Петро Іванишин

# ПОЕЗІЯ Петра Скунця

## ХУДОЖНЄ ВИРАЖЕННЯ НАЦІОНАЛЬНО-ДУХОВНОЇ ІДЕНТИФІКАЦІЇ ЛІРИЧНОГО ГЕРОЯ

**Петро Іванишин**

# ПОЕЗІЯ Петра Скунця

**ХУДОЖНЄ ВИРАЖЕННЯ НАЦІОНАЛЬНО-ДУХОВНОЇ ІДЕНТИФІКАЦІЇ ЛІРИЧНОГО ГЕРОЯ**

**Дрогобич–Львів**
**Видавнича фірма**
**«ВІДРОДЖЕННЯ»**
**2003**

УДК 883.3(09)
ББК 83.34УКР
І 18

**Автор висловлює щиру вдячність
Голові Івано-Франківської ОДА п. Михайлові Вишиванюку
та міському голові Тернополя п. Богданові Левківу
за сприяння у виданні цієї праці**

**Рецензенти:**

- доктор філологічних наук, професор Квіт С. М. (Національний університет «Києво-Могилянська академія»);
- доктор філологічних наук, професор Сеник Л. Т. (Інститут українознавства НАН України імені Івана Крип'якевича);
- кандидат філологічних наук, доцент Піхманець Р. В. (Прикарпатський університет імені Василя Стефаника)

**Науковий керівник:**

- кандидат філологічних наук, професор Шалата М. Й. (Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка)

**Рекомендовано до друку Вченою радою
Дрогобицького державного педагогічного університету ім. І. Франка
(протокол № 10 від 15 листопада 2001 р.)**

**Іванишин Петро**

І18 Поезія Петра Скунця (Художнє вираження національно-духовної ідентифікації ліричного героя).– Дрогобич: Видавнича фірма „Відродження", 2003.– 296 с.

ISBN 966-538-129-6

У своїй четвертій книзі, що постала значною мірою на основі кандидатської дисертації автора, молодий науковець, кандидат філологічних наук Петро Іванишин знову звертається до творчої персоналії Петра Скунця. У монографії дано спробу глибинного герменевтичного та національно-екзистенціального дослідження поезії цього письменника. Водночас дослідник розробляє оригінальну теоретичну концепцію національно-духовної ідентифікації, яка допомагає йому максимально об'єктивно вивчати специфіку національних культурних (передусім літературних) феноменів та закономірностей.

Книга розрахована передусім на філологів: науковців, викладачів, аспірантів, вчителів, студентів, а також на всіх тих, кого цікавлять проблеми новітнього українського літературознавства.

**УДК 883.3(09)
ББК 83.34УКР**

**І 0403000000-3
2003 Без оголош.**

**ISBN 966-538-129-6**

© П. Іванишин, 2003.
© ВФ «Відродження», 2003.

*З нагоди шістдесятиріччя ювілею Петра Скуниця*

Автор

# Зміст

Від автора . . . . . 5
Перелік умовних скорочень . . . . . 7
Вступ . . . . . 8

**Розділ 1. Національно-духовна ідентифікація: естетико-спекулятивні аспекти** . . . . . 16

1.1. Теоретичне окреслення національно-духовної ідентифікації . . . . . 16
1.2. Літературно-естетичні параметри національно-духовної ідентифікації: характер художнього вираження . . . . . 24

**Розділ 2. Естетична експресія національної емпатії ліричного героя поезії Петра Скунця.** . . . . . 60

2.1. Семіозис поезії Петра Скунця: формування і становлення національно-духовної ідентифікації ліричного героя . . . . . 60
2.1.1. Особливості формування текстуального „Я“ Петра Скунця . . . . 60
2.1.2. Структура семіозису поетичного дискурсу П. Скунця . . . . . 72
2.2. Текстуальне вираження екзистенційних модусів у поемі Петра Скунця „На границі епох“ (екзистенційні параметри національно-духовної ідентифікації протагоніста) . . . . . 104
2.2.1. Теоретичний аспект екзистенційної інтерпретації поеми . . . . . 104
2.2.2. Екзистенційні модуси поеми „На границі епох“ . . . . . 112
2.3. Поетичний дискурс Петра Скунця в координатах архетипної інтерпретації (архетипізація процесу національно-духовної ідентифікації ліричного суб'єкта: на базі поеми „Розп'яття“) . . . . . 136
2.3.1. Особливості архетипного прочитання поеми . . . . . 136
2.3.2. Актуалізація архетипів національного підсвідомого у „Розп'ятті“ . 143

Висновки . . . . . 167
Список використаних джерел . . . . . 173

Додатки

**I. Подальша експлікація теорії національної ідентичності** . . . . . 192
Основні аспекти національно-духовної диференціації (На базі прозового дискурсу В. Стефаника) . . . . . 192
Постмодернізм і національна література . . . . . 215
Культура і мистецтво в координатах теорії національної ідентичності . 227
Космологічний вимір національної ідентичності . . . . . 232

**II. Творча персоналія П. Скунця крізь призму національної ідентичності (продовження інтерпретації)** . . . . . 238
Поетична аксіологія П. Скунця . . . . . 238
Образ „країни Франкіани“ в поезії П. Скунця (герменевтичний розмисл) . 245

**III. Практика національно-екзистенціальної інтерпретації** . . . . . 253
Філософія творчості О. Ольжича . . . . . 253
Опозиція особисте/суспільне в романі Б. Антоненка-Давидовича „За ширмою“ (психологічна інтерпретація) . . . . . 256
Поет і буття: специфіка онтологічного дискурсу Р.-М. Рільке (метафізична інтерпретація) . . . . . 272
За інтелігентність інтелігенції . . . . . 291

# Від автора

Ця робота є своєрідним підсумком багаторічних напрацювань в ділянці ***теорії національної ідентичності***, котра є органічним підструктурним елементом ***національно-екзистенціальної методології***. Зацікавлення цією теорією і системотворчою методологією, їх вивчення і засвоєння відбувалося поступово.

На науковій основі воно розпочалось у ранні студентські роки через поглиблене студіювання насамперед філософських, ідеологічних, літературознавчих та політологічних праць теоретиків і практиків **українського націоналізму** від Тараса Шевченка і до новітніх мислителів (передусім мого батька Василя Іванишина, котрий був і залишається моїм духовним наставником, неофіційним науковим керівником усіх праць). Цей початковий етап логічно втілився у літературно-критичну монографію про одного із найбільш яскравих письменників-націоналістів з генерації 20–30-х – „Олег Ольжич – герольд нескореного покоління“ (написана влітку 1994, опублікована у 1996 році).

Подальший науковий пошук пішов через поглиблення двох аспектів: систематизоване вивчення історії української літератури (передусім XX століття), а також посилене оволодіння теорією літератури, зокрема новітніми літературознавчими методологіями та методами. Як наслідок напрацювань у першому аспекті, з'явився літературний портрет про блискучого письменника-нонконформіста Петра Скунця – „Петро Скунць. Силует митця на тлі епохи“ (написаний в 1997, опублікований у 1999 році).

Наступне синтезування обох аспектів (із превалюванням теоретичного) привело вже в аспірантурі до сформулювання теми кандидатської дисертації. Вдалося здійснити нове прочитання і навіть дефініціювання давнього герменевтичного поняття – *емпатії*. Розгляд його під кутом зору національно-екзистенціальної методології дозволив вийти на важливу, як видається, теоретичну проблему. Ідеться про культурні процеси ***національно-духовних ідентифікації*** та ***диференціації***, котрі формують *національну ідентичність* і емпіричної людини (автора чи реципієнта), і літературного героя.

Поезія Петра Скунця стала не просто вдячним матеріалом для теоретичних експлікацій, значною мірою саме завдяки їй, її когерентній художній домінанті – ***національній ідеї*** – вдалося окреслити і, сподіваюся, належним чином осмислити дану загальнолітературну герменевтичну проблему ***національної емпа-***

***тії.*** Так постало кандидатське дослідження „Поезія Петра Скунця (Художнє вираження національно-духовної ідентифікації)“, котре лягло в основу даної монографії.

Вибрані роботи, винесені у *додатки*, насамперед мають на меті запропонувати читачеві ширше бачення автором національно-екзистенційної методології взагалі та теорії національної ідентичності зокрема. Щоб увиразнити напрям семирічних пошуків (1994–2001 рр.), додатки поділені на три частини.

У першій частині – *„Подальша експлікація теорії національної ідентичності“* – розкриваються різні літературознавчі та культурологічні аспекти теорії національної ідентичності. Зокрема йдеться про основні аспекти протилежного національно-духовновній ідентифікації процесу – національно-духовної диференціації, розкриваються антихудожні (бо антинаціональні) принципи постмодернізму, з'ясовується націотворчий потенціал культури і мистецтва, на базі монографії С. Андрусів окреслюється космологічний вимір національної ідентичності.

Другу частину – *„Творча персоналія П. Скунця крізь призму національної ідентичності (продовження інтерпретації)“* – складають дві розвідки, в яких з позицій національної самості вивчається поетична аксіологія автора та герменевтично інтерпретується один із концептуальних макрообразів („країни Франкіани“) художнього всесвіту письменника.

Третя частина – *„Практика національно-екзистенційної інтерпретації“* – містить роботи, в котрих на практиці реалізується потенціал теорії національної ідентичності. Йдеться про зразки осмислення в національно-екзистенціальних межах філософії творчості О. Ольжича, бінарної опозиції особисте/суспільне в романі Б. Антоненка-Давидовича „За ширмою“, онтологічного дискурсу Р.-М. Рільке і навіть такої культурологічної проблеми, як інтелігентність інтелігенції.

Ці роботи далеко не вичерпують евристичний потенціал *теорії національної ідентичності*, тим більше – *національно-екзистенціальної методології*. Хочеться вірити, що ця книга переконає читача принаймні у двох важливих для автора речах. По-перше, у тому, що національно-екзстенційна методологія легко і в природний спосіб поєднується з іншими герменевтичними стратегіями. По-друге, що теорія національної ідентичності надзвичайно перспективна саме у постколоніальному літературознавстві, бо розкриває художньо змодельоване основне питання століттями колонізованого народу: ***національне „хто ми?“***.

19 листопада 2001 р. *Петро ІВАНИШИН*

## Перелік умовних скорочень

**ВГіЯ** – Скунць П. Всесвіт, гори і я: Поезії.– К.: Молодь, 1970.
**ВП** – Скунць П. Верховинська пісня: Лірика.– К.: Молодь, 1962.
**НГЕ** – Скунць П. На границі епох: Поема.– Ужгород: Карпати, 1968.
**О** – Скунць П. Один: Вірші, поеми, балади, переклади, мініатюри.– Ужгород: Гражда, 1997.
**П** – Скунць П. Погляд.– Ужгород: Карпати, 1967.
**ПЗ** – Скунць П. Полюси землі: Поезія.– Ужгород: Карпати, 1964.
**Р** – Скунць П. Розп'яття: Поема.– Ужгород: Карпати, 1971.
**Р-Т** – Скунць П. Розрив-трава: Вірші, поеми, балади, переклади, мініатюри.– Ужгород: Карпати, 1979.
**СС** – Скунць П. Спитай себе: Поезії.– Ужгород: Карпати, 1992.
**СвР** – Скунць П. Сонце в росі: Поезії.– Ужгород: Карпати. обл. кн.-газ. вид-во, 1961.
**СЗ** – Скунць О. Сейсмічна зона: Поезії.– К.: Дніпро, 1983.

# Вступ

„…Залишаючись самим собою, зовсім самотній на своєму життєвому шляху, поет здобуває для свого народу істину – сам за всіх і тому здобуває історію“ [52, 206],– ці слова М. Гайдеггера про Ф. Гельдерліна можна застосувати для характеристики чи не кожного справді національного поета будь-якої нації, у тому числі й лауреата Шевченківської премії 1997 року Петра Скунця, чия нова книга поезій вийшла під промовистою назвою „Один“.

Українське літературознавство останнього десятиліття з плюралістичних (найчастіше) методологічних позицій досліджує передусім заборонені в радянський підколоніальний час літературні періоди: міжвоєнну літературу Західної України та еміграції (зокрема творчість письменників-націоналістів „празької школи“), літературу „розстріляного відродження“, діаспори тощо. Але поруч з тим наукового осмислення (точніше, *переосмислення*) потребують феномени так званої української радянської літератури, перш за все явище „шістдесятництва“, його найчільніші постаті та творчі досвіди.

У даному сенсі необхідно вести мову принаймні про два процеси (передусім на найпродуктивнішому теоретико-методологічному рівні). По-перше, процес нового прочитання і наближення до читача творчості тих письменників, які, не протиставляючись відкрито, з викликом (скажімо, як дисиденти чи правозахисники) тоталітарній системі, *виходили за межі нормативного соцреалістичного дискурсу, розширюючи радянський патріотизм своїх читачів до національного*. Замість духу покори чи бездумного ейфоричного захоплення політикою і практикою комуністичної партії, пробуджували дух непокори, бунтарства, потребу устремління до чогось значно вищого за кремлівські зорі.

По-друге, *цей процес не може відбутися без систематичних поліметодологічних досліджень (із запровадженням нових методів витлумачення літературних явищ, нових підходів та теорій) „білих плям“ у теорії літератури, тобто без попередньої інтерпретації категорій і понять, особливо актуальних у постколоніальному науковому дискурсі*. Передусім ідеться про **теоретичні проблеми *художнього вираження національної ідентичності***, зокрема ***естетичної експресії національно-духовної ідентифікації***.

Обираючи тему (*дослідження естетичної експресії національно-духовної ідентифікації ліричного героя поезії Петра Скунця*), ми виходили ще й із наступного. Та роль, яку для України, для її національного збереження відіграла західноукраїнська література 30-х рр., проявилася в 60–80-х рр. в основному в двох формах. По-перше, у вигляді діаспорної літератури, котра прагнула бути самодостатньою і намагалася замінити собою закабалену літературу УРСР; при всіх своїх досягненнях (взяти хоча б творчість В. Барки) вона не могла відіграти вирішальної ролі на материковій Україні, бо була недоступною для підколоніальної країни. Тому на перший план вийшла інша форма національного збереження – особистісна: коли окремі письменники в умовах російської окупації – „життя серед смерті“ (С. Андрусів) – виконували (різною мірою і по-різному) *національну* та *національно-творчу* функції. Для прикладу: М. Рильський, Б. Антоненко-Давидович, А. Малишко, Ю. Яновський, М. Стельмах, В. Симоненко, Л. Костенко, В. Стус та ін.

Методологічно доцільним є уточнення ***об'єкта*** (поезія Петра Скунця) та ***предмета*** нашого дослідження (художнє вираження національно-духовної ідентифікації ліричного героя). Загальну характеристику творчості, насамперед поезії, П. Скунця ми вже зробили у монографії „Петро Скунць. Силует митця на тлі епохи“. *Це дає змогу зосередитися на проблемі національно-духовної ідентифікації протагоніста і зробити предметом дослідження саме процес становлення національної ідентичності і героя, і, відповідно, автора та характерні особливості художнього вираження цього процесу*. Аналіз окресленої ідентифікації сприяє виходу на *загальні питання* культурницького руху „шістдесятників“, до яких, на думку фахівців, належить письменник.

Український науковий дискурс (радянський і пострадянський) переважно займався питаннями, що стосуються радше об'єкта нашої роботи. Майже по два десятки схвальних критичних відгуків з'явилося після виходу у світ поеми „На границі епох“ (1968) та збірки вибраного „Розрив-трава“ (1979). Серед дослідників Скунцевої творчості – Ю. Балега, В. Брюховецький, В. Греба, М. Зимомря, І. Зуб, М. Ільницький, В. Колодій, В. Кохан, Ф. Кривін, Р. Кудлик, І. Чендей, В. Марко, Т. Салига, Б. Марцінко, В. Моренець, М. Парцей, В. Поп, М. Слабошпицький, В. Фединишинець, Л.Федоровська та ін. Ґрунтовними літературознавчими оглядами є роботи В. Брюховецького („Продовжує слово поезію“), І. Зуба („Ми виросли і виростили день…“), М. Ільницького („Цілюща сила розрив-трави“), Т. Салиги

(„…Сказати, чим людська доба значима…“), Р. Кудлика („Вогню очищеного кетяг“), В. Моренця („Антитези Петра Скунця“), В. Попа („Монолог духу“) тощо.

В. Кохан підкреслював притаманне П. Скунцеві „філософське узагальнення“ [147, 158]. Б. Марцінко виходить на іншу іманентну світоглядно-стильову „першооснову“: „…сприйняття явищ реальності крізь призму історизму – першооснова Скунця-поета“ [176, 3]. Говорячи про „почерк“ поета, В.Фединишинець виділяє наступні домінанти стилю: уміння „протиставляти поняття“, „відточувати фразу до афористичності“ і лапідарність [310, 190]. „Він прийшов у поезію дуже надійно,– писав про свого земляка І. Чендей.– …у поезії молодим і не був“ [342, 8].

В. Брюховецький говорив про П. Скунця як про „трибуна“, водночас відзначаючи багатство римування у його віршах, чіткість антонімічних рядів, висхідну градацію синонімічних [33, 2]. Про обрання автором активної громадянської позиції пише й І. Зуб: „Слово його вдумливе, полемічно спрямоване проти людців ниць і безкрилих, ладних завжди і у всьому сповідувати немудру філософію обивателя-споживача“ [102, 168].

М. Ільницький відзначав щирість поезії П. Скунця і її раціоналізм. На думку критика, саме художня „логічність“ трохи збіднює, схематизує цю поезію [120, 206]. Як „глибоку і сконцентровану“ характеризує поезію скриптора[1] Р. Кудлик, продовжуючи: „сувора афористичність письма, розмовна манера, лірична стихія органічно поєднуються в його поезіях“ [157, 106]. Інтерпретатор приходить до вагомого висновку вже на початку 80-х: Петро Скунць – самобутній поет, „який, не відриваючись від рідного закарпатського ґрунту, дещо осібних літературних традицій свого краю, зумів стати явищем всеукраїнської літератури“ [157, 107].

Глибокий аналіз творчості письменника знаходимо у Т. Салиги, котрий теж вказує на її публіцистичність, раціональність, філософічність. Водночас критик уточнює характер митецької еволюції: „Творча еволюція П. Скунця має свій осібний шлях. Оновлюючи поетичну палітру, поет у більшій мірі залишається вірним своїм вчорашнім естетичним принципам, не віросповідуючи схематичності. Він швидше довершує себе попереднього,

---

[1] Тут і надалі вживаємо термін „скриптор“ не у постструктуральному сенсі, як сумнівний ерзац автора (власне, у значенні „записувач“, деперсоналізований творець „письма“), а як синонім до термінів „письменник“, „адресант“, „митець“, „автор“ тощо *(тут і надалі примітки автора)*.

ніж намагається бути принципово іншим“ [252, 175]. Крім того, Скунцева тема „естафети людської духовності“ притаманна й іншим „шістдесятникам“: Л. Костенко, В. Симоненкові, Д. Павличкові, Б. Олійнику, В. Коротичу, І. Жиленко тощо [252, 128].

Новий етап у вивченні творчості П. Скунця започаткували дослідження 90-х. В. Моренець, пишучи, що „вся творчість П. Скунця є художнім поборенням зла, неправди, фальші“ [187, 18], зазначає й наступне: „...в якомусь, можливо, найважливішому аспекті увесь творчий шлях Петра Скунця – це постійне переборення самого себе, затяте і совісне протистояння навіть не так добі „Слави КПРС!“ і розпашілого тоталітаризму.., як собі, протистояння, що відбувається на терені стилю, ідеї, оцінки, пафосу“ [187, 7].

„Байдужий до псевдоноваторських відгуків на сьогодення,– пише про сучасну поезію автора В. Абліцов,– Петро Скунць у своїх творах сказав про те, що ми не хочемо часом чути,– випробовування свободою й незалежністю“ [1, 6]. В. Поп один із акцентів ставить на пантеїстичності поезії митця, на зразок тієї, що утверджували Леся Українка, М. Коцюбинський чи М. Рильський. „Творчість Петра Скунця,– зазначає дослідник в іншому місці,– належить до тої потужної хвилі української поезії, яка утвердилася в пам'яті як поезія шістдесятників. Він успішно заявив про себе в жанрах вірша, поеми, балади, в ліричній драматизованій, медитативно-філософській і саркастично-іронічній стильових стихіях, здобувши істинне визнання як в Україні, так і за кордоном, де чимало творів опубліковано в перекладах на російську, білоруську, угорську, чеську, македонську, словацьку, польську, вірменську, киргизьку, комі і навіть японську“ [234, 5].

Ще довго можна продовжувати систематизацію досліджень про поезію П. Скунця, але вже наявного матеріалу досить, щоб зрозуміти основні напрямки шукань науковців. На жаль, дуже мало і тільки епізодично спостерігаємо вихід на проблему художнього вираження національно-духовної ідентифікації (ширше – ***теорії національної ідентичності***), котра становить **предмет** нашої роботи (одна з основних причин – брак спекулятивних розробок у цій ділянці в колоніальному літературознавстві). Хоча, на наш погляд, *саме такий ракурс естетичного витлумачення найбільш продуктивний у дослідженнях творчості національних митців типу Петра Скунця.*

Експліцитні та імпліцитні виходи на характер національної ідентичності автора та його вербального суб'єкта наявні як в українському, так і російському критичному дискурсах. Так, І. Зуб

висновував, що у П. Скунця „узагальнене „ми“ міцно злютоване з авторським „я“ [102, 167]. Ті „ми“ і „я“ – виразно національні: „Поет істинно український за відчуттям і сприйманням світу, за образністю і навіть ритмічним складом поезії…“ (В. Брюховецький) [33, 2].

У російських літературно-критичних виданнях можна було висловитися ще відвертіше: „У віршах Петра Скунця думки не сидять на порозі, мріючи пожити в якихось інших віршах. Вони живуть саме в цих віршах і призначені саме для тих читачів, котрі якраз сьогодні, якраз на цій землі не можуть жити якраз без цієї поезії“ (Ф. Кривін) [155, 65]. „Петро Скунць – поет істинно національний,– стверджує Л.Федоровська,– муза його навічно „приписана“ до замислених карпатських вершин, але саме органічна необхідність завжди залишатися „правдою народу“ оберігає його від замкнутої звуженості… (…) Віднаходити точку опори в рідному та близькому характерно для Петра Скунця“ [331, 255–256].

Спостережене критиками у 1980-му обговорювалось і далі. Т. Салига, наприклад, пов’язує зміни в характері ліричного героя верифікацією народним світоглядом: „Свої вчинки, свої помисли П. Скунць звіряє з високими поняттями народної етики та моралі, духовними принципами народу. Необхідність висловлюватись приходить в його розуміння, коли відбувся внутрішній діалог його серця з серцем народним…“ [252, 188].

Сучасна українська постімперська критика теж враховує національний фактор: „Петро Скунць – поет послідовний і затятий. Ще з тих далеких часів, на фоні партійно-колгоспних замилувань, що були обов’язковим елементом усієї творчості, він наважився відкритим текстом заявити: „є така країна Україна!“ І з того часу він не відступає ані на крок, щоб свою Україну відстояти і утвердити“ (Б. Червак) [343, 2]. Опонентам від „чистої естетики“ В. Моренець слушно зауважує: „Надто дорогу ціну сплатив народ, аби хтось чужий наважився нині осміювати національну пристрасність його літератури“ [187, 21]. Тим більше це стосується Петра Скунця, котрий чітко простежує момент національного ренегатства, „коли ми більше любимо не так Україну в собі, як себе в Україні“ (В. Поп) [234, 5].

Отже, ***актуальність*** дослідження продиктована *відсутністю в українському метадискурсі наукових праць, які б стосувалися проблеми естетичної експресії національно-духовної ідентифікації взагалі й естетичної еспресії національно-духовної ідентифікації ліричного героя Петра Скунця зокрема*. З іншого боку, актуальність теми нашої роботи полягає в потребі

не тільки об'ємнішого, а передусім *глибинного* дослідження поезії Петра Скунця.

Питання національно-духовної ідентифікації протагоніста П. Скунця дуже важливі, але малорозроблені, лише заявлені у літературно-критичних роботах. Тому в нашому дослідженні багато уваги приділено передусім теоретичному аспектові. *Теоретична матриця роботи зумовлена внутрішньою логікою концепції національно-духовної ідентифікації.*

Поетична творчість П. Скунця в дослідженні є об'єктом, але предметом виступає саме той її глибинний, системотворчий аспект, який можна було виявити і описати лише за допомогою опрацьованої літературознавчої теорії (*ідеться про національно-духовні ідентифікацію та диференціацію, котрі випливають з теорії національної ідентичності*). Дане дослідження аж ніяк не претендує на повноту і вичерпність осмислення ідейно-художнього змісту (і смислу(сенсу)) поезії П. Скунця.

Власну інтерпретацію поетичного доробку П. Скунця провадимо, ґрунтуючись на матеріалі усіх виданих збірок і поем (з 1961 по 1997 роки): „Сонце в росі" (Ужгород, 1961), „Верховинська пісня" (К., 1962), „Полюси землі" (Ужгород, 1964), „Погляд" (Ужгород, 1967), „На границі епох" (Ужгород, 1968), „Всесвіт, гори і я" (К., 1970), „Розрив-трава" (Ужгород, 1979), „Сейсмічна зона" (К., 1983), „Спитай себе" (Ужгород, 1992). Особливо цінним джерелом вважаємо найповніше на сьогодні зібрання вибраних творів письменника „Один" (Ужгород, 1997), котре має понад півтисячі сторінок і вміщає як старі, поправлені автором поезії, так і нові для читача, так звані „шухлядні", частина яких публікувалася до того хіба що в часописах.

Предмет дослідження зумовив і ***теоретико-методологічну базу***. У роботі використовуються передусім досягнення сучасного літературознавства: онтологічна герменевтика (М. Гайдеггер, Г.-Г. Гадамер, П. Рікер), структурально-семіотична інтерпретація (Я. Мукаржовський, Р. Якобсон, Р. Барт, Ю. Лотман, У. Еко, М. Ласло-Куцюк та ін.), архетипна критика (К.-Г. Юнг, Е. Нойман, Н.Фрай), рецептивна естетика (В. Ізер, Г.-Р. Яусс), феноменологія (Р. Інгарден, Ж.-П. Рішар), інтертекстуальне прочитання (Р. Барт, Ю. Крістева), постколоніальна критика (С. Дюрінг, Г. Бгабга, А. П. Мукгерджі), теорії О. Потебні, Т. С. Еліота, М. Бахтіна тощо. Враховані досягнення націота соціології в таких галузях: національної ідентичності (Е. Д. Сміт, П. Рікер, М. Жулинський, С. Андрусів), теорії нації (О. Бочковський, Л. Ребет), філософії та ідеології націоналізму (Д. Донцов, Ю. Вассиян, Є. Маланюк, О. Ольжич,

С. Бандера та ін.), етнопсихології та етнопедагогіки (В. Янів, С. Андрусів) та ін. Використовуються також і досягнення різних філософських систем (від найдавніших часів) і, зокрема, ідеї філософів-езистенціалістів (М. Гайдеггер, К. Ясперс, Х. Ортега-і-Гасет, М. Бердяєв, Г. Марсель, Ж.-П. Сартр, А. Камю та ін.). Методологічним орієнтиром стали також праці українських літературознавців Л. Сеника, Г. Клочека, М. Ільницького, Т. Салиги, С. Андрусів, В. Моренця, А. Ткаченка та ін., присвячені дослідженню української поезії ХХ ст.

Основними ***методами дослідження*** є: методи класичної та онтологічної герменевтики (використовуються упродовж усієї роботи), структурально-семіотичний метод (передусім у першому підрозділі другого розділу), екзистенційна інтерпретація (передусім у другому підрозділі другого розділу) та архетипне витлумачення (передусім у третьому підрозділі другого розділу).

Мета роботи полягає у ***виявленні та окресленні насамперед когерентних (змістово-смислових), а також когезійних (формальних) засобів художнього моделювання національно-духовної ідентифікації***, а ще – в інтерпретації поетичного дискурсу письменника як макротексту, спрямованого на сформування національної ідентичності радянського та пострадянського індивіда передусім шляхом здійснення національно-духовної ідентифікації протагоніста. Саме це допомагає верифікувати в естетико-націологічному плані феномен естетичної експресії національно-духовної ідентифікації і водночас поставити поезію П. Скунця в широкий контекст української (передусім „шістдесятництва“) та світової[2] літератур.

Досягнення поставленої мети передбачає і вирішення таких конкретних ***завдань***:

1) уточнення націологічного смислу терміна „національно-духовна ідентифікація“;

2) з’ясування змісту естетичної експресії національно-духовної ідентифікації щодо художньої літератури, зокрема поезії П. Скунця;

3) простеження генези та еволюції поетичного семіозису та світогляду письменника;

4) окреслення характеру національно-духовної ідентифікації ліричного суб’єкта з виходом на виявлення стильової самобутності адресанта;

---

[2] Термін „світова література“ вживаємо на означення *сукупності різних національних літератур*, а не для позначення якоїсь міфічної „понаднаціональної“, „уселюдської“ літератури *(прим. автора)*.

5) визначення когерентного вираження національно-духовної ідентифікації протагоніста через семіотичні коди (на базі всього макротексту);

6) окреслення екзистенційного характеру національно-духовної ідентифікації ліричного героя П. Скунця (поема „На границі епох“);

7) виявлення ступеня актуалізації та значення архетипів національного підсвідомого у процесі національно-духовного ототожнення (поема „Розп’яття“);

8) верифікація загальнонаціонального значення творчості П. Скунця в контексті української літератури другої половини XX ст.

У праці в основному використовується термінологія сучасного світового літературознавства (герменевтики як загальної теорії інтерпретації). Структура роботи зумовлена специфікою об’єкта і предмета аналізу, логікою дослідження, що випливає з його мети та основних завдань. Робота складається зі вступу, двох розділів, висновків та списку використаних джерел.

Розділ 1

# НАЦІОНАЛЬНО-ДУХОВНА ІДЕНТИФІКАЦІЯ: ЕСТЕТИКО-СПЕКУЛЯТИВНІ[3] АСПЕКТИ

## 1.1. Теоретичне окреслення національно-духовної ідентифікації

Приблизно півстоліття тому філософ М. Бердяєв прийшов до сакраментальних висновків: „Джерела людини лише частково можуть бути зрозумілі і раціоналізовані. Таємниця особистості, її єдиності нікому не зрозуміла до кінця. Особистість людська більш таємнича, ніж світ. Вона і є цілий світ. Людина – мікрокосм і містить у собі все“ [26, 257].

Повноцінно інтерпретувати будь-який художній твір вважаємо неможливим без попередньої експлікації фундаментального поняття, що стало фактом і фактором буття як письменника, так і його літературних героїв. Саме воно є одним із тих засобів, що допомагають „зрозуміти“ і „раціоналізувати“ „витоки людини“, окреслити „таємниці особистості“ і верифікувати той „мікрокосм“, що „містить у собі все“. Ідеться про поняття *національно-духовної ідентифікації*.

Оскільки науково-філософське осмислення національно-духовної ідентифікації ще не стало аксіальним феноменом гносеологічного дискурсу, вважаємо за потрібне подати основні параметри аналізованого поняття. Параметрування проходитиме через актуалізацію ряду важливих аспектів, моментів та елементів явища, шляхом використання досягнень філософії, націології, соціології, психології, політології, культурології та філології, не претендуючи на вичерпність та остаточність.

Численні довідкові джерела виводять „ідентифікацію“ від латинських слів: identikus – тотожний та identifico – ототожнюю. Враховуючи це, варто дослідити суть феномена, відштовхуючись від аналізу фундаментальної філософської категорії тотожності, зокрема її інтерпретації німецьким філософом М. Гайдеггером у його роботі „Закон тотожності“.

---

[3] Термін „спекулятивний“ вживаємо не у побутовому, а в *науково-філософському сенсі* на позначення абстрактно-теоретичних категорій і понять *(прим. автора)*.

М. Гайдеггер досліджує категорію ідентичності („тотожності“, „самості“, „єдності“) в системі координат водночас метафізичній та екзистенціалістичній. Спираючись на Платона та Парменіда, філософ розглядає закон тотожності („будь-яке А є тим самим“ (А=А)) як закон буття: „всякому сущому як такому притаманна тотожність, єдність із самим собою“ [333, 71]. Водночас людина і буття „ввірені одне одному“ [333, 74]. Ця „ввіреність“ забезпечується „стрибком“ [330, 75] та „Подією“ [333, 78].

Підбиваючи підсумки, М. Гайдеггер зазначає: „Вчення метафізики представляє тотожність як основну рису буття. Тепер виявляється: буття і мислення належать разом тотожності, сутність якої виводиться із зумовленості взаємоприналежності, котру ми називаємо Подією. Сутність тотожності є власністю того, що збувається“ [333, 78].

Наступний момент, котрий варто уточнити, стосується „зовнішньої структури“ (К. Леві-Строс) глибинного й універсального онтологічно-екзистенційного „закону тотожності“. Ідеться вже про тотожність (ідентичність) не абстрактної онтологічної сутності, а колективного індивіда, національного „Я“.

П. Рікер у „Конфлікті інтерпретацій“ вказує на „залежність самості від існування“ [244, 35]. Англійський мислитель Е. Сміт екстраполює „існування“ у площину національного буття й осмислює індивіда в категоріях „національної ідентичності“. Е. Сміт розглядає людське „Я“ як сукупність різноманітних „ідентичностей та ролей“ (родинної, територіальної, класової, релігійної, етнічної, родової тощо), а націю – як один з видів „колективної культурної ідентичності“ [293, 23]. Причому „з усіх колективних ідентичностей, що їх тепер поділяють люди, національна ідентичність, мабуть, найважливіша і найповніша“, а „інші типи колективної ідентичності – класова, родова, расова, релігійна – можуть накладатися на національну ідентичність або поєднуватися з нею“ [293, 49]. Взагалі, під **національною ідентичністю** англійський соціолог розуміє „самобутність та історичну індивідуальність“ певного народу [293, 152].

Вагомість атрибута ідентичності („національного“) передбачає уточнення поняття ***„нація“*** як „ядерного“ (Ю. Лотман). Український націолог О. Бочковський вважав, що „нація, безсумнівно, належить до найскладніших витворів людського співжиття, природу та суть якої важко збагнути“ [32, 11]. Тому і світовий (Руссо, Віко, Гердер, Берк, Фіхте, Манчіні, Мацціні, Мішле, Карамзін та ін.), і вітчизняний (Т. Шевченко, М. Костомаров, Леся Українка, І. Франко, Б. Брінченко, О. Кониський, М. Міхновський, В. Липинський, Д. Донцов, М. Сціборський, Ю. Липа, Є. Мала-

нюк та ін.) філософський, історіософський, мистецький та науковий дискурси активно розробляли і розробляють проблему нації.

Чимало сучасних визначень (часто нечітких і приблизних) понять нації чи народу (етносу) перегукуються із основними атрибутами нації в італійського соціолога П. Манчіні, котрий виділяв: спільну територію, спільне походження, спільну мову, спільні звичаї і побут, спільні переживання і спільну історичну минувшину, спільне законодавство і спільну релігію. А „подихом", що оживлює націю, є, в його інтерпретації, „національна свідомість" [32, 50]. Інші мислителі утверджували власні націотворчі домінанти; це: дух народу – Й. Гердера, воля – Е. Ренана, духовний принцип – Й.Фіхте, рідна країна – С. Герберта, територія – Р. Моніє, земля – Ф. Рацеля, мова – Б. Клінберга, пасіонарність – Л. Гумільова, держава – В. Липинського, вибрана меншість – Х. Ортеги-і-Гасета та Д. Донцова тощо.

Приниження ролі нації та розмитість/викривленість цього поняття у теоріях марксизму, позитивізму, псевдотрадиціоналізму (еволізму) чи постмодернізму (лібералізму взагалі) мають насправді національно-ідеологічні мотиви, щоправда, приховані. „Позитивістичне розвінчання й заперечення ролі націй,– зазначає з цього приводу Ю. Шерех,– на практиці показалося ствердженням націй і національного, тільки не всяких націй і національного, а великонацій і великонаціонального" [350, 70].

Наше розуміння нації близьке до того, котре висловив свого часу М. Бердяєв, поєднавши чинники природно-генетичний та духовно-культурний: „Національність – складне історичне утворення, вона формується як результат кровного змішування рас і племен, багатьох перерозподілів земель, із якими вона зв'язує свою долю, і духовно-культурного процесу, який витворює її неповторний образ" [29, 156]. Таке розуміння схоже на те, що побутує у працях сучасної української лінгвонаціології, політології, культурології тощо.

Нація розглядається як „найвища природна форма об'єднання людей" [115, 114]. В історичній перспективі „шлях від роду до нації позначений поступовим зменшенням ролі органічної (кровної) і, відповідно, збільшенням ролі духовної спорідненості як основи почуття солідарності" [241, 16]. Зрештою, „нація – це природно-соціальна спільнота людей, об'єднаних довкола ідеї свободи" [114, 35].

Уточнення наступних трьох моментів знімає протиріччя між етнічним, генетичним, політичним та ін. поняттями нації: „По-перше, ...нація – це спільність не просто етнічна, а передусім ідейна. По-друге, ...вона виникає і тримається на дії двох

чинників різного характеру – природно-соціального і духовно-конвенціонального. (...) По-третє, ...національна єдність людей – усвідомлена і дієва“ [114, 36].

Окрім розглянутого нами історичного виміру нації як природно-духовної єдності людей, слід виділити ще й ідеальний вимір, у якому нація постає як метафізична ідея. Таке бачення близьке до традиції платонівських „ейдосів“-ідей, юнгівських архетипів чи, скажімо, до гердерівського „генія“. „За Гердером, кожна нація має свій особливий „геній“, свій власний спосіб мислення, дії і спілкування, і нам слід докласти зусиль, аби наново відкрити той неповторний геній і особливу ідентичність там, де вони втрачені...“ [293, 83],– пише Е. Сміт.

Екзегеза поняття національної ідентичності неможлива без окреслення двох її опорних констант – *національної ідеї* та *націоналізму*.

У європейський традиції ідея є тією категорією, „що відображає таємний факт онтологічної єдності суб'єкта з об'єктом“ [248, 58]. Нація як „динамічна субстанція“ (М. Бердяєв) у цьому плані відкриває свій *діалектичний характер*: „Ідея, що стала буттям, і буття, що народило ідею, це два основні полюси явища нації“ (Л. Ребет) [243, 172].

„Ми говоримо про національну ідею,– зазначає єврейський мислитель М. Бубер,– коли який-небудь народ помічає свою єдність, свій внутрішній зв'язок, свій історичний характер, свої традиції, своє становлення і розвиток, свою долю й призначення, робить їх предметом своєї свідомості, мотивуванням своєї волі“ [Цит. за: 95, 8].

Таким чином, ***національною ідеєю просякнутий увесь національний універсум***. У предметно-чуттєвому світі саме нація є тим амбівалентним буттям, котре водночас і породжує національну ідею і є породжуваним нею. *Перетворення народу в націю досягається шляхом актуалізації національної ідеї. В новій українській історії таку актуалізацію (в художній формі) здійснив Тарас Шевченко. Саме від цього основоположника українського націоналізму бере початок сучасна (модерна) українська нація як політичний факт і фактор*.

***Націоналізм*** – явище об'ємне і структуроване, значно ширше за просто „політичний принцип“ (Е. Гелнер). Він „означає пробудження нації та її членів до свого справжнього „колективного Я“, так, що вона (й вони) коритимуться тільки „внутрішньому голосові“ очищеної спільноти“ (Е. Сміт) [293, 84–85].

Історичний досвід різних народів тільки підтверджує, на перший погляд, парадоксальний висновок англійського дослідника

про те, що „націю та національну ідентичність слід розглядати як витвір націоналізму“ [293, 99]. Бо справді, *нація виникає тоді, коли виникає боротьба за національну ідею, й існує доти, доки існують люди, готові жертвувати собою за той духовно-природний комплекс ознак, що робить людей нацією.*

Категорії „тотожності“, „нації“, „національної ідеї“ та „націоналізму“ є фундаментальними елементами у структурі поняття *„національна ідентичність“*. Але тотожність як статичне формування у каузальному плані передбачає наявність ототожнення як процесу, що уможливлює існування ідентичності. Таким процесом виступає ***національна ідентифікація***.

Термін „ідентифікація“ активно був впроваджуваний у новітній філософсько-науковий дискурс психоаналізом З.Фрейда. Австрійський вчений вважав ідентифікацію „найбільш раннім проявом емоційного зв'язку з іншою особою“ [326, 449]. Психолог уточнював, що ідентифікація – це підсвідомий (несвідомий, позасвідомий) процес, „котрий відіграє першорядну роль для нашого розуміння чужорідності Я інших людей“ [326, 451–452]. Внаслідок цього процесу формується власне Я за подобою іншого, взятого як зразок [326, 450]. Колективна ж ідентифікація відбувається тоді, коли певна кількість індивідів роблять „своїм Я-ідеалом один і той самий об'єкт і внаслідок цього у своєму Я між собою ідентифікуються“ [326, 458].

Однак, мабуть, не варто зводити процес ототожнення тільки до *підсвідомого*. Помітна близькість ідентифікації до таких *свідомих* процесів, як інтенціональність Е. Гусерля, теорії „самозаглиблення“ Х. Ортеги-і-Гасета чи, зрештою, теорій самопізнання Сократа, Боеція і Сковороди дозволяють розглядати її як процес підсвідомо-свідомий.

З-посеред усіх „МИ“ (чи референтних груп [71, 45]), з котрими ототожнює себе особистість, аксіальною є нація. „Ідентифікувати себе з нацією,– пише Е. Сміт,– це більше, ніж ідентифікувати себе із справою або з колективом. Це означає дістати особисте оновлення й гідність у національному відродженні й через нього. Це означає стати частиною політичної „надродини“...“ [293, 167–168]. Таким чином, **національна ідентифікація** *виступає в ролі домінуючої ідентифікації особистості*. Її визначаємо як ***підсвідомо-свідомий процес ототожнення індивідом себе із певною групою як усвідомленою природно-духовною єдністю (нацією)***.

Структуральна теорія передбачає вивчення феноменів на рівні пар, що їх утворюють бінарні опозиції. Терміном, що лежить в опозиції до ідентифікації, є *диференціація* (розрізнення).

Для П. Рікера „принцип диференціації виступає зворотним боком принципу референції“ [244, 401]. У цьому плані національна свідомість особистості „являє собою результат подвійного зіставлення й співвіднесення свого „Я“ з „не-Я“, з „Вони“ як етностереотипом „чужого“ та з „Ми“ як з етнічним ідеалом „свого“ [198, 61].

Синхронні когнітивні процеси національної ідентифікації та диференціації існують як синтетичні, поєднуючи несвідомий та свідомий рівні психіки індивіда. Якщо врахувати вищенаведену дефініцію нації (як природно-духовної єдності), то процес національного ототожнення можна уявити і як національно-духовний процес. Однак методологічно правильним є уточнення поняття „національно-духовна ідентифікація“, вужчого стосовно „національної ідентифікації“.

Координатами, в межах котрих варто завершити експлікацію впроваджуваного терміна, є поняття духовності, культури, мистецтва, мови та об’єктів національно-духовної ідентифікації.

Ще Ю. Вассиян стверджував „відвічний закон панування духа на землі“ [39, 199]. У філософії німецького екзистенціаліста К. Ясперса йдеться про те, що „людина – це дух, ситуація справжньої людини – її духовна ситуація“ [383, 103]. „Як органічну духовну єдність, що переступає межі часу“, змальовував українську націю Т. Шевченко [101, 133].

Духовність безпосередньо пов’язується із іманентно-людською здатністю до трансцендування та ідентифікацією. Цей зв’язок найбільш очевидний у таких онтологічних духовних формах як культура (рід) та мистецтво (вид): „Індивід здобуває сенс свого існування тоді, коли він установлює зв’язки з предметним світом культури, ототожнюється з ним й „інкарнується“ у нього“ [135, 135]. При цьому варто зауважити, що „немає культури... без коріння, без генетичної лінії і без обличчя, звичайно, національного...“ [173, 88].

Взагалі, питання взаємовідносин між „універсальною“ та національними культурами складне, але тільки політичні упередження перетворюють його у невирішальну проблему. Ось як вирішує цю дилему М. Бердяєв: „Культура ніколи не була і ніколи не буде абстрактно-людська, вона завжди конкретно-людська, тобто національна, індивідуально-народна, і лише в такій своїй якості вона сягає загальнолюдськості“ [28, 155]. Це ж стосується і мистецтва як „суспільної діяльності великого значення, як вираження глибинних і найсуттєвіших поривань народу“ (за Вінкельманом) [Див.: 90, 248].

Для естетики екзистенціалізму мистецтво – це гносеологія екзистенції [90, 339]. Але воно розкриває не лише смисл буття людини, а й буття взагалі. М. Гайдеггер вважав, що „найбільш адекватним чином „істину буття“ може виявити мистецтво, оскільки у творі мистецтва „відбувається істина“ як „приховуюче розкриття сущого“ [132, 31]. Порівняйте з Арістотелем: „...досвід є знанням одиничного, а мистецтво – знанням загального“ [6, 101].

Якщо буття взагалі і людське буття поєднані (за М. Гайдеггером) і тісно пов'язані із тотожністю, зокрема національною, то має рацію Е. Шаргафф, коли говорить про „справжню літературу“ – мистецтво слова, одну з найважливіших і наймасовіших ділянок культури, саме з нею пов'язуючи минуле, батьківщину, рідну мову – те, що забезпечує національну ідентичність і без чого нема народу, а є населення, є біороботи, що, можливо, мають розум, але позбавлені душі“ [Див.: 241, 143]. Таким чином, *мистецтво і національна ідентичність – невід'ємні поняття.*

Враховуючи потенціал опрацьованого матеріалу, дефініція **національно-духовної ідентифікації** буде наступною: це – ***підсвідомо-свідомий процес ототожнення суб'єктом себе із духовно-культурними феноменами як зразками, в результаті котрого формується національна ідентичність цього суб'єкта.***

Залежно від того смислу, котрий вкладають у поняття „культура“, буде залежати й обсяг досліджуваного поняття. При занадто розширеному – національно-духовний процес ототожнення практично зливатиметься із національною ідентифікацією (порівняйте: національна ідентичність як „культурна“ в Е. Сміта), і навпаки, чим вужчим буде цей смисл, тим вужчою буде й роль національно-духовної ідентифікації. Таким чином, статус національно-духовної ідентифікації (як культурного процесу) в системі національної ідентифікації залежить від об'єму сукупності духовно-культурних феноменів (мистецьких, релігійних, етичних тощо). Завдання сучасної культурології – чітко дефініціювати культуру й окреслити структуру її феноменів.

Власне, *лише в контексті культури (особливо мистецтва) увиразнюється суть та принципи дії національно-духовної ідентифікації як духовного процесу конституювання особистості.* Саме тут чітко проступають евристичні та гносеологічні потенції цього онтологічно-екзистенційного феномена: пізнання невідомого-себе (і через ідеал-Я (З. Фрейд), і через пласт колектив-

ного (національного) підсвідомого (К.-Г. Юнг)), верифікація свого „Я“ своїм(-и) „МИ“, осмислення в рамках референції своєї телеології, етосу, буття (й екзистенції) взагалі тощо.

Основним полем, у котрому, власне, і відбувається процес національно-духовного ототожнення, є мова. Передусім тому, що „мова і культура є двома паралельними різновидами набагато фундаментальнішої діяльності..; ідеться про людський дух“ (К. Леві-Строс) [162, 71]. Водночас „мова нації та її культура становлять органічне ціле“: „Смерть мови означає загибель культури“ [115, 141]. Аксіальний статус мови підкреслювало чимало європейських мислителів: Ж.-П. Сартр твердив, що „ми існуємо в мові, як у власному тілі“ [263, 109], Ж. Лакан заявляв, що „мова „структурує“ людину“ [132, 39], а М. Гайдеггер (випереджаючи цих мислителів) писав: „Мова є домом буття. В помешканні мови живе людина. Мислителі і поети – хранителі цього помешкання“ [335, 192].

Отже, мова не просто „озвучує“ національне буття, а й творить те буття: „...мова виконує націотворчу роль, позаяк соціалізація... відбувається в атмосфері (аурі, ефірі) національної мови, що надає людині ознак соціально-національної істоти, члена національно-мовної спільноти“ [241, 18].

У теоретичному осмисленні нації Л. Ребетом увиразнюються наступні об’єкти національного ототожнення, котрі він, як і більшість інших націологів, розглядає як чинники формування національної єдності: держава, територія, родина, культура (головно, мистецтво), релігія, мова, національна місія, спільні ідеї та вартості тощо. В Е. Сміта такі об’єкти формують національну ідентичність: національна територія, спільні міфи, історична пам’ять, культура, єдині юридичні права, спільна економіка [293, 23]. Схожу структуру національних атрибутів і факторів спостерігаємо у Манчіні, Маміямі, Фляшганса, Ноймана, Рудницького, Бочковського та ін.

Узагальнюючи, виділимо декілька основних типів (що мають свої підтипи) **об’єктів національної ідентифікації**. Це: люди як втілення певних національно-психічних констант (національного менталітету), історико-культурні персоналії (історичні діячі, митці, духовні батьки нації тощо), релігійні ідеї, церковні ритуали, топоси рідної землі, міфологічні символи, легенди, культурні артефакти, моральні принципи, історичні події, природні феномени, національні аксіси, фольклорна система, характер родинних зв’язків, традиції народу, загальнонаціональна мова (усі її структурні елементи) тощо. Одним із найважливіших об’єктів, на наш погляд, є національна держава.

*Усі ці об'єкти національної ідентифікації у змодельованому художньому універсумі (мистецькому творі) постають для реципієнта вже суто як об'єкти національно-духовної ідентифікації*. Вони отримують наче подвійне буття: по-перше, існують як об'єктивні факти і фактори національного універсуму, по-друге,– як інтериоризовані елементи кодифікованих мистецьких творів.

Зрозуміло, що повноцінне окреслення (тим більше, осмислення) категорії національно-духовної ідентифікації вимагає дослідження з боку всіх дотичних дисциплін: філософії, психології, націо- та соціології, політології, культурології та філології (зокрема, літературознавства) тощо. Важливо тільки, щоб усі експлікації верифікувались із методологічним принципом (національним імперативом) І. Франка: „Все, що йде поза рами нації, се або фарисейство людей, що інтернаціональними ідеалами раді би прикрити свої змагання до панування одної нації над другою, або хворобливий сентименталізм фантастів, що раді би широкими „вселюдськими" фразами покрити своє відчуження від рідної нації" [323, 284].

Отже, у пізнанні культурних явищ фундаментального значення набуває врахування закону тотожності. У системі національного буття цьому закону відповідає поняття національної ідентичності. Національну ідентичність особистості структурує процес національної ідентифікації, суттєвим компонентом якого виступає національно-духовна ідентифікація, як культурний процес. Такий *теоретичний підхід* дозволяє виявити ті сутнісні особливості поетичного дискурсу Петра Скунця, які поки що залишились поза увагою дослідників.

## 1.2. Літературно-естетичні параметри національно-духовної ідентифікації ліричного героя: характер художнього вираження

Продовження *теоретичної експлікації* (в основному з використанням досягнень літературознавства) методологічно доцільне, оскільки „ми знаємо тепер, що в науках про людину „теорія" не є випадковим додатком: вона бере участь в конституюванні об'єкту" [244, 154]. Літературознавча екзегеза досліджуваного поняття базується на виділенні та окресленні кількох

аксіальних для даної проблеми аспектів із залученням ряду герменевтичних методологій.

Інтелігібельна рекуренція першого моменту передбачає акцентування на злитості (органічній взаємопов'язаності) понять „мистецтво" і „література" (як мистецтва слова) із національною ідентичністю. Таку злитість відзначають передусім теоретики нації (націологи). Наприклад, Е. Сміт виходить з того, що національна ідентичність – „це абстрактна, багатовимірна конструкція, пов'язана з багатьма різноманітними сферами життя і здатна до численних перетворень і поєднань" [293, 150]. За допомогою „чуття краси, розмаїття, гідності й завзяття", породжених „майстерним компонуванням форм, мас, звуків і ритмів" „мистецтва спроможні пробудити виразний „дух" нації" [293, 169].

Однак *націологічна інтерпретація мистецтва не може замінити естетичної*.

Проблема осмислення артефакту сучасним дослідником полягає у тому, що теорія мистецтва (а значить, і літератури), зокрема XX століття, надзвичайно плюралістична (аж до антагоністичності ряду методологій), насичена вкрай суперечливими спекулятивними схемами. Це вимагає від літературознавця обов'язкової верифікації власної концепції.

Наше розуміння мистецтва близьке до того, що його розробляв М. Гайдеггер[4], зокрема у своїй праці „Джерело художнього творіння". Німецький філософ провадить екзегезу в онтологічно-екзистенціалістичній площині. Він шукає сутності мистецтва, котре само „перебуває в художньому творінні" [334, 265]. Водночас саме у творінні відбувається „розкриття сущого в його бутті – твориться розкриття істини" [334, 280], сутність котрої – „збігання з сущим" [334, 278]. Творіння „становить свій світ і складає землю" [334, 286], і тим самим „провадить суперечку за неприхованість сущого в цілому" [334, 292], бо й буття твору – у провадженні суперечки між світом і землею [334, 288]. Як наслідок, отримуємо декілька постулатів.

По-перше, у творі мистецтва „просвітлюється буття, що приховується. Така світлість вмонтовує своє сяйво всередину твору. Сяйво, вмонтоване всередину творіння, є прекрасним. Краса є спосіб, котрим побутує істина – неприхованість" [334, 293]. По-друге, саме „ставання творіння творінням – це один із способів

---

[4] Нам видається, що саме ця концепція якнайбільше відповідає тій ***національно-екзистенціальній***, *націоцентричній методологічній* моделі, що її основоположником в українському літературознавстві (переважно в художній формі) став Тарас Шевченко *(прим. автора)*.

становлення і здійснення істини“ [334, 296]. Ця, здавалося б, суто теоретична проблема осмислюється і на художньому рівні. Наприклад, у мініатюрі П. Скунця „Сонце“ (із циклу „Зарубки на пам’ять“):

*І не було світити ще для кого –*
*воно світило. І тому є ти...*
*Тож не вичікуй зборища людського,*
*щоб засвітити. Просто засвіти.*

**(О, 441)**

Людина в процесі екзистування „екстатично впускає саму себе всередину неприхованості буття“ і стає охоронцем „створеного“ (твору мистецтва). „Охорона творіння,– пише М. Гайдеггер,– не роз’єднує людей, обмежуючи кожного колом його переживань, натомість вона вводить людей всередину їх спільної приналежності істині, котра здійснюється у творінні, і так кладе основу для їх сумісного буття одне з одним і одне для одного; таке буття є історично здійснюване спостереження тут-буття...“ [334, 302].

Таким чином, мистецтво передусім є становленням і здійсненням істини [334, 304]. З іншого боку, „сутністю мистецтва є поезія“ [334, 307]. Якраз у поетичному нарисі експлікуються поняття землі і світу: „Справжній поетичний нарис – це розкриття того самого, всередину чого споконвіку кинуто тут-буття, що історично здійснюється. А це – земля; що ж стосується народу в його історичному здійсненні, то його земля – ґрунт-основа, що закривається, на котрому засновується і перебуває цей народ з усім тим, чим він вже став і що він є, хоча б приховано від самого себе. І це – його світ, що править на основі поєднаності тут-буття із неприхованістю буття“ [334, 307].

Як бачимо, *саме у мистецтві, зокрема в поезії, поєднуються людина і народ* (через „охорону“, „землю“ і „світ“) *у процесі екзистенції із істиною як аксіальним поняттям мистецтва*: „Джерелом художнього творіння, тобто разом джерелом творців і джерелом охоронців, а значить, джерелом звершено-історичного тут-буття народу, є мистецтво“ [334, 309].

Естетична концепція основоположника модерного екзистенціалізму та онтологічної герменевтики, таким чином, продовжує класичну герменевтичну традицію (зокрема, німецьку) і водночас полемізує із багатьма сучасними концепціями. Ідеться не лише про теорію „мистецтва для мистецтва“ французького філософа Кузена (термін з’явився у 1818 році) [90, 133], але і про позитивістську концепцію (О. Конт, Л. Вітгенштейн), коли

мистецтво розглядається лише як соціальний засіб замирювання; взагалі ж, „покликання художника – не у викритті соціальних та моральних недоліків, а в пробудженні додатніх почуттів і оспівуванні всезагальної гармонії“ [340, 87]. Для справжніх митців усе це не так однозначно. Цьому підтвердженням є естетична концепція П. Скунця:

*Бо що таке бути поетом?*
*Жбурнути журбу під тост,*
*та знати, що завтра все то*
*повинен прибрати хтось.*
*Обняти безжурну дівчину,*
*а зморшки її уявити.*
*Побачити бабу скалічену,*
*а давню красу вловити.*
*Явитися чортом –*
*добрим,*
*явитися ангелом –*
*злим.*
*Тягнути з душі, як із торби,*
*усе, що ви потай несли.*
*В пушинці розради збагнути*
*закони земної ваги.*
*Титанського зросту сягнути,*
*упасти до рівня слуги.*

*За всіх відмовчати,*
*коли всі кричать!*
*За всіх прокричати,*
*коли всі мовчать!*

**(„Весілля в Ізі“ // „На границі епох“; О, 241)**

Як маргінальні розглядаємо й інші концепції: *психоаналітичну* З. Фрейда (мистецтво – як сублімація придушених сексуальних (найчастіше – збоченських) потягів індивіда), *марксистську* (мистецтво – як відображення класової боротьби), *феміністичну* (С. де Бовуар, Ю. Крістева, Г. Сікту, Е. Шовалтер та ін.) (мистецтво – як боротьба „жіночих“ та „чоловічих“ текстів), *гедоністичну* (зокрема в постструктуральній інтерпретації Р. Барта: література крізь призму „насолоди від тексту“) і т. п. *Існування множини таких концепцій – корисне, особливо на теоретичному рівні, але, на жаль, при спробі звести категорію „мистецтва“ до котроїсь із них – розмивається ідентичність останнього.*

Більшість теоретиків XX ст. розглядають мистецтво, насамперед літературу, як *гру* (скажімо, З. Фрейд, Й. Гейзінга,

Р. Барт та ін.). М. Гайдеггер проти такої уніфікації. У своїй роботі „Гельдерлін і сутність поезії“ він зазначає: „Поезія нагадує гру, проте нею не є. Гра об’єднує людей, але в ній кожен забуває про себе. Тоді як в поезії людина зосереджується тільки на основах свого існування“ [52, 204]. Але ті „основи“ далекі від гіпертрофованого у модернізмі та постмодернізмі індивідуалізму, тим більше від егоїзму. Мистецтво слова невід’ємне від національної ідентичності, бо „слово поета є тільки тлумаченням „голосу народу“ [52, 205]. Саме в дусі гайдеггерівського „голосу народу“ – національних традицій (а не естетичної гри) проголошує ліричний герой П. Скунця аксіоми людинотворення:

*Митре мій,*
*коли над нашим світом*
*напинає вітер небеса,*
*мушу бути вітром, а не свідком,*
*що вітри епохи описав.*
*Стати щастям.*
*Щастям, а не успіхом.*
*Радістю глибинною,*
*не усміхом.*
*Навіть смертю –*
*тільки не вмиранням.*
*Карою,*
*але не покаранням.*
*Піднести життя –*
*не животіння.*
*Принести порив,*
*а не хотіння.*
*І грозу накликати,*
*не мжичку.*
*Пронести ім’я своє,*
*не кличку.*
*Перейти в кохання,*
*не у звичку.*
*Перейти у гнів,*
*а не в образу.*
*Бути сном і дійсністю одразу.*

**(„Від автора“ // „На границі епох“; О, 220–221)**

Якщо догайдеггерівська естетика концентрувалась в основному на доволі релятивістському (ще з часів Платона) понятті „краси“, то німецький герменевт (в дусі давньої екзегетичної традиції) генералізує метафізичну категорію „істини“, водночас саме нею верифікуючи „прекрасне“: „Істина є неприхованістю сущого як сущого. Істина є істиною буття. Прекрасне не зустрі-

чається поруч з істиною і поза нею. Коли істина покладає себе всередину творіння, вона проявляється. Таке проявлення як буття істини всередині творіння і як творче буття істини є красою. Прекрасне належить події розгортання істини. Прекрасне не просто співвідноситься із задоволенням, воно не буває виключно предметом задоволення“ [334, 311–312].

Фундаментальні естетичні ідеї М. Гайдеггера не з’явилися на порожньому місці. До них близькі чимало мислителів-попередників і наступників. Ідеться про аксіальний статус поняття „істини“ у мистецтві, а також про взаємопов’язаність нації/народу та художньої творчості (у роботах Платона, Арістотеля, Томи Аквінського, Канта, Гегеля, Віко, Гердера, братів Грімм тощо). Ось кілька прикладів.

Так, основоположник культурно-історичної школи в європейському літературознавстві (на думку І. Михайлина, існував український варіант, що передував західноєвропейському [див.: 180]) І. Тен вважав, що художній твір зумовлений: расою (національним обличчям), середовищем (особливостями природного і суспільного оточення) та психологічним моментом творця (зумовлений психікою автора) [195, 77]. Культурно-історичний напрям розглядав літературу „як наслідок духовної діяльності нації на шляху до самопізнання й самоутвердження“ [180, 53].

Духовно-історична школа, котра з’явилася як реакція на філологічний позитивізм XIX ст., „живилася ідеями філософії В. Дільтея, що вибудовувалася на усвідомленні єдності часу та нації“ [168, 220].

„Творче утвердження національності і є утвердженням людства“,– писав М. Бердяєв [28, 157]. Екзистенціалісти, в силу специфіки цієї філософської системи, особливо часто зосереджували свою увагу на проблемах мистецтва. Так Х. Ортега-і-Гасет в одному з есе писав: „Кожна метафора – відкриття закону універсуму“ [214, 151].

Голландський мислитель Й. Гейзінга соціалізує поняття поезії, наголошуючи, що треба „позбутись уявлення, ніби поезія має саму естетичну функцію чи що її можна зрозуміти й пояснити лише в рамках понять естетики. ...поезія виконує вітальну функцію, яка є і соціальною і літургічною разом“ [55, 139]. При цьому дослідник наводить приклад давньогрецьких поетів, котрі виконували „яскраво виражену суспільну функцію“: „Вони звертаються до народу як його навчителі, як порадники“ [55, 140].

Основоположник аналітичної (глибинної) психології К.-Г. Юнг говорить про твір мистецтва як про бінарний феномен: він, по-перше,– „свідомий продукт“, а по-друге,– „подія, породжена

підсвідомою природою“ [368, 325]. Виходячи зі своєї ідеї про колективне підсвідоме, швейцарський мислитель розглядає художника як „колективну людину“, в ролі „двигуна і коваля несвідомого психічного життя людства“ [360, 49]. У першу чергу це стосується національного колективу (національного несвідомого), бо „художній твір відповідає психічним потребам суспільства, в котрому живе автор, і, внаслідок цього, означає більше, ніж його особиста доля, незалежно від того, усвідомлює він це чи ні“ [360, 52].

Послідовник К.-Г. Юнга Е. Нойман вказує, що творча людина „насправді глибоко прив'язана до групи і культури, в яких вона живе, ...більш глибоко, ніж будь-яка інша людина...“. Ця культурно-національна прив'язаність митців зумовлена „домінуванням надособистісного в їх психічному субстраті“ [202, 166]. Ця ж прив'язаність допомагає творцеві здійснювати „прорив у царство суті“ [202, 170]. Архетипна критика справедливо розглядає автора як ексклюзивного „виразника дум свого суспільства“: „...його художні прозріння і поетичний талант, не апелюючи до жодного іншого суспільства, виражають духовні потреби того суспільства, в котрому він живе“ (Н. Фрай) [318, 251]. Саме тому протагоністу П. Скунця вдається стати голосом і покоління „шістдесятників“, і цілої нації, голосом української культури (в його термінології – „країни Франкіани“) як онтологічної основи українства:

*Я ступив нестримно, як зухвалість,*
*від образ дитячих до болінь.*
*То не просто книга відкривалась,*
*а країна прагнень і борінь.*
*І коли я рушив у незнане,*
*мушу знати, рушив звідкіля.*
*Є така країна Франкіана,*
*що не здасться меншою здаля.*
. . . . . .
*Люди, люди,*
*щастя не омана,*
*не омана навіть ваші сни.*
*Є така країна Франкіана,*
*де з весни ждуть іншої весни.*
*Там не тоне віра у багнюці,*
*там проходить чистою душа*
*крізь болото свинських конституцій,*
*крізь іржаві промені гроша.*
. . . . . .
*Там людина кожна незамінна,*

*там красу шукають під вінком...*
*Є така країна Україна,*
*де живуть Шевченко і Франко.*
*Рідний край...*
*Одним – надгробний камінь,*
*іншим – осокори, ясени,*
*іншим тим, які стають батьками,*
*не забувши, що вони – сини.*

**(„Над томом Франка“ // „На границі епох“; О, 272–274)**

Один із зачинателів „нової критики“ англо-американський мислитель-неотоміст Т. С. Еліот вказував на особливе значення певної поезії для певної нації: „...поезія на відміну від всіх інших мистецтв має для людей однієї з поетом національності і однієї з ним мови таку цінність, яку вона не може мати для людей іншої країни“ [358, 184]. Звідси та відносна „закритість“, скажімо, Т. Шевченка для представників інших народів, про котру писав ще Є. Маланюк (див. його есе „Шевченко живий“).

Структурально-семіотична теорія справедливо виділяє естетичну цінність, як домінуючу у творі мистецтва. Водночас Я. Мукаржовський пише, що „функція поетичного мистецтва – це вплив на суспільство у напрямку певної цінності“ [192, 286]. Така літературна аксіологія настільки значуща, що спонукає говорити про поета як про символ певної нації [190, 267]. Ю. Лотман у зв'язку з цим говорить про літературну „функцію забезпечення загальної пам'яті колективу“, котра перетворює той колектив „із безладної юрби в „Une persone morale“, за висловом Руссо“ [170, 431]. Навіть постструктуральний Р. Барт зазначав: „Беремо за аксіому зумовленість твору дійсністю (расою, пізніше історією)...“ [21, 322]. Важливо відзначити, що саме в такому дусі розглядали поезію і митці творчого покоління П. Скунця: „Поет є – значить є народ. / Або, принаймні, був“ (Б. Стельмах, „Археологічне дослідження“) [296, 9].

У теорії діалогізму російського вченого М. Бахтіна одним з основних виступає поняття „нададресата“. Це своєрідний „третій“, що стоїть над усіма партнерами діалогу (йдеться про діалог між адресантом та реципієнтом): „...крім адресата (другого), автор висловлювання... передбачає вищого нададресата (третього), абсолютно справедливе розуміння якого передбачається або у метафізичній далині, або у далекому історичному часі“ [21, 322]. Конкретним ідеологічним вираженням такого нададресата у різні часи ставали різні поняття: Бог, абсолютна істина, суд історії, наука, суд безпристрасної людської совісті і, звичайно ж, народ (чи нація). Петро Скунць верифікує власну філософію творчості

передусім „буттям народу: отих „мертвих, живих і ненароджених“, що складають поняття „нація“ й „Україна“, і які, власне, і є справжніми адресатами істинного мистецтва“ [288, 109].

Одним з основних законів герменевтики є „закон географічного, етнічного і соціального оточення“ [244, 6]. Післягайдеггерівська онтологічна герменевтика зосереджується переважно на проблемах інтерпретації не твору, а тексту. Німецький літературознавець Г.-Г. Гадамер розглядає текст як історичний об’єкт, „тобто написаний конкретним автором у певний час і певною мовою“ [105, 208]. Цей національно-історичний контекст ще більше поглиблюється у працях французького дослідника П. Рікера, котрий зазначає, що будь-яке читання (як герменевтичний процес) „завжди здійснюється всередині того чи іншого суспільства, тієї чи іншої традиції чи тієї чи іншої течії живої думки“ [244, 4].

У теорії рецептивної естетики Г.-Р. Яусса вказується на залежність тотожності від художньої творчості, бо серед комунікаційних (нормотворчих) звершень мистецтва є і „витворення ідентичності“ (спадкоємності замість наслідування) [384, 305].

Наведені вище висловлювання підтверджують те, що *мистецтво, зокрема література, містить в собі незглибимі національні „начала“ (в термінології М. Гайдеггера), що побутують на двох іманентних рівнях: естетичному та ідейному (точніше – інтенціональному, ідеологічному)*. Переважно в такому ракурсі розглядається біном мистецтво/національна ідентичність у світовій постколоніальній критиці, до ідей котрої близько стоїть частина літературознавчого дискурсу сучасної України разом із антиколоніальними тенденціями минулого та теперішнього.

Верифікація власної концепції за національною ідеєю (а не за класовою, психоаналітичною, феміністичною, постмодерною тощо) характерна, зокрема, для постколоніальних критиків Індії та Австралії. Г. Бгабга, критикуючи обмеженість постмодерних теоретиків, пише: „Вимоги землі, виживання раси, культурне відродження – усе вимагає зрозуміння і відповідей на самі концепції та структури, які академіки постструктуралізму з’ясовують у мовних іграх, і мало хто з них знає про політичну боротьбу реальних людей поза тими дискурсивними межами“ [Цит. за: 291, 537]. Г. Бгабга запроваджує термін „націєрозповідність“ для дослідження нації через дискурс. Йому притаманне „розуміння нації як однієї із головних структур ідеології амбівалентності в культурних образах „сучасності“ [22, 560].

Австралійський вчений С. Дюрінг наголошує на аксіальному статусі націоналізму в художньому дискурсі колоніальних та постколоніальних народів. При цьому він справедливо твердить, що „націоналізм є щось інше, ніж те, що йому приписує імперіалізм“ [83, 565]. „Я відмовляюся від позиції,– продовжує С. Дюрінг апологію одного з основних елементів національної ідентичності,– яку займає більшість гуманістів, модерністів, марксистів, а саме, що націоналізм є природно загрозливою ідеологічною формацією“. Австралійський літературознавець „переконаний, що сьогодні твори такої колонії першого світу, як Австралія, повинні бути націоналістичними“ [83, 565].

Українська антиколоніальна[5] літературознавча традиція має довгу і славну історію. Обмежимося кількома прикладами. Українському російськомовному письменникові М. Гоголю вдалося схопити саму суть національного митця (ще в другій половині XIX ст.): „Справжня національність полягає... в самому дусі народу. Поет навіть може бути і тоді національним, коли описує зовсім сторонній світ, але дивиться на нього очима своєї національної стихії, очима свого народу, коли відчуває і говорить так, що співвітчизникам його здається, наче це відчувають і кажуть вони самі“ [Цит. за: 153, 230].

За М. Костомаровим, художня творчість передає дух народу від покоління до покоління, формує їх духовну субстанцію і виступає об’єднуючим началом національної свідомості і художнього феномена [195, 57]. Таку ж функцію відіграє і Слово, поставлене „на сторожі“ „рабів німих“ – упослідженого покоління земляків,– в художньо-герменевтичній концепції Т. Шевченка.

Найпотужніший літературний критик-націоналіст міжвоєнного періоду Д. Донцов не випадково для своєї книги „Дві літератури нашої доби“ взяв епіграфом цитату з Ф. Ніцше: „Від

---

[5] Навмисно вживаємо тут термін „антиколоніальна критика“, який увиразнює *націоствердживальний* та *антиімперіалістичний* потенціал справжньої науки, українського літературознавства зокрема. Тоді як, для прикладу, „постколоніальна критика“ – поняття надто широке, яке охоплює як націоцентричні, так і антинаціональні (ксенофобські), новоімперіалістські тенденції (як це, скажімо, спостерігаємо у випадку із постмодерними роботами українських „неоміфологістів“ чи неофеміністок, котрі найчастіше фальшують художню дійсність (як перед тим радянські псевдонауковці) на догоду ліберальній ідеології (праці Г. Грабовича, О. Забужко, С. Павличко, В. Агєєвої, Н. Зборовської, О. Бузини, О. Гриценка та ін.)) *(прим. автора)*.

того, до чого вони прикладають оцінку: „це гарне!“, залежить сила і одиниці і нації“. Відштовхуючись від цієї максими, український дослідник наголошує на „великій ролі літератури в духовному і політичному формуванні одиниці і нації“ [76, 5]. Звідси ж і думка О. Кандиби-Ольжича про літературу як про „мистецтво найбільшої ідейної насиченості“ [208, 191].

У ранній період творчості Ю. Шерех утверджував тезу про аксіальний статус національного в культурі та теорії культури: „...національне настільки визначає собою життя кожного культурного народу, настільки переймає всі прояви його культурного життя, що не можна робити жодних історично-культурних узагальнень.., щоб не ствердити цього національного“ [350, 77]. Не випадково саме Ю. Шерех та У. Самчук витворили після другої світової війни концепції „органічного національного стилю“ та „великої літератури“. „Видатна поезія,– наголошував Ю. Шерех,– може бути тільки та, що росте з національного коріння“ [350, 81].

Літературний метадискурс діаспори другої половини XX ст. перейнятий в основному постмодерними проблемами (серед винятків – Д. Донцов, О. Лотоцький, І. Кошелівець, Ю. Бойко, М. Мушинка, Я. Славутич та ін.), далекими від націоцентричних засновків Т. Шевченка і М. Гайдеггера. Проте зустрічаємо і виразні національно-захисні тенденції навіть у відверто ліберальних критиків. Так, Г. Грабович у середині 80-х писав: „...пошук органічності чи „органічно українського“ стилю тощо – це необхідне і неминуче шукання того своєрідно-українського, без якого ця література, культура взагалі не мають сенсу. Бо жодна творчість не може існувати тільки на запозиченій моделі, якою б вона не була високою“ [65, 21].

М. Павлишин, аналізуючи „постколоніальні риси в сучасній українській літературі“, слушно зазначає: „Традиція нової української культури була побудована на бінарній опозиції себе та іншого, де інший був колонізатором, чужинцем, ворогом“ [220, 229]. Тривалий підневільний стан і статус української нації не міг не вплинути на характер української культури, і це мусить враховувати кожен науковець-гуманітарій: „Йдеться про кричущі явища дискримінації, русифікації, провінціалізації,– одне слово, колоніального статусу української культури“ (Г. Грабович) [66, 37].

Незважаючи на всезростаючу популярність у сучасному вітчизняному літературознавстві теорій далеких і від націоцентричної гайдеггерівської герменевтики, і від національно-захисних традицій української критики (йдеться про „форма-

лізм“[6], психоаналіз (фрейдизм)[7], постструктуральні концепції (неофемінізм, деконструктивізм, „неоміфологізм“ тощо)), ***чимало дослідників розглядають літературу саме як амбівалентний феномен національної ідентичності: фактор, породжений цією ідентичністю, і фактор, що її породжує***. *Художня методологія* Петра Скунця теж близька до націостверджувальної парадигми:

*Над Дунаєм надвечір гуляв,*
*і хотілось мені чомусь*
*свою Тису пізнати у ньому*
*і води зачерпнути шоломом,*
*напоїти поранену Русь.*
*Хвиля – ніби за роком рік.*
*Дві третини планети – вода,*
*а потрібно своїх нам рік...*

**(„Зі студентського щоденника. Рік – 1942“ // „На границі епох“; О, 268)**

Зберегти „духовну щоденність народу“ (Г. Штонь) [356, 5] чи утвердити „ідею державного самоздійснення“ (О. Ольжич) неможливо без „процесу національної самоідентифікації“ [92, 68]. М. Жулинський так формулює постколоніальну проблему: „Україна сьогодні стоїть перед великою і важливою проблемою: як відновити, як відтворити цілісну картину національного образу культури, як набути свою, національну, цивілізаційну ідентичність?“. Звідси „національний фактор, або ширше – націоналізм“ повинен відігравати „визначальну роль у формуванні духовно-світоглядного змісту системи ціннісних орієнтацій“ (М. Жулинський) [92, 68].

*Обережне застосування в українському постколоніальному дискурсі теоретичних моделей, розроблених на Заході, пов'язане із специфікою наукового об'єкта, розвиток якого залежав від специфічних історичних умов розвитку нації, її інтелектуального проводу*. „У Східній та Центральній Європі інтелектуали виконували специфічну позакультурну[8] функцію,– пише

---

[6] Маємо на увазі не роботи, котрі випливають із формалістичної школи початку XX ст., а ті дескриптивно-статистичні сурогати, які можуть служити швидше передумовою для наукового аналізу, але ніколи не можуть замінити гносеологічну інтерпретацію *(прим. автора)*.

[7] Тут нам ідеться про сучасне некритичне засвоєння цього методу з метою примітивної постмодерної фальсифікації українських письменників (див. „класичні“ у цьому плані роботи С. Павличко) *(прим. автора)*.

[8] Ми б сказали, не *позакультурну* (бо політика теж є елементом культури), а *позамистецьку* функцію *(прим. автора)*.

з цього приводу М. Зубрицька,– бо, на відміну від інтелектуалів Західної Європи, вони перебували у таких суспільно-політичних вимірах нестабільності, коли у будь-який момент історії проблематичним могло стати існування їх культури, мови і всього народу“ [103, 9].

У глибокому концептуальному дискурсі С. Андрусів людина і нація виступають не як непримиренні антагоністи, а як взаємозумовлені елементи космологічного процесу[9]. Бо „не буває людини взагалі, вона завжди історично й національно та індивідуально конкретна“ [3, 111]. „Національне, нація,– продовжує дослідниця,– лиш одна із ланок онтологічного існування людини у світі: людина – рід – нарід – нація як вицвіт, завершення буття народу – людство – як сад націй – „народів вольних коло“ [3, 111–112]. Усе, що існує, у тому числі й етнос, і мистецький твір,– „виявляє невпинну тенденцію існувати, а отже, відновлюватися-відроджуватися“ [4, 18].

Звідси й „процес самоідентифікації, індивідуальний... чи колективний.., космологічний у своїй основі“ [2, 2]. Через „шлюб“ Природи й Етносу (порівняйте „охоронців“, „землю“ і „світ“ у німецького філософа) народжується „національний Космо-Психо-Логос“: „єдність тіла – природи, землі (Космос), душі – національного характеру (Психе) і духа, слова (Логос)“ [2, 15]. Нація і є цим Космо-Психо-Логосом.

У зв’язку з цим національна література виступає „як один із найпотужніших засобів збереження і утвердження у світі мезокосму – етнічної, національної ідентичності, виховання національної самосвідомості“, вона „найпромовистіше розповідає світові і самому народові про своєрідність його мелодії у симфонії народів на „небесах буття“ [2, 6]. Водночас література „разом з іншими видами духовної діяльності є своєрідним космогонічним міфом, який зміцнює, відновлює і „тримає“ космосистему – світ і націю і їх „дублікат“ – психосистему – самосвідомість, індивідуальну і колективну. Література є найчутливішим сейсмографом, що фіксує усі розлади в загроженій космосистемі – втому, виснаження біоенергії на всіх космічних рівнях – від природи до людини і нації“ [2, 6]. Такий підхід розширює гайдеггерівське поняття „охорони“, оскільки не лише народ „охороняє“ мистецтво, а й мистецтво (передусім література) „охороняє“ народ,

---

[9] Рекомендуємо у цьому зв’язку фундаментальну монографію дослідниці „Модус національної ідентичності: Львівський текст 30 років XX ст.“ (Львів: Львівський національний університет імені Івана Франка, 2000, Тернопіль: Джура, 2000) *(прим. автора)*.

націю. Цю фундаментальну метафізичну залежність народу від літератури П. Скунць формулює так:

*Без полководців – є такі народи,*
*але нема народу без співця.*
*І в чім народу кожного основа –*
*я з висоти своєї відповім:*
*народ почався з праведного слова,*
*народ зберігся знов-таки у нім.*

**(„Петефі“, 1977; О, 420)**

Питання злютованості національної ідентичності та літератури ґрунтовно розглядає й Л. Сеник. Він зазначає: „Термін „національна ідентичність“ стосовно літератури – це збереження найсуттєвіших національних ознак: мови, психології, мислення (свідомості), способу буття, звичаїв, релігії, осмислення сучасного і минулого в світлі національної ідеї, послідовне (або й стихійне) відстоювання політичних, культурно-духовних прав нації, державності як єдино можливої форми нормального існування національної спільноти для її самоствердження, життєдіяльності й розвитку“ [272, 44]. Таким чином, „поняття ідентичності захоплює різні сфери діяльності народу (нації), як матеріальні так і духовні“, і „в кінцевому наслідку, має естетичний вияв“ [272, 45].

Як і С. Андрусів, Л. Сеник глобалізує феномен національної тотожності: „...втрата національної ідентичності є загрозою для існування не тільки літератури як елемента повноцінного національного духу, а й нації, бо з втратою літератури почнеться обмеження функцій національної мови, а відтак і зруйнування нації“ [272, 46]. Більш-менш схожу дослідницьку позицію займають Т. Салига, О. Мишанич, М. Слабошпицький, М. Ільницький, О. Пахльовська, С. Квіт та багато інших сучасних українських літературознавців різних поколінь.

Усі вищенаведені експлікативні моменти слід враховувати при дослідженні радянських чи пострадянських письменників, особливо розглядаючи питання національно-духовної ідентифікації їх персонажів (як це безпосередньо стосується об’єкта нашого дослідження – поезії Петра Скунця). ***Важливість цього процесу полягає у поєднанні кожної людини через літературу (культуру взагалі) із власною нацією, у формуванні національної ідентичності індивіда.*** Уточнимо текстуальний, суто літературний характер цього процесу.

„Вінцем всякої науки є розкриття закономірностей“ [238, 567],– твердив російський структураліст В. Пропп. Розкриттю

суті такої мистецької закономірності, як національно-духовна ідентифікація, сприяє окреслення спорідненого естетичного феномена. Ідеться про герменевтичну теорію ***емпатії*** (чи емфатії), котру розвивав на початку XX ст. Т. Ліпс і котру називають ще теорією вчування [Див.: 159, 67].

Н. Фрай, розглядаючи естетичні концепції давнини, виділив „катарсис“ як основну категорію в Арістотеля та „екстаз і занурeність“ як „центральні поняття концепції Лонгіна“. Ці останні канадський науковець інтерпретував як „процес ототожнення, в котрий виявляються втягненими читач, твір і – в ідеалі – сам поет“ [318, 263].

За Новалісом, „поезія розчиняє чуже буття в своєму“ [90, 137]. У феноменології Е. Гуссерля побутує термін „ноема“, що означає „об'єкт, який інтенціюється свідомістю; об'єкт як він існує сам по собі з усіма своїми феноменальними сутнісними властивостями“ [72, 75]. Ототожнення уможливлюється наявністю інтенціональної свідомості у людини, котра інтерпретується як нерозривність свідомості і предмета (цієї ж ноеми) [90, 48].

Докладно розробляв проблему вже власне емпатії К.-Г. Юнг у своїй капітальній праці „Психологічні типи“. На думку швейцарського теоретика, „емпатія є свого роду процесом сприйняття, котрий відрізняється тим, що деякий істотний психічний зміст вкладається за допомогою почуття в об'єкт, і об'єкт таким чином інтроектується,– цей зміст завдяки своїй приналежності до суб'єкта, асимілює об'єкт суб'єктом і до такого ступеня пов'язує його із суб'єктом, що суб'єкт, так би мовити, відчуває себе в об'єкті“ [370, 322]. Враховуючи цей екстраверсивний процес, „прекрасним ми можемо назвати лиш те, у що ми можемо вчутися“[370, 323].

Солідаризуючись із Воррінгером, котрий вказував, що „полюсом, протилежним потребі до емпатії, є прагнення до абстрагування“ [370, 323], К.-Г. Юнг витлумачує це інтроверсивне прагнення таким чином: „ ...легко зрозуміти, що повинна бути можливість й іншого виду естетичного відношення до об'єкта, а саме така настанова, котра не йде назустріч об'єкту, а швидше прямує геть від нього і старається відмежувати себе від впливу об'єкта, створюючи в суб'єкті таку психічну діяльність, призначення котрої полягає в паралізуванні впливу об'єкта“ [370, 324].

Теорія Юнга, однак, не відносить чітко вищеокреслені феномени до котроїсь однієї сфери людської психіки. В одному місці йдеться про емпатію як про „несвідомий акт проекції“ [370, 324], в іншому говориться, що й емпатія, і абстрагування „є актами свідомості“ [370, 325].

З чим, зрештою, ми маємо справу – із *свідомим* чи *підсвідомим* процесом? Сучасне літературознавство не дає однозначної екзегези цієї проблеми. Ще А. Бергсон виділяв два основні шляхи пізнання: інтуїтивний (образний, підсвідомий) та логічний (аналітичний, свідомий). Різні дослідники у своїх концепціях по-різному узгоджують ці два види пізнання: **емпатію** та **абстрагування** як когнітивні процеси.

Часто герменевтичний підхід до мистецтва „мислиться... як спосіб „вживання“ в конкретний твір“ [158, 90], при цьому віддається перевага свідомому елементові. За М. Гайдеггером, естетика розглядає художній твір („творіння“) „як предмет чуттєвого сприйняття“, водночас „тепер таке сприйняття називають переживанням“. Висновок філософа: „...переживання, напевно, є тією стихією, в котрій мистецтво гине“ [334, 310]. П. Рікер пов'язував герменевтичну проблематику із таким інтелігібельним процесом, як „розуміння“: „для кінечної істоти розуміти означає переноситися в інше життя“ [244, 6], зокрема текстуальне.

Структуральна концепція чеського дослідника Я. Мукаржовського оперує поняттям „вчування“, що має переважно свідомий (емпіричний) характер, бо передбачає проектування особистого досвіду письменника „на інші поетичні особистості“ [192, 281]. Італійський семіолог У. Еко наголошує на вагомості чисто розумового конструкта – інтерпретації – під час сприйняття артефакта. Твір мистецтва розглядається як об'єкт, „який організовує потік поєднуваних вражень так, що кожний потенційний реципієнт по-своєму може зрозуміти той самий твір, первинну форму, яку задумав автор“. Звідси, „наше споживання твору – це інтерпретація та реалізація його, бо у кожному наступному баченні твір знову і знову оживає у самобутній перспективі“ [86, 409].

Інші дослідники зосереджуються на переважанні інтуїтивно-(підсвідомо-)чуттєвої природи естетичної рецепції. Російський дослідник Г. Шпет, розглядаючи герменевтику Ф. Шлейєрмахера, розрізняє граматичну та психологічну інтерпретацію. На думку російського мислителя, при психологічній інтерпретації ми не інтерпретуємо, не розуміємо, не „відкриваємо душу, особу, народ чи... ін. колектив“, ми „в них проникаємо, відчуваємо їх, симпатизуємо, „симпатично“ (не інтелектуально) розуміємо“ [354, 250].

Т. С. Еліот зазначає: „Якщо твір нас хвилює, отже, він має для нас щось важливе; якщо не хвилює, то не має для нас ніякого поетичного значення“ [88, 76]. Польський феноменолог

Р. Інгарден говорить про те, що твір пробуджує у реципієнта „попередню емоцію“, яка „дає поштовх процесові естетичного переживання“. Попередня емоція породжує стан збудження, згодом формується бажання оволодіти предметом, „предмет викликає здивування і поступово від попередньої емоції – ми приходимо до складного переживання“ [Див.: 164, 95]. Процес естетичного переживання включає в себе „активні фази“, а також – „миттєві фази пасивного відчуття“ [Цит. за: 164, 95].

Теорія діалогізму М. Бахтіна виходить на феномен вчування (в його термінології ще „вживання“) через проблему літературного героя, котрого вчений розглядає як „іншого“ відносно читача. „Я повинен вчутися в цю іншу людину,– пише дослідник,– ціннісно побачити зсередини його світ так, як він його бачить, стати на його місце...“ [20, 27]. Цей перший момент („вживання“) естетичної діяльності невід'ємний від другого – „повернення“,– „коли повертаємось в себе і на своє місце поза страждаючого, оформлюємо і завершуємо матеріал вживання“ [20, 29]. У такий спосіб „мистецтво дає... можливість замість одного пережити кілька життів і цим збагатити досвід... дійсного життя, зсередини приєднатися до іншого життя...“ [20, 77].

Уже наведених прикладів досить, щоб переконатися в тому, що ***доцільно розглядати емпатію і абстрагування як когнітивні процеси, що безумовно поєднують аперцепцію (свідоме уважне сприймання) та перцепцію (несвідоме автоматичне сприйняття)***. Водночас емпатія набагато ширша, ніж просто „ідентифікація мовця з учасником чи об'єктом повідомлюваної події“ (74, 20). *Емпатія постає як глобальна естетична ідентифікація, абстрагування – як естетична диференціація*; причому обидва процеси стосуються як адресата, так і адресанта („мовця“).

К. Леві-Строс розрізняв два основні шляхи наукового дослідження: редукціоністський та структуралістський. Перший передбачає зведення складного явища до простіших явищ інших рівнів. Другий – аналіз взаємовідносин явища (прагнення збагнути систему його взаємовідносин) [161, 345–346]. Обидва шляхи надаються для вивчення національно-духовної ідентифікації, зокрема в структурі літературного твору. *Зіставлення спонукає говорити про національно-духовну ідентифікацію як про споріднене явище і з національною, і з естетичною ідентифікаціями (емпатією). Власне вона об'єднує ці два феномени, узгоджуючи між собою індивідуальний, колективний (національний) та естетичний виміри.* Характерним прикладом може бути концеп-

ція національної емпатії ліричного героя у поемі „На границі епох“ П. Скунця:

*Митре мій,*
*у сутичці з судьбою*
*аби я самим собою став,*
*мушу стати хоч на мить тобою*
*і всіма із кого виростав.*

**(„Від автора“ // „На границі епох“; О, 222)**

Справжнє мистецтво неминуче формує національну істоту людини. Естетична концепція М. Гайдеггера прямо розглядає поетичний твір як „казання“, що приносить у світ „і все не речене як таке“: „В такому казанні всякому народові, в тому, що історично-звершується, передзакарбовані поняття про його сутність, тобто про його приналежність до світового здійснення – всесвітньої історії“ [334, 306]. Звідси естетичні „об'єктивуючі вирази життя“, в котрих лише і „може схопити себе“ „Я“ [244, 27], набувають чіткого національного забарвлення. Так націоналізуються ті відносини з іншими людьми, котрі „переважно є результатом непрямих конструкцій, здійснених на основі писемних документів“ (К. Леві-Строс) [162, 345].

Фундаментальну роль художнього тексту в людському тутбутті підкреслює і французький літературознавець Р. Барт: „...літературна форма як об'єкт отримала можливість викликати до себе екзистенційні відчуття, пов'язані з глибиною сутністю всякого об'єкта: відчуття чужості, рідності, відрази, звичайності, ненависті“ [10, 308]. Такі „екзистенційні відчуття“ неминуче національні, бо „мистецтво здається більш укоріненим у бутті, і воно значнішою мірою, ніж розум, пов'язане з національним“ [309, 110–111],– писав іспанський філософ М. де Унамуно. У цьому, мабуть, найголовніший смисл того „повернення до суті, котру відкриває для нас поет“ (О. Пас) [226, 248]. Такий герменевтичний процес стає домінантою мислення ліричного протагоніста П. Скунця. Ось як вдається йому розкрити суть комуно-російської імперії:

*Я вірю, діду, вашій грі!*
*Одвічний біль,*
*одвічні драми,*
*шукають крові упирі,*
*й не буде миру з упирями.*
*Я вірю –*
*казка не обман.*
*Але чи легше, діду, вам,*

*чи легше, діду, стало вам,*
*що став царем дурний Іван?*
*Чи легше, діду, вам хоч трохи?*
*Бо не до казки вже мені.*
*Як образ нашої епохи,*
*рушниця й скрипка на стіні.*

**(„У глушині“ // „На границі епох“; О, 247)**

Враховуючи обшир попередньої експлікації, варто уточнити дефініцію **національно-духовної ідентифікації** стосовно художньої літератури. Отже, її розглядаємо як ***підсвідомо-свідомий процес ототожнення індивідом себе із текстуальними об'єктами та суб'єктами, в результаті якого формується національна ідентичність цього індивіда***. Цей процес можна окреслити і як **національну емпатію**. (Надалі вживатимемо обидва терміни.)

Доцільно наголосити на кількох важливих моментах.

По-перше, слід враховувати ***бінарність національно-духовної ідентифікації***: її 1) націологічний (чи соціологічний) бік, бо формує (згодом актуалізує) національний універсум і, що важливо,– національну ідентичність (Е. Сміт) на рівні колективної свідомості та підсвідомості, й 2) її естетичний бік, бо сам процес відбувається лише на основі мистецького твору, його ейдологічної структури.

По-друге, якщо емпатія передбачає нададресатом (М. Бахтін) передусім *естетичну ідею*, то нададресат національної емпатії – *нація* (буття, породжуюче і породжуване національною ідеєю (Л. Ребет)).

По-третє, національно-духовна ідентифікація має більше сугестивний, ніж декларативний, характер – через переважання підсвідомо-інтуїтивного моменту в її сутності над свідомо-логічним.

По-четверте, онтологічною передумовою існування національно-духовної ідентифікації як естетично-націологічного процесу є неприхованість істини буття у художньому творі (за М. Гайдеггером); передусім ідеться про *національну істину* та *національне буття*.

А. Бергсон стверджував, що „поняття виступають, звичайно, парами і репрезентують дві протилежності“ [24, 61]. У зв'язку з цим доречно подати наступну дефініцію (теж суто *літературознавчу*): **національно-духовна диференціація** – ***паралельний національно-духовній ідентифікації процес, котрий полягає у розрізненні індивідом себе (саморозрізненні), внаслідок неприйняття тих чи інших текстуальних об'єктів та***

***суб'єктів (відмежування себе (дистанціювання) від них), в результаті якого теж формується національна ідентичність індивіда.*** Цей аксіальний для національної диференціації процес можна ще назвати **національним абстрагуванням** (використовуючи наявну естетичну термінологію, зокрема в інтерпретації К.-Г. Юнга). Одним із численних об'єктів національного абстрагування в поезії П. Скунця стає заробітчанство й еміграція:

*Верховинці, верховинці,*
*чи трембіти – на полом?*
*До чужинців поодинці,*
*ходять тільки у полон.*
*Ваші правнуки забудуть,*
*де їх прадіди зросли,*
*і земля та стане брудом,*
*що з собою ви несли.*
*Давній голос батьківщини*
*вчують тільки диваки...*

*Та лиш там звелись вершини,*
*де вулканили віки.*

**(„Вірш, задуманий тоді" // „На границі епох"; О, 228)**

Структуру національно-духовної ідентифікації конституюють три головні рівні: *авторський*, *рецептивний* і *текстуальний*. Таке структурування зумовлене статусом індивіда, що здійснює національно-духовне ототожнення. Ідеться про те, хто виступає суб'єктом національної емпатії: автор (адресант), реципієнт (адресат) чи літературний персонаж (вербальний герой).

**Авторська національно-духовна ідентифікація** найбільш близька до процесу *перевтілення*, котрий сучасна наука тлумачить у такий спосіб: „Перевтілення – вживання однієї людини у внутрішній світ іншої, тимчасова ідентифікація з нею, виконання її рольових функцій. У літературознавстві термін перевтілення вживається для пояснення психологічного механізму переходу фізичного автора на позиції автора текстуального, оповідача, розповідача, ліричного героя, персонажа тощо" [168, 544].

Алгоритм поетичного твору українського вченого О. Потебні (Х = а < А) поруч із змістом або ідеєю твору (Х) чи текстом (а) передбачає також наявність письменницької чи читацької перцепції (А) [314, 23]. І. Франко з цього приводу пише: „Поет для доконання сугестії мусить розворушити цілу свою духову істоту, зворушити своє чуття, напружити свою уяву, одним словом, мусить сам не тільки в дійсності, але ще й другий раз,

репродуктивно, в своїй думці пережити все те, що хоче вилити в поетичнім творі...“ [325, 45].

Я. Мукаржовський стверджував, що у „ліричному вірші всі мотиви... мають сильно акцентоване предметне відношення до особистості поета“ [189, 252]. Проте авторське емпатування перетворює поетичний твір на знак, котрий „зовсім не обов'язково повинен бути точним зліпком поета“. Звідси „закінчений твір... стає спільним надбанням, звільненим від прямого зв'язку з автором“ [190, 257].

В естетиці психоаналізу йдеться про те, що митець ідентифікує себе зі створеним ним образом [Див.: 164, 138]. Але в той самий час „справжній автор не може стати образом,– зауважує М. Бахтін,– бо він творець кожного образу, всього образного у творі“ [18, 383]. Скриптор, таким чином, це – natura naturans (природа, що породжує), а не natura naturata (природа породжена), висловлюючись онтологічно, стосовно вербального світу. Водночас має місце і психічний процес розширення або увиразнення національної ідентичності письменника протягом створення ним твору і моделювання художнього тексту. І хоч „автор по-різному і в різній мірі буває включений в структуру свого твору“ [58, 7], ***він завжди*** (як член конкретної національної спільноти) ***творить вербальну дійсність на основі своєї національної ідентичності***.

*Навіть коли перед нами твір на „неукраїнську“ тематику, але національного письменника (в інтерпретації М. Гоголя), побачимо художній універсум не просто українізований, а сутнісно український.* І в першу чергу це проявляється через психіку літературних персонажів чи персонажа, в якого надзвичайно високий ступінь спорідненості із автором. Саме це спостерігаємо у творах Т. Шевченка („Неофіти“, „Єретик“ та ін.), Лесі Українки („Одержима“, „Руфін і Прісцілла“ тощо), І. Франка („Мойсей“, „Каїн“), Є. Маланюка („Прага“, „Земна Мадонна“), Л. Мосендза („Вічний корабель“, „Останній пророк“), О. Ольжича (цикли „Камінь“, „Кремінь“, „Бронза“, „Залізо“, „Лукреція“), Л. Костенко („Сніг у Флоренції“) та ін. ***Національно-духовна ідентифікація адресантів цих творів імпліцитно українська***. І в авторів цих творів, і в їх реципієнтів основою буття й екзистенції виступає передусім національне, як у протагоніста П. Скунця:

*Моя Вкраїна в мене у крові,*
*вона живе у смутку і надії,*
*вона ридає в кожній удові,*
*вона у кожній матері радіє.*

*Все найрідніше в неї перейму –*
*і мисль Тараса, й голос непокори.*
*Якщо планету вище підійму –*
*Вкраїна буде точкою опори.*

**(„Національність“ // „Заповнюю анкету“; О, 167–168)**

Найповніше в літературознавчому дискурсі розроблена теорія **рецептивної національно-духовної ідентифікації,** переважно у вигляді рецептивної емпатії. О. Потебня зазначав: „Мистецтво є мовою митця, і як за допомогою слова не можна передати іншому своєї думки, а можна тільки пробудити в ньому його власну, так не можна її повідомити й у творі мистецтва; зміст цього останнього (коли він закінчений) розвивається не в мистецтві, а в тих, хто розуміє“ [236, 30].

За М. Гайдеггером, естетична аперцепція виразно екзистенційна, бо „ми існуємо розуміючи, і мета будь-якої інтерпретації – виявити це передрозуміння, яке закладене в основі нашого буття-у-світі“ [Див.: 103, 13]. Таким чином зростає вага і роль текстуального національного „іншого“, оскільки „ми живемо не тільки в ситуації людського буття взагалі, а пізнаємо її кожен раз лише в історично визначеній ситуації, яка іде від іншого і жене нас до іншого“ (К. Ясперс) [383, 102].

Я. Мукаржовський вважав найбільш адекватним способом сприйняття і оцінювання поетичного твору той, що „відповідає художньому характеру поетичного твору“, а саме – оцінку естетичну [192, 282]. Причому це сприйняття здійснюється через такий аксіологічний механізм: „...естетична оцінка, висловлена у творі, проектується поза ним, у свідомість читача; в читача виникає ілюзія, що ним ніхто не керує і він безпосередньо оцінює саму дійсність“ [192, 284].

У структуралізмі 70-х утвердився термін, що окреслював поєднання читача і тексту через сприймання,– *трансактивна парадигма* [164, 120]. Ця трансактивна парадигма в концепції італійського дослідника У. Еко передбачає культурну (а значить і національну) ідентичність адресата, з позицій якої і відбувається „споживання“ (У. Еко) тексту: „...кожен реципієнт, сприймаючи твір, несе у собі певну конкретну ситуацію, почасти зумовлену сприйнятливість, певну культурну детермінанту, смаки, уподобання, власні упередження, так що розуміння первинної форми відбувається згідно з індивідуальною детермінованістю“ [86, 409]. Водночас по-справжньому зрозуміти будь-який твір мистецтва можна лише тоді, коли інтерпретатор (читач) відкриє його „в акті духовного зближення з автором“ [86, 409].

У герменевтиці та рецептивній естетиці твір не існує поза його рецепцією. Звідси: текст – один, а творів – інтерпретацій тексту – безліч. Саме процес інтерпретації (чи сприйняття) тексту допомагає самозрозумінню суб'єкта ідентифікації: „...читач досягає розуміння себе у тексті, оскільки текст ніколи не замкнений сам у собі, а відкритий до світу, який він водночас описує і відкриває" [Див.: 103, 13]. За В. Ізером, реципієнт набуває естетичного досвіду, „погоджуючись" або „не погоджуючись" із текстуальною дійсністю [Див.: 103, 13]. Він формує в такий спосіб і естетичну, і національну ідентичності (емпатуючи та абстрагуючись).

Г.-Р. Яусс розглядає рецепцію крізь призму „горизонту сподіваного" не як чисто суб'єктивну конструкцію, оскільки вона „залежить від часового (історичного) і просторового бачення і розуміння світу" [313, 278]. Німецький теоретик рецептивної естетики розрізняє три фази процесу „задоволення" читача: 1) поезис (зіткнення з літературним текстом); 2) естезис (відчуття естетичних вартостей тексту) і 3) катарсис (ідентифікація з героями твору) [313, 278]. „Катарсис" Яусса перегукується із національною емпатією, хоч і не враховує ідентифікації із текстуальними об'єктами. В. Ізер використовує для цього термін „абсорбування" – „ідентифікація читача з тим, що він читає" [119, 274].

Оскільки „в медіумі мистецтва розуміння-себе у певній речі.., як і розуміння себе в іншому, здобуває ідеальну прозорість" [384, 288], то справді варто наголосити на „особливому статусі естетичного досвіду в комунікаційному процесі суспільної практики" (Г.-Р. Яусс), що має три чини: перформативний або нормодавчий, мотивуючий або нормотворчий і трансформативний або нормоборчий [384, 304]. *Мистецтво слова, таким чином, здатне не лише поборювати антинаціональні деструктивні норми, а й утверджувати конструктивні націотворчі, що, власне, і відбувається в процесі національно-духовної ідентифікації.*

Гомокреативний (людинотворчий) момент уточнює мексиканський мислитель О. Пас таким чином: „Якщо поетичне причастя відбудеться насправді.., акт відтворення не може не здійснитися". Реципієнт „відтворює пережиту поетом мить і цим знову творить себе" [226, 248]. Ось як відбувається „поетичне причастя" у поемі П. Скунця „На границі епох" (людинотворення через відтворення бунту „Митра"):

*Розумієш, Митре,–*
*я будую,*

*розумієш? –*
*кращу з Україн...*
*А будую –*
*значить і бунтую*
*проти пустовщини і руїн.*
*Що для когось – те і проти когось.*
*Щоб світити – мусимо й пекти.*
*Це дворушність?*
*Думаю двоногість.*
*Бунт – себе на неї приректи.*
*На весь зріст устати –*
*то повстати*
*проти повзань, проти плазувань.*
*То протест ЛЮДИНИ –*
*виростати*
*не у бік щоденних просувань.*

**(„Лист із 1968 року“ // „На границі епох“; О, 287–288)**

С. Андрусів дає семіотичну інтерпретацію аспекту відтворення (як „зворотньої реакції“) і говорить про національного реципієнта (групового), оскільки „комунікативний процес, у якому інформація... поступає у ті чи інші канали сприйняття, обумовлює ту чи іншу зворотню реакцію спільного адресата (соціуму – колективної особи)“ [2, 6]. Для героя П. Скунця таким груповим реципієнтом переважно виступає Україна:

*Чекай мене, безсонна Україно,*
*чеканням друга, матері, жони.*
*Я повернусь до тебе неодмінно,*
*обвіяний вітрами далини.*
*Я полечу в твоє дихання тепле*
*без зайвих слів,*
*без зойку самоти.*
*Я мало думав, як мені без тебе,*
*я думав більше, як без мене ти.*

**(„Два вірші-листи“, 1965; О, 182)**

Предмет нашого дослідження передбачає уточнення власне **текстуальної національно-духовної ідентифікації** (третього рівня (чи виду) національної емпатії). Ще Ф.-Р. Шатобріан стверджував: „...єдина істота, яка постійно шукає чогось поза собою і яка не є цілістю для самої себе,– це людина“ [Цит. за: 246, 166]. Тим більше ці слова справедливі для змодельованої текстуальної людини – літературного персонажа.

Як і автор або читач, дійова особа художнього твору (найчастіше головна) повинна пережити те, що переживає інший

персонаж, „стати на його місце, ніби збігтися з ним“ [20, 27]. Водночас актуалізуються і неживі об’єкти вербальної реальності: „Предметний світ всередині художнього твору осмислюється і співвідноситься з героєм як його оточення“ (М. Бахтін) [20, 94].

За М. Бахтіним, „людина у мистецтві – цілісна людина“ [20, 94], але така цілісність притаманна не просто персонажеві, а передусім літературному героєві, зокрема головному. Взагалі, цілісність (в іншій термінології – категоріальність) іманентна художньому творові: „...вагання, переходи між образами людини, що створюються в самій дійсності, життєвими її ролями і ролями літературними, можливі тому, що і ті й інші ідентифікують об’єкт, відносячи його до тієї чи іншої загальної категорії“ [59, 15].

Твір – як вербальний універсум – підкоряється загальним закономірностям, що діють і в нашому світі. Текстуальну емпатію доцільно розглядати і через призму аксіального філософського відношення „людина-світ“: „Перебуваючи у світі, ми проектуємо свою особистість на нього. Ми сприймаємо світ у тих вимірах, в яких він є значимим для нас, через наші цілі, потреби, уподобання тощо. Світ має чинність лише як можливість самореалізації у ньому. Подібно й наша особистість є проекцією світу в сукупності його чинників. Ми постійно самоозначуємося відносно світу, виступаючи у безлічі ролей і якостей... Але, як правило, цей процес взаємного конструювання відбувається непомітно, як щось зрозуміле само собою. Називання світу є водночас називанням себе і навпаки“ [248, 62].

Усі три рівні (котрі виступають і як етапи) вчування тісно взаємозв’язані. ***У процесі національно-духовної ідентифікації обриси національного універсуму проступають надзвичайно чітко, опукло, кожен текстуальний суб’єкт чи об’єкт постає: 1) частинкою нашої істоти, органічно врослою у людське єство, і водночас 2) елементом Землі і Світу (М. Гайдеггер) нації.***

Спочатку письменник, пишучи текст, олюднює своїм тезаурусом художній всесвіт і так повністю вибудовується перший – авторський – твір. Згодом вже реципієнт моделює власний твір, ідентифікуючись із текстуальною дійсністю, трансформуючи художній потенціал вербального сплетива відповідно до свого обрію, „горизонту“ (Г.-Р. Яусс). Та найголовнішим критерієм, каталізатором, зрештою, передумовою емпатування постає літературний суб’єкт, котрий у змодельованому адресантом універсумі здійснює свою національну ідентифікацію,–

аксіальну в бутті кожного індивіда і пов'язану з іншими ідентифікаціями (виходячи з концепції Е. Сміта),– через ототожнення себе із феноменами оточуючого художньо-вербального всесвіту.

Дивовижна естетико-націологічна сила потрійної національної емпатії (рівно ж як і абстрагування (диференціації) – органічне несприйняття тих чи інших художніх явищ) катарсує душу й адресанта, і текстуального героя, і реципієнта, водночас конституюючи їх національну ідентичність. Звідси такий ***потужний актуалізуючий людино- та націотворчий вплив ейдосів національних героїв, їхнє анагогічне***[10] ***значення (на рівні вічних образів)***: Гонта Т. Шевченка і Фауст Гете, Мойсей І. Франка і Чайлд Гарольд Байрона, Касандра Лесі Українки й Уленшпігель Ш. де Костера, Ю. Тютюнник Є. Маланюка і Квазімодо Гюго, Незнаний Вояк-націоналіст О. Ольжича і Дон Кіхот Сервантеса, Маруся Чурай Л. Костенко і пан Тадеуш А. Міцкевича та ін. Цей потужний вплив у протагоніста П. Скунця звучить особливо яскраво, коли йдеться про віталістичну концепцію національної літератури:

*Я – нова наснага.*
*Бо мої слова*
*стоптану надію вміють піднімати,*
*бо вдові не скажуть, що вона вдова,*
*бо вдові розкажуть, що вона є мати.*
*Краю мій вдовиний,*
*не шукаю втіх,*
*та краси й сумної не пущу, одначе,*
*в професійне кодло плакальниць твоїх,*
*що ведуть змагання, хто гарніше плаче.*
*Там недовго стати правдою юрби:*
*Довести голодним, що вони голодні,*
*донести горбатим, що у них горби,*
*й умлівати з віри, що з тобою згодні.*
*І за чорним небом бачу голубе,*
*і в юрбі зостанусь правдою народу,*
*кожного прозвавши зрадником себе,*
*хто своє майбутнє жде як нагороду.*

**(„Хто ж ми?“ // „На границі епох“; О, 234–235)**

---

**10** Вживаємо цей термін, як і в класичній герменевтиці, на означення понять чи явищ, котрі мають ***міжкультурне значення*** (але ні в якому разі не космополітичне чи інтернаціоналістичне, так зване „загальнолюдське“!) *(прим. автора)*.

Отже, дослідження національно-духовної ідентифікації ліричного героя Петра Скунця передбачає, окрім головного текстуального,– врахування також і двох інших рівнів національної емпатії – авторського і рецептивного з огляду на те, що хоча процес ототожнення літературного героя відбувається у вербальному світі, але його вираження безпосередньо пов'язане і з автором, і з реципієнтом художнього тексту. З іншого боку, якщо персонаж в літературному універсумі здійснює національну ідентифікацію (схожу до тієї, котру кожен з нас здійснює у повсякденному житті), то слід увиразнити наступні поняття: акти, суб'єкти та об'єкти національно-духовної ідентифікації.

Оскільки літературний твір, будучи феноменом мистецтва, виступає як продукт передусім духовний, значить усі текстуальні суб'єкти, об'єкти, події тощо мають теж духовний характер. Саме тому ***національна ідентифікація вербального героя розглядається нами як текстуальний національно-духовний процес.***

Будь-яку ідентифікацію, як процес, неможливо здійснити одномоментно. Сегментами однорідного процесу національної емпатії виступають акти (чи *національно-ідентифікаційні акти*), що поєднують суб'єкт із об'єктом. „В „я",– писав М. Бердяєв,– акт пізнання і предмет пізнання – одне і те саме". Більше того, особистість не є готовою реальністю, „я створюю свою особистість, створюю її і тоді, коли пізнаю себе, я є перш за все актом" [26, 567]. П. Рікер вважав, що саме в акті „свідомість творить і покладає себе" [244, 326]. Крім того, „акт, стаючи явищем, легко нами впізнається: виходячи з мотивів, ми знаємо, чого хочемо" [244, 332].

Феноменологи у кожному інтелектуальному акті (а такими є і національна емпатія, і абстрагування) виділяють три аспекти: 1) внутрішньо властивий свідомості інтенціональний об'єкт; 2) спосіб фіксації цього об'єкта (сприймання, вираження, уявлення, згадування, передбачування тощо); 3) дослідження самого суб'єкта, його рефлексій [90, 329].

Ж.-П. Сартр стверджував, що „істина людини і світу розкривається в актах любові, ненависті, гніву, страху, радості, обурення, захоплення, надії і відчаю" [264, 324]. А У. Еко обмежував „семіотичні акти" певним культурним полем, „яке не дозволяє їм виходити за його комунікативні рамки. Відсутність таких рамок довела б до повного колапсу комунікації" [Див.: 111, 406].

Процес сприймання-розуміння тексту поділяється на окремі акти. Однак цей поділ (аналітичний момент) не виключає

й об'єднання (синтетичний момент). „У дійсному, реальному, конкретному розумінні,– зазначає М. Бахтін,– вони нерозривно злиті в єдиний процес розуміння, але кожний окремий акт має ідеальну смислову (змістову) самостійність і може бути виділений із конкретного емпіричного акту" [18, 381]. При цьому російський дослідник вказує на неможливість „безоціночного розуміння": „Не можна розділити розуміння і оцінку: вони одночасні і складають єдиний цілісний акт" [16, 366].

Будь-який акт передбачає наявність суб'єкта (здійснювача). У семіотиці побутує термін „актант", котрий має розширене і звужене значення. По-перше, актантом виступає предмет (чи істота), що здійснює акт (дію) чи який зазнає дії. В іншому випадку, актантом називають персонаж або дійову особу [67, 483]. Отже, актантом є і літературний суб'єкт, котрий у поезії, зокрема, „грає роль моста", що „веде від поета до читача" [190, 259]. Суб'єкт ліричного твору здійснює національну ідентифікацію в тексті, оскільки він є тим „я", від котрого поетичний твір походить як мовне висловлювання і в котрому відчувається головний носій всіх почуттів, думок і т. д., що містяться у творі" [190, 259].

Стикаємось, таким чином, із певним суб'єктним синкретизмом – „утворенням естетичного поля (аури) навколо суб'єктного „я", суб'єкт як формотворчий фактор" [152, 51]. Однак провідну роль у здійсненні національної емпатії відіграє не будь-який персонаж (суб'єкт) твору. Цю роль найчастіше виконує літературний герой – „одна з головних осіб твору мистецтва.., розвиток характеру якої і взаємовідношення її з іншими дійовими особами відіграє вирішальну роль у виявленні ідейного змісту, в розгортанні сюжету і композиції цього твору" [153, 56]. Герой – це і той позитивний персонаж, „який є носієм авторського кредо" [168, 559]. Антигерой, натомість, це лише об'єкт (один з об'єктів) національної диференціації, котру здійснює позитивний персонаж.

Суб'єкт-об'єктні відношення реальної дійсності якоюсь мірою корелюють із дійсністю текстуальною. Французький неотоміст П. Т. де Шарден, аналізуючи „феномен людини", писав: „Об'єкт і суб'єкт переплітаються і взаємоперетворюються в акті пізнання. Хоч-не-хоч людина знову приходить до самої себе і у всьому, що бачить, розглядає саму себе". Звідси й інша його закономірність: „Центр перспективи – людина є одночасно центром конструювання універсуму" [345, 38]. Ця ж істина справджується і в естетиці: „Кожен образ є наче моїм станом дії,

актуалізацією мого „я“ (Х. Ортега-і-Гасет) [214, 151]. Не випадково ліричний герой П. Скунця знаходить об’єкти національної ідентифікації чи диференціації у різноманітних площинах художнього простору:

*Моє вікно відкрите в ніч байдужу,*
*і мислі бродять по містах, полях,*
*по диких зворах,*
*по високих горах,*
*і по степах – широких, як моря,*
*і по морях – як небеса, просторих,*
*по небесах – як дума Кобзаря,*
*бездонних...*

**(„Вікно у ніч“ // „На границі епох“; О, 253)**

Тому перераховані нами у першому підрозділі об’єкти національної ідентифікації відіграють надзвичайно важливу роль у формуванні національної ідентичності текстуального героя, а значить, і автора, і реципієнта (пов’язаність через *ланцюг художньої комунікації*[11]). „Предметний світ у мистецтві,– зазначає М. Бахтін,– в котрому живе і рухається душа героя, естетично значимий як оточення цієї душі“ [20, 123].

Будучи естетичними феноменами, об’єкти національно-духовної ідентифікації у творі (актуально чи потенційно) мають позитивне смислове (аксіологічне) навантаження, натомість об’єкти національної диференціації – негативне. Відповідно до задуму автора, не всі тексти однаковою мірою насичені об’єктами національної емпатії та абстрагування (порівняйте у Т. Шевченка його „Садок вишневий коло хати“ і містерію „Великий льох“). Часто (і особливо це стосується під- і постколоніальних творів різних літератур) можемо спостерегти вербальну структуру, утворену із ерзац-елементів, що тільки виконують роль об’єктів національно-духовної ідентифікації, насправді ж вони мали б служити об’єктами національно-духовної диференціації. Наприклад, соцреалістичні тексти українських радянських письменників типу „21 січня“ М. Бажана чи „Партія веде“ П. Тичини і под., сприяли витворенню *псевдоетнічної імперської* єдності, а значить, формували *радянську (комуно-російську)*

**11** Цей ланцюг різні теоретики формулюють по-різному, найчастіше пропускаючи основні елементи. У нашій концепції він (як формула художнього комунікування) виглядає так: ***письменник (автор) – авторський твір – художній текст – читач (реципієнт) – читацький твір*** (детальніше див.: Іванишин В., Іванишин П. Програма курсу „Теорія літератури“.– Дрогобич: Коло, 2001.– С. 39) *(прим. автора)*.

*ідентичність*, руйнуючи, натомість, національні ідентичності підкорених народів.

Оскільки об'єктом нашого дослідження є поезія Петра Скунця, то в полі нашої уваги перебуватимуть його віршовані твори (ліричні, ліро-епічні та епічні). У різних інтерпретаціях поезію ще ідентифікують або з літературою взагалі, або суто із лірикою. Так чи інакше, саме поезію універсалізували різні дослідники різних часів і передусім сучасні. „Мистецтво як істина, що твориться у творінні, і є поезією" [334, 307],– писав М. Гайдеггер. Т. С. Еліот вважав поезію „не вираженням особистого, а втечею від особистого" [359, 166], і тим самим стверджував її наддиндивідуальне, загальнонаціональне значення. Взагалі, на думку О. Паса, найкраще інформацію про призначення людини передає саме поезія, котра „не з боку пояснює нам наше призначення, але дає пережити досвід, в котрому воно самовиявляється чи спостерігається" [226, 248].

*Надзвичайно суттєвим є наголосити на переважно ліричному характері поезії Петра Скунця* (говорять в таких випадках про ліричну поезію). Про це свідчить не лише тотальна кількісна перевага ліричних творів (навіть поем) над ліро-епічними (як балади) чи епічними (як байки), а й перманентний потяг скриптора до суб'єктивації письма. Із темою нашої роботи, отже, тісно пов'язані ще два концептуальні терміни – „лірика" і „ліричний герой". Уточнимо їх відповідно до теорії національно-духовної ідентифікації (ширше – до *теорії національної ідентичності*).

Переважно лірику визначають як рід художньої літератури, „в якому у формі естетизованих переживань осмислюється сутність людського буття, витворюється нова духовна дійсність" [168, 403]. Варто наголосити на двох моментах, пов'язаних із лірикою, що побутують в сучасному літературознавстві. По-перше, ліризм (чи ліричний пафос) справедливо вважається „однією з базових ознак української душі, що позначається на національній поезії" [168, 403]. По-друге, „суб'єктивованість" [305, 69] лірики не призводить до її однобокості, вузької інтимності, аполітичності чи егоїзму.

„Лірика,– писав М. Бахтін,– це бачення і слухання себе зсередини емоційними очима і в емоційному голосі іншого: я чую себе в іншому, з іншим і для інших" [20, 157]. Звідси – фундаментальна пов'язаність із колективним індивідом: „Твердий монологічний голос передбачає тверду соціальну опору, передбачає ми – байдуже, усвідомлюється воно чи не усвідомлюється" [17, 198].

Лірика – „свого роду експозиція ідеалів і життєвих вартостей людини“, як „також і антицінностей“ [58, 8] (об’єктів емпатії та абстрагування). Водночас лірика – „двосторонній акт творчості і сприйняття“, тому їй „в особливості потрібен розуміючий читач“ [58, 12]. Така вже амбівалентна природа ліричного твору, котрий є „одночасно і чимось глибоко особистим, і чимось безмежно загальним“ [274, 39].

О. Пахльовська так окреслює значимість аксіальних загальних ідей: „...великі ідеї слугують цементуючою субстанцією суспільства, а за відсутності цих ідей суспільство потрапляє в кризу, оскільки розпадається на суму „малих егоїзмів“ [227, 51]. Ці „великі ідеї“ безумовно пов’язуються із „великими темами лірики“, зокрема в наступній інтерпретації: „Великі теми лірики не завжди „вічні“, але завжди екзистенційні в тому значенні, що вони торкаються корінних аспектів буття людини і основних його цінностей і часом мають джерела в найдавніших уявленнях“ [60, 153]. Звідси зрозумілою стає фактична роль і значення лірики в структурі літературної національно-духовної ідентифікації. У поетичному дискурсі П. Скунця ідеалізм ліричного героя простежується експліцитно; його ідея – світла і метафізично-екзистенційна:

*Не знаю, як промінь родився і де,*
*та сила, що й тисячі років іде,*
*зіткнувшись зі мною, зістане земною.*
*Кінчається мною котрась із ідей,*
*котрась із ідей починається мною.*
*Котрась почалася.*

**(„Авторський відступ“ // „На границі епох“; О, 263)**

Літературний герой в культурно-історичній школі інтерпретувався саме як національний характер [Див.: 180, 53]. Для того, щоб „отримати якусь істину про себе, я повинен пройти через іншого“ (Ж.-П. Сартр) [265, 336]. Тому „проходячи“ через ліричного героя, реципієнт якщо і не засвоює певний тип „національного характеру“, то, принаймні, надзвичайно близько відчуває і розуміє його.

Слід відзначити і особливу пов’язаність ліричного суб’єкта із автором (на відміну від абсурдних постструктуральних теорій „смерті автора“ у Ж. Дерріди, Р. Барта, М. Фуко та ін.). М. Бахтін розглядає ліричного героя як образ автора „особливого типу, відмінний від інших образів твору“, але, тим не менше, „це образ, і він має автора, який створив його“ [21, 319]. Цей своєрідний образ максимально залежний від письменника:

в ліриці „герою майже нема чого протиставити автору; автор наче пронизує його всього наскрізь, залишаючи йому, в найбільшій глибині його, лише потенційну можливість самостояння“ [20, 154]. Особливо це стосується головного суб'єкта усіх поетичних творів даного автора (інваріанта ліричного героя) – протагоніста, водночас і головного суб'єкта національної емпатії, бо ядром семантичної структури ліричного твору є „момент осягнення ліричним героєм... того чи іншого явища чи події“ [272, 6].

Екзегеза **художнього вираження** потребує попереднього уточнення понять *мови художнього тексту, художньої комунікації взагалі*.

Оскільки „естетичне і художнє – явища одного порядку, котрі відрізняються одне від одного за ступенем, а не за суттю“ [124, 116], запроваджуємо паралельний (щодо „художнього вираження“) робочий термін „естетична експресія“, редукуючи (звужуючи) поняття „естетичного“ до „художнього“ для чіткішого окреслення художнього вираження текстуальної національно-духовної ідентифікації.

Естетична експресія безпосередньо залежить від розрізнення понять: „мова“ і „мова художня“, „текст“ і „твір“ тощо.

Мова, як ми вже вказували, є тим полем, у котрому здійснюється національно-духовна ідентифікація як культурний процес. У цьому плані вона зумовлена „енергейєю“ мови: саме мова, за Гумбольдтом,– „жива діяльність людського духу, єдина енергія народу, що виходить з глибин людськості і пронизує все її буття“ [Див.: 74, 21]. Звідси, мова – сутність людського буття (М. Гайдеггер) [Див.: 107, 180]. Відповідно і національному буттю „обов'язково потрібне слово, щоб відтворити світ і зробити його священним“ (П. Рікер) [244, 19].

„Поезія,– на думку М. Гайдеггера,– це становлення буття за допомогою слова“ [52, 202]. Мова, мовлення і поезія поєднуються, стаючи онтологічною підставою людської екзистенції (що в корені суперечить авангардистсько-постмодерній „втечі від слова“ у Дж. Стейнера [Див.: 387]): „Основою людського існування є мовлення, мовлення як говоріння. Однак прамовою є поезія як становлення буття“ [52, 203].

Фундаментальне значення для буття поезії (художньої літератури взагалі) має мова художня (її ще називають „поетична“). Водночас вона має фундаментальне значення для буття національних емпатії та абстрагування. За Я. Мукаржовським (і ця думка є основною в структуральних концепціях інших дослідників), поетична мова постає через трансформацію

літературної мови: „...мова літературна для мови поетичної є тлом, на якому відображається підказана естетичними уявленнями спеціальна деформація мовних частин твору, іншими словами, спеціальне порушення мовної норми“ [193, 326]. Функцією поетичної мови є „максимальна актуалізація мовного висловлювання“ [193, 327].

Рецепція художньої (текстуальної) мови уможливлює онтологічний перехід художнього тексту у поетичний твір. За В. Ізером, „текст потенційно наповнений значенням, яке конкретизує рецепція читача, і саме текст встановлює для цієї рецепції певну стратегію, без якої рецепція була б досить довільною чи моносуб'єктивною“ [Див.: 316, 261]. Тільки „сходження в одній точці тексту і читача започатковує екзистенцію літературного твору“ (В. Ізер) [119, 263]. Характер тексту, якість художньої мови, таким чином, значною мірою визначає і характер національно-духовної ідентифікації в структурі універсуму художнього твору як текстуальної конкретизації.

Отже, „мистецтво завжди заглиблюється корінням в мову того чи іншого суспільства, а вона є перш за все і переважно певним образом світу“ (О. Пас) [225, 235], чи, як висловився Ю. Лотман, „мовна модель світу стає одним із факторів, що регулюють національну „картину світу“ [169, 21–22]. Звідси, перетворення тексту у твір – лінгвопсихічний процес, під час якого мова „окреслює“ не лише людину (П. де Ман) [Див.: 108, 478], а й націю.

Часто *естетичну експресію* зводять до виразності у мистецтві, тобто до „здатності художника за допомогою різноманітних художніх прийомів образно передавати людські емоції, настрої, пристрасті“ [153, 44]. Або, як М. Бахтін, ідентифікують естетичну форму і „художнє вираження“ [20, 67].

Г. Рюйє розглядав експресивність „в тому значенні, що мова виражає якусь річ, говорить про якусь річ“ [Див.: 244, 120]. П. Рікер вважав виникнення експресивності „найважливішою властивістю мови“ [244, 120]. „Закон феномену – це нерозривно пов'язані один з одним закон вираження і закон затінення“ [244, 344]. Цьому ж закону підпорядковується і артефакт як естетичний феномен.

У структуральній концепції Я. Мукаржовського актуалізація „здійснюється не для того, щоб служити меті повідомлення, а для того, щоб висунути на передній план сам акт вираження, говоріння (мовлення)“ [193, 328]. Семіотична дефініція текстуального знака, говорить про нього як про „одиницю плану маніфестації, що конституюється семіотичною функцією, тобто

відношенням взаємної пресупозиції (чи солідарності), котре встановлюється між величинами плану вираження (чи означником) і плану змісту (чи означуваним) в акті мовлення" [68, 493]. Таким чином, естетичне вираження прямо пов'язане із художнім змістом будь-якого тексту. Водночас „для того, щоб акт комунікації був можливий, вираження повинно мати іншу природу, ніж зміст" [169, 19].

Польська естетична думка зумовлює експресію саме чуттєвим началом. М. Собеський зазначає: „Форма стає значимою лише тоді, коли вона щось виражає. (...) Прекрасне виникає тоді, коли форма воістину виражає чуттєвий зміст, коли, іншими словами, почуття є началом, що визначає форму" [Цит. за: 159, 68]. А. Кучинська солідаризується в цьому плані із Г. Ельзенбергом, пишучи, що „необхідною умовою естетичної експресії є конкретне зображення психічного стану" [159, 80].

Однак і „формалістична", й „емоційна" експлікативні концепції видаються однобічними. Неможливість розглядати художнє вираження національно-духовної ідентифікації літературного героя (чи будь-якого іншого естетичного процесу або феномену) лише у плані форми чи емоційного змісту доводить передусім *багаторівнева* структура як національної емпатії (чи абстрагування), так і художнього твору взагалі.

Мовиться про „спорудження" і „зображення" (в термінології М. Гайдеггера) – „особливе поетичне складання у межах просвітленості сущого" [334, 307], котре має місце у художньому „творінні". Г.-Г. Гадамер апелює до рівнів форми і змісту, оскільки „форму вірша творить постійне балансування між звуком і змістом" [48, 212]. З іншого боку, „вірш, який має довершену поетичну форму, переконує і своїм змістом" [49, 217].

Феноменологічна теорія вказувала на те, що літературний твір „складається з багатьох гетерогенних верств" (Р. Інгарден) [385, 7]: 1) звуку, 2) значення, 3) „виглядів", 4) представленої предметності та дійсності [Див.: 315, 138]. Р. Інгарден у зв'язку з цим „розглядав кожний твір мистецтва як „поліфонічну гармонію" структурних елементів – незалежних один від одного рівнів, які при сприйманні художнього твору справляють враження цілого" [Див.:164, 98].

Ю. Лотман трактує твір як „особливим чином організовану семіотичну структуру" [169, 14]. „Ідейний зміст твору – структура,– вважає російський дослідник.– Ідея в мистецтві – завжди модель, бо вона відтворює образ дійсності. ...поза структурою художня ідея немислима" [169, 38]. Звідси поезія – „це структура, всі елементи котрої на різних рівнях перебувають між собою

в стані паралелізму і, відповідно, несуть певне смислове навантаження“ [169, 91]. Поетична структура являє собою такий художній механізм, що в плані „зберігання і передачі інформації“ „з ним не може зрівнятися ніщо, створене руками людини“ [169, 130–131].

Взагалі, „способи інтерпретування культурної реальності, особливо літературного тексту, не можуть знаходитися на рівні чисто формального членування“, бо „у такому випадку сегменти тексту набувають характеру порожньої форми“ [232, 51].

Доцільно, отже, розглядати естетичну експресію національно-духовної ідентифікації ліричного героя на всіх типах рівнів (поєднуючи герменевтики букви, смислу і духу Аста [354, 236]): зовнішніх і внутрішніх структур, на експліцитному (актуальному) та імпліцитному (потенційному), когезійному та когерентному тощо, виявляючи основні формозмістові домінанти: концепти, теми, проблеми, провідні мотиви, ключові слова, характер паралелізмів, хронотопи, маркери, тропи, стилістичні фігури, фоніку, ритміку, основні жанри, ліричні сюжети, характер ліричних персонажів, монологи, діалоги, портрети, пейзажі тощо,– елементи, що „панують у побудові структури“ (Я. Мукаржовський) [191, 281].

*Виходячи з органічної пов'язаності художнього твору із глибинами народного буття* (за М. Гайдеггером, К.-Г. Юнгом, Т. С. Еліотом, Д. Донцовим, Н. Фраєм, У. Еко, С. Дюрінгом, Г. Бгабгою, С. Андрусів, Л. Сеником та ін.), *системотворчими естетичними елементами, що структурують художнє вираження національної емпатії, виступають у нашій роботі семантичні (когерентно-смислові) домінанти*: ***національні коди*** (голоси), ***національно-екзистенційні модуси*** і ***архетипи національного підсвідомого***.

Водночас слід відзначити, що вибрані нами інтерпретаційні напрямні співвідносяться із структурою психіки будь-якого індивіда, а отже, і вербального суб'єкта як моделі людини. Ідеться про те, що дослідження естетичної експресії національної емпатії узгоджує семіотичні коди (в психоаналітичних термінах) із сферою „над-Я“ (супер-его, морального закону), екзистенціали – із рівнем „Я“ (свідомості), архетипи – із сферою „Ід“ („Воно“, підсвідомості, причому тлумачимо підсвідомість, за К.-Г. Юнгом, як сферу „колективного підсвідомого“, зокрема (чи передусім) національного).

Крім того, національну емпатію, як і будь-який інший естетичний феномен, варто досліджувати, враховуючи семіотичні „трансформації“ – міжтекстові та внутрішньотекстові [67, 543].

Або, в інших термінологічних системах,– „діалогічність“ (М. Бахтін), „інтертекстулальність“ (Р. Барт, Ю. Крістева), „монтажність“ (Ю. Лотман). Оскільки „будь-яке розуміння є співвіднесенням даного тексту з іншими текстами“, М. Бахтін виділяє такі „етапи діалогічного руху розуміння: вихідна точка – даний текст, рух назад – минулі контексти, рух вперед – передбачення (і початок) майбутнього контексту“ [18, 384].

Щодо поезії Петра Скунця, то її інтертекст, в силу філософічного характеру дискурсу митця, часто не лише художній, а й художньо-філософічний чи просто філософський. Звідси постійна апеляція до праць (найчастіше есе), котрі допомагають збагнути смисл національної емпатії протагоніста: Ф. Ніцше, М. Бердяєва, М. Гайдеггера, П. Т. де Шардена, К.-Г. Юнга, Х. Ортеги-і-Гасета, А. Камю, Ж.-П. Сартра, О. Паса та ін.

Таким чином, **наша дослідницька концепція** базується на фундаментальній взаємопоєднаності літератури (мистецтва) із національною ідентичністю: *література – фактор, породжений цією ідентичністю, і фактор, що її породжує*. Конституювання національної ідентичності особистості забезпечується двома суміжними літературно-естетичними процесами: ***національно-духовною ідентифікацією*** (національною емпатією) та ***національно-духовною диференціацією*** (національним абстрагуванням), що мають підсвідомо-свідомий характер. Національно-духовна ідентифікація поєднує національну та естетичну ідентифікації, узгоджуючи між собою індивідуальний, колективний (національний) та естетичний виміри.

Отже, дослідження ***художнього вираження національно-духовної ідентифікації*** ліричного героя (текстуальний аспект) кристалізується нашою концепцією і базується на виявленні та окресленні структури когерентних домінант: кодів, модусів і архетипів. Саме така теоретична матриця зумовлена поезією Петра Скунця, і саме вона допомагає проінтерпретувати цю поезію на тимчасово незауважених дослідниками *глибинних рівнях національної емпатії*.

Розділ 2

# ЕСТЕТИЧНА ЕКСПРЕСІЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ ЕМПАТІЇ ЛІРИЧНОГО ГЕРОЯ ПОЕЗІЇ ПЕТРА СКУНЦЯ

## 2.1. Семіозис поезії Петра Скунця: формування і становлення національно-духовної ідентифікації ліричного героя

### 2.1.1. Особливості формування текстуального „Я“ Петра Скунця

Канон *герменевтичного прочитання* художнього феномену передбачає, крім усього іншого, ще й окреслення ширшого історико-біографічного контексту. В термінології П. Рікера це „закони географічного, етнічного і соціального оточення“ [244, 6]. Ще у XVIII столітті М. Ернесті вказував, що множинність смислів слова зумовлюється різноманітністю відносин, при яких встановлюється зв'язок слова та ідеї. Звідси, інтерпретація „вимагає визначення тих специфічних обставин, за яких вживалось письменником слово, що підлягає зрозумінню, тобто його часу, релігії, партії, вчення, умов суспільного життя і державного устрою“ [Див.:355, 228].

Такий підхід до об'єкта нашого дослідження зумовлений передусім двома найголовнішими причинами. По-перше, розуміння обставин життя – ключ до розуміння творчості адресанта, тим більше, коли йдеться про українського радянського письменника, чию екзистенцію було регламентовано окупаційним режимом. По-друге, формування історико-біографічного тезаурусу допомагає охарактеризувати публіцистичну кореляцію „Я“/„суспільство“, котра є перманентною домінантою поезії Петра Скунця. В одному з інтерв'ю письменник наголошує: „Поет говорить не лише від імені свого ліричного героя, він говорить і від імені суспільства. А коли так – повинен бути і совістю суспільства. Якщо в твоїй книжці немає громадянської гостроти, то навіщо її публікувати...“ [277, 2].

Потреба у глибинному дослідженні саме національно-духовної ідентифікації зумовила концентрацію уваги на вузькому колі кардинальних проблем, витлумачення яких експлікує причини, напрям і сутність творчої еволюції митця. При цьому поза текстом дослідження мусила залишитись творча біографія

поета як цілісність. Ми свідомо обрали цей шлях, оскільки широке висвітлення біографії письменника та обширний аксіологічний огляд його творчості було зроблено у монографії „Петро Скунць. Силует митця на тлі епохи“ (Дрогобич, 1999).

Водночас враховано і діалогічний аспект, оскільки твір „може бути зрозумілий... тільки у діалогічному контексті свого часу“ [21, 319], передусім культурному. „Література,– зазначає М. Бахтін,– невід'ємна частина культури, її не можна зрозуміти поза цілісним контекстом всієї культури даної епохи“ [19, 348]. Причому цей зв'язок – художнє слово/культурно-історична епоха – має амбівалентний характер: „...без слова поетичного немає самого суспільства, держави, Церкви і будь-якого іншого людського союзу“ (О. Пас) [226, 243].

Враховуючи вищенаведені моменти, ***ми вибудовуємо свій метамовний дискурс у національно-духовних координатах***. Сучасна герменевтика мету витлумачення бачить у тому, щоб „висвітлити, продовжити і тим самим підтримати життя традиції, в котрій ми самі перебуваємо“ (П. Рікер) [244, 38]. При цьому часто відновлюється і втрачений діалог, оскільки „спілкуючись із текстом, ми нав'язуємо втрачений контакт із нагромадженим в традиції доробком нашої культури“ [386, 245].

З'ясування особливостей формування поетичного текстуального „Я“ має фундаментальне значення, оскільки „концепція життя в ліриці міститься всередині бачення ліричного героя“ [233, 338]. При цьому слід враховувати той особливий тип відносин, що встановлюється між креатором та його утворенням.

Гегель наголошував на єдності суб'єктивного внутрішнього світу поета із об'єктивним зовнішнім [Див.: 235, 30]. М. Бахтін підкреслював абсолютне домінування автора над вербальним суб'єктом у ліриці: „Усе внутрішнє в героєві немов всуціль повернуте назовні, до автора, і пророблене ним“ [20, 155]. Але при цьому всьому не можна цілковито ототожнювати скриптора та його alter ego. Методологічно правильним є врахування того факту, що, попри органічну близькість, „ліричний герой не ототожнюється з поетом, з його душевним станом, він живе своїм життям у новій художній дійсності“ [168, 405].

Звідси становлення авторських національної та естетичної ідентифікацій безпосередньо пов'язане із проходженням ідентичних процесів у ліричного суб'єкта. Цю діалектичну пов'язаність М. Гайдеггер формулює так: „В художникові – джерело творіння. У творінні – джерело художника. Немає одного без іншого“ [334, 264].

*На формування національної ідентифікації* (і зокрема національного світогляду) *у П. Скунця* (а значить і у його персонажів) *вплинули два основні фактори*: характер української радянської літератури та історична специфіка Закарпатського регіону.

Культура, мистецтво, література для бездержавних націй значать набагато більше і займають особливий статус, ніж це спостерігається у народів, що віддавна мають власні національні держави, котрі повноцінно захищають і розвивають національне буття. Саме тому „Слово, Мова в нашій українській бутності протягом століть для бездержавної нації, для нашої землі, окупованої різними окупантами, була Державою, завдяки якій ми дивовижно вистояли, незважаючи на заборони, репресії, свідоме плекання яничарства“ [311, 109].

Радянський період нашої історії став особливо важким випробовуванням для національної ідентичності, для Слова, передусім слова художнього. Цей час, котрий для України розпочався після поразки Визвольних Змагань (1920 р.), на Заході наступив у середині XX ст. Саме тоді і в нас і там „людина-маса“ (Х. Ортега-і-Гасет) „узурпує право на „соціальне замовлення“ [177, 43] у мистецтві, тим самим профануючи та вульгарно політизуючи його. Водночас основним принципом (і мистецьким!) нового російського окупаційного режиму стає антиукраїнство [273, 3].

Відтоді і на сімдесят років етапи біографії українців та періоди творчості українських творців прямо залежатимуть від політичної кон'юнктури. ***Іманентні літературні закономірності практично перестають діяти, на зміну їм приходять закони суспільно-політичні***. Показовими у цьому плані є так звані три „цвітіння“ таланту М. Рильського, котрі, як і в більшості інших українських письменників, залежали від ***лібералізації тоталітарного режиму***: двадцяті роки („розстріляне відродження“), воєнні роки, хрущовська „відлига“ тощо.

Закарпаття – найзахідніша українська земля – найдовше перебувало під окупацією (від початку XIV ст.). Різноманітні чужинські влади (угорська, австрійська, чехословацька, російська) по-різному, але послідовно протистояли національній самоідентифікації краю. Звідси такі неоднозначні культурно-історичні традиції: інокультурні впливи (угорські, румунські, російські тощо), розпалювання властями міжконфесійної ворожнечі, культивування москвофільства (щоб протистояти мадяризації москвофіли-“будителі“ – О. Духнович, О. Павлович, А. Добрянський, Й. Гаганець та ін.– орієнтувалися на Москву не лише політично, а й лінгвістично, утверджуючи потворне „язичіє“ замість української мови) [198, 348], пропагування „карпато-

русинства", а поруч з тим – зростання національної самосвідомості на початку XX ст. (рішення Хустського конгресу про приєднання Закарпаття до Соборної України 21 січня 1919 року) [183, 13], перехід закарпатських письменників на українську літературну мову (першим, на думку О. Мишанича, був В. Гренджа-Донський) [185, 6], поширення українського націоналізму у 20–30-х рр., яке призвело до створення першої незалежної української держави після 1917 року – Карпатської України (березень 1939 р.) із президентом А. Волошином (окупована у цьому ж місяці угорськими фашистами).

Показовим є факт приналежності принаймні двох, за М. Неврлим, закарпатських поетів до націоналістичної „празької школи": Івана Ірлявського (Рошка) (члена ОУН, що загинув разом із сотнями інших українських патріотів і тисячами мирних жителів у Бабиному Яру в 1942 році) та Івана Колоса (Кошана) [197, 75].

Російська окупація регіону у жовтні 1944 року теж не сприяла процесові реставрації національної ідентичності. Радянське „визволення",– зазначає О. Мишанич,– обернулося диким терором і геноцидом місцевого українського населення, знищенням його національної самобутності, віри й духовної культури" [163, 75]. Крім того, новий режим, через послідовне фальсифікування минувшини України, унеможливив повоєнному поколінню (Петро Скунць народився 18 травня 1942 року) повноцінне пізнання драматичної історії рідного краю та його культурних традицій.

Динамічний розвиток особистості письменника та його ліричного суб'єкта увиразнюють періоди творчості. В основу періодизаційної схеми покладено творчу домінанту адресанта – громадянську заангажованість поезії П. Скунця. Крім того, естетична парадигма прямо залежала в радянській „імперії зла" (Р. Рейган) від політики компартії в культурній ділянці, тобто від виразно *позалітературних* чинників.

Формування текстуального „альтер его" Петра Скунця відбувалося, загалом, в три етапи. Перший етап (чи період) – ***„радянофільський"*** (1957 – 1961). Усвідомлення своєю батьківщиною всього СРСР (а не України) плекалося радянською пропагандою і здійснювалося в першу чергу через шкільне виховання та вузи (поет закінчив Ужгородський університет у 1963 р.). *Нова окупаційна влада* утверджувала власну систему цінностей, формуючи світогляд „манкурта" (Ч. Айтматов) – „радянської людини": „...усі ми й наші вчителі вийшли з тієї школи, де стереотипи програмовано. (...) ...майже всі знали такі слова, як теорія

і практика, матерія і свідомість, підтримували атеїзм і засуджували віру. Всі обожнювали науку…“ [267, 75].

Фактом, що посприяв утвердженню нової „матеріалістичної віри“ (Є. Сверстюк), став XX з’їзд компартії (1956 р.), на якому Хрущов покритикував померлого тирана, розпочавши нетривалий етап так званої „десталінізації“, „відлиги“. Іван Світличний описує той час як період „телячого ентузіазму“, коли „багатьом здавалося, що всі проблеми народного життя вирішуються одним махом, і нам нічого не лишається, як з високо піднятими прапорами урочисто марширувати до комунізму“ [269, 36].

Загальні умонастрої епохи приводять молодого поета (почав друкуватися з 1957 р.) до абсорбування *соцреалістичної* традиції. Канон соцреалізму був офіційно прийнятий на першому з’їзді радянських письменників у 1934 році [90, 279], після тотального винищення блискучого покоління „розстріляного відродження“.

Соцреалізм важко назвати методом творення художньої літератури, набагато ближче він стоїть до методів *ідеологічної комуністичної пропаганди*, практично ідентичних нацистській концепції мистецтва [Див.: 91, 146]. Ще А. Камю справедливо вказував, що соцреалізм, „підкоряючись логіці нігілізму, поєднує в собі властивості роману-настанови і пропагандистської літератури“ [126, 488]. І. Кошелівець визнає існування чогось справжнього в літературі соцреалізму як винятку (породженого всупереч комуністичним стереотипам), бо назагал ця література „мала право на існування лише за умови, що буде вірно служити зміцненню Російської імперії“ [149, 113]. ***За принципами соцреалістичного „мистецтва“*** – партійністю, народністю, класовістю [222, 200] – ***стояло утвердження літератури як денаціоналізуючого фактора:*** література – „національна за формою, соціалістична за змістом, інтернаціональна за духом“ [56, 56]. Від національного, найчастіше, залишалась тільки мова, усіма можливими способами „зближувана“ з російською.

Найбільш адекватною видається нам наступна дефініція окресленого феномену: ***соцреалізм – псевдолітературний метод політичного типу, покликаний фальшувати дійсність в інтересах компартії.*** Ті українські письменники, котрим так ніколи і не вдалося вирватися за межі соцреалізму, витворили такий різновид „красного“ письменства, що тільки підтверджує сумну закономірність: „…всюди, де влада може вторгнутися в заняття людини, мистецтво або занепадає, або стає ручним і чисто механічним“ (О. Пас) [225, 234].

„Залежність від ідейно-естетичних стереотипів“ соцреалізму раннього П. Скунця [279, 166] особливо яскраво постає у двох перших збірках поета – „Сонце в росі“ (Ужгород, 1961) та „Верховинська пісня“ (Київ, 1962),– ліричний суб’єкт котрих „напомпований, як шина повітрям ідеями земного раю“ [279, 166]. Не випадково „Сонце в росі“ схвально оцінив такий апологет соцреалізму в Україні як М. Бажан [342, 7]. Загалом у цих збірках слабо і лише де-не-де простежується пізніший (не оспівувальний, а критичний) П. Скунць (наприклад, у вірші „Майбутнє раєм називають“ чи у позазбірковому „Атеїстичне“ (1961 р.)).

Як зазначають дослідники (Р. Кудлик, В. Моренець), уже в цей період помітні впливи Шевченка, Федьковича, Лесі Українки, Сосюри тощо. Згодом, сам поет в інтерв’ю 1980-го року вказував: „...символами для мене стоять, крім Миколи Бажана, Ліна Костенко.., Дмитро Павличко, Борис Олійник, Платон Воронько, Микола Вінграновський, Іван Драч“ [277, 2].

Значною мірою оті літературні вливи під домінуванням соцреалістичного начала зумовили ідейно-естетичну слабкість перших поезій. Василь Стус, аналізуючи у 1964 році збірник радянських поетів „День поезії“, застерігав супроти примітивізації літератури. Вірш Петра Скунця „Всесвіт, гори і я“, вміщений у тому збірнику, критик оцінив як „непоганий“, але із значною кількістю „художніх зривів“. Узагальнюючи, В. Стус підкреслював, що поезія молодих часто „зближується із епігонством, хай і на новітній кшталт. І навіть тоді, коли поет „космічно“ забарвлює свої рядки, легко відчути несмак і сурогатність“ [298, 26].

У 1962 році П. Скунця разом із М. Вінграновським, І. Драчем, Є. Гуцалом, Вал. Шевчуком, Р. Третьяковим та М. Сингаївським приймають у Спілку письменників. Особисті контакти і знайомства з київською інтелігенцією (зокрема І. Дзюбою) призводять до наступного етапу у творчості – ***„українсько-радянського“*** або ***„шістдесятницького“*** (1962–1967).

Політичною передумовою „шістдесятницького“ руху стала відносна лібералізація режиму після XX з’їзду КПРС, суть якого зводилася до підміни ідолів: замість Сталіна окупаційна тоталітарна система утверджувала „самого творця системи – Леніна“ (М. Жулинський) [352, 42]. В українську літературу прийшло нове покоління творчої молоді, котре і сформувало українське „шістдесятництво“. Основним змістом цього явища, за С. Андрусів, „було його антиколоніальне спрямування, і не конче в сенсі суспільно-політичному, а передовсім онтологічному, екзистенційному – культурологічному“ [352, 50].

До „шістдесятників“ зараховують і письменників, що розпочали ще в п’ятдесятих (Д. Павличко, Л. Костенко, Т. Коломієць та ін.), і тих, що влилися в художній дискурс у сімдесятих (як В. Забаштанський чи Л. Талалай) (за Ю. Ковалівим) [352, 49]. Сучасні дослідники виділяють такі основні світоглядні ідеї того покоління: національно-патріотична (національно-романтична) ідея, гуманістична, культурницька і, останнє, світоглядна дволикість офіційного „шістдесятництва“ [100, 74], котра яскраво проявилася в кінці 60-х.

Слід відзначити також і поступову диференціацію спочатку відносно однорідного „шістдесятництва“: від націонал-комунізму І. Дзюби до націоналізму В. Мороза [300, 446]. Якщо ідейне розрізнення уреальнювалось поступово, не припиняючись і в 70-х, то стильове розмаїття стало очевидним відразу, нагадуючи бурхливі 20-ті. В. Мельник так окреслює стильовий діапазон „другого відродження“: „...від модерно-епатажного І. Драча до традиційного В. Симоненка, від лірико-романтичної новели Є. Гуцала до психологічного реалізму Гр. Тютюнника й Р. Андріяшика, від неокласичної афористичності Ліни Костенко до інтимної лірики М. Вінграновського й Ірини Жиленко...“ [352, 48]. Сюди ж відносить дослідник і „філософську закоріненість“ В. Стуса, і „космічний міфологізм“ І. Калинця.

Якщо рання творчість П. Скунця не зовсім „шістдесятницька“ – він „починав без того зухвало-бунтарського шалу-шукання“, яким були перейняті дебюти І. Драча, М. Вінграновського, В. Симоненка, В. Коротича [187, 7],– то збірки „Полюси землі“ (Ужгород, 1964) і „Погляд“ (Ужгород, 1967) написані виразно в дусі нових віянь, коли *„Розбійний, хижий відживає світ“* („І мертвим, і живим, і ненародженим“; ПЗ, 55). Щоправда, і стилем, і світоглядно вони близькі до українського радянського патріотизму раннього „шістдесятництва“.

Неопубліковані й опубліковані твори того часу перейняті юним ідеалізмом, шуканням правди і чесної позиції, неприйняттям „апарату будівничих казарми“,– тобто всім тим, що Є. Сверстюк вважає атрибутами „шістдесятництва“ [268, 25]. Однак в основі світоглядної парадигми лежав категоричний імператив, котрий М. Павлишин окреслив як „етос щирості“ [222, 201]. Саме його П. Скунць проніс крізь усі етапи своєї незавершеної творчої біографії, саме він є аксіальною ознакою його ліричного героя (як, зрештою, і в інших „шістдесятників“-нонконформістів): „Честь імені – це було те нове, про що знов нагадали шістдесятники. Симоненко чи Скунць, Бойчак чи

Світличний мало схожі, але схожі за однією ознакою: „Ми бідні, але чесні“ [268, 26].

„Лаконічне і містке“ слово до сучасників [341, 280] у „шістдесятницькому“ стилі проступає передусім у поезіях „Думки на світанні“, „Заповнена анкета“, „Тарас“, „Ялинка“ (вірш, створений на смерть Василя Симоненка) тощо. Крім того, В. Моренець вказує і на сильні „шухлядні“ твори того часу: „Б'ють нас, б'ють у власній хаті“, „Крала сіно вдова...“, „Правда“, „До верховинця“ та ін.

Третій період – ***„україноцентричний“*** (1968–90-ті рр.) – фіксує остаточне становлення і в автора, і в ліричного суб'єкта українського, питомо національного (не імперсько-радянського і не українсько-радянського як у попередніх періодах) патріотизму і світогляду. Цей період доцільно поділити на два підперіоди. Перший з них – „псевдорадянський“ (1968 – 1985).

Історично це час неосталіністського реваншу, брежнєвського „застою“. „Перехід до жорстокого нагляду за культурою, що розпочався у 1962 – 1963 рр.,– зазначає В. К. Баран,– завершився у 1968 – 1969 рр. Це був поворот до практики „культового“ періоду, до традицій ждановщини“ [8, 87]. Дві хвилі арештів серед української інтелігенції (всередині 60-х і на початку 70-х) поставили „шістдесятників“ перед вибором: „безкомпромісно продовжувати боротьбу проти реставрації культу особи, за національну та особисту свободу, чи піти на поступки офіційній владі“ [100, 76].

У зв'язку з новими політичними обставинами сформувалися три групи „шістдесятників“ [100, 76]. Частина утворює так зване „офіційне шістдесятництво“ (І. Драч, Д. Павличко, Б. Олійник та ін.), інші формують дисидентство (саме в його середовищі зародиться правозахисний рух; з'являться феномени в'язничої та емігрантської творчості) (З. Красівський, В. Стус, І. Калинець, І. Світличний тощо). Третю групу складали митці, які відкрито не протистояли системі (це їх зближувало із офіційними конформістами), але за духом і світоглядом були ідентичні офіційним дисидентам (і цьому свідченням – їх опубліковані і неопубліковані тексти того часу). Саме цих нонконформістів – прихованих, неофіційних інакомислячих – Л. Костенко, М. Вінграновського, І. Чендея, І. Жиленко, В. Шевчука та ін.– теж карали, щоправда, не в'язницями і концтаборами, а вигнанням з роботи, цькуванням, замовчуванням...

Творчість Петра Скунця доцільно розглядати саме в контексті третьої групи. У радянському „храмі“ літератури була маса розіп'ятих „на звіздах“, і розпинателі чітко давали зрозуміти,

що тут не буває нейтральних: „З нами чи з ними?“. „І щодня беру в руки перо,– сповідається герой автобіографічного есе,– щоб написати: з ними. А в мене чомусь виходить лише одне: з вами ні“ [280, 203]. Як наслідок: знищення вже віддрукованої поеми „Розп'яття“ (Ужгород, 1971), звільнення з роботи, довгі роки замовчування (перша публікація 70-х – у журналі „Вітчизна“ за 1976 рік, перша книга поезій – „Розрив-трава“ у 1979 р.).

*Література, що відкрито не служила режиму і відкрито не протиставлялась йому, мусила розвивати стратегію приховування своєї* ***нонконформістської*** *суті від цензорів режиму*. Уже в 20-х роках можна говорити, на думку Л. Сеника, про „виразний опір, відвертий чи прихований, політичному режиму“ [273, 1] в українській літературі. „Уміння говорити собі і людям правду“ [235, 5] у ліричного героя П. Скунця вимагало ще й уміння приховати прогресивну думку, котра „тому й дійшла до читача, пролунала, що лишилася непрочитаною“ [187, 10]. Усі прийоми маскування власних поезій під офіційно дозволену імітат-літературу соцреалістичного зразка, свідому радянізацію творчості на експліцитному рівні (щоб іще контрасніше звучав дисидентський підтекст) М. Павлишин узагальнює терміном „езопівська мова“. Вона „побудована на механізмі літературного перехитрювання“, коли „оратор подає іншій публіці сигнали непогодженості або неповної погодженості“ [222, 204].

Власне, лише врахування цього аспекту дозволяє об'єктивно оцінити, скажімо, роман „За ширмою“ Б. Антоненка-Давидовича чи „Дім на горі“ В. Шевчука. Щодо Петра Скунця, то псевдорадянськими є його поеми – апофеоз вільнодумства „На границі епох“ (Ужгород, 1968) і „Розп'яття“,– а також збірки: „Всесвіт, гори і я“ (Ужгород, 1970), „Розрив-трава“ та „Сейсмічна зона“ (Київ, 1983). Власне, імпліцитна національна заангажованість ліричного протагоніста письменника зумовила той факт, що в „сумних і смішних“, за В. Моренцем, 70-х роках із „тихим ліричним мурмотінням“ в поезії „перекірливий публіцистичний вірш П. Скунця зазвучав по-новому“ [187, 13].

Другий підперіод – „виразно національний“ – розпочався за горбачовської „перебудови“ (фактично з 1986 р.) і продовжується досі (час незалежності України). Постколоніальний період позначений стійкістю колоніальних ідейних структур в духовному просторі країни і потужним напливом західних культурно-історичних стереотипів, в основному так званого „постмодернізму“.

*Постмодерн*, що почав проникати у всі царини національного буття – „від побуту до філософського мислення“ [118, 6],

оцінюють по-різному. Що стосується культурної ділянки, то ми схиляємося до погляду на постмодернізм, як на *політичний (а не естетичний) феномен ліберального типу* [Див.:133, 47–48]. Більше того, ***сучасні дослідники схильні розглядати культурні сурогати Заходу і СРСР як онтологічно споріднені явища, що відрізняються лише політико-ідеологічною формою.*** Обидва (і це яскраво видно на прикладі *постмодерну* та *соцреалізму*) „виступали й виступають творцями однієї й тієї ж надпромислової доби, мали, та й мають... спільний радикал – відчуження, причому в його аж найвищому абсолютному вираженні: те, яке засвідчує їхню обапільну належність до постмодерної дійсності“ (М. Ігнатенко) [118, 12]. Ще Христос застерігав супроти майбутніх словоблудів: „По плодах їхніх пізнаєте їх“. А „плоди“ і в російсько-червоних і в демоліберальних імперіалістів однакові: денаціоналізація, обездуховлення, споганення...

Новітні українські літературні угруповання, що почали виникати з середини 80-х,– „Лу-Го-Сад“, „Бу-Ба-Бу“, „Пропала грамота“, „Нова дегенерація“ тощо,– освоюючи теорію і практику постмодерного письма, засвоїли і такі кризові аспекти сучасної естетики (чи антиестетики), як криза ідеалу краси, криза сенсу і криза жанру [81, 67]. Прикро, скажімо, коли на повному серйозі утверджується думка, що „Леся Українка й Ірина Білик є рівноцінними й рівноважливими“ [69, 143]. Ще М. Бердяєв застерігав супроти футуризму та інших авангардових течій (космополітичного плану) епохи модерну (ідеї котрого у постмодерні просто послідовно реалізувались), кажучи, що такого типу феномени є „мистецтвом ідеологічним, бо розкладаючи світ, людину, воно готує всесвітній геноцид душі“ [Див.:178, 31].

*Сучасна постмодерна література, попри відсутність будь-якої цензури, тим не менше не досягає естетичних висот, оскільки перестала бути фактом і фактором національної ідентичності*: „Дев'яностикові дозволено все. Але немає нових Стусів, Драчів[12], Симоненків. І причина очевидна: шістдесятництво було густо замішане на національному“ (О. Яровий) [352, 54].

Петро Скунць належить не стільки до постколоніальної, скільки до виразно *антиколоніальної* течії сучасної літератури, котра не залежить від постійного зациклення на колоніальних

---

**12** Тут варто додати, що більш-менш національний період у творчості І. Драча розпочався аж із виходом збірки „Теліжинці“ (1985 р.), до того він тяжів до бажанівського космополітичного модернізму поєднаного із соцреалізмом *(прим. автора)*.

культурних „продуктах“ (як це спостерігаємо в іронічній карнавалізації та еклектичному релятивізмі постмодерністів (у текстах[13] Ю. Андруховича, Б. Жолдака, О. Забужко, В. Неборака та ін.)). Антиколоніальна література бореться передусім **не проти** імперського минулого, а **за** власну національно-культурну ідентичність. Індійський постколоніальний критик А. П. Мукгерджі з цього приводу зазначає: „...наша культурна продукція витворюється відповідно до наших потреб, і ми маємо набагато більше потреб, крім потреби постійного „пародіювання“ імперіалістів“ [195, 563].

Вийшовши із компартії (куди вступив у 1980-му на прохання друзів, щоб підсилити прогресивне націонал-комуністичне крило в обласній організації), письменник у кінці 80-х – на початку 90-х займався активною політичною діяльністю, першим на Закарпатті організовуючи обласні осередки ТУМу і Руху. У 1989 році Т. Салига відзначав, що П. Скунць чи не єдиний із закарпатських поетів торкається перебудовної тематики; він же чи не перший серед українських поетів звернувся до теми Чорнобиля [253, 118–120] у віршах „Рух“, „Земля химер“, „Енергія“, „Два експромти зі свята рідної мови“, „Перепочинок у перезміну“ та ін.

Збірки цього підперіоду – „Спитай себе“ (Ужгород, 1992) і „Один“ (Ужгород, 1997) – свідчать, що „з дикого капіталізму поет намагається привернути читача до тих цінностей, які не продаються і не купуються“ [234, 5]. „Нині непросто назвати обік нього когось,– пише В. Моренець,– хто б із таким заповзяттям і відчуттям історичної глибини, не збиваючись на дрібнувату уїдливість чи злостивість, внуртовувався в товщу дійсності, занапащену безумними експериментами, виснажену безконечними метаннями з крайності в крайність“ [187, 17].

Оскільки „поза світоглядом немає творчості“ [233, 48], це авторське світобачення тісно пов'язується із світобаченням ліричного героя. Тому ***інтерпретатор мусить враховувати вищеокреслену еволюцію світогляду у П. Скунця: від імперського (радянського) – через український радянський („шістдесятницький“, із вірою „в соціалізм з людським обличчям“) – до національного.*** Постійне шукання свого „Я“ і переростання (а не просто заперечення) самого себе – характерні для твор-

---

**13** Важко назвати виплоди постмодерністів художніми творами, в термінології М. Гайдеггера – це „продукти“, для нас – *політичні демоліберальні тексти*, що переважно мають ейдологічну (образну) структуру, але позбавлені художньо-літературного змісту і смислу *(прим. автора)*.

чості поета. І поет, і його протагоніст зрештою прийшли до того висновку про значимість національного, котрий у 30-х роках сформулював мексиканський філософ С. Рамос: „Все наше мислення повинно виходити із визнання того, що ми – мексиканці і що ми повинні бачити світ з єдиної точки зору, котра є результатом нашого положення в ньому“ [Цит. за:156, 49].

Поезія Петра Скунця тільки підтверджує думку сучасних дослідників про органічну близькість „шістдесятництва“ (саме його нонконформістської течії) та національної ідеї: „...вельми прикметно, що перші ж об'яви деструкції тоталітарного світогляду – в кінці 50-х – на початку 60-х років – потягли за собою реанімацію української філософської думки власне зі сторони „української ідеї“: „Україна як проблема“... була без перебільшення „ідейним нервом“ покоління наших „шістдесятників“ [95, 108].

Постійна демаргіналізація власної індивідуальності, сформування свого супер-его (З. Фрейд) на основі національної ідеї притаманні значній частині і нонконформістів і власне дисидентів. Саме вони – „кожен зокрема – пережили ту світоглядну, моральну і психологічну еволюцію, яку зараз, у даний час, переживають мільйони українців. І тому в життєписах і творах дисидентів багато людей знайде не тільки надихаючий приклад жертовної посвяти себе ідеї відродження і визволення народу, але й власні сумніви, вагання, розпач та шляхи їх подолання – через опору на цінності вищі, постійні, вічні“ (В. Іванишин) [113, 7].

Результати поетапного духовного переродження і сформування якісно нової (передусім авторської) національно-духовної ідентифікації мають фундаментальне значення для екзегези, зокрема семіотичної, і поезії Петра Скунця. Відповідно до творчої періодизації виділимо наступні текстуальні групи: 1) ***радянська (соцреалістична)***, 2) ***українсько-радянська*** і 3) ***питомо українська.*** Остання в свою чергу поділяється на: псевдорадянську і націоцентричну.

Суттєвим видається зазначити, що феноменальність еволюції Петра Скунця (від радянського маргінала до сповідувача національної ідеї, фактично, націоналіста) полягає в тому, що ***вона проходила без впливу національно-захисних ідеологій*** (сформульованих політологічно), ***виключно шляхом саморозвитку митця, шляхом його власної національно-духовної ідентифікації***[14].

---

**14** Це ще раз підтверджує органічність, іманентність ***націоналізму*** (філософії та ідеології, базованих на пріоритетності національної ідеї) для української духовності *(прим. автора)*.

Отже, ширше окреслення історико-біографічного контексту допомагає збагнути причини і характер світоглядної еволюції письменника. Саме на прикладі поетичного дискурсу П. Скунця яскраво увиразнюється домінування позалітературних чинників у літературному процесі радянської доби. Звідси стає виправданою ота малозрозуміла для значної частини зарубіжних дослідників так звана „заідеологізованість“ (а також „національна заангажованість“) сучасного українського літературознавства, об’єктом якого найчастіше стає підколоніальне письменство. Саме ця історико-політично зумовлена еволюція визначила і періодизацію творчості П. Скунця, і сформування *енкратичних* (конформістських, сервілістських) та *акратичних* (нонконформістських), за Р. Бартом, текстуальних груп, і природу національно-духовної ідентифікації ліричного героя.

### 2.1.2. Структура семіозису поетичного дискурсу П. Скунця

*Семіозис* (термін Ч. Пірса) у словнику А. Греймаса і Ж. Куртe має дві дефініції: 1) „операція, котра, встановлюючи відношення взаємної пресупозиції між формою вираження і формою змісту, виробляє знаки“ і 2) „категорія сем, конституюючими членами котрої є форма вираження і форма змісту (означник і означуване)“ [67, 526]. Спрощено, як „знаковий процес“, розглядає семіозис Ч. В. Морріс і при цьому характеризує його як п’ятичленне відношення: знака, інтерпретатора, інтерпретанта, значення та контексту, в котрому зустрічається знак [186, 119].

Звідси поетичний макротекст Петра Скунця варто розглянути і як семіозис. При цьому „знаковий процес“ пов’язується із семіотичною теорією Р. Барта, зокрема, з ідеєю письма: „...у понятті письма міститься уявлення про мову як про обширну систему кодів“ [11, 381]. Взагалі „будь-який текст – це тісне сплетіння культурних кодів, про які автор навіть не здогадується, і які втягуються його текстом цілком підсвідомо“ [Див.: 110, 379].

„Фундаментальні коди культури“ (М. Фуко) [Див.: 109, 442] (або голоси) експлікуються П. Рікером як „здатність передавати послання, котрі можна виразити поняттями інших кодів, і здатність виражати за допомогою своєї системи послання, отримані по каналах інших різноманітних кодів“ [244, 74]. Таким чином, „культурний код – це перспектива множинності цитувань,

міраж, зітканий із множинних структур; і одиниці, утворені цим кодом,– це ніщо інше, як відголоски чогось такого, що вже було читане, бачене, зроблене, пережите; код – це слід цього „вже“. Відсилаючи до вже написаного, іншими словами, до Книги (до книги культури, життя, життя як культури), він перетворює текст у каталог цієї книги“ [Цит. за: 110, 379],– зазначає Р. Барт („S/Z“).

У семіотиці процес інтерпретації (прочитання) артефакту постає як процес декодування. У. Еко характеризує його, звертаючись до поняття „твір“: „...прочитання твору відбувається серед постійного коливання, яке веде від твору до навіяних ним автентичних кодів, а звідти – до спроби правильного прочитання твору, а так знову до наших власних кодів і словників з метою випробувати їх на даному комунікаті“ [87, 423]. Натомість Ю. Лотман апелює до поняття „текст“, експлікуючи дешифрування „послідовністю кодів“: „Текст за допомогою ряду сигналів викликає у свідомості читача певну систему коду, котра успішно працює, розкриваючи його семантику“ [169, 124]. Окрім того, декодування мусить бути „об'єктивним етапом дешифрування, а останнє – екзистенційним етапом в саморозумінні і в розумінні буття“ (П. Рікер) [244, 78].

*Система кодів, за допомогою котрих здійснюється інтерпретація, вибудовується індуктивно на основі конкретного дослідницького матеріалу.* Це особливо добре видно на прикладі структуральних (згодом – текстуальних) аналізів Р. Барта. У книзі „S/Z“ – інтерпретації „Серразіна“ О. Бальзака – виділяється наступна група кодів: акціональний (код подій, голос Емпірії), референційний (культурний, голос Знання), герменевтичний (код загадки), семний (голос Особистості), символічний (голос Символу) (саме їх використала С. Андрусів для дослідження західноукраїнської літератури 30-х років) [Див.: 2, 7]. Аналізуючи роман Ж. Верна „Таємничий острів“, французький науковець називає такі коди: Адама, Едему, Розгадки, Знаряддя, Номінації, Евристичний та Герменевтичний коди [Див.: 13]. Проводячи текстуальне дослідження „Вальдемара“ Е. По, Р. Барт сконцентрувався на наступних голосах (кодах) і субкодах: металінгвістичному, соціоетнічному, соціальному, символічному, наративному, культурному, науковому, хронологічному, комунікативному, акціональному [Див.: 14].

Такий структурально-семіотичний підхід Р. Барта має *виразний когерентний характер*. Дослідник постулює „семантичний, змістовий погляд на... текст“; виділення кодів – це своєрідне „згущення смислу“ [13, 411]. Застосувавши такий підхід до

поетичного дискурсу (що має переважно ліричний, а не ліроепічний чи епічний характер) П. Скунця, відбиратимемо найприкметніші коди (здійснюючи одночасно перекодування „з тексту про Мене в текст про Іншого“ [2, 10]), котрі стосуються формування і становлення національно-духовної ідентифікації протагоніста.

З цього погляду твір (текст) справді є „ні чим іншим як особливо ефективним (бо він володіє підвищеною сугестивною силою) механізмом для навіювання... стереотипів, закодованих на мові певної культури і потрібних цій культурі в цілях регулювання поведінки своїх підопічних“ [143, 42]. Текстуальні культурні коди, отже, утворюють не лише поетичний семіозис, оскільки вони (через твір) конституюють і національну ідентичність вербального героя.

Уже антропологічний характер мистецтва робить код **Адама** (***Людини***) центральним у дискурсі будь-якого письменника, тим більше, коли мова йде про „найсуб'єктивніший рід літератури“ (Л. Гінзбург) – лірику. Саме в ній характер ліричного героя „не стільки „частковий“, одиничний, скільки епохальний, історичний“; це „типовий образ сучасника, котрий випрацьовують великі рухи культури“ [58, 8]. Перебування людини у центрі поетичного світу має онтологічні і феноменологічні підстави (не кажучи вже про екзистенціалістичні: людина як мисляче буття). П. Т. де Шарден вказував на те, що „предмети і сили розташовуються „колом“ навколо себе. (...) Але тільки людина займає таке становище у природі, при якому... сходження ліній стає не лише видимим, а й структурним“ [345, 38]. Саме через людину довколишній універсум феноменологізується, перетворюючись із „речі-в-собі“ у „річ-для-нас“ (за І. Кантом). „Раніше всього мислимого є Я,– писав Е. Гуссерль.– Це „Я є“ виявляється для мене, суб'єкта, ...первісною інтенціональною базою мого світу. При цьому не слід забувати, що „об'єктивний світ“, „світ для всіх нас“... є також „моїм світом“ [72, 55]. Звідси, „Я“ (Адам) є аксіальним антропологічним елементом в структурі національної ідентичності.

Будь-яке „Я“, і передусім ліричне, котре від твору до твору розбудовує власну індивідуальність, національну (й інші) ідентичності, пізнається через кореляцію до „не-Я“: через відношення до зовнішньої предметності, до власного тіла, до самого себе, до іншого „Я“, до „МИ“, до „ВОНИ“, до абсолютного [Див.: 79, 27] тощо. При цьому слід враховувати потенційну нестабільність центру-суб'єкта, більше того – його можливість дегуманізуватися (як про це пише Х. Ортега-і-Гасет): „...людина на

відміну від решти істот універсуму ніколи не є людиною безумовно; навпаки, бути людиною якраз і означає бути завжди на грані того, щоб не бути нею...“ [213, 166]. Таким чином, голос Адама передбачає інтерпретацію ліричного героя, а також інших текстуальних персонажів, не просто на рівні „Я“/„не-Я“, а й на рівні субкодової опозиції ***людина/не-людина***.

За В. Мельником, „шістдесятництво“ – це кардинальний поворот „від глобального псевдомонументалізму 30–40-х років до „живої“, звичайної людини, з вразливою душею і тривожним серцем“ [Див.:352, 48]. І вже в ранніх віршах Скунцевий герой, попри соцреалістичну глорифікацію Леніна чи „колгоспних трударів“, маніфестує (цілком в дусі „шістдесятницького“ гуманізму):

*Я є людина. Не більше й не менше.*
*Цим не стидаюсь. Більше горджусь.*

**(„Тиша. Гори. Я.“, 1962 (1978); О, 129)**

Звернення адресанта до чотиристопного дактиля надає проголошуваному урочистої тональності: людина – найголовніше.

Мабуть, під впливом В. Симоненка, з його симптоматичним для покоління 60-х віршем „Дід умер“, П. Скунць апелює до простої людини – *„до селюка, що творить хліб“*, як до буттєвого первня, що тримає Землю („Твого обличчя ніжний обрис...“, 1962; О, 102). Схоже у Симоненка: „Першим був не господь / і не геній, / першим був – / простий чоловік“ („Перший“) [275, 33]. Поступово простий українець (а не лише партійні та інші імперські вожді) утверджується в літературній традиції того часу як головний герой художнього дискурсу.

Ліричний суб'єкт – *„Гамлет атомного віку“* („І мертвим, і живим, і ненародженим“, 1962 (1978); О, 132),– рефлексуючи у розділі-графі ліричної поеми „Заповнена анкета“ (згодом – „Заповнюю анкету“)[15], карається лише тим, *„що пісню зраджував свою“* („Особистий підпис“, 1978; О, 429). Цей промовистий рядок можна витлумачити і як відповідальність за написане у попередній період творчості. Момент „карання“ – наче переростання себе попереднього („Я-функціонального“, „Я-несвідомого“), щоправда, не в такій гострій формі, як у Р. Рождественського: „Сам я винтиком был. (...) / Мне всю жизнь за это расплачиваться“ [247, 22].

---

**15** Зберігаючи хронологічну послідовність написання розділів, у вибраному „Один“ вона подана розірвано, як цикл, але ми погоджуємось із дефініцією Т. Салиги та Р. Кудлика її як поеми *(прим. автора)*.

Герой, предок якого не захотів *„рабом у небес зістати“* („На границі епох“, 1967–68; О, 223), який *„свого життя невипрохану пайку... не звів до живота“* („Трохи біології“, 1976; О, 406), взаємодіє із різними „не-Я“, причому небагатьох ідентифікує як *„справжніх друзів“* („Найземніше“, 1960; О, 65). В оточуючій дійсності екзистують цілі різновиди ***не-людей***, і це, зокрема, спонукає замислитися і над типами індивідів, і над системою, котра стимулювала появу таких типів. При цьому змінюється характер поетичної тенденції: від декларації та оспівування – до філософської медитації або рефлексії, публіцистичної інвективи чи епіграми тощо. Новим способом вираження поетичної думки стає переважно нерівнострофічний чи, частіше, астрофічний вірш (в термінології І. Качуровського) Шевченкового типу, який не сковує думку конкретною строфою, а дозволяє домислити її до кінця у довільній формі (дискурсивний спосіб мислення).

Щоб виступити проти „фальсифікації поняття „людина“ [34, 43], „шістдесятники“ мусили окреслити її антипода, вірніше антиподів. У російській поезії того часу це, скажімо, живий мертвяк у Є. Євтушенка („Человека убили“ [84, 165]) або „янычар“ і „человолки“ у А. Вознесенського („Старая песня“, „Песенка травести из спектакля „Антимиры“ [43; 271, 359], в українській поезії це: „табуни людинозвірів“, „цивілізовані мавпи в мундирах“, „варвари із атомного віку“ В. Симоненка; „барани“, „неандертальці“, в яких „душа ще з дерева не злізла“ Л. Костенко; міщани, у яких „відгодовані серця“ і „рабська кров безкровна“ М. Вінграновського; „лукавий лис“, „лякливий заєць“, „кокетка білка“ і „лисий вовк“ Б. Олійника; „не-людина“ В. Голобородька; „майстри“ і „браконьєри“ О. Гончара та сотні подібних образів, що перегукуються із „міліоном свинопасів“ Т. Шевченка чи „людським штампом“, „людиноподібною тванню“ Є. Маланюка.

Критерієм людськості сучасна соціоніка пропонує важати наявність у індивіда третьої сигнальної системи – моралі: „совість, співчуття, милосердя, врахування інтересів інших, не чинення зла“ [124, 65]. Не-людьми, звідси, є позбавлені третьої сигнальної системи нелюди і перевертні, якими „може стати кожний, хто не працює над своєю душею“ [124, 60–62]. З цього приводу Е. Фромм писав (застерігаючи від регресу): „...людина є одночасно тілом і душею, ангелом і звіром, вона належить до двох конфліктуючих між собою світів“ [328, 89].

Відвертих нелюдів упізнаємо в образах фашистів, зокрема командирів-фашистів із поеми „Розп'яття“ та *„великого цабе“*,

слідчого чи концтабірного ката із поеми „На границі епох“. П. Скунць дає багато прикладів для національно-духовної диференціації. Ідеться про характери-моделі псевдолюдей, тих, що тільки простують шляхом дегуманізації, втрачаючи моральність: *„Це діти Сонця? – / роздобувши їдла, / жують-жують, сховавшись на печі...“* („Це діти Сонця?..“, 1961; О, 89); *„А поки що з людьми живуть людці, / і нелюди, й недолюдки, й надлюди...“* (І мертвим, і живим, і ненародженим“, 1962 (1978); О, 137); *„Ми вже люди чи так – людозванці, / що гадали сховатись у суть?“* („Яворова колиска“ // „Розп'яття“; О, 293) тощо.

Інвективний пафос риторичних питань і стверджень засвідчує болючість цієї теми для українця другої половини XX століття. Ще до революційних подій 1917 року, але з особливою силою після них, у вітчизняному навколополітичному дискурсі дискутувалась проблема національного ренегатства („провансальства“ за Д. Донцовим, „малоросійства“ за Є. Маланюком). Російськорадянська окупація тільки загострила антропологічну ситуацію, оскільки партії йшлося лише про те, щоб „мати слухняних громадян, які працюють на неї“ [150, 628], фактично – роботів (в термінології Е. Фромма), які, відмовляючись від самих себе, „перестають відчувати почуття тривоги й самотності, подібно до мільйонів інших таких самих людей-машин“ [327, 232].

Сучасна наука, розглядаючи схожі питання, оперує терміном „маргінал“: „Така людина втрачає... сам стрижень своєї національної вдачі, а саме – втрачає певну сенсожиттєву спрямованість особистості: людина без національних вартостей... позбавляється навіть щонайглибиннішого у власній психічній структурі“ [137, 25]. Ситуація, детермінована *„не перетятим“ „рабським корінням“* („Перепочинок у перезміну“, 1987; О, 537), набуває тотальних рис.

Метафори маргіналів у П. Скунця – це *„піна“* і *„дим“* („Малоруське“, 1992; О, 623), щось вторинне, онтично другорядне, в О. Забужко – „півлюди“, в І. Римарука – „блаженні“, у Ч. Айтматова – „манкурти“. Їх розмноження загрожує щойно одержаній державності: *„...але ці такі вже малорусі, / що потрібен їм великорос“* („Воскреслі не вмирають“, 1992; О, 626). Їхній марш – єдиний манкуртський моноліт, щоправда, з різними етнографічними підназвами:

*...йдуть українські радянські манкурти,*
*в дрібні малороси, русини, хохли.*

**(„На повороті“, 1991; О, 601)**

Стан перманентної диференціації загострює відчуження (*„...стрічаю тварюк, де шукав найсвітліших людин“* (характерний неологізм у сильній позиції)), і герой кристалізується як екзистенційний самітник: *„Я один, Україно. А це більше, як натовп,– один“* („Один“, 1994; О, 5). Типологія окресленого художнього парадоксу простежується і в інших постколоніальних поетів-дев'яностиків. Наприклад, у В. Цибулька: „так холодно і так нема людей / такий безцінний погляд кожен“ („Апатея“) [339, 7]. У суб'єкта запорізького поета П. Вольвача спостерігаємо не затятість і не жаль, як у попередніх цитатах, а тональність загостреного відчаю і безвиході українця-наддніпрянця: „...ви попробуйте жити серед цієї телятини / Понурих „тожеукраінцев“, в підпіллі слів і надій“ („Жив би в якихось Заліщиках...“) [45, 11]. Парадигма „телятини“ у Скунцевого героя – це *„пристосуванці, наймити, пролази“* („Село під Ужгородом“, 1988; О, 563).

Текстуальний суб'єкт – онтологічний центр художнього всесвіту (Адам),– поступово позбуваючись гуманістичних рис (просвітницького типу) радянського людинобога („Бого-звіриності“ (М. Бердяєв) [25, 217]), постає перед реципієнтом як ***син двох національних традицій***. По-перше – християнської (турбуючись становищем, коли *„й далі видихаємо із себе / дух, що вдихнув колись у нас Господь“* („Два хрести“, 1990; О, 584), і не без сарказму утверджуючи: *„Помовчіть, двоногі, що пішли від мавпи, / я пішов від Сина Божого Христа“* („Великдень“, 1991; О, 586), а по-друге – етнічної (суто-української), котра проявилася набагато швидше від першої: *„Я створений із рідної землі...“* („Простодушне І“, 1961; О, 87); *„Моя Вкраїна в мене у крові...“* („Національність“ // „Заповнюю анкету“, 1963; О, 167). Власне, ця друга традиція виразно прочитується через код Землі.

Голос **Землі** – це просторово-територіальний компонент національної ідентичності (за С. Андрусів). Українська дослідниця вказує, що нація – це складна онтична структура – Космо-Психо-Логос (термін Г. Гачєва), „до творення якого спричинилися різні „хімічні“ сполуки, серед яких не останню роль відігравали і ландшафт, ґрунт, у який Бог „посадив“ даний етнос, і спосіб жити в світі справіку... і ще якісь генетичні властивості...“ [2, 5]. З іншого боку, сама поезія нерозривно пов'язана із землею. Розглядаючи сутність поезії, М. Гайдеггер виявляє, що остання „міцно прикорінена до Землі. За своєю суттю вона є становленням, закоріненням у Землю“ [52, 205].

Земля, як онтологічно-екзистенційний простір ліричного протагоніста, у П. Скунця від початку побутує у двох формах:

абстрактній і конкретній (з поступовим домінуванням останньої). Ідеться про землю як про планету (Земля) і про землю як етнічну територію (рідна земля). Перша пов'язана із домінуванням у радянській поезії 60-х космічної проблематики (доба освоєння космосу), що особливо характерним було для раннього І. Драча (поема „Ніж у сонці") та в інших. Як зазначав М. Руденко: „Наспів час, коли кожен мешканець Землі зобов'язаний навчитися одночасно відчувати себе мешканцем сонячної системи, мешканцем галактики" [Цит. за: 270, 166]. О. Гончар, пишучи про поезію В. Симоненка, висловлюється з цього приводу по-комуністичному гостро: „...в наш час тільки безнадійно тупий може не стати інтернаціоналістом, не дорожити голубою своєю планетою..." [64, 6].

Детермінований соцреалістичним каноном ліричний герой вміщає у себе всю планету, *„мов їй належить путь / навколо серця, не навколо Сонця"* („Вітчизна мрій", 1962; О, 115), і навіть через десять років у нього прориває заклик: *„Не живімо на власній ділянці, / а живімо на цілій Землі"* („Громадянська пісня" // „Розп'яття"; О, 309). Та поруч з тим виникає інше, не загальниково-радянське розуміння:

*Якщо планету вище підійму –*
*Вкраїна буде точкою опори.*

**(„Національність" // „Заповнюю анкету", 1963; О, 168)**

Це розуміння України як землі, „на якій проживає етнос", не просто частини „земної поверхні, а історичної землі, колиски етносу-нації, рідний край, де жили діди-прадіди" [2, 15], близьке і до „шістдесятницького" кредо Д. Павличка: „Я народився на землі / Від батька, що орав ту землю. / Ніколи я не відокремлю / Себе від отчої ріллі" [217, 14].

М. Сціборський писав, що навіть поневолені народи продовжують відчувати „голос" етнографічної землі – „незбагненний міф чи дух рідної землі продовжує промовляти до них" [301, 31] – і цей часто підсвідомий голос-клич здатен почути ліричний суб'єкт (як-от у зверненні до нащадків): *„То зватиме до себе вас Земля, / як отчі гори звуть мене до себе"* („І мертвим, і живим, і ненародженим", 1962 (1978); О, 136).

Клич *„отчих гір"* – прояв субкоду **Малої Батьківщини** – перманентна константа поетичного тексту письменника. Саме Закарпаття (згодом – ціла Україна) є тим топосом, котрий сучасний аргентинський письменник Х. Л. Борхес дефініціював як точку Алеф: „Алеф – одна з точок простору, де зібрані всі інші

точки“ [Цит. за: 132, 32]. Смисл цієї кабалістичної метафори стосовно протагоніста П. Скунця інтерпретується антеїстично: „земля і люди на землі – найдревніший симбіотичний зв’язок людини і природи, їх взаємозалежності і любові, прокляття і нещастя, сенсу існування“ [2, 15].

У медитації „Тиша. Гори. Я.“ характер Срібної Землі розкривається, зокрема, через метафоричні епітети; кожне означення – одна з граней онтології краю-*„красня“*: гори – *„горді“*, *„гострі“*, *„вірні“*, *„вільні“*, *„голі“;* доли – *„добрі“* хоч і *„вдови“* (плюс присвійний займенник *„мої“*, щоб підкреслити особливий зв’язок між суб’єктом та об’єктом мовлення) (О, 129–131). Контамінація „позитивних“ і „негативних“ ознак підневільної території наявна і в інших письменників, що писали на карпатську тему. Наприклад, в О. Митрака: „Гори наші гори, / Наш убогий краю!“ („На верховині“; О, 45) чи у чеського поета Я. Затлоукала: „Земле / із красою тужливою / з неврожайною зливою / чорні голоду бубни / у хурделиці буднів“ („Підкарпатський псалом“; О, 204).

І в поемах, і в значній частині решти творів („Трепета“, „Два вірші-листи“, „Верховинська ідилія“, „Трохи біології“, „Сейсмічна зона“, „Розрив-трава“, „Полонинська ватра“, „Літо, політ“, „Міжгірський мотив“, „Пам’яті Маркуша“ та ін.) більшою чи меншою мірою конструюється саме образ Закарпаття. Цей тип конструювання в чомусь схожий на домінування Гуцулії „в її етнічних барвах, у її культурологічному бутті, в історичній і сучасній присутності, в її... моральній драмі“ [256, 233] у творчості вісімдесятників – В. Герасим’юка та І. Малковича.

Для осмислення національної емпатії персонажа важливим є характер таких просторових компонентів, як пейзажі, їхня психологічна значущість: „...людина в усій її багатоманітності стосунків з природою розкривала через неї навіть несподівані зв’язки з усіма сторонами свого життя і насамперед свої світоглядні зв’язки. Природа – це і соціальність мислення, і мораль, і етика, і краса“ [260, 49],– зазначає Т. Салига. Гори для вербального героя – це *„вулкан краси“* („Полонинська ватра“, 1981; О, 483); природа – *„чиста, як Христос, / на смерть іде за звиродніле людство“* („Сімейне“, 1988; О, 551); її сприйняття гармонійно-антропологічне: саме у природі *„все потрібне, якщо ми не зайві, / якщо прийшли без вигоди і зла“* („Пролісковий ліс“, 1982; О, 489).

Зрештою, природа (превалюючий чинник „карпатського“ тексту поета) стає джерелом ірраціональної екзистенційної сили: *„І йдеш ти у гори, і з’явиться сила, / і знову твій простір*

*не визнає меж*“ („Літо, політ“, 1984; О, 520). Без цієї *„сили“*, без рідних Карпат не можна собі уявити буття текстуального „Я“ Петра Скунця. Таку саму ситуацію (злютованість „Я“ і природного „не-Я“) спостерігаємо і в ліричного суб’єкта дагестанського поета Р. Гамзатова: „Я прожив би навіть без оселі, / Зрікся б я геть чисто усього – / Тільки б гори, та кряжі, та скелі / Біля серця дихали мого“ („Малинове я люблю світання...“) [54, 76].

Цілий світ *(„безмежний, безбрежний і зовсім чужий“* („Один“, 1994; О, 5)) – цей „репертуар наших життєвих можливостей“, „наша життєва потенціальність“ (Х. Ортега-і-Гасет) [215, 35] – суб’єктом П. Скунця інтерпретується національно, долаючи об’єктивні перешкоди: *„...коли на цю скалу ступлю – / і Ханка б’ється об Карпатські гори“* („Два вірші листи“, 1965; О, 181); або: *„...Я перетворю... (...) / ...в батьківщину – недосяжну даль“* („Можливості“, 1978; О, 446–447). П. Вольвач у цьому випадку теж вдається до гіперболи: „...все на світі – Україна, / І птах, і грудка, і слова“ („Полин, буркун і куряча...“). Таким чином, художнє творіння „ставить свій світ і складає землю“ (М. Гайдеггер) [334, 286], котрі у П. Скунця виразно українського генотипу.

Окрім субкодів ***Малої Батьківщини, Природи, Світу,*** фундаментальне значення для становлення національної тотожності вербального суб’єкта має субкодова парадигма **Великої Батьківщини.** Денотат цього словосполучення – „батьківщина“ – „конотує цілий світ моральних і політичних позицій“ (У. Еко) [87, 420]. Зміна денотата відбувається в три етапи: від ерзацбатьківщин – імперського СРСР *(„Батьківщині Радянській хвала! (...) / ...в обіймах її розцвіла / Щедроносна моя Україна“* („Найдорожче“; СвР, 40)) та колоніальної УРСР *(„Коли йде „боротьба“ між республік у братнім промінні, / То найбільше добра я бажаю своїй Україні“* („Коли села, міста...“; ВП, 12)) – до батьківщини автентичної і єдиної: України, котра усвідомлюється передусім соборно-культурологічно – як *„земля Шевченкова й Франкова“* („Кіровоград“ // „Два експромти зі свята рідної мови“, 1988; О, 562). У Л. Кисельова – це земля, де „завжди пульсує / Шевченкове серце, Шевченків гнів“ („В камені, в дереві, на папері...“) [136, 157].

Протагоніст Скунця позбувається будь-яких свідомих чи несвідомих проімперських орієнтацій –

*Я йду до вас. Не знаю, де*
*моє Волове й предків тіні.*
*Мені казали: в СНД.*
*А я шукаю на Вкраїні,–*

**(„Гренджа-Донський“, 1992; О, 616)**

і при цьому відчуває свою духовну солідарність із „територією, якої ніколи в своїй ширині і довжині особисто не пізнає“ [244, 89]. Ця територія, однак, стає метафорою будь-якої антиколоніальної країни, що бореться за свою незалежність, як у вірші „До тебе“: *„Чекай мене, мила, з окопа, з кривавого неба, / де падають бомби на горду Вкраїну-Чечню“* (О, 642).

„Шістдесятницьку“ „глибоку тугу за національним світом“ [100, 74] простежуємо і в коді **Нації**, котрий поєднує етногенетичний і духовно-конвенціональний виміри національної самості героя. Саме ці виміри одухотворюють просторово-територіальний компонент: „...батьківщина сама по собі є мертвою землею...; нація ж є нашою кров'ю, життям, духом, особистою властивістю“ (Я. Колар) [Цит. за: 112, 403].

Прив'язаність до народу генетично визначена на рівні „колективного підсвідомого“ (К.-Г. Юнг), але для нашого текстуального суб'єкта важливо ще й усвідомити власну етнічну приналежність. Доволі швидко позбувшись антиприродної космополітичної інтеграції у *„вселюдську сім'ю“* („Наша ера“; ПЗ, 10), він починає ідентифікуватися та диференціюватися з різними „іншими“. При цьому мінус-народ – це найчастіше представники сучасного покоління змаргіналізованих земляків, жертви планової імперської асиміляційної політики „розквіту“, „зближення“ і, зрештою, „злиття“ націй у „нову історичну спільноту людей – радянський народ“ [151, 240] як ерзац-націю.

Метафорою жертв етноциду у П. Скунця стає *„юрба“* (як, наприклад у поемі „На границі епох“),– схоже, „темна муть“ юрби в О. Теліги,– яка опонує *„народу“* і людині (див. код Адама). Характерно, що у „Мойсеї“ І. Франка пророка не визнано й вигнано „не народом, а юрбою (недонародом) – отим „кочовиським ледачим“, що постає з перших розділів поеми як разючо точний образ аналог до поняття „маси“, котре за чверть віку по тому впровадить Х. Ортега-і-Гасет“ [95, 95],– зазначає О. Забужко.

Увесь *„народ розтято / на панів, злодюг і слуг“* („Серпнева Україна“, 1994; О, 635), але найбільший осуд викликають у протагоніста П. Скунця саме манкурти, колишні і теперішні „слуги“ режиму, безбатченки *(„...по конторах молоді дуби / ростуть, живуть без племені та роду“* („Дуб у Міжгір'ї“, 1979; О, 459)), ті „холуйчики“, котрих осетинський поет А. Кодзаті справедливо звинувачує: „Вони в ярмо загнали нарід мій“ (О, 379). Для Л. Костенко це „мухоморчики“-паразити: „На буреломах сходять мухоморчики. / Театр ляльковий просто на траві“ („Природа мудра...“) [44, 182]. Схоже у словацького українського поета М. Дробняка розкрито характер земляків-руси-

нів: „Безхребетні, як ліани; / без коріння, як вітер; / і темні, як праліси індіанців...“ („Русинський епілог?“) [Цит. за: 140, 120].

Традиційній етнографічній самоідентифікації (як-от в О. Духновича: „Я русин был, есьм и буду, / Я родился Русином...“ („Вручание“) [82, 248]) протиставляється у Петра Скунця національна традиція кодифікації етносу, що бере початок від знаменитого „Посланія“ Т. Шевченка. Саме її продовжували розвивати „шістдесятники“, як це спостерігаємо у класичній формулі Л. Костенко: „Коли в людини є народ, / тоді вона уже людина“ [145, 38]. У всі періоди формування світогляду для ліричного героя Скунця пріоритетною є орієнтація саме на етнос чи націю, а не етнографічну групу: *„...ми – не просто русини, / таж ми – Карпатська Україна“* (Гренджа-Донський“, 1992; О, 616), русини – це тільки *„псевдонім“* („Б'ють нас, б'ють у нашій хаті...“, 1961; О, 75).

Найбільш потужно зв'язок із рідним народом здійснюється через мову, як „головне джерело внутрішнього, особистого й суспільного життя“ [243, 135]. Не випадково у 60-х рр. навіть русифіковані українці вивчали українську мову „і ставали в обороні тієї ж таки української мови, щоб знов утвердити зв'язок зі своєю національною групою“ [151, 254]. Вербальний герой постійно рефлексує над мовою:

*Знову над рідною мовою*
*думаю –*
*довго й часто.*

**(„Біль“, 1961; О, 86)**

Його позиція прямо протилежна імперській позиції, озвученій суб'єктом Р. Рождєственського: „...говорите по-советски – / правильный язык!“ [247, 23].

Для ліричного суб'єкта П. Скунця, як і для М. Гайдеггера, мова є не просто забезпеченням комунікативної функції, вона ще й „дім буття“. І всі ми „дістаємося до сущого в той спосіб, що постійно проходимо через цей дім“ [53, 192]. Важливо, отже, діставатися до сокровенних глибин національного сущого, проходячи через свій, а не чужий, хай навіть і більш розхвалений, онтологічний „дім“. *„Розтануть, як у часі давнина, / в теплі любові діалекти й мови, / і витвориться з них одна земна – / велика мова Всесвіту. (...) // Що ж українського та мова збереже?“* („Замість реферату“, 1962; О, 148),– хвилюється текстуальне „Я“.

І для самого П. Скунця, і для протагоніста (як вербального митця) актуальним є „обов'язок поета“ „перед своєю мовою“,

про який пише Т. С. Еліот: „...обов'язок, по-перше, зберегти цю мову, а по-друге, її удосконалити і збагатити“ [358, 186]. Поетична мова, як різновид **Національного Логосу**, у шістдесяті реалізувалася двома основними шляхами: модерністським (так званий асоціативно-метафоричний стиль – І. Драч, П. Мовчан, В. Затуливітер, Б. Нечерда та ін.) і традиційним (система автологічного мовлення – М. Сом, Т. Коломієць, В. Симоненко, Б. Олійник та ін.) [139, 19–45]. У П. Скунця домінує другий спосіб естетичної експресії (у вузькому, „формальному“, значенні цього терміну), де попри новаторство засвідчено вірність класично ясному дискурсу, хоч і не без підтекстових нюансів. У поетичних монологах-одкровеннях утверджується тип раціонально-аполонійського (в термінології Ф. Ніцше) висловлювання, де структуруючим началом виступає, як і в Б. Олійника [139, 115] (можемо додати: і в Л. Костенко, і В. Симоненка, і В. Стуса та ін.), громадянська тенденція (за І. Франком); звідси ж особлива увага риторичної поезії до автологічного кларичного слова, не надто ускладненої тропіки, традиційної метрики, синтаксису тощо.

Загалом текстуальне поняття „народ“ у рецепції ліричного протагоніста часто виступає тотожним поняттю „нація“ (як це спостерігаємо й у Франковому „Мойсеї“ [239, 367]). Героїчний чин суб'єкта часто і стає онтологічною передумовою переходу від народу до нації – „набуттям національної свідомості чи національної ідентичності“ [151, 13]. Так інтерпретується, зокрема, подвиг Івана із поеми „Розп'яття“: *„Він ступав, і з його самоти / проступало народу лице...“* (О, 298) (народу – як нації). Та сама думка й у В. Стуса: „Моторошно чутися без краю свого, без народу, яких мусиш творити сам зі свого зболілого серця“ [297, 120].

Нація – „чудова програма“ спільного майбутнього [215, 128], за Х. Ортегою-і-Гасетом. Водночас „нація ніколи не буває „готовою“, вона „завжди або росте, або занепадає“ [215, 129]. Оцей стан довготривалого занепаду особливо гостро відчуває текстуальне alter ego як свідома органічна частка надособистісного „МИ“, що потрапило у затяжну кризову ситуацію:

*О, химери*
*моєї нації,–*
*цілі ери*
*дискримінації.*

**(„Земля химер“, 1990; О, 571)**

Щоб пробудити отого „паралітика... на роздорожжу“, який не помічає того, що він „людським презирством, ніби струпом,

вкритий“ (І. Франко, „Мойсей“ [322, 212]), адресант єдиний раз вдається до російської мови – авторитетного коду для Малоросії – у саркастичному „Російському вірші“ (1980): *„О мой народ пятьдесятимильонный, / столетья служишь не своей судьбе“* (О, 464),– вірячи, як і П. Вольвач, що „з братви можуть статись брати“ ( „Знову мудрість старих передмість...“ [45, 52]).

*Національна самокритика*, що складає проблемно-тематичний каркас ряду творів П. Скунця („Дуб у Міжгір'ї“, „Російський вірш“, „Тячів“, „Кіровоград“, „Земля химер“, „Великдень“, „На повороті“, „Горянська хата“, „Серпнева Україна“ тощо), не тотожна за експресивністю Маланюковому бичуванню України як Малоросії (звідси його – „гетера“, „степова бранка“, „повія ханів і царів“ та ін. метафори). Але спільним моментом є усвідомлення обома протагоністами потужного духовно-конвенціонального зв'язку: обоє „належать до неї усім своїм єством і всіма сторонами свого життя“ [243, 6]. Ця природна постава (і для „шістдесятників“-нонконформістів, і для письменників-націоналістів) контрастує із постмодерним „атомуванням“ людини. Скажімо, вже Джойсовий „Улісс“ дискредитував „найрізноманітніші міжлюдські зв'язки“, починаючи від „широких національних і соціальних“ [335, 53]. Звідси ж і псевдоелітарна постава скриптора у романі Ю. Андруховича „Рекреації“, в якому, як слушно зазначає С. Квіт, автор „сміється не устами народу, що завжди може зробити письменник,– він сміється над самим народом“ [134, 52].

Одним з найсуттєвіших кодів семіозису П. Скунця (з огляду на „публіцистичну загостреність віршів“ і водночас їх „філософсько-психологічну місткість“ [187, 14]) є код **Ідеології**. За Р. Бартом, „мова ніколи не є вільною від ідеології“ [Див.: 110, 378]. Тим більше це стосується мови художнього тексту як ейдологічної системи знаків. „Знаковий апарат,– пише У. Еко,– відсилає до ідеологічного апарату і навпаки, а семіологія... стає водночас працею над постійним розпізнаванням ідеологій, що криються за риториками“ [87, 421].

У поетичному універсумі саме ліричний герой є основним носієм того чи іншого ідейно-теоретичного комплексу, що включає „сукупність знання, систему психологічних сподівань, позицію... мислення, набутий... досвід, моральні принципи“ [87, 420] тощо. При цьому слід враховувати, що ***немає людей неза-ідеологізованих*** (а отже, й аполітичних). Е. Фромм у цьому випадку говорить про своєрідний „ідеалізм“: „Всі люди – „ідеалісти“, вони прагнуть до чогось, що виходить за межі фізичного задоволення. Розрізняються люди саме за тим, в які ідеали

вони вірять“ [329, 160]. Схожу позицію займає і ліричний протагоніст П. Скунця – *„...хто єсьмо? – оголена ідея...“* („Іванові Чендею“, 1992; О, 618),– що ідентична позиції героїні Л. Костенко: „На історичних перекатах... (...) / люди завжди на барикадах, / знають про це чи ні“ („Альтернатива барикад“) [146, 203].

Текстуальний суб’єкт, світоглядно еволюціонуючи, проходить через три ідеологічні системи: *комуністичну*, *націонал-комуністичну*, *націоналістичну* (систему національної ідеї). Перша – ***комуністична*** – більше нагадує різновид „релігії“ Е. Фромма („політичної віри“), що дає „об’єкт для вірного служіння“ [329, 158] *(„революція“, „Сонце-Ленін“, „Партія“* тощо), або „міфу“ Р. Барта, який, приховуючи „власну ідеологічність“, „спрямований на деформацію реальності“ і „має на меті створити такий образ дійсності, котрий співпав би з ціннісними очікуваннями носіїв міфологічної свідомості“ [Див.: 143, 18]: *„Наче сонце, вона життєдайна і ясна, / Наче сонце, вона промениста, незгасна, / Наче сонце, веде з темнотою нічною бої“* („Партія“; СвР, 8) (прямий перегук із Тичиновим „Партія веде“ і под.). Перед тим схоже відкривались „дивні скарби / Мудрого радянського закону“ персонажеві Д. Павличка („Моя сопілка“) [218, 6].

Художня слабкість перших збірок багатьох молодих поетів була зумовлена прагненням не стільки осмислити, скільки „оспівати“, „возвеличити“ оточуючу дійсність (за В. Стусом) [298, 26]. (Звідси у раннього П. Скунця – своєрідні оди, дифірамби, панегірики радянській дійсності.) А це логічно випливало із ленінської естетичної доктрини, що лягла в основу соцреалістичного канону: „Літературна справа – повинна стати частиною загальнопролетарської справи, „коліщатком і гвинтиком“ одного-єдиного, великого соціал-демократичного механізму...“ [Цит. за: 174, 13].

У творах першої половини 60-х вербальний протагоніст наближається до „шістдесятницької“ концепції (типу І. Дзюби), яку назагал можна редукувати до ***націонал-комунізму*** („соціалізму з людським обличчям“) з його:

– антиімперіалізмом (образ закордонного ворога-імперіаліста, *„завтрашнього мерця“, який „п’є генеральські чаї“* („Тиша. Гори. Я.“, 1962(1978); О, 131), що мав відволікати від внутрішнього, російського імпершовінізму);

– інтернаціоналізмом (мрія про землю, *„з якої зникли вже давно / латки державок і кордонів шрами“* („І мертвим, і живим, і ненародженим“, 1962 (1978); О, 136));

– псевдопацифізмом (небезпека тотальної атомної війни в антиутопії „Кінець Марса“ (1963; О, 153–154));

– гуманізмом *(„...тільки догорю... (...) / збідніє людство – на одну людину, / осліпне всесвіт – на одну зорю“* („Правді“, 1962; О, 147)) тощо і водночас

– критикою культу особи (інвектива проти *„атеїстів“*, що *„земним вклоняються богам“* („Атеїстичне“, 1961; О, 82));

– увагою до національного (промовиста графа „Національність“ (1963) у поемі „Заповнюю анкету“), зокрема, до уже згадуваних мовних проблем;

– своєрідним „шістдесятницьким“ деконструктивізмом *(„І нема такої висі, Митре, / що була би вище над усе“* („На границі епох“; О, 221)) тощо.

Власне, поеми „На границі епох“ та „Розп'яття“ фіксують ***імплікативний зв'язок світогляду текстуального „Я“ та національної ідеї*** (як епіцентру і третьої ідеологічної системи (*націоналізму*), і всього національного буття). Завершується перехід від лояльного (енкратичного) до відверто антиколоніального (акратичного) дискурсу. Саме тому в опублікованих творах процеси національної емпатії та абстрагування відбуваються найчастіше на естетичному рівні підтексту (чи затексту). За В. Назарцем, в основі підтексту лежить феномен незбігу двох смислів: прямого, буквального і невитікаючого прямо, доповнюючого і/або протиставленого прямому розумінню [Див.: 152, 44]. Так за рядком *„...саджу свої червоні прапори“* („Триптих висоти“, 1977; О, 414) бачимо не стільки комуністичне метафоризування, скільки те, що В. Моренець назвав „захистом чужорідними реаліями“ [187, 14]. В автора знайдемо масу таких прикладів у збірках „Розрив-трава“ чи „Сейсмічна зона“: бінарність ліричного героя, запрограмований анахронізм, історичний паралелізм, контекст, епіграфи-приманки тощо.

Антиколоніальна заангажованість (основна тема творів – *денаціоналізація*) „альтер его“ П. Скунця має двояке спрямування: 1) ***антиросійське*** (в основному проти російської радянської політичної експансії та її наслідків: „Російський вірш“, „Тячів“, „На спомин про Охрид“, „Школа під калиною“, „Сімейне“, „Кіровоград“, „Духнович“, „Великдень“, „Ужгород“ та ін.) і 2) ***антизахідне*** (в першу чергу постає проблема нігілістичної „маскультури“ (на основі демолібералізму): „Міжгірський мотив“, „Село під Ужгородом“ та ін.). ***Закоріненість героя в українській ідеї шевченкового зразка (націоналізмі) моделює різновид тексту, що його С. Дюрінг окреслив як „культурний націоналізм“.*** У цьому плані саме „культура захищає від культурного, економічного і військового вторгнення імперіалізму“ [83, 566].

Вербальний суб'єкт постколоніального[16] дискурсу П. Скунця далекий від ідеалізації і сучасного державного утворення *(„...не те здобув я, що хотів я“* („Альма-матер“, 1995; О, 649)), і „демократичного“ політикуму з кримінальним підтекстом *(„...в грабіжники народу / з партократом дався демократ“* („Воскреслі не вмирають“, 1993; О, 626)). Схоже у В. Слапчука козак даремно шукає України на Україні: „їздить козак селами / за Україною питається / у селах плечима знизують“ („Козакування“) [289, 287]. Як за Шевченковим пророцтвом: у принесеній „з чужого поля“ „великих слов великій силі“ („І мертвим, і живим, і ненародженним...“) [347, т. 1, 251] – демоліберальній доктрині – потонула „безкровна революція“ (І. Кошелівець) [Цит. за: 259, 274] кінця вісімдесятих, вільне буття нації так і не забезпечене, все реальнішим стає статус неоколонії: України *„синихолопи, / її доньки з підворіть / то Росії, то Європі / пропонуються: беріть!“* („Серпнева Україна“, 1994; О, 635).

Ідеологічний код входить до глобального коду **Культури**. До останнього зараховують чимало інших голосів, і серед них код **Часу** („датування“ подій) [Див.: 2, 7]. М. Гайдеггер розглядав буття і час як корелятивні взаємозумовлені поняття. „Само буття і є часом“ [Цит. за: 181, 108],– писав німецький філософ. Для П. Скунця базисною є детермінованість часу саме тут-буттям (людською екзистенцією): *„З душі твоєї рік новий почався“* („Новорічний вірш“, 1974; О, 369).

„Час лірики – теперішній час, але аж ніяк не актуальний теперішній...“ [189, 251],– зазначає Я. Мукаржовський. Цю думку розвиває О. Пас, пишучи, що „здатність жити теперішнім вихоплює поезію з потоку часу, але й міцно прив'язує її до історії“ [226, 244]. Взагалі, для П. Скунця естетична категорія часу (сучасне, минуле чи майбутнє одиниці чи колективного „Я“) є фундаментальним засобом конструювання художніх образів. Як і в Є. Маланюка, „в структурі його образу суттєвою ознакою є фіксація часу“, при цьому сам „образ часу трактується медитативно, саме на ньому й зав'язується якась важлива думка, лірична концепція“ [255, 70]. У скриптора це спостерігаємо уже на рівні поетики назви: „Рік народження“ („Заповнюю анкету“), „Новорічний вірш“, „Минущий день“, „Минущий рік“ тощо.

Як і в Є. Маланюка, за Ю. Войчишин, саме час „(пори року, місяці, ранок, день, вечір, ніч) – це співучасник і творець обра-

**16** Тут вживаємо цей термін у хронологічному, а не ідеологічному сенсі *(прим. автора)*.

зів“[17] [44, 79]. Рефлексії ліричного суб’єкта П. Скунця – це найчастіше осмислення часових понять, які при цьому набувають екзистенційного характеру чи це йдеться:

– про *мить* (актуалізовану за допомогою художньої антиномії: *„...вирвемо мить із вічності – / і в ту мить обірветься вічність“* („З настрою“, 1963; О, 157)),

– про *пори дня („Мої дні повмирали. А тепер помирають і ранки“* („Один“, 1994; О, 5)) чи

– про сам *день*, який персоніфікується – *„...спитає: за що мене вбито? / І вкаже на мене, що я його вбив“* („Минущий день“, 1976; О, 409),

– про *місяці* (їхній характер, пов’язаність із життям людини актуалізовано за допомогою неологізмів у медитації „Минущий рік“ (О, 411–412): *стрічень, дерезень, скнітень, схлипень, тверезень, йшовдень* тощо),

– про *роки* (метафора *„веселого саду“* із різними *(„кривими чи зсохлими“)* роками-деревами („Собі на 50-ліття“, 1992; О, 619)), зрештою,

– про сам *час* (через порівняння: *„...час як сльоза, протікає / крізь наші стандартні квартири...“* („Вірш для Галі“, 1968; О, 213)) тощо.

Як зазначає Т. Салига, „філософія поетового трактування художньої категорії часу не допускає спрощеності, одновимірних тлумачень буття людини, руху її в історії і руху самої історії“ [252, 177]. Саме осмислення вербальним героєм Скунця національного „руху історії“ *(„Залишають історію предкам, / я скупіший, собі й залишу“* („Розп’яття“; С, 306)) стає найсуттєвішою складовою хронологічного компоненту його національної ідентифікації.

У численних історіософських творах („Замість реферату“, „Міжгірський мотив“, „Мене придумала війна“, „Перепочинок у перезміну“, „Земля химер“, „Карпатська Україна“, „Один“ та ін.) „буття-до-смерті“ індивіда підпорядковується більш катастрофічному „буттю-до-смерті“ нації як загроженої історичної спільноти, що найчастіше виражається через хронотопні образи (при цьому хронотоп розуміємо як „суттєвий взаємозв’язок часових і просторових відносин, художньо освоєних в літературі“ (М. Бахтін) [15, 234]): *„...обпечений, приречений, проклятий / ішов землею сорок другий рік“*, *„...нам судилось творити дні ці / в сейсмічній зоні, в сейсмічнім віці“*, *„...сталінським дро-*

---

**17** Зрештою, це характерно для будь-якої художньої творчості *(прим. автора)*.

*том / в'яжуть роки нас...", „Безпросвіття / моєї нації – / три століття / реанімації", „Брели віки бездомні за віками"* тощо.

В. Стус у цьому випадку вдається до образу все-ще-не-згаслого вогнища: „Сидимо біля погаслого вогнища – / століття, друге, третє, / жар не стухає не гасне" [299, 59]. У Скунця (та й інших дисидентів-"шістдесятників") історія регіонів органічно включена в історію всього краю. Звідси, ключові лексеми-оніми у письменника, пов'язані із Закарпаттям,– Ужгород, Волове, Міжгір'я, Тячів, Карпати, Тиса, Тур'я, Карпатська Україна, Волошин, Гренджа-Донський, Боршош-Кум'ятський, Усик та ін.– виступають метоніміями не тільки і не стільки регіональної, скільки всеукраїнської історії (поруч із Україною, Тарасом Шевченком, Києвом, Конотопом тощо).

У поета субкод **Історії** (як ***Минулого***) завжди пов'язується із субкодом **Майбутнього** (як національною проекцією), оскільки, щоб „очистити і надихнути народ" „потрібні моральні приклади з етнічної минувшини, що живо воскрешатимуть славетне минуле спільноти" (Е. Сміт) [293, 74]. *„Ми всі для завтра більше, як для нині",*– твердить протагоніст („Експромт із радгоспутехнікуму", 1972; О, 340). Саме спираючись на минуле, на історію, всупереч всім окупаціям Гренджа-Донський (із однойменної поезії) пророкує:

*І ще гряде – вкраїнський час,*
*як я намислив...*

**(О, 616)**

Звернення до історичної тематики і проблематики у П. Скунця, як і для західноукраїнських письменників 30-х,– це передусім „протидія деструктивній силі, ентропії, утримання духовних та фізичних меж національного Я через ідентифікацію західноукраїнської людини із... загальноукраїнською історією на цій, спільній для всіх українців, землі" [2, 15]. Така настанова протилежна постмодерній естетичній теорії, котра, виходячи із постулату Ж.-Ф. Ліотара – про „війну цілісності",– практично „підриває історичний континуум" (Ю. Хабермас) [332, 42]: „у спину архі списа заганя футур" (В. Цибулько, „Апатея") [339, 14].

Постмодернізм органічно не сприймає минулого (історії) – як і будь-яку іншу традиційну вартість,– при цьому він його не просто заперечує (як космополітичний модернізм), а девальвує через релятивну іронію: „...якщо вже минуле неможливо знищити, бо його знищення веде до німоти, його треба переосмислити: іронічно, без наївності" (У. Еко) [Цит. за: 166, 6]. Як у верлібрі

словацького авангардиста В. Райсела, текстуальний суб'єкт якого не любить – „Того, що золоте, / того, що давнє й славне, / того, що є святе, / того, що сяє наче, / того, що є глухе й незряче. / Того, що є старе" („Не люблю") [5, 108].

Любов – надзвичайно важливе поняття для експлікації будь-яких соціально- чи індивідуально-психічних процесів, в тому числі й емпатування (духовної ідентифікації). „Лише в любові – життя,– писав Й. Г. Фіхте,– без неї – смерть і знищення" [312, 93]. Крім метафізичного, існує ще й екзистенційний вимір цього поняття, оскільки „без любові не може сформуватися моральне обличчя людини, не відбувається нормального розвитку" [250, 205].

Якщо виділяти субкодову структуру голосу **Любові** у макротексті П. Скунця, доцільно скористатися давньогрецькими визначеннями підтипів цього почуття, що й досі не втратили актуальності. Йдеться про любов-пристрасть, любов-дружбу, родову любов і розумну любов [250, 207–208]. У досліджуваному семіозисі домінують любов-дружба („філія") та родова любов.

Субкод **Філії** проявляється якийсь час поруч із любов'ю-сурогатом радянської людини-робота: *„...щастя й любов навічно / У життя нам прописує З'їзд"* („Я пишу... Та чи можу скласти..."; ВП, 4). „Шістдесятницький" прорив у царину справжніх почуттів – деавтоматизація особистості (бо, за Е. Фроммом, автомати не здатні кохати) [Див.: 250, 221] – призводить до актуалізації „духовної, відкритої, заснованої на внутрішній симпатії любові" [250, 208] в елегійному дусі О. Олеся, де „з журбою радість обнялася". *„Божественні мотиви" „сили ніжності безмірної" „замки зривають / із закритих душ",* народжують кохання (не раз *„збережене потай від світу" )*, яке *„гріх убити",* а поруч – *„важко заживає рана, / обкипівши тугою і кров'ю",* хоч і після розлуки *для героя „ти все ближча, / найближча в світі"*.

Таке почуття нагадує взаємини Руфіна і Прісцілли (з однойменної драми Лесі Українки), любов яких, за О. Забужко,– як „утрата себе в іншому, і, через утрату, віднайдення власної ідентичності" [97, 95]. Ліричному героєві любов важлива для збереження самості, це – *„вічний", „щасливий бій за себе"* („Вітчизна мрій", 1962; О, 116).

Найвища спроба „виведення індивіда з його рамок і наближення до іншого", їхня онтологічна близькість,– усе це детермінує любов, яка, за Х. Ортегою-і-Гасетом, „пов'язує люблячих" і витворює їх „життєву двоєдність" [Цит. за: 250, 217–218]. Що, в свою чергу, передбачає і момент фізичної близькості. **Еротичний** субкод у ліричному дискурсі П. Скунця простежується

епізодично і то не на рівні відвертої дескрипції, а на рівні витонченої асоціації, імпліцитного натяку, продуманої метафори. Як, наприклад, у „Любові“ (1975):

*...зосталися ми в новостворенім світі*
*визволяти із тіла безсмертний вогонь*
*і згоряємо там у гарячому світлі,*
*обіймаючи світ пелюстками долонь.*

**(О, 375)**

Як і в Б. Олійника, у П. Скунця любовна лірика надзвичайно цнотлива, навіть якщо порівнювати її із витонченим еротизмом у Д. Павличка („Лук“) чи М. Вінграновського („Коли моя рука, то тиха, то лукава...“) [139, 197].

Епатуюча, часто брутальна і вульгарна, еротика модерну, авангарду і постмодерну дисонує із традицією української поезії і поезії „шістдесятників“ зокрема. Перманентна зорієнтованість на сексуальну насолоду, що заміняє любов, викликає почуття „втоми і пересичення“ [250, 218] і водночас вихолощує зміст слова „коханий“. Натомість „партнером“ по „зв'язку“ може стати будь-хто і будь-де: „Людина відчуває потяг, ще не знаючи ситуації чи людини, котра її зможе задовільнити“ (Х. Ортега-і-Гасет) [Цит. за: 250, 218]. Порівняйте рівень примітивного хотіння (замість справжнього почуття) суб'єкта у творі члена нью-йоркської групи Б. Бойчука: „я тебе жадаю / наготіючу / вічно вижидаючи / і надіючись“ („Чорний грим топився...“) [230, 144]. Головний персонаж „Нікчемних текстів“ ірландського модерніста С. Беккета перебуває в потоці таких думок: „...я ніде не з'являюсь як чоловіче яйце чи жіноча діра, такі місця, волосся на жіночому лобкові, вони бачать захоплююче видовище, підглядаючи вниз, так, ось так, нічого не поробиш, такі ось справи“ [23, 132]. І при цьому індивід непомітно для себе дегуманізується, закономірно втрачаючи будь-який моральний кодекс і перетворюючись на раба сексуальних інстинктів.

Сучасний український постмодерний дискурс часто апелює до егалітарних „заборонених плодів“. „Останнім часом,– пише Ж. Дусова,– губи, перса, лона, стегна активно заполонили „хуторянську“ літпродукцію“ [81, 68]. Часто останні українські романи талановитих письменників („Московіада“ Ю. Андруховича чи „Польові дослідження з українського сексу“ О. Забужко) нівелюють естетику еротичного, випереджуючи подекуди порнографічне російськомовне „чтиво“ [81, 68], саме через актуалізацію відвертого тваринного потягу (зокрема, через детальний, художньо невмотивований опис інтимних сцен та брутальну вуличну лексику (найчастіше російського походження)).

Вербальний протагоніст П. Скунця органічно не сприймає превалювання „тваринного начала“ (Е. Фромм) у сучасника, йому болить виродження любові: *„...до проституцій ми долюбили – перелюбили...“* („Перепочинок у перезміну“, 1987; О, 541). Ліричний герой В. Герасим'юка у цьому ж ключі іронізує над трансформацією жінок у „змарнілих жриць“ через вихолощення народної моралі: „В міському фольклорі / не треба коня напувати – / негайно в сідло!“ („Десять літ“) [57, 89].

Другим головним субкодом, який проявився у семіозисі П. Скунця майже одночасно із першим, став субкод **Родової Любові**. Ця любов „пов'язана з органічними родовими зв'язками, непорушними, котрі не можна відмінити“, це любов у межах родини (сім'ї) і надродини (національної спільноти, Батьківщини), у ній „людина знаходить спокій і довір'я, почуття впевненості“ [250, 208].

Раннє – *„моя любов / мені не може світу заступити“* („Вітчизна мрій“, 1962; О, 115) – маніфестація в дусі декларативних елегій та інтимних рефлексій переростає у медитативні (філософські) елегії, часто із громадянською інтенцією. Так, роздум із „На границі епох“ – *„Здавалося.., / єсть я, вона, і третя, ноче, ти. / А інше все, що твориться на світі, / покинуло свідомості світи. / Покинуло, аби вернутись нині, / коли зі мною в хаті самота...“* (О, 253) – кристалізується згодом у надзвичайно глибоку і парадоксально просту, чисто ***релігійну максиму***:

*Де щастя ділять лиш на двох,*
*там прийде третій – Змій.*

**(„Двоє в натовпі, або Щасливий дует“, 1991; О, 606)**

Любов суб'єкта П. Скунця до дружини, дітей, батьків, друзів тощо обов'язково, так чи інакше, верифікується любов'ю до національної надродини. Таку ситуацію описав ще Ціцерон: „Нам дорогі батьки, дорогі діти, близькі, родичі, але всі уявлення про любов до чогось поєднані в одному слові „вітчизна“ [Цит. за: 112, 403]. Це „велика“, „тяжка“, „запекла“ (парадигма епітетів) Родова Любов, яка, по-перше, має жертовний характер *(„...ось вона, любов! / Хлопці в землю падали, а життя не зрадили / і землі знекровленій віддавали кров“* („Реквієм“, 1974; О, 354), а по-друге, зумовлює любов героя до решти світу (існування вітчизни – як онтологічна передумова такої любові): *„...може, світ тому я полюбив, / що Україна є у цьому світі“* („Національність“ // „Заповнюю анкету“, 1963; О, 166).

Протагоністу П. Скунця, як і ліричному героєві угорського поета В. Ковача (якого поет часто перекладав),– „Світ прино-

сить... таємниці до ніг...“ (О, 198). Перманентна інтенція суб’єкта на пошук онтичного та екзистенційного смислу прочитується через **Герменевтичний** код. Цей код Р. Барт експлікує як „сукупність одиниць, функція яких полягає в тому, щоби в той чи інший спосіб сформулювати питання, а потім відповідь на нього, так само й вказати на різні обставини, що здатні підготувати питання або затягнути відповідь, або ще так: сформулювати загадку і дати розгадку“ [Цит. за: 2, 7].

*Загадка* й *Істина* – два актуальні субкоди досліджуваного семіозису. Численні маркери підголосу **Загадки (*Таємниці*)** – *„казка“, „тайна“, „диво“, „смисл“, „таємниці“* тощо – показують текстуального героя П. Скунця як ***інтерпретатора***, причому екзистенційного характеру, оскільки навіть пізнання зовнішнього світу зводиться до „розуміння-себе у предметі“ (за Г.-Г. Гадамером) [Див.: 384, 292]. Водночас людське буття як „висунутість в Ніщо“, в „не-суще“ (М. Гайдеггер) [336, 94], відкриває для себе Ніщо на основі здивування, пробудженого „дивністю сущого“ [336, 99]. Вербальний суб’єкт один з тих *„диваків“* („Заповнюю анкету“), що безпосередньо відчувають „дивність сущого“. Як філософ і поет, він *„віриць у диво“* („Трепета“, 1961 (1978)) і не здатен *„впхнути жмуток дива у рюкзак“* („Високе літо“, 1983). Цей же мотив зустрінемо і в Л. Костенко: „Од звичайного погляду скрите / відкривається лиш дивакам“ [145, 547].

Усю множину текстуальних загадок (пошук яких, до речі, був характерний і для вербальних персонажів російського „шістдесятництва“, наприклад, як у Є. Євтушенка з його „Дайте тайну – хотя бы одну!“ („Тайны“) [84, 239]) можна редукувати до кількох провідних (темо- і концептоутворюючих):

– жінки (через персоніфікацію: *„стала жінкою тайна“* („Любов“, 1975; О, 374),

– історії рідної землі і самої землі (її метафора – гори, що *„сховали тайну предковічних літ“* („Місце народження“ // „Заповнюю анкету“, 1963; О, 165) чи камінь обеліску, в якому про щось *„кричать імена“* („Конотоп“, 1980; О, 460)),

– призначення людини (екзистенційний імператив із „Новорічного вірша“ – *„Спитай себе, навіщо ти живий / якраз тепер, якраз у нашу пору“* (О, 368) – перегукується із „самособоюнаповнюванням“ у героя В. Стуса, що випливає із традиції Сократа та Сковороди і близький до висновку Г. Марселя: „...всяке індивудуальне буття є вираженням онтологічної таємниці, і людина може торкнутися її, занурюючись в глибини своєї особистості“ [Цит. за: 231, 156]),

– Кобзаря (все ще *„невідкрита зоря Кобзаря / нас чекає у всесвіті десь“* („Земля химер“, 1990; О, 571)) тощо.

Постійна спрямованість ліричного героя на **Істину** *(„смисл“, „правду“)* – другий герменевтичний субкод семіозису – пов'язаний передусім із самою природою художнього творіння, в якому твориться здійснення істини“ (М. Гайдеггер) [334, 278]; саме „у творінні мова йде не про відтворення якогось окремого наявного сущого, а про відтворення всезагальної сутності речей“ [334, 279].

Прагнення текстуального „Я“ П. Скунця здійснювати ототожнення в силовому полі справжніх, а не фальшивих істин (звідси критика (абстрагування від) *„грішної“* правди у себе попереднього, соцреалістичного – „дочки часу, а не авторитету“ (Ф. Бекон) [37, 207]: *„...правда в мене не монашка: / грішила явно, потай і не раз“* („Триптих висоти“, 1977; О, 415)) виводить його на пізнання національної правди, онтологічної істини колективного „Я“. Це пізнання актуалізується найчастіше за допомогою риторичних (і не риторичних) питань *(„нащо?“, „чому?“, „хто ми?“, „хто ви?“* (питання із „На границі епох“) чи з гірким підтекстом: *„Нащо то знати і розуміти, / в кого ми внуки, в кого ми діти?“* („Карпатський дисонанс“, 1985; О, 525)) та стверджень (як у медитації „Синові“ (1995): *„І ти не знаєш, хто ми, що ми, де ми...“* (О, 613)). Взагалі, ***поезію адресанта можна окреслити як герменевтичну (онтологічно-екзистенційну), а не герметичну***, що, зокрема, помітив В. Поп, характеризуючи „нові твори автора“ (90-х) як „болючий пошук істини, а не примирення із тими химерами часу, котрі руйнують людську душу“ [234, 5].

Серед голосів, які можна віднести до Культурного мегакоду і які суттєво впливають на емпатування ліричного героя П. Скунця, доцільно згадати ще голоси Символу і Науки. Розглядаючи код **Символу**, С. Андрусів говорить про „поезію, її природу, яка пов'язана з її первинністю, першопочатком у словесній творчості“ [2, 18]. Для досліджуваного макротексту голос **Поезії** (***Літератури*** взагалі) є швидше субкодом і проявляється він найчастіше на рівні детермінованого інтертексту (Ю. Крістева) чи діалогічності (М. Бахтін).

Філологічна освіта автора посприяла моделюванню протагоніста як людини різнопланової, розвиненої культурно. Це, зокрема, проявляється і на рівні свідомих (чи неусвідомлених) цитат, ремінісценцій, алюзій та перегуків з текстами інших авторів. Т. Салига, наприклад, відзначає, що П. Скунць „вчився на поезії В. Симоненка“; критик проводить паралелі між філософсько-публіцистичним циклом „Зарубки на пам'ять“

і „Заячим дробом“ чи „Мандрівкою по цвинтарю“ [252, 186]. В. Моренець вказує на суголосність поезій „Якби серця усіх людей...“ П. Скунця і „Марії“ В. Сосюри [187, 8], а також пише про пряму паралель „Петефі“ із „Хай мовчать Америки й Росії...“ В. Симоненка [187, 14]. Аналізуючи збірку „Розрив-трава“, М. Ільницький зазначає, що багато рядків у ній мають джерелом рядки Т. Шевченка, І. Франка, А. Малишка, „Слова о полку...“ тощо [120, 213].

Якщо звертатися до оказіональних елементів, то навіть на цьому рівні (назв текстів, епіграфів, присвят тощо), а також на рівні численних переспівів і перекладів *переважають літератори, герої яких, окрім усього іншого, продемонстрували або якісно сформовану національну ідентичність, або прагнення цю ідентичність сформувати* (зокрема, у закарпатських письменників): Т. Шевченко, І. Франко, Маркуш, Митрак, Боршош-Кум'ятський, Гренджа-Донський. В. Симоненко, В. Стус, І. Драч, Р. Лубківський, С. Пушик, М. Томчаній, Ш. Петефі, С. Єсенін, С. К. Нейман, Х. Ботев, Я. Затлоукал, І. Куратов, В. Литкін, С. Баграєв, О. Царукаєв, Й. Томашек-Думін, А. Придавок, А. Федор, З. Зелк та ін.

В основі субкоду **Образу-Символу** лежить поняття символу як „структури значення, де один смисл,– прямий, первинний, буквальний означає одночасно й інший смисл, непрямий, вторинний, інакомовний, котрий можна зрозуміти лише через перший“ (П. Рікер) [244, 18]. За М. Бахтіним, „перехід образу в символ надає йому смислову глибину і смислову перспективу“ [18, 381]. При цьому, якщо „зміст справжнього символу через опосередковані смислові зчеплення співвіднесено з ідеєю світової цілокупності“ [18, 381], то у П. Скунця таке співвіднесення має характер корелювання із національним універсумом, передусім з ***ідеєю нації***. Водночас символи допомагають глибоко збагнути і характер ліричного суб'єкта, і парадигму його ідентифікацій.

У письменника, як і в багатьох інших „шістдесятників“, образи-символи мають найчастіше фольклорну основу, звідси – їхній зв'язок передусім із світом природи. Особливо виділяються образи дерев – *трепети (осики), верби, явора, дуба* та ін. (як символів рідного краю, долі людини, смислу життя тощо),– які діалогізують із тополею у М. Вінграновського, калиною І. Драча і Д. Павличка, „ясеном, дубом, кленом у Д. Павличка, Р. Лубківського, Б. Стельмаха і С. Пушика“ [257, 48]. Серед інших символів (традиційних і авторських) – образи *„кіс“, „едельвейса“, „нарцисів“, „овець“, „хреста“, „гір“, „тура“, „роз-*

*рив-трави“* та ін. Останній образ – розрив-трави (як втілення свободи) – актуалізується і в кінці 80-х у І. Римарука в поезії „На тій землі...“ (йдеться про землю, „де знову лютим цвітом закипіла / розрив-трава / в нічній імлі...“ [245, 67]).

Символами онтологічної пов'язаності в бутті людини мистецтва і боротьби (на рівні денотативних референцій) виступають у поемі „На границі епох“ *„скрипка“* й *„рушниця“*. Ці „символи нашої епохи“ продовжують традицію бінарних діалектичних образів (водночас суперечливих і гармонійних) хоча б В. Гренджі-Донського („топірчик і трембіта“ („Трембіта“) [68, 133]) чи Є. Маланюка (знамениті „стилет і стилос“).

Звичайно, письменник „образом-символом відкриває нові додаткові ресурси, активізуючи цим самим нашу думку“ [252, 181], але, мабуть, не тільки в цьому полягає їх значення взагалі і щодо національного емпатування зокрема. Образи-символи художнього твору у вербальному бутті протагоніста виконують, на наш погляд, швидше функцію „священних“, „історичних“ символів К.-Г. Юнга, сформованих ще у праісторичні часи нашими предками. Саме вони, на думку швейцарського мислителя, захищають від „абсурдних політичних і соціальних ідей“, характерною ознакою котрих „є духовна спустошеність“ [264, 139].

Інтерпретації проблеми „духовної спустошеності“ сприяє **Науковий** код. Бурхлива хода науково-технічної революції, освоєння космосу призвели до проникнення „науковості“ і „космізму“ у поетичну мову молодих поетів (яскравий приклад – І. Драч). У кінці 50-х з цього приводу відбулась навіть дискусія на сторінках „Комсомольської правди“ між так званими „фізиками“ та „ліриками“ [139, 41].

Ліричний протагоніст від початкового ейфорійного захоплення успіхами радянської економіки і науки – *„Що не день – / Ми на нових вершинах, / Що не день – / То стигне щастя кетяг. / П'ятирічка мчала / На машинах, / Семирічка мчиться / На ракетах“* („Що не день...“; СвР, 17) – приходить до критичного осмислення прогресу. В. Моренець вказує на те, що вже у триптисі „І мертвим, і живим, і ненародженим“ (1962 р.) головними проблемами стають: природа прогресу, його моральне забезпечення, відповідальність сучасника перед майбутнім тощо [187, 10].

Здоровий скепсис М. Бердяєва щодо науки („Науковість не є ні єдиним, ні останнім критерієм істини“ [27, 12]) поділяє і суб'єкт-поет із медитації „Трохи біології“ (1976) – скунцівська модель „лірика“: *„Не вмію жити. Чом я не біолог?.. / Зітхнув біолог: „Чом я не поет?“* (О, 407). Верифікаційним центром

для протагоніста є людина, швидше навіть людяність *(„душа“)*, аніж молох технологічної абстракції:

*Але поки ще діти і внуки*
*на землі нам продовжують строк,*
*до нас ходить по душу наука*
*із далеких, як правда, зірок.*

**(„Диптих натщесерце“, 1996; О, 658)**

Але більше турбує загроза колективній душі. В час, коли *„по науці звичай губили – перегубили“* („Перепочинок у перезміну“, 1996; О, 541) (згадаймо головну „турбацію“ героя-радянця у П. Тичини – „традицій підрізація“), вербальний суб'єкт рефлексує над онтологією національного „МИ“, не сприймаючи хай навіть науково обґрунтованої космополітичної денаціоналізації: *„...підспудно / наука вже на смерть нас прирекла, / на мову есперанто переклавши / з Шевченка трохи, менше із Франка, / ще менше з Українки“* („Замість реферату“, 1962; О, 148). Оця зорієнтованість людей, яких начебто *„із металу виклепав модерн“*, на своє, рідне, традиційне – типова для нонконформістів (зокрема, для Ліни Костенко): „Душа належить людству і епохам. / Чому ж її так раптом потрясли / осінні яблука, що сумно пахнуть льохом, / і руки матері, що яблука внесли?!“ („Шалені темпи. Час не наша власність...“) [145, 27].

Аварія на Чорнобильській АЕС стала не лише карою за бездуховність, але і карою за служіння бездуховності. Радянський науковець – уособлення денаціоналізованого слуги. Саме до такого „вченого мужа“ звертається авторське alter ego в інвективі „Енергія“: *„...хай твій панцир свинцевий пропалять / сльози мами, дитини, вдови“* (О, 530). До речі, інвектива 1986 року чи не перша спроба в українській літературі осмислити цю національну катастрофу. „Чорнобильські“ твори Л. Горлача, С. Йовенко, Ю. Щербака, В. Яворівського, Б. Олійника, І. Драча (в останніх трьох – запізніло-покаяльні) з'явилися вже протягом наступного року: січень 1987 – січень 1988 рр. [Див.: 223, 175]. За В. Попом, П. Скунць „озвався на повен голос“ тоді, „коли у творчих колах ще панувала думка, що це, мовляв, не тема, а трагедія (нібито трагедія не може бути темою літератури!)“ [234, 5].

Звичайно, усі коди пов'язуються між собою в той чи інший спосіб, витворюючи художню тканину (наприклад, так чи інакше усі голоси семіозису верифікуються голосами Адама і Нації у поезіях П. Скунця як аксіальними), але особливу злютованість проявляють три наступні: *Окупаційний*, *Акціональний*

і код *Дому*. Причому актуалізація двох останніх у досліджуваному дискурсі значною мірою детермінована першим.

Герой раннього „радянського“ тексту П. Скунця, перебуваючи в полі дії соцреалістичної стратегії „поширення імперського „ми“ на колонізований суб'єкт і позбавлення його будь-якої свідомості, крім імперської“ [221, 534], не помічає підневільного стану рідного народу. Питання, схожі до питань, що зустрічаємо у Лесі Українки,– „Що орать, коли наше поле невільне?“,– піднімаються більш-менш відкритим текстом аж у „На границі епох“ *(„...вчора один піїт / окупантом назвав господаря“* (О, 260)) та імпліцитно (підтекстом) протягом усього „псевдорадянського“ періоду; повністю експліцитно – з часів „перебудови“.

Колонізація національного простору усвідомлюється протагоністом Скунця на двох рівнях. По-перше, як брутальний грабіж: і в часи *„Цербера застою“* („Рух“): *„Була почесна праця лісоруба. / Була – і в сейфи ковані спливла. / Отак і вріжеш, Верховино, дуба!“* („Дуб у Міжгір'ї“, 1979; О, 459), і в часи проголошеної незалежності, коли *„царює мафія“* („Альма-матер“) – *„...мою Вкраїну десь помчали / на іномарках гендлярі“* („Диптих натщесерце“, 1996; О, 661), найчастіше ті, що *„Поміняли вже колір, / обрубали хвости...“* („Сльоза України“, 1991; О, 603). А по-друге, як денаціоналізуюча чужокультурна експансія; найчастіше – на рівні створення і утвердження імперських ідеологічних опозицій (за М. Павлишином), де метропольне оцінюється позитивно (як щось вище), а колоніальне – негативно (як щось нижче, відстале, нежиттєве тощо) [221, 533]. Як наслідок – *„ходить наша мова безпритульна“* („Кіровоград“ // „Два експромти зі свята рідної мови“), а ширше, саме ота протекціонована відчуженість від рідної культури – головна причина несвободи:

*І тому ти, мій краю, печальний*
*і залежний тому від вельмож,*
*що тобі не потрібен Томчаній*
*і, здається, свобода також.*

**(„Горянська хата“, 1994; О, 634)**

У ситуації, коли рідна *„земля – вкраїнське гетто“* („Пам'яті Маркуша“, 1991; О, 599), коли *„нема українського дня, / є лише українська ніч“* („Земля химер“, 1990; О, 579), закономірною є деградація, обездуховлення (виражені улюбленою стилістичною фігурою П. Скунця – антитезою, за допомогою Шевченкового образу): *„...все у нас непевно, лиш одне стабільно: / це черга за шматочком гнилої ковбаси“* („Через Народну площу“,

1991; О, 597). Спостереження текстуального суб'єкта зумовлене не лише культурною „малоросизацією" (Є. Маланюк) (як у „Малоруському"), а й необмеженою „вестернізацією" (як у „Міжгірському мотиві"), щоправда, наслідок один – втрата національної ідентичності. Стосовно Європейської ситуації про це писали Р.-М. Рільке, К.-Г. Юнг, М. Гайдеггер і, зокрема, Клод Леві-Строс: „Тепер нам загрожує перспектива перетворитися у споживачів, які здатні споживати будь-що, з будь-якої точки планети і з будь-якої культури, але при цьому втрачаючи свою автентичність" [161, 348].

Проводячи декодування дискурсу П. Скунця, помітимо, що „окупація" – це не просто одна з узагальнювальних акціональних назв, а потужний код, який сприяє виділенню і сформуванню **Акціонального** голосу – „коду подій і вчинків, що вкладаються у причинно-подієві і хронологічні ланцюжки" [2, 7].

Взагалі, вербальний суб'єкт П. Скунця – протилежність психічній моделі пасивного типу змаргіналізованого українця. Уже з ранніх творів перед нами – активна, вольова особистість (на зразок „гладіатора" і „борця" у Є. Євтушенка („Колизей") [84, 379–380]), для якого діяльність – це *„шукання"*, а не *„виглядання"* щастя („Відвертість"), усвідомлення життя як *„дороги"* („Відвертість", „Розп'яття", „Експромт із радгоспу-технікуму"), причому саме як *„своєї стежини"* („На границі епох"), життя – як *„польоту"* („Новорічний вірш"), це вперта інтенція *„на обрану зорю"*, хоч *„знаю, що горю"* („Далеч"), це готовність *„повоювати" „за всі висоти честі і добра"* („Триптих висоти"). Не випадково зринає у „На границі епох" в розділі „Над томом Франка" образ каменярів, готових *„із грому викресати дні"*. Герой не вірить у *„тишу" і „святу погідність"* („Розстріляна балада") і диференціюється від тих, що *„не шукали розради в небезпеках"*, *„спокоєм безмірно дорожили"* („Він мене повчає зло, сердито..."), на кшталт „не-існуючого" декадента у С. Беккета, який стверджує: „...ми є мрія і тиша, але голосу прийшов кінець, нам прийшов кінець, тим, кого ніколи не було..." [23, 136].

Протагоніст поета немов сформований на акціональному імперативі Й. Г. Фіхте: „...ти існуєш тут для діяльності; твоя діяльність, лише твоя діяльність визначає твою цінність" [312, 145]. Характер суб'єкта – це характер, типовий для європейця (а не азіата), так званої фаустівської людини. М. Шелер з цього приводу пише (генералізуючи активність): „...в порівнянні з твариною, існування якої є втілене філістерство, людина – це вічний „Фауст", звір, ненаситний до нового, вона ніколи не заспокоюється на оточуючій дійсності, завжди прагне прорвати межі

свого тут-і-тепер так-буття та „навколишнього світу"..." [348, 152]. Саме такий герой домінував й у „вісниківців" (за Д. Донцовим) [Див.: 77, 279–285], саме його актуалізувала українська поезія 60-х, характерний приклад – герой І. Драча у „Протуберанцях серця": „...Ми розкутурхаєм в двобої / Людський граніт, людський гудрон / Багряним громом сили тої, / Що нас розчахує з добра..." [78, 40].

Але вербальний суб'єкт швидко перестає задовільнятися абстрактним „двобоєм духовного з бездуховним" [252, 178], „максима його волі" (І. Кант), що лежить в основі будь-чиєї діяльності, формує власний ***національний імператив***: по-перше, пошук справжньої (не радянської) національної самості (через образ-символ „дороги": *„Самому потрібно її прокладати – / оту, що найкраща, найважча з доріг, / дорогу до мами, до отчої хати, / дорогу, котру ти, хоч міг, не вберіг"* („Літо, політ", 1984; О, 519–520)), а по-друге, готовність захищати цю самість (як у посланні солдата до України: *„...де не йду – я йду тобі назустріч, / і де б не впав – за тебе я впаду"* („Два вірші-листи", 1965; О, 182)). Власне, усвідомлення загроженості національного „Я" в сучасності спонукає протагоніста вдаватися до антиколоніального ексгортативного пафосу (поважність тону забезпечується п'ятистопним амфібрахієм):

*Виходь, мій народе, з хатинок своїх і квартирок,*
*не жди на козацтво – давно продалась козачня,*
*воспрянь, мій народе!..*

**(„До тебе", 1995; О, 642)**

*„Хатинки"* і *„квартирки"* (ще *„дім")* – це маркери малого простору-Дому, який займає у семіозисі П. Скунця належне місце. Але головною для суб'єкта стає зосередженість на великому етнопросторі, що, зокрема, виражається в інтерпретації голосу **Дому**, як голосу **Держави**. Бездомність (бездержавність) – причина „не-присутності, непомітності українців у світі, нечутності українського голосу, бо діалог можливий лише між власниками Дому" (С. Андрусів) [2, 9].

Взагалі, семіотична система української літератури XX століття „значною мірою націлена на політичний момент, на більш або менш свідоме удержавлення і літератури, і... усієї культури" [65, 21]. Традицію Шевченкової держави-"хати", у якій „своя правда, і сила, і воля", органічно сприйняв й І. Франко (образи „своєї хати" і „свого поля" у „Мойсеї") і наступне покоління письменників „празької школи" з їх аксіоматичним державофільством (бажання Є. Маланюка, щоб „поруч Лаври станув

Капітолій“). Така онтологічна інтенція не випадкова, оскільки саме „держава являє собою тверду форму національної ідеї, є зовнішньою стороною національної єдності“ (Л. Ребет) [243, 78]. Держава також є радикальним ліком на малоросійство для Є. Маланюка [Див.: 172, 229]. Тому так болить протагоністові (який усвідомив – *„ми тут не приблуди“* („Відвертість“)), що в його дім, *„вимагаючи крові, заліз / опівнічний вампір-кровосмок“* („Зі студентського щоденника“ // „На границі епох“; О, 268). ***Дім – структура національного метафізичного захисту – занечищений, він не спроможний виконувати свої позитивні націотворчі функції.***

Звідси чимало ключових лексем і словосполучень у П. Скунця характеризують субкод **Антидержави (*Не-Дому*)**: *„малороссийская деревня“* на місці Батурина (символу козацької держави), давнього *„славянского города“* („Російський вірш“), замість повноцінного дому – *„тимчасовка“* („Перепочинок у перезмину“), *„сіре скопище землянок“* („Ужгород“) тощо. Відчуття „невлаштованості державного Дому“ [100, 75] не полишає „шістдесятницьку“ „національну людину“ (Н. Зборовська) і в наш час. За, на перший погляд, парадоксальним ствердженням із „Диптиху натщесерце“ (1996) – *„І от я маю Україну / з імперських табірних руїн. / Вірніше – мав, але не втримав“* (О, 660) – стоїть глибоке усвідомлення пасіонарним індивідом невідповідності наявної „України“ – постколоніального державного утворення – реальній національній державі як „охоронцеві національної ідентичності“ (за Е. Смітом) [293, 174], що „захищає націю від хаосу небуття“ [2, 9].

Важливим компонентом Держави-Дому для протагоніста є мистецтво (культура взагалі) – *„Ми дім такий будуймо, щоб жив у нім Ерделі, / і храм такий будуймо, щоб розписав Бокшай“* („Через Народну площу“, 1991; О, 597),– власне, в такому плані образ Дому втілюється в одній з глобальних опозицій: природа (дерево)/культура (Дім) [2, 9]. Але перманентний програш вітчизняної культури під час „культурних війн“ (Е. Сміт), нова духовна колонізація країни Заходом, що накладається на маргіналізацію, зумовлену ще радянською окупацією,– усе це разом спонукає героя (і знову таки парадоксально) шукати захисту у природі *(„дрімучих горах“)* як метафізичному першопочатку, тим самим абстрагуючись від сучасної псевдодержави:

*...ходім, де ми родились на віки,*
*ходім із юрмищ у дрімучі гори,*
*куди не дотяглись більшовики.*

**(„Синові“, 1995; О, 643)**

Приклад інкарнування національного єства у текстуального героя П. Скунця підтверджує думку С. Андрусів про позитивний зміст українського „шістдесятництва“, яке „намагалося реанімувати загрожену національну ідентичність, окремішність українського світу, контури якого дедалі успішніше й вигадливіше розмазувала метрополія“ [Цит. за: 352, 50]. За основними кодами авторського семіозису, окреслених нами, стоїть певний компонент національної ідентичності: антропологічний (Адама), просторово-територіальний (Землі), ідейно-теоретичний (Ідеологічний), хронологічний (Часу), етногенетичний і духовно-конвенціональний (Нації), підсвідомого зв’язку (Любові), інтенціонально-онтичний (Герменевтичний), ірраціонального та раціонального логосів (Символу і Науки), дієвий (Акціональний), національно-визвольний (Окупації), державницький (Дому). Верифікаційне ядро цієї кодової структури утворюють системотворчі елементи – голоси Адама і Нації. Звідси, ***людина і нація (народ), людина як свідома частинка нації – ці та похідні від них проблеми є центральними у поетичному дискурсі Петра Скунця***.

При цьому слід враховувати і наступне. Якщо „між життєвими ситуаціями і „ліричними ситуаціями“ поетичного тексту розташовується певна кодуюча система“, а однією з основних кодуючих систем є „структура художнього мислення і – на більш високому рівні – структура ідеологічних моделей“ (Ю. Лотман) [169, 83], то доречним буде ідентифікувати структуру голосів макротексту Петра Скунця з ідеологічною матрицею націоналізму, ***відповідність*** його ***„художнього мислення“*** (через декодування мислення (характеру взагалі) протагоніста) ***ідеологічній моделі націоналізму***.

Саме цей „ідеологічний рух за досягнення й утвердження незалежності, єдності та ідентичності нації“ [293, 82], взятий не як доктрина політики, а як „форма культури“ (ідеологія, мова, міфологія, символізм, свідомість тощо) [293, 99], починає визначати характер національно-духовних ідентифікаційних та диференційних актів ліричного суб’єкта, що особливо яскраво проявилося у творах „україноцентричного“ періоду. За Е. Смітом, ***націоналізм***, окрім того, що дає свої відповіді на питання „Хто я?“, „Хто ми?“, „Яка наша мета і роль у житті і в суспільстві?“, розглядає або „усвідомлює“ „індивідуальну ідентичність у межах нової колективної культурної ідентичності нації“ [293, 104–105]. ***Промовистим є той факт, що до такого націоналістичного „усвідомлення“ письменник дійшов самотужки, його націоналізм – це природний наслідок світоглядної еволюції, а не засвоєна „ззовні“ політична доктрина***.

Ці характерні для ліричного героя моменти з особливою повнотою проявилися у поемах „На границі епох“ та „Розп'яття“, про що йтиметься нижче.

Взагалі, інтерпретуючи національну емпатію, доречно враховувати і тезаурусну настанову самого адресанта (що проявилася передусім у поетиці), яка багато в чому збігається із настановами Г. Цадаси своєму синові Р. Гамзатову: „Твій стиль, твоя манера, тобто твій норов і характер мають стояти у віршах на другому місці. На перше ж місце треба поставити норов і характер свого народу. Спершу ти горець, аварець, а потім уже Р. Гамзатов... Якщо ж твої поезії будуть чужі духу горців, їх характеру, то твоя манера обернеться в манірність, твої вірші перетворяться у гарні, хоча, може бути, й цікаві цяцьки... Звідки візьметься Расул Гамзатов, якщо не буде Аварії і аварського народу? Звідки візьмуться твої власні закони, якщо не буде загальних для народу законів, вироблених віками?“ [Цит. за: 240, 11]. З такою методологічною експлікацією доречно підходити і до екзегези художнього вираження досліджуваного феномену, що й зумовлює переважання когерентного аналізу над когезійним в загальноінтерпретаційній настанові й надалі.

Отже, структура досліджених голосів (кодів) дозволяє окреслити поезію П. Скунця як людино-, націо- та державотворчу. Постійне нонконформістське становлення національної ідентичності (через національно-духовну ідентифікацію) протагоніста визначається перманентною інтенцією на національну ідею. Інтерпретований семіозис, співвідносячись із психічною сферою супер-его ліричного героя П. Скунця, характеризує його етос як детермінований системою „культурного націоналізму“ (Е. Сміт).

## 2.2. Текстуальне вираження екзистенційних модусів у поемі П. Скунця „На границі епох“ (екзистенційні параметри національно-духовної ідентифікації протагоніста)

### 2.2.1. Теоретичний аспект екзистенційної інтерпретації поеми

Поема „На границі епох“ (написана у 1967–68 рр.), що вийшла друком в Ужгороді у 1968 році, стала своєрідним двояким фактом і фактором процесу „переоцінки всіх цінностей“ (Ф. Ніцше), що відбувався і в текстуального суб'єкта, і в адресанта.

Дотепер „На границі епох“ можна вважати архітвором П. Скунця, і тому будь-яке витлумачення її надзвичайно корисне і важливе. На наш погляд, однією з найбільш продуктивних є саме *екзистенційна інтерпретація*. Така екзегеза випливає як із сутності мислення автора, так і з базисних ідейних положень твору. Зрештою, вона допомагає збагнути специфіку „різностороннього світогляду провідника“ (М. Шалата) [344, 243] в структурі свідомості ліричного героя як активної національно свідомої особистості.

Можна простежити принаймні три рівні мотивації створення поеми. Перший (суб'єктивно-творчий) пов'язаний як із природним дозріванням таланту, так і з його професійним утвердженням у середовищі, де цінується ще й рівень оволодіння тим, що І. Франко назвав „незглибимим творчим ремеслом“. Серед „шістдесятників“ жанр поеми був доволі популярним. Т. Салига, відзначаючи стильове розмаїття поем, перераховує найпомітніші: „Ніж у сонці“, „Смерть Шевченка“, „Поема для жіночого голосу“ І. Драча, „Поєдинок“ Д. Павличка, „Мандрівка серця“, „Циганська муза“ Л. Костенко, „Удвох з матір'ю“ Б. Нечерди, „Демон“ М. Вінграновського, „Рух“, „Дорога“, „Доля“, „Урок“, „Заклинання вогню“, „Дума про місто“ Б. Олійника тощо [254, 76–79]. Поема, крім усього іншого, була ще й знаком творчого зросту.

Мотивація другого, вищого рівня,– це гостра потреба „пробити“ в світ, до читача, старі й нові вірші, які в умовах „закручування ідеологічних гайок“ не пропустила б цензура. (Це типова проблема для нонконформістів.) *Жанр поеми, особливо з авторитетним і „безпечним“ для партійних цензорів ліричним героєм, давав можливість витворити контекст, у якому „крамольність“ авторських думок була б зведена до мінімуму.*

Та була і третя, глибинна мотивація появи у доробку П. Скунця саме такої поеми, як „На границі епох“. *У своєму розвитку поет упритул підійшов до тої межі, коли окремі істини, знання, спостереження, висновки мали скристалізуватися у якісно новий світогляд. Відбувався процес остаточного ламання радянської й утвердження національної ідентичності.* Потрібен був масштабний твір, робота над яким надала б цьому процесові (авторської національно-духовної ідентифікації та диференціації) системності і належної повноти. Саме у цій поемі письменник реалізував те, „що на душі накипіло“ [277, 2].

Для втілення художнього задуму, Петро Скунць обрав жанрову форму ліричної поеми, уже випробувану під час написання „Заповненої анкети“ (згодом – „Заповнюю анкету“). Т. Салига зараховує ці дві поеми (як і „Циганську музу“ Л. Костенко)

до „лірико-публіцистичного напрямку“, де „художня цілісність“ „забезпечується єдністю публіцистичних роздумів автора“ [254, 78]. Взагалі, на прикладі поем „шістдесятників“, зокрема П. Скунця, добре простежується еволюція жанру поеми від „епічної (героїчний епос) через описову, дидактичну, історичну та інші різновиди до ліричної, де цілковито панує суб’єктивність, хоч і зберігаються певні ознаки епічності (оповідь концентрується довкола ліричного героя чи оповідача)“ [305, 124–125]. „На границі епох“ (як згодом і „Розп’яття“) є свідченням того, що автор мусить пристосовувати жанр до „нових суспільних умов, модифікувати і навіть свідомо змінювати“ його, часто виступаючи „творцем жанрової модифікації“ [138, 302].

Поема „На границі епох“ складається із двадцяти розділів-частин. Кожна з них має свою назву і є самодостатньою в художньо-смисловому плані. Сюжет в його епічному трактуванні відсутній: твір ліричний у своїй цілісності. Його основні конструктивні елементи – не взаємозумовлені події, а взаємозв’язані переживання (як у „Хто ж ми?“), роздуми (як у „Із студентського щоденника. Рік 1942“) та пристрасні апеляції (як у „Лист із 1968 року“) збунтованої особистості. Вони виражаються через монологи, а оскільки особа „мовця“ запрограмовано дуалістична, двоїста (ліричний герой-об’єкт, тобто Д. Вакаров, і ліричний герой-суб’єкт, авторське друге „Я“), то виникає відчуття граничної злютованості інтегральних частин тексту.

Незважаючи на вже згадувану самодостатність кожного розділу, твір не справляє враження смислової строкатості, оскільки весь він просякнутий триєдиним лейтмотивом (котрий водночас і визначає характер національної емпатії протагоніста): докопування до суті, трощення заперечуваних життям стереотипів, пошук істини. Тим більше, що вони виступають не нарізно в окремих розділах, а становлять смислову суть кожного з них.

У той самий час автор щасливо уникнув тої монотонності, якою нерідко позначені великоформатні тексти. Астрофічний і нерівнострофічний вірш, зміна метрики і ритму, несподіваність асоціацій і висновків, смислові контрасти й антитези, актуалізація думки через запрограмований анахронізм, різка зміна настрою навіть у межах невеликого розділу, глибоко вмотивовані переходи в широкому діапазоні – від ліризму до пафосу, від мінорних рефлексій до сарказму, від гумору до трагізму, від розмовно-побутового до ораторського мовлення, від оцінки явищ життя до осмислення закономірностей буття тощо,– усе це гранично увиразнює кожний смисловий відрізок тексту, тримає читача в стані постійної психічної готовності до адекватної

реакції на сприймане, що безпосередньо зумовлює ефективне „злиття горизонтів“ (Г.-Г. Гадамер).

Герменевтичний зміст теорії інтерпретації полягає у якнайбільшому наближенні твору до читача, у „вилученні максимуму закладених у нього думок і почуттів митця“ [152, 4]. Г.-Г. Гадамер підкреслював, що поетичний текст – це „свідчення“ [49, 219]. Але ні з'ясування, „свідченням“ чого є твір, ані повноцінне „наближення“ його до реципієнта неможливі без деяких попередніх експлікаційних моментів, що стосується філософського базису твору.

Петро Скунць, і це не раз відзначали дослідники (Т. Салига, В. Моренець, І. Чендей, В. Поп та ін.) – схильний до філософських рефлексій та узагальнень поет. Його поема „На границі епох“ ставить руба питання про існування індивіда у тоталітарному окупованому суспільстві. Тому доцільним буде намітити саме ***екзистенційний контекст*** аналізованого твору взагалі та його місце в традиції філософії екзистенціалізму зокрема.

У процесі розвитку та становлення (котрий був доволі нерівномірним) європейського (згодом – світового) екзистенціалізму виділяють два етапи: преекзистенціалістський та власне екзистенціалістський. Окремі ідеї, використані згодом екзистенціалізмом, беруть початок у різних філософських системах (наприклад, у софістиці Протагора, німецькій класичній ідеалістичній філософії І. Канта та Г. Ф. Гегеля, феноменології Е. Гуссерля тощо). До преекзистенціалістів зараховують таких мислителів, як А. Шопенгауер, Ф. Ніцше, Л. Піранделло, Ф. Достоєвський та ін.

Офіційним зачинателем екзистенціалізму небезпідставно вважається данський філософ першої половини XIX ст. С. Кіркегор (1813–1855), котрий проголосив: „Становлення суб'єктивності – найвище завдання, що стоїть перед людиною...“ [Цит. за: 36, 191]. А, крім того, мету „нової, дійсно повернутої до людини філософії... бачив у тому, щоби вдивитися, „вчутися“ в людське життя, людські страждання“ [40, 315–316] (прямий перегук із теорією національно-духовної ідентифікації).

Проте борця проти все зростаючих „безбожності і невір'я“ [Цит. за: 36, 103] мало хто почув у його ж столітті. Звідси основоположником екзистенціалізму вважають німецького мислителя М. Гайдеггера (1889–1976). У 1927 році з'явилася його книга „Буття і час“, де було сформульовано філософське вчення із „екзистенцією“ (людським існування) як центральним поняттям. К. Ясперс (1883–1969), інший німецький філософ, у тритомнику „Філософія“ (1932) незалежно від Гайдеггера приходить до суголосних з ним висновків. Існує думка, що саме „Пси-

хологія світоглядів“ (1919) К. Ясперса була першим твором з філософії екзистенціалізму в Німеччині [Див.: 383, 100].

Утвердження у 20–30-х рр. німецького екзистенціалізму справило вплив на розвиток цієї філософської системи. У різних країнах виникає велика кількість оригінальних мислителів (екзистенціалістів і близьких до екзистенціалізму), котрі по-своєму інтерпретують нову філософію існування, як, наприклад, французи (Г. Марсель, Ж.-П. Сартр, М. Мерло-Понті, А. Камю, С. де Бовуар), росіяни (М. Бердяєв, Л. Шварцман (Шестов)), іспанці (М. де Унамуно, Х. Ортега-і-Гасет), євреї (М. Бубер), італійці (Н. Аббаньяно), американці (У. Баррет), японці (Нісіда, Васудзі), араби (Абд-аль-Рахман Бадаві, Таїб Тізіні, Кемаль Юсеф-аль-Хадж), сенегальці (Л. Сенгор) та багато інших.

Майже відразу увиразнилися і дві антагоністичні течії в межах цієї філософії: релігійна, що більше відповідала традиції С. Кіркегора (Г. Марсель, М. Бердяєв, Н. Аббаньяно, М. Бубер та ін.) й атеїстична (Ж.-П. Сартр, А. Камю, М. Мерло-Понті, С. де Бовуар та ін.).

Одна з найхарактерніших кодифікаційних особливостей екзистенціалізму полягає у його близькості до мистецтва. Йдеться про те, що вельми часто філософи-екзистенціалісти використовують для викладу своїх думок ту чи іншу літературну форму: романи, повісті, оповідання, есе, п’єси, притчі, поезії, літературно-критичні статті тощо. Це наштовхує на думку про те, що екзистенціалізм „здебільшого є плодом інтеграції літературно-художнього і філософського мислення“ [182, 8].

Останнє твердження видається важливим щодо становлення і розвитку вітчизняної екзистенційної традиції. Хоча тут немає якоїсь винятковості. Чимало й інших філософських систем (наприклад, Г. Сковороди чи Т. Шевченка) отримували своє вираження у формі художніх творів. І причина тут, мабуть, не тільки і не стільки у підневільному становищі народу та його інтелектуального проводу.

Чимало українських етнопсихологів (М. Костомаров, І. Мірчук, В. Янів та ін.) у своїх працях відзначають, окрім індивідуалізму, свободолюбства, інтравертивності, релігійності тощо, ще й велику естетичність українців (Див.: 376). Саме естетичність становить одну з основних домінантних рис українського етнотипу (психіки народу) (свідчень цьому чимало: багатющий фольклор, декоративно-прикладне мистецтво, вроджений хист до співання, малювання, поезії і т. п.).

З іншого боку, чимало філософів стоїть на засаді органічної близькості філософії та поезії (мистецтва взагалі) (ті ж самі

екзистенціалісти чи Г.-Г. Гадамер). Тому мистецтво для українського мислителя часто було і є не „втечею“, не „безневинною розвагою“ чи „грою“, а іманентною формою для існування його філософеми. Цілком можливо, що так стається внаслідок перманентної „спрямованості поезії на істину“ (Г.-Г. Гадамер) [49, 216], а така інтенція є вельми характерною і для філософії.

Не новою вже стала думка про екзистенційність як одну з основних рис української ментальності. А. К. Бичко, говорячи про „властивий українському національному характерові індивідуалізм“, зазначає й таке: „На світоглядно-ментальному рівні ця риса (індивідуалізм.– ***П. І.***) знаходить вияв у домінуванні екзистенціальних мотивів в українській філософській думці, плюралістичному (поліфонічному) її характері, діалогічному стилі філософствування“ [30, 229].

„Заслуговує також на увагу,– продовжує цитований автор,– що тривале проживання на межі ворожого кочового степу виробило в українців специфічне „екзистенціально-межове“ світовідчуття – гостро емоційне переживання сьогоденності життя, життєлюбність, поетичне, ліро-пісенне сприйняття природного та соціального оточення, пріоритет „серця“ над „головою“ [30, 230]. Однак неприпустимо сплутувати у цьому зв’язку два поняття: „екзистенційний“ („екзистенціальний“) та „екзистенціалістичний“ (специфічно-філософський). Л. Левчук слушно застерігає від „ототожнення ідеї екзистенції з позицією європейського екзистенціалізму, який... мав інший зміст та інше теоретичне навантаження“ [164, 145].

Ретроспективний аналіз історії української літератури переконливо свідчить, що вже принаймні із XVIII століття у творах українських літераторів з’являються мотиви й образи, що перегукуються з мотивами й образами як преекзистенціалістів, так й екзистенціалістів Західної Європи XX ст. І модуси людського існування М. Гайдеггера (страх, тривога, трагічні передчуття, совість, смерть, „піклування“ тощо), і типово екзистенціальні проблеми інших мислителів (абсурд, самогубство, нудьга, страждання, самотність, бунт, жах, ненависть, ворожість і т. д.) раз-у-раз моделюються у творах таких письменників, як Г. Сковорода, М. Гоголь, А. Свидницький, Т. Шевченко (за Д. Бучинським, саме він є родоначальником українського екзистенціалізму [Див.: 182, 14]), Леся Українка, П. Мирний, І. Нечуй-Левицький, І. Франко, В. Стефаник, В. Винниченко, М. Хвильовий, В. Підмогильний, Є. Плужник, Б. Антоненко-Давидович, М. Куліш, Т. Осьмачка, І. Багряний, Є. Маланюк, Ю. Клен, Л. Мосендз, В. Барка, Л. Костенко, В. Стус, Є. Гуцало, В. Шевчук,

В. Слапчук та інші [переважну більшість названих письменників ідентифіковано як „екзистенціальних“ у працях: 168; 152; 273; 182].

Із 20-х років XX століття можна впевнено говорити про становлення вже саме українського екзистенціалізму у творчості ряду письменників „розстріляного відродження“ та „празької школи“ на рівні „філософської течії“, а не лише „екзистенційного філософствування“ (Н. Михайловська). Основна різниця між двома екзистенціалізмами – європейським та українським – була не так і не стільки методологічною, скільки каузальною. Якщо екзистенціалізм Європи боровся в основному проти дегуманізації суспільства через нівелюючий вплив техногенної цивілізації (у цьому випадку маємо справу із переважно секуляризованою „філософією болю і відчаю“, що покликана „допомогти знайти сенс буття не людству загалом, а окремій особі“ [182, 7–8]), то українські мислителі вирішували попри цю ще й іншу, страшнішу проблему – проблему, з котрою, скажімо, французи зіткнулися аж під час німецької окупації (40-ві роки). Це – **проблема існування (виживання!) нації в умовах денаціоналізуючої окупації рідної землі.** Звідси *українська літературна проблематика не стільки екзистенціальна, по'язана з існуванням окремого індивіда, скільки* ***національно-екзистенціальна****, пов'язана з виснуванням нації в суто екзистенційній ситуації „на межі“.*

Більше того, в українській політологічній публіцистиці знаходимо пряме намагання осмислити проблему існування нації в часі саме з таких позицій: „Підставою аналізу минулого й сучасності тут (у цитованій книзі.– ***П. І.***) є національно-екзистенціальна методологія, філософські презумпції, гносеологічні евристики та аксіологія якої верифіковані християнством та ідеєю свободи народу і яка зобов'язує осмислювати дійсність передусім у категоріях захисту, відтворення і розвитку нації. Бо історія переконує: усяке, навіть найменше і, здавалося б, виграшне відхилення в українській суспільно-політичній теорії та практиці від християнського максималізму і національної ідеї неминуче веде до трагічних світоглядних і політичних помилок, за які нація розплачується кров'ю і рабством“ [114, 6].

Відзначаючи відмінність між поставою українських письменників „опору“ в радянській Україні 20–30-х рр. від позиції екзистенціалістів (Сартра і Камю), Любомир Сеник констатує: „Абсурдність ситуації української творчої інтелігенції в умовах режиму (залежність від політико-адміністративної системи, втрата творчої незалежності, глобальний контроль режиму

за творчим життям і, нарешті, фізичне винищування) вона ніколи не сприймала як „роззброюючий“ постулат, коли й боротьба, мовляв, набувала абсурдного значення. Вибір лежав між прагненням особисто вижити і змаганням за незалежність нації“ [273, 16].

Поема П. Скунця не просто вписується в національно-екзистенціальну українську традицію, а є її яскравим продовженням, через осмислення проблем буття індивіда в структурі національних проблем: від екзистенції – до національної онтології. Уже сама поетика назви твору (хронотопу „На границі епох“) глибоко символічна, а тому – неоднозначна. Оскільки естетичне мислення П. Скунця не феноменологічне, а переважно онтологічне (вірніше, екзистенційно-онтологічне, Гайдеггерівського типу), *творчою метою для нього є не стільки художнє освоєння явища життя, скільки виявлення закономірності буття, породженням якої є дане явище*.

Тому і в цій назві маємо високого ступеня образну адекватність означення феномену переходу від одного, псевдоліберального режиму до іншого, неосталіністського. Водночас тут чітко виражене відчуття і розуміння глибинної значимості для суспільства цієї зміни, бо вона відбулася в час масового прозріння і пробудження народу, від якого вже недалеко до бунту: з об'єкта історії народ може стати (і стане!) суб'єктом історії. Діалектний локус „границя“ точно передає відчуття завершеності одного стану суспільства і початок якісно нового, а слово „епоха“ не тільки надає назві масштабної епічності, а націлює уяву реципієнта на сприйняття за фактами сучасності пульсування історії.

Україна завжди знаходилась „на границі“: геополітичній, політичній, релігійній, культурній тощо. Зараз обставини знову поставили її перед новим випробуванням: її, а також кожне свідоме національне „Я“ шістдесятих із щойно актуалізованими спробами-шуканнями національної ідентичності. Майже через десятиліття Ліна Костенко із владністю генія вирве цілу читаючу Україну із суєти буденності і поставить кожного „над берегами вічної ріки“ – часу, життя, історії. П. Скунць, натомість, змусив своїх читачів замислитися над тим, якими, з чим і для чого переступають вони „границю епох“, увівши таким чином тут-буття пасіонарного індивіда в контекст тут-буття і покоління, і нації.

Повертаючись до екзистенційної інтерпретації, варто пам'ятати про ***національно-екзистенціальну традицію українського письменства***. Крім того, слід диференціювати інтерпретацію „екзистенційну“ від „екзистенціалістичної“. Коли перша є засо-

бом літературознавчої екзегези, то друга – філософської герменевтики екзистенціалізму (як наприклад – екзистенціальний психоаналіз у книзі Ж.-П. Сартра „Святий Жене: комедіант і мученик“).

За Л. Красновою, екзистенційний підхід до тексту (або екзистанс) – це „своєрідний погляд на культуру і життя, на безпосереднє переживання людиною в її індивідуальному житті явищ ідеальних“ [152, 12]. Водночас екзистанс передбачає і розгляд текстів під наступним кутом зору: „екзистенціальне наближення літератури до філософії, філософії до літератури й земного буття“ [152, 92].

Слушною є думка Т. С. Еліота, що „всяка „інтерпретація“... правомірна тільки тоді, коли нічого не інтерпретує, а надає читачеві факти, яких він би сам, очевидно, не зауважив“ [89, 71]. У цьому контексті екзистенційна інтерпретація виявляє у поемі П. Скунця такі моменти, котрі допомагають зрозуміти як лейтмотив усієї творчості письменника, так і якість та ступінь світоглядної еволюції його „альтер его“. Передусім така екзегеза визначає екзистенційні параметри національно-духовної ідентифікації протагоніста як „пастуха буття“ (М. Гайдеггер) [335, 208].

Таким чином, для екзистенційної інтерпретації твору будь-якого українського письменника методологічно важливим є врахування суттєвої відмінності між *західним* (вивчення, переважно, феноменології індивіда) та *українським* (інтерпретація екзистенції та онтології нації) *екзистенціалізмами*. Зосередження вітчизняного екзистенціалізму на тут-бутті нації є підставою для національно-екзистенціального осмислення естетичної експресії національно-духовної ідентифікації протагоніста поеми „На границі епох“ П. Скунця.

### 2.2.2. Екзистенційні модуси поеми „На границі епох“

*Екзистенційна інтерпретація* твору може здійснюватися кількома шляхами. Один з найпродуктивніших полягає у дескрипції та аналізі специфічних екзистенціалів, котрі є реаліями як суто філософського, так і художнього дискурсу. У цьому сенсі екзистанс передбачає вивчення твору через призму основних екзистенційних категорій чи модусів (за М. Гайдеггером); добір останніх є справою тезаурусу, суб'єктивної волі та об'єктивної потреби дослідника. Така інтерпретація трохи нагадує розгляд

з „екзистенційної перспективи“ М. Тарнавського, застосованого ним для прочитання „Міста“ В. Підмогильного [Див.: 303].

Крім усього іншого, для екзистенційної експлікації національно-духовної ідентифікації ліричного суб’єкта фундаментальне значення має аксіальна екзистенціалістська теза: „намагання досягнути своєї автентичності – основна мета у житті“ людини [211, 243].

Зазначимо, що задекларована екзистенціальна філософічність поеми Петра Скунця „На границі епох“ проявляється тільки тоді, коли адресатові відомо про запрограмовану автором ***бінарність універсалій твору***. Ідеться про те, що і Людина (ліричний герой), і Хронос (час), і Топос (місце розгортання ліричного сюжету) мають двоїсту природу: актуальну (явну, текстуальну) та потенційну (приховану, підтекстову). Бінарність універсалій (всіх чи декількох) часто зустрічається в літературних творах, зокрема екзистенціалістських. Дослідники давно визначили двовимірність вербальної дійсності, для прикладу, у п’єсі Ж.-П. Сартра „Мухи“ чи в романі А. Камю „Чума“, спрямованих (підтекстом) проти німецької окупації, ширше – проти ідеології нацизму.

Експліцитний рівень поеми на догоду компартійній цензурі доволі шаблонний, типовий для радянської літератури. На цьому рівні роздвоєння протагоніста відбувається за умов тотального переважання „Митра“ над авторським „Я“. Більшість розділів-монологів немов озвучують поета-антинациста. Хронотоп поеми в основному відповідає реаліям екзистенції прототипа – Дмитра Вакарова, закарпатського російськомовного поета, замученого нацистами за антигітлерівську діяльність у концтаборі Нацвайлер у 1945 році.

На імпліцитному рівні помітна абсолютна перевага авторського „Я“ поета-“шістдесятника“, для якого „Митро“ – просто референт. Часті запрограмовані адресантом анахронізми вказують на іншу локально-темпоральну єдність: *окупована територія є не Закарпаттям сорокових, а Україною шістдесятих*.

Герой поеми і Д. Вакаров світоглядно цілковиті *антагоністи*, але їх контамінація в протагоністові зумовлена ще й динамічним психічним чинником: в обох превалює активна життєва позиція. Загалом комбінація актуального та потенційного вимірів твору витворювала контекст, що уможливлював актуалізацію авторських думок (в тому числі й реалізацію національної емпатії суб’єкта). Розрахунок був на реципієнта, що умів читати між рядками.

Врахування вищенаведеної експлікації і тримання в полі зору іманентної структурної особливості поеми робить зрозумілою

домінацію імплікативного контексту при екзистенційній інтерпретації, в якій письменник „зумів сказати грізну правду про сучасність у найдраматичніших її виявах“ [234, 5].

Однією з найфундаментальніших проблем поеми постає проблема **збереження національної ідентичності у світі абсурду** (фактично проблема національного буття і небуття). Ситуація акмеїчного протистояння на векторі „суб'єкт-об'єкт“ призводить до означення індивідом оточуючого світу як ворожого, трагічного, сповненого нездоланних протиріч (за Ж.-П. Сартром та Г. Марселем) [Див.: 266, 26]. Але ліричний суб'єкт П. Скунця стоїть на позиції не констатації факту, а впертого *„шукання смислу“* в житті, бо переконаний, що – *„Довести безглуздість існування – / то нетрудно, Митре, зовсім ні“* („Від автора“; 222)[18].

Абсурдний світ, що оточував радянську людину сімдесят років, зокрема в шістдесяті, мав дві основні першопричини. По-перше, йдеться про знелюднюючий вплив прискореної цивілізаційної технізації суспільства, коли особливо відчутною стає Гайдеггерівська „влада іншого“ (Дас Ман (Das Man)) над окремим індивідом чи, в термінології Сартра,– „буття-в-собі“. По-друге, загальноцивілізаційна криза ускладнювалась ситуацією окупації української держави червоним російським режимом після поразки Визвольних Змагань у 1920-му році. Під впливом цього екзистенційного плеоназму ситуація абсурдності мала в Україні специфічний, порівняно з Європою, вигляд.

Таке „екзистенційне пояснення“ долі України зародилося ще у 20-х. Н. Михайловська зазначає, що у поемі „Поет“, повісті „Ротонда душогубців“, оповіданні „Психічна розрядка“ Т. Осьмачка „відверто розповідає, як внутрішні та зовнішні вороги здійснювали геноцид нашого народу, що... спричинило відчуженість, автоматизацію, абсурдність буття, словом, призвело до екзистенційних ситуацій і станів, набагато гірших від змальованих західними письменниками-екзистенціалістами: „Україна скалічена. На її перев'язаних ранах лазять гади, і живляться її кров'ю бездомні собаки, що приволіклися із чужини, чуючи дух свіжої крові“ („Ротонда душогубців“) [182, 187–188].

Для протагоніста „На границі епох“, як і для протагоніста роману Ж.-П. Сартра „Нудота“ Антуана Рокатена, виявлення **абсурдності** стає „ключем до Існування, до своєї Нудоти, до свого

---

**18** В лапках подаємо назву розділу, після крапки з комою вказана сторінка у найповнішому зібранні творів „Один“ (Ужгород, 1997) *(прим. автора)*.

власного життя“ (260, 134). Але, як слушно зазначає у рецензії на „Нудоту“ А. Камю: „Виявити абсурдність життя – аж ніяк не завершення, а тільки початок... Нас цікавить не це відкриття саме по собі, а його наслідки й правила поведінки, що з нього випливають“ [Цит. за: 196, 15]. Саме тому текстуальному суб'єктові мало *„довести безглуздість існування“*.

Радянську людину оточував світ ерзац-цінностей – *„сіре тло“*, і легко було перетворитись у чергову „людину абсурду“ (А. Камю), але *„...щоб жити між світом і зорями, / щоб непевність земна поблідла, / бути мусимо хоч прозорими, / як не стали джерелами світла“* („Лист із гімназії“; 156),– вирішує ліричний герой.

Ж.-П. Сартр небезпідставно вважав, що марксизм перетворив людину в схему [Див.: 266, 92]. Теорія цієї ідеології підкріплена сумною практикою. Причому „схема“ мала відповідати певному „стандарту“, згідно наказу *„великого цабе“* (водночас справджується теза А. Камю: „Абсурд порівну залежить і від людини, і від світу“ [128, 236]):

*...“Спинися! Ти чуєш, створіння слабе?*
*Забуло, що йти полагається разом?“*
*Я чую, звичайно. Слухняно стаю,*
*і думаю думу – та вже не свою,*
*і пісню співаю – та складену кимось...*

**(„Авторський відступ“; 263)**

Оте анахронічне *„йти полагається разом“* (із характерним русизмом-канцеляризмом) безпомилково локалізує територію абсурду кордонами УРСР.

У країні, де *„злочинці судять“*, де *„вони в заслузі“* (270), де *„компасом замінено годинник“* (276), в абсурдний час, *„коли міняють і серця“* (287),– змінюється ідентифікаційний об'єкт: замість природного (нації) індивіду пропонується штучний – класова маса, імперський „колектив“. Стає необхідною умовою збереження власної автентичності позиція, проголошена, скажімо, М. Бердяєвим: „Я завжди був нездатен до пристосування і колаборації“ чи „Мені невідоме злиття з колективом“ [25, 47]. Характерним для радянської абсурдної дійсності стає метафора *„компасу“* замість *„годинника“*. Обіцяючи людям (але не забезпечуючи) нормальне життя і визначаючи термін, коли це станеться, компартія орієнтувала суспільство не на *час*, а на *напрям* (на рівні культивованих ідеологем: „дорога в комунізм“, „до світлого майбутнього“ тощо). Хрущов визначив конкретний термін настання комунізму (двадцять років після 1962 р.) – і цим дискредитував усі ідеологічно-програмові зусилля партії.

Культивована режимом „загальна рівність“ – ще один політичний міф системи для прикриття безмежної влади олігархічної партійної меншості Росії над своїм та поневоленими народами. Не випадково *„на своїй землі відчувається гостем“* (222) протагоніст поеми. Люди, що *„мають дні свої / за нічиї“* („Від автора“; 222), не в силі збагнути облудність стереотипу соціалізму, що його викрив ще С. Кіркегор: „Здійснити повну рівність в мирському середовищі, мирську рівність, тобто в такому середовищі, сутність якого – розрізнення... – це вовіки неможливо“ [160, 228].

Проте перервати ідентифікаційний ланцюг поколінь системі не завжди вдається. Ліричний суб'єкт П. Скунця чітко ототожнює себе з малою та великою Батьківщинами *(„краю мій вівчарський“* та *„країна Україна“)* і з *„усіма, із кого виростав“* (222). Та загроза денаціоналізації неминуча за тривалої окупації (нічний сторож в романі А. Камю говорить про окупацію зла, вживаючи наскрізний для тексту метафоричний образ „чуми“: „...ця проклята чума! Навіть ті, хто не хворий, однаково носять заразу в своєму серці“ (129, 208)), і тоді: *„Давній голос Батьківщини / вчують тільки диваки“* („Вірш, задуманий тоді“; 228).

Це правда, що при соціалізмі існує бюрократизація людського духу і знеосіблення індивіда (за Г. Марселем) [Див.: 266, 55]. Але правда й те, що „жодна особистість так само не байдужа по відношенню до історії роду, як і рід по відношенню до будь-якої особистості“ (С. Кіркегор) [Цит. за: 36, 154]. І тому саме історична пам'ять дозволяє протиставитися знеосібленню. Раз *„в мене вкрали весняну землю“,* раз *„я чужий у своєму краї“* („Під арештом“; 261), то наступні риторичні ствердження і питання набувають виразного національно-екзистенціального змісту:

*Не стежки у тебе – колій течія,*
*не хода висока – тільки перебіжки...*
*Чи й сама людина більше не своя?..*

**(„Хто ж ми?“; 236)**

Вербальний герой виходить на рівень осмислення екзистенції нації (пошуків національної сутності), притаманний мексиканському філософові Л. Сеа, котрий проголошував: „Колонізація і деколонізація – ось ті форми латиноамериканської сутності, котрі шукали визволителі і цивілізатори і котрі продовжували осмислювати борці за свободу і творці американської культури“ [271, 64].

Позбутися абсурдної дегуманізуючої влади Das Man – це, за М. Гайдеггером, „абстрагуватися від повсякденного буття і прислухатися до „голосу з глибин самої самості людини", який... є ***„покликом землі і крові"*** (виділення наше.– ***П. І.***), покликом самої долі" [317, 167]. І тому *„не так ступає"* протагоніст поеми, не так, як усі, не „в ногу", і, зрештою, *„не до тої брами"*, щоб своїм існуванням утвердити власну сутність і сутність свого народу („землі і крові"): *„Я свою стежину по землі веду. / Охрещу маленьке поле безіменне. / Не знайду всього я. Але те знайду, / що ніхто не знайде на землі, крім мене"* („Хто ж ми?"; 234).

Пошук ліричним героєм власної національної ідентичності, що є вихідною передумовою національно-духовної ідентифікації, схожий на „укоріненість" „людини-особистості" Х. Ортеги-і-Гасета. Становище українців у часи російського панування більше гармоніює з апокаліптичним образом іспанського мислителя щодо власної країни під час громадянської війни: „Ще ніколи стільки життів не було з коренем вирвано з ґрунту, зі своєї долі, й не неслось невідь-куди, мов те перекотиполе" [Цит. за: 302, 13].

Та обрубаність коренів у *„світі, що хитро здурів"* („Горянська хата", 1994; О, 632), абсурдність національної ситуації, була помічена П. Скунцем вже на початку 60-х: *„І от немає життя на світі, / і Сонце в небі безглуздо світить, / і наша пісня не має дому, / і що сказав я – то все нікому"* („Самогубство", 1962; О, 114). Вона ж простежується і в поезіях В. Стуса („білий світ – без кольору і звуку", „бенкет смерті в образі життя" („Попереду нарешті порожнеча...") [299, 48]), Л. Костенко („Як тяжко стукать у чужі оселі, / бездомним бувши на своїй землі!" („Колись давно, в сумних біженських мандрах...") [145, 73]), І. Римарука (Україна – як „житло німих двійників" чи „могильник фальшивих пророків" („П'ятикнижжя: час ікс") [245, 52]) та інших українських письменників ХХ століття.

*Острів я чи крапля в океані?*
*Плесо чи пилинка у степу?..*
. . . . . .
*І чому не втрачене шукаю,*
*а промінчик смислу і мети? –*

**(„Лист із 1968 року"; 289)**

ці та схожі на ці питання свідчать про перманентну інтенцію суб'єкта П. Скунця на подолання проблеми відчуження у світі детермінованої компартійною системою абсурдності. Інтенція

протилежна „абсурдній людині“, котрій „властиво не вірити в глибокий смисл речей“ (А. Камю) [128, 273].

Модус **відчуження особистості** можна окреслити, використовуючи думку Г. Марселя (в інтерпретації Т. Сахарової): „Людина... пов'язана із зовнішнім світом, вона не може жити поза ним, але ***цей світ не автентичний*** (виділення наше.– ***П. І.***), він фактично роз'єднаний із справжньою сутністю людини. Це мертвий і бездушний світ володіння, де панують речі і сама людина виступає як річ, відчужена від свого внутрішнього духовного „я“ [266, 28]. Цей загрозливий „світ володіння“ в тексті постає не так через „панування речей“, як через еманацію антинародної ідеології (тема, продовжена через дванадцять років у „Російському вірші“: *„И над Днепром, чужим, как Брахмапутра, / над Киевом – праматерью Руси / к тебе не сходит, а снисходит утро, / в Москве москитной санкции спросив“* (О, 464)), котра змогла пробратися до сокровених глибин української сутності – до серця,– *„А серце – як скло. / Потрощено – / й немає прозорості скла“* („Весілля в Ізі“; 240).

Загрозу національній та особистій автентичностям П. Скунць актуалізує у парадоксальній тезі й питанні-антитезі, котрими розпочинається розділ „Хто ж ми?“:

*Я вже був ніким – коли ще не був.*
*А чи буду кимось, коли вже не буду?..*

**(232)**

Тут сфокусовано основні моменти відчуження (котре західні екзистенціалісти в основній своїй масі вважали атрибутом людського існування, а українська екзистенційна традиція (переважно) – спотворенням екзистенції): відчуження людини від світу взагалі, роз'єднання особистості і суспільства, відрив людини від „іншого“, розірваність людської свідомості тощо.

Взагалі, для українських екзистенційних письменників характерним є „намагання розв'язати проблеми людського буття у формі антитез і парадоксів“ [182, 17]. Антитетичне „протиставлення образів і понять“ (302, 284) іманентне „публіцистичному виразу“ поета [252, 178] – ідіолекту протагоніста. Найчастіше саме воно актуалізує концепт твору. „Фіксуючи певні окремі факти, які стають матеріалом твору, поет переважно зводить їх до протиставленості одного з одним, щоб саме зі змісту антитези викресати зміст ідеї“ [252, 181],– зазначає Т. Салига. Вищенаведений приклад контамінації антитези й художнього парадоксу притаманний стилю адресанта взагалі. В. Моренець з цього приводу пише: „...млява монотонність широких медитацій

розривається парадоксами, переростає в ідейний контрапункт, що стає ключем до всієї поетики Скунця“ [187, 12]. Водночас критик підкреслює „духовно-інтелектуальну красу антитез, якими живий розум порятовується від догматичної анемії“ [187, 12], що панувала в абсурдній радянській дійсності.

Відчуженість постає штучно запрограмованою даністю, котра загрожує індивіду ще до народження *(„був ніким, коли ще не був“)* і може тривати навіть після смерті *(„чи буду кимось, коли вже не буду?“)*. Звідси й велич філософів-екзистенціалістів, котрі „бачили смисл філософії не тільки і не стільки в констатації відчуження, а тим більше не у „виправданні“ й увіковічненні настроїв страху і покинутості. Їм уявлялось, що філософія зобов'язана допомогти людині, охопленій трагічними умонастроями, якщо не здолати їх.., то у будь-якому випадку, шукати і знаходити своє „Я“, смисл свого життя в найтрагічніших, „абсурдних“ ситуаціях“ [40, 317–318].

Українська філософська думка в особі ідеологів українського націоналізму пішла ще далі: дала теоретичну базу для впевненості в неспроможності більшовицького сатанізму зруйнувати те, що є основою людського буття (людства, нації, особистості): „Істотною причиною невдачі більшовицької інженерії в духовній ділянці є те, що вона натрапила на такі первні в душі людини й народу, яких не можна ні змінити, ні знищити, а яких походження, сила і вплив сягають далі, ніж межа життя і смерті“ (С. Бандера) [7, 412].

Інтерпретований твір – один із способів письменника-екзистенціаліста допомогти землякам не *„згубити“* свою ідентичність: *„Розумієте ви – дорослі, / що ми всі вирушали з казки, / та губили обличчя в дорозі / й напинали на душі маски?“* („День людей“; 258). Тут, як і в даосизмі чи конфуціанстві, *„дорога“* – життя. І важливо, коли розбуялись *„скажені“* вітри (261) неосталінізму, коли всюди *„душевний присмерк“* (243), коли *„в повітрі росте задуха“* (244),– не допустити „вмирання безкінечного в кінечному, вічного в тимчасовому“ (М. Бердяєв) [25, 55], щоб стало чужим своє буття і буття своєї нації. Та сама мета й у суб'єкта П. Вольвача на сучасному етапі: „Відчужень все нові й нові цеглини / Громадяться на грудях німоти. / Міцні, як смерть, ростуть чужі світи, / Надіям не лишаючи щілини“ („Відчужень все нові й нові цеглини...“) [45, 36].

Не можна, щоб усі перетворилися в юрбу, котру утворюють безликі радянські мутанти (псевдо-люди): *„відчужені і від сміху й від сліз“, „засушені“, „розчинені“, „після народження вчинені“*. Ці та інші, розкидані по всьому макротекстові П. Скунця,

епітети стосуються відчужених „від людської сутності“ [196, 18], „зачумлених“, якщо діалогізувати із А. Камю. На думку Д. Наливайка, французький мислитель підводить реципієнта до думки, що „зачумлений“ кожен, хто активно чи пасивно на боці тих, сприяє тим, хто несе людям страждання і лихо“ [196, 23]. Це їх із Шевченковою експресією та іронією бичує ліричний суб'єкт: *„...і творителі вами вдоволені / лиш тому, що ви їх подоби, / і немає для вас оновлення, / є лише реставраторські спроби“* („День людей“; 257). Тавровані адресантом типи можуть служити зразком і для Сартрових „інших“. Зрештою, і „конфлікт“, на думку філософа, „є первісним смислом „буття-для-іншого“; „пекло – це інші“ [Цит. за: 266, 52].

Головна психодрама відчуження постає через нівеляцію людських „ід“ та „его“ (в термінології З. Фрейда). Протагоніст П. Скунця розуміє соціальний процес, як і Г. Марсель: „під відчуженням я розумію той факт, що людина постає все більше і більше чужою самій собі, своїй власній сутності“ [Цит. за: 266, 48]. Схоже у одній з пізніших поезій: *„Чиєсь до мене щастя ходить, / але ж я знаю: не моє“* („Самоспростування“, 1975; О, 379).

Це вірно, що „існування особистості вплетене у середовище, у певний соціум і немислиме поза ним“ [196, 14]. Але головну роль у соціумі (як і в творі) відіграють усе ж таки *системоутворюючі* елементи, котрі служать не просто опорою режиму, а визначають екзистенцію людей. Це вони, немов Калігула А. Камю, трансформуються в очах підневільних індивідів у ерзац-божків, кажучи: „...доля незбагненна, і тому я сам заступив її. Я надягнув на себе тупу скам'янілу маску бога“ [127, 627]. Протагоніст скриптора уміє зривати такі „маски“, показуючи не лише наслідки, а й уособлення причин відчуження українців, показуючи *„стіни“* системи (водночас абстрагуючись від них) – так званих *„наставників“*:

*А стійкі вони – наче стіни.*
*Чисто-білі – але як стіни.*
*І рухомі у них лиш тіні.*
*Та й від білого – чорні тіні.*

**(„Лист із гімназії“; 244)**

„Чорні тіні“ режиму сублімували власними поняттями і святе для нашого народу прагнення до волі. Так в умовах комуністичної диктатури надзвичайно гостро проявилась **проблема свободи**. У поемі цей екзистенціал актуалізується кілька разів і щоразу з іншого боку.

Напочатку відбувається загальне окреслення, художня дефініція цього поняття як суто людського вміння: виходити за свої межі, розривати ланцюги умовностей, не бути чиїмось рабом (як в одній з поезій другого періоду): *„Життя не терпить над собою влади, / воно встає – і грішне і святе“* („Балада в шинелі“; О, 192) чи у Л. Костенко: „Я трохи звір. Я не люблю неволі. / Я вирвуся, хоч лапу відгризу“ („Покремсали життя моє на частки...“) [145, 208]): *„А все почалося з того, / що наш нерозумний пращур / на хвильку відчувся богом / і вже не хотів нізащо / рабом у небес зістати...“* („Родовід“; 223). Як і М. Бердяєв, ліричний суб'єкт наче стверджує: „Свобода для мене первинніша за буття“ [25, 56].

Але це в Гегелевській термінології *„<u>свобода від</u>“*. Саме в такому сенсі найчастіше експлуатували це поняття екзистенціалісти (свобода особистості – „вища життєва цінність“ [196, 14]), стверджуючи, що якраз вона є онтологічним фундаментом „буття-для-себе“ [Див.: 266, 76]. Саме такого типу розуміння свободи знаходимо і в російському „шістдесятництві“: „Ему было в рамках тесно. / Во всех“ (Р. Рождєственський, „Человек“).

*„Небесами“*, свободу від яких треба було здобути, залишалась імперкомуністична тиранія, про яку згадував ще С. Кіркегор: „З усіх тираній тиранія рівності найнебезпечніша... Найбільше веде до тиранії комунізм...“ [Цит. за: 36, 195]. У цьому ж дусі пророкував у своїй праці „Що таке поступ?“ й І. Франко, критикуючи марксистське поняття „народної держави“: „...народна держава сталась би величезною народною тюрмою“ [324, 341]. Для українців по-іншому зазвучали б і слова Х. Ортеги-і-Гасета: „Можливо, духові, що зачинається після занепаду революцій, більше пасує інше визначення – рабський дух“ [216, 392],– бо ***відбувався занепад не своєї, а чужої (!) революції в чужій (!) країні***. Зрештою, такі сумні подвійності (як і у випадку з „кризою“ чи „відчуженням“) стали типовими в житті України XX століття.

*Незаконні мої чуття,*
*незаконна моя свободо,*
*не одне я життя прочитав,*
*нічиє повторити не згоден,–*

**(„Під арештом“; 261)**

маніфестує протагоніст, визначаючи межі своєї ідентифікації. Йому потрібен вищий ступінь свободи – *„<u>свобода для</u>“*,– щоб прожити власне життя, не повторюючи матричний інваріант радянського клона. Так бракує, *„коли душу нудьга розкрадає“*

(244), повноти волі. Зрештою, „все в людському житті,– писав М. Бердяєв,– повинно пройти через випробовування свободою, через відкидування спокус свободи“ [25, 57].

І хоч, напевно, не „все родове протилежне свободі“ [25, 59], але те „родове“, що запанувало у нашій країні, без сумніву, було ворожим їй на всіх рівнях й у всіх проявах. Саме тому українець так тонко відчуває і боляче реагує на (емпатує в) глобальні прояви несвободи: *„Коли знав ти хоч трохи арешту, / то збагнеш і всесвітню тюрму...“* („Авторський відступ“; 265). Зрештою, „ніхто ніколи не буде вільний, поки існують лиха“ [130, 147],– твердить А. Камю в романі „Чума“.

У творі побутують два характерні локально-темпоральні образи-символи, котрі з різним ступенем символічності можуть служити маркерами негативного поняття. По-перше, *„місто“ („Місто – гаттю. Народ – потоком. / І міністр у юрбі загубиться...“* („Лист із гімназії“; 242)), по-друге, *„льодовик“* (котрий *„ішов на віки чи навіки?“*, котрий *„ламав, підминав, кришив...“* („Відступ про нарциси“; 230)).

Обидва екзистенційні маркери позначають те середовище, у котрому приречені діяти і жити антагоністи – маса (більшість) і борці – моделі для ідентифікації та диференціації. Відповідниками людей з *„міста“* (так само негативно, як ***локус-символ денаціоналізації***, актуалізували цю лексему творці „розстріляного відродження“, наприклад В. Підмогильний у романах „Місто“ та „Невеличка драма“) служать „нарциси“ з „льодовика“, художні узагальнення покірних (П. Т. де Шарден говорить у цьому випадку про знеосіблений „моторизований людський мільйон“ [345, 203]) і тих, що „стихії не коряться“ (289):

*Що знає нарцис у горах?*
*Коли не мороз – грозу.*
*Хіба не краса, не гонор –*
*нарцисом прожити внизу?*
*НАРЦИСОМ НИЗИННИМ!*

**(„Відступ про нарциси“; 231)**

*„Низинні нарциси“*, як і „представники мас“ Х. Ортеги-і-Гасета, представляють людину, „що її життя не має мети і пливе за течією“ [215, 41]. *„Гірські нарциси“* адресанта, натомість, моделюють основне завдання людини за С. Кіркегором – „піднятися над множиною“ [Цит. за: 36, 191], у Ф. Ніцше – стати над псевдолюдиною.

Вербальна реальність поеми інкарнує істини, що суперечать загальноприйнятим, і постають нові, котрі знімають проблему

„безконечної різниці“ (М. Гайдеггер) [53, 189]. Наприклад: *„...кохання рабів обертає в людей“* („До неї“; 249). Поет-суб’єкт і в *„безпросвітній ночі“* шукає *„неповторного світла“*: *„Його джерела – визволені душі, / і мудрі чола, й руки в мозолях...“* („Вікно у ніч“; 253). *Любляча людина, „визволені душі“, „мудрі чола“, „руки в мозолях“* – ці метонімічні та схожі на ці образи (типово „шістдесятницькі“) долають „незахищеність людини“ (М. Гайдеггер) [54, 189]. Для них, як і для Г. Марселя, бути вільним – значить бути самим собою: „Єдиний спосіб належати самому собі – це не ототожнювати себе із замкнутою системою детермінованих інтересів.., але утвердити себе як творчу можливість, як мислячу вільну істоту“ [Цит. за: 266, 83].

Та „свободи для“ себе замало для збереження власної сутності. Бо крім особистісного, існує ще й „колективне підсвідоме“ (К.-Г. Юнг), а також колективне усвідомлення глибинної національної ідентичності. Це усвідомлення і є тим „днем“, що вириває особистість із внутрішнього простору примітивного функціонування („випихає із хати“) і ставить перед лицем *„свободи в ім’я“* – в ім’я України, в ім’я збереження рідної нації: *„Може, ви і роботи не мали, / але день вас із хати випихнув...“* („День людей“; 258). Така характеристика свободи ліричним героєм дещо схожа на одну із Сартрових дефініцій: „...свобода – це вигнання, і я приречений бути вільним“ [Цит. за: 266, 81].

Інтерпретуючи поезію В. Стуса, М. Коцюбинська виходить на проблему „свободи в ім’я“ як „внутрішньої ангажованості... кожного українського поета, свідомого свого роду-племені“, бо В. Стус „не хотів та й не міг бути „вільним“ від усього – від „пам’яті століть“, від своїх зобов’язань перед рідною землю, перед народом, який ніколи не був для нього риторичною фігурою“ [148, 18]. І саме це передусім відрізняє національно заангажованих дисидентів і нонконформістів 60-х від „постмодерністських уявлень наймолодшої генерації українських поетів“ [148, 19].

Усі три ступені чи різновиди свободи присутні в індивідуальному „проекті“ (Ж.-П. Сартр) кожної людини, але тільки останній, „свобода в ім’я“, найякісніше перероджує людину, ушляхетнює її, примушує – всупереч всьому – бунтувати.

У „На границі епох“ екзистенціал **бунту особистості** постає як аксіальна проблема. Бунтарі для суб’єкта – *„царі свободи“* („Від автора“; 222). Що спонукає людину ставати на непевний і короткотривалий шлях бунтарської непокори? Мабуть, те, що й М. Бердяєва: „...і моя туга самотності і моя бунтівнича войовничість однаково закорінені в цій чужості світу“ [25, 65]. „Чужість світу“ у тексті поеми формують три головні чинники: атмосфе-

ра тотальної радянської несвободи, прагнення індивіда до утвердження свого „Я“, потреба захистити власну національну тотожність. У результаті пробуджується динамічна психічна активність: *„...залишається невдоволення / і його достигання – / в бунті!“* („Лист із гімназії“; 244). У В. Стуса бунт – це метаморфоза: „Із себе виклич лева і шалій / між засувами, ґратами, замками, / бо зацвітає всесвіт шпичаками, / колючими дротами веремій“ („Із себе виклич лева і збагни...“) [299, 118].

Бунт, за А. Камю, лише один з виходів із „кривавої математики відчуження“ [Див.: 266, 42]. Для героя П. Скунця – це єдиний вихід з так званої „межової ситуації“, де протистояння між особистістю та зовнішнім світом досягає кульмінації. Не випадково у назві поеми – *„на границі“*: „Сама границя – межа двох епох, як ланка безперервності ходу історії, стає об'єктом поетового мислення, в якому він прагне збагнути значущість великого життя свого героя, його могутню громадянську суть“ (Т. Салига) [252, 190].

Коли *„круг нас бунтують громовиці“*, коли *„у нас бунтують почуття“*, коли *„бродять по наших вулицях пси фашистські, людиноголовці“* (260), коли *„набридло платити податі за незсохле своє коріння“* (244),– єдиний спосіб залишитись ***Людиною*** – це, наприклад, для героя В. Стуса – „прямостояння“, для протагоніста ж – вийти з „підпілля душі“ (256) і встати на повний зріст, вище за кремлівські зорі:

*На весь зріст устати –*
*то повстати*
*проти повзань, проти плазувань.*
*То протест ЛЮДИНИ –*
*виростати*
*не у бік щоденних просувань.*

**(„Лист із 1968 року“; 287–288)**

Лікар Ріє у „Чумі“ теж розуміє проблему бунту, боротьби зі злом, як етичний вибір: „...коли бачиш, скільки біди й горя приносить чума, треба бути божевільним сліпцем або просто негідником, аби примиритися з чумою“ [130, 218].

*„Дивну владу у мене вселено*,– стверджує текстуальне „Я“, - *зі смертельного рватись кільця“* („Зі студентського щоденника. Рік 1942“; 271). Схоже на „бунтую, отже існую“ А. Камю або „Бути людиною – значить кинути тверде „ні“ цьому видову дійсності“ М. Шелера (345, 151). Оця непереможна жага бунту виключає існування *„опустілих днів“*. Якщо вони *„кволі“* – *„най загинуть – рабами волі, / щоб не стали – рабами доби“* („Під арештом“; 262).

Але активність героя від початку набирає рис не інтравертної, а екстравертної боротьби. Утвердити власну самоцінну екзистенцію можна, лише правильно визначивши першопричини деградації. Як писав у статті „Екзистенціалізм – це гуманізм“ Ж.-П. Сартр, „ми нагадуємо людині, що немає іншого законодавства, окрім неї самої, в закинутості вона вирішуватиме свою долю; ...ми показуємо, що реалізувати себе по-людському вона може не шляхом занурення в саму себе, але в пошукові мети назовні...“ [Цит. за: 31, 461]. У протагоніста П. Скунця:

*Той знаходить смисл бодай у смерті,*
*хто його шукає у житті.*

**(„Від автора“; 222)**

Мету ліричного суб’єкта П. Скунця добре формулює під час допиту слідчий, лексика якого одразу ж видає причетність мовця не до коричневої, а таки до червоної імперсистеми (взяти хоча б його: *„Ну, попався, голубчику, любчику, субчику...“* („Допит“; 278)). Він звинувачує: *„...підривав ти державу, не змінював“* („Допит“; 280). Історія згодом довела непродуктивність часткової боротьби „шістдесятників“ (скажімо, за соціалізм „з людським обличчям“) в межах старого режиму. ***Деструкцію особистості, глобальний етноцид могла зупинити абсолютно нова національно-захисна державна система***. Отже, слід було не *„змінювати“*, а *„підривати“* імперію[19].

У творі змодельовано ситуацію, котра суперечить, скажімо, позиції М. Бердяєва, котрий писав: „Боротьбу за свободу я розумів, перш за все, не як боротьбу суспільну, а як боротьбу особистості проти влади суспільства“ [25, 58]. У поемі йдеться про боротьбу передусім *національно-захисну*, а тому обов’язково „суспільну“, хоча й „проти влади“ комуністичного суспільства. Бо системі можна протиставити тільки систему (звідси і націоналістичне *„підривання держави“* протагоністом, замість бажання її ліберальної *„зміни“)*. Схожу позицію займає героїня Л. Костенко: „І щось в мені таке велить / збіліти в гнів до сотого коліна! / І щось в мені таке болить, / що це і є, напевно, Україна“ („І тільки злість буває геніальна...“) [145, 209].

---

**19** До речі, цей концепт загалом не був пануючим у „шістдесятницькому“ русі (П. Скунць і його ліричний герой належать тут до небагатьох винятків), в якому назагал домінували не націоналістичні ідеї „Національного фронту“ З. Красівського (ідеї Т. Шевченка й ОУН), а соціал-ліберальні та націонал-комуністичні доктрини, антиукраїнську суть котрих повною мірою пізнаємо аж нині *(прим. автора)*.

А. Камю в „Бунтуючій людині“ (чи „Бунтарі“) стверджує, що „велич бунту в тому й полягає, що йому чужий будь-який розрахунок“ [Цит. за: 196, 25]. Позиція ця випливає з основи (передусім естетичної) екзистенціалістської концепції особистості, коли понад усе цінується „осягнення кожним індивідом своєї суб'єктивності, прояву ним своєї власної волі і творчого задуму, що не стримується ніякими етичними і теологічними нормами“ [266, 15].

Екзистенційні презумпції національно-духовної ідентифікації протагоніста, його бунту, зовсім інші. У тексті поеми знаходимо субтекст – притчу (потяг до параболічних жанрів взагалі характерний для П. Скунця (як і для багатьох „шістдесятників“), якщо взяти до уваги його „Байку“, „Невчасний спомин“, цикл „Зарубки на пам'ять“ тощо),– котрий інтерпретує позицію вербального героя щодо характеру бунту. І виявляється, що не досить вбити тирана *(„жорстокого лісничого“)* будь-якою ціною (спаливши і ворожий дім, і навколишній ліс). Слід верифікувати свої вчинки, навіть дуже корисні, із позицією добра для громади („села“), бо прийде час вислухати й присуд:

*„Заслуга твоя*
*хоч велика – ти знищив вампіра,*
*але менша за вчинене зло:*
*ліс ти знищив, і птаха, і звіра...*
*Смерть тобі присудило село“.*

**(„Зі студентського щоденника. Рік 1942“; 267)**

Усе, в тому числі й бунт, можна виміряти чіткою шкалою градованих цінностей. І відважитись на абсолютну сліпу індивідуалістичну помсту так само небезпечно, як і сховатись від боротьби (при цьому „звичка до розпачу“ стає „куди гіршою за сам розпач“, на думку Ріє А. Камю). Бо як гостро (але справедливо) висловився Ф. Ніцше: „У світі багато лайна – оце й уся істина! Однак цього замало, щоб сам світ був бридким страховищем!“ [200, 203]. Тому далеко не завжди справджується нігілістична теза Ж.-П. Сартра: „Бунт завжди правий“ (винесена у заголовок книги 1948 року). І це доволі швидко зрозумів колишній Сартровий однодумець А. Камю, що й вплинуло на естетику цього французького автора. Характерною з цього приводу є автохарактеристика нового роману, стосовно попередньої повісті: „Чума“ в порівнянні із „Стороннім“, безперечно, знаменує перехід від самотнього бунтарства до визнання спільноти, чию боротьбу необхідно поділяти“ [Цит. за: 196, 21].

Серед екзистенціалів, котрі потрапили у подвійний вимір ліричного сюжету поеми, дещо підрядну позицію займають модуси *відчаю і самогубства, мислення і свідомості, страху і самотності, страждання, смерті і майбутнього індивіда* (стосовно всього поетичного дискурсу можливі й інші співвіднесення).

„Моделлю людини, як такої, для екзистенціальних філософів стала людина, вміщена у межову ситуацію – ситуацію на грані життя і смерті,– що перебуває у відчаї та страждає" [40, 320]. Антуан Рокатен, протагоніст роману Ж.-П. Сартра „Нудота", стверджує свій відчай через абсурд: „...всі ми отут сидимо і їмо лише для того, щоб зберегти наше неоціненне існування, хоч немає ніякого, абсолютно ніякого сенсу в цьому існуванні" [262, 117]. **Відчай** у ліричного героя – неминучий наслідок легітимного викривлення колективного співбуття: *„Спробуй замінити щастям для усіх / щастя, що потрібне лиш тобі самому"* („Хто ж ми?"; 233). Наявність ерзац-щастя у радянській ерзац-казці – неминуче, бо ***не змінилась онтологічна ситуація для нації внаслідок заміни білих царів на червоних вождів***: *„Я вірю – казка не обман. / Але чи легше, діду, вам, / чи легше, діду, стало вам, / що став царем дурний Іван? / Чи легше, діду, вам хоч трохи?"* („У глушині"; 247).

Поки не реалізовано людиною можливості „вийти поза" (Ж.-П. Рішар) [246, 166], доти стан відчаю перебуває в стадії темпоральної необмеженості: *„Тікати? Але від кого? / Від себе? Тоді куди?.."* („Родовід"; 324). Ситуація психічної напруги мусить знайти розв'язання. І от, окрім бунту, існує й інший, щоправда, псевдовихід – **самогубство**. Недаремно А. Камю в „Міфі про Сізіфа" заявив, що „місце центрального філософського питання повинна зайняти проблема самогубства" [40, 330]: „Є лише одна по-справжньому філософська проблема – проблема самогубства. Вирішити, варте чи не варте життя того, щоб його прожити,– значить відповісти на фундаментальне питання філософії" [128, 223].

Однак протагоніст вирішує проблему гострого відчаю інакше, в дусі національно-екзистенціальної традиції (як і герої Лесі Українки, що „здійснюють вибір" у межовій ситуації „під егідою головного – національного – питання" [182, 63]). Йому допомагає вистояти у по-художньому екстремному, майстерно змодельованому світі абсурду ***філософія трагічного оптимізму***, що надихала українських борців за свободу нації протягом століть (не випадковою є посилена увага до цього терміну в ряді сучас-

них наукових досліджень[20] [Див., наприклад:183]). Як зазначає автор терміну Д. Донцов, „тільки вона дає відвагу жити і вмирати“ [77, 279]. Навіть перебуваючи на дні найтемнішого ворожого каземату, суб'єкт стверджує:

*...час повинен пройти крізь стіну*
*кам'яну,*
*кам'яну,*
*кам'яну.*

**(„В казематі“; 283)**

„Без надії сподіватись“ (Леся Українка) – ось кредо героя „На границі епох“. Аналізуючи український „роман опору“ часів „розстріляного відродження“, Л. Сеник приходить до висновку: „Клімат абсурду“ в... творах не виключає боротьби, але відбирає надію. „Абсурдальна людина“, на думку А. Камю, визнає боротьбу, але усвідомлює, що немає місця для надії. Звідси різний характер трагічного: в екзистенціалістів абсурдні будь-які поривання, у протагоністів українських прозаїків у кризовій ситуації теплиться надія (Карамазов у „Вальдшнепах“ М. Хвильового, Горобенко у повісті „Смерть“ Б. Антоненка-Давидовича, Тося в романі „Робітні сили“ М. Івченка та ін.)“ [273, 17]. Такі і подібні концептуальні моменти об'єднують творчість національних митців народу різних епох. Тому „...Народжуйте себе допоки світу“ І. Драча є лейтмотивом не лише його медитації „Не будьте самогубцями. Дарма...“ [78, 42].

Промінь надій зародився у прадавню латентну добу, коли далекого пращура вперше примусило замислитися над своєю екзистенцією питання – *„жорстоке НАЩО?“* („Родовід“; 225) – смисловий ноумен когіто всіх епох. Як і в Камю: „...одного разу постає питання „нащо?“ [128, 230]. Проблема **мислення** гостро актуалізувалась і в XX столітті. Не випадковим, а закономірним було становлення дисидентства (інакомислення), зокрема в 60-ті. У 90-х ліричний суб'єкт буде шукати причину минулої деградації саме у бракові вільної думки: *„Не від роду ми темні й нужденні, / а від того, що мозок закляк...“* („Горянська хата“, 1994; О, 633). Радянська людина-стандарт могла ще вважатися „гомо сапієнсом“, але екзистенціалістське „існую – значить мислю“ було їй протипоказане цілковито.

---

**20** Шкода тільки, що не всі дослідники посилаються на автора терміну „трагічний оптимізм“ Дмитра Донцова і рідко коли враховують, що в даному випадку йдеться про специфічно ***націоналістичну*** філософію боротьби *(прим. автора)*.

Доволі контроверсійна ситуація, бо – *„Коли владі вже й мисль на заваді, / горе й мислі, і владі...“* („Зі студентського щоденника. Рік 1942“; 269). Логіка така: „...де бувають мислячі інако? / Мабуть, лиш там, де мислять всі однако“ (Л. Костенко, „Вирлооке сонце...“) [145, 543].

Думки протагоніста П. Скунця *„даються недовірі / і нишпорять по шахтах темноти, / де звірі у людей, а люди в звірів / якимось чудом здатні перейти“* („Вікно у ніч“; 252). Та процес становлення індивідуальної думки непокоїть *„наставників“*, і висновок їх зрозумілий: *„Вчишся добре, / а мислиш погано“* („Лист із гімназії“; 244).

Ліричний герой – людина творча (поет). Його боротьба у творі носить чисто вербальний характер (через антиокупаційну поезію). Проте *„скрипка й рушниця підвладні одним рукам, / а скрипка й рушниця вціляють у серце одно“* („До неї“; 248). За словом – йде діло. Звідси й агресивна нетерпимість карателів. Це закономірно, коли *„в країні фашизм“* (269). І виявлення саме цієї сумної закономірності спостерігаємо в сучасній поезії білоруських дисидентів: „Казка нова? Ми давно її знаємо: / З блиском очей, що далекий від норми, / Ходить похмурим спаплюженим краєм / Чорний палій у пожежника формі“ (С. Сокалав-Воюш, „Казка нова? Ми давно її знаємо...“) [294, 66].

Та тут присутній ще й інший момент. Характер текстуального мислення протагоніста відображає якоюсь мірою реальне мислення П. Скунця, бо ж твір стосується поета, „як дитина матері“ (К.-Г. Юнг) [372, 105]. Звідси поява в тексті поеми (і взагалі, у всій поезії письменника) великої кількості афоризмів-філософем (цитованих і нецитованих), природа котрих експлікується через аналогію з М. Бердяєвим: „Афоризм для мене є мікрокосмом думки, в ньому в стиснутому вигляді присутня вся моя філософія, для якої нема нічого поділеного і часткового“ [25, 221]. Додамо, філософія, котра визначає характер національної емпатії та абстрагування суб'єкта, край якого – *„Розумом окріп / і до пана в найми не пішов – поїхав“* („Хто ж ми?“; 235).

„Потяг до афористичності“ [157, 105] художнього мовлення Петра Скунця та інших „шістдесятників“ зумовлений природою естетичного письма: „В основі структури художнього тексту лежить прагнення до максимальної інформативної насиченості“ (Ю. Лотман) [169, 43]. Вершиною такої насиченості є афоризм як мікротекст (точніше, мікротвір). Звідси поява численних максим, апофтегм, хрій, гном (сентенцій), сформованих різними стилістичними фігурами [Див.: 305, 289–292] (найчастіше анти-

тезами, інверсіями, риторичними питаннями та ствердженнями) на основі смислових паралелізмів, увиразнених яскравими парадоксами:

*З тих дерев найлегше робляться стовпи,*
*що росли від роду правильно і прямо.*

**(„Хто ж ми?“; 234)**

В автологічному мовленні з його переважно сюжетним віршем „роль „денотатора“ покладена на смислові повороти, на афористичні строфи, що стоять на ударних позиціях, найчастіше – в кінці вірша“ (Б. Олійник про поезію В. Симоненка) [Цит. за: 139, 290]. Це ж відзначає В. Брюховецький і в поезії Л. Костенко, вірш якої „дуже часто завершується афористичним висновком, незрідка – своєрідно декларованою максимою“ [34, 40]. У протагоніста П. Скунця, і це особливо яскраво проявилося у „На границі епох“, афористичність – іманентна риса ідіолекту, тому практично у кожному розділі-монолозі, при кожному „смисловому повороті“ (а не лише в кінці, формуючи пуанти), знайдемо той чи інший різновид афоризму. *Афоризм можна визначити не лише як домінанту тексту поеми, а й, передусім, як домінанту екзистенційного філософського мислення автора та протагоніста.*

Генеза національної свідомості вербального суб’єкта доводить екзистенційну максиму первинності **свідомості** над буттям. Феноменологічна ситуація, що її простежуємо в поемі, лише частково може бути проілюстрована гуманістичними положеннями М. Мерло-Понті: „...я є абсолютним началом. Моє існування не залежить ні від моїх попередників, ні від мого фізичного та соціального оточення; воно спрямоване до них і їх підтримує, тому що саме я створюю буття для себе...“ [Цит. за: 266, 64]. Залежність від „попередників“ екзистенції індивіда очевидна. Людина включена у власне покоління, котре є черговою ланкою у вічному інкарнаційному ланцюзі нації – всіх „мертвих, і живих, і ненарожденних“ (Т. Шевченко). Звідси ж і свідома потреба відповідальності за наступні покоління, сформульована хоча б у категоричному імперативі щодо особи митця (через антитези): *„За всіх відмовчати, / коли всі кричать! / За всіх прокричати, / коли всі мовчать!“* („Весілля в Ізі“; 241).

Якщо екзистенціалізм Ж.-П. Сартра або надто звужує відповідальність особистості – лише за свою екзистенцію (віддаючи „кожній людині у володіння її буття“ і покладаючи „на неї повну відповідальність за існування“ [265, 323]), або надто розширює її – людина, мовляв, „відповідає за всіх людей“ [265,

324],– то національний екзистенціалізм ліричного героя знаходить „золоту середину“, онтос, що поєднує індивіда із людством: ***націю***. І саме за неї, за *„рідний край“* в першу чергу відповідає протагоніст: *„Рідний край... / Одним – надгробний камінь, / іншим – осокори, ясени, / іншим тим, які стають батьками, / не забувши, що вони – сини“* („Над томом Франка“; 274). Звідси ж береться і почуття вини у 1978 році, викликане тим, що *„не давав тому я вчасно здачі, / хто слиною оббризкав мій народ“* („Особистий підпис“; О, 428).

Відповідальність за тих, що ще не відповіли перед судом історії за *„лінь і смирність“* (276), не виключає, а, може, й передбачає момент **страху**. Не випадково перелік і аналіз модусів людського існування М. Гайдеггера починається зі страху, основою якого є страх смерті, а продовженням – шлях людини до смерті: буття до смерті і є страх [Див.: 164, 127]. Страх текстуального героя поеми дещо інший: *„Не раз позаздрить мертвому живий, / коли над ним безодня заклекоче“* („У новорічну ніч 1943“; 276). Страх у тоталітарній системі – надійний засіб утримування в покорі інертної більшості, але герой-бунтар протиставляє паралізаторам волі свою мужність і надію на краще майбутнє:

*Не біймося, що спереду зима.*
*Якщо дороги вітер нам замів,*
*не думаймо, що вже доріг нема.*

**(„У новорічну ніч 1943“; 277)**

Стратегія розуміння твору передбачає виявлення безумовних паралелей між модусом **„самотність“** у філософів-екзистенціалістів та суб’єкта „На границі епох“ (і багатьох інших творів: „Поженились брати, вийшла заміж сестра...“, „Життя“, „Вірш для Галі“, „Самота“, „Один“ та ін.). Людина, відчужена від світу, котра зрозуміла його абсурдність і власну обмеженість у здійсненні глобальних і кардинальних змін, стверджуватиме: „Я ніколи не відчував себе частиною об’єктивного світу і таким, що займає в ньому якесь місце“ (М. Бердяєв) [25, 44]. Але протагоніст – це поет, котрий *„воює з цілою добою“* (252). Йому в основній масі чужим є сучасне покоління покірних – *„ні людини, ні навіть крота“* (281). Тому – *„...знову сам я. А вікно відкрите / у глупу ніч...“* („Вікно у ніч“; 252). Цей же мотив і в героя сучасного поета: „самітником / вагітна ніч / приймає пологи / у людства“ (В. Слапчук, „Черепки“) [289, 312].

Герой П. Скунця не може не ідентифікувати себе із „об’єктивним світом“, не може перестати „займати в ньому якесь місце“.

У нього навіть спроба психічного інтермецо („У глушині“; 246–147) не виходить (як і в героя однойменного оповідання М. Коцюбинського). Бо його боротьба ведеться не так за себе, як за весь народ, за минулі та наступні покоління. Саме це в традиціях *„країни Франкіани“* (просторово-духовного, культурного базису національно-духовної ідентифікації), *„країни прагнень і борінь“*, з котрої суб'єкт *„ступив нестримно, як зухвалість“* у своє тут-буття:

*Є така країна Франкіана,*
*де не роблять кроку без мети.*
*В тій країні і мерців оплакують,*
*повернувшись до життя лицем,*
*там чесніше гавкати собакою,*
*ніж мовчати древнім мудрецем.*

**(„Над томом Франка“; 273–274)**

Тому екзистенціальні істини поеми П. Скунця полемізують зі схожими істинами, скажімо, „Стороннього“ А. Камю, де протагоніст підводить до висновків, що люди самі під порожнім небом, а життя позбавлене вищого призначення й сенсу (інтерпретація Д. Наливайка) [196, 17]. Саме наявність „вищого призначення“ в екзистенції ліричного героя розчиняє *„духоту самоти“* (283). Згодом, в „Чумі“, французький письменник-екзистенціаліст відшукає смисл життя героїв у колективній боротьбі із смертельною хворобою, що долає самоту і відчуженість: „...чума здолала всіх і вся. Тепер уже не стало окремих, індивідуальних доль – була тільки наша колективна історія, точніше, чума, і породжені нею почуття поділяли всі“ [130, 251].

Трагічний емотивний фон поеми поглиблюється темою **страждання** протагоніста. Від імені борців він стверджує: *„...нам, синам мадонн і бунтарів, / нам тільки важко, тільки дуже важко“* („У новорічну ніч 1943“; 275). У Розділі „Родовід“ одним з опорних слів недаремно стає слово „*мука*“, бо:

*Мука – себе творити,*
*мука – цей світ вивчати,*
*де вчиться німий говорити,*
*а говорящий – мовчати,*
*де вчиться лакей панувати,*
*а прометей – служити,*
*де вчаться і вчать називати*
*все це поняттям ЖИТИ.*

**(224)**

Так, *„безглузді плітки старовинні / про безтурботні молоді літа“* („Вікно у ніч“; 254). Навіть смерть суб'єкта пов'язана

із типовою для страждання тривогою: *„Мене шукає моя тривога / мене знаходить, мене бере...“* („125530“; 268). Ця „тривога“ перегукується із Бердяєвською „тугою“: „Туга спрямована до вищого світу і супроводжується почуттям нікчемності, порожнечі, тлінності цього світу“ [25, 50]. Однак саме в „тузі“ (як і в *„тривозі“* ліричного героя) – „є надія“ [25, 50].

Надія має місце навіть в реалії **смерті**, що, назагал, суперечить традиціям „життя до смерті“ європейської філософії існування: „Єдине, що звільняє людину від влади дас Ман, за М. Гайдеггером, це смерть, котра є суттю людського існування“ [317, 167]. Саме цю тезу ілюструє роздум Пабло Іббієти (протагоніста новели Сартра „Мур“) у тюрмі в ніч перед розстрілом: „З якою пожадливістю я ганявся за щастям, за жінками, за свободою. Навіщо все це? Я хотів визволяти Іспанію, обожнював Пі-і-Маргаля, вступив до анархістського руху, галасував на мітингах – все це мені здавалося серйозним, я поводився так, ніби був безсмертним“ [261, 194]. Протагоніст П. Скунця, сформований в значній мірі народною мудрістю *(„Научила мати – верховинка проста, / Як любити треба правду, / Свій народ, / Мову нашу рідну, / Батьківщини простір...“* („Вчать мене“; ВП, 32)), говорить щось зовсім інше, вперто віталістичне (в дусі „трагічного оптимізму“ вітчизняного (націоналістичного) екзистенціалізму): *„Люди тільки вмирають навіки. / Але поки життя не завершено, / то воно не до смерті йде...“* („День людей“; 256).

Текстуальне „Я“ не може не утвердити індивідуальну та національну ідентичності: *„...як то – умирати, / не сказавши, ХТО ЄСИ?“* („Вірш, задуманий тоді“; 227). За Е. Смітом, саме такого типу питання (*Хто я? Хто ми? Яка наша мета і роль у житті і в суспільстві?*) виникають в інтелектуалів, які через ***націоналізм*** розв'язують „кризу ідентичності“, здійснюють національну ідентифікацію, „шукаючи власного коріння“ [293, 105]. І якщо „людина абсурду“ Камю – це в принципі людина без **майбутнього** („Абсурд розвіяв мої ілюзії: завтрашнього дня нема“ [128, 263]), то ліричний герой поеми абсолютний противник того, щоб мати *„майбутнє – яке дадуть“* (231). Він твердо вірить в те, що його боротьба недаремна і скінчиться перемогою:

*Настане день, і вся краса людини*
*з підпілля вийде, бо її пора,*
*а зло заб'ється у глухі щілини...*

**(„Вікно у ніч“; 254)**

І це внутрішнє переможне відчуття випливає з усвідомленого результату самопізнання і самотворення на порозі смерті. Це

характерне для українського екзистенціального філософствування: усвідомлення власного життя як тут-буття і усвідомлення історії як тривання буття нації в часі. Тут міститься не тільки джерело надії, а й стимул до діяльності для подолання абсурду життя: *„Я – нова наснага. Бо мої слова / стоптану надію вміють піднімати, / бо вдові не скажуть, що вона вдова, / бо вдові розкажуть, що вона є мати“* („Хто ж ми?“; 234–235). А це зовсім протилежне тій фаталістичній безнадії, покорі перед смертю, виявленій у зверненні до священика засудженого до смерті за безглузде вбивство Мерсо: „Ніщо, ніщо не має ваги, і я добре знаю чому. (...) З безодні мого прийдешнього протягом усього безглуздого мого життя підіймався до мене крізь роки, що ще не настали, подих мороку, він усе рівняв на своєму шляху, і від цього все доступне мені в моєму житті ставало таким самим примарним, як і ті роки, що їх я прожив насправді“ [129, 115].

Звичайно ж, сукупність усіх екзистенціалів тексту поеми значно перевищує окреслені нами (абсурд, відчуження, свобода, бунт, відчай, самогубство, мислення, свідомість, страх, самотність, страждання, смерть, майбутнє). Хоча наша інтерпретація частково включила в себе і розгляд тих інших: часу, нудьги, тривоги (туги), індивідуальності, сутності, закинутості, суб'єктивності, відповідальності, охорони тощо.

Здійснюючи свою національно-духовну ідентифікацію, пізнаючи своє „Я“ (розбудовуючи власну свідомість), ліричний герой осягає справжній сенс свого існування, проходячи через екзистенційні етапи: „етап відчуття вкинутості у цей світ і своєї покинутості в ньому, етап „межової ситуації“ – усвідомлення конфлікту зі світом та свого невдоволення, що й приводить до самоаналізу, пізнання та вибору власних життєвих вартостей, і етап вільного та свідомого вибору дотримуватися цих вартостей у своєму житті“ [211, 243]. Х. Ортега-і-Гасет говорить в цьому плані про три моменти людської історії, що „циклічно повторюються“: 1) відчуття „загубленості“ людини серед речей, 2) „заглиблення у свій внутрішній світ, щоб створити собі ідеї“ і 3) людина „знову занурюється у світ, щоб діяти відповідно заздалегідь обдуманому плану“ [213, 166].

Сам процес національного емпатування в поемі має виразний екзистенціальний характер. Як пише В. А. Янков: „Екзистенційною я називаю здатність людини ототожнювати себе з чимось так, що визначеними виявляються її буттєві основи. Я маю на увазі глибинне саморозуміння людини, котре переважно не доходить до свідомого прояву, але виражається у всьому способі її дій, як їх основа, як справжня побутуюча сила“ [382, 30].

І якщо „кожна людина реалізує себе, реалізуючи певний тип людства“ (Ж.-П. Сартр) [265, 337], то ***протагоніст „На границі епох“, формуючи власну ідентичність, утверджуючи її в умовах дегуманізуючої системи, утверджує передусім „певний тип“ національної спільноти, „реалізуючи“ таким чином українську націю.***

*Автор відверто виступає в дусі національно-екзистенційної традиції* (хоч є спільні моменти із західноєвропейським екзистенціалізмом), *котра з часів Т. Шевченка і Лесі Українки твердо стояла на позиціях пріоритету боротьби за збереження національної ідентичності над індивідуальною автентичністю, вірніше, протекція (як і проекція) індивідуальної тотожності здійснювалася лише в контексті національної самості.*

Екзистенційна актуалізація національно-духовної ідентифікації ліричного героя в поемі тільки підтверджує висновок М. Павлишина: „Імпліцитним в дискурсі українських відлиг є відчуття, що, поки не розв'язано підставових питань національного і національно-культурного виживання, не можна перейти до нових проблем і нових культурних завдань“ [219, 129]. Звідси й концепт „ангажованої“ (Ж.-П. Сартр) поеми „На границі епох“ перегукується із лейтмотивом усієї творчості П. Скунця: ***щоб бути людиною, слід зважитися на активне протистояння знелюднюючій (і нелюдській!) імперкомуністичній системі***[21].

Інтерпретація основних екзистенціалів поеми П. Скунця „На границі епох“ засвідчує протікання національно-духовної ідентифікації протагоніста в національно-екзистенціальних межах. Ліричний герой на рівні свідомості („Я“) розбудовує власну національну ідентичність, переоцінюючи нав'язані окупаційною владою денаціоналізуючі стереотипи. Подальша когерентна експресія національної емпатії текстуального „Я“ П. Скунця завжди розвиватиметься в силовому полі національного культурного універсуму „країни України“, де „живуть Шевченко і Франко“.

---

**21** У пізніші періоди адресантові йдеться про будь-яку ***імперіалістичну доктрину*** (передусім, західно-ліберальну і російсько-“демократичну“) *(прим. автора).*

## 2.3. Поетичний дискурс Петра Скунця в координатах архетипної інтерпретації (архетипізація процесу національно-духовної ідентифікації ліричного суб'єкта: на базі поеми „Розп'яття")

### 2.3.1. Особливості архетипного прочитання поеми

„Найголовнішу герменевтичну умову" Г.-Г. Гадамер сформулював так: „Розуміння починається з того, що дещо звертається до нас і нас зачіпає" [47, 810]. Поема Петра Скунця „Розп'яття" (написана у 1971 році) з цього боку являє собою цікаву і передусім нову *герменевтичну проблему*: в силу об'єктивних причин інтерпретацію її „дещо" не могло здійснити радянське літературознавство.

Текст поеми творився в час остаточного утвердження неосталіністського режиму на тлі тотальної денаціоналізації та репресій проти інакомислячих (друга хвиля масових арештів серед української інтелігенції відбулася у січні 1971 року) [8, 87]. Концептуально „Розп'яття" продовжувало національно-екзистенціальну традицію „На границі епох". Присвячена вона „легальному" героєві Іванові Кубинцю, танкістові-добровольцю, котрого розіп'яли фашисти на воротах гуральні під час другої світової (у 1945 р.).

В. Моренець припускає, що поема „насправді адресувалася іншій особі, сучасникові П. Скунця, взятого владою на тортури за ідейну боротьбу в ім'я національного відродження України", тобто „йдеться тут про Івана Дзюбу", на що вказують „соціально-історичні контури поеми, її проблемне наповнення й пафос" [187, 24]. Думка В. Басараба тільки доповнює попереднє припущення: „На той час „героєм дня" був Іван Чендей, в опалі – Іван Дзюба. Хтось, надто пильний, і дав знати у партійні органи, що якщо із книжечки Петра Скунця зняти супер-обкладинку, то незрозуміло, кого розпинають... Котрого Івана..." [Цит. за: 80, 16].

Попри цю, екстратекстуальну, існувала, на нашу думку, ще й інша, інтратекстуальна, причина знищення „Розп'яття" відразу ж після видання у 1972 році. Вона пов'язана із *естетичною експресією ліричного героя*. Якщо у „На границі епох" бінарність протагоніста контрастно не виділялась – монологи „автора" і „Вакарова" гармонійно доповнювали дискурс (обидва ж – поети),– то у „Розп'ятті" голос героя-об'єкта (простого солдата-

селянина Кубинця) практично відсутній, його повністю заміняє ліричний герой-наратор, який фактично опиняється в центрі ліричної поеми і „акумулює у своєму внутрішньому світі протікання ліричного сюжету“ [274, 9].

Саме герой-наратор був здатен поглибити герметичність (захист перед цензурою) тексту, частково приховати публіцистичну інвективність твору за філософськими (екзистенційними та метафізичними) проблемами: самотності, відповідальності, туги, деградації, героїзму, осмислення тут-буття і буття народу взагалі тощо. За рефлексіями протагоніста чітко проглядається не Іван Кубинець, а інший суб'єкт – українська творча людина епохи „застою“, схожа на „романтичного поета“ у Н. Фрая, котрий „часто буває соціально агресивним: творчий геній підриває всякий авторитет і за своєю соціальною спрямованістю є революційним“ [318, 257].

Актуальний рівень легко розривають (водночас контамінуючи протагоніста-наратора з адресантом) і численні ретардаційні розділи (причому не ораторського типу як у „На границі епох“, а більш медитативного): розділи-відступи („Відступ до себе“, „Втомлений вечір“, „Явір над тобою“) чи розділи-пісні („Пісня рук“, „Громадянська пісня“, „Батько флояри“, „Материнська пісня“) та запрограмовані анахронізми – „знаки і деталі, які прив'язують поему до берегів застою“,– вказує В. Моренець і продовжує: „Це й відверті, „неадаптовані“ зводи автора з власною совістю („Я не знаю, чи зумів би все, як ти, перенести, а втішаюсь, що не смів би, що не зміг би розп'ясти“), і більш як прозорі натяки на вірнопідданство й заляканість рідної літературної громади („Най би хлопці били в нашій творчій спілці в найгучніші бубни, тільки без гріха“), та й загалом однозначне соціально-психологічне тло твору“ [187, 25]. Схоже, усе це й зауважила цензура.

Ключем до інтерпретації всієї поеми, отже, є не стільки „символічний у багатьох аспектах образ Івана“ [187, 26], скільки ліричний суб'єкт-наратор і передусім процес становлення його *національної ідентичності*. Щоб витлумачити „головний і незаперечний пафос твору“ – „пошанування героїв і любов до Вітчизни“ [187, 26],– мусимо звернути увагу на стиль поеми. У цілому він відображає еволюціонування П. Скунця від псевдохудожнього соцреалізму до реалізму „тенденційного“ (І. Франко) чи „ангажованого“ (Ж.-П. Сартр).

За Ж.-П. Сартром, „ангажований“ письменник знає, що слово – це дія: він знає, що оголювати – значить змінювати і що оголювати можна лише за наявності проекту зміни“ [264, 323].

Крім того, спостерігаємо цікаве поєднання (передусім у „На границі епох“ та „Розп’ятті“) цього типу реалізму (злютованого „із певною ідеєю, через реалізацію якої можна розв’язати... загальнонародні проблеми“ [117, 141]) із філософією творчості ***письменників-націоналістів*** (Є. Маланюка, О. Ольжича, О. Теліги тощо), котра передбачає „дорастання до ідеї“ (в дусі національної ідентифікації) – „такі світоглядні і духовні зміни особистості, таке її зростання, яке зробить цю особистість здатною реалізувати народорятівну ідею.., що приведе, своїм чином, до розв’язання „проклятих“ питань нації“ [117, 141]

Водночас когерентна реалістичність поеми поєднується із когезійним використанням принципу „вторинної художньої умовності“ (свідоме порушення письменником життєвої правдоподібності [70, 13]), що не суперечить у даному випадку реалізмові, оскільки форма вираження цього художнього методу може бути різна: „від конкретно-реалістичного стилю до асоціативно-метафоричного“ (Т. Волкова) [237, 74]. Звідси певний синтетичний характер твору „Розп’яття“, де, окрім *реалізму*, фіксуємо й інші стильові тенденції: *романтичну* („...ідеалізм у філософії, ...історизм, апологія особистості, неприйняття буденності і звеличення „життя духу“.., культ почуттів, захоплення фольклором, інтерес до фантастики, екзотичних картин природи та ін.“ [169, 612–613]), *сюрреалістичну* (актуалізація „забобонів, химер, снів, марення“ [41, 39]), *експресіоністичне* „пізнання єдності світу“, проникнення, через співпереживання, у глибину фактів дійсності, у їх „первозданність і духовну красу“ [41, 40] (сцени катування Івана), *імпресіоністичне* прагнення „передати світ в розвитку, в русі, переходах, навіть – не стільки світ, скільки сам руху, сам розвиток“ (як у В. Кордуна) [237, 74] (опис смерті героя, метаморфози людини, звіра, явора) тощо.

Помітною є схожість поеми до східнослов’янської версії жанру „потаємної новини“ (С. Росовецький інтерпретує у цьому ключі „Сон“ („У всякого своя доля...“) та „Великий льох“ Т. Шевченка) – „анонімної патріотичної розповіді про важливі події в житті нації, в якій уславлюються діячі національно-визвольної (чи революційної) боротьби, викриваються злочинні дії пануючих у країні іноземців і „своїх“ зрадників, а також соціально ворожої авторові суспільної верхівки“ [249, 41]. Автор часто використовував „виручу в народі усну інформацію“, „застосовував „езопову мову“ та „специфічний прийом неназивання дійових осіб“ [249, 41] (неназваними є, скажімо, оберкати чи пасивна маса у „Розп’ятті“).

„Усна інформація“ та „езопівська мова“ тексту поеми подаються в основному через використання маси фольклорних (міфологічних і християнських) мотивів та образів. Т. Салига відзначає, що „морально-філософський світ“ вірша у П. Скунця, Т. Мельничука, І. Калинця, І. Малковича, В. Герасим'юка, власне, і постає через „вживлення чогось із національно-буттєвісної, фольклорно-етнографічної сфери“ у „ядро ідейно-естетичної вартості та її філософської основи“ [258, 238]. Інтенсивна фольклорна симоволізація національно-екзистенціального базису твору близька до міфічного моделювання картини світу. При цьому міф розуміємо, за М. Ласло-Куцюк, як „фундаментально-базисну категорію культури“ [Див.: 29, 85]. Зрештою, на думку Г.-Г. Гадамера, саме у „вірші мова повертається до своєї основи, до магічної єдності думки і події, що пророче озивається до нас із сутіні глибин праісторії“ [50, 142].

Оскільки у „Розп'ятті“ характер естетичної дійсності (в тому числі національно-духовної ідентифікації протагоніста і наратора) зумовлюють не численні (переважно автологічні філософсько-ораторські) афористичні структури, котрі характеризують тип національної свідомості ліричного греоя, як у „На границі епох“, а в першу чергу ***актуалізовані у свідомості ліричного героя архетипні образи – національні міфологеми, котрі виражають структуру його підсвідомості***, то доречним є намітити саме ***архетипну екзегезу*** досліджуваної проблеми у такого типу творі[22].

В. Дільтей не безпідставно вважав „антропологію і психологію основою всякого пізнання історичного життя“ [75, 133]. І перша і друга лежать в основі архетипної інтерпретації. М. Зубрицька двома основними позалітературними джерелами архетипної критики називає культурну антропологію шотландського вченого Дж. Фрейзера та психоаналіз швейцарського психолога К.-Г. Юнга [104, 109].

Погляди Дж. Фрейзера викладені у цілій низці багатотомних праць, з яких найвідоміші: „Золота галузка“ (1890) та „Фольклор у Старому Заповіті“ (1918). Фрейзер інтерпретує міф як „відгалуження або проекцію ритуалу“, що „супроводжує ритуал або йде після нього“ [104, 109]. Згодом К. Леві-Строс покаже пов'язаність міфу та ритуалу (перший „функціонує на концеп-

---

[22] Водночас ці образи мають художню природу, є ***літературними архетипами***, оскільки складаються із повторюваних ейдологічних структур, притаманних українській літературі, культурі взагалі *(прим. автора)*.

туальному рівні“, а другий – „на рівні дії“ [104, 109]). Н. Фрай, оцінюючи спадщину Дж. Фрейзера, вказуватиме, що „Золота галузка“ – це „вид граматики людської уяви“, „студія символізму підсвідомого“ [104, 109].

Архетипна критика також базується на ідеї „колективного підсвідомого“, обґрунтованої К.-Г. Юнгом, та його концепції архетипу (що базується на теоріях Платона, Августина, Дюркгейма, Леві-Брюля тощо [164, 78]). Колективне несвідоме (чи підсвідоме) – це вроджена матриця, грибниця, „підводна частина айсберга“ [251, 27] психіки індивіда, що має загальну (не індивідуальну) природу [366, 134]. Воно складається з архетипів та інстинктів і „лежить в основі міфів, релігійних ідей, притаманним багатьом культурам і цілим історичним епохам“ [104, 109].

***Архетип*** („універсальний символ“, „міфологічна фігура“), за К.-Г. Юнгом, це „первісний образ“ (праобраз) „демона, людини або процесу“, котрий „постійно повторюється в ході історії і появляється всюди, де вільно проявляється творча фантазія“ [368, 332]. Звідси, архетипи – це „типові персонажі міфів, мистецтва, літератури і релігії у всьому світі“ і водночас це „типові фігури сновидінь, сімейних ролей, особистих емоцій і патологій, що структурують нашу особистість“ (в інтерпретації Дж. Хіллмана) [337, 38]. Виділяють такі основні архетипи: тінь, персона, его (герой), аніма, анімус, пуера (вічна юність), сенекс (мудрий старець), трікстер (шахрай), велика матір, багатозначна тварина, цілитель, божественне дитя, самість тощо [337, 38]. Основний атрибут архетипу – його перманентна колективність, „тобто він однаково притаманний принаймні цілим народам чи епохам“ [370, 494]. Звідси доречним є термін ***„національні архетипи“*** (у звуженому значенні – *етнічні*), що структурують національне колективне підсвідоме і детермінують підсвідомий бік національної (а отже, і національно-духовної) ідентифікації.

„Творчий процес..,– за К.-Г. Юнгом,– полягає у несвідомій активізації архетипного образу і в наступній розробці та оформленні цього образу в завершений твір“ [368, 334]. Архетип „збуджує нас тому, що пробуджує в нас голос набагато могутніший, ніж наш власний“ [368, 333]. Письменник, що „говорить“ „початковими образами“, „говорить тисячею голосів, полонить і скоряє, і разом з тим вивищує ідею, котру виражає, з області випадкового та минущого до сфери сущого“ [368, 333]. Він „пробуджує в нас ті благотворні сили, котрі час від часу давали людям можливість знайти прихисток від будь-якої небез-

пеки і пережити найдовшу ніч“ [368, 333]. В цьому, водночас, і „секрет великого мистецтва і його впливу на нас“ [368, 334], і секрет підсвідомого звернення українського письменника до націорятівних архетипів у час „найдовшої ночі“ окупації: „...Я лиш інструмент, / в якому плачуть сни мого народу“ (Л. Костенко) [145, 93].

Аналіз архетипної матриці стає ключовим для юнгівської інтерпретації артефакту: „Твір мистецтва являє нам закінчену картину, і вона піддається аналізу лише в тому ступені, в якому ми здатні угледіти в ній символ“ [368, 331]. Вплив цієї теорії був надзвичайно сильним у ХХ ст. як на митців (Г. Гессе, П. Пазоліні, Ф. Фелліні, Г. Маркеса, А. Камю, Т. Уільямса, Ю. О'Ніла, Д. Сікейроса, Дж. Джойса, Ф. Кафку, Т. Манна, А. Ануйї та ін. [90, 314]), так і на науковців (разом з ідеями Фрейзера) („Архетипні зразки у поезії“ М. Бодкін, „Біла богиня: історична граматика поетичного міфу“ Р. Грейваса, „Герой із тисячею облич“ Дж. Кемпбелла [104, 109] тощо).

Не вважав себе юнгіанцем [320, 161] основоположник архетипної критики канадський учений Н. Фрай, хоч і він, безумовно, зазнав впливу ідей глибинної психології швейцарського психоаналітика. Основною його працею стала книга „Анатомія критики: чотири есе“ (1957). Фрай вказував, що роботи Фрейзера „з'ясовують основи наївної драми“, а студії Юнга „уможливлюють розуміння наївного романсу“ [104, 110]. Канадський дослідник вводить поняття „літературного архетипу“, відрізняючи його від антропологічного чи психоаналітичного [104, 109].

Н. Фрай розглядає „структурні принципи літератури“ як такі, що „близько пов'язані з міфологією та порівняльною релігією, як мистецтво з геометрією“ [319, 113]. Водночас „під пластом культурної спадщини повинна бути виявлена загальнопсихологічна спадщина, інакше форми культури і художнього сприйняття, що існують за межами наших власних традицій, залишаться нам незрозумілі“ [321, 185]. *Навіть побіжний аналіз українського фольклору та літератури дає дослідникові цілу обойму національних літературних архетипів, специфічно українських*: Бог, Дунай, Дніпро, Дон, бій, татарин, половець, козак, стрілець, повстанець, шабля, батько, мати, сестра, дівчина, село, поле, степ, море, гори, ліс, могила, ковила, Змій, злі люди та ін.

За Н. Фраєм, літературу можна дослідити, виходячи з її найкрупніших структурних принципів: 1) умовностей, 2) жанрів, 3) „повторюваних груп образів“ [320, 168] (тобто архетипів).

Дослідник виходить з того, що кожен поет має свою „чітко виражену структуру образності, ...котра в основі своїй не міняється і змінюватись не може“ [320, 166]. Звідси, архетипи – це „деякі періодично повторювані образи або разки образів“ [320, 167]. Виявлення архетипної структури вимагає від дослідника використання методу *дистанціювання*: „У літературній критиці ми... часто мусимо „стати дещо подалі“ від поеми, щоб побачити її архетипну побудову“ [319, 117]. Так, наприклад, якщо „ми „станемо подалі“ від реалістичного роману, такого, як „Воскресіння“ Толстого або „Жерміналь“ Золя, то зможемо побачити міфо-поетичний взір, на який ці назви вказують“ [319, 117].

Для інтерпретації національно-духовної ідентифікації ліричного суб'єкта важливою є також думка канадського літературознавця, що „життя людини протікає не так безпосередньо і оголено, як існування тварини; воно розвивається у межах міфологічного всесвіту, в сукупності уявлень і вірувань, котрі суть похідними від його екзистенційних турбот“ [321, 184].

М. Гайдеггер вважав, що у мистецтві все вперше виступає у своєму істинному вигляді [Див.: 50, 140]. Це ж стосується і архетипів національного несвідомого, втілених в архетипальних образах твору, „літературних архетипах“ (Н. Фрай), котрі „перекидають міст через провалля, що розділяє ідеальне і реальне“, здійснюючи тим самим (за Г.-Г. Гадамером) „онтологічну функцію прекрасного“ [46, 280].

Крім того, інтерпретація підсвідомої колективної реальності, об'єктивованої у художньому творі, дозволяє краще пізнати надбудову – *національну свідомість* (колективного та індивідуального „Я“), оскільки „лише безупинно займаючись дослідженням всесильного потоку глибинних мотивацій, можна розкрити справжнє становище свідомості“ (П. Рікер) [244, 299–300]. І водночас збагнути проблему національної емпатії та абстрагування у „Розп'ятті“, як у „монолозі, або ж своєрідному діалозі з часом, з виходом на проблеми політичні, психологічно-моральні, філософські“ (В. Поп) [234, 5].

Архетипна інтерпретація поеми „Розп'яття“ базується на досягненнях культурної антропології, глибинної психології та архетипної критики. Зокрема, фундамантальні поняття *„національного підсвідомого“* та *„архетипу“* (як психологічного, так і літературного) допомагають експлікувати характер художнього вираження національно-духовної ідентифікації протагоніста П. Скунця.

### 2.3.2. Актуалізація архетипів національного підсвідомого у „Розп'ятті"

К.-Г. Юнг зазначав, що архетипи, або „змісти колективного підсвідомого", „представлені у свідомості як яскраво виражені схильності і розуміння речей" [370, 419]. *Представленість архетипів у текстуальній свідомості вербального суб'єкта П. Скунця дозволяє здійснити архетипне прочитання поеми „Розп'яття" через інтерпретацію архетипних образів, котрі є актуалізацією тих чи інших архетипів національного підсвідомого (будучи „схильностями і розуміннями" певної нації) і водночас визначають характер національно-духовної ідентифікації ліричного героя.* При цьому слід враховувати, що фактично головним текстуальним „Я" поеми виступає ліричний наратор, який підтверджує „ключову роль автора в ліричному творі" [238, 71], а Іван – лише головний герой ліричних рефлексій і медитацій авторського alter ego, ключовий архетип його психіки.

Національну ідентичність протагоніста поеми можна витлумачити через процеси індивідуації та адаптації (в термінології глибинної психології). Індивідуація, за К.-Г. Юнгом,– це процес, за допомогою котрого людина „стає тим, чим вона в дійсності є" [Цит. за: 337, 21]. Але передумовою цього „розвитку індивідуальної особистості" є, власне, „адаптація до мінімуму колективних норм, необхідних для існування" [370, 477]. Адаптація, звідси, не „вихолощення індивідуальності, а, передусім, оновлення колективності" [337, 33]. Зрештою, „метою процесу індивідуації є синтез Самості" [373, 179].

*Самість* („Я") – є найважливішим архетипом в теорії Юнга [104, 109]. Будь-яка особистість розглядається як потенційна самість, „котра втілює і відображає щось більше, ніж вона сама" [337, 22]. Самість „не самодостатня, а перебуває у зв'язку з іншими – іншими людьми та „іншим", що не є по-суті особистим і котре має взагалі не-людський характер" (Дж. Хіллман) [337, 22]. Звідси, самість у К.-Г. Юнга має подвійне (персональне і трансцендентне) значення, відносячись до: „а) найповнішого розвитку індивіда; б) переживання найвищої цінності і сили за межами власних кордонів, тобто досвіду трансцендентного і потойбічного" [337, 23]. Таким чином, самість стоїть вище від свідомого его, утворюючи гармонійне поєднання свідомого та підсвідомого компонентів психіки [369, 137].

У цьому плані „Розп'яття" виступає своєрідним продовженням „На границі епох". Тільки там проблема індивідуації була

поставлена гостро-екзистенційно, а тут, у „Розп'ятті", письменник на прикладі протагоніста-наратора презентує внутрішньопсихічний механізм дії індивідуації (актуалізуючи в першу чергу потужний ряд першообразів), становлення і боротьбу за самість (ідентичність), передусім за її національну основу.

„Розп'яття" може слугувати підтвердженням думки Г. Штоня про те, що українська „духовна перед- і праісторія, безперечно ж, найповніше відбита у слові" [356, 6]. Виразна фольклорна основа поеми розпадається на міфічний (виражений більш актуально) та релігійний (прихований у підтексті) аспекти. Водночас таку основу мають твори багатьох „шістдесятників": Г. Клочек, узагальнюючи, говорить про близькість поетики Симоненкового покоління до фольклорних джерел [139, 38], а М. Ільницький характеризує появу „сильного струменю фольклоризму" у І. Драча, як „пробудження історичної пам'яті" [121, 98].

За Н. Фраєм, література – „перетворена міфологія", оскільки основні її структурні принципи походять з міфів і саме це „забезпечує літературі її комунікаційну силу впродовж століть" [104, 110]. При цьому міф тлумачиться як „узагальнено-цілісне сприймання дійсності, що характеризується нерозчленованістю реального й ідеального та виявляється на рівні підсвідомості" [168, 463]. Водночас „міфи описують поведінку архетипів" (К.-Г. Юнг) [Див.: 337, 34]. Поезію іноді можна розглядати як дуже своєрідне міфотворення, а поета – як „творця індивідуальної міфології", що в такий спосіб „підтримує космічну рівновагу власного я і своєї національної культури" (С. Андрусів) [4, 21]. Як показовий приклад міфологізму („поетичної реалізації міфу") наводять латиноамериканський роман (Г. Гарсіа Маркес, Х. Гастуріас), український химерний роман 70-х (В. Земляк, П. Загребельний, В. Дрозд, О. Ільченко), баладу „шістдесятників" (І. Драч, П. Мовчан, М. Воробйов, І. Калинець) тощо [168, 464].

У „Розп'ятті" помітна тенденція „витісняти міф у людському напрямі", характерна для „романсу" Н. Фрая. Якщо у міфі є сонце-бог або дерево-бог, то у романсі маємо „людину, яка досить значущо пов'язана із сонцем або деревами" [319, 115] (у поемі такою людиною виступає Іван).

Уже сама назва твору вказує на певний зв'язок поеми з релігією, зокрема з *християнством*, що має в Україні понадтисячолітню традицію і не могло не вплинути на підсвідомість та свідомість нації. „Від найдавніших часів,– зазначає Н. Михайловська,– українська культура загалом і філософія зокрема

ґрунтувалися на християнстві“ [182, 4]. За Н. Фраєм, Біблія (сакральна книга християнства) становить „більш широкий словесний контекст, частиною котрого є сама література“ [321, 183], а Блейк вважав, що „Старий і Новий Заповіт – це Великий Код мистецтва“ [Див.: 321, 182].

Проблемність *христологічної інтерпретації* „Розп'яття“ П. Скунця типова для екзегези творів радянських письменників. Сказане Г. Токмань про лірику Є. Плужника можна віднести і до аналізованої поеми: „Християнське світобачення поета криється в підтекстових глибинах віршів – так що виникає питання: чи було воно усвідомленим?“ [307, 39]. Звідси, пов'язаність літературних та Біблійних архетипів простежується лише на імпліцитному рівні. Взагалі ж, „граматику літературних архетипів“ (Н. Фрай) формуємо на основі символіки української міфології (зокрема карпатської), Біблії та, меншою мірою, арійської (індоєвропейської) міфології.

Попередню експлікацію доповнимо кількома концептуальними моментами, що стосуються ***національних архетипів***. Архетип сам по собі „порожній“, це „задана можливість певної форми уявлень“ [371, 128]. За змістом його визначають лише тоді, коли „він усвідомлений і тому наповнений матеріалом свідомого досвіду“ (К.-Г. Юнг) [371, 127]. Тут важко не відзначити аксіальну вагу митця, котрий схоплює у підсвідомому саме той початковий образ, котрий „найбільше підходить для того, щоб компенсувати брак і однобічність теперішнього“ [371, 128]. Водночас творець включає цей образ „у зв'язок із свідомими цінностями, перетворюючи його... доти, доки він не стане доступним для сприймання сучасників“ [319, 117]. Тим самим конституюється ***національний характер (зміст) архетипу***. Юнг прямо говорить про те, що „Фауст“ Гете і „Так казав Заратустра“ Ніцше могли виникнути лише у творчості німця, бо вони „натякають на те саме, на щось, що вібрує в німецькій душі, на „прадавній образ“ [374, 106].

Оскільки сам першообраз є амбівалентим, нейтральним, його смисл увиразнюється тільки в контексті. Саме в контексті він набуває позитивних чи негативних рис [292, 7], ідентифікуючись „з екзистенційним небом або пеклом“ і утворюючи, за Н. Фраєм, „апокаліптичну“ чи „демонічну“ форми метафоричних організацій.

У „Розп'ятті“ виразно простежуються дві групи літературних архетипів: а) *предметні* („відповідають позиції будь-якого актанта або хронотопічного показника ситуації“): люди, звірі, птахи, природні феномени тощо та б) *архетипи-мотиви* („відпові-

дають позиції дії як процесу в структурі ситуації“ [292, 7]): боротьба, смерть, дорога, метаморфози тощо.

Центральним архетипом (котрий структурує і процес індивідуації протагоніста, і літературні першообрази поеми) для „Розп’яття“ є архетип **Героя** – один з головних різновидів архетипу **Анімуса (Духу)** („сукупності чоловічих рис“) [154, 343]. Ідентифікаційна модель архетипу Героя має два підвиди. Перший пропонує тип героя красивого, агресивного, гіперсексуального, якому не властива прив’язаність до певного місця перебування [154, 348]. Інший – це „страждаючий герой“, мученик, котрий стає героєм найчастіше в результаті перенесених страждань [154, 348].

До цього останнього підтипу належить Іван (розіп’ятий танкіст-доброволець), образ котрого, однак, окреслюється П. Скунцем динамічно. Символічна концентрованість особи-ейдосу переростає номіналістичну означеність: Іван не просто „має в собі правду від усіх синів України, які боролися за її щастя і волю“ [187, 26], він контамінується із образом „незнаного вояка“ (апелюючи до протагоніста поеми „Незнаному воякові“ О. Ольжича) – безіменного, універсального, правічного, означеного найчастіше лише вказівним займенником: *„...що свобода нелегка. / Знає той, хто без принуки / йде на поклик далини“* („Втомлений вечір“; 324) (тут і надалі в лапках подаємо назву розділу, через крапку з комою – сторінку у зібранні „Один“).

З. Косідовський характеризує розп’яття як „найжорстокіший з усіх придуманих людством видів страти“ [144, 212]. Така наджорстока смерть наближає ліричний сюжет поеми до трагічних міфічних сюжетів, котрі Н. Фрай називає „діонісійськими“ [318, 235] (фармакосами тут виступають Осіріс, Геракл, Діоніс, Бальдр, Орфей, у релігії – Христос та ін.). У вісімдесятих роках до цього „вічного“ сюжету звернеться і киргизький письменник Ч. Айтматов у романі „Плаха“; там бандити розпинають на саксаулі Авдія Калістратова [165, 34].

Ейдологічна дескрипція ***смерті*** у розділі „Розп’ясти!“ подається сюрреалістично. Герой не зникає, а просто змінює спосіб екзистенції. Позбуваючись фізичного тіла, Іван перетворюється у чисто духовну субстанцію – казково-романтичного велетня (в дусі уявлень про вмираючого і воскресаючого бога), немов підтерджуючи тезу М. Гайдеггера: „смерть – це також життя“:

*...і хитнулась убік голова,*
*і насунув туман, і наліг,*
*і земля розпливлася з-під ніг,*
*і не встояв Іван та й упав...*

*Ні, не впав –*
*у тумані ступав,*
*сам-один, величезний. Бо сам...*

**(„Розп'ясти!"; 298)**

Ще більше, ніж полісиндетон, дозволяє затримати мить ірреального переходу, що є одночасно і миттю невимовного страждання, імпресіоністичний „потік свідомості", побудований на синестезійних образах. Без будь-якої пунктуації – лише суцільний астрофічний уривок із „ламаними" рядками, що раз-у-раз порушують базисний коломийковий ритм: *„Надколовся / тихий спогад / та й упав від болю / розколовся / перший стогін / вирвався на волю / спалахнуло небо / впало / билося / в нестямі..."* („Розп'ясти!"; 300). Цей рідкісний приклад у поетиці П. Скунця свідчить про виняткову увагу автора до фактури тексту, доцільне використання *модерністської* техніки письма для актуалізації виняткового моменту.

Через смерть Івана (як персоніфікації усього краю, ширше – України) справджується апокаліптичне пророцтво Я. Затлоукала, дане ним у формі риторичного запитання („Підкарпатський псалом") ще у 1936 році: „Лжепророчі уста / доки будуть трубити / до чийого хреста / край захочуть прибити?" (О, 210–211). Тут напрошується асоціація з архетипом Христа (у Н. Фрая – „невинної жертви, відкинутої людьми" [318, 241]), тобто з „ідеєю страждаючого і вмираючого бога, але вмираючого лише тимчасово" [179, т. 2, 457]. Натомість образ Христа у Є. Плужника сконденсував у собі трагічну долю українського селянства [307, 40], нищеного у той час російським режимом.

Смерть Героя – далеко не кінець його існування. Цей правічний мотив містить якийсь вищий, трансцендентний зміст-призначення, сповнений глибокого смислу. Не випадково у герменевтиці М. Гайдеггера одним із способів буття істини є саме „істотна жертва" [334, 297]. У цій істині – воскресіння Героя, тому так гаряче наратор в останніх рядках поеми закликає читача „полюбити" Івана. За цією „любов'ю" приховується подвійне кодування ідентифікації: 1) з персонажем та 2) з його справою, за котру, власне, герой і віддав життя. Звідси й авторська впевненість у перемозі такого типу людей та їх ідей:

*Їх судили,*
*розпинали,*
*на позорище вели.*
*Їх догризли,*
*доконали,*
*а вони – перемогли.*

**(„На бунтуючім серці"; 321)**

У цьому, власне, полягає текстуальне „воскресіння“ Івана.

Архетипний мотив ***дороги*** (розділ „Дорога між плотами“) невід'ємний від архетипу Героя (таке поєднання – наскрізне і для українського фольклору, і не лише в казках, а й у думах чи історичних піснях тощо). Однак у „Розп'ятті“ дорога є не стільки „шляхом“ Фрая (цю метафору дослідник пов'язує із тими „літературними творами, у яких відбувається процес шукання“ [319, 120]), скільки метафорою екзистенційної дії, зокрема боротьби, яка вища за особисте (вузькоіндивідуальні інтереси): *„Материнські плачуть руки, / та не спинять і вони“* („Втомлений вечір“; 324).

За Юнгом, „основним діянням героя“ є „подолання чудовиська темряви“ [373, 182] (відомі подвиги змієборців: Гільгамеша, Геракла чи Кирила Кожум'яки). Взагалі ж, у міфологіях герої (представники „людської (етнічної) спільноти“) „експліцитно представляють сили космосу у боротьбі проти сил хаосу“ [179, т. 1, 296].

Іван – представник національного космосу (побратим Митра), оскільки його боротьба ведеться проти номінальних *„фашистів“*, ширше – окупантів (як конкретизованого зла чи казкової Кривди), котрі вже у „На границі епох“ недвозначно експлікуються як окупанти російсько-радянські. Ідеться про колективну боротьбу проти „сил хаосу“, „чудовиськ темряви“, творців „заклятих світів“ і „полону пустоти“ (детальніше про це при інтерпретації архетипу Тіні):

*Коли прийдуть нові побратими*
*визволяти закляті світи,*
*браття, браття, лишаймося з ними,*
*ще не всюди полон пустоти.*

**(„Громадянська пісня“; 309)**

Така модель Героя багато в чому перегукується і з християнським ідеалом, втіленим у Боголюдині: „Христос не тільки навчав,– він і спалахував святим гнівом. Він і карав. І в тому розумінні необхідності вміти за Правду постояти Він не негував вольовістю,– щоб говорити Його ж словами – Він приніс не мир, а меч“ [381, 183].

Про тотальний характер деструктивних сил хаосу червоного російського зразка говорять не лише тепер і не лише в Україні. „Комуністична революція,– пише К.-Г. Юнг,– принизила людину ще більше, ніж демократична колективна психологія, оскільки забрала у неї свободу в соціальному, моральному і духовному смислах“ [363, 152]. Іван для протагоніста служить антропологічним зразком, еталоном вільної особистості, люди-

ни, котра „добровільно приносить себе в жертву своєму призначенню“ [365, 469], своїй „дорозі“. Тому навіть кати пасують перед автентичністю особистості Івана: *„Боже, як вони хотіли / у його живому тілі / розпізнати тушу бидла! (…)/ Хоч не бидла – то раба!“* („На бунтуючім серці“; 318).

Ще Є. Маланюк ставив перед провідною верствою нації (і в поезії, і в публіцистиці) завдання „знищити в простого народу почуття раба й зробити його сильним, упевненим у собі і гідним своїх устремлінь“ [Див.: 44, 49]. Змушуючи своїх вербальних сучасників верифікуватись із трагічним суб’єктом, наратор у своїх рефлексіях-відступах доповнює портрет ідеального національного героя, архетипного мужчини, для котрого *„жити там, де ворог,– / там найперше жити варт“* („Втомлений вечір“; 326), у котрого *„не слабкості хвилинні – відблиск грізної грози“* кожен помітить *„у краплині / чоловічої сльози“* („Втомлений вечір“; 325).

Образ Героя відтінюють **Антигерої**, „масові люди“ (в термінології К.-Г. Юнга) [363, 141], що формують „демонічний людський світ“ (Н. Фрай) [319, 122]. У поемі виділяються дві групи антигероїв: 1) фашистська рота солдат і 2) свої *„людозванці“* (293). Суть останніх подано через таку парадигму основних метафор та символів: *„барабани“*, *„із покірних пороблені шкір“* („Яворова колиска“; 294), *„добрі й німі / люди-хрести“* („Яворова колиска“; 295), друг, *„що відстав“* („Розп’ясти!“; 296), *„баби і дідове“*, у яких *„і щастя старе“* („Дорога між плотами“; 307), *„люди сірі-сірі“*, котрі *„без віри“* („Затінок явора“; 311),– усі ті, що можуть жити *„в норах, / біля пліток, біля карт“* („Втомлений вечір“; 326).

І якщо перша група (актуалізованих ворогів) виражає, за Н. Фраєм, експліцитний „демонічний суспільний зв’язок“ (ідеться про „натовп або справді масу народу, яка шукає собі фармакоса“ [319, 123]), то імпліцитний демонізм другої тлумачиться каузально: саме „покірні“ уможливлюють існування „катів“ (як це показано у „На границі епох“: *„Ішли полки – й ніхто не зупиняв, / здавалося – видовища безплатні, / не думалось, що виросте пеня / за лінь і смирність – будь вони неладні!“* („У новорічну ніч 1943 року“; 276)).

Метафора *„розп’яття“* (не випадково винесена у заголовок) генералізується протагоністом і стає фактором етосу кожного індивіда:

*…на мені розпинали, на вас,*
*коли ми береглись про запас,*
*коли ми береглись напоказ…*

**(„Розп’ясти!“; 296)**

Тим самим ***художньо коригується національна психіка***, піддається аналізу нездорове домінування в ній архетипів остійця (в інтерпретації О. Кульчицького). Остієць – „замкнений в собі, недовірливий до спокус зовнішньої експансії, з тенденцією уникати контактів із зовнішнім світом, замикатися в інтимній сфері свого близького оточення, згідно з українською приповідкою „моя хата скраю“ [Див.: 379, 60].

Якщо класифікувати „Розп'яття“ за Фраєм, тобто у „відповідності із здатністю героя до дії“ [318, 232], то помітимо, що твір поєднує в собі кілька „модусів“, оскільки Іван переважає своє оточення і за якістю (що характерно для міфу), і за ступенем (що характерно для легенд і казок); водночас поєднання цих переваг із „залежністю від умов земного існування“ [318, 233] вказує на героя як на вождя (типового для епосу чи трагедії). Взагалі ж, актуалізація архетипу Героя у поемі, переводить процес індивідуації протагоніста у площину „героїчної духовності“ *націоналістичного* зразка, яку О. Ольжич інтерпретує як „стремління до національного й особистого ідеалу, де почування одиниці й загалу лучаться в ім'я спільноти“ [209, 205].

Модус казки-легенди, що домінує у тексті *(„...тепер веде нас яворова казка, / най біжить додому, хто її не варт“* („Явір над тобою“; 332)) експлікується через актуалізацію у психіці вербального суб'єкта-наратора (за самоозначенням – поет-дисидент): *„А я спішу – пишу поему / і все ковзну на крутизну“* („Відступ до себе“; 303)) архетипу **Слова.**

За Юнгом, **Логос** (Слово) – „центральна фігура християнської віри“ [363, 148], і воно є „словом, благою вістю про єдність людства, про його єднання в образі великої людини“ [363, 149]. *„Яворова казка“* про Івана має менш універсальний характер – ідеться про „єднання“ покоління (ширше – всіх українців) довкола образу національного Героя. Сакральна вага Слова схожого типу притаманна національній літературі взагалі і художньому мисленню письменника зокрема (як про це свідчить одна з пізніших поезій) : *„...народ почався з праведного слова, / народ зберігся знов-таки у нім“* („Петефі“, 1977; О, 420). Наратор, долаючи типову для сучасної людини відчуженість від світу природи, звертається до світу національних символів – *„казки вікової“* (313) – відшукуючи ту *„прамову, / яка єднає все живе“* („Відступ до себе“; 304). Він чує поклик „чарівних коней“ (314) і готовий повторити подвиг Івана вже за умов окупації (коли *„втрачено сопілку“* („Явір над тобою“; 331)):

*Гей, рости, моя дорого,*
*аж до вкрадених світів,*

*там із царства кам'яного*
*треба вирвати братів!*

**(„Затінок явора"; 314)**

Характерними є образні паралелі із міфологічними символами. В індоєвропейській міфології саме на коні з'являється богзмієборець (Паркун, Перун) (178, т. 1, 666), згодом у християнстві – Святий Юрій. Водночас в українських замовляннях коня розглядають як „помічника від усіх напастей" [308, 227].

Чи не основною лексемою-ключем *ліричної легенди* про Івана стає „явір", що відноситься до міфологеми дерева. С. А. Токарєв розглядає п'ять видів міфологічних дерев: світове дерево, дерево життя, дерево смерті, шаманське дерево (місце підготовки або посвячення шамана) і дерево пізнання добра і зла [306, 7]. У поемі актуалізовано три основні архетипи (похідні міфологеми) дерева: **Дерево Життя, Дерево Смерті** та **Світове Дерево.**

Для художнього світу П. Скунця характерним є різне контекстуальне опрацювання образів дерева: *трепети* як серця землі („Трепета"), *смереки* як вічної юності („Смереки осені не знають"), *дикої черешні* як символу людської гідності („Триптих висоти"), *дуба* як символу національної загроженості („Дуб у Міжгір'ї"), *тиса* як родового дерева („Тиса, тис") тощо.

У „Розп'ятті" зустрічаємо „часто присутній у фольклорі" [308, 227] ***явір*** як метафору **Дерева Життя**, яке стає формою післясмертного онтосу людини (ситуація, коли герой не гине, а „часто перетворюється на інші форми буття у природі" [292, 9]):

*Може, був ти явором, і тебе зломили,*
*і ти мав лежати з іншими уряд.*
*Листя облітало згаслими думками,*
*соки виливались із відкритих жил,*
*але ти впирався босими гілками,*
*дерся, продирався, драбався – і жив.*

**(„Явір над тобою"; 330)**

Саме із явором ототожнює себе протагоніст: *„Був я, може, явором..."* („Явір над тобою"; 231), а також з цим деревом асоціюється доля Івана (у пісні-субтексті): *„на вітрові ярім" „помірявся явір із небом великим"*, і *„вдарила в явір / нічна блискавиця. / Не збудеш ударів, / якщо не схилився"* („Батько флояри"; 316).

Художній паралелізм-порівняння (героя і явора) характерний для карпатського фольклору: „Під явором зелененьким /

Лежить козак молоденький“ („Ой три літа й три неділі“) [93, 41]. Пряма персоніфікація (один з основних тропів поеми) – ототожнення людини „зі світом рослин“ [319, 120],– має коріння у „метафоричному міфі про бога-дерево“ (за Н. Фраєм) [319, 120] і є характерною для актуалізації архетипу Дерева у „шістдесятників“ (зокрема, у В. Симоненка, М. Вінграновського, Д. Павличка, Б. Олійника та ін.): „...Вростає туге коріння / У землю глевку з-під ніг. // Стають мої руки віттям, / Верхів'ям чоло стає, / Розкрилося ніжним суцвіттям / Збентежене серце моє. // Вростаю у небо високе...“ (В. Симоненко, „Я чую у ночі осінні...“ (274)). Це „вростання“ у „землю“ і „небо“ – як інтеріоризація людини в національний космос. Звідси *„рідні явори“* (330) поеми (з акцентом на епітеті „рідні“) інтерпретуються і як *„дерево роду“* (запорука незнищенності народу), діалогізуючи із раннім віршем скриптора: *„Крізь століття / у дерева роду від вогню і зрад / ми берегли не віття, а коріння / тому й живі“* („Замість реферату“, 1962; О, 149).

За народною традицією тлумачиться у поемі й архетипний образ ***верби*** як національного **Дерева Смерті**. В українському фольклорі саме верба належить до „проклятих Богом дерев“ [35, 318], водночас це символ печалі і жалоби [308, 237]: *„Он журлива старенька верба... / Зажурилась. І світ зажурила. / Так і нами хитала журба“* („Яворова колиска“; 292). Але справжнім атрибутом демонічного рослинного світу є ***ворота*** (предмет тортур), до яких прибивають Івана, оскільки, за Н. Фраєм, саме „ешафот, шибениця, палі, стовпи ганьби, бичі та березові прути можуть бути варіантами того світу“ [319, 124].

Третя іпостась архетипу Дерева – **Дерево Світове** („втілення універсальної концепції світу“ [179, т. 1, 398] – знову-таки пов'язується з ***яворо́м***, (а не більш розповсюдженим у міфологіях дубом) в дусі стародавньої фольклорної концепції: „В найархаїчніших карпатських колядках про світове дерево посеред моря... саме явір, а не дуб є найчастіше втіленням „дерева світу“ [308, 236].

Світове Дерево уособлює поділ універсуму на три світи. Такий поділ характерний ще для праукраїнської „Велесової книги“. Саме там ідеться про світ Прави (небесний, космічного права), Нави (потойбічний, хтонічний) і Яви (видимий світ) [346, 267]. Міфологізований текст „Розп'яття“, що концентрується довкола буття протагоніста-наратора (меншою мірою – довкола Івана), поєднує ці світи в кількох хронотопах: війни, доісторії, казки, сучасності тощо. Іван навіть потрапляє у „стан-між-світами“

(що є характерним для героїнь „Відьми“ чи „Слепой“ Т. Шевченка [292, 9]):

*...далеко був Іван,*
*між війною*
*і весною*
*ніс і ніс його туман.*

**(„На бунтуючім серці“; 320)**

Композиція тексту поеми лише частково відповідає принципові конституції міфологеми Світового Дерева: першообрази усіх трьох „світів“ актуалізуються практично одночасно у різних розділах, тому доцільно продовжити інтерпретацію індивідуаційно-ідентифікаційного процесу, структуруючи архетипи відповідно до міфологічного поділу на *Праву*, *Яву* і *Наву*. Нагромадження наративних та ретардаційних ліричних епізодів-розділів (набагато самостійніших, ніж у „На границі епох“) наближає композицію „Розп'яття“ до композиції *кумулятивної казки* (ще один вияв домінування саме цього модусу в тексті). Схему останньої М. Новикова тлумачить як „перелік нових і нових епізодів, які не випливають один з одного у причинно-наслідковий спосіб, а взаємозіставлені один з одним, нанизувані одне на одного – теоретично до безмежності“ [201, 20]. Водночас це поглиблює ліричний характер твору (не події визначають композицію, а переживання героя), її концентрацію довкола протагоніста-“автора“.

Світ ***Нави*** у поемі актуалізується як світ відверто загрозливо-ворожий, це світ архетипу **Тіні** (її образи в поемі – об'єкти виключно диференціації). „Погане, неправильне і несимпатичне,– зазначає Дж. Хіллман,– неминуче опиняється в тіні, стає жахливим“ [337, 39]. За К.-Г. Юнгом, „Тінь – це моральна проблема, що кидає виклик его-особистості...“ [361, 156]. Виразною конкретизацією цього архетипу є, наприклад, „чорна людина“ С. Єсеніна з однойменного твору (О, 123–128), для ліричного героя П. Скунця – це його *„двійник“* (архетип рядянського підсвідомого): *„...слідом – двійник мій, все він поганець, перепоганить...“* („Перепочинок у перезміну“, 1987; О, 540).

Тінь протагоніста „Розп'яття“ матеріалізується у цілий демонічний світ, що проник у площину Яви, зазіхаючи стати Правою. Асоціюється він із сутінком вечора, темрявою ночі (промовистий образ *„безпросвітньої ночі“* у „На границі епох“) і подається через гіперболу: *„Вечір мислі розпростерся, / гей, по всіх материках!“* („Втомлений вечір“; 324). Н. Фрай характеризує демонічний світ як світ „марева й офірного козла, рабства, болю

й безладдя; ...це також світ розбещеності або спустошеності; це – руїни і катакомби, знаряддя тортур і пам'ятники примхам" [319, 122]. Цей світ осмислюватимуть і вісімдесятники: „Пітьма безпам'ятства, чума..." (В. Герасим'юк, „26.IV.1989") [57, 83].

Демонічний світ Н. Фрай пов'язує із „екзистенційним пеклом" або „з пеклом, яке людина створила на землі", що знайшло свій вияв у жанрі антиутопії („1984", „Безвихідь", „Ніч ополудні" тощо) [319, 122]. Хтонічні образи „Розп'яття", натомість, є антитезою-антиутопією щодо соцреалістичних хвалебних текстів, показуючи радянську дійсність несфальшовано (щоправда, імпліцитно, як і в попередній поемі), як світ духовного і фізичного спустошення, деструкції національної людини і національного світу.

Демонічними образами у творі виступають передусім Іванові кати (як кати народу, а не лише народного героя). Оця *„солдатня"* (297), утворена із деперсоналізованих одиниць *(„солдатика" – „посміховиська для всіх", „писарчука"-лірика, „унтера"*, що *„не відав сміху"* тощо („На бунтуючім серці"; 317–318)), злютовується у страшну нелюдську масу через брутальний *регіт*, котрий паралізує душу:

*Регіт вільний, регіт бравий,*
*регіт спільний –*
*отже, правий.*
*І як душу*
*душить*
*скрегіт,*
*все заглушить*
*регіт!*
*регіт!*

**(„На бунтуючім серці"; 317)**

Алітерація „р" та „ш" у поєднанні з асонансом на „е", „а", „у" та „і" справді нагадує скрегіт демонічної машини (через слуховий образ), котра пережовує-перемелює все людське в людині: ре-, -і-, ре-, ра-, -і-, ра-, -уш-, -уш-, ре-, -уш-, ре-, ре-.

Іншим організуючим началом демонічної маси окупантів-"фашистів" виступають оберкати – неназвані *„хтось"* – детермінатори зла, що актуалізуються лише у міні-діалогах. Це вони вирішують розп'ясти Івана: *„ – А хрест? – / до когось хтось. / – На воротах. Ачей не Христос"* („Розп'ясти!"; 296). Вони ж помічають нерішучість двох солдат і саме їх роблять виконавцями своєї злої волі: *„ – Гей, ви два, / що відвернулись, / нате вам по цвяху!.."* („На бунтуючім серці"; 317). Характер цих командирів зла (на що вказує навіть антитетичне римування:

*„хтось“/„Христос“)* співвідносить цих персонажів із Сатаною, образ котрого у християнстві експлікується двояко: він і „пихатий богоборець“, і „ворог людини, її душогуб“, „руйнівник добра, краси і ладу“, „одвічний батько брехні, злоби й ненависті“ [98, 429]. ***Світ окупантів – це світ сатанізму***, і керує там – *„Невидимий і всюдисущий хтось“* („Пам’яті Олеся Гончара“, 1995; О, 645).

Іншими основними демонічними символами виступають: *хрест (цвинтар), гадюка, циганка, крук*. Часто у міфології *хрест* символізує „вищі сакральні цінності“, а також „виступає як модель людини“ [179, т. 2, 12]. Хрестоподібна фігура розіп’ятого Івана може означати „вищі сакральні цінності“ (вірніше, їх знищення російським шовінізмом), але *„люди-хрести“* втілюють іншу „модель людини“:

*...вже позаду хати і плоти,*
*і позаду оті побратими,*
*що не зважились поряд піти,*
*і запущений цвинтар позаду,*
*що руками хрестів зупиняв...*

**(„Дорога між плотами“; 308)**

Персоніфікація цвинтаря із його *„руками-хрестами“* схожа із символом „веселого цвинтаря“ у поезії В. Стуса. Тривожний маркер смерті сигналізує про загибель чогось надзвичайно сутнісного в людині: „На веселому цвинтарі загальна маса людей існує отарно, добровільно відмовившись від тягаря свободи й відповідальності“ [210, 57].

Окрім *„людозванців“-хрестів*, сатанинською перешкодою виступають *„гадюки“*, „демонічні тварини“ (Н. Фрай) (316, 124), що „походять від диявола“ (за Г. Булашевим) [35, 378]. У міфології вони найчастіше виражені змієм (за Біблією – іпостась Сатани), „володарем нижнього царства“ [308, 215] в українському фольклорі. А ще його пов’язують із міфологемою смерті [306, 7]. *Гадюки* в поемі перешкоджають трансформації звіра в людину*: „Чи навкруг гадюки в образі ожини, / чи навкруг ожина в образі гадюк? / То вони, повзучі, ноги обвивали, / поки не вхопився ти за промінець...“* („Явір над тобою“; 330).

Іншим втіленням архетипу Тіні виступає *циганка-ворожка*. Один раз вона *„чорна-чорна і стара“* (коли ворожить Марії, дружині Івана про смерть чоловіка), інший – *„біла-біла й молода“* (коли ворожить самому наратору, віщуючи йому *„казенний дім“)* („Затінок явора“; 310–312). Амбівалентність зовнішнього вигляду характерна для відьми-чаклунки [179, т. 1, 227]. Юнг

характеризує такого типу образ як „чаклунського демона“ [364, 101], хоч у тексті його хтонічність виражена імпліцитно, експліцитно ж функції циганки обмежуються віщуванням. За народними віруваннями, „в образі жінки різного вигляду“ з'являється доля [35, 191]. Однак, і „біла“, і „чорна“ ворожки пророкують протагоністові лихо.

На відміну від циганки, *крук* (ворон) – прямий варіант демонічного світу Тіні. У народній традиції круки і галки – це прокляті птахи, які „віщують смерть і стоять у найближчому зв'язку з душами померлих“ [35, 369]. У карпатському фольклорі ворона розглядають як вісника смерті (Див.: „Мала мати сина Йвана“, „Чорна гора неорана“, „Ой на дубі ворон кряче“ та ін. пісні [93, 30–33]). Звідси, появу воронячих зграй у тексті можна витлумачити як провісників великого зла [179, т. 1, 245] і масових смертей (загроза буттю народу): *„Не забули? – / воронячі зграї, / не забули? – / по наших верхах...“* („Дорога між плотами“; 306). Інший образ ворона-чорта (за К.-Г. Юнгом) [375, 256] – текстуальні *„руки-круки“*, що *„заповнюють сіру сльоту“* (сльота – наслідок демонізації Яви) і водночас щезають – *„беруть висоту“ – „білі круки“:*

*Руки рідних і руки друзів*
*поодинці у вирій летять...*

**(„Пісня рук“; 305)**

Основною площиною, в якій контамінуються демонічні, людські та апокаліптичні образи (за Фраєм), є текстуальний світ ***Яви*** (світ тут-буття, в котрому здійснюється національна емпатія та абстрагування alter ego П. Скунця), представлений архетипами **Раю, Батька, Матері, Єви, Божественної Дитини, Серця, Сонця, Води, Хати**.

Архетипний топос **Раю** як „місця вічного блаженства“ [179, т. 2, 363], що асоціюється в першу чергу з садом [179, т. 2, 363], постає в поемі швидше антираєм. Жахливий образ ряду *зламаних людей-яворів* („Явір над тобою“) (типовий для української поезії, яка „не розлучається з природою: природа оживляє її, поділяє з нею радощі й журбу людської душі“ (за М. Костомаровим) [Див.: 379, 13]), нагадує екзистенційне пекло, як це актуалізовано риторичним ствердженням в одній з поезій 1991-го: *„Нам пекло суджено, не рай!“* („Пам'яті Маркуша“; О, 600).

Але протагоніст, долаючи *„роздвоєння душі“*, прагне відшукати *„правду квітів“*, як правду автентичної та екзистенційної природи, і *„вирости“* своє *„минуле“*, яке *„само не настає“: „У нас така робота в світі, / якої світ не розхопив: / садити*

*квіти, стільки квітів, / аби ніхто не розкупив*“ („Відступ до себе“; 302). Саме цей квітковий сад набирає рис „власне апокаліптичного світу“ (Н. Фрай) [319, 121], що притаманно архетипові Раю.

Не мати минулого для суб’єкта-наратора – це атрибут *недолюдей-“зневірців“*, а людина – мусить мати **Батька**:

*Зневірці, мабуть, тим і вбогі,*
*що взимку вірять лиш зимі.*
*А що походять ні від кого –*
*того забагнули самі.*
*Отак, Мар’янко,– ні від кого,*
*самотворці, самовзірці.*

**(„Відступ до себе“; 301)**

Для дискурсу П. Скунця характерним є те, що „божественні або духовні постаті представлені як батьки або старі мудреці“, що, за Фраєм, притаманно романтичному світу „невинності“ [319, 125].

Для ліричного героя П. Скунця типовою конкретизацією „духовної постаті“ є саме батько, що поєднує обидва вияви архетипу **Анімуса (Духа)** – **Батька** і **Мудрого Старця**: поезії „Триптих висоти“, „Особистий підпис“, „Новорічні експромти“, „Світ без батька“ тощо, а також типовий для „шістдесятників“ образ діда – втілення національної мудрості („символ колективних цінностей“ за Е. Нойманом [203, 107]): як-от *„дід-лісник“* із розділу „У глушині“ поеми „На границі епох“. В інших письменників того часу це: „дід Тарас“ і „прадід Сковорода“ В Симоненка („Скільки в тебе очей...“ [276, 29]), прадід-запорожець Л. Костенко („Свої і чужі тривоги...“ [146, 142]), прадід-чумак М. Вінграновського („Прадід“ [42, 13]), Шевченко як батько нації у Д. Павличка („Молитва“ [217, 69]) та ін.

У „Розп’ятті“ негативно окреслюється *предок, що „пустив хрестоносців у дім“*, бо й на ньому *„розпинають“* тепер героя („Розп’ясти!“; 296). Натомість предком для протагоніста, його духовним батьком стає Іван, як культурний герой, що „вперше створює“ щось для людей (як Прометей) [179, т. 2, 25], в даному випадку – створює народ-націю:

*...далеко від мирних щедрот*
*проти роти і тисячі рот,*
*проти зброднів усіх і заброд*
*сам ішов він –*
*творити народ.*

**(„Розп’ясти!“; 298)**

І як годиться національному предкові, після смерті потенційно втілюється у *явір* як національний „природний об'єкт" [179, т. 2, 333].

Іншим батьківським архетипом психіки протагоніста є архетип **Матері** (варіант архетипу **Аніми (Душі)** – вічного жіночого начала [154, 342]) – „символ усього того, що виконує материнські функції" (К.-Г. Юнг) [361, 159]. Більшість українських етнопсихологів (Ю. Липа, О. Кульчицький. Б. Цимбалістий, В. Янів тощо) „називають осередком українського колективного несвідомого архетип „Доброї Землі" – „Великої Матері" – „Матері-Природи" [141, 359].

За Ю. Вассияном, „земля – міф українського життя" [39, 206]. У народних легендах землю величали звичайно „святою і матір'ю, бо з неї створено першу людину, і вона годує всіх людей і тварин" (Г. Булашев) [35, 268]. „Шістдесятники" переважно ототожнювали матір не просто із землею, а саме із Батьківщиною (як у „Лебедях материнства" В. Симоненка). Для протагоніста П. Скунця у „Заповнюю анкету" (1963) близьким є образ *„України-матері"* (О, 166), у „Розп'ятті" денотативний ряд збільшується (у плані градації однокореневих лексем): *„І до тебе світ приникне: / ти ж у нього захисник, / встав за матір, материнку, / материзну, материк"* („Втомлений вечір"; 328).

Архетип Матері (наскрізний для макротексту поета), що втілює, за Юнгом, „магічний авторитет всього жіночого" [372, 128] у поемі актуалізується через образи матері героя та його дружини *Марії* (розповсюджене народне ім'я (як і Іван), а також Матері Божої). Саме образ матері є антитезою смерті: *„Кряче ворон, / а Йванова мати / шле дороги за сином услід"* („Дорога між плотами"; 308); він же втілює вічну красу і силу народу:

*Мати сива, а красива*
*всім літам наперекір.*
*Це тому, що вірить в сина.*
*Тож і сам у себе вір.*

**(„Втомлений вечір"; 328)**

Злютованість живої людини й абстрактної материзни (мати – голос народу, батьківщини) представлена адресантом у розділі „Материнська пісня", майстерно стилізованому під праукраїнські доісторичні голосіння (стилізації сприяє і використання закарпатського діалекту), в яких „смерть сприймали як наслідок ворожого наслання, діяння демонічної сили, а покійника вважали за такого, що все чує, що його душа може повернутися до тіла" [168, 166]: *„...я вічно буду ждати, / все чекати, Іваноч-*

*ку, / коли скінчиш ту войночку, / вічно ждати, Іваночку*“ (323). Саме через матір увиразнюється архетипна прив’язаність вербального героя до землі, народу, батьківщини, традицій, а це якраз те, що „людину робить людиною, а поета – поетом“ [256, 214].

Розглядаючи проблему сатанізму в літературі, Б. Завадка вказує на те, що і Гете (у „Фаусті“), і Франко (у „Мойсеї“) „демонічній нищівній силі протиставили люблячих жінок“: Маргариту-Гретхен і безіменну матір Мойсея [98, 432]. У „Розп’ятті“ присутні образи обох типів, представлені в дусі усної національної традиції. Окрім того, Марія нагадує більше першообраз **Єви (Жінки)**, як і кохана протагоніста; її любов стає ще одним фактором чоловічої сили: *„Люблю, що ти прийшла слабою, / аби відчувся дужчим я“* („Відступ до себе“; 303). Цей образ нагадує образ „жінки-друга“ В. Ковача, „єдину з мільйонів“, що містить половину душі ліричного суб’єкта-мужчини („Де ти, Єво?“; О, 197).

Із архетипом Матері безпосередньо пов’язаний архетип **Божественної Дитини** чи просто **Дитини**, що „репрезентує досвідомий аспект дитинства колективної душі“ (К.-Г. Юнг) [373, 175]. „Суттєвим аспектом мотиву дитини є його характер майбутності,– вказує швейцарський психолог.– Дитина – це потенціальне майбутнє“ [373, 178]. Майбутнє ліричний наратор пов’язує із продовженням справи Івана (як народорятівного героя) у сучасності, актуалізації *„яворової“* оповіді: *„І допоки фарблять губи / модні міні-матері, / у сідельці яворовім / їх малі богатирі“* („Затінок явора“; 314). Кожен хлопчик, навіть якщо його звати *„Леопольдом“*, потенційно здатен *„віднайти“ „Йванка“* („Явір над тобою“; 333).

Якщо епіцентром явного світу є людина, то епіцентром людини, для українця, є серце: „В українському етнотипі глибинні психічні процеси витворили кордоцентричність етнопсихічної структури – зосередження психіки навколо серця...“ [3, 112] Основоположник „філософії серця“ український філософ П. Юркевич вказував на серце як на „центр морального життя людини“, окрім того „в серці започатковується і народжується рішучість людини на ті чи інші вчинки; в ньому виникають різноманітні наміри й бажання; воно є місцем волі та її бажань“ [376, 341]. Не випадково для протагоніста є важливим підкреслити, що в людини є *„серце, крім сили і прав“* („Яворова колиска“; 292).

Природно, отже, що **Серце** стає одним із домінуючих літературних архетипів і в цілому дискурсі П. Скунця (як, скажімо, це спостерігають у Є. Плужника [307, 42]), і в поемі „Розп’ят-

тя“. Лише на своє *„бунтуюче серце“* може покластися Іван, коли навколо демонічна маса – *„зникли чола, зостались лоби“ (297):*

*...себе підірви*
*на бунтуючім серці своїм,*
*лиш у ноги не кланяйся їм.*

**(„Розп'ясти!“; 297–298)**

У тексті актуалізується Серце борця, а не квієтичного мрійника-страждальця: *„І як болі серце стисли, / ти, осмисливши буття, / все одно цей світ не мисли / без свого серцебиття“* („Втомлений вечір“; 328). Серце, що *„б'ється в матері в руках“* („Втомлений вечір“; 324), про яке постійно *„кричать“ „рідні явори“* („Явір над тобою“; 333) стає дзвоном-набатом*: „...серце – серце вдарило на сполох, / і хто чує серце, той знімає грим“* („Явір над тобою“; 332). У цьому його антисатаністська функція: змушувати *„знімати грим“* – пробуджувати автентичність, оскільки, як зазначає Дж. Фрейзер, „з давніх часів існує загальнорозповсюджене повір'я, що бісів і духів можна прогнати дзвоном металу“ [330, 486].

Іншою основною асоціацією *серця-дзвона* виступає *сонце*, і це остаточно поєднує „відблиск лику Божого“, „царя неба“ (за народними уявленнями) [35, 241] із світом людей. Серце – *„в небо проросло“* (333) і саме там *„у небі, в синьому соборі“* (характерне християнсько-церковне витлумачення) *„гатить“* у *„довічний дзвін“* („Явір над тобою“; 332). З іншого боку, сонце – це екзистенційний вогонь у демонізованій дійсності, кривава *„рана“:*

*Розкажу, як із синього рана*
*кров'ю сонце моє потекло*
*і зав'яло, відкрите, мов рана,*
*і, як рана, нудотно пекло.*

**(„Дорога між плотами“; 306)**

Зцілити рани, взагалі оживити може казкова *жива вода*. Цей архетипний образ „однієї з фундаментальних стихій світобудови“ [179, т. 1, 240] (поруч із землею, вогнем та повітрям) часто з'являється в момент переходу у потойбічний світ – „...душа часто представлена як така, що переправляється через воду або тоне в ній в момент смерті“ [319, 121]. У поемі Іван не осягає фізичного оновлення, воскресіння: *„...був Іван далеко, / в недоступному краю, / і вели його смереки / до кринички на плаю. / Тільки глибоко криничка, / не дістати до води...“* („На бунтуючім серці“; 319). Натомість *„криничкою“* (першопочатком)

з живою водою стає свідомість, відкоригована підсвідомістю протагоніста (вода – найчастіший символ підсвідомого, за Юнгом [366, 140]). Там ***відбувається процес національно-духовної ідентифікації – оживлення героя у „яворовій“ легенді-казці.***

Завершує текстуальну парадигму першообразів Яви типова для „шістдесятників“ (зокрема, В. Симоненка, Л. Костенко, М. Вінграновського, В. Голобородька та ін.) міфологема **Хати.** Не випадково І. Мойсеїв розглядає хату як „категорію української духовності“: „У ході формування свідомості хата виступає спершу як синкретичне уявлення-ставлення і міфологема-символ, далі – як образ і знак, нарешті, особливо впродовж останнього століття – як ідея, ідеологема, концепт, принцип, моральна засада, естетичний критерій, світоглядна категорія“ [186, 152].

У „Розп'ятті“ образ хати – це не просто втілення центру власного оселення, „символ родини й родинного життя“ [379, 91], а наче сконденсований центр національного універсуму, а також „ідеологема“ і „моральні засади“ певних груп людей. Ідеться про: 1) *„позіхаючі“* хати *„за кривими плотами“* конформістів („Дорога між плотами“; 307), 2) хата ворогів, *„що послала Йвану ката“* („Втомлений вечір“; 326) і 3) *„хатка“* – ***як нація, поза межами котрої, фактично, нічого немає для українця (тобто без неї усе існуюче втрачає сенс) і яка без героя (здатного на самопожертву заради неї) – занепадає***:

*У карпатському селі*
*в'яне хатка дерев'яна,*
*крайня хатка на землі.*
*А за нею пусто-пусто,*
*ціле небо пустоти.*

**(„Втомлений вечір“; 326)**

За Р. Моніє, „Батьківщина – це передовсім територія. Народ, який не має національної території, не є народом чи державою“ [Цит. за: 32, 56]. Окупація – і є позбавленням „національної території“; впустивши непроханих гостей, *„хатка“*-Україна втрачає свою ідентичність, а справжньою Батьківщиною вона може бути лише для українців, для родини, що її збудувала і яку вона, своїм чином, формує („народжує“). Звідси болючість і глибина риторичного питання протагоніста: *„Що ж, заходьте! – хатка впустить. / А самій куди піти?“* („Втомлений вечір“; 326).

Трансцендентний світ ***Прави*** – це світ вищих сакральних цінностей, світ небесний, світ Бога. Попередні декларації лірич-

ного суб'єкта – *„Я не молюся жодному божку...“* („Національність“ // „Заповнюю анкету“; О, 166) чи *„Боже, Боже, тебе нема...“* („В казематі“ // „На границі епох“; О, 283) – аксіоматичні для радянської псевдолюдини, однак вони не міняють суті релігії. На думку К.-Г. Юнга, архетип **Бога** (як конденсат релігійних уявлень) володіє „своєю специфічною енергією, котру він не втрачає, навіть якщо свідомість його ігнорує“ [367, 110]. Звідси, мабуть, вперте долання людиною-“явором“ тоталітарної комуністичної *„видимості неба“:*

*Неба немає,*
*є тільки видимість неба,*
*неба немає,*
*а явір його знаходить,*
*ніби додому,*
*явір у небо заходить.*

**(„Яворова колиска“; 294)**

У цій антитетичній ситуації закодовано містичний тип світовідчуття і світовідношення текстуального „Я“, що полягає, за М. Бердяєвим, у „трансцендентному прориві з необхідності єства у свободу божественного життя“ [27, 13]. Містичне поєднання – людина-явір-небо (як і серце-сонце) – закорінене у містичному почутті, котре І. Качуровський розуміє як „почуття єдності індивіда з Абсолютом“, і котре „в часи катастроф поширюється й поглиблюється“ [131, 33]. Демонізація світу Яви, де гинуть національні герої, ламаються *„явори“*, а люди перетворюються у *„людозванців“*, і є такою катастрофою.

Апокаліптичний божественний світ Н. Фрай називає „небом релігії“ [319, 118], навіть астрономічні небеса „ідентифікують з небесами апокаліптичного світу“ [319, 121]. В українській міфології небо уявляють як „оселю Бога“ [35, 239]. Звідси велике метафоричне значення *„небес“* у тексті поеми – як уособлення тягару автентичної моралі: *„...тільки нести / небо / не кожен спроможен“* („Яворова колиска“; 294). Рефлексії протагоніста нагадують загальновідомі міркування І. Канта про „зоряне небо“ (для суб'єкта – „небо“) над головою та „моральний закон“ всередині людини (у поемі – „серце“), як незаперечні докази існування Бога.

За М. Костомаровим та І. Мірчуком, саме релігійність (християнського зразка) є домінантою світогляду українця [Див.: 381, 174–175]. Релігія, що базується на вірі і „означає залежність від ірраціонального“ (котре, за Юнгом, „співвідноситься з психічними настановами індивіда“ [Див.: 203, 121]), проти-

стоїть текстуальним *„зневірцям“* в час *„слави мислі“*, а не *„серця“* (324):

*А без віри...*
*Не можна без віри,*
*бо людина росте догори...*

**(„Яворова колиска“; 294)**

Протагоніст апелює до *„рідних яворів“*, котрі здатні вести *„серце“* у божественний світ – догори: *„...ці мої зелені молоді стежини, / що вестимуть серце вічно догори“* („Явір над тобою“; 334). Віра ліричного наратора (через потенційне усвідомлення Божественної сутності) нагадує роздум мексиканського філософа А. Касо про Бога: „...в основі всіх речей є Дещо, не знаю, Всемогутнє воно чи ні, але благородне, вірне, людяне, котре робить можливим героїзм і самопожертву“ [Цит. за: 38, 104].

Характер пов'язаності між собою вербальних феноменів, їх злютованість стосовно національно-духовної ідентифікації ліричного „Я“ відображає архетип **Циклу**, що має кілька виявів. Передусім ідеться про цикл часовий, як у розділі „Материнська пісня“. Традиційний для фольклору мотив чекання матір'ю загиблого сина, її глибока любов актуалізуються через паралель із міфологічним сприйняттям ємкого теперішнього часу [179, т. 2, 621], в котрому поєднується минуле і майбутнє: *„Ой чекала-м тебе, синку, / я чекала тебе взимку, / цілу зиму ще й весночку...“* (322), у наступній строфі: *„...я чекала тебе влітку, / я чекала цілу осінь, / я чекаю тебе досі...“* (323) і нарешті як рефрен материнської любові-вірності – *„...я вічно буду ждати...“* (323).

Циклічним є також взаємозв'язок людини і природи. За А. Шлегелем, міф тоді стає „природним для поезії... коли одухотворення природи є органічною народною вірою“ [Цит. за: 228, 70]. Протагоніст у своїх рефлексіях уявляє „одухотворення природи“ як емпатію, щоправда типу „містичної співучасті“ Леві-Брюля [370, 490]. Цю „співучасть“ К.-Г. Юнг інтерпретує як „особливого роду зв'язок“, який полягає в тому, що „суб'єкт не в стані ясно відрізнити себе від об'єкта“, ідеться, отже, про „часткову тотожність“ [370, 491]. Звідси у розділі „Явір над тобою“ оте *„Може, був ти яворо̀м...“* (330) чи *„Був я, може, яворо̀м...“* (331).

Однак ступінь тотожності зростає, коли мова заходить про реінкарнаційну тріаду (з виразним національним підтекстом): *явір-звір-людина-(явір...)*, універсальність якої підкреслюється звертанням протагоніста до ліричного адресанта на „ти“.

Після „зламання“ явір перетворюється на звіра *(„був ти звіром“* і тільки *„шукав поживу“* (330) – матеріалістичний, бездуховний спосіб життя) і саме в його подобі усвідомлює раптом оте одвічне „хто я?“:

*...ти під явором зупинявся часто,*
*та впізнати брата в яворі не міг.*
*Тільки десь із ночі вибрело прозріння,*
*що даремно ловиш ти чужі сліди,*
*бо твоє це листя, і твоє коріння,*
*і твої дороги сходяться сюди.*

**(330)**

*„Прозріння“* з *„ночі“* (як символу колективного підсвідомого у глибинній психології) – це актуалізація (по-казковому містична) архетипу **Самості**: не-людина („звір“) трансформується в людину, бо: *„...вхопився ти за промінець / і пішов людиною...“* (330–331). Цикл метаморфози завершується знову явором: *„І тебе вбивали, / і тебе вбивають... / Є всьому кінець. / Але все ж немає мертвої могили, / явори ступають по людському сліду...“* (331). Дух незнищенний.

Особливий статус світу людини, котрий, за Н. Фраєм, „знаходиться поміж світом духовним і тваринним та відображає цю дуальність у своїх циклічних ритмах“ [319, 130], має ще й національний підтекст. Цей підтекст актуалізується передусім в експліцитній боротьбі Івана проти окупантів, тому Цикл героїчного чину (представлений у роздумі ліричного наратора) має повторитися не лише на рівні боротьби з абстрактною антидуховністю, а, передусім, на рівні ***народокреативної боротьби*** Івана:

*...всі ми, Йване,*
*переходимо в туман.*
*А за ними прийдуть другі,*
*п'яті, соті,*
*та й вони*
*пошукати схочуть друга*
*у туманах давнини.*

**(„На бунтуючім серці“; 320)**

***Так чи інакше усі текстуальні першообрази поеми репрезентують архетип Самості протагоніста***: *„...не втекти від своїх віддзеркалень, / їм немає границь і числа“* („Яворова колиска“; 292). В основному вони відповідають символам Самості у Г.-Г. Юнга [Див.: 370, 506; 372, 206–207]: „надординарна особистість“ Героя-Івана, інші людські фігури (Матері, Єви, Дити-

ни), териоморфні символи (гадюки-ожини), рослинні символи (Дерево-явір), „геометричні“ образи і форми (неба, сонця, серця) тощо. Окрім того, троянді і лотосу в Юнга відповідають *троянда* (амбівалентний міфологічний символ радості і смутку [179, т. 2, 386]) і *„Тарасова лілея“* (асоціюється із „чистотою, невинністю“, передусім Діви Марії [179, т. 2, 55] (303), а також *„думка“-“бджола“* (бджола – як символ душі людини [179, т. 1, 443]) (у розділі „Відступ до себе“, 302).

Архетипні образи поеми представлені найчастіше ключовими лексемами (*Іван, явір, мати, криничка, хатка, серце, небо, солдатня, цвях* тощо), котрі дають, за Ю. Лотманом, приблизні „контури того, що складає світ, з точки зору поета“ [169, 86], у нашому випадку – світ індивідуації протагоніста. Усі ці слова-архетипи мають фундаментальне значення не лише для індивідуального, але й, передусім, для національного буття. Р. М. Рільке у листі до В. фон Гулевича підкреслює вагомість оточуючих національну людину феноменів саме у плані національно-духовної ідентифікації, протиставляючи їх „порожнім байдужим речам, речам-привидам, сурогатам життя“ космополітичного типу, котрі „вторгаються“ з Америки: „Ще для наших дідів був „дім“, була „криниця“, знайома їм башта, та просто їх одяг, їх пальто; все це було безконечно більшим, безконечно ближчим; майже кожна річ була посудиною, з котрої вони черпали щось людське і в котру складали щось людське про запас“ [Цит. за: 175, 150]. Ще потужнішим є вплив цих речей у вербальному просторі художнього твору.

***Актуалізовані в поемі першообрази відносяться не до радянського, а до національного підсвідомого*** (безпосередній асоціативний зв’язок із українським фольклорним міфологічним та релігійним світом), ***і через те адресант розбудовує Самість протагоніста у національній, а не офіційно-радянській площині***. Самість – центральний архетип особистості [370, 506] і водночас епіцентр її національної ідентичності – конституюється в результаті непростого для ліричного наратора процесу ідентифікації з колективною душею як „шляхом до себе“ (за Юнгом) [369, 132]. Якщо психічний центр протагоніста „На границі епох“ розташовувався (згідно з екзистенціалістськими уявленнями) у свідомості, представленій „его“ („Я“) (за Фрейдом), то у „Розп’ятті“ головний ліричний суб’єкт перетворюється в юнгівську ***„абсолютну особистість“,*** центр якої співпадає вже не з его, а з „точкою, що знаходиться точно посередині між свідомістю і підсвідомим“ [Цит. за: 203, 142]. Цей новий, „фактичний“ центр „завдяки своєму фокусному положенню... підводить

під особистість нову і більш надійну основу“ (К.-Г. Юнг) [Цит. за: 203, 142], основу національної психіки. У цьому плані процес індивідуації передбачає „більш повне здійснення людиною своїх колективних якостей“ [369, 132].

Якщо поема „На границі епох“ актуалізує в першу чергу *свідомий*, то „Розп'яття“ – передусім *підсвідомий* аспект національно-духовної ідентифікації ліричного героя. Але обидві мають виразне антиколоніальне спрямування, тобто в художній формі „заперечують легітимність імперської влади та похідних від неї ідеологічних конструкцій“, викривають „насильність, підступність та незаконність колонізатора“, водночас утверджуючи альтернативні національні „ієрархії цінностей та ідеали людської спільності“ [224, 239], що базуються на пріоритеті збереження національної ідентичності.

Стосовно „Розп'яття“, то в підложжі її антиколоніальної „ієрархії цінностей“ потенційно закладено постулат, виявлений Ю. Шерехом в основі мислення О. Лятуринської. Ідеться про „постулат окремішньої української споконвічної, прадавньої духовності, що найповніше виявилася у народному мистецтві“ [351, 316] (домінування фольклорної стихії – образів, мотивів, ритміки, строфіки тощо – у поемі).

Взагалі, лірична поема „Розп'яття“ являє собою стильовий сплав: ***казково-романтичної легенди та національно-екзистенційної розгорнутої медитації реалістичного типу з приводу трагічного героїчного чину в ім'я народу***. Ідентифікуючись із героїчними національними образами (приклад узагальненого – текстуальний Іван), реципієнти, за Е. Смітом, набираються „такої самої твердості в досягненні мети і такого самого духу жертовності, що надихатимуть їх на не менший героїзм“ [293, 169].

Отже, зміст смислового вираження національно-духовної ідентифікації ліричного протагоніста імпліцитно нонконформістської поеми П. Скунця „Розп'яття“ полягає в актуалізації у свідомості героя архетипів національного підсвідомого. Самі архетипи інтерпретуються через контекстуальні паралелі текстуальних символів із образами закарпатського фольклору, християнської релігії та індоєвропейської (арійської) міфології. Тільки використання животворного потенціалу національних архетипів допомагає вербальному суб'єктові П. Скунця зберегти власну національну ідентичність і утвердити і себе, і свій народ як національно повноцінні онтоси.

# Висновки

У даному дослідженні ми намагалися здійснити інтерпретацію поетичного дискурсу Петра Скунця як макротексту (точніше – макротвору), спрямованого на сформування національної ідентичності радянського та пострадянського індивіда передусім шляхом здійснення національно-духовної ідентифікації протагоніста. У праці виявлено та окреслено когерентні (частіше, через „красу чистого сенсу“ (Р. Інгарден) [385, 276]) та когезійні (рідше) засоби моделювання національної емпатії.

У цій роботі ми намагалися дати спробу *комплексного* (із залученням різних герменевтичних стратегій, підпорядкованих ***національно-екзистенціальній інтерпретації*** як *методологічній домінанті*) дослідження поезії П. Скунця через призму національно-духовної ідентифікації ліричного суб'єкта. Окрім того, вперше у вітчизняному науковому дискурсі постаралися зробити детальний аналіз і дати дефініції наступним структурованим поняттям: „національно-духовна ідентифікація“ і „національно-духовна диференціація“. Разом з тим у дослідженні опрацьовано художній доробок письменника з орієнтацію в основному на останній авторський варіант, котрий вміщено у найповнішому насьогодні виданні вибраного „Один“.

Національно-екзистенціальне вивчення поезії Петра Скунця (конкретніше – *художнього вираження національно-духовної ідентифікації ліричного героя*) дозволяє стверджувати наступне:

1. **Національно-духовна ідентифікація** – фундаментальне поняття, що стало фактом і фактором буття як письменника, так і його літературних суб'єктів та реципієнтів. Її філософсько-націологічна дефініція, що випливає з аналізу праць М. Гайдеггера, К. Ясперса, М. Бердяєва, К.-Г. Юнга, З. Фрейда, Е. Сміта, П. Манчіні, Дж. Мацціні, Т. Шевченка, І. Франка, Д. Донцова, Ю. Липи, О. Бочковського, Л. Ребета та ін., буде наступною: ***національно-духовна ідентифікація*** – це *підсвідомо-свідомий процес ототожнення суб'єктом себе із духовно-культурними феноменами як зразками, в результаті котрого формується національна ідентичність цього суб'єкта*. Схожого поглибленого філософсько-націологічного аналізу потребує і процес національно-духовного розрізнення (диференціації). Отримані результати наукового осмислення, дефініції доцільно використати для подальших спекулятивних (особливо монографічних) досліджень актуальних питань національно-духовної ідентифікації та диференціації.

2. **Національно-духовна ідентифікація** (або ***національна емпатія*** (К.-Г. Юнг)) в контексті художньої літератури розглядається як *підсвідомо-свідомий процес ототожнення індивідом себе із текстуальними суб'єктами та об'єктами, в результаті котрого формується національна ідентичність цього індивіда*. При цьому національно-духовна диференціація (або національне абстрагування (К.-Г. Юнг)) – це синхронний національно-духовній ідентифікації процес розрізнення індивідом себе, через несприйняття тих чи інших текстуальних суб'єктів та об'єктів, в результаті котрого теж формується національна ідентичність індивіда. Така екзегеза випливає з інтерпретації естетико-літературознавчих праць: І. Тена, В. Дільтея, М. Гайдеггера, М. Бердяєва, Х. Ортеги-і-Гасета, К.-Г. Юнга, Т. С. Еліота, Я. Мукаржовського, М. Бахтіна, Г.-Р. Яусса, Ю. Лотмана, Г. Бгабги, С. Дюрінга; М. Гоголя, Т. Шевченка, Д. Донцова. Ю. Шереха, М. Жулинського, М. Зубрицької, С. Андрусів, Л. Сеника, М. Павлишина та ін.

І національну емпатію, і національне абстрагування (в залежності від характеру суб'єкта) конституюють три основні рівні: ***авторський, текстуальний*** та ***рецептивний***. Естетичну ж експресію (художнє вираження) національно-духовної ідентифікації ліричного героя (текстуальний варіант емпатії) доцільно розглядати на усіх типах рівнів, поєднуючи герменевтику букви, смислу і духу Ф. Аста [354, 236]: зовнішніх і внутрішніх структур, експліцитному (актуальному) й імпліцитному (потенційному), когезійному (зовнішньої та внутрішньої форми) та когерентному (змісту і смислу твору) тощо.

Поглибленого герменевтичного дослідження потребує також і феномен національно-духовної диференціації. Увесь теоретичний потенціал отриманих даних доречно використовувати в курсах „теорія літератури" та „історія літератури", також для спецсемінару (чи спецкурсу) „Національна ідея в українській літературі" (на базі експлікації національно-духовної ідентифікації), оскільки саме національну ідею „треба шукати в культурі", вона „розлита" в культурі, становить собою її життєносну силу" [227, 54].

3. Враховуючи герменевтичну пов'язаність адресанта та його персонажів, слід відзначити ***еволюційний характер становлення світогляду письменника*** (притаманний більшості нонконформістам-"шістдесятникам"), який рухався від сліпого радянофільства через український радянський патріотизм до сповідування національної ідеї (націоналізму). Така прогресивна еволюційність особливо виділяється на загальному тлі закар-

патських письменників, з яких далеко не всі змогли піднятися до виразного загальнонаціонального рівня, хоча, звичайно, будь-яка українофільська творчість заслуговує і на пам'ять, і на повагу. „Захоплені виром подій,– пише про своїх земляків О. Мишанич,– часто дезінформовані, вони інколи кидалися з одних крайнощів в інші, але мета їх була одна – всіма засобами боротися з окупаційними режимами, боротися за волю і права українського населення Закарпаття“ [184, 95]. Доволі чітка верифікованість світогляду Петра Скунця дозволяє не лише здійснити творчу періодизацію, а й виділити три характерні текстуальні групи його поетичного семіозису: 1) радянську (соцреалістичну), 2) українсько-радянську і 3) питомо українську.

Доцільно здійснити текстологічне опрацювання всіх збірок та журнальних публікацій поезій П. Скунця з огляду на суттєві зміни та доповнення, зроблені автором у той чи інший період творчості, що особливо яскраво видно на прикладі його поем: „Заповнюю анкету“, „На границі епох“ та „Розп'яття“.

4. ***Стиль*** письменника прямо залежить від характеру національно-духовної ідентифікації протагоніста і, на думку дослідників (Т. Салиги, М. Ільницького, В. Моренця, Р. Кудлика, В. Попа, та ін.), відзначається публіцистичністю, філософічністю, психологізмом, лапідарністю тощо. Взагалі його можна окреслити як *тенденційно-реалістичний дискурс антиколоніального спрямування, з частим екстортативним пафосом і переважно автологічним мовленням, що базується на перманентному конструюванні антитез і афоризмів*.

При наступних дослідженнях (і не лише художнього вираження національно-духовної ідентифікації) варто поширити закарпатський контекст (інтертекст), що дозволить конкретизувати вивчення творчості адресанта.

5. Визначення когерентного вираження національно-духовної ідентифікації протагоніста у всьому макротексті скриптора через *семіотичні коди* підтверджує думку С. Андрусів про позитивний зміст українського „шістдесятництва“, яке „намагалося реанімувати загрожену національну ідентичність, окремішність українського світу“ [2, 9]. ***За основними кодами авторського семіозису стоїть певний компонент національної тотожності***: антропологічний (Адама), просторово-територіальний (Землі), ідейно-теоретичний (Ідеологічний), хронологічний (Часу), етногенетичний і духовно-конвенціональний (Нації), підсвідомого зв'язку (Любові), інтенціонально-онтичний (Герменевтичний), ірраціонального та раціонального логосів (Символу

і Науки), дієвий (Акціональний), національно-визвольний (Окупації), націозахисний (Дому).

У наступних дослідженнях варто більше зосередитися на когезійному рівні естетичної експресії поетичного семіозису саме як вираження естетики *націоналістичної*, епіцентром котрої є національна ідея.

6. ***Екзистенційна інтерпретація*** поеми П. Скунця „На границі епох“ (1968) підтверджує приналежність письменника до національно-екзистенційної традиції української літератури (Т. Шевченко, Леся Українка, І. Франко, Ю. Липа, Є. Маланюк, О. Ольжич, В. Підмогильний, Т. Осьмачка, Б. Антоненко-Давидович, В. Симоненко, Л. Костенко, В. Стус, В. Шевчук, В. Слапчук, П. Вольвач та ін.), а не традиції західноєвропейського екзистенціалізму (типу Ж.-П. Сартра, А. Камю, М. Мерло-Понті, С. Беккета тощо), хоч помітні і спільні моменти. ***Національні екзистенціалісти протекцію індивідуальної ідентичності здійснювали лише в контексті збереження і утвердження національної самості***. Окрім розглянутих екзистенціалів поеми (абсурду, відчуження, свободи, бунту, відчаю, самогубства, мислення, свідомості, страху, самотності, страждання, смерті, майбутнього), доцільно поглиблено вивчити й інші екзистенційні модуси: часу, нудьги, тривоги (туги), індивідуальності, сутності, закинутості, суб’єктивності, відповідальності, охорони тощо.

Вдячним матеріалом для екзистенційної інтерпретації може стати і весь поетичний дискурс скриптора, зокрема поема „Заповнюю анкету“ та цикли мініатюрних парабол „Зарубки на пам’ять“.

7. ***Архетипна інтерпретація*** поеми „Розп’яття“ (1971) підтверджує фундаментальне значення, яке мають архетипи національного підсвідомого для художньої творчості (за К.-Г. Юнгом) і, зокрема, для художнього вираження національно-духовної ідентифікації. Актуалізовані в поемі першообрази (мотиви і предмети) (Героя, Розп’яття, Смерті, Дороги, Антигероя, Слова, Дерева, Тіні, Раю, Батька, Матері, Божественної Дитини, Серця, Сонця, Води, Хати, Бога, Циклу, Самості) у свою чергу актуалізують ***підсвідомий аспект*** національно-духовної ідентифікації вербального героя, на відміну, наприклад, від „На границі епох“, де виражено передусім ***свідомий аспект*** національної емпатії протагоніста; водночас семіотичні коди служать експресією національно-духовної ідентифікації на рівні *супер-его* ліричного суб’єкта (використовуючи термінологію З. Фрейда). Впливові архетипів надає потужності їх безпосередній зв’язок

із арійською міфологією, українським (передусім карпатським) фольклором та християнством.

Варто здійснити архетипну інтерпретацію всієї поезії П. Скунця.

8. Інтерпретація естетичної експресії національно-духовної ідентифікації текстуального героя Петра Скунця дозволяє верифікувати ***місце письменника в літературному процесі*** і передусім у літературному процесі другої половини XX століття. Маємо підстави говорити про надзвичайно талановитого „шістдесятника"-нонконформіста, національного екзистенціаліста, творчий шлях якого відбиває усі нюанси та суперечності підколоніального та пострадянського суспільства. Підтвердженням цьому є вибірковий художній інтертекст, наведений у роботі: твори закордонних адресантів (Ж.-П. Сартра, А. Камю, С. Беккета, Я. Затлоукала, В. Райсела, Й. Томашека-Думіна), радянських письменників, зокрема „шістдесятників" (Є. Євтушенка, А. Вознесенського, Р. Рождественського, Р. Гамзатова, А. Кодзаті, М. Кочісова), українських митців (від XIX ст. по кінець XX-го) (Т. Шевченка, Лесі Українки, І. Франка, О. Духновича, В. Гренджі-Донського, Т. Осьмачки, В. Підмогильного, Є. Плужника, Є. Маланюка, О. Ольжича, В. Симоненка, Л. Костенко, М. Вінграновського, В. Стуса, В. Голобородька, Л. Б. Олійника, Д. Павличка, І. Драча, Л. Кисельова, М. Дробняка, Ю. Тарнавського, Б. Бойчука, В. Герасим'юка, І. Римарука, О. Забужко, Ю. Андруховича, В. Слапчука, В. Цибулька, П. Вольвача тощо).

При наступному вивченні поезії П. Скунця доцільно подати більш широкий літературний і мистецький контекст (зокрема, закордонний). Дана робота може використовуватись як теоретична матриця для наукового пізнання феномену ***„національного"***, передусім *імпліцитно національного*, у творчості навіть таких складних для інтерпретації письменників як Т. Шевченко, Т. Осьмачка, Б. Антоненко-Давидович, Л. Костенко тощо. Окрім того, продуктивним є дослідження з позицій національно-духовної ідентифікації творчості й таких пасіонарних нонконформістів 60-х, близьких П. Скунцеві за духом, за характером естетичної експресії національної емпатії та абстрагування, як наприклад: В. Симоненко, М. Вінграновський, В. Стус, В. Шевчук, Є. Гуцало та ін.

Дана робота дозволяє помітити і наступне. ***Українська духовність, виражена, зокрема, в літературі, є іманентною європейській духовності загалом, вона з легкістю вписується у європейський культурний контекст.*** І це простежується навіть

на рівні теоретичної бази літературознавчого дискурсу: методології європейських дослідників, котрі допомагали проінтерпретувати того чи іншого європейського письменника (як-от Рільке і Гельдерліна в онтологічній герменевтиці М. Гайдеггера) природно надаються для витлумачення творчості українських митців (як це показує приклад П. Скунця), увиразнюючи як їхню високу естетичність, так і національно-творчу самобутність.

З іншого боку, ***чим повніше український письменник ідентифікується із національною духовністю*** (в процесі національної емпатії), ***тим глибшою і оригінальнішою стає його творчість, підіймаючись до абсолютного анагогічного рівня,*** і через це такий глибоко національний художній дискурс стає не просто цікавим „етнографічним“ феноменом для того ж західноєвропейського реципієнта, а тією фундаментальною субстанцією, котра забезпечує онтологічне тривання духовного універсуму і Європи, і цілого світу.

У час тотальної радянської і пострадянської денаціоналізації Петро Скунць зумів створити вербальний універсум „країни Франкіани“, в якому його ліричний герой здійснює виразну національно-духовну ідентифікацію, тим самим формуючи не лише власну національну ідентичність, а й національну ідентичність часто змаргіналізованого реципієнта. Адресат віднаходить смисл власного буття, звертаючись до художнього твору як до джерела істини буття. „Перед лицем сутнісної бездомності людини,– пише М. Гайдеггер,– її майбутня доля бачиться буттєво-історичному мисленню в тому, що вона повернеться до істини буття і спробує знайти себе в ній“ [335, 207]. Саме в такий спосіб значною мірою здійснюється національне відродження „країни України“, утвердження національної ідентичності кожного читача.

*1998–2000 рр.*

# Список використаних джерел


1. **Абліцов В.** Справжній поет – завжди провидець // Голос України.– 1997.– 1 березня.– С. 6.

2. **Андрусів С.** Західноукраїнська література 30-х рр. XX століття: Проблема національної ідентичності: Автореф. дис... доктора філолог. наук: 10.01.01 / Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України.– К., 1996.– 25 с.

3. **Андрусів С.** Ім'я гелленів. Про національний характер українців // Дзвін.– 1993.– № 10–12.– С. 110–116.

4. **Андрусів С.** Проблеми національної ідентичності // Слово і час.– 1997.– № 3.– С. 18–23.

5. Антологія словацької поезії XX століття / Пер., передм. та коммент. Д. Павличка.– К.: Основи, 1997.– 254 с.

6. **Аристотель.** Метафизика // Человек: Мыслители прошлого и настоящего о его жизни, смерти и бессмертии. Древний мир – эпоха Просвещения / Сост. П. С. Гуревич.– М.: Просвещение, 1991.– С. 101–104.

7. **Бандера С.** З невичерпного джерела // Бандера С. Перспективи української революції.– Мюнхен, 1978.– С. 410–415.

8. **Баран В. К.** Україна після Сталіна: Нарис історії 1953–1985 рр.– Львів: МП „Свобода", 1992.– 124 с.

9. **Барт Р.** Від твору до тексту // Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. / За ред. М. Зубрицької.– Львів: Літопис, 1996.– С. 380–384.

10. **Барт Р.** Нулевая степень письма // Семиотика.– М.: Радуга, 1983.– С. 306–349.

11. **Барт Р.** От науки к литературе // Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика.– М.: Изд. группа „Прогрес", „Универс", 1994.– С. 375–383.

12. **Барт Р.** Разделение языков // Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика.– М.: Изд. группа „Прогрес", „Универс", 1994.– С. 519–534.

13. **Барт Р.** С чего начать? // Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика.– М.: Изд. группа „Прогрес", „Универс", 1994.– С. 401–412.

14. **Барт Р.** Текстуальний аналіз „Вальдемара" Е. По // Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. / За ред. М. Зубрицької.– Львів: Літопис, 1996.– С. 385–405.

15. **Бахтин М.** Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет.– М.: Художественная литература, 1975.– С. 234–408.

16. **Бахтин М. М.** Из записей 1970–1971 годов // Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества.– М.:Искусство, 1986.– С. 355–380.

17. **Бахтин М. М.** Из книги „Проблемы творчества Достоевского" // Бахтин М. М. Эстетика словесного вторчества.– М.: Искусство, 1986.– С. 192–198.

18. **Бахтин М. М.** К методологии гуманитарных наук // Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества.– М.: Искусство, 1986.– С. 381–393.

19. **Бахтин М. М.** Ответ на вопрос редакции „Нового мира“ // Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества.– М.: Искусство, 1986.– С. 347–354.

20. **Бахтин М. М.** Пространственная форма героя // Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества.– М.: Искусство, 1986.– С. 25–94.

21. **Бахтін М.** Проблема тексту в лінгвістиці, філології та інших гуманітарних науках // Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. / За ред. М. Зубрицької.– К.: Літопис, 1996.– С. 318–323.

22. **Бгабга Г.** Націєрозповідність (передмова до книги „Нація і розповідь“) // Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. / За ред. М. Зубрицької.– Львів: Літопис, 1996.– С.559–561.

23. **Беккет С.** Никчемные тексты // Философские науки.– 1991.– № 3.– С. 130–136.

24. **Бергсон А.** Вступ до метафізики (фрагменти) // Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. / За ред. М. Зубрицької.– Львів: Літопис, 1996.– С. 56–64.

25. **Бердяев Н. А.** Самопознание (Опыт философской автобиографии).– М.: Книга, 1991.– 322 с.

26. **Бердяев Н. А.** Самопознание // Бердяев Н. А. Самопознание: Сочинения.– Москва: ЗАО ЭКСМО – Перес, Харьков: Фолио, 1998.– С. 249–608.

27. **Бердяев Н. А.** Философия свободы // Бердяев Н. А. Философия свободы. Смысл творчества.– М., 1989.– С. 12–244.

28. **Бердяєв Н.** Національність і людство // Сучасність.– 1993.– № 1.– С. 154–157.

29. **Бетко І.** У пошуках архетипів буття: „Вогонь в одежі слова“ // Слово і час.– 1993.– № 1.– С. 84–86.

30. **Бичко А. К.** Українська філософія. Докласична доба // Філософія. Курс лекцій: Навч. посібник / Бичко І. В., Табачковський В. Г., Горак Г. І. та ін.– К.: Либідь, 1994.– С. 219–246.

31. **Білоцерківець Н.** Сартр і наша сучасність // Сартр Ж. П. Нудота. Мур. Слова.– К.: Основи, 1993.– С. 459–463.

32. **Бочковський О.** Вступ до націології.– К.: Генеза, 1998.– 144 с.

33. **Брюховецький В.** Продовжує слово поезію // Літературна Україна.– 1980.– 8 лютого.– С. 2.

34. **Брюховецький В. С.** Ліна Костенко: Нарис творчості.– К.: Дніпро, 1990.– 262 с.

35. **Булашев Г. О.** Український народ у своїх легендах, релігійних поглядах та віруваннях: Космогонічні українські народні погляди та вірування.– К.: Фірма „Довіра“, 1993.– 414 с.

36. **Быховский Б. Э.** Кьеркегор.– М.: Мысль, 1972.– 238 с.

37. **Бэкон Ф.** Новый Органон // Антология мировой философии: В 4 т.– М.: Мысль, 1970.– Т. 2.– С. 194–217.

38. **Василенко А. С.** Мексиканский философ Антонио Касо: личность и идеи // Вопросы философии.– 1986.– № 4.– С. 95–105.

39. **Вассиян В.** Степовий сфінкс // Хроніка 2000.– 1994.– № 3–4.– С. 198–223.

40. Введение в философию: Учебник для вузов: В 2 ч. / Под общ. ред. И. Т. Фролова.– М.: Политиздат, 1989.– Ч. 1.– 367 с.

41. **Вервес Г.** Український авангардизм у контексті європейських маніфестів і програм // Слово і час.– 1992.– № 12.– С. 37–43.

42. **Вінграновський М.** Вибрані твори.– К.: Дніпро, 1986.– 463 с.

43. **Вознесенский А.** Дубовый лист виолончельный. Избранные стихотворения и поэмы.– М.: Художественная литература, 1975.– 590 с.

44. **Войчишин Ю.** „...Ярий крик і біль тужавий“: Поетична особистість Євгена Маланюка.– К.: Либідь, 1993.– 160 с.

45. **Вольвач П.** Кров зухвала: Поезії.– К.: Український письменник, 1998.– 130 с.

46. **Гадамер Г.-Г.** Актуальность прекрасного // Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного.– М.: Искусство, 1991.– С. 266–323.

47. **Гадамер Г.-Г.** О круге понимания // Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного.– М.: Искусство, 1991.– С. 72–82.

48. **Гадамер Г.-Г.** Поезія і філософія // Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. / За ред. М. Зубрицької.– Львів: Літопис, 1996.– С. 210–215.

49. **Гадамер Г.-Г.** Про вклад поезії у пошук істини // Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. / За ред. М. Зубрицької.– Львів: Літопис, 1996.– С. 216–222.

50. **Гадамер Г.-Г.** Философия и литература // Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного.– М.: Искусство, 1991.– С. 126–146.

51. **Гадамер Х.-Г.** Истина и метод (фрагменты) // Философские науки.– 1987.– № 6.– С. 97–106.

52. **Гайдеггер М.** Гельдеорлін і сутність поезії // Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. / За ред. М. Зубрицької.– Львів: Літопис, 1996.– С. 198–207.

53. **Гайдеггер М.** Навіщо поет? // Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. / За ред. М. Зубрицької.– Львів: Літопис, 1996.– С. 182–197.

54. **Гамзатов Р.** Високі зорі: Вірші й поема.– К.: Дніпро, 1968.– 278 с.

55. **Гейзінга Й.** Homo Ludens.– К.: Основи, 1994.– 250 с.

56. **Гель І.** Грані культури // Гель І. Грані культури.– Львів, 1993.– С. 29–100.

57. **Герасим'юк В. Д.** Космацький узір. Поезії.– К.: Радянський письменник, 1989.– 135 с.

58. **Гинзбург Л.** О лирике.– Ленинград: Советский писатель, 1974.– 407 с.

59. **Гинзбург Л.** О литературном герое.– Ленинград: Советский писатель, 1979.– 224 с.

60. **Гинзбург Л.** Частное и общее в лирическом стихотворении // Вопросы литературы.– 1981.– № 10.– С. 152–176.

61. **Голобородько В.** Летюче віконце: Поезії.– Париж-Балтимор: Смолоскип, 1970.– 235 с.

62. **Гольберг М.** Діалог і проблеми взаємодії культур // Діалог культур: Україна у світовому контексті: Матеріали перших міжнародних філософсько-культурологічних читань.– Львів: Каменяр, 1996.– С. 6–17.

63. **Гольберг М.** „Душа тисячоліть себе шукає в слові". Роздуми над книжкою Ліни Костенко „Сад нетанучих скульптур" // Жовтень.– 1988.– № 6.– С. 100–109.

64. **Гончар О.** Витязь молодої української поезії // Симоненко В. Лебеді материнства: Поезії. Проза.– К.: Молодь, 1981.– С. 5–10.

65. **Грабович Г.** Деякі теоретичні проблеми українського літературознавства // Грабович Г. До історії української літератури: Дослідження, есе, полеміка.– К.: Основи, 1997.– С. 14–23.

66. **Грабович Г.** Питання кризи й перелому в самоусвідомленні української літератури // Грабович Г. До історії української літератури: Дослідження, есе, полеміка.– К.: Основи, 1997.– С. 34–45.

67. **Греймас А. Ж., Курте Ж.** Семиотика. Обьяснительный словарь теории языка // Семиотика.– М.: Радуга, 1983.– С. 483–550.

68. **Гренджа-Донський В. С.** Твори.– Ужгород: Карпати, 1991.– 605 с.

69. **Гриценко О.** Українська популярна культура як об'єкт дослідження // Сучасність.– 1997.– № 10.– С. 138–145.

70. **Гуняк М.** Роман Івана Франка „Перехресні стежки": світоглядно-антропологічний аспект.– Дрогобич: ВФ „Відродження", 1998.– 120 с.

71. **Гусейнов Г. Ч., Драгунский Д. В.** Национальный вопрос: попытка ответа // Вопросы философии.– 1989.– № 6.– С. 43–59.

72. **Гуссерль Е.** Формальна і трансцендентальна логіка. Досвід критики логічного розуму // Читанка з історії філософії: У 6 кн. / Під ред. В. І. Волинки.– К., 1993.– Кн. 6: Зарубіжна філософія XX ст.– С. 47–83.

73. **Гуссерль Э.** Кризис европейского человечества и философия // Вопросы философии.– 1986.– № 3.– С. 101–117.

74. **Демський М. Т., Краснова Л. В.** Словник метамови інтерпретатора художнього тексту: Навчальний посібник.– К.: ІСДО, 1994.– 60 с.

75. **Дильтей В.** Введение в науки о духе // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв. Трактаты, статьи, эссе.– М.: Издательство Московского университета, 1987.– С. 108–135.

76. **Донцов Д.** Передмова до другого видання // Донцов Д. Дві літератури нашої доби.– Львів, 1991.– С.5–7.

77. **Донцов Д.** Трагічні оптимісти // Донцов Д. Дві літератури нашої доби.– Львів, 1991.– С. 279–285.

78. **Драч І. Ф.** Сонце і слово: Поезії.– К.: Дніпро, 1978.– 367 с.

79. **Дубровский Д. И.** Категория идеального и ее отношение с понятиями индивидуального и общественного сознания // Вопросы философии.– 1998.– № 1.– С. 15–27.

80. Думки ножем не розріжеш // Дружно вперед.– 1993.– № 3.– С. 14–19.

81. **Дусова Ж.** Некулінарні дослідження з сирого тіста // Слово і час.– 1996.– № 8–9.– С. 67–70.

82. **Духнович О. В.** Твори: В 4 т.– Братіслава-Пряшів, 1968.– Т. 1.– 822 с.

83. **Дюрінг С.** Література – двійник націоналізму? // Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. / За ред М. Зубрицької.– Львів: Літопис, 1996.– С. 565–566.

84. **Евтушенко Е.** Избранные произведения: В 2 т.– М.: Художественная литература, 1980.– Т. 1. 1952–1965. Стихотворения и поэмы.– 510 с.

85. **Евтушенко Е.** Избранные произведения: В 2 т.– М.: Художественная литература, 1980.– Т. 2. 1966–1974. Стихотворения и поэмы.– 398 с.

86. **Еко У.** Поетика відкритого твору (фрагмент із книги „Відкритий твір“) // Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. / За ред. М. Зубрицької.– Львів: Літопис, 1996.– С. 408–419.

87. **Еко У.** Реторика та ідеологія (фрагмент з книги „Відсутня структура“) // Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. / За ред. М. Зубрицької.– Львів: Літопис, 1996.– С. 420–427.

88. **Еліот Т. С.** Музика поезії // Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. / За ред. М. Зубрицької.– Львів: Літопис, 1996.– С. 73–82.

89. **Еліот Т. С.** Функція літературної критики // Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. / За ред. М. Зубрицької.– Львів: Літопис, 1996.– С. 65–73.

90. Естетика: Підручник / Л. Т. Левчук, Д. В. Кучерюк, В. І. Панченко / За заг. ред. Л. Т. Левчук.– К., 1997.– 399 с.

91. **Желев Ж.** Фашизм (розділи з книги) // Філософська і соціологічна думка.– 1991.– № 3.– С. 131–147.

92. **Жулинський М.** Національна культура за умов формування нової суспільної солідарності в Україні // Сучасність.– 1997.– № 1.– С. 65–70.

93. З гір Карпатських: Українські народні пісні-балади / Упорядкування С. В. Мишанича.– Ужгород: Карпати, 1981.– 464 с.

94. З облоги ночі: Збірник невільничої поезії України 30–80 рр. / Упор. М. О. Самійленко.– К.: Український письменник, 1992.– 493 с.

95. **Забужко О. С.** Філософія української ідеї та європейський контекст: франківський період.– К.: Наукова думка, 1992.– 118 с.

96. **Забужко О.** Диригент останньої свічки: Поезії.– К.: Радянський письменник, 1990.– 143 с.

97. **Забужко О. С.** До характеристики філософсько-історичної концепції Лесі Українки // Філософська і соціологічна думка.– 1989.– № 4.– С. 86–96.

98. **Завадка Б.** Проблема сатанізму в поемі „Мойсей“ І. Франка // Іван Франко – письменник, мислитель, громадянин: Матеріали міжнар. наук. конфер.– Львів: Світ, 1998.– С. 429–433.

99. **Зайцева З. Н.** Мартин Хайдеггер: Язык и Время // Хайдеггер М. Разговор на проселочной дороге: Сборник.– М.: Высшая школа, 1991.– С. 159–177.

100. **Зборовська Н.** Шістдесятники // Слово і час.– 1999.– № 1.– С. 74–80.

101. **Зварич Р.** Сіонізм і український націоналізм: історичні, політичні та філософські паралелі // Філософська і соціологічна думка.– 1994.– № 5–6.– С. 130–142.

102. **Зуб І.** „Ми виросли. І виростили день...“ (нотатки про книжку поета) // Вітчизна.– 1980.– № 3.– С. 166–171.

103. **Зубрицька М.** Передмова // Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. / За ред. М. Зубрицької.– Львів: Літопис, 1996.– С. 9–22.

104. **Зубрицька М.** Архетипна критика і теорія // Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. / За ред. М. Зубрицької.– Львів: Літопис, 1996.– С. 109–110.

105. **Зубрицька М.** Ганс-Георг Гадамер // Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. / За ред. М. Зубрицької.– Львів: Літопис, 1996.– С. 208–209.

106. **Зубрицька М.** Карл Густав Юнг // Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. / За ред. М. Зубрицької.– Львів: Літопис, 1996.– С. 91–92.

107. **Зубрицька М.** Мартін Гайдеггер // Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. / За ред. М. Зубрицької.– Львів: Літопис, 1996.– С. 180–181.

108. **Зубрицька М.** Поль де Ман // Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. / За ред М. Зубрицької.– Львів: Літопис, 1996.– С. 478–479.

109. **Зубрицька М.** Постструктуралізм та деконструктивізм // Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. / За ред. М. Зубрицької.– Львів: Літопис, 1996.– С. 442–443.

110. **Зубрицька М.** Ролан Барт // Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. / За ред. М. Зубрицької.– Львів: Літопис, 1996.– С. 378–379.

111. **Зубрицька М.** Умберто Еко // Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. / За ред. М. Зубрицької.– Львів: Літопис, 1996.– С. 406–407.

112. **Ивин А. А.** Многообразный мир любви // Философия любви: В 2 ч.– М.: Политиздат, 1990.– Ч. 1. / Под общ. ред. Д. П. Горского; Сост. А. А. Ивин.– С. 380–509.

113. **Іванишин В.** Голос із вершин духовності // Маринович М. Україна на полях Святого Письма: Проза, вірші, есе, публіцистика, листи.– Дрогобич: ВФ „Відродження“, 1991.– С. 6–18.

114. **Іванишин В.** Нація. Державність. Націоналізм.– Дрогобич: ВФ „Відродження“, 1992.– 176 с.

115. **Іванишин В., Радевич-Винницький Я.** Мова і нація.– Дрогобич: ВФ „Відродження“, 1994.– 218 с.

116. **Іванишин П.** Петро Скунць. Силует митця на тлі епохи.– Дрогобич: ВФ „Відродження“, 1999.– 211 с.

117. **Іванишин П.** Філософія творчості О. Ольжича // Українські проблеми.– 1998.– № 1.– С. 141–143.

118. **Ігнатенко М.** Жити мертвим для мертвих? (Ігрова культура постмодерну – або: вже не культура) // Слово і час.– 1997.– № 8.– С. 6–13.

119. **Ізер В.** Процес читання: феноменологічне наближення // Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. / За ред. М. Зубрицької.– Львів: Літопис, 1996.– С. 263–277.

120. **Ільницький М.** Цілюща сила розрив-трави // Ільницький М. Безперервність руху.– К., 1983.– С. 201–218.

121. **Ільницький М. М.** Іван Драч: Нарис творчості.– К.: Радянський письменник, 1986.– 221 с.

122. **Інгарден Р.** Про пізнавання літературного твору (фрагменти) // Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. / За ред. М. Зубрицької.– Львів: Літопис, 1996.– С. 139–163.

123. Інтерв'ю з Альбером Камю. Митець і його час // Слово і час.– 1998.– № 7.– С. 70–72.

124. **Каганець І.** Політична антропологія, або прикладне людинознавство для допитливих // Перехід-IV.– 1998.– Ч. 1.– С. 59–83.

125. **Казин А. Л.** Эстетическое и художественное (к вопросу о границах искусства) // Вопросы философии.– 1987.– № 2.– С. 107–117.

126. **Камю А.** Бунтарь // Камю А. Миф о Сизифе. Бунтарь.– Минск: ООО „Попурри", 1998.– С. 143–538.

127. **Камю А.** Калігула // Камю А. Вибрані твори.– К.: Дніпро, 1991.– С. 585–654.

128. **Камю А.** Миф о Сизифе. Эссе об абсурде // Сумерки богов / Сост. и общ. ред. А. А. Яковлева.– М.: Политиздат, 1989.– С. 222–319.

129. **Камю А.** Сторонній // Камю А. Вибрані твори.– К.: Дніпро, 1991.– С. 29–117.

130. **Камю А.** Чума // Камю А. Вибрані твори.– К.: Дніпро, 1991.– С. 117–371.

131. **Качуровський І.** Містична функція літератури та українська релігійна поезія // Слово і час.– 1992.– № 10.– С. 33–45.

132. **Квіт С.** Борхес, що косить галявинки // Квіт С. Свобода стилю: Есеї та статті.– К., 1996.– С. 32–41.

133. **Квіт С.** Основи герменевтики.– К., 1998.– 66 с.

134. **Квіт С.** Стильові здобутки сучасної української прози // Квіт С. Свобода стилю: Есеї та статті.– К., 1996.– С. 50–59.

135. **Кирилюк О.** Трансцендування як сутнісна риса людини // Філософська і соціологічна думка.– 1993.– № 2.– С. 132–151.

136. **Кисельов Л. В.** Остання пісня: Вірші.– К.: Молодь, 1979.– 192 с.

137. **Кісь Р.** Взаємозв'язок психокультурного маргіналізму та етнічної характерології українців (від кризи ідентичності до кризи вартостей) // Науково-практична конференція „Роль національного характеру у процесах визвольної боротьби і державотворення" (Київ, 26 квітня 1997 р.).– К., 1997.– С. 24–36.

138. **Клим'юк Ю.** Жанрова система лірики Івана Франка // Іван Франко – письменник, мислитель, громадянин: Матеріали міжнар. наук. конфер.– Львів: Світ, 1998.– С. 300–305.

139. **Клочек Г. Д.** Поетика Бориса Олійника: Літературно-критичний нарис.– К.: Радянський письменник, 1989.– 332 с.

140. **Ковач Ф.** Михайло Дробняк // Ковач Ф. Слово про поезію та поетів: Літературно-критичні нариси.– Пряшів, 1978.– С. 114–139.

141. **Колісніченко-Братунь Н.** Архетип великої матері в ліриці Івана Франка // Іван Франко – письменник, мислитель, громадянин: Матеріали міжнар. наук. конфер.– Львів: Світ, 1998.– С. 358–361.

142. **Кордун В. М.** Кущ вогню: Поезії.– К.: Молодь, 1990.– 112 с.

143. **Косиков Г. К.** Ролан Барт – семиолог, литературовед // Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика.– М.: Изд. группа „Прогрес“, „Универс“, 1994.– С. 3–45.

144. **Косідовський З.** Оповіді євангелістів.– К.: Політвидав України, 1981.– 260 с.

145. **Костенко Л.** Вибране.– К.: Дніпро, 1989.– 559 с.

146. Костенко Л. Поезії.– Балтимор-Париж-Торонто: Смолоскип, 1969.– 357 с.

147. **Кохан В.** Краса, життя, поезія // Жовтень.– 1968.– № 8.– С. 158–160.

148. **Коцюбинська М.** Василь Стус у контексті сьогоднішньої культурної ситуації // Слово і час.– 1998.– № 6.– С. 17–21.

149. **Кошелівець І.** Можна одверто? // Сучасність.– 1997.– № 10.– С. 112–122.

150. **Кошелівець І.** Сучасна література в УРСР (уривки з книги) // Українське слово. Хрестоматія української літератури та літературної критики XX ст. (у чотирьох книгах).– К.: Рось, 1994.– Кн. 3.– С. 621–635.

151. **Кравченко Б.** Соціальні зміни і національна свідомість в Україні XX ст.– К.: Основи, 1997.– 423 с.

152. **Краснова Л.** До проблеми аналізу та інтерпретації художнього твору.– Дрогобич, 1997.– 148 с.

153. Краткий словарь по эстетике / Под общ. ред. М. Ф. Овсянникова, В. А. Разумного.– М.: Политиздат, 1964.– 543 с.

154. Краткий словарь психоаналитических терминов // Фрейд З. Толкование сновидений.– К., 1991.– С. 338–382.

155. **Кривин Ф.** Подслушанный мотив. Несколько размышлений о книге поэта // Литературное обозрение.– 1980.– № 4.– С. 64–66.

156. **Кромбет Т. Т.** Проблемы философии национального самосознания // Вопросы философии.– 1982.– № 6.– С. 44–52.

157. **Кудлик Р.** Вогню очищеного кетяг. Штрихи до портрета Петра Скунця // Жовтень.– 1982.– № 3.– С. 104–107.

158. **Куркіна Л. Я.** Герменевтика, естетика, мова // Філософська і соціологічна думка.– 1990.– № 2.– С. 89–99.

159. **Кучиньская А.** Прекрасное. Миф и действительность.– М.: Прогресс, 1977.– 164 с.

160. **Кьеркегор С.** Единичный // Быховский Б. Э. Кьеркегор.– М.: Мысль, 1972.– С. 227–229.

161. **Леві-Строс К.** Міт та значення // Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. / За ред. М. Зубрицької.– Львів: Літопис, 1996.– С. 345–356.

162. **Леві-Строс К.** Структуральна антропологія.– К.: Основи, 1997.– 387 с.

163. **Мишанич О.** [Автопортрет] // Слово і час.– 1995.– № 11–12.– С. 74–80.

164. **Левчук Л.** Західноєвропейська естетика XX століття: Навчальний посібник.– К.: Либідь, 1997.– 224 с.

165. **Лейбин В. М.** По эту сторону добра и зла. (Этетический срез „Плахи" Ч. Айтматова) // Философские науки.– 1991.– № 6.– С. 30–40.

166. Липовецкий М. Закон крутизны // Вопросы литературы.– 1991.– № 11–12.– С. 3–36.

167. **Лімборський І. В.** Творча спадщина Йогана Вольфганга Гете та її зв'язок з українською літературою // Відродження.– 1998.– № 1.– С. 29–36.

168. Літературознавчий словник-довідник / Р. Т. Гром'як, Ю. І. Ковалів та ін.– К.: ВЦ „Академія", 1997.– 752 с.

169. **Лотман Ю. М.** Анализ поэтического текста. Структура стиха.– Ленинград: Просвещение, 1972.– 271 с.

170. **Лотман Ю.** Текст у тексті // Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. / За ред. М. Зубрицької.– Львів: Літопис, 1996.– С. 430–441.

171. **Маланюк Є.** Земна Мадонна: Вибране.– Братислава-Пряшів-Лондон, 1991.– 469 с.

172. **Маланюк Є.** Малоросійство // Маланюк Є. Книга спостережень.– К.: Аттіка, 1995.– С. 219–233.

173. **Маланюк Є.** Нариси з історії нашої культури // Маланюк Є. Книга спостережень.– К.:Атіка, 1995.– С. 85–142.

174. **Манаєв О. Т.** Теоретичні витоки тоталітарної моделі масової комунікації // Філософська і соціологічна думка.– 1991.– № 5.– С. 11–21.

175. **Марсель Г.** Рильке, свидетель духовного. Лекция вторая // Вопросы философии.– 1998.– № 1.– С. 142–159.

176. **Марцінко Б.** Вічність людських діянь // Літературна Україна.– 1968.– 3 серпня.– С. 3.

177. **Масловська Т.** Соціальна заангажованість літератури (Міра свободи та обов'язку) // Слово і час.– № 9–10.– С. 33–44.

178. **Медвідь В.** Філософські щоденники (початок) // Українські проблеми.– 1994.– № 2.– С. 25–32.

179. Мифы народов мира. Энциклопедия: В 2 т. / Гл. ред. С. А. Токарев.– М.: Советская энциклопедия, 1991.– Т. 1. А-К – 671 с.; М.: Советская энциклопедия, 1992.– Т. 2. К-Я – 719 с.

180. **Михайлин І.** Методологічні пошуки в українській критиці та історії літератури XIX ст. // Літературознавство: Матеріали III конгресу Міжнародної асоціації україністів (Харків, 26–29 серпня 1996 р.).– К.: АТ „ОБЕРЕГИ", 1996.– С. 51–59.

181. **Михайлов А. А.** Современная философская герменевтика: критический анализ.– Минск: Университетское, 1984.– 191 с.

182. **Михайловська Н.** Трагічні оптиміст. Екзистенційне філософствування в українській літературі XIX – першої половини XX ст.– Львів: Світ, 1998.– 212 с.

183. **Мишанич О.** „Карпаторусинство“, його джерела й еволюція у XX ст.– Дрогобич: ВФ „Відродження“, 1992.– 87 с.

184. **Мишанич О.** Василь Гренджа-Донський // Мишанич О. Повернення: Літературно-критичні сттаті і нариси.– К.: АТ „Обереги“, 1993.– С. 94–111.

185. **Мишанич О.** Століття співця Карпатської України // Слово і час.– 1997.– № 4.– С. 6.

186. **Мойсеїв І.** Рідна хата – категорія української духовності // Сучасність.– № 7–8.– С. 151–163.

187. **Моренець В.** Антитези Петра Скунця // Скунць П. Один: Вірші, поеми, балади, переклади, мініатюри.– Ужгород: Гражда, 1997.– С. 6–26.

188. **Моррис Ч. У.** Из книги „Значение и означивание“ // Семиотика.– М.: Радуга, 1983.– С. 118–133.

189. **Мукаржовский Я.** Лирика // Муакржовский Я. Структуральная поэтика.– М.: Школа „Языки русской культуры“, 1996.– С. 251–253.

190. **Мукаржовский Я.** Поэт // Мукаржовский Я. Структуральная поэтика.– М.: Школа „Языки русской культуры“, 1996.– С. 254–269.

191. **Мукаржовский Я.** Поэт и произведение // Мукаржовский Я. Структуральная поэтика.– М.: Школа „Языки русской кльтуры“, 1996.– С. 270–281.

192. **Мукаржовский Я.** Поэтическое произведение как комплекс ценностей // Мукаржовский Я. Структуральная поэтика.– М.: Школа „Языки русской культуры“, 1996.– С. 282–288.

193. **Мукаржовський Я.** Мова літературна і мова поетична (фрагменти) // Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. / За ред. М. Зубрицької.– Львів: Літопис, 1996.– С. 326–342.

194. **Мукгерджі А. П.** Чий постколоніалізм і чий постмодернізм? // Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. / За ред. М. Зубрицької.– Львів: Літопис, 1996.– С. 562–564.

195. **Наєнко М.** Українське літературознавство. Школи, напрями, тенденції.– К.: Академія, 1997.– 320 с.

196. **Наливайко Д.** Трагічний гуманізм Альбера Камю // Камю А. Вибрані твори.– К.: Дніпро, 1991.– С. 5–28.

197. **Неврлий М.** Празька поетична школа // Слово і час.– 1995.– № 7.– С. 21–28.

198. **Нельга О.** Теорія етносу. Курс лекцій: Навчальний посібник.– К.: Тандем, 1997.– 368 с.

199. **Ницше Ф.** Злая мудрость. Афоризмы и изречения // Ницше Ф. Сборник.– Минск: ООО „Попурри“, 1997.– С. 601–651.

200. **Ніцше Ф.** Так казав Заратустра // Ніцше Ф. Так казав Заратустра; Жадання влади.– К.: Основи, Дніпро, 1993.– С. 7–329.

201. **Новикова М.** Прасвіт українських замовлянь // Українські замовляння / Упорядкування М. Н. Москаленко.– К.: Дніпро, 1993.– С. 7–29.

202. **Нойман Э.** Искусство и время // Психоанализ и искусство.– М.: REFL-book, К.: Ваклер, 1998.– С. 153–196.

203. **Нойман Э.** Леонардо да Винчи и архетип матери // Психоаналз и искусство.– М.: REFL-book, К.: Ваклер, 1996.– С. 95–152.

204. Олекса Мишанич // Слово і час.– 1995.– № 11–12.– С. 74–80.

205. **Олійник Б.** На лінії тиші. Поезії. Поеми.– К.: Дніпро, 1972.– 272 с.

206. **Олійник Б. І.** Сива ластівка: Поезії.– К.: Веселка, 1979.– 104 с.

207. **Ольжич О.** Незнаному Воякові: Заповідане живим.– К., 1994.– 432 с.

208. **Ольжич О.** До проблем культурної ділянки // Ольжич О. Незнаному Воякові: Заповідане живим.– К., 1994.– С. 186–199.

209. **Ольжич О.** Українська культура // Ольжич О. Незнаному Воякові: Заповідане живим.– К., 1994.– С. 204–226.

210. **Оникієнко І.** Символ „Веселий цвинтар“ в „естетиці страждання“ В. Стуса // Слово і час.– 1997.– № 2.– С. 54–58.

211. **Онишкевич Л.** Екзистенціалістська модель у теорії літератури // Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. / За ред. М. Зубрицької.– Львів: Літопис, 1996.– С. 243–344.

212. **Ортега и Гассет Х.** Бесхребетная Испания // Ортега и Гассет Х. Этюды об Испании.– К.: Новый круг, Пор-Рояль, 1994.– С. 25–105.

213. **Ортега и Гассет Х.** Углубление в себя и обращенность вовне // Философские науки.– 1991.– № 5.– С. 156–174.

214. **Ортега и Гассет Х.** Эссе на эстетические темы в форме предисловия // Вопросы философии.– 1994.– № 11.– С. 145–154.

215. **Ортега-і-Гасет Х.** Бунт мас // Ортега-і-Гасет Х. Вибрані твори.– К.: Основи, 1994.– С. 15–139.

216. **Ортега-і-Гасет Х.** Епілог про розчаровану душу // Ортега-і-Гасет Х. Вибрані твори.– К.: Основи, 1994.– С. 391–393.

217. **Павличко Д.** Правда кличе: Поезії.– К.: Веселка, 1995.– 318 с.

218. **Павличко Д.** В. Любов і ненависть: Вибране.– К.: Дніпро, 1975.– 424 с.

219. **Павлишин М.** Відлиги, література та національне питання: проза Валерія Шевчука // Павлишин М. Канон та іконостас: Літературно-критичні статті.– К.: Час, 1997.– С. 113–132.

220. **Павлишин М.** Козаки в Ямайці: постколоніальні риси в сучасній українській літературі // Павлишин М. Канон та іконостас: Літературно-критичні статті.– К.: Час, 1997.– С. 223–236.

221. **Павлишин М.** Постколоніальна критика і теорія // Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. / За ред. М. Зубрицької.– Львів: Літопис, 1996.– С. 531–535.

222. **Павлишин М.** Про можливість опозиції за гласности // Павлишин М. Канон та іконостас: Літературно-критичні статті.– К.: Час, 1997.– С. 199–212.

223. **Павлишин М.** Чорнобильська тема і проблеми жанру // Павлишин М. Канон та іконостас: Літературно-критичні статті.– К.: Час, 1997.– С. 175–183.

224. **Павлишин М.** Що перетворюється в „Рекреаціях“ Юрія Андруховича? // Павлишин М. Канон та іконостас: Літературно-критичні статті.– К.: Час, 1997.– С. 237–254.

225. **Пас О.** Поэзия между обществом и государством // Вопросы литературы.– 1992.– № 1.– С. 234–242.

226. **Пас О.** Освящение мига // Вопросы литературы.– 1992.– № 1.– С. 242–248.

227. **Пахльовська О.** „Українська ідея“ – як спадок європейського гуманізму // Слово і час.– 1998.– № 1.– С. 50–54.

228. **Піддубна Р.** „Тіні забутих предків“ Коцюбинського: міфопоетика та ліро-епос // Слово і час.– 1992.– № 11.– С. 68–72.

229. **Пінчук С. П., Регушевський Є. С.** Словник літературознавчих термінів Івана Франка.– К.: Наукова думка, 1966.– 272 с.

230. Поза традиції: Антологія української модерної поезії в діяспорі.– Київ-Торонто-Едмонтон-Оттава, 1993.– 474 с.

231. **Полонская И. Н.** Послесловие переводчика // Марсель Г. Быть и иметь.– Новочеркаск: Агенство „Сагуна“, 1994.– С. 154–159.

232. **Поляков М. Я.** Вопросы поэтики и художественной семантики.– М.: Советский писатель, 1978.– 448 с.

233. **Поляков М. Я.** Вопросы поэтики и художественной семантики.– М.: Советский писатель, 1986.– 480 с.

234. **Поп В.** Монолог духу // Літературна Україна.– 1997.– 20 лютого.– С. 5.

235. **Поспелов Г. Н.** Лирика среди литературных родов.– М,. 1976.– 208 с.

236. **Потебня О.** Думка й мова (фрагменти) // Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. / За ред. М. Зубрицької.– Львів: Літопис, 1996.– С. 25–39.

237. Про реалізм лірики та її жанровий розвиток (Волкова Т.– Мазепа Н.) // Слово і час.– 1992.– № 4.– С. 71–75.

238. **Пропп В. Я.** Структурное и историческое изучение волшебной сказки (Ответ К. Леви-Строссу) // Семиотика.– М.: Радуга, 1983.– С. 566–584.

239. **Пустова Ф.** Тема відродження незалежної України в поезії Івана Франка // Іван Франко – письменник, мислитель, громадянин: Матеріали міжнародної наук. конфер.– Львів: Світ, 1998.– С. 362–369.

240. **П'янов В.** Слово про Расула Гамзатова // Гамзатов Р. Високі зорі: Вірші й поема.– К.: Дніпро, 1968.– С. 3–16.

241. **Радевич-Винницький Я.** Нариси з лінгвонаціології // Радевич-Винницький Я. Україна: від мови до нації.– Дрогобич: ВФ „Відродження“.– С. 7–289.

242. **Рассел Б.** Історія західної філософії.– К.: Основи, 1995.– 736 с.

243. **Ребет Л.** Теорія нації.– Львів, 1997.– 190 с.

244. **Рикер П.** Конфликт интерпретаций.– М.: Медиум, 1995.– 415 с.

245. **Римарук І. М.** Нічні голоси. Поезії.– К.: Радянський письменник., 1991.– 96 с.

246. **Рішар Ж.-П.** Смерть та її постаті // Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. / За ред. М. Зубрицької.– Львів: Літопис, 1996.– С. 166–179.

247. **Рождественский Р. И.** Собрание сочинений: В 3 т.– М.: Художественная литература, 1985.– Т. 2. Стихотворения; Поэмы; Песни; 1964–1970.– 526 с.

248. **Розумний М.** Національна ідея та її самозаперечення // Сучасність.– 1996.– № 6.– С. 58–63.

249. **Росовецький С.** Жанр бунтарський, патріотичний // Слово і час.– 1993.– № 1.– С. 41–47.

250. **Рубенис А.** Сущность любви – тема философского размышления // Философия любви: В 2 т.– М.: Политиздат, 1990.– Ч. 1. / Под общ. Ред. Д. П. Горского; Сост. А. А. Ивин.– С. 205–228.

251. **Руткевич А.** Предисловие // Аналитическая психология: Прошлое и настоящее / К. Г. Юнг, Э. Сэмюэлс, В. Одайник, Дж. Хаббэк.– М.: Мартис, 1997.– С. 7–41.

252. **Салига Т. Ю.** ...Сказати, чим людська доба значима... // Салига Т. Ю. У глибинах гармонії: Літературно-критичні статті.– К.: Радянський письменник, 1986.– С. 173–197.

253. **Салига Т.** Хай слово правдою озветься. Полемічні нотатки про творчість поетів Закарпаття // Жовтень.– 1989.– № 2.– С. 117–121.

254. **Салига Т. Ю.** Відстань до поеми // Салига Т. Ю. У глибинах гармонії: Літературно-критичні статті.– К.: Радянський письменник, 1986.– С. 74–97.

255. **Салига Т. Ю.** Залізних імператор строф... // Салига Т. Ю. Високе світло: Літературно-критичні студії.– Львів: Каменяр; Мюнхен: УВУ, 1994.– С. 46–76.

256. **Салига Т. Ю.** Його терновий вогонь // Салига Т. Ю. Імператив (Літературознавчі статті, критика, публіцистика).– Львів: Світ, 1997.– С. 119–168.

257. **Салига Т. Ю.** Микола Вінграновський: Літературно-критичний нарис.– К.: Радянський письменник, 1989.– 167 с.

258. **Салига Т. Ю.** Між традицією і модерном // Салига Т. Ю. Імператив (Літературознавчі статті, критика, публіцистика).– Львів: Світ, 1997.– С. 230–249.

259. **Салига Т. Ю.** Тепер я не був би такий категоричний // Салига Т. Ю. Імператив (Літературознавчі статті, критика, публіцистика),– Львів: Світ, 1997.– С. 269–279.

260. **Салига Т. Ю.** У глибинах гармонії // Салига Т. Ю. У глибинах гармонії: Літературно-критичні статті.– К.: Радянський письменник, 1986.– С. 49–74.

261. **Сартр Ж. П.** Мур // Сартр Ж. П. Нудота. Мур. Слова.– К.: Основи, 1993.– С. 184–329.

262. **Сартр Ж. П.** Нудота // Сартр Ж. П. Нудота. Мур. Слова.– К.: Основи, 1993.– С. 3–184.

263. **Сартр Ж.-П.** Что такое литература? (фрагмент) // Вопросы философии.– 1982.– № 4.– С. 108–114.

264. **Сартр Ж.-П.** Что такое литература? // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв. Трактаты, статьи, эссе. М.: Издательство Московского университета, 1987.– С. 313–334.

265. **Сартр Ж.-П.** Экзистенциализм – это гуманизм // Сумерки богов / Сост. и общ. ред. А. А. Яковлева.– М.: Политиздат, 1989.– С. 319–345.

266. **Сахарова Т. А.** От философии существования к структурализму: Критические очерки современных течений буржуазной французкой философии.– М.: Наука, 1974.– 294 с.

267. **Сверстюк Є.** Реалізм на службі. Аберація естетичних понять в ідеологічній системі // Слово і час.– 1998.– № 8.– С. 73–75.

268. **Сверстюк Є.** Шістдесятники і Захід // Сверстюк Є. Блудні сини України.– К., 1993.– С. 23–33.

269. **Світличний І.** Слово про поета // Слово і час.– 1997.– № 7.– С. 35–37.

270. **Світличний І.** У поетичнім космосі. Полемічні нотатки про поезію молодих // Зінкевич О. З генерації новаторів: Світличний і Дзюба. У джерел модерної української критики.– Балтимор-Торонто: Смолоскип, 1967.– С. 159–177.

271. **Сеа Л.** Поиски латиноамериканской сущности // Вопросы философии.– 1982.– № 6.– С. 55–65.

272. **Сеник Л.** Національна ідентичність української літератури в умовах тоталітаризму: 30-ті роки і пізніше (проблема літературної опозиції) // Літературознавство: Матеріали iii конгресу Міжнародної асоціації україністів (Харків, 26–29 серпня 1996 р.).– К.: АТ „ОБЕРЕГИ“, 1996.– С. 3–17.

273. **Сеник Л. Т.** Український роман 20-х років: Проблема національної ідентичності: Автореферат дис... д-ра філолог. наук: 10.01.01. / Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України.– К., 1995.– 40 с.

274. **Сильман Т.** Заметки о лирике.– Ленинград: Советский писатель, 1977.– 224 с.

275. **Симоненко В.** Лебеді материнства: Поезії. Проза.– К.: Молодь, 1981.– 344 с.

276. **Скратон Р.** Коротка історія новітньої філософії: Від Декарта до Вітгенштейна.– К.: Основи, 1998.– 331 с.

277. „Скрипка грає – голос має...“ (інтерв'ю із П. Скунцем) // Літературна Україна.– 1980.– 12 вересня.– С. 2.

278. **Скунць П.** Верховинська пісня: Лірика.– К.: Молодь, 1962.– 75 с.

279. **Скунць П.** Відпустка у природу, або На пошуки себе самого // Скунць П. Спитай себе.– Ужгород, 1992.– С. 146–205.

280. **Скунць П.** Всесвіт, гори і я.: Поезії.– К.: Молодь, 1970.– 38 с.

281. **Скунць П.** На границі епох: Поема.– Ужгород: Карпати, 1968.– 87 с.

282. **Скунць П.** Один: Вірші, поеми, балади, переклади, мініатюри.– Ужгород: Гражда, 1997.– 671 с.

283. **Скунць П.** Погляд.– Ужгород: Карпати, 1967.– 29 с.

284. **Скунць П.** Полюси землі: Поезії.– Ужгород: Карпати, 1964.– 71 с.
285. **Скунць П.** Розрив-трава: Вірші, поеми, балади, переклади, мініатюри.– Ужгород: Карпати, 1979.– 311 с.
286. **Скунць П.** Сейсмічна зона: Поезії.– К.: Дніпро, 1983.– 126 с.
287. **Скунць П.** Сонце в росі: Поезії.– Ужгород: Закарпат. обл. кн.-газ. вид-во, 1961.– 43 с.
288. **Скунць П.** Спитай себе: Поезії.– Ужгород: Карпати, 1985.– 207 с.
289. **Слапчук В.** Мовчання адресоване мені.– Дрогобич: ВФ „Відродження“, 1996.– 320 с.
290. **Слапчук В.** Укол годинниковою стрілкою.– Луцьк: Ініціал, 1998.– 176 с.
291. **Слемон С., Тіффін Г.** Постколоніальна критика // Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. / За ред. М. Зубрицької.– Львів: Літопис, 1996.– С. 536–539.
292. **Слухай Н.** Архетипи в неосяжності Шевченкового космосу // Слово і час.– 1999.– № 3.– С. 6–11.
293. **Сміт Е. Д.** Національна ідентичність.– К.: Основи, 1994.– 223 с.
294. **Сокалав-Воюш С.** За мурами в'язниці – також зона // Сучасність.– 1997.– № 11.– С. 65–67.
295. **Спиноза Б.** Этика, доказанная в геометрическом порядке // Антология мировой философии: В 4 т.– М.: Мысль, 1970.– Т. 2.– С. 350–398.
296. **Стельмах Б. М.** Земний вогонь: Поезії.– Львів: Каменяр, 1979.– 70 с.
297. **Стус В.** З таборового зошита // Василь Стус в житті, творчості, спогадах та оцінках сучасників / Упор. і ред. О. Зінкевич і М. Француженко.– Балтимор-Торонто: Смолоскип, 1987.– С. 107–123.
298. **Стус В.** На поетичному турнірі // Василь Стус в житті, творчості, спогадах та оцінках сучасників / Упор. і ред. О. Зінкевича і М. Француженка.– Балтимор-Торонто: Смолоскип, 1987.– С. 19–20.
299. **Стус В. С.** Дорога болю: Поезії.– К.: Радянський письменник, 1990.– 222 с.
300. **Субтельний О.** Україна. Історія.– К.: Либідь, 1991.– 512 с.
301. **Сціборський М.** Сталінізм.– б/м: Видавництво імені Хвильового, 1947.– 48 с.
302. **Табачовський В.** „Стань тим, чим ти є“ // Ортега-і-Гасет Х. Вибрані твори.– К.: Основи, 1994.– С. 4–15.
303. **Тарнавський М.** „Невтомний гонець в майбутнє“. Екзистенціальне прочитання „Міста“ В. Підмогильного // Слово і час.– 1991.– № 5.– С. 56–64.
304. **Ткаченко А.** Мета-морфози? // Слово і час.– 1991.– № 4.– С. 32–40.
305. **Ткаченко А. О.** Мистецтво слова (Вступ до літературознавства): підручник для гуманітаріїв.– К.: Правда Ярославичів, 1997.– 448 с.
306. **Токарев С. А.** Предисловие // Фрэзер Дж. Дж. Фольклор в Ветхом Завете.– М.: Политиздат, 1989.– С. 5–10.
307. **Токмань Г.** „Скривавлені сліди“ й „Огниста радість“ (Спроба христологічного прочитання лірики Є. Плужника) // Слово і час.– 1998.– № 2.– С. 39–44.

308. Українські замовляння / Упор. М. Н. Москаленко.– К.: Дніпро, 1993.– 309 с.

309. **Унамуно М. де.** Вічна традиція // Філософська і соціологічна думка.– 1995.– № 11–12.– С. 100–122.

310. **Фединишинец В.** Раздумье лирического героя // Радуга.– 1970.– № 8.– С. 190–191.

311. **Федорів Р.** Історична романістика та національна свідомість // Дзвін.– 1996.– № 10–12.– С. 109–114.

312. **Фихте Й. Г.** Назначение человека // Фихте Й. Г. Сборник.– Минск: ООО „Попурри“, 1998.– С. 61–217.

313. **Фізер І.** Ганс Роберт Яусс // Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. / За ред. М. Зубрицької.– Львів: Літопис, 1996.– С. 278.

314. **Фізер І.** Психолінгвістична теорія Олександра Потебні // Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. / За ред. М. Зубрицької.– Львів: Літопис, 1996.– С. 23–24.

315. **Фізер І.** Феноменологічна теорія // Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. / За ред. М. Зубрицької.– Львів: Літопис, 1996.– С. 136–138.

316. **Фізер І.** Школа рецептивної естетики // Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. / За ред. М. Зубрицької.– Львів: Літопис.– С. 261–262.

317. Філософія. Курс лекцій: Навч. посібник / Бичко І. В., Табачковський В. Г., Горак Г. І. Та ін.– К.: Либідь, 1994.– 576 с.

318. **Фрай Н.** Анатомия критики // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв. Трактаты, статьи, эссе.– М.: Издательство Московского университета, 1987.– С. 232–263.

319. **Фрай Н.** Архетипний аналіз: теорія мітів // Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. / За ред. М. Зубрицької.– Львів: Літопис, 1996.– С. 11–135.

320. **Фрай Н.** Критическим путем // Вопросы литературы.– 1991.– № 9–10.– С. 158–176.

321. **Фрай Н.** Предисловие к книге „Великий код“. Библия и литература // Вопросы литературы.– 1991.– № 9–10.– С. 176–187.

322. **Франко І.** Мойсей // Франко І. Зібрання творів: У 50 т.– К.: Наукова думка, 1976.– Т. 5.– 384 с.

323. **Франко І.** Поза межами можливого // Франко І. Зібр. творів: У 50 т.– К.: Наукова думка, 1986.– Т. 45.– С. 276–285.

324. **Франко І.** Що таке поступ? // Франко І. Зібрання творів: У 50 т.– К.: Наукова думка, 1986.– Т. 45.– С. 300–347.

325. **Франко І.** Із секретів поетичної творчості // Франко І. Зібрання творів: У 50 т.– К.: Наукова думка, 1981.– Т. 31.– С. 45–119.

326. **Фрейд З.** Психология масс и анализ человеческого Я // Фрейд З. Психоаналитические этюды.– Минск: ООО „Попурри“, 1998.– С. 422–481.

327. **Фромм Э.** Бегство от свободы // Фромм Э. Бегство от свободы; Человек для себя.– Минск: ООО „Попурри“, 1998.– С. 3–366.

328. **Фромм Э.** Духовная сущность человека. Способность к добру и злу // Философские науки.– 1990.– № 8.– С. 88–95; № 9.– С. 97–111.

329. **Фромм Э.** Психоанализ и религия // Сумерки богов / Сост. и общ. ред. А. А. Яковлева.– М.: Политиздат, 1989.– С. 143–222.

330. **Фрэзер Дж. Дж.** Фольклор в Ветхом завете.– М.: Политиздат, 1989.– 542 с.

331. **Фудоровская Л.** „Бунтующая мука – человек!“ // Дружба народов.– 1980.– № 9.– С. 255–256.

332. **Хабермас Ю.** Модерн – незавершенный проект // Вопросы философии.– 1992.– № 4.– С. 40–52.

333. **Хайдеггер М.** Закон тождества // Хайдеггер М. Разговор на просёлочной дороге.– М.: Высшая школа, 1991.– С. 69–80.

334. **Хайдеггер М.** Исток художественного творения // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв. Трактаты, статьи, эссе.– М.: Издательство Московского университета, 1987.– С. 264–312.

335. **Хайдеггер М.** Письмо о гуманизме // Хайдеггер М. Время и бытие: Статьи и выступления.– М.: Республика, 1993.– С. 192–221.

336. **Хайдеггер М.** Що таке метафізика? // Читанка з історії філософії: У 6 кн. / Під ред. В. І. Волинки.– К., 1993.– Кн. 6: Зарубіжна філософія XX ст.– С. 84–100.

337. **Хиллман Дж.** Архетипическая теория // Хиллман Дж. Архетипическая психология.– СПб.: Б. С. К., 1996.– С. 19–54.

338. **Хоружий С. С.** Человек и искусство в мире Джеймса Джойса // Вопросы философии.– 1993.– № 8.– С. 46–57.

339. **Цибулько В.** Ангели і тексти.– Київ-Львів, 1996.– 158 с.

340. **Цыркун Н. А.** Эстетические аспекты философии Л. Витгенштейна // Вопросы философии.– 1981.– № 10.– С. 83–95.

341. **Чендей И.** Шаги поэта // Дружба народов.– 1969.– № 11.– С. 279–281.

342. **Чендей І.** Поет з верховини // Київ.– 1983.– № 12.– С. 7–8.

343. **Червак Б.** Розірвати рабське коріння // Бойки.– 1993.– № 1–7.– С. 2.

344. **Шалата М. Й.** Маркіян Шашкевич: Життя, творчість і громадсько-культурна діяльність.– К.: Наукова думка, 1969.– 256 с.

345. **Шарден П. Т. де.** Феномен человека.– М.: Наука, 1987.– 240 с.

346. **Шаян В.** Наша священна книга // Велесова книга: Легенди. Міти. Думи. Скрижалі буття українського народу. І тис. до н. е.– І тис. н. д. / Упорядкування Б. Яценка / Заг. ред. В. Довгича.– Індоєвропа.– 7503 (1995).– Кн. 1–4.– С. 262–268.

347. **Шевченко Т. Г.** Повне зібрання творів: У 12 т.– К.: Наукова думка, 1989.– Т. 1. Поезії, 1837–1848 рр.– 528 с.

348. **Шелєр М.** Походження людини в космосі // Читанка з історії філософії: У 6 кн. / Під. ред. В. І. Волинки.– К., 1993.– Кн. 6: Зарубіжна філософія XX ст.– С. 146–152.

349. **Шерех Ю.** Без назви // Шерех Ю. Третя сторожа: Література. Мистецтво. Ідеології.– Балтимор-Торонто: Смолоскип, 1991.– С. 237–278.

350. **Шерех Ю.** Етюди про національне в літературах сучасности // Сучасність.– 1993.– № 4.– С. 68–94.

351. **Шерех Ю.** Після „Княжої емалі“. Над купкою попелу, що була Оксаною Лятуринською // Шерех Ю. Третя сторожа: Література. Мистецтво. Ідеології.– Балтимор-Торонто: Смолоскип, 1991.– С. 279–319.

352. Шістдесятництво як явище, його витоки й наслідки // Слово і час.– 1997.– № 8.– С. 40–55.

353. **Шпет Г.** Введение в этническую психологию.– СПб.:ИД „П.Э. Т.“, „Алетейя“, 1996.– 155 с.

354. **Шпет Г. Г.** Герменевтика и ее проблемы (Продолжение) // Контекст.– М.: Наука, 1990.– С. 219–259.

355. **Шпет Г. Г.** Герменевтика и ее проблемы // Контекст.– М.: Наука, 1989.– С. 231–268.

356. **Штонь Г.** Духовний простір української ліро-епічної прози.– К., 1998.– 317 с.

357. **Элиот Т. С.** Назначение критики // Элиот Т. С. Назначение поэзии. Статьи о литературе.– К.: AirLand, 1996.– С. 166–180.

358. **Элиот Т. С.** Социальное назначение поэзии // Элиот Т. С. Назначение поэзии. Статьи о литературе.– К.: AirLand, 1996.– С. 166–180.

359. **Элиот Т. С.** Традиция и индивидуальный талант // Элиот Т. С. Назначение поэзии. Статьи о литературе.– К.: AirLand, 1996.– С. 157–166.

360. **Юнг К. Г.** Психология и литература // Психоанализ и искусство.– М.: REFL-book, Киев: Ваклер, 1998.– С. 30–55.

361. **Юнг К. Г.** Айон: феноменология самости // Юнг К. Г. Сознание и бессознательное: Сборник.– СПб.: Университетская книга, 1997.– С. 150–173.

362. **Юнг К. Г.** Монолог „Уллиса“ // Психоанализ и искусство.– М.: REFL-book, К.: Ваклер, 1996.– С. 55–84.

363. **Юнг К. Г.** Настоящее и будущее // Аналитическая психология / К. Г. Юнг, Э. Сэмюэлс, В. Одайник, Дж. Хаббэк.– М.: Мартис, 1997.– С. 113–166.

364. **Юнг К. Г.** О психологии бессознательного // Юнг К. Г. Психология бессознательного.– М.: ООО „Издательство АСТ-ЛТД“, „Канон +“, 1998.– С. 9–126.

365. **Юнг К. Г.** О становлении личности // Юнг К. Г. Бог и бессознательное.– М.: Олимп, ООО „Издательство АСТ-ЛТД“, 1998.– С. 454–477.

366. **Юнг К. Г.** Об архетипах коллективного бессознательного // Вопросы философии.– 1988.– № 1.– С. 133–152.

367. **Юнг К. Г.** Об архетипе и особенно о понятии Анима // Юнг К. Г. Бог и бессознательное.– М.: Олимп, ООО „Издательство АСТ-ЛТД“, 1998.– С. 99–121.

368. **Юнг К. Г.** Об отношении аналитической психологии к поэзии // Юнг К. Г. Сознание и бессознательное: Сборник.– СПб.: Университетская книга, 1997.– С. 313–336.

369. **Юнг К. Г.** Отношение между эго и бессознательным // Юнг К. Г. Сознание и бессознательное: Сборник.– СПб.: Университетская книга, 1997.– С. 80–149.

370. **Юнг К. Г.** Психологические типы.– Минск: ООО „Попурри“, 1998.– 656 с.

371. **Юнг К. Г.** Психологические аспекты архетипа матери // Юнг К. Г. Бог и бессознательное.– М.: Олимп, ООО „Издательство АСТ-ЛТД“, 1998.– С. 122–161.

372. **Юнг К. Г.** Психологический аспект фигуры Коры // Юнг К. Г. Бог и бессознательное.– М.: Олимп, ООО „Издательство АСТ-ЛТД“, 1998.– С. 200–226.

373. **Юнг К. Г.** Психология архетипа ребенка // Юнг К. Г. Бог и бессознательное.– М.: Олимп, ООО „Издательство АСТ-ЛТД“, 1998.– С. 162–199.

374. **Юнг К. Г.** Психологія і поезія // Антологія світоввої літературно-критичної думки XX ст. / За ред. М. Зубрицької.– Львів: Літопис, 1996.– С. 91–109.

375. **Юнг К. Г.** Феноменология духа в сказке // Юнг К. Г. Бог и бессознательное.– М.: Олимп, ООО „Издательство АСТ-ЛТД“, 1998.– С. 227–282.

376. **Юркевич П. Д.** Серце і його значення в духовному житті людини за вченням слова Божого // Історія філософії України. Хрестоматія: Навч. посібник / Упорядники М. Ф. Тарасенко, М. Ю. Русин, А. К. Бичко та ін.– К.: Либідь, 1993.– С. 341–348.

377. **Якобсон Р.** Лінгвістика і поетика // Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. / За ред. М. Зубрицької.– Львів: Літопис, 1996.– С. 359–377.

378. **Яндарбиев З.** Чечения – битва за свободу.– Львов, 1998.– 496 с.

379. **Янів В.** Нариси до історії української етнопсихології // Янів В. Нариси до історії української етнопсихології.– Мюнхен: УВУ, 1993.– С. 1–99.

380. **Янів В.** Нариси до історії української етнопсихології.– М.: УВУ, 1993.– 217 с.

381. **Янів В.** Релігійність українця // Янів В. Нариси до історії української етнопсихології.– Мюнхен, УВУ, 1993.– С. 174–195.

382. **Янков В. А.** Эскиз экзистенциальной истории // Вопросы философии.– 1998.– № 6.– С. 3–28.

383. **Ясперс К.** Духовна ситуація часу // Читанка з історії філософії: У 6 кн. / За ред. В. І. Волинки.– Кн. 6: Зарубжна філософія XX ст.– К., 1993.– С. 100–114.

384. **Яусс Г. Р.** Естетичний досвід і літературна герменевтика (фрагменти) // Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. / За ред. М. Зубрицької.– Львів: Літопис, 1996.– С. 279–307.

385. **Ingarden R.** O dziele literackim. Badania z pogranicza ontologii, teorii jenzyka i filozofii literatury.– Warszawa: Panstwowe wydawnictwo naukowe, 1960.– 434 s.

386. **Rosner K.** Hermeneutyczny model obcowania z tekstem literackim // Problematzka aksjologiczna w nauce o literaturze / Studia pod redakcjπ Stefana Sawickiego, Andrzeja Tyszczyka.– Lublin, 1992.– C. 241–252.

387. Steiner G. Language and Silence: Essays 1958–1966.– New York: Penguin Books, 1979.– 266 p.

Додатки

# І. ПОДАЛЬША ЕКСПЛІКАЦІЯ ТЕОРІЇ НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ

## Основні аспекти національно-духовної диференціації (На базі прозового дискурсу В. Стефаника)*

Буду свій світ різьбити, як камінь.

**Василь Стефаник**

Сучасний французький філософ Поль Рікер стверджує, що „в науках про людину „теорія“ не є випадковим додатком: вона бере участь у конституюванні об'єкту“[23]. Тим більше це твердження видається справедливим, коли йдеться про націологічні закономірності такої гуманітарної науки, як літературознавство (людино- і націотворчий потенціал художньої літератури давно аксіологізовано). Одним із найбільш актуальних питань постколоніального літературознавства, на нашу думку, є вивчення національної ідентичності, зокрема через дослідження теоретичних питань національно-духовної ідентифікації та національно-духовної диференціації.

Відповідно до теорії національно-духовної ідентифікації, у межах даної роботи ми лише накреслимо основні спекулятивні аспекти, які увиразнюють специфіку, головні конституенти

* Ця робота була підготовлена як виступ і виголошена в Дрогобицькому державному педагогічному університеті ім. І. Франка на науковій конференції „Покутська трійця“ й літературний процес в Україні кінця XIX – початку XX століть (До 130-річчя від дня народження Василя Стефаника і Леся Мартовича)“ (14–15 травня 2001 р.).

Перша публікація: Іванишин П. Основні аспекти національно-духовної диференціації (На матеріалі прозового дискурсу В. Стефаника) // „Покутська трійця“ й літературний процес в Україні кінця XIX – початку XX століть (До 130-річчя від дня народження Василя Стефаника і Леся Мартовича)“. Матеріали наукової конференції. Дрогобич, 14–15 травня 2001 року.– Дрогобич: Вимір, 2001.– С. 126–151.

23 Рикер П. Конфликт интерпретаций.– М.: Медиум, 1995.– С. 154.

та евристичний потенціал *національно-духовної диференціації* як естетико-націологічного феномену і які зможуть згодом послужити для повномасштабного опрацювання даної проблеми. Водночас постараємось поєднати теоретичну сферу із практичною: із частковою (зредукованою до потреб конкретної концепції) національно-екзистенціальною екзегезою прозового дискурсу Василя Стефаника.

Саме високохудожня творчість цього глибоко національного письменника (у нього – чи „не найсильніше слово з усієї української літератури“[24], на думку М. Євшана) на даному етапі розвитку наукового дискурсу цікава насамперед двома моментами. По-перше, своїм колосальним гносеологічним потенціалом у націологічному сенсі. По-друге, часто аж надто суперечливими інтерпретаційними спробами. На противагу усталеним дослідницьким стереотипам (як-от: Стефаник – реаліст, демократ, захисник „трударів“, експресіоніст тощо) запроваджуються нові, часто непереконливі, само- і взаємосуперечливі: Стефаник – український екзистенціаліст, але чомусь у „Басарабах“ його герой близький саме до сартрівського абсурдного екзистенціалізму[25]; Стефаник – нереалістичний письменник-експресіоніст із цілісним „модерністичним світовідчуттям“, який „вустами персонажів щоразу підносить інтимне, побутово-дрібне як варіант вселюдського“, а у новелі „Сама саміська“ постулює „ідею споконвічної гріховності людини“[26]; Стефаник – народник, неспроможний „до глибшої модернізації культури“, із опорою на „чітко визначену традицію“ (Шевченко, Федькович, Франко), і тому „включити його до модерністичного дискурсу неможливо“[27] і под. Контроверсії очевидні, як також помітними є далекі від інтерпретації спроби постструктуральної „надінтерпретації“ (в термінології Умберто Еко), що вже є не продуктивним, а згубним для метадискурсу, бо артикулює не стільки плюралістично-методологічні, скільки фальсифікаційні тенденції.

---

**24** Євшан М. Василь Стефаник // Євшан М. Критика; Літературознавство; Естетика / Упор. Н. Шумило.– К.: Основи, 1998.– С. 215.

**25** Михайловська Н. Трагічні оптимісти. Екзистенційне філософствування в українській літературі XIX – першої половини XX ст.– Львів: Світ, 1998.– С. 119.

**26** Костюк В. Фрагмент у творчості В. Стефаника („Сама саміська“) // Слово і час.– 2000.– № 6.– С. 62, 66.

**27** Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі.– К.: Либідь, 1999.– С. 29, 89.

На наш погляд, саме врахування фундаментального для української (та й будь-якої іншої) культури концепту національної ідентичності допоможе об'єктивному історикові літератури розбудувати новітню екзегезу творчого доробку В. Стефаника (а свіже прочитання класиків завжди актуальне для нації) в герменевтичному полі, уникнувши пасток надінтерпретації. У цьому плані кореляція *національна ідентичність/художня творчість* дозволяє краще збагнути і національно-духовні ідентифікацію та диференціацію, й іманентні глибини Стефаниківської прози.

Національну ідентичність слушно вважають домінантною ідентичністю в структурі колективних культурних самостей людини (родової, релігійної, класової, етнічної, расової тощо)[28]. Ентоні Сміт характеризує її як „самобутність та історичну індивідуальність" певної нації[29]. Забезпечують витворення аксіальної тотожності індивіда паралельні підсвідомо-свідомі процеси національних ідентифікації та диференціації. Перший існує у вигляді ототожнення індивідом себе із певною групою як усвідомленою природно-духовною єдністю (власною нацією), а другий – як відмежування себе від націостереотипів чужого, інших, часто загрозливих націй[30]. Так в результаті сприйняття свого і дистанціювання від чужого постає фундаментальна онтологічно-екзистенційна основа особистості – *національна тотожність* (чи самототожність)[31].

Для Василя Стефаника найбільш національно-інтенсивним у плані сформування національної ідентичності стала його мала батьківщина – Покуття – як одна з найбільш пасіонарних субтериторій Галичини, України взагалі. Навіть різноманітні окупаційні режими (польський, австрійський, російський),

---

**28** Сміт Е. Д. Національна ідентичність.– К.: Основи, 1994.– С. 23, 49.

**29** Там само.– С. 152.

**30** Детальніше про національно-духовну ідентифікацію див.: Іванишин П. Теоретичні аспекти національно-духовної ідентифікації // Проблеми гуманітарних наук: Наукові записки ДДПУ.– Дрогобич: Вимір, 1998.– Вип.2.– С. 152–162; Іванишин П. Поезія Петра Скунця (Художнє вираження національно-духовної ідентифікації ліричного героя): Автореф. дис... кандидата філолог. наук: 10.01.06 / Львівський національний університет імені Івана Франка.– Львів, 2000.– 20 с.

**31** Детальніше про національну ідентичність див.: Сміт Е. Д. Національна ідентичність...; Андрусів С. М. Модус національної ідентичності: Львівський текст 30-х років XX ст.– Львів: Львівський національний університет імені Івана Франка, 2000, Тернопіль: Джура, 2000.– 340 с.

нав'язуючи власні національні ідентичності, не змогли деформувати національну матрицю українського села даного регіону. Звідси і протиставлення: село – як уособлення свого, автентичної української традиції, і місто (у часи Стефаника ледве на третину українське) – як чужого: „Гімназія, крім формального навчання й ворожого відношення до нас, українців-учнів, нічого нам не давала"[32] (детальніше див. Автобіографію (1926 р.), „Моє слово"). Слушно про це розмірковує син письменника Юрій Гаморак: „Атмосфера тисячолітньої мужицької культури з давніми піснями, що з таким тяжким сумом пливуть з грудей, як скиби тяжкої покутської ріллі з-під дерев'яних ще плугів, з прадавніми колядками, де віддзеркалюється історія українського народу ще від Володимира Великого, а передусім чистота і правдивість тої культури, що так різниться від повної безтрадиційности, мілкості, а то подекуди й фальшу нової культури українського міщанина, це той невичерпний скарб, з яким пізніше мужицький світ вишле свого сина у місто на науку"[33].

Не випадково саме *топос* (місце, простір) виділяють сучасні дослідники як один із найголовніших факторів національної самості: „Найголовніше, що формує і визначає специфіку національної моделі світу,– природа, ґрунт, на який „висіяв" цей чи інший народ Бог, на якому він народився і зріс,– територіальний компонент національної ідентичності. Адже етнос-нація – це передовсім фізичний і духовний простір, де простирається тіло цього етносу, цієї нації"[34]. Стефанія Андрусів характеризує національний простір („рідний край") як „територію, де навіки поєдналися природа і етнос", місце перманентного взаємовпливу і взаємотворення природи й етносу. Для українського ж національного характеру та національної ідентичності найголовнішим локусом-компонентом є, окрім природи, землі взагалі, „передовсім земля-годувальниця і стосунки із нею української людини, селянина"[35].

Закономірно, що у В. Стефаника основною моделлю національної людини є саме селянин („мужик"), а *наскрізним позитивним образом-концептом його прози* (і ліричних мініатюр

---

[32] Стефаник В. Автобіографія // Стефаник В. Твори.– Регенсбург: ВС „Українське слово", 1948.– С. XLVIII. Надалі сторінку із цього видання вказуємо в тексті в дужках.

[33] Гаморак Ю. Василь Стефаник (Спроба біографії) // Стефаник В. Твори...– С.V.

[34] Андрусів С. М. Модус національної ідентичності...– С. 204.

[35] Там само.– С. 205.

(„поезій в прозі“), і новел, і оповідань) *стає* ***земля***. Саме ця ключова ейдологічна структура і виступає найголовнішим об’єктом національної (а рівно ж і національно-духовної – як суто культурної) ідентифікації. Якраз значною мірою від ототожнення із землею і з’являється феномен „твердої душі“ письменника (за Дмитром Донцовим) як наслідок „власті землі“ над ним та його героями, тієї „власті“, що „дисциплінувала думку, сталила волю, робила камінним його серце“[36]. Крім того, через співвідношення вербальних суб’єктів та об’єктів із землею увиразнюється і характер національно-диференційних актів.

Однак доцільно сказати і про *іманентні літературно-естетичні параметри національно-духовної диференціації*. Слідом за класичною німецькою (та й не лише) герменевтичною традицією сучасник Стефаника Мартін Гайдеггер осмислює мистецтво у націоцентричному ключі, розглядаючи його як націотворчий та націозахисний фактор, онтологічно-екзистенційний засіб пізнання істини національного буття і витворення національної ідентичності у митців та реципієнтів. Концепція німецького філософа конкретизується у поняттях: „охорони“ читачами художнього твору, який „кладе основу для їх сумісного буття одне з одним і одне для одного“[37], а також національних „землі“ та „світу“. „Справжній поетичний нарис,– зазначає М. Гайдеггер,– це розкриття того самого, всередину чого споконвіку кинуто тут-буття, що історично здійснюється. А це – земля; що ж стосується народу в його історичному здійсненні, то його земля – ґрунт-основа, що закривається, на котрому засновується і перебуває цей народ з усім тим, чим він вже став і що він є, хоча б приховано від самого себе. І це – його світ, що править на основі поєднаності тут-буття із неприхованістю буття“[38]. Схожий ракурс осмислення уже на рівні художньої концепції та критичної саморефлексії можемо спостерігати і в українського письменника.

Ю. Гаморак, та й більшість інших дослідників, назагал характеризує В. Стефаника як „представника і оборонця, у житті і літературі, селянського стану“, який під час і після першої

---

**36** Донцов Д. Май 1871 – Май 1931 (В. Стефаник) // Літературно-науковий вістник.– 1931.– Кн.V.– С. 100.

**37** Хайдеггер М. Исток художественного творения // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв. Трактаты, статьи, эссе.– М.: Издательство Московского университета, 1987.– С. 302.

**38** Там само.– С. 307.

**39** Гаморак Ю. Василь Стефаник...– С. IX.

світової війни еволюціонував до усвідомлення, що „він поет не села, яке загибає, а поет цілої нації“[39]. Насправді ж Стефаник був загальнонаціонального масштабу письменником і до війни, хоча, можливо, сам цього не усвідомлював. І був ним передусім через капітальне осмислення категорії „землі“ в структурі української культури, у контексті національної онтології (метафізики духовності) і тут-буття питомого українця – селянина. Не випадково саме йому по-шевченківськи потужно відкрився на межі століть глибокий, найчастіше прихований, зміст національної ідентичності, котра виростала на правіковій поєднаності українця із його „ґрунтом-основою“: „Ірраціональний зв'язок селянина з землею він розумів, здається, краще, ніж будь-який інший український письменник“[40].

Процесуальне з'ясування характеру постання національної ідентичності внаслідок рецепції та інтерпретації мистецького твору увиразнюється психологічно-герменевтичними поняттями національних емпатії та абстрагування (див. роботи В. Дільтея, Т. Ліпса, К.-Г. Юнга та ін.; близькими до них є поняття „екстазу“ і „зануреності“ у Лонгіна, „інтенціональної свідомості“ в Е. Гуссерля, „вживання“ і „дистанціювання“ в М. Бахтіна, „катарсису“ в Г.-Р. Яусса, „абсорбування“ в В. Ізера тощо), що корелюють з ідентифікацією та диференціацією. Карл-Густав Юнг розглядав емпатію як специфічний рецептивний процес, під час якого „деякий істотний психічний зміст вкладається за допомогою почуття в об'єкт, і об'єкт таким чином інтроектується“, при цьому цей зміст „асимілює об'єкт суб'єктом і до такого ступеня пов'язує його із суб'єктом, що суб'єкт... відчуває себе в об'єкті“[41].

Саме поняття *прекрасного* у світлі концепції емпатії набуває свого автентично-естетичного, а не побутово-філістерського сенсу. Краса у художньому творі – це не лише те, що нам подобається, що викликає задоволення („лоскоче нерви“ чи „ллє бальзам на душу“), бо справді „прекрасним ми можемо назвати те, у що можемо вчутися“[42]. З цього погляду, твори В. Стефаника – істинно прекрасні, досконалі художні образи цього „абсолютного пана форми“ (І. Франко) є запорукою цієї об'єктивної краси. Передумовою ж глибинної читацької емпатії стає не

---

**39** Гаморак Ю. Василь Стефаник...– С. IX.

**40** Там само.– С. X.

**41** Юнг К. Г. Психологические типы.– Мн: ООО «Попурри», 1998.– С. 322.

**42** Там само.– С. 323.

менш глибока попередня авторська естетична ідентифікація (письменник вустами ліричного героя так звертається до своєї творчості – „бесіди“): „Біжи, як пристрасті мої, що їх більше батогів гонить, як сонце має проміння, лови чужі пристрасті та сплітайся з ними та й разом спалюйтеся“ („Самому собі“, 1).

Водночас під час художньої рецепції виділяють ще й протилежний емпатії процес – абстрагування: „...легко зрозуміти, що повинна бути можливість й іншого виду естетичного відношення до об'єкта, а саме така настанова, котра йде не на зустріч об'єкту, а швидше прямує геть від нього і старається відмежувати себе від впливу об'єкта, створюючи в суб'єкті таку психічну діяльність, призначення котрої полягає в паралізуванні впливу об'єкта“[43],– пише швейцарський психолог. Оскільки справжнє мистецтво неминуче формує національну істоту людини (див. концепції Я. Грімма, Т. Шевченка, О. Потебні, І. Франка, В. Дільтея, М. Гайдегера, М. Бердяєва, М. де Унамуно, Д. Донцова, С. Дюрінга, Г. Бгабги, А. П. Мукгерджі та ін.), національно-духовні ідентифікація та диференціація об'єднують національну та естетичну ідентифікації та диференціації (емпатію та абстрагування), узгоджуючи між собою індивідуальний, колективно-національний та естетично-художній виміри. Можемо говорити і про національну емпатію, і про національне абстрагування.

У контексті художньої літератури визначення ***національно-духовної ідентифікації*** (національної емпатії) буде наступним. Це – *підсвідомо-свідомий процес ототожнення індивідом себе із об'єктами та суб'єктами художнього твору, в результаті котрого формується національна ідентичність цього індивіда*. Натомість ***національно-духовна диференціація*** (національне абстрагування) – це *паралельний національно-духовній ідентифікації процес, котрий полягає у розрізненні індивідом себе (саморозрізненні), внаслідок несприйняття тих чи інших об'єктів та суб'єктів літературного твору (відмежування себе, дистанціювання від них), в результаті якого теж формується національна ідентичність індивіда*. У залежності від суб'єкта (актанта) даних процесів виділяємо три художньо-психологічні рівні: авторський, рецептивний і текстуальний. Комплексне вивчення процесів схожого типу передбачає, крім усього іншого, ще й врахування основних типів корелювань у такій системі: психіка суб'єкта – характерні рівні художньої актуалізації – найбільш

---

**43** Юнг К. Г. Психологические типы.– Мн: ООО «Попурри», 1998.– С. 324.

продуктивна інтерпретація. Так, на психічному рівні „super ego“ (над-свідомості) актуалізуються передусім культурно-національні ідеологічні коди, на рівні „Я“ (свідомості) – національно-екзистенційні модуси (екзистенціали), на рівні „Воно“ (підсвідомості) – архетипи національного підсвідомого. Усе це вимагає від дослідника уважного добору герменевтичних стратегій, водночас евристичних, гносеологічних у плані виявлення й описання художньої специфіки національної ідентичності та адекватних тому чи іншому артефактові.

У Василя Стефаника, як і в кожного справжнього письменника, представлені обидва типи естетично-психологічних реляцій (взяті у їх композиційній складності), часто із переважанням саме *підсвідомого* моменту. Якраз це підмічено у характеристиці М. Євшаном авторської національної емпатії: „Чуємо не лиш саме розуміння всіх болів мужицької душі, але й те, що поміж самим поетом і тим світом, про який він пише, є якась глибша спільність, спорідненість“[44]. Саме ця глибока „спільність“ (наслідок метафізичної гомогенності національної людини та національного світу) дозволила письменнику збагнути і сутнісну загроженість українського буття, його „почорніння“ (порівняйте із традиційно-фольклорним „білим світом“), як це спостерігаємо в антитезі світу дитинства (символу національної чистоти, світу „білого“, як біла „мамина сорочка“, немов Шевченкова „ляля в льолі білій“) із дорослим світом (символом світу зчужілого, а тому – „чорного“) в ліричній мініатюрі „Моє слово“: „Я скинув мамину сорочку. Мій дитячий світ і далеке покоління мужицьке лишилося за мною. Передо мною стояв новий світ, новий і чорний. Я ловився за його поли, а він згірдно глядів на мене. Як жебрак маленький“ (120). Звідси, очевидно, і бере початок ота потужна насиченість художнього світу Стефаника об'єктами й актами національно-духовної диференціації, настільки потужна, що нерідко спонукала говорити окремих літературознавців про „песимізм“ письменника, а його творчість характеризувати як „чорну прірву“[45].

Окреслення специфіки національного абстрагування ми б завершили розглядом тих *об'єктів* – змодельованих у художньому творі текстуальних суб'єктів та об'єктів (усі вони по відношенню до актанта саморозрізнювального чи ототожнювального процесу є об'єктами), котрі, власне, і формують процес диференціації. У цьому плані проза Василя Стефаника є не просто вдяч-

---

**44** Євшан М. Василь Стефаник...– С. 215.

**45** Там само.– С. 213.

ним ілюстративним матеріалом для такої теоретичної екзегези: остання значною мірою допомагає збагнути сутність „чорноти“ письменницького літературного універсуму, його когерентні особливості системотворчого характеру.

На противагу об’єктам національно-духовної ідентифікації, котрі витворюють плюсове аксіологічне поле, *об’єкти національно-духовної диференціації* витворюють аксіологічне поле від’ємне, покликане відштовхувати незмаргіналізовану особистість, формуючи водночас її ***національно конкретну людяність (духовність)***. Основні елементи національного абстрагування ми б структурували, виділивши три характерні антропологізовані рівні їх побутування у вербальному часо-просторі: а) явища ідеологічно-культурні (чужинські ідеологеми та міфологеми, часто зовні привабливі ворожі ідеали (правди „з чужого поля“), чужі боги (пор. образ імперського Саваофа – офіційного ерзац-бога російського православ’я у Т. Шевченка), чуже мистецтво (часто антимистецтво), різноманітні антикультурні феномени (від антинаціональних „релігій“ до антинаціональних політичних доктрин та систем „освіти“), чужа мова (або попсована своя – як-от суржик), чужі хронотопи, не- чи антинаціональні семіотичні системи (спорт, мода, кольористика та под.) тощо), б) явища антропологічно-психологічні (ворожо налаштовані чужинці, очужілі свої (духовні перевертні: маргінали, ренегати, манкурти, потурнаки, яничари, малороси, мадярони, хруні та ін.), окупанти-колонізатори (політичні, економічні, культурні та ін.), здеградовані під впливом чужинських антинаціональних ідей індивіди (злочинці, повії, божевільні та ін.) тощо) і в) соціально-цивілізаційні явища (антинаціональна система влади (окупантські порядки, чужинські антинародні закони, імперіалістичні програми „ощасливлення людства“ та ін.), чужинські речі (як-от порожні у духовному плані американські „речі-привиди“, що протистоять речам національним у Р.-М. Рільке), несправедливі колонізаційні війни (наприклад, російсько-кавказька у „Кавказі“ Т. Шевченка), деструктивні національно-соціальні феномени (бідність, злочинність, покритство, рекрутчина, еміграція і под.), інші елементи антицивілізації (наприклад, мегаобраз міста як епіцентру антиукраїнства у романах В. Підмогильного) тощо).

Домінантною рисою поетики Василя Стефаника, на думку переважної більшості науковців, є лаконічність і психологічна експресивність зображення, поєднані із „зовні прихованим, але глибоким внутрішнім ліризмом і драматизмом“[46] ейдологічної

**46** Лесин В. М. Великий майстер реалістичної новели // Стефаник В. С. Твори.– К.: Дніпро, 1964.– С. 3–30.

тканини. Справді, „коротко, сильно і страшно пише ця людина“ (М. Горький). Значною мірою автор досягає цього через максимальну національно-духовну ідентифікацію із своїми героями. „Душу мужика Стефаник зглибив до дна“[47],– слушно зауважив свого часу М. Євшан. Але очевидно, що не менше значення (поруч із колосальною технічною досконалістю, „незглибимим творчим ремеслом“ в термінології І. Франка) відіграло й майстерне моделювання типових (!) у своїй масі *образів національно-духовної диференціації*, зокрема, коли йдеться про драматизм (навіть трагізм) як наскрізний пафос та силу художньо-психологічної експресії, причому в обидва періоди творчості (1897–1900 і 1916–1933).

Особливості авторського емпатування та абстрагування, посилена увага письменника до психіки галичанина-селянина, домінування персонажа-“мужика“ в якості протагоніста,– усе це детермінувало поглиблене витворення потужної групи ***антропологічно-психологічних*** феноменів. Передусім виразно окреслюються моделі важких психологічних станів і властивостей (найчастіше екзистенційного, „межового“ характеру), що гнітюче діють на психіку реципієнта: відчаю („Синя книжечка“, „Виводили з села“, „Стратився“, „У корчмі“, „Святий вечір“, „Майстер“, „Осінь“, „Катруся“, „Новина“, „Дорога“, „Палій“, „Кленові листки“, „Дід Гриць“, „Мати“[48]), суму (туги) („Портрет“, „Вечірня година“, „Камінний хрест“, „Скін“, „Вістуни“, „Похорон“, „Басараби“, „Вона – земля“, „Сини“), самотності („Сама-саміська“, „З міста йдучи“, „Святий вечір“, „Ангел“, „Озимина“), відчуження („Суд“, „Палій“, „Злодій“), божевілля („Палій“, „Сама заміська“, „Басараби“, „Вона – земля“), помсти („Палій“, „Суд“), „мнєкості“ („бабськості“) („Злодій“, „Такий панок“, „Марія“, „Суд“) тощо.

При цьому самі герої – носії окреслених станів – практично ніколи не перетворюються в об’єкти національного абстрагування: чи то батько, який з відчаю б’є рідних, як в „Осені“, або й топить власних дітей, як у „Новині“; чи то старий наймит Федір, який мститься багатієві Курочці за нелюдське поводження, спалюючи його маєток, і робить це з трудом та без зайвого зла: „Я чужого не хочу, лиш най моє вігорит!“ („Палій“, 165). Тут *негативне ставлення, прагнення диференціюватися викликає сам психічний стан, його анормальність*.

---

**47** Євшан М. Василь Стефаник…– С. 214.

**48** Тут і надалі в обойму включаємо лише найхарактерніші, на наш погляд, твори, а не всі, де зустрічається той чи інший концепт *(прим. автора)*.

Однак в окремих випадках маємо справу із ототожненням негативного психічного стану та його носія, як це спостерігаємо у випадку „мнєкості“ в психічній структурі мужчини на прикладі новели „Злодій“. Спійманий на гарячому злочинець, відчуваючи неминучу і жорстоку помсту (ограбована ним небагата сім'я прирікалась на не менш жорстоке бідування; так народжується тверда реакція „Великого Мусу“), помічає м'якість одного із ґаздів (Максима), цілує його в руку, і той зм'якає, іде геть, виправдовуючись перед сусідами: „Мнєкому ніколи не варт бути, бо мнєкий чоловік нездалий до нічого…“ (211). Таку самокритичну нищівну оцінку підтримує і господар Георгій (якого не зупиняють і просьби дружини): „Ідіт, ідіт, бо ви не хлоп, але зальопана баба!“ (212).

Представлені тут характерну для Стефаника бінарну опозицію – „камінність“/„м'якість“ – і характер змодельованого галицького мужчини (ширше – характер нової української людини) Дмитро Донцов експлікує через образ жінки як символу „м'якості“: „Чи можна уявити собі шляхетнішу постать? Але коли вона, весталка домашнього огнища, свою посвяту і милосердя хоче зробити новим законом, протиставляючи його суворій правді землі,– стефаниківський мужик гремить на неї з такою злобою й погордою, якої рівної мало є в нашій літературі…“[49].

Назагал, *окреслені психічні стани і властивості (якості) найчастіше зумовлені не індивідуально-психологічними, а суспільними причинами*. І фактично усі ці експліцитно виражені об'єкти національно-духовної диференціації є елементами саме народного, а не індивідуального болю. Ще виразніше привнесений, неіманентний українській психіці (духовності взагалі), характер об'єктів антропологічно-психологічного типу простежуємо у підгрупі, котру формують вади (втілені у типі *псевдозлочинців*), що постають (актуально чи потенційно) через детермінована чужинством деградацію людей. До основних від'ємних феноменів відносимо: безбожність (неповагу) молодих супроти старих („Діти“, „Засідання“, „Осінь“, „Ангел“), самогубство („Стратився“, імліцитно – і „Басараби“), побутові сварки („З міста йдучи“, „Побожна“, „Лесева фамілія“, „Осінь“, „Катрусі“, „Кленові листки“, „Morituri“), покритство („курвинство“) („Палій“, „Марія“, „Пістунка“, „Вовчиця“, „Гріх“, „Мати“) тощо.

---

**49** Донцов Д. Поет твердої душі (В. Стефаник) // Літературно-науковий вістник.– 1927.– Кн. V.– С. 145.

Якщо висловлюватися в термінології Нортропа Фрая, то, мабуть, у цій підгрупі особливо гостро втілюється те, що канадський науковець називав *демонічною* образністю (попередні та наступні групи лише підтвердження цьому). Але ця модель буття не іманентна українському світові. Всупереч Божим і людським законам син і невістка поневіряють діда і бабу, які їм свого часу передали всю свою убогу господарку (корівка, овечки, плуг), спонукають їх до праці і не дають нормально їсти („А сегодни вони вповідают, що ви старенькі, слабенькі та й їжте маленько“ („Діти“, 18)). Така неприродна для українців черствість, матеріалізація родинних стосунків (хто старий і немічний – уже напівлюдина, щось, що заважає) з їх фундаментальною пошаною старших у роді, насправді зумовлена об'єктивною причиною – бідністю. І звідси скрушне зітхання старого вдумливий читач адресує не стільки дітям, скільки окупантам – справжнім винуватцям крайньої межі виживання: „...У цих людий вже нема Бога, ой, нема...“ („Діти“, 18).

Поза межами української традиції опиняються не тільки побутові чвари, викликані, як і в „Кайдашевій сім'ї“ Івана Нечуя-Левицького, таки *національними*, а не соціальними причинами – ***браком життєвого простору для українців на власній землі***. Ця запрограмована демонізація соціальних, зокрема родинних, відносин (спрацьовує часто неусвідомлений екзистенціал відчаю) конкретизується у темі самогубства (новела „Стратився“). Здоровий, красивий (особливо актуалізується цей момент, коли батько одягає понівечене анатомом тіло хлопця в покутський стрій), сповнений життєвої енергії селянський син Николай Чорний вішається у війську, не витримавши муштр і знущань. Очевидно, що тут не йдеться про якесь органічне протиставлення людини землі й мілітарної ідеї. Досить згадати хоча б образи українських воїнів (січових стрільців) – таких самих селянських дітей – у „Синах“ чи „Марії“. Натомість протиставляються два світи: *український* (тут – у формі „мужицького“) й *імперський* – чужий, демонічний, убивчий (образи австрійського міста, казарми). У цьому фактичному антисвіті українець занапащає душу: „Скажи ж мені, кілько служб наймати, кілько на бідні роздати, аби тобі Бог гріха не писав?..“ (26).

Саме з чужого світу з'являються по-диявольськи привабливі спокусники. Детермінований ними гріх утілюється в образі, здавалося б, абсолютно невинної дитини. Однак для матері (епіцентру родини), котра заради немовляти готова витримати кожну кару від чоловіка, а згодом сама накладе на себе покуту і піде геть з дому, бо, втративши *честь*, перестає бути частин-

кою національно-родинного буття,– якраз для цієї жінки-покритки немовля набуває демонічних рис (чимось схожу ситуацію спостерігаємо й у „Великому льосі“ Т. Шевченка): „…Московський байстрюк раз-по-раз шукає грудей. На стіні відбивається її кругла грудь, як гора, а губи байстрюка виглядають на стіні, як ненажерливий змій. Думає вона собі: „Цей хлопец, як опир, вітєгнув в мене всю мою жіночу честь і ще всю мою кров вітєгне“ („Гріх“, 288). Правіковий український етос, тверда мораль землі викристалізовується саме на тлі таких об’єктів національного абстрагування, як покритство (ця ж ідея виражена і в Шевченковій „Катерині“).

Антропологічними об’єктами-моделями національної диференціації стають три основні типи текстуальних суб’єктів (як *справжніх злочинців*). Ці втілення чужинства формують третю підгрупу антропологічно-психологічних феноменів. По-перше, це чужинці, взяті у найширшому значенні (поляки, мадзури, жиди, пани, дохтори, ксьондзи, чиновники, навіть гуцули) („З міста йдучи“, „Засідання“, „Лесева фамілія“, „Майстер“, „Катруся“, „Камінний хрест“, „Май“, „Воєнні шкоди“, „Слава-Йсу“, „У нас все свято“). По-друге, специфічні (конкретизовані) чужинці – окупанти (москалі, поляки, польські жандарми, поліцаї, жовніри, мадяри, австрійці) („Марія“, „Воєнні шкоди“, „Вона – земля“, „Дід Гриць“, „Слава-Йсу“, „Дурні баби“, „Червоний вексель“). По-третє, власні манкурти (різні типи перевертнів: ренегати, багачі, зрадники, злодії, повії, байстрюки тощо) („Палій“, „Злодій“, „Такий панок“, „Марія“, „Пістунка“, „Гріх“, „Мати“, „Червоний вексель“).

Загалом *надзвичайно національно толерантний, терпимий до неагресивних чужинців українець раптом помічає, що йому немає місця на своїй землі (знову актуалізується брак життєвого простору)*. Характерно, що на це вказує один із радних, ґазда (господар), не найбідніша людина в селі, на засіданні в канцелярії. Іван Плав’юк розповідає про ярмарок:

„– Дайте ми спокій з такими ярмарками, як теперішні! Жиди з панами цілий світ займили. Хто продає – жид, а хто купує – пан! А люде дес-не-дес шо грубшу яку штуку продают. Телятко, корову – то ще, ще, але волів вже мало.

– Та бо тісно стало! (…) Тісні роки настали!

– Правда, шо тісні. …нарід і не п’є, і не гайнує, а грейціра рівно не видит“ **(„Засідання“, 54).**

Кількома характерними штрихами неквапної і розумної ґаздівської бесіди змальовано вічно актуальний для підневільного народу економічний стан: скільки б ти не працював і як би ти

не працював – елементарного добробуту (тим більше щастя) в чужій державі тобі не бачити. Твоєю працею скористаються пани („Май“), твоєю землею (рано чи пізно) – „жиди“ („З міста йдучи“) (не випадково у новелі „У нас все свято“ з'являється пряма характеристика, яку можна прикласти не лише до спритних у фінансових махінаціях євреїв-орендарів, паразитуючих на бідах народу, а й до усіх „злоначинающих“ (Т. Шевченко) демонізованого світу,– „злодюга-жид“), використають навіть твоїх дітей (у соціальному („Виводили з села“ чи „Новина“) чи сексуальному плані ( „Палій“, „Мати“)).

Прямими уособленнями антинаціонального зла стають окупанти. Найбільш часто, особливо у другий період творчості, згадуються москалі та поляки. Перші ще й жахають своєю дикістю (саме так їх описують буковинські утікачі у новелі „Вона – земля“). Галицькі реалії першого російського „визволення“ (під час першої світової) не менш жахаючі у плані обширного *антиукраїнського погрому*: арешти, свавілля, зґвалтування, грабіж, винищення свідомих українців, зруйнування символічних могил Т. Шевченка та читалень тощо. Марія, головна героїня однойменної новели, так згадує появу росіян (не випадково у тому спогаді зринає концептуальний маркер „хреста“, маркер танатоса (як і „кат“ чи „Сибір“)): „Поле за кілька днів зродило багато, багато хрестів. І поміж ті хрести попровадили солдати її найменшого сина за те, що царя називав катом. Казали, що ведуть його на Сибір“ (234).

У цій же ж новелі маємо цікавий приклад художньої метаморфози: козаки, яких спочатку Марія сприймає як чужинців-ворогів, згодом виявляються земляками-кубанцями („українцями“). Засобом перетворення їх з об'єктів національного абстрагування в об'єкти національної емпатії стають *націотворчі культурні константи* – портрет Шевченка, його „Заповіт“ та українська мова. Не дивно, отже, що саме до них звертаються місцеві жінки уже як до своїх захисників, фактично синів (так спрацьовує антиімперіалістична у своїй суті національно-духовна соборність усіх українських земель), однією лаконічною фразою викриваючи і справжніх окупантів, і їх політичний москвофільський міф (про „визволення“ слов'ян): „...напишіть, аби світ знав, як нас москалі з ярма випрєгают“ (240).

Однак найбільш гостро і болюче автор показує антинаціональну суть власних перевертнів. Демонізовані українці постають у двох інваріантах: *національно-соціальному* і *національно-духовному*. Перший тип представлений образами багатіїв-здирників, учорашніх „своїх“, котрі в страшній і виснажливій

погоні за матеріальними статками (виснажують роботою і себе, і своїх дітей, і наймитів) втрачають людяність, духовність. А ці поняття для Стефаника завжди сутнісно національні. Не випадково глибоко ображений багатієм Курочкою старий наймит Федір порівнює його із чужинцями („жид", „кальвін"), увиразнюючи тим самим глибину духовного падіння цього чоловіка: „Мой, ти Курочко, то ти також за людьми? Таже ти гірше жида! (...) Та ти з людьми тримаєш? Я в тебе всю силу лишив, а ти мене вігнав босого на зиму! Таже ти гірше жида, бо то рахуєш не наша віра. Але пустє твої діти тото богацтво, ше з него сліду не буде! Ти кальвін!" („Палій", 164).

Меншу міру соціального спостерігаємо у типі національно-духовних ренегатів (соціальне походження тут не має визначального значення; у парадигму включені як пани, так і селяни (пор. образ селянина-покруча, залізничника у „Червоному векселі")). Один з них – це типовий галицький манкурт-хрунь, панок Ситник, котрий заради кар'єри усе життя приховував, що він українець („русин"), схоже до надпоручника Лукаша у „Пригодах бравого вояка Швейка" Ярослава Гашека. Він навіть ховав під ліжко портрет українського митрополита, щоб не образити своїх клієнтів-поляків. Взнавши про смертельну хворобу, у своїй крамниці старається покутувати найбільший гріх свого життя,– *національного ренегатства*,– навчаючи селян, що вони не повинні панів боятися, що вони ґазди із гідністю: „...я – чоловік ваш, я з вашої кости і крови"; „Пани ймили мене межи себе, я їм служив, я за вас забув, я грав з ними в карти..."; „...то так тепер є, що як ти – русин, то маєш тримати з русином, а як не тримаєш, то ти – послідний лайдак, драб і розбійник, розумієте?" („Такий панок", 216). Трагедія в тому, що і каяття це, на жаль, запізніле, і зрозуміти його селянам важко. Для них він – дивак, пиячок, „такий панок".

Особливим драматизмом сповнені багато конотовані образи повій як підтипу національно-духовних манкуртів. При цьому і самооцінка (як у „Грісі"), й оцінка зовнішня збігаються – вони однозначно негативні попри імпліцитні намагання зрозуміти причини гріха: „Бодай дівки ніколи на світ не родилиси; як суки валєютси, одні закопані в землю, а другі по шинках з козаками. І нашо воно родитси на світ божий? І дурне, і пусте, ще й з вінком на голові" („Марія", 230).

*Вчинений добровільний блуд є справою не лише особистою, а передусім родовою, громадською, навіть загальнонаціональною.* Такий ракурс розгляду проблеми і водночас ступінь пізнання онтологічної глибини духовного падіння (переродження людини

із свого на чужого) простежуємо у новелі „Мати“. Покритство, як духовне відчуження від рідного народу, тут таврується найріднішою особою – матір'ю, донька котрої нагуляла дитину із московським офіцером (архетипна для нашої літератури доля Шевченкової Катерини). Спалюючи подароване москалем добро, мати промовляє (пересипаючи своє поетично-експресивне мовлення мікрообразами національної диференціації – метафорами, символами): „Твоє курвинство вже згоріло, коби-м і тебе можна запхати в той вогонь, але-м стара та немічна. (...) Ти заткала у мій сивий волос смердєчу квітку ганьби“ (292). Вирок матері суворий, але справедливий – під час війни так карають за зраду (чимось нагадує мужність вчинку Гонти у „Гайдамаках“ Шевченка, але на іншому рівні): „Житє твоє, небого, серед нас скінчилося, ти чужа всім, насип оцес порох у московську гарбату і зараз спокутуєш гріх“ (292). „Ти чужа всім“,– так промовляє зболеним голосом люблячої (!) матері сама нація. Архетипи Землі і Матері закономірно зливаються тут в одну ейдологічну структуру.

Крім того, поруч із матір'ю, у цьому та й у інших творах („Стратився“, „Суд“, „Новина“, „З міста йдучи“, „Воєнні шкоди“, „Гріх“, „Червоний вексель“, „Засідання“ та ін.) автор моделює (не завжди експліцитно) ще одного текстуального суб'єкта (колективного індивіда) національного абстрагування (і водночас емпатування) – *громаду*. Остання може звужуватися до сім'ї чи родини (як у „Басарабах“) або розширюватись до мегаобразу цілого народу, нації (по суті, кожен із субординованих суб'єктів (індивід, сім'я, родина, громада) потенційно включений у націю – ієрархізовану систему природно-соціального та духовно-конвенціонального характеру) (найбільш виразно у „Марії“) як основних адресантів „голосу землі“.

Другу потужно представлену (на зразок рівня „представлених предметів“ у польського феноменолога Романа Інгардена) групу об'єктів національно-духовної диференціації складають ***соціально-цивілізаційні феномени*** (найбільш інтенсивною у плані абстрагування стає соціальна сфера). На їх прикладі спекулятивна культурологічна опозиція *культура/цивілізація* отримує конкретно-національну експлікацію. Художня практика українського письменника є в цьому плані надзвичайно продуктивною.

Найбільш численну підгрупу даної групи формують негативні національно-соціальні явища: страшна бідність (убогість) переважної частини народу („З міста йдучи“, „Засідання“, „Святий вечір“, „Новина“, „Осінь“, „Шкода“, „Камінний хрест“, „Лан“, „Кленові листки“, „Вістуни“, „Май“, „Похорон“ та ін.), перма-

нентний голод („Новина“, „Сама саміська“, „Кленові листки“), виснажлива (просто убивча) праця („Шкода“, „Камінний хрест“, „Палій“, „Нитка“), пияцтво („Синя книжечка“, У корчмі“, „Лесева фамілія“, „Палій“, „У нас все свято“), наймитування („Синя книжечка“, „З міста йдучи“, „Лан“, „Палій“, „Май“, „Сон“, „Вовчиця“), злодійство („Засідання“, „Кленові листки“, „Злодій“, „Вовчиця“, „Шкільник“), вексельна система („Підпис“, „З міста йдучи“), еміграція („Мамин синок“, „Камінний хрест“), убивство („Новина“, „Злодій“, „Суд“, „Пістунка“) тощо.

Характер національного абстрагування у даних феноменах визначається домінуванням національного (як пріоритетного, такого, що включає в себе усі інші можливі проблеми суспільного життя: сімейно-побутові, релігійні, расові, етнічні, статеві, класові, соціальні тощо, зокрема доведеного світовою гносеологічною традицією – від Руссо, Віко, Гумбольдта, Фіхте, Шевченка і Мацціні до Гайдеггера, Бердяєва, Рамоса, Донцова і Сміта). Невирішеність основного для нації питання – *національної свободи і побудови власної національної держави* – детермінує сталу неможливість вирішити порушувані соціальні питання на індивідуальному чи інодержавному рівнях. Так розширюється поняття „чорноти“ трагічного стефаниківського світу.

Основним ґрунтом, на якому виростають усі інші національно-соціальні проблеми у вербальному часопросторі В. Стефаника, стає типовий для підневільного народу екзистенційний модус *крайньої бідності*. Навіть відносно багаті селяни ризикують перетворитися у жебраків. Заможний чужинець – явище нормальне, а от заможний українець-селянин – ні, тому йому набагато легше втратити своє добро, ніж вибитися із нестатків („З міста йдучи“). Вражаючий образ цієї соціальної дихотомії подано у новелі „Святий вечір“. Стара вдова-жебрачка сидить сама у своїй непаленій хаті на одне з найвеселіших християнських свят (Різдво), приймає подарунки (їжу та сорочку) від сина (який не спроможний їй навіть палива дістати якогось) та односельців. Щоб не замерзнути, п’є горілку і з розпачу, що не може вмерти, б’є головою у стіну, примовляючи (в дусі праукраїнських голосінь) до померлого чоловіка:

„– …Ой, я вже з тобов ні, ой, ні! Я не твоя вже ґаздиня…

Пила.

– Ой, не твоя! Я собі без тебе раду дала, я собі торби пошила та й межи люди пішла…“ **(„Святий вечір“, 63).**

Учора – „ґаздиня“, сьогодні – вже жебрачка, а її син та його сім’я – напівжебраки. І ця загрозлива нисхідна тенденція до зубожіння є типовою для галицького села межі століть.

Саме ця бідність і голод, що є її незмінним супутником, формують стан *безвиході*. Усі ті індивідуальні чи соціальні шляхи (чергові об'єкти національно-духовної диференціації) вирішення, що їх свідомо чи несвідомо обирають ті чи інші персонажі, заздалегідь хибні, приречені на провал, життєвий програш, вони прирікають актанта на ще більше зубожіння, звиродніння, деградацію.

Одні обирають шлях виснажливої наполегливої праці, але обставини (найчастіше саме вони як національно-політичні закономірності, а не як доля, давньогрецький фатум) сильніші. У вдови Романихи помирає корова, на яку вона заробляла шиттям усе життя. Стара жінка в розпачі: „.. Я цілий свій вік змарнувала, аби коровки дочекатися. Від чоловіка лишила-м си, син умер у воську, а я крірвала та робила і ніч і день. Такі зимові ночи довгі, а я до днини пряду, аж ми пучки спухают, аж пісок у очах стає. Лиш один Бог знає, як я тот грейцір гірко прєтала, заки напрєтала…" („Шкода", 83). Смерть корови стає символом безплідності праці й ефемерності українського „щастя" у чужій державі (яка у цій підгрупі найчастіше залишається „за кадром").

Інші, міняючи шило на мило, ідуть у найми, перетворюючись із господарів у „сільських пролетарів", життя яких минатиме у праці, бійках та пиятиках. Досить заможний Антін, поховавши дружину та дітей, пропиває свою господарку, віддаляючись від ейдологем національної емпатії, що становили колись його буття і буття його роду,– сім'ї, предків, волів, ґрунтів, ліса, поля, „приспи", „вікна"… А залишається із паспортом (національно-диференційним мікрообразом), що відкриває йому двері у чорне наймитське життя: „…Книжечка від цісаря, усюда маю двері втворені. Усюда. І по панах, і по жидах, і по всякі вірі!" („Синя книжечка", 14).

Ще інші пробують красти (явно невміло), як бідна вдова трухляву дошку з-під церкви, щоб хоч трошки запалити у хаті під час зими („Засідання"). Або позичають гроші під заставу в банку, і векселі стають символом неминучої втрати цієї землі („З міста йдучи"). Або, розчарувавшись у всьому і не бачачи майбутнього в рідному краю, стараються емігрувати до Канади, обрубуючи животворний для селянина зв'язок із рідною землею. Так Іван Дідух, збираючись з родиною за море, ніяк не може пережаліти (точно передає його стан діалектне „перебанувати") за горбом (найгіршим у селі ґрунтом), на якому працював усе життя: „Так баную за тим горбом, як дитина за цицков. Я на нім вік свій спендив і докалічів-єм. Коби-м міг, та й би-м го в пазуху сховав, та й взєв з собов у світ. Банно ми за найменшов

крішков у селі, за найменшов дитинов, але за тим горбом таки не перебаную“ („Камінний хрест“, 107).

Не є справжнім виходом і побутове вбивство, до образів якого часто звертається письменник. Воно поглиблює й унаочнює нестерпність проблем, але не розв'язує їх: вбивство батьком дитини, щоб не розтягувати її муку життям: „...Будеш бідити змалку, а потім підеш у мамки жидам та й знов меш бідити“,– пророкує Гриць Летючий старшій дочці Ґандзі, котра відпросилася („Новина“, 131), вбивство господарями злодія („Злодій“) чи вбивство бідними багатих на весіллі („Суд“).

Цікаво й влучно характеризує парадигму „убійників“ у В. Стефаника Д. Донцов. Якщо, скажімо, у „Злодії“ спостерігаємо просто „убійника“, то вже у „Синах“, „Марії“ та „Межі“ – це „убійники pro partria“. Перехідного типу – убивці-бандита – у прозі письменника нема (ця відсутність випливає з української традиції). Є лише „месник своєї приватної кривди“ і захисник народу, апологет національного „рихту“[50]. Зрештою, цей „убивця“ pro patria, січовий стрілець – герой національно-визвольної боротьби – і становить (поруч із образом націоналіста-підпільника, оунівця („Дурні баби“, „Гріх“ („Стара Марта давно хора...“)) персоніфікацію єдиноможливого виходу із замкнутого кола антинаціональних феноменів та закономірностей, що їх породжують. Лише „в своїй хаті своя й правда, і сила, і воля“ (Т. Шевченко).

Явищами-детермінаторами жахаючих національно-соціальних об'єктів стають феномени, утворені чужинськими (окупантськими) порядками (антиукраїнською системою влади), причому різними (австрійськими, російськими і польськими). Це і цісарська рекрутчина („Виводили з села“, „Стратився“), і „кременал“ (арешт) чи то за „радикально“-соціальну („Лист“), чи за національну ідею („Дурні баби“), й антиукраїнський суд, апріорна необ'єктивність якого змушує селян самим судити своїх односельців, судом громади („Суд“) тощо. Пряма характеристика нелюдської й антинаціональної суті влади подана у новелах „Камінний хрест“, „“Марія“, „Вона – земля“, „Воєнні шкоди“, „Morituri“, „Дід Гриць“, „У нас все свято“.

Особливу генералізуючу і водночас актуалізуючу домінантний код Окупації силу мають прощальні слова громади Іванові Дідухові перед еміграцією – українцеві уже немає місця на його землі, тут панує чужинство: „Ца земля не година кілько народа

---

**50** Донцов Д. Поет твердої душі (В. Стефаник) // Літературно-науковий вістник.– 1927.– Кн. V.– С. 150.

здержати та й кількі біді вітримати. Мужик не годен, і вона не година, обоє вже не годні. І саранчі нема і пшениці нема. А податки накипают; що-с платив лева, то тепер п'єть, що-с їв солонину, о тепер барабулю. Ой, зголили нас, так нас ймили в руки, шо з тих рук ніхто нас не годен вірвати, хиба лиш гет іти. Але колис на ці земли буде покаяніє, бо нарід поріжеси! Не маєте ви за чим банувати!.." („Камінний хрест", 105).

Особливо виділяється на цьому тлі такий об'єкт національного абстрагування як імперіалістично-окупаційні війни („Дитяча пригода", „Марія", „Межа", „Вона – земля", „Воєнні шкоди", „Дід Гриць", „Слава-Йсу", „Гріх" (1933)). Вичерпний у національному плані страшний образ першої світової отримуємо через бачення хлопчика Василька (наївне і тому таке нестерпноболюче), матір якого убила куля, а він тепер стає опікуном маленької сестрички („Дитяча пригода"). В автобіографічній замальовці „Слава-Йсу" (1927) знову-таки по-стефаниківськи лапідарно окреслюється українсько-польська війна періоду ЗУНР: польська окупація – „велика трагедія" і для протагоніста-українця, і для України: „Війна. Львів наш. Мужики тікають з фронту. Треба покидати Львів, починається велика трагедія, яка дотепер триває" (283).

Поруч з такими глобальними соціально-цивілізаційними феноменами, як війна чи тотальна бідність, виписаними на рівні макро- і мегаобразів, спостерігаємо і підгрупу мікрообразних (найчастіше; окрім, хіба що, міста („Такий панок", „Дід Гриць")) чужинських топосів і речей (виробів). Це векселі („З міста йдучи"), панські маєтки („Май"), корчми („Палій"), подарунки повіям („награбований жидівський крам") („Мати") та ін. Однак найхарактернішим образом національного абстрагування тут виступає місто, антинаціональну суть котрого прагнули пізнати як попередники (Т. Шевченко чи П. Мирний), так і сучасники (М. Хвильовий, В. Підмогильний, Б. Антоненко-Давидович та ін.) Стефаника. Саме місто отримує рідкісну для письменника авторську експлікацію (через натуралістичні порівняння), котра об'єктивно виражає суть цього художньо-історичного демонічного локусу, у новелі „Такий панок": „Він такий маленький панок у такім малесенькім місті, що там є багато жидів і один панський склепок. Тото місто стоїть посеред сіл, як скостеніле село, як падлина вонюче, як смітник цілого повіту" (213).

Протиставлення *село/місто* виражає глибинну авторську системотворчу опозицію ***своє/чуже*** і лише у такій формі корелює із теоретичним протиставленням *культура/цивілізація*. Код

Дому для героїв Стефаника уособлюється селом, місто ж – це образ загрозливого Антидому. Не випадково характер цієї опозиції значною мірою зберігатиметься і в 30-х роках (актуальна вона і сьогодні): в час посильної українізації західноукраїнських міст саме село, просякнуте іманентною для України національною ідеєю, стало могутнім націотворчим фактором: „Галицька інтелігенція розширювала просторові межі українського світу, Дому, в галицьких сполонізованих містах і не розчинялася у них, як східноукраїнська, а навпаки, викристалізовувалась саме як українська. На вакаціях у селі набиралася українського духу, щоб вистояти в неукраїнському місті і перетворювати його в українське“[51].

Третя група об'єктів національно-духовної диференціації – ***ідеологічно-культурні феномени (детермінанти)*** – представлена не надто широко і то найчастіше у підтексті або на рівні художньо важливих, але не завжди центральних ейдологічних структур. Це є природнім для художнього світу водночас ліроепічного та реалістично-психологічного: рідкісне моделювання образу автора, опора на типові образи селян як організуючі центри розповіді, на їх психічні процеси, що загострюються у межових ситуаціях,– усе це зробило б якісь філософсько-аналітичні відступи чи розмисли (у плані осмислення ідеологічно-культурних явищ) зайвими у такого типу творах. Інтенція образів повинна пробудити співтворчість реципієнта, актуалізувати його думку на основі конкретного твору, конкретних емпатійно-абстрагуючих процесів. Тому, скажімо, чужинські ідеї та ідеали, їх імперіалістичну, націодеструктивну суть ми вловлюємо, аналізуючи наслідки в українському світі, як-от імперіалістичні війни, антинародна система влади, феномени бідності, голоду тощо. Десь поза творами залишаються явища антикультури (зокрема антимистецтва), хіба що чужа віра (чужі боги) виписані досить послідовно.

Характерним прикладом може бути трагічний образ (вихованні ним внуки гинуть за Україну під час війни) свідомого українця-селянина діда Гриця в однойменній новелі. Саме ця людина з народу, людина із твердо сформованою національною ідентичністю допомагає вирішити складне етико-релігійно-психологічне питання у дусі *національно-екзистенціальної методології* (що підтверджує іманентність українській культурі цієї методологічної матриці ідеології українського націоналізму, її походження з глибин народної мудрості), зокрема, на рівні **національ-**

---

**51** Андрусів С. М. Модус національної ідентичності...– С. 104.

**ного імперативу:** ***усе, що йде на користь твоїй нації і не суперечить християнству – добро, а те, що шкодить нації і християнству – зло.*** Саме це допомагає старому чоловікові розвіяти ще один імперський міф про якесь „вище“ розуміння Бога (сприймаючи який, людина приймала іншу віру, чужу культуру і перетворювалась у перевертня, навіть яничара) і виділити *свою* і *чужу* віри; від нав'язливих апологетів останньої слід диференціюватися, щоб зберегти свою самість: „Але одна молода професорка таки мене пізнала. Не плаче, не заводит: „Діду Грицю, що буду робити, мій преложоний хоче, аби-м пристала на єго віру“ – „Небого, кажу, не йди до них в гості, як вони твоєв віров гидують, сиди в своїй хаті та їж чорний хліб“ („Дід Гриць“, 266).

Неповнота проведеної інтерпретації творчості В. Стефаника, її часто редукційно-феноменологічний характер очевидні. Однак навіть у такому вигляді вона дає підстави для ряду висновків, що стосуються як прозового дискурсу письменника, так і теорії національно-духовної диференціації.

По-перше, саме *різнонасиченість образами-моделями національних емпатії та абстрагування* зумовлює специфіку періодизації: імпліцитно-національний характер творчості Стефаника у перший період (національне часто – як другий план соціального), сформованого найчастіше із об'єктів національно-духовної диференціації, та експліцитно-національний у другий період, де відбувається поступове врівноваження об'єктів та суб'єктів обох націологічно-естетичних процесів.

По-друге, глибока *народність* цих творів (їх актуальність, доступність та громадозахисний характер) зумовила значною мірою і їх глибинну національність.

По-третє, властивий письменникові частковий когезійний феноменологізм під час побудови образів (зокрема, національно-диференційних) – усе зайве (описи, відступи, довгі характеристики тощо) вилучається,– зумовлює *поетику лапідарності*.

По-четверте, основними художньо-психологічними структуруючими елементами національного абстрагування виступають: *національні архетипи* Самості, Тіні, Землі, Матері, Анімуса, Хати; *національно-екзистенційні* модуси – відчай, бідність, туга, відчуження, відповідальність, боротьба, праця, твердість („камінність“); *національні коди* – Окупаційний, Ідеологічний, Акціональний, Української Традиції (землеробської) тощо.

По-п'яте, художньо-методологічну палітру Стефаника формують *різні художні методи* – психологічний реалізм, експресіонізм, імпресіонізм, національний екзистенціалізм тощо. Це,

з одного боку, робить його письменником-класиком у плані ідейно-тематичному, когерентному (досить згадати тільки суцільні перегуки із творами Т. Шевченка; а твори Франка? Лесі Українки?..), а з іншого – блискучим новатором у плані зображально-виражальному – „паном форми“ (але ніколи не „модерністом“ у західноєвропейському сенсі цього поняття, хіба що „національним модерністом“). І взагалі, творчість таких письменників, як Стефаник, Іван Франко чи Леся Українка, українських модерністів, письменників „розстріляного відродження“ чи „вісниківців“ тощо *ставить питання про переосмислення неадекватних художній дійсності марксистських чи ліберальних (у діаспорі і в Україні періоду 90-х) дослідницьких стереотипів, що стосуються понять „народництва“ та „модернізму“*.

По-шосте, основним *пафосом*, навіть *творчою філософією* стає донцовський ***„трагічний оптимізм“*** (до речі, генеральна філософія письменників-націоналістів): пісня в його душі – „розспівалася... як буря, розколисалася, як мамино слово. І став сильний і гордий. Вітер нагнув д'ньому всі квіти“ („Дорога“, 139). Важко назвати цю творчу позицію та її реалізацію песимізмом. Інша справа, що у ній часто переважає саме трагізм (через *потужну насиченість об'єктами національно-духовної диференціації*), але трагізм віталістичного плану, трагізм, здатний „з самого болю черпати силу до його знищення; перемінити сей біль не в дощ сліз і не в крик розпуки, лише у всежеручий шал змагання з долею“[52].

Усе вищесказане (і не сказане) доводить загальнонаціональний характер творчості Василя Стефаника (про що переконливо свідчить інтерпретація основних аспектів національно-духовної диференціації його дискурсу). Її високохудожня структура і потужне націотворче значення особливо актуальні в сучасну пору тотальної денаціоналізації українців, свідомого культивування естетичного несмаку, антимистецтва взагалі. Кам'яний, навіть іноді дуже чорний поетичний світ цього українського письменника, формуючи найосновнішу – національну – ідентичність індивіда, формує водночас і уявлення про неї як про онтологічно-екзистенційний підмурівок справжньої духовності – людино- і націотворення.

*березень 2001 р.*

---

**52** Донцов Д. Поет твердої душі...– С. 148.

## Постмодернізм і національна література*

Національно-визвольна боротьба – це передусім боротьба *ідеологічна*, а отже, боротьба за суспільну свідомість (навіть світогляд). В сучасній Україні за суспільну свідомість ведуть боротьбу в основному три ідеології: націоналістична[53], комуністична і демоліберальна. Дві останні – абсолютно чужі українській духовності – є класичними зразками „великих слов великої сили", принесених недолугими популяризаторами „з чужого поля" (Т. Шевченко). Власне, демоліберальна ідеологічна система експортується в нашу країну із Заходу. У другій половині XX ст. обґрунтуванням теорії та практики демолібералізму займається філософія *постмодернізму* (інша її назва – постструктуралізм).

Оскільки постмодернізм проявляє себе в усіх ділянках суспільного життя, то доцільно накреслити інтерпретацію цього явища в одній із сфер. Ми зосередимося на аналізі мистецького, зокрема літературного, аспекту постмодернізму, хоч висновки стосуватимуться і сутності цього явища взагалі[54].

У першій половині XX ст. мексиканський філософ Самуель Рамос писав: „Все наше мислення повинно виходити із визнання того, що ми – мексиканці і що ми повинні бачити світ з єдиної точки зору, котра є результатом нашого положення в ньому"[55]. Цей *верифікаційний принцип* доречно взяти на озброєння

---

* Стаття постала із доповіді „Постмодернізм і національно-духовна ідентифікація", виголошеної на науковій конференції у Львівському національному університеті імені Івана Франка „Національні дискурси: пост-модерн чи пост-мортем?" (4–5 січня 1999). Після цього дороблялася. В оновленому вигляді публікується вперше.

Вперше опублікована під старою назвою: Іванишин П. Постмодернізм і національно-духовна ідентифікація // Українські проблеми.– 1999.– № 1–2.– С. 123–130.

**53** До речі, ***націоналізм*** – єдина ідеологія, котра постала в Україні на основі українського буття для того, щоб те національне буття повноцінно захищати і розвивати (перший ідеолог українського націоналізму – Тарас Шевченко) *(прим. автора)*.

**54** Показовою в цьому плані є й ідеологія марксизму (комунізму). Випрацювана Леніним тоталітарна максима щодо художньої літератури (вона повинна була стати (і стала!) „коліщатком і гвинтиком загальнопролетарської справи") згодом знайшла своє продовження і в суспільному житті: кожна радянська людина теж повинна була стати „коліщатком і гвинтиком" червоного імперського режиму *(прим. автора)*.

**55** Цит. за: Кромбет Т. Т. Проблемы философии национального самомознания // Вопросы философии.– 1982.– № 6.– С. 49.

і при розгляді такої контроверсійної проблеми, як постмодернізм. Тим більше, що, на думку дослідників, ми маємо справу із феноменом суто західного зразка, аж ніяк не іманентним вітчизняній культурі, літературі зокрема.

*Методологічний базис* нашої роботи утворений з двох частин. По-перше, використовуємо потенціал новітньої *герменевтики* (у широкому значенні цього терміна). З іншого, цей потенціал верифіковано *національно-екзистенціальною методологією*[56], органічно притаманною національному мисленню (і, відповідно, дискурсам), як філософському так і художньому (див., наприклад, у творах Т. Шевченка, І. Нечуя-Левицького, О. Кониського, І. Франка (пізнього), М. Міхновського, В. Липинського, Д. Донцова, Є. Маланюка, С. Бандери, Я. Стецька тощо). Сподіваємось, що продуктивний характер цієї методології, засвідчений у колоніальний період нашої історії, проявиться і в постімперському часі. До речі, на це вказує той факт, що чимало не лише українських, а й світових сучасних мислителів (Е. Сміт, Е. Шаргафф тощо) та постколоніальних критиків (С. Дюрінг, Г. Бгабга, А. П. Мукгерджі та ін.) розмірковують саме в межах національно-екзистенціальної (іноді виразно ***націоналістичної***) інтелігібельної парадигми.

Такий соціологічний (ми б сказали *націологічний*) літературознавчий підхід виправданий з двох причин. Передусім, він узгоджується із Шевченковим заповітом українському літераторові:

*...Возвеличу*
*Малих отих рабов німих.*
*Я на сторожі коло їх*
*Поставлю слово.*

Слово – „на сторожі“, котре *повинно відбирати, зберігати й утверджувати в бутті народу націо-, а значить, і гомокреативні чинники, передусім духовні*. По-друге, погоджуємось із думкою Богдана-Ігоря Антонича, котрий зазначає: „Підхід до літературних явищ із суспільного боку не втратив досі і ніколи не втратить своєї вартості, хоч би скільки разів знеохочували до нього своїми спрощеннями так звані марксівські критики...“[57]. Це підтверджують і виразно соціологізовані досліджен-

---

**56** Термін запроваджений ***Василем Іванишиним*** у кінці 80-х і найбільш повно експлікований у його книзі „Нація. Державність. Націоналізм“ (Дрогобич: ВФ „Відродження“, 1992) *(прим. автора)*.

**57** Антонич Б.-І. Література безробітної інтелігенції // Сучасність.– 1992.– № 9.– С. 78.

ня М. Гайдеггера, Р. Ескарпі, В. Ізера, Г.-Р. Яусса, М. Бахтіна, Р. Барта та ін., наукову вартість яких уже аксіологізовано.

Давно відомо: елемент є тоді аксіальним (основним), „ядерним“ (в термінології Ю. Лотмана), якщо при його вилученні система суттєво видозмінюється, втрачаючи свою автентичність. Тому доцільним буде здійснити навіть редукований аналіз феномену постмодерну (як теорії та практики новітнього „мистецтва“) через призму ***національно-духовної ідентифікації*** як органічного „ядерного“ процесу в структурі художнього твору. Йдеться про те, чи забезпечує постмодернізм як претензійно естетична теорія і практика такий сутнісно художній процес, як національно-духовна ідентифікація: і в творах, і в спекулятивних (абстрактно-теоретичних) засновках.

Німецький філософ Мартін Гайдеггер переконливо довів, що ***феномен мистецтва невід'ємний від феномену національної ідентичності***. За М. Гайдеггером, прекрасне „не зустрічається поруч із істиною і поза нею“, воно „належить події розгортання істини“ (тобто „неприхованості сущого як сущого“)[58], що має місце всередині художнього твору. Поезія, на думку основоположника модерного екзистенціалізму та онтологічної герменевтики,– є „сутністю мистецтва“: „Справжній поетичний нарис – це розкриття того самого, всередину чого споконвіку кинуто тут-буття, що історично здійснюється“[59]. А це,– по-перше, земля народу, „на котрій засновується і перебуває цей народ з усім тим, чим він вже став і що він є“, а по-друге, світ народу, „що править на основі поєднаності тут-буття із неприхованістю буття“[60].

Природа людської екзистенції така, що індивід, впускаючи себе всередину „неприхованості буття“, стає „охоронцем“ твору мистецтва. „Охорона творіння,– свідчить М. Гайдеггер,– не роз'єднує людей, обмежуючи кожного колом його переживань, але вона вводить людей всередину їх спільної приналежності істині, котра здійснюється у творінні, і так кладе основу для їх сумісного буття одне з одним і одне для одного...“[61]. Мистецтво стає, таким чином, фактором національної екзистенції, її джерелом, тобто „разом джерелом творців і джерелом

---

**58** Хайдеггер М. Исток художественного творения // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX веков. Трактаты, статьи, эссе.– Москва, 1987.– С. 311–312.

**59** Там само.– С. 307.

**60** Там само.

**61** Там само.– С. 304.

охоронців, а значить, джерелом звершено-історичного тут-буття народу“[62].

Із *націоцентричною* концепцією німецького мислителя так чи інакше перегукуються естетичні теорії різних філософів та літературознавців: Платона, Арістотеля, Томи Аквінського, Канта, Гегеля, Гердера, В. та Я. Грімм, І. Тена, В. Дільтея, Ф. Ніцше, М. Бердяєва, Х. Ортеги-і-Гассета, Й. Гейзінги, К.-Г. Юнга, Е. Ноймана, Н. Фрая, Т. С. Еліота, М. Бахтіна, Ю. Лотмана та ін., не кажучи вже про українських теоретиків минулого (Т. Шевченка, М. Костомарова, О. Потебню, І. Нечуя-Левицького, О. Кониського, І. Франка, Д. Донцова, Ю. Липу, Є. Маланюка, О. Ольжича, С. Смаль-Стоцького, І. Сімовича, Ю. Бойка, ранніх Ю. Шереха та У. Самчука тощо) та сучасності (М. Жулинського, Г. Штоня, Т. Салигу, С. Андрусів, Л. Сеника, О. Пахльовську, С. Квіта та багато інших), котрі ***розглядають літературу саме як амбівалентний феномен національної ідентичності: фактор, породжений цією ідентичністю, і фактор, що її породжує.***

Англійський соціолог Ентоні Сміт не випадково вважає *національну ідентичність* „найважливішою і найповнішою“ „з усіх колективних ідентичностей, що їх поділяють люди“. При цьому „інші типи колективної ідентичності,– на думку дослідника,– класова, родова, расова, релігійна – можуть накладатися на національну ідентичність або поєднуватися з нею“[63]. Звідси *національну ідентичність доцільно розглядати як аксіальну (центральну) ідентичність особистості*. Саме проблема відновлення цієї ідентичності надзвичайно актуальна для постколоніальної України, змаргіналізованої, зросійщеної радянською імперією.

Основним процесом, що забезпечує конституювання національної ідентичності індивіда, є культурологічний процес *національно-духовного ототожнення* (ідентифікації), у мистецькій сфері він ще відомий як процес *національної емпатії* (вчування)[64]. Використовуючи інтерпретацію цієї проблеми К.-Г. Юнгом, Т. С. Еліотом, Р. Інгарденом, М. Бахтіним, П. Рікером, В. Ізером, Г.-Р. Яуссом та ін. дослідниками, дамо визначення назва-

---

**62** Хайдеггер М. Исток художественного творения // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX веков. Трактаты, статьи, эссе.– Москва, 1987.– С. 309.

**63** Сміт Е. Д. Національна ідентичність.– К.: Основи, 1994.– С. 149.

**64** Юнг К. Г. Психологические типы.– Мн.: ООО «Попурри», 1998.– С. 322–330.

ного феномену стосовно літератури: ***національно-духовна ідентифікація – це підсвідомо-свідомий процес ототожнення індивідом себе із текстуальними суб'єктами і об'єктами, в результаті котрого формується національна ідентичність цього індивіда.***

Паралельним естетико-психічним процесом, в результаті котрого теж формується національна тотожність людини, виступає ***національно-духовна диференціація*** (або, в іншій термінології, національне абстрагування), яку визначаємо як процес розрізнення індивідом себе внаслідок несприйняття тих чи інших текстуальних суб'єктів та об'єктів.

З чим же ми стикаємося, коли мова заходить про *постмодернізм*, що доволі активно впроваджується в сучасній Україні як новітня теорія культурного відродження? Це явище інтенсивно дискутувалося у науково-філософському дискурсі 80–90-х (див. праці Є. Трубіної, Н. Трубнікова, О. Туганової, А. Казіна, М. Розумного, І. Лисого, Г. Грабовича, Л. Левчук, С. Грабовського, О. Петрової, О. Гриценка, В. Мазепи, С. Шліпченка, Л. Лиманської, Г. Заварової, О. Соловйова, А. Азархіна, Р. Шульги, С. Квіта, І. Мойсеєва, М. Ігнатенка, І. Ільїна та ін.), тому обмежимось окресленням кількох відомих, але суттєвих моментів із врахуванням феномену національно-духовної ідентифікації.

Початок постмодерних шукань був зроблений ще у добу модернізму (тобто у XIX – першій половині XX століття). (Не випадково пізній Р. Барт виводив свою концепцію із писань Малларме, а Ж. Дерріда вважає основоположником постструктуралізму Джеймса Джойса.) Саме тоді зародилася теорія „відчуження мови мистецтва і від самого предмета мистецтва, і від його творця"[65] (Г. Заварова). Більше того, саме у модернізмі (конкретніше, у космополітичному його різновиді) утверджувалась і така ***антиестетична*** ідея (авангардистського типу), повністю сприйнята постмодерном: „предмет виявляється твором художності, як тільки він функціонує в його ролі"[66].

***Постмодернізм продовжив і всеохопно генералізував послідовну деструкцію ідеї мистецтва, не витворивши натомість цілісної логічно обґрунтованої естетичної системи.*** Кредо постмодернізму – „руйнування всіх і будь-яких рамок, перегоро-

---

**65** Див.: Українське мистецтво в контексті сучасної культури: монолог чи діалог? Круглий стіл філософів і мистецтвознавців // Філософська і соціологічна думка.– 1993.– № 9–10.– С. 96.

**66** Казин А. Л. Эстетическое и художественное (к вопросу о границах искусства) // Вопросы философии.– 1987.– № 2.– С. 108.

док, кордонів“[67] – є іманентним швидше нігілістичній ідеології кримінального зразка, ніж теорії мистецтва. Жан-Франсуа Ліотар своєю програмною тезою про необхідність „відточувати нашу чуттєвість до відмінностей і посилювати нашу здатність переносити неспіврозмірне“[68] утвердив *релятивний еклектизм*, що проявив себе у „стиранні граней між високим мистецтвом та кічем, медитацією і геппенінгом, у поєднанні пориву до трансцендентного з постійним перетрушуванням „багажу культури“[69]. Є й інші теоретичні стереотипи, що *унеможливлюють естетичну ідентифікацію*.

До базисних елементів софістики постмодерну належить і поняття *„деструкції“* – „загострене... відчуття вичерпності історії, естетики, мистецтва“[70],– породжене „жахом тоталітаризму“[71]. Ж.-Ф. Ліотар в оригінальний спосіб вирішує цю проблему тоталітаризму, утверджуючи натомість *терор всеохопного деструктивного дискурсу*; він пише: „XIX і XX століття досхочу нагодували нас терором. Ми дорого заплатили за ностальгію за цільним та спільним (? – ***П. І.***), що поєднує чуттєве й розумове, за прозорим і комунікабельним досвідом (?? – ***П. І.***). За загальним прагненням заспокоїтися ми чуємо підступний голос бажання знову розпочати терор... Відповідь на це буде такою: війна цілому, будемо свідчити про таке, що неможливо представити, будемо ***активізовувати розбрат*** (виділення наше.– ***П. І.***), рятувати честь імені“[72].

Відверто *цинічні*, хоч і мало виправдані, постулати теоретиків постмодерну більше нагадують репортажі із зони бойових дій або пафосні агітки воєнного часу, ніж твори філософів. Суперечливий характер постмодерної „активізації розбрату“ (як і будь-якої іншої *агресивної нігілістичної теорії* марксистського, нацистського, позитивістського, феміністичного чи психоаналітичного типу) відбиває і постструктуральна концепція *„деконструкції“* Жака Дерріди. В цілому когнітивні та подекуди

---

**67** Див.: Туганова О.Э. Постмодернизм в американской художественной культуре и его философские истоки // Вопросы философии.– 1982.– № 4.– С. 125.

**68** Див.: Автономова Н. С. Возвращаясь к азам // Вопросы философии.– 1993.– № 3.– С. 20.

**69** Літературознавчий словник-довідник.– К.: Академія, 1997.– С. 565.

**70** Там само.– С. 565.

**71** Квіт С. Основи герменевтики. Курс лекцій.– К., 1998.– С. 47.

**72** Цит. за: Там само.

симпатичні розмисли французького автора, однак, заперечують самі себе, оскільки, передбачаючи децентрування інтелігібельної структури, утверджуючи „відсутність центру“[73], водночас ґрунтуються на ідеї деконструкції, роблячи її своїм центром, верифікуючи з нею будь-який досліджувальний феномен. Контроверсійність очевидна.

На жаль, ***більшість постмодерністів по-справжньому не цікавляться ні естетичними, ані національними проблемами***. Як доводить аналіз творів, ця демоліберальна ідеологічна течія[74] (жорстко нетолерантного характеру) займається переважно дискурсивним конструюванням штучних проблем (як-от „мовна спіраль“ неопозитивіста Л. Вітгенштейна, „війна цілісності“ у Ж.-Ф. Ліотара, „смерть автора“ у М. Фуко і Р. Барта, „фашизм мови“ у Р. Барта, „гноїння ідей“ у Ж. Батая, „втеча від слова“ у Дж. Стейнера, диктатура „фалічної культури“ у неофемінізмі тощо) і або успішно ті „проблеми“ вирішує, або активно „бореться“ із нею ж вигаданими „труднощами“. Якось важко окреслити такий стиль філософствування іншим терміном, ніж *апофеоз самовираження* (або в термінології американського соціолога Деніела Бела „безмежне самоутвердження“[75]).

Індійський дослідник Гомі Бгабга справедливо критикує відірваність постмодернізму від справжніх проблем справжнього життя, передусім проблем *національних*: „Вимоги землі, виживання раси, культурне відродження – усе вимагає зрозуміння і відповідей на самі концепції та структури, які академіки постструктуралізму з'ясовують у мовних іграх, і мало хто з них знає про політичну боротьбу реальних людей поза тими дискурсивними межами“[76].

***Самовираження за будь-яку ціну*** – цей ноумен постмодерну – органічно притаманний (поруч з іншими вищеназваними характерними ідеологемами) і практиці новітнього „художнього“ письма. Правда, *художнє воно тільки тому, що само себе так називає*. Що ж, людство ще не знало такого „демократич-

---

**73** Див.: Зубрицька М. Жак Дерріда // Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. / За ред. Марії Зубрицької.– Львів: Літопис, 1996.– С. 458.

**74** Див.: Квіт С. Основи герменевтики...– С. 47–48.

**75** Див.: Хабермас Ю. Модерн – незавершённый проект // Вопросы философии.– 1992.– № 4.– С. 43.

**76** Цит. за: Слемон С., Тіффін Г. Постколоніальна критика // Антологія світової літературно-критичної думки...– С.537.

ного“, „ліберального“ і водночас абсурдного й антиестетичного критерію мистецького твору: „все може бути мистецтвом, якщо його таким назвати“[77].

Дж. Дьюі вважав, що „найбільш життєві мистецтва – це популярна музика, комікси, газетні звіти про злочини та любов, статті про інтимне життя популярних розважальників і взагалі повсякденна буденна діяльність як така“[78]. Таке ***свідоме розмивання ідентичності мистецтва призвело до змішування мистецьких і позамистецьких феноменів у творчій діяльності*** (як прямий розвиток авангардистських концептів та методів): програмне беззмістовне слово у поезії (як у Р. Крілі), „культурний шум“ замість музики (як у Дж. Кейді), чорний гумор, перманентна іронія, провокуюча естетика, „холодний еротизм“ (як у Е. Ворхолла), паталогічний секс, необмежений гедонізм, заперечення герменевтики (як у С. Сонтаг), тиранія „нового“, беззмістовність, імітаторство, тяжіння до стилізації, надмірне цитування, часте моделювання головного персонажа як маргінала: божевільного, злочинця, наркомана, гомосексуаліста тощо[79]. Все це ми можемо спостерігати і в новітньому художньому дискурсі України.

Як не погодитися із оцінкою сучасного так званого „мистецтва“ австрійським мистецтвознавцем Г. Зельдмайром: „Нічне, тривожне, хворобливе, неповноцінне, гниюче, огидне, спотворене, грубе, непристойне, перекручене, механічне і машинне – усі ці регістри, атрибути й аспекти нелюдського оволодівають людиною та її найближчим світом, її природою і всіма її уявленнями. Вони ведуть людину до розпаду, перетворюють її на автомат, химеру, голу маску, труп, примару, на блощицеподібну комаху, виставляють її на показ грубою, жорстокою, вульгарною, непристойною, монстром, машиноподібною істотою“[80].

Не випадково ще Карл-Густав Юнг відзначав „збіг спрямованості інтересів“ у кубістів, авбстракціоністів, сюрреалістів з пацієнтами, хворими на неврози, шизофренію, параною“[81].

---

**77** Див.: Туганова О.Э. Постмодернизм в американской художественной культуре...– С. 126.

**78** Див.: Там само.

**79** Див.: Туганова О.Э. Постмодернизм в американской художественной культуре...; Літературознавчий словник-довідник... тощо.

**80** Цит. за: Естетика: Підручник / Л. Т. Левчук, Д. Ю. Кучерюк, В. І. Панченко; За заг. ред. Л. Т. Левчук.– К.: Вища школа, 1997.– С. 85.

**81** Див.: Левчук Л. Західноєвропейська естетика XX століття: Навчальний посібник – К.: Либідь, 1997.– С. 81.

Відкидаючи сократівський принцип *калокагатії* (прекрасного і доброго), постмодерністи не враховують того, що „додатні морально-естетичні цінності іманентні художній творчості, потворне (аморальне) мистецтво – це така ж нісенітниця, як і дерев'яне залізо“[82]. Отже, *навіть з точки зору класичної теорії „чистого мистецтва“ постмодернізм – ідеологічний феномен із виразно „виховним“ спрямуванням (К.-Г. Юнг)*[83] *суто антимистецького змісту*. Ще більше проявляється *деструктивний* характер цього явища в контексті гайдеггерівської естетики. Сучасне „мистецтво“ (вірніше, антимистецтво) не просто „втратило свою колективну функцію“[84] (Клод Леві-Строс), ***воно руйнує усі колективні ідентичності індивіда (етнічну, релігійну, родинну, класову тощо) і передусім ідентичність національну***.

Постмодерн навіть у своїх мистецькоподібних формах *не розкриває прихованості істини національного буття*, і тому його витвори – це „продукти“, а не художні „творіння“ (М. Гайдеггер), і їх голос чи „мовчання“ (порожні партитури, білі картини, „книги“ із порожніми сторінками, незвукова музика тощо) – це ***колапс художньої комунікації***. *Постмодерні продукти, таким чином, не тільки не передбачають, але в принципі не спроможні здійснити національно-духовну ідентифікацію (як естетико-націологічний процес) – ні авторську, ні рецептивну, ні текстуальну,– бо ті суб'єкти і об'єкти, що побутують у їхніх „текстах“, є тими феноменами, що мали б тільки відштовхувати людину*. Якщо ж процес ототожнення (емпатії) і здійснюється (переважно у молодих людей або у маргіналів із несформованими ідентичностями, передусім національною та естетичною), то він набирає *виразно антидуховного* (*антигуманного та антинаціонального*) *характеру, утверджуючи кращі традиції постмодерністської „війни“ проти цілісності* (Ж.-Ф. Ліотар), ми б сказали – ***війни проти людини і нації***.

*Антидуховна ідентифікація* внаслідок рецепції постмодерних дискурсів формує ***ідентичність національного маргінала***, добре знайомого українцям на прикладі *манкурта-малороса, яничара-холуя*, викритого ще Т. Шевченком, І. Франком, Д. Донцовим, Є. Маланюком та ін. націоналістичними мислителями. Інтереси постмодерної людини обмежені сумнозвісними

---

**82** Казин А. Л. Эстетическое и художественное...– С. 114.

**83** Див.: Левчук Л. Західноєвропейська естетика...– С. 80.

**84** Див.: Силичев Д. А. Эстетические взгляды К. Леви-Стросса // Вопросы философии.– 1986.– № 3.– С. 139.

*гедоністичними* вимогами римських рабів (візьмемо хоча б героїв романів Ю. Андруховича): „хліба і видовищ!“ (конкретніше – „випивки і сексу!“).

Ті, що теоретично і практично обґрунтовують і популяризують в сучасній Україні *ідеологів постмодернізму*, свідомо-лукаво або несвідомо-наївно випускають з уваги два ключові моменти. По-перше, *постмодерн не може бути теорією мистецтва, оскільки є антимистецьким політичним конструктом; і скільки б його істерично не проголошували новітнім художнім методом, він залишиться для наступних поколінь антиестетичною химерою XX століття.*

По-друге, в постколоніальній Україні культурна ситуація подвійно ускладнена порівняно із Заходом. ***Ще не було навіть спроби подолати тотальну маргіналізацію українців, здійснену російським комуністичним режимом, як почалося утвердження нових постмодерних стереотипів демоліберального зразка, що маргіналізують вже по-іншому, але не менш нищівно, впроваджуючи антинаціональні та антилюдяні ідеали під гаслами гуманізму, космополітизму, псевдодемократії. Із національної свідомості та підсвідомості вихолощуються найважливіші іманентні українству поняття Бога, України, Свободи і руйнується аксіальна (основна) для будь-якого індивіда ідентичність – національна (за Е. Смітом), а це призводить до поглиблення денаціоналізації та дегуманізації сучасного покоління.***

Чимало українських дослідників враховують вищенаведену експлікацію. Так Ганна Заварова стверджує: „...скільки б мені не говорили про особливості українського трансавангарду... – це є мистецтво, що має корені в постмодерні, а не в українській національній культурі“[85]. Ігор Мойсеїв прямо застерігає: „Некласична ситуація плюралістичної міжпарадигмальності вабить свободою від будь-якої заангажованості, але загрожує абсурдом, втратою сенсу життя і творчості“[86].

Справді, *на рівні блюзнірського антинаукового абсурду з'являються твердження* про те, що „Леся Українка й Ірина Білик є рівноцінними та рівноважливими“[87] (О. Гриценко); висуваються вимоги про „переборення владної ролі колективного духу,

---

**85** Див.: Українське мистецтво в контексті сучасної культури...– С. 96.

**86** Див.: Там само.– С. 105.

**87** Гриценко О. Українська популярна культура як об'єкт дослідження // Сучасність.– 1997.– № 10.– С. 143.

колективних цінностей“ в ім’я „справжнього модернізму“[88] (Г. Грабович); заперечується роль мистецтва як фактора формування національної свідомості[89] (Р. Шульга); психоаналітичними спекуляціями принижуються класики української літератури (роботи Г. Грабовича чи С. Павличко); „неоміфологічними“ надінтерпретаціями фальшується творчість Тараса Шевченка (Г. Грабович, О. Забужко, О. Бузина) і т. п.

*Мистецтво*, як довів Мартін Гайдеггер, *таки* ***національний феномен****. Воно виникло як необхідність із серцевини народного буття й екзистує на двох рівнях: національної свідомості та національного підсвідомого (за К.-Г. Юнгом), забезпечуючи загальнокультурні функції людино- та націотворення.* Його відсутність чи нівеляція, через підміну *антимистецтвом* постмодерного (чи якогось іншого) типу, призводить до руйнування психіки як колективного, так і окремого індивіда (маємо сумний радянський досвід із деструкцією релігії, етики, філософії, науки, того ж мистецтва та ін.). А це особливо небезпечно для і так пошкодженої української автентичності та літератури, позбавлених власних „землі“ і „світу“ (в термінології М. Гайдеггера) як формантів національного (і водночас художнього) буття.

Не в нашій компетенції давати якісь поради – це справа не літературознавця, а, швидше, совісті і свідомості творця,– але *вибір* перед сучасним українським митцем, якщо він український і якщо він митець, набуває приблизно такого вигляду. Можна на мить спалахнути одним із тисяч псевдопоетичних безликих світляків-постмодерністів західного зразка (ворожих всім і вся, навіть самому мистецтву) і в один момент *пропасти* для історії рідної, а значить і світової культури (як більшість радянських соцреалістів). Або *стати митцем і „охоронцем“ (М. Гайдеггер) – апологетом Шевченкового Слова – художнім фактором-дороговказом на непростому шляху рекреації (відродження): від колонізованої юрби – до незалежної нації, розвинутої політично, економічно і, передусім, духовно-естетично*. Мабуть, важливо для національних митців, письменників, не тішити своє ego апофеозом самовираження, а протиставитись духовній деградації і здійснити заповітну мрію народу – розпочати

---

**88** Грабович Г. Питання кризи й перелому в самоусвідомленні української літератури // Грабович Г. До історії української літератури: Дослідження, есе, полеміка.– К.: Основи, 1997.– С. 45.

**89** Див.: Українське мистецтво в контексті сучасної культури...– С. 103.

нарешті процес національного відродження, передусім у сфері культури. Бо, як зазначає австралійський мислитель Саймон Дюрінг, „що ж як не культура захищає від культурного, економічного і військового вторгнення імперіалізму?“[90].

Нам видається, що саме таке тлумачення сучасного демолібералізму постмодерністського типу доцільно використовувати і в науковій, і в просвітницькій, і в ідеологічно-вишкільній роботі.

*грудень 1998 – січень 1999 рр.*

**90** Дюрінг С. Література – двійник націоналізму? // Антологія світової літературно-критичної думки...– С. 566.

## Культура і мистецтво в координатах теорії національної ідентичності*

Проблема збереження й утвердження *національної ідентичності* є основною для будь-якого народу. Особливо це стосується націй, що перебувають у ситуації анти- чи постколоніалізму. Повноцінне вирішення цієї проблеми можливе лише в контексті *національної ідеї*, котра пронизує весь національний універсум. Саме це слід враховувати інтелектуалам сучасної України, постколоніальний історичний статус якої загрожує обернутися неоколоніальним.

Європейські мислителі-метафізики здавна досліджували проблему *ідентичності* (тотожності). Достатньо згадати хоча б імена Платона чи Парменіда. У XX ст. їх досвід підсумував німецький філософ Мартін Гайдеггер. У своїй праці „Закон тотожності“[91] він дослідив фундаментальну поєднаність людини, мислення, буття і тотожності. Таким чином, категорія ідентичності перемістилася із суто метафізичної в площину онтологічно-екзистенційну. Отже, закон тотожності діє і на рівні буття взагалі, і на рівні буття окремого індивіда.

Сучасному англійському дослідникові (соціологові) Ентоні Сміту, натомість, ідеться вже про тотожність не абстрактної „самості“ (М. Гайдеггер), а колективного індивіда, національного „Я“. Під національною ідентичністю Е. Сміт розуміє „самобутність та історичну індивідуальність“[92] певного народу (точніше, нації). Національна ідентичність є для нього „найважливішою і найповнішою“ з усіх колективних ідентичностей людини (таких як класова, родова, расова, релігійна тощо)[93].

Така першорядна значимість національної ідентичності в житті колективу і певної одиниці зумовлена суттю поняття „нація“, котру визначаємо як ***усвідомлену і дієву ідейну спільність людей природно-соціального та духовно-конвенціональ-***

---

* Стаття була підготовлена у вигляді доповіді під назвою „Культура і мистецтво в координатах національної ідентичності“ і виголошена на Всеукраїнській науково-практичній конференції „Національна ідея – основа ідеології державного будівництва“ (Тернопіль, 5–6 грудня 1998 р.).

Публікується вперше.

[91] Див.: Хайдеггер М. Закон тождества // Хайдеггер М. Разговор на проселочной дороге.– М.: Высшая школа, 1991.– С. 69–80.

[92] Сміт Е. Д. Національна ідентичність.– К.: Основи, 1994.– С. 152.

[93] Там само.– С. 149.

***ного характеру***. Політолог Василь Іванишин у книзі „Нація. Державність. Націоналізм“ уточнює цю свою дефініцію таким чином: „...з одного боку, нація є таким же соціальним явищем, утвореним на основі кровно-генетичної спорідненості, як сім'я, рід, плем'я, народ. З другого – людей об'єднує в націю спільність мети, єдність мови, культури, інтересів та цілеспрямована діяльність – у різних сферах, але політично значима“[94].

*Існування нації як природно-духовної єдності людей безпосередньо залежить від таких онтологічних духовних форм, як культура* (рід) *та мистецтво* (вид).

Французький вчений Поль Рікер зазначав, що у „творах, настановах, пам'ятках культури... об'єктивується життя духу“[95]. Водночас український теоретик нації Лев Ребет підкреслював наступний момент: культура „побіч держави стала найбільш яскравим показником національної окремішності“[96].

Таким чином, *національний дух*, як один з виявів національної ідеї, є тим вічним джерелом, котре живить культуру народу. Звідси необ'єктивним і фальшивим видається утвердження в сучасності денаціоналізуючої теорії „глобальної“, „космополітичної“ чи „загальнолюдської“ культури, спільної для всіх народів. Ще філософ Микола Бердяєв писав: „Культура ніколи не була і ніколи не буде абстрактно-людською, вона завжди конкретно-людська, тобто національна, індивідуально-народна, і лише в такій своїй якості вона сягає загальнолюдськості“[97].

Культуру, як явище суто *національне*, осмислювали у своїх працях і українські мислителі-націоналісти XX ст.: Д. Донцов, Є. Маланюк, О. Ольжич, С. Бандера, Я. Стецько та багато інших.

Вищесказане стосується і *мистецтва* (одного з елементів культури) як „суспільної діяльності великого значення, як вираження глибинних і найсуттєвіших поривань народу“ (за Вінкельманом)[98]. Не випадково П. Барт вважав, що „мистецтво сприяє піднесенню національної свідомості, а приналежність до нації, в свою чергу, стимулює мистецтво“[99].

---

**94** Іванишин В. Нація. Державність. Націоналізм.– Дрогобич: ВФ „Відродження“, 1992.– С. 36.

**95** Рикер П. Конфликт интерпретаций.– М.:Медиум, 1995.– С. 34.

**96** Ребет Л. Теорія нації.– Львів, 1997.– С. 11.

**97** Бердяєв Н. Національність і людство // Сучасність.– 1993.– № 1.– С. 155.

**98** Див.: Естетика: Підручник / За заг. ред. Л. Т. Левчук.– К.: Вища школа, 1997.– С. 248.

**99** Цит. за: Бочковський О. Вступ до націології.– К.: Генеза, 1998.– С. 77.

Якщо вірною є думка М. Гайдеггера, що мистецтво найбільш адекватно виявляє „істину буття“[100], то безумовним є й інше: *те буття невід'ємне від національного космосу*. Одним із найвпливовіших елементів мистецтва є *художня література* як мистецтво слова. Саме про неї говорить Е. Шаргафф, як про „одну з найважливіших і наймасовіших ділянок культури, саме з нею пов'язуючи минуле, батьківщину, рідну мову – те, що забезпечує національну ідентичність і без чого нема народу, нема нації, а є населення, біороботи, що, можливо, мають розум, але позбавлені душі“[101].

У межах систем культури та мистецтва здійснюється ***національно-духовна ідентифікація*** (ототожнення), котра і робить вище окреслені поняття не просто фактами, а факторами національного буття, тобто забезпечує тривання цього буття у часі й просторі. У широкому розумінні національно-духовна ідентифікація – це ***підсвідомо-свідомий процес ототожнення себе людиною із духовно-культурними феноменами як зразками, в результаті котрого формується національна ідентичність цієї людини***.

У залежності від того смислу, котрий вкладають у поняття „культура“, буде залежати й обсяг національно-духовної ідентифікації. При надто розширеному значенні національно-духовний процес ототожнення практично зливатиметься із поняттям ***„національна ідентифікація“*** (під котрим розуміємо *підсвідомо-свідомий процес ототожнення індивідом себе із певною групою як усвідомленою ідейною природно-духовною єдністю* (***нацією***)). І навпаки, чим вужчим буде цей смисл, тим вужчою буде і роль національно-духовної ідентифікації. Наприклад, якщо ототожнити поняття „культурний феномен“ з поняттям „артефакт“ (мистецький твір), то національно-духовна ідентифікація постане як суто мистецький (навіть естетичний) процес.

Завдання сучасної культурології – дати чітке визначення культури й окреслити структуру її феноменів.

Тільки в контексті культури (і особливо мистецтва) виразно проступають відкривальні (евристичні) та пізнавальні (гносеологічні) потенції цього онтологічно-екзистенційного феномену – національно-духовної ідентифікації: пізнання невідомого-себе (і через „ідеал-Я“ З. Фрейда, і через пласт колективного націо-

---

**100** Див.: Квіт С. Основи герменевтики.– К., 1998.– С. 31.

**101** Див.: Радевич-Винницький Я. Нариси з лінгвонаціології // Радевич-Винницький Я. Україна: від мови до нації.– Дрогобич: ВФ „Відродження“, 1997.– С. 143.

нального підсвідомого К.-Г. Юнга), звіряння (верифікація) свого „Я“ своїм чи своїми „МИ“, осмислення в рамках самовіднесення (референції) своєї мети, цінностей, буття (і екзистенції) взагалі тощо.

Аналізуючи структури національних ознак (атрибутів) та факторів у працях різних націологів (П. С. Манчіні, Маміямі, В. Фляшганса, Й. Гердера, Й. Фіхте, Ф. Ноймана, Е. Сміта; С. Рудницького, В. Старосольського, Д. Донцова, О. Бочковського, Л. Ребета, Г. Ващенка, В. Яніва, С. Андрусів та ін.), можемо виділити декілька основних типологічних *об'єктів* національної ідентифікації. Такими об'єктами виступають: національна держава, люди як втілення певних національно-психічних констант (національного менталітету), історико-культурні персоналії (історичні діячі, митці, духовні батьки нації тощо), релігійні ідеї, церковні ритуали, топоси рідної землі, міфологічні символи, легенди, перекази, культурні феномени, артефакти, моральні принципи, історичні події, природні феномени, національні цінності, фольклорна система, характер родинних (і сімейних) зв'язків, традиції народу, загальнонаціональна мова тощо.

Усі ці об'єкти національної ідентифікації у створеному художньому світі (мистецькому творі) постають для сприймача вже суто як *об'єкти національно-духовної ідентифікації*. Вони отримують наче подвійне буття: по-перше, існують як *об'єктивні факти і фактори національного всесвіту*, по-друге,– як *внутрішні елементи закодованих мистецьких творів*.

Таким чином, національні культура і мистецтво є надзвичайно важливими елементами національного життя і буття в цілому. Але повноцінними факторами людино- і націотворення (тобто формування національної ідентичності індивіда) вони стають лише за умови підтримки з боку ***національної держави***. *Тільки Українська Соборна Самостійна Держава здатна постійно і на всіх рівнях ефективно стимулювати та захищати вітчизняних діячів культури і мистецтва, забезпечуючи тим самим несмертельність української нації*.

Ця максима випливає із тих завдань, що стоять перед сучасним поколінням, зокрема в галузі культури. По-перше, треба очистити духовно-культурний простір України від імперських деформацій і включень. Ідеться як про зримі включення (на *зовнішньому свідомому рівні* це: радянська символіка, монументи комуністичним ідолам, імперські назви населених пунктів, ностальгійний показ соцреалістичних фільмів та передач по начебто „українських“ телеканалах та ін.), так і про невидимі

включення (на *глибинному, підсвідомому рівні*; взяти хоча б актуалізацію архетипів „героїв“ так званих „громадянської“ чи „вітчизняної“ війн – носіїв окупаційної ідеології російського імперкомунізму, чи архетипів „героїв“ голлівудських кінострічок – втілень космополітичної ідеології імперлібералізму тощо).

По-друге, слід забезпечити *відродження* того націотворчого, але тимчасово втраченого, знищеного, витісненого з духовного простору України (в першу чергу теоретичних праць і художніх творів людей, що боролися за свободу народу усіма можливими методами,– ***націоналістів***).

По-третє, необхідно *створити і постійно нарощувати* систему ефективного функціонування в духовному просторі України, передусім у сферах культури, особливо освіти, саме українських національних людино- і націотворчих факторів, котрі забезпечують насамперед національно-духовну ідентифікацію.

Повноцінно реалізувати ці завдання лише на громадських засадах неможливо. Тому ***передумовою вирішення усіх проблем нації була і залишається трансформація сучасної „нічийної“ держави у державу української нації.***

*1–5 грудня 1998 р.*

## Космологічний вимір національної ідентичності*

*Андрусів С. М. Модус національної ідентичності: Львівський текст 30-х років XX ст.– Львів: Львівський національний університет імені Івана Франка, 2000, Тернопіль: Джура, 2000.– 340с.*

В останнє десятиліття XX століття український літературознавчий дискурс поповнився значною кількістю в основному цікавих і різнопланових видань. Неважко помітити, що монографія Стефанії Андрусів якісно вирізняється на тлі переважної більшості цих праць. І справа тут не стільки у ґрунтовності, фундаментальності, глибинній науковості рецензованої роботи, скільки у промовистій актуальності її саме для сучасної літературної України.

Ідеться про експлікацію поняття національної ідентичності, концептуальна архіважливість якого є самозрозумілою для будь-якої сучасної культури (це підтверджує типологічний ряд європейських мислителів Нового часу від Фіхте й Мацціні до Мартіна Гайдеггера й Ентоні Сміта), але особлива герменевтична увага виникає до нього в культурному середовищі нації, постколоніальний статус котрої ризикує перетворитися у неоколоніальний (російського чи західного зразка). Ні для кого не секрет, що сучасна Україна якраз балансує у такому небезпечному *антинаціональному* силовому полі.

Матеріалом для авторських роздумів став культурологічний простір завжди *націологічно інтенсивної* Галичини (обґрунтовано редукованої до Львівського тексту 30-х років), землі, за влучною характеристикою автора передмови, академіка Миколи Жулинського, „виснаженої несамовитою жадобою етнічного самозбереження. І очікуванням великої слави у Великій Україні“ (С. 5). Авторці, питомій галичанці, вдалося, окрім усього іншого, ще й блискуче передати саму сутність цього „патріотичного серця України“, як „вічної української ностальгії за Україною“ (М. Жулинський) (С. 5).

Передусім хочеться відзначити довершений стиль, за допомогою якого відбувається пізнання національної ідентичності на базі „галицького психо-культурного феномену“ (С. 9). С. Андру-

* Рецензія вперше опублікована разом з двома іншими під спільною назвою: Книжка Стефанії Андрусів: Ще раз про модус національної ідентичності // Слово і час.– 2001.– № 7.– С. 59–62.

Під власною назвою публікується вперше.

сів вдалося уникнути недоліків двох домінуючих типів наукового мовлення, які перешкоджають рецепції. Перший, *академічно-науковий стиль*, попри свою глибинність, розрахований передусім на вузьке коло фахівців і тому не може стати фактором формування масової свідомості через термінологічну непрозорість. Дуже популярний сьогодні другий, *есеїстичний стиль* (неперевершений у науково-популярній сфері), попри свою легкодоступність і намагання використовувати постструктуральну риторику, не може стати повноцінним середовищем для професійної (тим більше монографічної) наукової інтерпретації, бо переважно базується на публіцистичних прийомах та частих інтуїтивних домислах, а не на строго верифікованій гносеологічній платформі, структурованій науковою мовою – термінологічно-категоріальним апаратом.

Дослідниці вдалося гармонійно поєднати обидва ці дискурсивні типи, і тим самим витворити модель, котра, не втрачаючи іманентної науковості, володіє водночас і доступністю, що притаманно для науково-популярного есе. Ця виправдана стильова медіальність дозволяє використовувати як складний термінологічний інструментарій новітніх методологій (*код, субкод, архетип, наратив, семіозис, дискурс, текст, міф, національна ідентифікація, соціолект, експліцитний та імпліцитний рівні, енкратичний та акратичний дискурси* тощо), так і есеїстичні художні образи для увиразнення й удоступнення власної, нерідко новаторської і непростої для зрозуміння чи артикуляції, думки.

Ось як, наприклад, аналогія із образом Шехерезади у вступному розділі допомагає вичерпно окреслити трагічний культурологічний статус Галичини, її загальнонаціональну функціональність і детерміновану окупантами онтологічну загроженість, не вдаючись до ширших наукових експлікацій: „Як Шехерезада, українська культура, література 1930-х рр. XX ст., чий простір звузився до Галичини, Львова, розповідала, боячись замовкнути, свої історії своєю мовою“ (С. 11).

Загалом праця має синтетичний характер, оскільки поєднує теоретичний аспект (три перші розділи) з історико-літературним (чотири наступні). У трьох початкових розділах („Національний космо-психо-логос і національна ідентичність“, „Галичина 30-х років XX ст. як текст“, „Літературний дискурс Львівського тексту 30-х років XX ст. Типологія та ідеологія“) С. Андрусів розбудовує методологічну базу, що робить подальший виклад науково обґрунтованим. Крім того, реципієнт має змогу протягом майже ста сторінок простежити логіку побудови гносеологічних координат і повноцінно ознайомитись із теоретичними засновка-

ми дослідниці. Якщо часом упродовж викладу автор вдається до невимушеної інтелектуальної гри, то це гра за чесними, науковими правилами.

Сама структура методологічної бази складна і під будь-яким оглядом цікава. Передусім впадає в очі її інтердисциплінарність. Щоб витворити у свідомості адресата повноцінний космологічно-психологічний образ Галичини 30-х років (один із підрозділів другого розділу так і називається: „Культурологічний та психологічний феномен Галичини: семний і символічний виміри"), дослідниця вміло поєднує філософські, історичні, етнологічні, психологічні, психоаналітичні, етнопсихологічні, політологічні, соціологічні, націологічні тощо концепти. Однак не забуває при цьому верифікувати їх із „ядерними" (Ю. Лотман) літературознавчими елементами, що ієрархізує і гармонізує стосунки між ними, перетворюючи текст на органічну наукову систему, а не безладну сукупність значущих елементів.

*Стрижневою методологією*, опорним верифікаційним центром роботи (і це простежується цілком явно, експліцитно) стає ***неоміфологізм***. З усіх його літературознавчих різновидів (міфоритуальна критика, семантико-символічна, архетипна) автор в основному зосереджується на архетипній (К.-Г. Юнг, Н. Фрай), поєднуючи її в дусі методологічного плюралізму із структурально-семіотичною (Р. Барт, У. Еко, Ю. Лотман, Б. Успенський) (більше) та постструктуральною (менше) концепціями (серед інших використано герменевтичний, культурно-історичний, біографічний, психоаналітичний, інтертекстуальний підходи).

Відповідно до методологічної стратегії дослідниця висуває й обґрунтовує цілий ряд положень, котрі зводяться до ряду основних. Обмежимось *найконцептуальнішими*. 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)" (С. 27). Художня література у цьому зв'язку відіграє одну з ключових ролей. Вона, „підтримуючи в часі національну наративну тотожність, є водночас своєрідним космогонічним міфом (чи міфом-ритуалом), який зміцнює, відновлює і „тримає" космосистему – світ і націю (світ нації) і їх „дублікат" – психосистему – самосвідомість (особистісну й національну)" (С. 43).

Художній (і не лише) текст утворюють коди. Звідси „творення і інтерпретація тексту – ...це мандрівка крізь його коди" (С. 84). Код, ця „сфера побутування ідеології", розглядається

як „сукупність правил та обмежень, що забезпечують мовленнєву діяльність природної мови чи будь-якої іншої знакової системи – забезпечують комунікацію“ (С. 85).

Виходячи з окреслених і похідних від них положень, дослідниця здійснює подальшу інтерпретацію. Однак тут видається важливим наголосити на двох моментах. По-перше, окрім експліцитної домінанти (неоміфологізму), існує ще й *підтекстова*, імпліцитна домінанта – ***національно-екзистенціальна методологія*** (найбільш відомим її художнім втіленням стала художня творчість Т. Шевченка, а ідеологічним – теорія та практика українського націоналізму). Критерієм оцінки, звідси, упродовж всієї роботи стає корисність і важливість того чи іншого елементу, факту, феномену, закономірності для збереження нації, національної ідентичності, національної культури, у даному випадку – в космологічному вимірі.

Так, наприклад, критикуючи „негативні“ (начебто „самоізоляціоністські“, „ксенофобські“) боки національної ідентичності в М. Пересіні, автор зазначає: „Треба сказати, що цей вчений, як і більшість західних інтелектуалів, користується суто теоретичними, не виснуваними із суспільної практики (вони їх на практиці просто „не бачать“) постулатами. А якраз відсутність рівноправного діалогу між націями чи етносами, гноблення сильною слабшої (військово, економічно (додамо, і культурно! – ***П. І.***)) викликає у слабшої спротив і бажання визволитись, повернути собі гідність і самоповагу – національну ідентичність“ (С. 35).

По-друге, мусимо зауважити і те, що, на наш погляд, дещо деформує стрункість теоретичної концепції. Не зовсім переконливим видається подекуди надто розширене (в дусі постструктуралізму) вживання терміну „міф“ (у „найзагальнішому сенсі“). Його тотальна генералізація (на тлі браку детальнішої дефініції і верифікації) іноді призводить до дивних, на нашу думку, ототожнень. Так, виходить, що ідеологізація дорівнює міфологізації (С. 85), ідеологема – те ж саме, що й міфологема, а космологічний – те ж, що й міфологічний „сюжетотвірний пристрій“ (С. 108), ідеологія дорівнює культурі і міфології, взагалі, „ідеологізація – це творення міфу“ (С. 84) тощо. Однак очевидно, що міф є лише елементом культури й ідеології (як форма суспільної свідомості і як жанр) і не може замінити собою усі інші елементи: релігію, філософію, науку, мистецтво, етику тощо. Зрештою, це, мабуть, відчуває і сама дослідниця, оскільки частіше використовує набагато доречніший у даному контексті термін „космологічний“ замість „міфологічний“.

Назагал полемічний характер окремих методологічних моментів не перекреслює, а навпаки, сприяє концептуальному творчому діалогу, який міг би чимало пояснити у аж занадто гіпертрофованій сучасній тенденції до не завжди науково верифікованих неоміфологічних („міфопоетичних“) інтерпретацій, у яких часом повністю стирається межа між літературою і міфом, що, на наш погляд, неприпустимо, бо суперечить природі таких автономних культурних (та й ідеологічних) явищ як література і міф. У С. Андрусів немає такого типу ототожнень, про що переконливо свідчить історико-літературна частина.

Ще у третьому розділі є детальний перелік літературних галицьких груп того часу. Однак авторка не аналізує їх всіх, оскільки ставить собі іншу мету (до речі, *класично національно-екзистенціальну*): завданням монографії є „виявити, вловити, проаналізувати, класифікувати“ лише ті „сенси“ літературного тексту 1930-х, „через які загрожена культура розповідала про себе і світові, підтримуючи цією нарацією своє існування, утверджуючи свою присутність у світі живих“ (С. 11). Звідси асоціації із мовою „відновлюваного“ космогонічного міфу і компонування чотирьох останніх розділів за найважливішими, на думку дослідниці, тогочасними кодами: Минулого, Землі, Жінки і Слова (титули розділів так і звучать).

Назви підрозділів найчастіше будуються на основі перифраз, що дозволяє авторці відразу ж аксіологізувати власну позицію на рівні промовистої ідеологеми. Скажімо, „Андрій Чайківський: „Козацький Батько“, „Іван Филипчак: „будівничий держави“ з Лемківщини“, „Галина Журба: нові зорі селянського світу“, „Ірина Вільде: у „зачарованому колі еротичних тем“, „Олег Ольжич: „камінь з Божої пращі“ та ін. Звичайно, запропоновані інтерпретації представлених персоналій (відомих і маловідомих ширшому колу читачів),– В. Будзиновський, Ю. Липа, С. Ордівський, А. Лотоцький, У. Самчук, І. Керницький, Н. Лівицька-Холодна, Б.-І. Антонич, Б. Кравців, С. Гординський, Є. Маланюк,– комусь видадуться неповними, часто однобічними. Але у даному випадку треба враховувати, що до уваги береться саме *космологічний вимір національної ідентичності*, який логічно випливає із теоретичної бази дослідниці, і було б методологічно невиправданим використовувати інші, нехай набагато „вірніші“ (для когось) методологічні критерії, підходи, оцінки, хаотизуючи інтерпретацію. Усе це можна зробити в іншій роботі з іншою методологічною базою, але висновки, очевидно, не суперечитимуть одні одним.

С. Андрусів *обережно, толерантно ставиться до типологічних зіставлень літератури і міфу*, на практиці зберігаючи

вірність принципам наукового витлумачення, що робить її аргументи бездоганними, а екзегезу складних взаємостосунків різних культурних форм надзвичайно переконливою: „Звісно, твердження про те, що поезія, поетичний світ того чи іншого автора є міфотекстом, є певною натяжкою, радше це перетворений міф чи метонімія міфу, адже поезія, як і епос та фольклор, виникає після розпаду класичного міфу, перекладу мови міфу іншими мовами культури. Хіба що поезія, з огляду на те, що працює з дологічним, дореференційним словом (можна його ще назвати міфологічним чи ліпше архетипальним), вона генетично ближча до міфу з-посеред інших літературних видів“ (С. 297).

Так і хочеться порекомендувати дану роботу молодому науковцеві, що перебуває в процесі фахового становлення, як прекрасний зразок-орієнтир наукового тексту. Але, очевидно, цим ми б звузили діапазон значень рецензованої монографії. Насправді вона має *загальнонаціональне* значення (а тому й анагогічне) на усіх ідеологічних рівнях (спрацьовує науково-популярний фактор) і насамперед у галузі літературознавства. Даний зразок інтерпретації космологічної сфери національного буття (на прикладі Львівського тексту міжвоєнного періоду) має не лише методологічне та історико-літературне, але й, що хотілося б особливо підкреслити, культурологічне значення. Хоча саме літературознавство стало тією науковою призмою, що дозволила сконцентрувати С. Андрусів і свій дослідницький талант, й інтерпретацію різних елементів культури на *найважливішому для існування кожного народу у всі часи – національній ідентичності*.

*березень 2001 р.*

# ІІ. ТВОРЧА ПЕРСОНАЛІЯ П. СКУНЦЯ КРІЗЬ ПРИЗМУ НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ (ПРОДОВЖЕННЯ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ)

## Поетична аксіологія Петра Скунця*

Маємо все! Ні купити його, ні продати.
З віку передане,–
передамо у віки.

**Борис Олійник**

Поезія Петра Скунця – небуденне явище в українській літературі другої половини XX століття. Блискучі афоризми ужгородського поета багато хто знає напам'ять, сміливості його поеми „На границі епох", що вийшла друком у 1968 році, дивуються дотепер, його поетичний стиль упізнає кожен, хто бодай раз захопився творами „Розрив-трави" чи „Спитай себе".

Взагалі, творчість П. Скунця вирізняють два найголовніші чинники: по-перше, її *еволюційність*, а по-друге, *національна заангажованість ейдологічного письма*.

Якщо тільки твір не розглядається у чисто естетичному плані – як феномен творчості самовираження чи „мистецтва для мистецтва",– то, безумовно, дослідника чи взагалі будь-якого реципієнта цікавитимуть в першу чергу когерентні вияви на інтерпретаційних рівнях: діалогічному, синхроністичному, біографічному, генетичному, характерологічному, екзистенційному, інформативному тощо. *Анагогічний* чи, принаймні, *аксіологічний* аспект у цьому відношенні буде займати провідне становище, оскільки саме він найчастіше допомагає збагнути ідейну проблематику твору, вийти на об'ємне бачення характерів героїв і т. п.

---

* Вперше опублікована у скороченому і дещо видозміненому вигляді (із численними не завжди доречними редакторськими купюрами та виправленнями): Іванишин П. Поетична аксіологія Петра Скунця // Слово і час.– 1999.– № 7.– С. 14–16.

У повному обсязі і в авторській редакції публікується вперше.

Аксіологічне прочитання твору вимагає від інтерпретатора виявити ті ціннісні орієнтири, які витворюють своєрідну дидактичну ауру літературного героя, спонукаючи його діяти, мислити, відчувати так, а не інакше; водночас ці орієнтири витворюють певний сугестивний зразок для наслідування.

Змістове вираження як актуального, так і потенційного зрізів твору в ліриці найчастіше уособлює ліричний герой. Однак не будь-який поетичний суб'єкт витворює навколо себе те плюсове аксіологічне поле, на основі якого і роблять висновки про ціннісні орієнтири митця. Найчастіше у ролі носія/виразника позитивних цінностей виступає герой-протагоніст, котрий внаслідок специфіки ліричного письма максимально, іноді навіть повністю зливаючись, наближений до скриптора.

Проте слід завжди враховувати специфіку конкретного адресанта. Протагоніст Петра Скунця – особистість не статична, а динамічна. Він еволюціонує в процесі розвитку поета. Чинник еволюційності приводить до певного парадоксу: ліричний герой поетичних збірок кінця 50-х – початку 60-х повністю трансформується у свого духовно-світоглядного антагоніста у поемах кінця 60-х – початку 70-х рр.

З іншого боку, авторове світоглядне становлення – *переродження обмеженого комсомольця-радянщика у свідомого сповідувача національної ідеї* – відбувалося поступово, і після пікового вияву в поемах „На границі епох" та „Розп'ятті" наступив період вимушеного мовчання (наслідок репресивних заходів компартійної окупаційної системи), а згодом – час псевдостагнації: маскування на рівні експліцитного смислу так званими „паровозиками" – легальними темами, героями, образами, проблемами, епіграфами тощо.

Довгочасовий тотальний ідеологічний прес, а також інтенсивна боротьба за права свого народу в другій половині 80-х спричинили деяку деформацію механізму творчого натхнення. Це, в свою чергу, вплинуло на характер та чисельність творів. Але аксіологія поезій від цього не втратила. З приходом незалежності ціннісні орієнтири протагоніста проступають ясніше, позиція автора не потребує маскування.

Немає смислу зупинятися на збірках „Сонце в росі" (1961) та „Верховинська пісня" (1962), оскільки нав'язані системою і сповідувані там цінності та ідеали довели свою антинаціональність та антигуманність. Остаточне банкрутство соціалістичної (чи то комуністичної) ідеї підтвердилось розпадом Радянського Союзу. Отож актуальним полем нашого інтересу виступатимуть поезії, написані після 1962 року.

Викласти цілісну аксіологічну систему поезії Петра Скунця – річ непроста. Справа ускладнюється тим, що чимало текстів досі не доступні загалу. (Їх появу, особливо велику групу „шухлядних“ творів, пов'язують із запланованим виходом у світ великої книги вибраного „Один“.) Але накреслити певні напрямні цілком можливо. Тим більше, що поет завжди відзначався великою *чесністю з читачем*[102].

Процес становлення нового світогляду проходив шляхом усталення окремих аксіологічних проблем. Медитативно-раціоналістичний характер переважної частини творчості письменника полегшує виявлення тих чи інших філософських питань, вирішення яких приводить до конкретизації світоглядної позиції автора, в тому числі і через ціннісні орієнтири протагоніста.

Пошуки реальних *добра* і *зла* неминуче привели П. Скунця до джерел формування особистості. Добро – це те, чого вчили батьки, що йшло від мудрих простих верховинців, що проповідував Кобзар тощо. Поступово витворюється певна закономірність: ***все те, що добре для нації, сприяє її розвитку, її триванню в часі – добро, а те, що шкодить, нищить, нівечить народ,– зло.*** Для поневоленої ж нації головним добром є її *боротьба за своє визволення*, саме тому так часто письменник звертається до теми боротьби, саме тому центральними постатями поем постають борці (Вакаров чи Кубинець). Звідси і той надихаючий на подвиг героїчний пафос рядків:

*Та коли б мої дні опустіли,*
*я жбурнув би на вітер їх.*
*І коли вони зовсім кволі,*
*і коли не знесуть боротьби,*
*най загинуть –*
*рабами волі,*
*щоб не стали*
*рабами доби.*

**(„Під арештом“ // „На границі епох“)**

У дусі екзистенціалізму вирішується вікова несправедливість супроти нації. Якщо неможлива революція, то хоч *бунт* розворушить серця квієтичних сучасників:

*Є мука така єдина,*
*бунтуючи мука –*
*ЛЮДИНА!*

**(„Родовід“ // „На границі епох“)**

---

**102** Не плутати із фарисейською „чесністю з собою“ у В. Винниченка, покликаною виправдати безвідповідальність та егоїзм автора *(прим. автора)*.

Із перманентного прагнення боротьби випливає і зміст життя індивіда. Бо справді: *„...той знаходить смисл бодай у смерті,/ хто його шукає у житті“* („Від автора“ // „На границі епох“).

Спрямованість пізнання визначається українською філософською традицією. Це передусім сократівсько-сковородинське „пізнай себе“, продовжене і генералізоване Т. Шевченком у „Посланії“: „...що ми? чиї сини? яких батьків? ким? за що закуті?..“ П. Скунцеві залежить, щоб кожен сам спитав у свого серця: „хто я?“, бо –

*...коли спитають люди –*
*ХТО ЄСИ?*
*Ти зумієш правді глянути у вічі?..*
*А як смерть у правді...*

**(„Хто ж ми?“ // „На границі епох“)**

Заскорузлі у сірій самодостатності „застою“ люди не помічають деградації власних душ, не бачать далекої яскравої мети, не усвідомлюють, що має стати *кінцевою ціллю* їхньої діяльності. Не досить існувати – треба жити активним повнокровним життям: ***берегти свою національну ідентичність і приносити щастя людям***:

*Головне нам душі вберегти від молі*
*і не дати думці з ліні зажиріти.*
*Головне – дорога, головне – тополі,*
*головне нам друга справжнього зустріти.*
*Головне – збагнути: ми тут не приблуди.*
*І не красуватись. Ми не на малюнку.*
*Хай від тебе щастя на землі прибуде,*
*а все інше завтра спишеться з рахунку.*

**(„Відвертість“)**

Саме оте поширення щастя і виправдовує діяльність людини. Буде щасливою нація – створяться всі передумови і для повноцінного особистого щастя.

Коли кругом „неправда і неволя“ (Т. Шевченко), то відповідно деформується і система стосунків між людьми. На рівні проголошуваних істин – „людина людині – друг, товариш і брат“, а насправді: *„Не ти зжереш – тебе повинні зжерти!“ – / так жрець наук, що в практику провів / свої знання, мене, профана, вчив, / свого колегу смачно жуючи“* („Урок біології“). І все виправдовується „природними“ законами: хто сильніший... Тільки *людина* здатна подолати замкнене коло „закону джунглів“, і ліричному сб'єкту письменника це під силу. Він заявляє:

*Свого життя невипрохану пайку*
*я все-таки не звів до живота.*
*Природа... кажуть, що вона без серця.*
*Даю їй серце, хоче або й ні...*

**(„Урок біології“)**

Стосунки особистості і суспільства, якщо воно окупаційно-тоталітарне, для когось ускладнюються, для інших – спрощуються. Питання ставиться руба: з ким ти? *З народом чи його гнобителями?* Протагоніст П. Скунця, усвідомивши, що він *„чужий у своєму краї“*, вибирає долю вершинних гірських нарцисів, а не „свійських“ низинних, котрі залишились у підгір'ї, *„мати своє минуле / й майбутнє, яке дадуть“* („Відступ про нарциси“ // „На границі епох“). Герой письменника відмовляється бути *„створінням слабим“* – слухняною лялькою в руках володарів. Його покликання – *боротьба за свободу нації*. І відокремити себе від Вітчизни – значить вівісекціювати серце, бо –

*Моя Вкраїна в мене у крові!*
*Вона моя у смутку і надії,*
*вона радіє в кожній удові,*
*вона у кожній матері радіє!*
.....
*Якщо планету вище підійму,*
*Вкраїна стане точкою опори.*

**(„Національність“ // „Заповнена анкета“)**

Розкрити закони естетичної кодифікації світу під силу лише митцеві. Близькість до автора дозволяє ліричному героєві *„в пушинці розради збагнути / закони земної ваги“;* йому підвладне й витлумачення діалектики *краси*:

*Бо що таке бути поетом?*
*Жбурнути журбу під тост,*
*та знати, що завтра все то*
*Повинен прибрати хтось.*
*Обняти безжурну дівчину,*
*а зморшки її уявити.*
*Побачити бабу скалічену,*
*а давню красу вловити.*

**(„Весілля в Ізі“ // „На границі епох“)**

Однак життя індивіда повинно верифікуватися вищими законами. І добре, якщо моральними нормативами особистості є заповіді вічного Назарейця. Герой поета усе ще шукає свого *релігійного ідеалу*. *„Я не побожний“*,– заявляє він. Його пошуки Бога провадяться десь в області філософських розмірковувань,

а не гарячої віри. Його Творець, звідси, більше скидається на абсолютну істину любомудрів, аніж біблійну найвищу ідею: *„Боже, боже, тебе нема, / але будь! – як безсмертя мети“* („В казематі“ // „На границі епох“).

За іронією долі та ***народна традиційна основа – етика, котра стала моральним імперативом героя, ґрунтується саме на християнстві***. І наука Добра через матір передалася й синові: *„...бо мама казала, коли виряджала у путь: / „Учиниш добро і велике – іди, мов не сталось нічого, / а скривдиш когось ненароком – повік не забудь“* („До неї“ // „На границі епох“)

Не зважаючи на суттєвий недолік – брак чітко змодельованого християнського ідеалу – видноколо цільових устремлінь ліричного героя-протагоніста Петра Скунця виписано досить чітко і *містить безумовно великий позитивний заряд народної та філософської виховної традиції*. ***Текстуальний суб'єкт*** – поет-філософ-громадянин – ***носій високої національної філософії, котра постала як сплав світогляду самого автора із народним світобаченням***.

Феномен Петра Скунця як національного митця полягає ще й у тому, що внаслідок поступу свого саморозвитку, без допомоги будь-яких ідеологічно-політологічних праць, йому вдалося максимально наблизитись до серцевинного *національно-екзистенціального ідеалу* – ***національної ідеї***.

Через призму аксіології виразніше проступають і ті національні константи особистості, котрі є водночас і привабливими рисами героя, і виховними ідеалами у гомокреативній (людинотворчій) поезії митця, а саме: мудрість, мужність, воля, свобода, національна віра, національна правда, національна слава, національний подвиг, національна доброта, національна любов тощо. Значення цих цінностей для нації – величезне, і саме тому вони сягають міжнародного, ***анагогічного*** рівня[103].

Неважко помітити, що усі цінності П. Скунця чітко градовані. Аксіальну позицію справедливо займають ***загальнонаціональні***, а не особистісні, кланові чи класові. Якщо в цьому керунку спрямовувати виховний процес сучасного підростаючого покоління українців, то утвердження справжньої національної державності – справа недалекого майбутнього. А саме ця доро-

---

**103** У журнальні публікації в цьому реченні редакторами вжито термін „загальнолюдські цінності“ (С. 16), однак автор з цим не погоджується, бо вважає, що „загальнолюдський“ – це термін політично-ліберальний і не відповідає науковому смислу терміна ***анагогічний*** *(прим. автора)*.

га, на думку Григорія Ващенка, є животворною для всіх народів: „Природний шлях розвитку людства, що може привести його до світлого майбутнього, полягає в тому, що кожна нація живе самостійним державним і культурним життям, вільно розвиваючи й виявляючи свої творчі здібності й прагнучи до мирного співробітництва з іншими народами світу“[104].

*7–8 грудня 1997 р.*

**104** Ващенко Г. Виховний ідеал.– Полтава, 1994.– С. 100.

## Образ „країни Франкіани“ в поезії П. Скунця (герменевтичний розмисл)*

У своїй праці „Джерело художнього творіння“ німецький філософ Мартін Гайдеггер зауважив: „Гельдерлін, поет, при зустрічі із творчістю котрого німцям ще треба буде показати себе вартими його...“[105]. Мабуть, закономірно, що висловлювання про національного письменника одного народу рівною мірою стосується значної кількості національних митців іншого. І серед імен письменників такого типу – Т. Шевченко, Леся Українка, Є. Маланюк, Т. Осьмачка, Л. Костенко тощо – стояло і стоятиме ім'я Івана Франка. Не випадково до образів Шевченка і Франка як до *уособлення високих аксіологічних орієнтирів* найчастіше звертаються українські творці. Не є винятком у цьому плані поезія Петра Скунця.

На думку французького мислителя Поля Рікера, „ми інтерпретуємо не просто так, а для того, щоб висвітлити, продовжити і тим самим підтримати життя традиції, в котрій ми самі знаходимось“[106]. У нашому випадку йтиметься про „висвітлення“, „продовження“ і „підтримку“ *національної традиції*, і не лише літературної, для модернізації якої свого часу так багато зробив І. Франко. Власне, такий найбільш продуктивний ракурс є характерним і для *художньої герменевтики* П. Скунця. Саме він, на нашу думку, допомагає витлумачити непроминаючу вагомість Каменяра.

До образу Івана Франка Петро Скунць експліцитно звертається один раз, але настільки глибоко й об'ємно, що образ переростає в *мегаобраз*. Вагомим є і місце появи. Образ Франка конструює цілий розділ („Над томом Франка“) в ліричній поемі

---

* Робота вперше виголошена як доповідь у Дрогобицькому державному педагогічному університеті ім. І. Франка на Перших Франківських читаннях „Іван Франко і питання модернізації української літератури межі XIX–XX ст.“ (26–27 травня 2000 р.)

Вперше опубліковано: Іванишин П. Образ „країни Франкіани“ в поезії Петра Скунця: герменевтичний розмисл // Франкознавчі студії / Ред. кол. Є. Пшеничний (голов. ред.), А. Войтюк, В. Винницький та ін.– Дрогобич: Вимір, 2001.– Випуск перший.– С. 134–142.

**105** Хайдеггер М. Исток художественного творения // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв. Трактаты, статьи, эссе.– М.: Изд. Москов. у-та, 1987.– С. 309–310.

**106** Рикер П. Конфликт интерпретаций. Очерки о герменевтике.– М.: Медиум, 1995.– С. 38.

1968 року „На границі епох“. Саме ця поема стала не тільки архітвором П. Скунця, не тільки фактом і фактором „переоцінки всіх цінностей“ (Ф. Ніцше), але ще й неперехідним явищем в історії української нонконформістської літератури колоніального періоду. В інтересах інтерпретації зацитуємо вищеназваний розділ повністю:

*Я ступив нестримно, як зухвалість,*
*від образ дитячих до болінь.*
*То не просто книга відкривалась,*
*а країна прагнень і борінь.*
*І коли я рушив у незнане,*
*мушу знати, рушив звідкіля.*
*Є така країна Франкіана,*
*що не здасться меншою здаля.*
*Жовкне сонце...*
*Не журись, кохана,*
*що береться осінню чоло,*
*є така країна Франкіана,*
*де зів'яле листя ожило.*
*Підвелось під грубими ногами,*
*і листочок кожен, ніби птах,*
*полетів над синіми снігами,*
*несучи кохання по світах.*
*Друже мій,*
*і в тебе давня рана*
*розболілась –*
*осінь на порі...*
*Є така країна Франкіана,*
*де весь вік гримлять каменярі.*
*Поробили молоти залізні,*
*раз навколо скелі кам'яні,*
*і вдихнули хмари лиховісні,*
*щоб із грому викресати дні.*
*Люди, люди, щастя – не омана,*
*не омана навіть ваші сни.*
*Є така країна Франкіана,*
*де з весни ждуть іншої весни.*
*Там не тоне віра у багнюці,*
*там проходить чистою душа*
*крізь болото свинських конституцій,*
*крізь іржаві промені гроша.*
*Браття, браття,*
*правда невблаганна,*
*для добра не досить доброти.*
*Є така країна Франкіана,*
*де не роблять кроку без мети.*

*В тій країні і мерців оплакують,*
*повернувшись до життя лицем,*
*там чесніше гавкати собакою,*
*ніж мовчати древнім мудрецем.*
*Там людина кожна незамінна,*
*там красу шукають під вінком...*
*Є така країна Україна,*
*де живуть Шевченко і Франко.*
*Рідний край...*
*Одним – надгробний камінь,*
*іншим – осокори, ясени,*
*іншим тим, які стають батьками,*
*не забувши, що вони – сини*[107] (184–185).

Уже перші рядки розділу актуалізують один із наскрізних лейтмотивів твору. Ідеться про усвідомлення фундаментальної для екзистенції будь-якої людини ролі *національно-духовної ідентифікації* як естетико-націологічного феномену – підсвідомо-свідомого процесу ототожнення із текстуальними суб'єктами та об'єктами, внаслідок якого конституюється національна ідентичність особистості[108]. Поема відкривається розділом „Від автора", в якому ліричний герой (поет-дисидент 60-х – імпліцитний протагоніст) звертається до свого вербального візаві Дмитра Вакарова і тим самим не тільки „узаконює" домінування власного голосу у подальших розділах, а й обґрунтовує іманентну для справжньої людини потребу в *національній ідентифікації*:

*Митре мій,*
*у сутичці з судьбою*
*аби я самим собою став,*
*маю стати хоч на мент тобою*
*і всіма, із кого виростав* (131).

Таке цілком герменевтичне висвітлення питання (в дусі теорій вчування (емпатії) Дільтея, Ліпса чи Юнга) архіважливе для того процесу саморозуміння і самопізнання, який для текстуального героя став у чисто гадамерівському витлумаченні не просто „актом" суб'єктивності, а самим способом буття"[109].

---

**107** Враховуючи текстологічну неопрацьованість останньої редакції поеми, вміщеної в останньому виданні вибраного „Один" (Ужгород, 1997), цитуємо за варіантом із збірки „Розрив-трава" (Ужгород, 1979).

**108** Див.: Іванишин П. Теоретичні аспекти національно-духовної ідентифікації // Проблеми гуманітарних наук: Наукові записки ДДПУ.– Дрогобич, 1998.– Вип. 2.– С. 152–162.

**109** Гадамер Г.-Г. Философские основания XX века // Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного.– М.: Искусство, 1991.– С. 22.

Протагоніст – людина мисляча, творча, активна,– позбуваючись фальшивих стереотипів, нав'язаних окупаційним комуністичним режимом (в поемі російських окупантів через гру підтексту ототожнено із фашистами), формуючись сам, формує і якісно новий тип особистості. І це вже тип не „імперської людини" (Є. Маланюк) – денаціоналізованого манкурта чи недозрілого націонал-комуніста, обмеженого ліберальним прагненням „соціалізму з людським обличчям" (образи характерні для ранньої творчості П. Скунця),– це тип нової національної людини в дусі донцовського „герольда нової краси", яка у вороже для людини і нації імперське буття „ступає нестримно, як зухвалість". Не ховаючись, а шукаючи боротьби.

Джерелом, поштовхом, основою національного формування для ліричного героя стає „том Франка" як метафора всього текстуального корпусу письменника. Перебуваючи в екзистенційній ситуації „на межі", в ситуації екстреми, вербальний суб'єкт спочатку немов дистанціюється (у Фраєвому розумінні цього терміна) і це допомагає передусім зафіксувати у свідомості те найсуттєвіше, вовіки непроминальне, що є у Франка, і водночас кодифікувати весь безмір Франкового універсуму як „країну Франкіану" – „країну прагнень і борінь". Згодом П. Скунць устами свого ліричного героя дає вже розгорнуту естетичну експлікацію „країни Франкіани" (постійний рефрен у розділі), як мегаобразу, максимально наближаючись до неї через емпатію в аксіальні акупунктурні точки Франкового макротексту.

Сутнісне значення мегаобразу „країни Франкіани" і для П. Скунця, і для його героя як об'єкта національно-духовної ідентифікації є невипадковим. Воно логічно випливає із фундаментального амбівалентного зв'язку, що поєднує мистецтво (передусім літературу) і народ як взаємозумовлені поняття у тій духовній системі координат, що називається *національною культурою* (хоч безнаціональної культури ще досі не виявлено). Не випадково ще Гельдерлін писав: „А, однак, все, що триває, постає завдяки поетам"[110]. І водночас цей же ж поет, як зазначає М. Гайдеггер, переконує нас, що „слово поета є тільки тлумаченням „голосу народу"[111]. Ліричний суб'єкт П. Скунця, „рушаючи" із „Франкіани", тим самим актуалізує онтологічно-екзистенційний зв'язок – *людина-нація-мистецтво* – як основну структуру, що конституює національного буття.

---

**110** Цит. за: Гайдеггер М. Гельдерлін і сутність поезії // Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. / За ред. М. Зубрицької.– Львів: Літопис, 1996.– С. 198.

**111** Там само.– С. 205.

Цікавим є не тільки те, з яких макрообразів складається Скунцева модель художнього світу Франка. А тут ми бачимо численні ремінісценції та алюзії на ейдологічному рівні, серед яких виділяються: ожиле „зів'яле листя", потужний у своїй монументальності образ „каменярів", „свинська конституція" як метафора абсурдності легітимації чужої неукраїнської влади на українській землі тощо. Важливим, на нашу думку, є інше: які націо- та людинотворчі цінності вичленовує протагоніст із системи культурних кодів Франкового макросвіту? А саме ті аксіси становлять сутність „країни Франкіани" і то не лише в „убогий час" (Гельдерлін) окупації України. *Національні цінності*, скрупульозно вибрані вербальним героєм поеми „На границі епох", мають екстратемпоральне загальнонаціональне значення, вони воістину вічні.

Образ „зів'ялого листя" – це не просто метафора увічненого в художньому творі Кохання, а передусім символ Віри, якої так бракувало в епоху національних „болінь", в епоху „синіх снігів": *„Підвелось під грубими ногами, / і листочок кожен, ніби птах, / полетів над синіми снігами, / несучи кохання по світах"*. Сумній закономірності епохи – „осінь на порі" – протиставляється боротьба як вітальний принцип, персоніфікована образами каменярів: *„Поробили молоти залізні, / раз навколо скелі кам'яні, / і вдихнули хмари лиховісні, / щоб із грому викресати дні"*.

Саме тут, в „країні Франкіані", повною мірою розвивається *національний дух*, даючи кожній людини впевненість у досяжності щастя („не омана навіть ваші сни"), роблячи кожну душу „чистою", звільняючи її від перебування у неприродній залежності: „болота свинських конституцій" (а скільки разів окупанти „ощасливлювали" такими конституціями український народ!) та „іржавих променів гроша". Недвозначне утвердження *філософії ідеалізму*.

„Невблаганна правда" – „для добра не досить доброти" – диктатом національної максими апелює до євангельського образу Христа, який бичем виганяє міняйлів з храму Божого і так формулює закон *антипокірності*. З „тієї країни" виростають й інші національно-екзистенціальні аксіси: і телеологія (там „не роблять кроку без мети"), і пропагування віталізму (там *„і мерців оплакують, / повернувшись до життя лицем"*), й апологія активізму (*„там чесніше гавкати собакою, / ніж мовчати древнім мудрецем"*), і ствердження принципу гуманності („там людина кожна незамінна") тощо.

Усі окреслені протагоністом П. Скунця елементи „країни Франкіани" виступають як елементи істини, згідно із тезою

Мартіна Гайдеггера про те, що саме в артефакті „твориться розкриття сущого в його бутті – твориться розкриття істини“[112]. Однак ця істина має не просто індивідуально-суб'єктивний, а передусім – *загальнонаціональний* характер. До такої інтерпретації спонукає кінцівка розділу. Саме тут основний набір людино- і націотворчих елементів завершується художнім окресленням основного в даній структурі макрообразу – „країни України“, „рідного краю“: *„Є така країна Україна, / де живуть Шевченко і Франко. / Рідний край... / Одним – надгробний камінь, / іншим – осокори, ясени, / іншим тим, які стають батьками, / не забувши, що вони сини“*. У такий спосіб ***усі національно-екзистенціальні цінності верифікуються із центральною в бутті кожного українця цінністю – „країною Україною“ як символом національної ідеї***. У цьому полягає головний смисл національної істини для текстуального героя поеми П. Скунця.

Ліричний герой наприкінці розділу „Над томом Франка“ безпосередньо вписує „країну Франкіану“ (як і не названу, але самозрозумілу „країну Шевченкіану“) в структуру національного універсуму. Художнє поняття „країни України“ витлумачується через звертання до поняття „материзни“ у Мартіна Гайдеггера. „З допомогою митецького твору..,– зауважує Марія Зубрицька,– ми виявляємо світ-як-подію, висловлюючи його утаєність, просвітлюючи його. Однак потенції митецького твору не зреалізуються доти, доки земля не стане для людей материзною. Материзна передбачає те, що ми маємо повноцінний, гармонійний зв'язок із землею, на якій живемо“[113].

У одних цієї гармонії немає, або вона навіки втрачена. Для таких „рідний край“ – материзна – стає „надгробним каменем“. Інші – безпосередньо, всім своїм єством включені в реінкарнаційний ланцюг поколінь, котрий, зрештою, і становить діахронний зріз нації. Для них батьківщина – це „осокори, ясени“, щось живе, трепетно вітальне. Власне, цих останніх і включає протагоніст в художню дефініцію нації: *„стають батьками, / не забувши, що вони сини“*. А це прямий перегук із тією художньою дефініцією, яку вперше в українській літературі дав Тарас Шевченко у своєму „Посланії“: нація – це „мертві, і живі, і ненароженні земляки мої в Украйні і не в Украйні“, тобто феномен природно-соціального і духовно-конвенціонального характеру. Біном „батьки“/„сини“ у героя П. Скунця поглиблює,

---

**112** Хайдеггер М. Исток художественного творения...– С. 280.
**113** Зубрицька М. Мартін Гайдеггер // Антологія...– С. 181.

власне, етнічно-кровний зв'язок і між самими людьми, і між ними та рідною землею.

Органічна поєднаність духовно-культурної „країни Франкіани" як „країни прагнень і борінь" із „країною Україною", де „живуть Шевченко і Франко" – це поєднаність світу української культури (літератури) із українською землею („рідним краєм"). Для справжнього поетичного світу це не просто вияв суто націоналістичної естетики. Постулювання національних землі і світу – це іманентна якість будь-якого художнього твору. „Справжній поетичний нарис,– слушно розмірковує Мартін Гайдеггер,– це розкриття того самого, всередину чого споконвіку кинуто тут-буття, що історично здійснюється. А це – земля; що ж стосується народу в його історичному здійсненні, то його земля – ґрунт-основа.., на якому засновується і перебуває цей народ з усім тим, чим він вже став і чим він є, хоча б приховано від самого себе. І це його світ, що править на основі поєднаності тут-буття із неприхованістю буття"[114].

Інтерпретуючи вищецитований розділ поеми П. Скунця „На границі епох", отримуємо чіткий аксіологічний ряд взаємопереплетених художніх образів: „книга" – „том Франка" – *„країна Франкіана, / що не здасться меншою здаля"* – *„країна Україна, / де живуть Шевченко і Франко"*. Навряд чи цей ряд складає фундамент, з якого виростає лише індивідуалістичний бунт поета-дисидента в бурхливі 60-ті. Мабуть, перед нами естетико-онтологічний феномен, якому занадто тісно в континуумі одномоментного суб'єктивного акту. За М. Гайдеггером, „поезія є не просто окрасою нашого існування, якимось минущим захопленням, екстазом. Вона є тим фундаментом, на якому тримається історія..."[115]. Тому доцільно розглядати окреслений нами аксіологічний ланцюг, що вибудовується навколо мегаобразу „країни Франкіани", як національно-духовний фундамент онтологічного та екзистенційного вимірів національної ідентичності кожного українця, де б він не перебував, і в які часи б не жив.

Безумовно, має рацію Ганс-Георг Гадамер, коли пише, що інтерпретація твору мистецтва „безконечна, масштаб адекватного витлумачення невизначений і будь-яке вилумачення однобічне і може бути замінене новим, більш досконалим"[116]. Однак, щоб інтерпретація творчості І. Франка, П. Скунця чи інших

---

**114** Хайдеггер М. Исток художественного творения...– С. 307.

**115** Гайдеггер М. Гельдерлін і сутність поезії...– С. 203.

**116** Гадамер Г.-Г. Лирика как парадигма современности // Актуальность прекрасного...– С. 147.

національно-“тенденційних“ письменників-нонкоформістів не переросла у чергову фальсифікацію „культурного імперіалізму“ (С. Дюрінг) (марксистського або демоліберального зразка) чи, висловлюючись у термінах Умберто Еко, „надінтерпретацію“, слід враховувати потужність того верифікаційного центру, навколо якого концентрувалась, концентрується і буде концентруватись філософія творчості кожного національного митця. Ідеться про національну ідею як культуротворче (ширше – націотворче) ядро будь-якого народу.

Конструюючи в поемі „На границі епох“ мегаобраз „країни Франкіани“ як фундаментальний людино- і націотворчий онтос, Петро Скунць водночас виконує два духовні національно-екзистенціальні заповіти (не випадково імена Шевченка і Франка вживаються у розділі „Над томом Франка“ поруч). Передусім – заповіт Т. Шевченка (як уособлення національної істини), з його концепцією художнього слова „на сторожі“ національного буття. По-друге, заповіт І. Франка (як уособлення чесного і впертого шляху до національної істини), сформований у вигляді національного імперативу в статті „Поза межами можливого“: „Все, що йде поза рами нації, се або фарисейство людей, що інтернаціональними ідеалами раді би прикрити свої змагання до панування одної нації над другою, або хворобливий сентименталізм фантастів, що раді би широкими „вселюдськими“ фразами покрити своє духовне відчуження від рідної нації“[117].

Саме до цих генеральних заповітів постійно апелює у своїй творчості П. Скунць, формуючи національну ідентичність і свого протагоніста, і часто змаргіналізованого радянським режимом реципієнта. (Художнє моделювання мегаобразу „країни Франкіани“ лише один із найбільш характерних прикладів цього.) Саме ці заповіти повинні б лягти в основу і нової національно-екзистенційної інтерпретації всієї української літератури, і так довго очікуваного національного відродження України на державному рівні у тій „країні Україні, де живуть Шевченко і Франко“. Живуть усупереч тотальній антиукраїнській істерії минулого та сучасності. Живуть і не дають зникнути нам.

*травень 2000 р.*

---

**117** Франко І. Поза межами можливого // Франко І. Зібрання творів: У 50 т.– К.: Наукова думка, 1986.– Т. 45.– С. 284.

# III. ПРАКТИКА НАЦІОНАЛЬНО-ЕКЗИСТЕНЦІАЛЬНОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ

## Філософія творчості О. Ольжича*

При всій увазі до Олега Кандиби (Ольжича), дев'яносторіччя від дня народження якого відзначаємо цього року, тривожить факт сприйняття його різними людьми односторонньо: або як *поета* – аж до твердження про „шкідливість" політичної діяльності для його творчості; або як *політика*, який „ще й пописував вірші". Насправді у випадку О. Ольжича маємо цілісну, нероздвоєну особистість.

Проблема сприйняття тут абсолютно залежна від самої природи творчості. Переважно твір розглядається як результат відхилення явища від норми. Водночас цей самий твір може виникнути як результат відхилення дійсності від якогось ідеалу чи сприйняття життя крізь якийсь ідеал (політичний, етичний, релігійний, літературний тощо).

Саме через твір автор спілкується з читачем. Виникає зв'язок: *автор-твір-читач*. І цей зв'язок може тривати роками, навіть століттями. Виникає питання: якщо твір написаний давно, то через що він актуалізується? Чому ми з цікавістю читаємо твори О. Ольжича, О. Теліги, Є. Маланюка, Ю. Липи?..

На наш погляд, це відбувається через ***філософію творчості***, через ту *світоглядну базу, що лежить в основі творчості*, у нашому випадку – літературної.

База ця може бути *обмежена* (наприклад, до особистісного), і тоді творчість є цікавою лише для однодумців – людей подібного психо- чи соціотипу. В іншому випадку ця філософія може бути настільки *загальною*, що конкретна людина рідко має з нею точки зіткнення. Наприклад, космополітична література

---

* Уперше робота була озвучена як виступ на Міжнародній науковій студентській конференції у Тернопільському державному педагогічному університеті ім. В. Гнатюка „Спадщина Олега Кандиби – О. Ольжича у контексті національного відродження України" (травень 1997 р.). Доопрацьовувалась.

Вперше опубліковано: Іванишин П. Філософія творчості О. Ольжича // Українські проблеми.– 1998.– № 1.– С. 141–143.

виростає з такої абстрактно-загальникової світоглядної концепції, що її ідеї і порушувана нею проблематика, не викликаючи різкого заперечення (переважно) і навіть будучи чимось привабливими для змучених протиріччями своєї доби, ніколи не стають пасіонарними для покоління, що прагне якісних, революційних змін у долі свого народу.

Але *є філософія творчості, яка містить кардинальну і гостро актуальну для цілої нації проблематику*. В історії української літератури спостерігаємо три основні способи і наслідки реалізації такої філософії творчості.

По-перше, такою є вся творчість, яку прийнято називати *літературою критичного реалізму*. Виходячи з народолюбних позицій, вона піддавала нищівній критиці суспільно-політичні умови, в яких жив наш народ, і вимагала для цього народу кращої долі. Характерно, що апелювала вона передусім до „власть імущих", іноді – до ідейно-інтелектуального проводу народу. Однак ця література не апелює до самого пригнобленого народу, а тим більше – не вимагає якісної зміни особистості як головної передумови якісної зміни долі цілої нації.

Другий підхід спостерігаємо, коли *гострота актуальності, кардинальність проблем, порушуваних літературою, поєднується із певною ідеєю, через реалізацію якої можна розв'язати ці загальнонародні проблеми*.

Прикладом може бути „тенденційний" реалізм Івана Франка (наприклад, його „Борислав сміється", де є ідея організованої боротьби, яку автор наче підказує тодішньому поколінню). Ця література,– точніше, ця філософія,– не передбачає радикальної зміни людини, що має змінити життя народу на краще: вона пропонує концепцію діяльності, „посильну" для існуючого типу особистості.

Щось зовсім інше – філософія творчості, яка започаткована у нашій літературі ще Тарасом Шевченком і з якої виростає творчість Олега Ольжича. *Вона якраз передбачає такі світоглядні і духовні зміни особистості, таке її зростання, яке зробить цю особистість здатною реалізувати народорятівну ідею* (для О. Ольжича – ***національну ідею***), *що приведе, своїм чином, до розв'язання „проклятих" питань буття нації*.

Перед такою людиною категоричним імперативом стоять вимоги: дорости до ідеї, захопитися позитивним фанатизмом (беззастережною жертовністю), відважитись на боротьбу за свої права, за права громади, за права цілого народу. Тому ця філософія має ***людинотворчий***, ***націотворчий*** і ***державотворчий*** характер.

Тут треба шукати відповіді і на чисто естетичні запитання. Зокрема такі, як заперечувана багатьма теоретиками, але наявна у творчій палітрі і спадщині письменників „празької школи“ *гармонія високої художності і такої ж високої ідейності* (навіть ідеологічності).

Секрет поєднання естетики та ідейності Олега Ольжича, секрет актуальності його творів, свіжості для все новіших поколінь – у *стилі життя письменника*. Справді, О. Ольжич жив героїчним життям, як і все його покоління, включене у боротьбу за УССД. На прикладі цих „трагічних оптимістів“ (Д. Донцов) спостерігаємо злютованість ідеї, ідеалу і практичного життя.

І тут напрошується ще один висновок: ніякі студії, ніякі художні, теоретичні чи ідеологічні вимоги, при всій їх очевидній необхідності, не можуть стати базою творення такої філософії творчості без того, що у націоналізмі називається ***„чином“*** (тобто *ідейною дією, яка ставить людину на шлях постійної екстреми, граничної активізації її духовних і творчих сил*).

У свою чергу *чин* залежить від системи вартостей індивіда. Є різні мірила цих вартостей. Багато за що можна віддати життя: за друзів, кохану, сім'ю, честь, свободу народу... Але насправді усі вартості *градовані*, бо: хай загину я, але живе сім'я; загине сім'я, але буде жити нація тощо. Вибудувати собі таке уявлення про вартості (скласти таку систему), а ще більше – жити за цими максималістськими уявленнями,– на це здатні тільки *люди ідеї*. До цього типу людей, безумовно, належав і О. Ольжич, і його побратими.

Підсумовуючи, зауважимо, що немає роздвоєння між літературною і політичною концепцією діяльності Олега Ольжича – вони взаємозумовлені. ***Якби Олег Ольжич не став політиком (націоналістом), він би ніколи не став таким художником слова, яким ми його знаємо, яким захоплюємось. А в політиці він ніколи б не піднявся до, фактично, провідницької ролі, його політична практика ніколи б не була такою широкою, різноплановою і водночас конкретною і глибокою, якби він не був літератором, поетом.***

*травень, серпень 1997 р.*

## Опозиція особисте/суспільне в романі Б. Антоненка-Давидовича „За ширмою“ (психологічна інтерпретація)*

Якщо людина сіла за письмовий стіл з твердим наміром написати художній твір, але замислилася: а про що саме писати, яку тему обрати з того величезного обсягу, що дає життя,– їй ліпше не писати художніх творів.

**Борис Антоненко-Давидович**

Чи ж повстанеш ти до активного творчого життя, мій знедолений і кволий народе, чи ж знайдеш колись самого себе, чи й далі будеш „паралітиком на роздоріжжі“, лиш „тяглом у поїздах бистроїзних“?

**Борис Антоненко-Давидович**

### ВСТУП: ПРО ШЛЯХ І БОРОТЬБУ

„Потреба в системі орієнтації і служінні внутрішньо притаманна людському існуванню...“ – писав Еріх Фромм у роботі „Психоаналіз і релігія“ і продовжував: „Людина не вільна вибирати між тим, щоб мати, і тим, щоб не мати „ідеалів“; але вона вільна вибирати між різними ідеалами, між служінням владі, руйнуванню чи служінням розуму і любові“[118]. Борис Антоненко-Давидович якраз належав до тих національних Майстрів Слова, чиї „ідеали“ не збігалися із „владними“, деструктивними ідеалами імперкомуністичної системи, а тому його творчість займає неабияке місце в корпусі українського літературного дискурсу XX століття.

Вони всі були такі різні, ті, що прийшли в українську літературу в гарячу пору пореволюційних змін під час нової тотальної окупації рідної землі. Література „розстріляного відроджен-

* Публікується вперше.

118 Фромм Э. Психоанализ и религия // Сумерки богов / Сост. и общ. ред. А. А. Яковлева.– М., 1989.– С. 160.

ня“ була й справді „літературою особистостей“. Одним із секретів об’єктивної інтерпретації літераторів того (та, зрештою, будь-якого) часу є оволодіння їх *життєписним матеріалом*, зокрема визначення аксіальних акупунктурних точок чи зламів у світогляді того чи іншого письменника.

Персоніфікуючи, можемо сказати, що Б. Антоненко-Давидович постає перед нами спочатку як Шлях до своїх *національних ідеалів*, а згодом – як вперта і мужня Боротьба за ті ідеали.

Шлях розпочався, мабуть, ще в ранньому дитинстві, коли малому Борисові, що тільки-но повернувся із далекого Брянська, дорікала недригайлівська баба Олександра: „Щоб отаке мале і вже не по-нашому базікало!“[119]. Вихований в асимільованій родині українських робітників, де батько тільки коли „сердився й треба було вилаятися, переходив на українську мову“[120], хлопець у гімназійні роки, окрім чарівного світу бабусиних оповідей про історію України, відкриває для себе величні художні світи Т. Шевченка, І. Франка, Лесі Українки М. Коцюбинського, П. Мирного, І. Нечуя-Левицького та ін. Остаточна кристалізація *первинної національної свідомості* відбулася в революційному Києві в 1918 р., коли юний студент історико-філологічного факультету Київського університету записується рядовим козаком у полк Болбачана, що входив до складу новоствореної армії УНР, і при цьому (значущий факт!) „свідомо називає своє прізвище не Давидов, а Давидів“[121].

Молодій людині, що включилася в справу становлення нової державності України, не бракувало патріотизму, але чітко виявився *брак національного світогляду*. Ідейна близькість до „боротьбизму“, згодом до націонал-комунізму, примусила юнака якось примирливо сприйняти російську більшовицьку окупацію: він і далі (у 1920–21 рр.) очолює Охтирську повітову просвіту, виходить з Української комуністичної партії (УКП) і стає членом шовіністичної КП(б)У, навіть „воював у загоні ЧОНу проти Махна та місцевих повстанських ватаг, збирав продрозкладку й проводив вибори до Рад“[122].

---

**119** Антоненко-Давидович Б. Бабині казки. З дитячих вражень // Антоненко-Давидович Б. Твори: У 2 т.– К., 1991.– Т. 2.– С. 604.

**120** Там само.– С. 602.

**121** Тимошенко Б. Смерть і воскресіння // Антоненко-Давидович Б. Твори: У 2 т.– Т. 2...– С. 614.

**122** Бойко Л. Борис Антонечко-Давидович (1899–1984) // Історія української літератури XX століття: В 2 кн.– К., 1993.– Кн. 1: 1910–1930-ті роки: Навчальний посібник / За заг. ред. В. Г. Дончика.– С. 597.

Невідомо, що примусило майбутнього митця вийти з імперської КП(б)У, а в 1924 році – знову з УКП,– чи не перший голодомор в Україні 1921–1922 рр., до організації якого і сам був причетний (забираючи для Москви хліб в українських селян),– але розрив із політичною кар'єрою, переїзд до Києва і входження в літературу під псевдонімом „Антоненко-Давидович" (Антоненко – прізвище прадідів-козаків) засвідчують початок нового перелому на Шляху і продовження Боротьби.

Приєднавшись до літературної організації „Ланка" (згодом МАРС), Б. Антоненко-Давидович стає так званим „попутником" в очах окупаційної влади, як і В. Підмогильний, Г. Косинка, Є. Плужник, В. Тенета, Т. Осьмачка, Д. Фальківський, М. Галич тощо. Його повість „Смерть", видана у 1927 році (написана у 1926-му), стає *художнім вираженням національно-світоглядної рефлексії*, котра розлютила тогочасну радянську критику, а Юрія Бойка примусила вже згодом охарактеризувати адресанта як „націоналіста в трактуванні дійсності", щоправда „легального", на відміну від „революційного націоналіста" М. Хвильового[123].

„Увесь творчий шлях Антоненка-Давидовича,– слушно зазначає Григорій Костюк,– само життя поділило виразно на два періоди"[124]. Між першим (1923–1935) і другим (1957–1984) – двадцять два (!) роки концтаборів ГУЛАГу, баклагу, заслання (з 1951 року) в Красноярському краї. *Кара за те, що мав сміливість бути українським інтелігентом, а не радянським службовцем*. За відмову виступати на суді В. Мороза (1970 р.), негайно нові, на цей раз „неофіційні санкції" з боку компартії: замовчування, цькування, переслідування аж до смерті в 1984 році.

Але церберам комуністичного режиму так і не вдалося вибити з письменника максиму, проголошену ним ще на допитах у 1935-му, під час першого арешту: „...таким людям, як я, можна жити з переламаним хребтом, але з переламаним моральним хребтом я жити не зміг би"[125].

Митець пройшов свій Шлях до Українця чесно і твердо, ні на мить не припиняючи внутрішньої та зовнішньої Боротьби за свою, а значить і нашу, *національну ідентичність*. Одним

---

**123** Бойко Ю. Антоненко-Давидович // Бойко Ю. Вибране: В 4 т.– Мюнхен, 1971.– Т. 1.– С. 171.

**124** Костюк Г. ...Що вгору йде... // Українське слово. Хрестоматія української літератури та літературної критики XX ст.: У 4 кн.– К., 1994.– Кн. 2.– С. 258.

**125** Цит. за: Бойко Л. Борис Антоненко-Давидович...– С. 602.

із найпромовистіших свідчень цього – маса (а їх могло б бути ще більше за сприятливіших обставин) високохудожніх артефактів. Тільки за перший період творчості письменник видав чотирнадцять книг і „силу-силенну нарисів, рецензій, заміток, розкиданих по всій тогочасній періодичній пресі“[126]. Серед видань обох періодів такі загальновизнані перлини літературної майстерності, що мають загальнонаціональне значення, як повісті „Смерть“ і „Синя волошка“, роман „За ширмою“, збірка „Сибірські новели“, лінгвістичні студії „Як ми говоримо“ та багато іншого.

Нерівним був Шлях і не завжди однозначною – Боротьба, але верифікація артистичних та особистісних ідеалів (за Е. Фроммом) намагалася проходити і таки проходила, *за національно-екзистенціальними ідеями Кобзаря*. Кредо Бориса Антоненка-Давидовича – це кредо кожного ***національного митця*** України: „Я не замислювався і не замислююся над питанням про своє місце в українській літературі: це справа критиків, літературознавців, читачів. За всіх часів і обставин мене бентежило і бентежить тільки одне: писати так, щоб у якійсь мірі мати підставу сказати своїй музі Шевченковими словами:

*Ми не лукавили з тобою,*
*Ми просто йшли: у нас нема*
*Зерна неправди за собою.*

Бо в цьому, незалежно від діапазону й калібру письменницького хисту, є найбільша моральна і творча втіха кожного митця“[127].

## ІНДИВІД І СОЦІУМ: ПСИХОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ ПРОБЛЕМИ

Уже покручена доля письменника ставить перед нами на повен зріст проблему *співіснування індивіда та соціуму*. Ця проблема не є новою для людства. Вона належить до розряду так званих „вічних тем“, котрі розробляються і в художніх творах, й у філософських працях, і в спеціалізованих наукових дослідженнях.

---

**126** Костюк Г. ...Що вгору йде...– С. 259.
**127** Цит. за: Там само.– С. 257.

Часто Бориса Антоненка-Давидовича характеризували як „майстра психологічної прози“ (Л. Бойко, Г. Костюк та ін.). Тому доцільним, на наш погляд, було б окреслити саме психологічні аспекти, пов’язані із досліджуваною проблемою, тим більше, що й сам роман „За ширмою“ виразно *психологічний*.

*Методологічною базою* нашої студії послужили думки мислителів, чиї дискурси виявились настільки глобальними та поліфункціональними, що стали предметом не лише психології (передусім в царині *психоаналізу*), а й „цариці наук“ (Арістотель) – філософії. Ідеться про засновника психоаналізу Зигмунда Фрейда, основоположника аналітичної („глибинної“) психології Карла Густава-Юнга, а також концептуального соціопсихолога-неофрейдиста Еріха Фромма.

Зиґмунд Фрейд став знаменитим, остаточно канонізувавши поділ людської психіки на три частини (три сфери): „ід“ („Воно“, не- чи підсвідоме), „его“ („Я“, свідоме) і „супер-его“ („над-Я“, своєрідний моральний закон)[128]. І хоч „Я“ відноситься до „Воно“, як вершник до коня, на думку австрійського вченого, але сила підсвідомого (з його сексуальною енергією – „лібідо“) колосальна. Контролювати „ід“ допомагає третій структурний елемент – „супер-его“.

Психолога цікавили передусім *індивідуальні* підсвідомі процеси (скажімо, відомі „комплекси“), але поза його увагу не пройшов і феномен „психології мас“. Фрейд зазначав: „У психічному життя людини завжди присутній „інший“ і він, як правило, є зразком, об’єктом, помічником чи противником, і тому психологія особистості від самого початку є одночасно і психологією соціальною...“[129]. Водночас „соціальні почуття базуються на ідентифікації себе з іншими на ґрунті однакового „супер-его“[130].

Ситуація стратумного протиборства теж виявляється через ідентифікацію: „Гноблені ідентифікують себе з класом, що керує і наказує, але ця ідентифікація представляє собою лише одну частину великого причинного зв’язку“[131]. Зрештою, людина у фрейдистській концепції постає якоюсь загнаною істотою, ко-

---

**128** Див.: Фрейд З. «Я» и «Оно» // Фрейд З. «Я» и «Оно». Труды разных лет: В 2 кн.– Тбилиси, 1991.– Кн. 1.– С. 352–390.

**129** Фрейд З. Психология масс и анализ человеческого я // Фрейд З. Психоаналитические этюды.– Минск, 1998.– С. 422.

**130** Фрейд З. «Я» и «Оно»...– С. 372.

**131** Фрейд З. Будущее одной иллюзии // Фрейд З. Психоаналитические этюды...– С. 489.

тру дослідник вміщує в жорстку систему взаємозв'язаних координат, утворену трьома векторами: „відреченням“ („факт, коли інстинкт не може задовольнятися“), „забороною“ („інститут, котрий накладає... відречення“) і „втратою“ (чи „позбавленням“) („стан, котрий є наслідком заборони“)[132].

Взагалі, соціально-психологічні розмірковування австрійського мислителя примусили Еріха Фромма витлумачити позицію Фрейда таким чином: *людина – антисоціальна істота*[133]. Сам німецько-американський психолог не розглядає індивіда поза соціальним оточенням.

За Е. Фроммом, „ключовою проблемою психології є особливого виду зв'язок індивідуума із зовнішнім світом“[134]. Входження індивіда в суспільство, його соціалізацію, психолог бачить крізь призму „адаптації“, котра може бути *статичною* („при якій характер людини залишається незмінним і постійним, і можливою є поява якихось нових звичок“; як приклад – Антоненко-Давидович після радянських концтаборів і заслання) або *динамічною* (в її процесі відбуваються зміни в структурі особистості; письменник в процесі формування світогляду: до, під час і після Визвольних Змагань)[135].

Сутність людини, за Фроммом, „не є даною якістю чи субстанцією, а є протиріччям, іманентним для людського буття“[136]. Спрощуючи, це протиріччя можна охарактеризувати як боротьбу *людського* і *тваринного* (чи матеріального та духовного). Суспільство відіграє, на думку психолога, неабияку роль у гармонізації цих начал, бо „загальний дух, що панує в певному суспільстві, сильно впливає на розвиток обох сторін у кожного окремого індивіда“[137].

Виступаючи проти *знелюднюючого впливу цивілізації*, новітніх суспільств (передусім тоталітарних), Фромм застерігає від перетворення соціуму в „стадо“: „...ми не лише стадо, ми також і люди; у нас є самосвідомість, ми наділені розумом, котрий за своєю природою незалежний від стада“[138]. Звідси і дві можливі

---

**132** Фрейд З. Будущее одной иллюзии // Фрейд З. Психоаналитические этюды...– С. 486.

**133** Фромм Э. Бегство от свободы // Фромм Э. Бегство от свободы. Человек для себя.– Минск, 1998.– С. 23.

**134** Там само.– С. 26.

**135** Там само.– С. 30.

**136** Фромм Э. Духовная сущность человека. Способность к добру и злу // Философские науки.– 1990.– №8.– С. 88

**137** Там само.– С. 92.

**138** Фромм Э. Психоанализ и религия...– С. 181.

орієнтації людини: „орієнтація на близькість до стада і на розум“[139].

Але не зважаючи на те, чи перед нами свідомий громадянин, чи суспільний „напівавтомат“ – вони обидва є „ідеалістами“, котрим притаманна потреба у повноті життя: „Всі люди – „ідеалісти“, вони прагнуть до чогось, що виходить за межі фізичного задоволення. Розрізняються люди саме за тим, в які ідеали вони вірять“[140]. Авторитарні суспільства часто нав'язують загалу антилюдяні ідеали шляхом утвердження *політики як віри* (з використанням ритуалів): „Вожді в авторитарних політичних системах добре розуміють потребу в суспільних ритуалах і пропонують нові форми політично забарвлених церемоній, котрі задовольняють цю потребу і прив'язують середніх громадян до нової політичної віри“[141].

Сильний революційний струмінь у тлумачення проблеми *індивід/соціум* вніс Карл-Густав Юнг, котрий довів існування не лише індивідуального, а й *колективного підсвідомого* (структурованого інстинктами та архетипами). Індивід і суспільство виявляються пов'язаними надзвичайно міцно і на підсвідомому рівні. Згальна природа колективного підсвідомого тлумачиться швейцарським психологом таким чином: „...окрім нашої безпосередньої свідомості, котра має повністю особистий характер і котра,– як ми вважаємо,– є єдиною емпіричною душею (навіть якщо ми приєднаємо до неї в ролі особистого додатку особисте несвідоме), існує інша психічна система колективної, універсальної, безособової природи, ідентичної у всіх членів виду гомо сапієнс. Це колективне підсвідоме саме успадковується, а не розвивається індивідуально“[142].

„Достатньо знати, що немає жодної суттєвої ідеї або погляду без їх історичних праобразів,– зауважує К.-Г. Юнг про архетипи.– Всі вони приводять у кінцевому рахунку до архетипічних праформ, що лежать в основі, образи котрих виникли в той час, коли свідомість ще не думала, а сприймала“[143].

Таким чином, людська душа в одному із своїх аспектів є не індивідуальна, а колективна. Взагалі, „для лікаря,– зазначає

---

**139** Фромм Э. Психоанализ и религия...– С. 182.

**140** Там само.– С. 160.

**141** Там само.– С. 215.

**142** Юнг К. Г. Понятие коллективного бессознательного // Юнг К. Г. Сознание и бессознательное: Сборник.– Спб., 1997.– С. 70.

**143** Юнг К. Г. Об архетипах коллективного бессознательного // Вопросы философии.– 1988.– № 1.– С. 147.

психолог, водночас *конкретизуючи абстрактно-людську природу колективного підсвідомого народно-національним*,– душа народу – це всього лише трохи складніше утворення, ніж душа індивідуума“[144]. Боротьба зі злом у світі зводиться Юнгом до внутрішньої боротьби: „...вірно, що багато зла в цьому світі стається з тієї причини, що людина взагалі і в цілому безнадійно несвідома, як, зрештою, вірно й те, що зростання інсайту дозволяє нам боротися з цим злом в нас самих, так би мовити, в його витоках...“[145].

Ламання „священних символів“, руйнування цивілізацією архетипів колективного підсвідомого (ми б сказали, передусім *архетипів національного підсвідомого*) або актуалізація їх із дегуманізуючою метою призводить до деструктивних зрушень у психіці індивіда. Як приклад, швейцарський психолог наводить гітлерівську Німеччину, але сказане рівною мірою стосується і ленінсько-сталінської імперії (в якої Гітлер чимало навчився мистецтва ненависті і знищення): „Хіба ми не бачимо, як ціла нація воскрешає архаїчний символ і навіть архаїчні релігійні церемонії, і як ця масова емоція катастрофічним чином впливає на кожну окрему людину і ламає її життя“[146].

І якщо вірно те, що „будь-яке мистецтво інтуїтивно схоплює зміни, що наступають у колективній несвідомості“[147], то через інтерпретацію творів мистецтва можна не лише дослідити психіку автора чи нації, а й спрогнозувати ті чи інші зміни в житті суспільства. У нашому випадку йдеться про радянсько-російську імперію – СРСР, саме в параметрах її хронотопів живе більшість героїв Бориса Антоненка-Давидовича.

Важливо врахувати під час ***психологічного прочитання*** усі концептуальні моменти: наявність „іншого“, характер соціальних ідентифікацій, окреслення типології „відречення“, „заборони“ і „втрати“ там, де це потрібно, визначення сутності „адаптації“, виявлення спрямованості індивіда на „стадо“ чи на „розум“, аксіологізація „ідеалів“ тощо. Але, мабуть, одним з найбільш продуктивних, враховуючи довгий підневільний стан нашого народу, буде саме *юнгіанський підхід* до психіки індивіда через *окреслення природи колективного підсвідомого*[148] і *осмис-*

**144** Юнг К. Г. Духовная проблема современного человека // Юнг К. Г. Сознание и бессознательное...– С. 488.

**145** Там само.– С. 484.

**146** Юнг К. Г. Понятие коллективного бессознательного...– С. 75.

**147** Юнг К. Г. Духовная проблема современного человека...– С. 485.

**148** Доречнішим, на наш погляд, є вживання терміну ***підсвідоме***, як більш конкретне поняття у порівнянні із *несвідомим (прим. автора)*.

*лення процесу впливу архетипів національної підсвідомості*[149] *на життя індивіда* (як водночас і впливу суспільства на архетипи через індивідуальну свідомість).

## ОСОБИСТЕ/СУСПІЛЬНЕ В РОМАНІ: КОНФРОНТАЦІЯ ЧИ ГАРМОНІЯ?

Проблема індивіда і соціуму (чи особистого і суспільного) важлива і непроста для життя будь-якої нації. *Ситуація набагато ускладнюється під час* ***окупації*** *тієї чи іншої країни, котру здійснює, до того ж, народ, що сам керується небаченим доти тоталітарним режимом*. У такому становищі окупованої нації й опинилася Україна у ХХ ст. після поразки Визвольних Змагань. Звідси аксіальною для Б. Антоненка-Давидовича та інших національно свідомих митців „розстріляного відродження" (М. Хвильового, В. Підмогильного, М. Куліша, М. Івченка, Г. Косинки та ін.) стала ***проблема денаціоналізації української людини, українського універсуму взагалі***, котра виражалась, зокрема, і в проблемі взаємостосунків особистісного і суспільного.

Написаний на засланні (1953–57) роман „За ширмою" в цьому ракурсі є бінарним творчим феноменом. З одного боку, він продовжує традицію „роману опору" (Л. Сеник) 20-х років, традицію, на зразок тієї, що була змодельована автором у повісті „Смерть" (через актуалізацію трансформації людини в манкурта на прикладі комуніста Горобенка). З іншого боку, митець шукає нову форму для *маскування загальнонаціональних проблем за сплетивом проблем морально-побутових чи громадянсько-радянських* („героїка буднів" будівника „нового соціалістичного суспільства"), що розглядається адресантом через психологічну призму.

Концепція нашої інтерпретації роману (впреше опублікованого в журналі „Дніпро" в 1961 р.) близька до інтерпретації Гри-

---

**149** Суперечливий і часто малопереконливий характер експлікацій К.-Г. Юнга у зв'язку із різними типами колективного підсвідомого („загальнолюдського", національного, соціального, класового, сімейного та ін.) спонукає нас вибрати той тип підсвідомого, існування якого психолог обґрунтовує найпереконливіше. Ідеться про ***національне підсвідоме*** *(прим. автора)*.

горія Костюка: „Це не психологічний родинно-побутовий роман. Це не просто спроба „нагадати молодому поколінню про його обов'язки до батьків, а разом з тим торкнутися деяких родинних проблем", як, може, навмисне не розкриваючи, сугерував ідею роману сам автор у передмові до його журнальної публікації... Це не традиційна проблема дітей і батьків (Л. Бойко, Д. Чуб). Це не дидактичний роман, не роман про „виховання правдою і красою" (К. Волинський),– а щось більше, ширше і глибше за всі ці окремо поставлені проблеми. Це синтез цих проблем. Це, я б сказав, соціально-психологічний роман про кровний взаємозв'язок людини і суспільства, людини і нації"[150].

Попередню експлікацію ми б завершили двома суттєвими акцентами. По-перше, слід чітко диференціювати у творах українських радянських письменників ***нонконформістського*** спрямування *два рівні*: експліцитний (текстовий) та імпліцитний (підтекстовий). Власне, на імпліцитному рівні слід шукати глибинних, генеруючих проблем, тем та ідей твору, з огляду на радянську компартійну цензуру (звідси і така нейтральна авторська мотивація написання роману у передмові). Тому справедливим є виділення у тематичній структурі твору родинно-побутового, дидактичного чи традиційного (проблема „батьків і дітей") елементу, але тільки на актуальному (експліцитному) рівні. Справжньою причиною трагедії лікаря Постоловського стає глибинна проблема ***денаціоналізації*** – вічно актуальна для підневільного народу,– вміщена в основі *пірамідальної проблемно-тематичної структури твору* на потенційному (імпліцитному) рівні.

Другий момент уточнює наступне. Оскільки „у фокусі однієї родини" письменник відтворив „складну проблему" – внутрішній, підсвідомий навіть, але нерозривний зв'язок людини з народом, з батьківщиною"[151], то сам твір аж ніяк *не відповідає дефініції* „соціально-психологічний роман". Раз мотивація трагедії протагоніста лежить у національній сфері, домінуючим є *фактор занепаду нації*, то роман варто окреслити як ***національно-психологічний***, такий, що чітко виявив пріоритети кризових взаємостосунків: *індивід шукає вирішення проблеми екзистенції не в межах імперського соціуму* („сім'ї народів"), *а через актуалізацію національної свідомості на особистісному рівні*.

Оскільки людина істота соціальна, то існувати в умах суспільства може, лише гармонізувавши власні стосунки з цим

---

**150** Костюк Г. ...Що вгору йде...– С. 267.
**151** Там само.– С. 267.

суспільством. Але як бути, коли об'єктивно існуюче середовище існування загрожує *ідентичності*, передусім ***національній***, особистості? Парадигму стосунків індивіда і соціуму майстерно змодельовано у романі Б. Антонечка-Давидовича „За ширмою", де вихід на концепт підказує ***характерологічно-психологічний аналіз*** (як найбільш доцільний стосовно даного твору).

Серед діючих осіб роману виділяються *аксіальні* та *маргінальні* характери. До перших ми б віднесли образи лікаря Олександра Івановича Постоловського, його матері Одарки Пилипівни, дружини Ніни Олександрівни. До маргінальних – сина Васю, колег по роботі, партійних керівників, узбеків. Дещо окреме становище займають образи Марусі, батька, брата Кості, суки Жучки.

Протагоністом роману є, безумовно, лікар Постоловський. Саме його психіка стає тією духовною призмою, через яку адресант пропускає проблеми зовнішнього та внутрішнього світів. Постоловський – ключова фігура. Інтерпретувавши цю постать (в усій багатоманітності різних зв'язків), ми впритул підходимо до зрозуміння сенсу твору.

Олександр Іванович – практично *ідеальний тип соцреалістичного героя*. Це „інородець" (неросіянин), котрий став органічною частинкою (принаймні на початку роману) радянського суспільства. В термінології Еріха Фромма, цей герой перебуває у стані *динамічної адаптації* (із витікаючою звідси зміною власного характеру); його орієнтація – швидше на „стадо", ніж на „розум" – характерна для радянського індивіда.

Радянське імперкомуністичне виховання базувалося на принципі *автоматичного конформізму*. Це принцип „автоматизації" людини, перетворення її на слухняного і корисного елемента антинародної системи: „Людина перестає бути сама собою, вона повністю засвоює той тип особистості, який їй пропонують моделі культури, і повністю стає такою як інші, і якою вони її очікують побачити... (...) Людина, яка знищила своє індивідуальне „я" і стала автоматом, ідентичним з мільйонами автоматів довкола неї, не має більше почуття самотності і тривожності. Але ціна, котру вона платить, велика – це втрата самої себе" (Е. Фромм)[152].

Автор підкреслює активну громадянську позицію Постоловського: працював за скеруванням у Західній Україні (отже, на ворожій росіянам бандерівській території), постійно рвався

---

[152] Краткий словарь психоаналитических термином // Фрейд З. Толкование сновидений.– К., 1991.– С. 338.

на фронт із запільного госпіталю (не відпустили), успішно бореться із хворобами в далекому узбецькому районі, даремно не жаліючись і не просячи, самотужки організовує відбудову лікарні у повоєнному селі: „На те ж бо він і просився сюди, щоб іти не протоптаною стежкою, а – підіймати цілину. Щоб не сидіти тихо.., а нести радянську медичну культуру туди, де її ще так бракує“[153].

В основі громадянської активності Олександра Івановича лежить *екстернальність*, тобто „бажання відчувати свою приналежність до якоїсь потужної і нездоланної сили, що повністю придушує волю“[154]. Але в даному випадку ця екстернальність загрожує процесові *індивідуації* (термін К.-Г. Юнга), котрий є „природно-необхідним процесом утворення і відокремлення одиничних істот, розвитку індивідуальних психічних властивостей і якостей, що роблять людину неповторною. Суспільство, котре вимагає від індивіда переважно чи виключно жити колективними інтересами, придушує індивідуацію і калічить особистість“[155].

Закономірно, отже, що об'єктивний стан занедбаності, зруйнованості, котрий Постоловський помічає у повоєнному узбецькому колгоспі – „пустка, руїна, самотність...“ (24) – незабаром стає іманентним станом психіки самого лікаря. Це стан суб'єкта, близький до екзистенціалістського „відчуження“, породжений комуністичною антиіндивідуаційною екстернальністю.

Передумовою виіснування в радянському світі ерзац-цінностей є вибір правильної *„персони“* (маски) (термін К.-Г. Юнга), що є соціально замовленою. Цей „поверхневий шар „я“, повністю пристосований до соціального оточення і залежний від нього“[156], робить лікаря глибоко шанованим спеціалістом і в очах пацієнтів, і в очах начальства (того ж Хаджаєва).

До певного моменту ситуація психічної рівноваги Постоловського підпиралася самоідентифікацією із пануючою імперською системою. „У людини має бути можливість віднести себе до якоїсь системи,– писав Еріх Фромм,– котра б спрямовувала її життя, надавала йому смисл; в іншому випадку її (людину.– ***П. І.***)

---

**153** Антоненко-Давидович Б. За ширмою // Антоненко-Давидович Б. Твори: У 2 т.– Т. 2.– С. 25. Надалі сторінку із цього видання вказуємо в тексті в дужках *(прим. автора)*.

**154** Краткий словарь психоаналитических терминов...– С. 339.

**155** Там само.– С. 351.

**156** Там само.– С. 363.

охоплюють сумніви“[157]. Процес „охоплення сумнівами“ почався у лікаря з приїздом до них на постійне проживання матері. Саме з появою Одарки Пилипівни почав діяти механізм психічного захисту, так зване *витіснення* (чи репресія), що полягає в „усуненні із свідомості тих імпульсів, ідей та уявлень, котрі не сумісні з установками особистості“[158].

Мама, що асоціюється з приємним минулим, її українська мова, народні звичаї, готування їжі, ніжність і грайливість з онуком Васею[159], людяність щодо всіма гнаної, сліпої на одне око сучки Жучки тощо,– усе це почало впливати на сферу підсвідомого у героя. Мати стала своєрідним каталізатором, що прискорив процес актуалізації *архетипів* – їх переходу із сфери несвідомо-неусвідомленого[160] у свідомість.

Конфлікти у сім'ї (напади невістки на свекруху і непорозуміння протагоніста з дружиною), неспровокована ідіосинкразія стосовно чорної суки (спочатку) призводять до появи у лікаря *невротичного стану*, котрий К.-Г. Юнг витлумачує так: „Оскільки неврози у великій кількості – це вже... і соціальні феномени, ми зобов'язані припустити, що в цих випадках архетипи теж підключаються. Відповідний ситуації, що склалася, архетип активізується, і в результаті приховані в ньому вибухові сили починають діяти...“[161].

Актуалізація *архетипів* (генотип котрих виразно вказує на їх ***національну*** природу) найчастіше відбувається у снах, спогадах і рефлексіях протагоніста. Так встановлюється контакт із праобразами Анімуса (через ейдологему батька-мисливця), Вічного Отрока (син Вася, брат Костя), Матері (мати), Аніми (юнацьке кохання – Маруся), зловісної Тіні (спочатку Жучка, згодом – образ дружини-росіянки)...

Особливо актуальними для лікаря стали архетипи *Аніми* та *Раю*. Аніма (першоформа жіночої сутності, вічне жіноче начало) проявляється у кількох формах. Її позитивними образами-реалізаціями стають: мати, Маруся, навіть якоюсь мірою Жучка, а негативним – Ніна Олександрівна („москвичка“). Усі позитивні Аніми протистоять дружині головного героя, але найбільше, звичайно, чиста і надто далека Маруся (у сні): „Навіщо далі

---

**157** Фромм Э. Бегство от свободы...– С. 38.

**158** Краткий словарь психоаналитических терминов...– С. 348.

**159** Дитину лікаря звати не по-українськи – Васильком, а зросійщено – Васею *(прим. автора)*.

**160** Краткий словарь психоаналитических терминов...– С. 345.

**161** Юнг К. Г. Понятие коллективного бессознательного...– С. 76.

мучити самого себе? Сьогодні ж написати листа, порозумітися, екстрено взяти відпустку й поїхати до неї… (…) І в цю мить розлючена Ніна тягне кудись від нього Васю, а хлоп'ятко пручається, простягає до батька рученята й кричить…“ (115).

Антитезою величезному радянському імперському простору виступає локалізований архетип Раю – „праобраз щасливого життя“[162]. Його образом-топосом найчастіше виступає мала батьківщина героя – Переяслав. Рай – Україна,– за яким так сумувала, тужила мати, який був прабатьком усіх архетипів, що рвалися з-під індивідуального підсвідомого: батько, брат, Марусся… Україна – сакральний національний простір, саме так характеризується образ справжньої Батьківщини (замість природнього для радянських маргіналів – СРСР) в передсмертних думках матері (в поїзді, що везе її з лікарем у Томську лікарню): „…вона їде з сином на ту далеку святу землю, де вона народилася, де сплять вічним сном її батьки і прадіди, де годиться і їй схилити свою голову…“ (159).

Пробудження (архетипним наступом) національної свідомості протагоніста неможливо збагнути без двох основних маркерів роману: *„рак“* і *„ширма“*.

*Ширма*, за якою живе мати на квартирі у сина,– пряма аналогія із *ширмою психічною* (що відокремлює свідомість від підсвідомості), за якою ***у радянської людини приховано сокровено-національне, її зв'язок хоча б на глибинному рівні із національним (колективним) підсвідомим***. *Рак* же – це не просто фізичне онкологічне захворювання матері, ***це передусім маркер хвороби – духу денаціоналізації***. Хворими на духовний рак є практично усі радянські маргінали, кожного з яких переробили на манкурта-безбатченка, людину без минулого, а отже, без майбутнього, на раба імперської системи.

Страшне усвідомлення того, що він, лікар, не помітив вчасно жахливої хвороби матері (*ще одна разюча паралель: смертельна хвороба матері – смертельно загрожена винародовленням (геноцидом та етноцидом) нація!*) – кидає протагоніста у стан своєрідної *соціальної агнозії* (В. Райх): „нездатності… особистості отримувати задоволення від життя“[163]. Наступним приходить відчуття *внутрішньої блокади* (Е. Фромм), коли людина відчуває, що „не може реалізувати свої чуттєві, емоційні та інтелектуальні можливості“[164].

---

**162** Краткий словарь психоаналитических терминов…– С. 369.
**163** Там само.– С. 339.
**164** Там само.– С. 347.

Нарешті суб'єкт здійснює інтуїтивний „стрибок" (А. Бергсон): ***неусвідомлене прагнення до інтеграції***[165]***, спровоковане архетипами, набуває виразного національного забарвлення***. І йдеться не тільки про те, щоб „зберегти власну ідентичність і цілісність"[166], а й ***сплатити страшний борг малороса*** – *борг перед рідним народом*, щоб не животіла більше Україна в образі чорної суки – „...завжди голодна і перелякана, вона була живим втіленням бездомного собачого безталання" (15),– щоб ***стала нарешті господинею своєї долі на своїй власній землі***. Символічний характер має в цьому зв'язку фінальна сцена клятви Олександра Постоловського над труною матері: „І важко було повірити, що то лежить тіло матері, а її самої вже нема і ніколи не буде. Ніколи!..

Він одвернувся й перевів очі вдалину, куди прстягалися безконечні рейки на південь, куди весь час линула думка зажуреної матері, до того далекого Переяслава, і твердо проказав сам собі:

– Я все сплачу, мамо. Все!" (176).

Таким чином, тільки в межах рідного, національного соціуму конфронтація *особисте/суспільне* знімається і витворюються передумови для суспільної гармонії.

## ВИСНОВКИ

Трансформація „пересічного типу імперської людини"[167] (Є. Маланюк) в ***українця*** (*національного, а не етнічного, тобто усвідомлено-духовного, а не лише природно-генетичного*) на прикладі лікаря Постоловського перегукується в чомусь із впертим шуканням власної національної ідентичності самим автором. Вже одне його небажання бути „імперською людиною" ставить Б. Антоненка-Давидовича в один ряд із Т. Шевченком, І. Франком, Лесею Українкою та сотнями інших національних митців України.

---

**165** Там само.– С. 375.

**166** Там само.

**167** Маланюк Є. Малоросійство // Маланюк Є. Книга спостережень.– К., 1995.– С. 219.

Психологічно-характерологічна інтерпретація творів дозволяє заглянути у найпотаємніші закутки душі героїв, а тому є не лише продуктивною для літературознавства, а й вельми цікавою в суто психологічному плані. Праці З. Фрейда, Е. Фромма, К.-Г. Юнга дозволяють оновити зміст антропо- та націологічних студій.

*Анагогічне* значення роману „За широмою“ доведене часом (взяти хоча б переклади його польською та англійською мовами, діаспорні перевидання тощо). Нам важливо виділити ще два суттєві моменти, котрі мають ***загальнонаціональне значення***. По-перше, це чітка градація цінностей протагоніста: суспільство (тільки не імперське, а рідне, своє – український народ, нація) – сім'я – індивід (на останньому місці), що особливо актуально в наш час із популяризацією егоїстичного *гіперіндивідуалізму* (фактично – крамарського егоїзму) західного зразка. По-друге, важливо вказати, що своїм твором вже на початку 60-х письменник примусив українського радянського індивіда глянути „за ширму“, заглибитися у себе, зрештою, „пізнати себе“ (Г. Сковорода) як національну особистість і „сплатити борг“ матері. Не випадковим є, отже, і той великий авторитет, яким користувався письменник у середовищі націоцентричної частини „шістдесятників“.

Мав рацію Григорій Костюк, коли писав, що Б. Антоненко-Давидович „письменник глибокого вгляду в суспільні процеси й людські душі, реаліст і гуманіст (ми б сказали, націоналіст, або, принаймні, *національний нонконформіст*.– ***П. І.***) в зображенні найболючіших життєвих і загальнонаціональних проблем, вникливий психолог і гострий аналітик людських учинків, вимогливий до слова й образу і, нарешті, усією своєю творчою духовністю письменник глибоко національний і саме тому – загальнолюдський“[168]. Для нас, нащадків, особливо важливим був, є і буде *національно-захисний* та *націотворчий аспекти творчості* цього Майстра Слова.

*27–30 травня 1998 р.*

---

**168** Костюк Г. ...Що вгору йде...– С. 268.

## Поет і буття: специфіка онтологічного дискурсу Р.-М. Рільке (метафізична інтерпретація)*

Бачиш – живу я. А чим? Ні дитинство моє, ні майбутнє
не маліють. Буття незчисленне
вибухає у серці моїм.

**Р.-М. Рільке**

Райнера-Марію Рільке справедливо відносять до категорії *анагогічних* письменників. Справді, його творчість є значущою не лише для німецькомовного світу, але й для всіх тих, хто у безмірі художнього універсуму шукає відповіді на вічні питання, прагнучи збагнути себе, свій час, свою націю, перспективи її розвитку тощо. Як слушно пише французький мислитель Габріель Марсель: „В Рільке... підвалини видаються грандіозними, їх майже неможливо охопити поглядом, а значущість його творчості переходить за всі межі, які спочатку можна було йому поставити“[169].

Однак напочатку третього тисячоліття мусимо констатувати: попри численні спроби вивчення Рільке, він залишається одним із найзагадковіших і „найважчих“ для інтерпретації авторів XX ст. Оцінки цього митця різними спеціалістами, нерідко взаємовиключні і непереконливі при уважнішому розгляді,– „чистий“ митець, екзистенціаліст, модерніст, поет-месія тощо – не тільки не вичерпують естетичний потенціал письменника (цього зробити в принципі неможливо), але й витворюють, ігноруючи одна одну, на наш погляд, деякий екзегетичний хаос, котрий суттєво шкодить рецепції.

Наше дослідження аж ніяк не претендує на якесь підсумково-узагальнююче витлумачення суті дискурсу Рільке. Вважаємо, найякісніше це можна зробити у середовищі німецькомовних культур (чи культури). Однак наша мета – *спробувати накреслити один з можливих магістральних напрямків вивчення*

---

* Робота підготовлена як виступ для науково-практичного семінару в Дрогобицькому державному педагогічному університеті ім. І. Франка „Р.-М. Рільке і світова культура“ (19 червня 2001 р.).

Публікується вперше.

**169** Марсель Г. Homo viator // Марсель Г. HOMO VIATOR / Пер. укр. В. Й. Шовкуна.– К.: Видавничий дім „КМ Academia“, Університетське видавництво „Пульсари“, 1999.– С. 237.

*передусім поезії Рільке через дослідження її основних онтологічних аспектів*. Вважаємо, що саме окреслення структури онтологічного дискурсу поета не лише полегшить майбутню поліметодологічну інтерпретацію його творчості, але вже тепер допоможе зняти деякі суперечності аналітичного плану (як-от проблема християнськості тощо).

Передусім експлікуємо нашу увагу саме до онтологічного аспекту в Рільке.

Поль де Ман, як і багато інших дослідників, відзначав досконалий синтез „поезії і думки" в письменника[170]. З іншого боку, саме філософія, на думку англійського католицького мислителя Гілберта Кійта Честертона, є „не що інше як думка, домислена до кінця"[171]. Уже через це напрошується уважніший розгляд поезії досліджуваного письменника крізь філософську призму. Зрештою, такий ракурс інтерпретації є досить популярним в сучасній герменевтиці.

Філософічність, здатність до спекулятивних рефлексій – іманентна якість людського буття. Кожен – це випливає із специфіки функціонування суспільних свідомості та світогляду – у тій чи іншій мірі сповідує ті чи інші філософські погляди. „У людини тільки дві можливості,– зазначає Г. К. Честертон,– або вона свідомо керується певною філософською системою, або несвідомо підбирає уламки чужих, непевних, зруйнованих систем"[172]. Тому цілком закономірним є *виділення філософії творчості передусім в автора* (як „ідейно-світоглядної бази"[173]), а також тієї чи іншої *філософської системи* (як рівно ж – побутової, політичної, етичної, релігійної, естетичної тощо) *у світогляді літературного персонажа як моделі людини*.

Але у випадку рільківського ліричного героя маємо справу не просто із *філософічністю*, але й із ***філософією***. Як слушно зазначає з цього приводу Габріель Марсель, „було б абсурдним не сподіватися виявити у віршах Рільке мотиви, які належать до філософії в традиційному й систематичному значенні цього слова"[174].

---

**170** Ман П. де. Аллегории чтения: Фигуральный язык Руссо, Ницше, Рильке и Пруста: Пер. с англ. / Пер., примеч., послесл. С. А. Никитина.– Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 1999.– 368 с.

**171** Честертон Г. К. Чому філософії час воскреснути // Філософська і соціологічна думка.– 1990.– № 1.– С. 68.

**172** Там само.– С. 67.

**173** Детальніше про філософію творчості див.: Іванишин П. Філософія творчості О. Ольжича // Українські проблеми.– 1998.– № 1.– С. 141–143.

**174** Марсель Г. Homo viator...– С. 237.

Яка ж філософська система, який тип філософської думки найадекватніше корелює із філософією письменника та його alter ego? Відповідь на це питання дає навіть поверхневий аналіз поетичного дискурсу передусім пізнього, зрілого, остаточно сформованого Рільке, де повною мірою відчувається глибинний смуток „за загубленою цілісністю й органічністю буття“[175]. Можемо стверджувати, що в центральному для мистецтва (культури загалом) відношенні людина/буття поет більше акцентує на другому елементі, крізь нього осмислюючи перший. І тому власне ***метафізичне осмислення проблем буття є провідним і природнім для поета***. Якщо висловлюватися точніше, то його філософію варто розглядати в межах тієї *онтологічно-екзистенційної* традиції (із безумовним превалюванням онтологічних кодів), що її розробляв сучасник Рільке, один із найфундаментальніших філософів ХХ століття німецький мислитель Мартін Гайдеггер.

Характерно, що сам М. Гайдеггер, прочитавши „Елегії“ Рільке, вказував, що там виражено ті ж ідеї, що і в його „Бутті і часі“[176]. У своїй роботі „Навіщо поет?“ філософ називає „існування“ одним із опорних слів Рільке[177], а також пов’язує поезію письменника із онтологією (вченням про буття) та герменевтикою (мистецтвом розуміння, пізнання істини буття). Саме Рільке пізнав і виразив „неприхованість сущого“,– зазначає М. Гайдеггер,– а „основу сущого з давніх давен називають буттям“[178].

Запропонована нижче *структура онтологічного дискурсу* поета, зокрема поєднання у різних метафізичних аспектах (енсах) *категоріально-ідейного* – власне філософського, та *образного* – суто художнього, експлікується нами через слушні розмірковування одного з дослідників творчості Рільке Романо Гвардіні: „Можливо, образи є тим самим для серця, чим ідеї є для знання – передумовами і водночас найвищим змістом життєвого здійснення..; засобом приборкання невблаганних супротивників життя: хаос, спустошення та безум – і результатом цього приборкання. Ідеї та образи – це, мабуть, одна й та сама реальність, розглядувана з різних зон існування, одні – згори, другі –

---

**175** Наливайко Д. Єдиним він зі світом був... // Рільке Р. М. Поезії.– К.: Дніпро, 1974.– С. 8.

**176** Див.: Марсель Г. Homo viator...– С. 275.

**177** Гайдеггер М. Навіщо поет? // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М. Зубрицької.– Львів: Літопис, 1996.– С. 191.

**178** Там само.– С. 184.

зсередини. Вони – як випромінювання Логоса, яким він створює і впорядковує все те, що конечне – згори ясністю свідомості, зсередини – глибиною життя“[179].

Детальний і скрупульозний аналіз кожного з елементів *художньої метафізики* Рільке частково вже зроблений (зокрема у працях М. Гайдеггера чи Г. Марселя), а частково попереду. Моделюючи власний варіант онтологічної структури, прагнемо *передусім окреслити основні системотворчі та системоутворені елементи*, а також виявити когерентну специфіку взаємозв'язків та субординації нижче окреслених елементів, передусім „ядерних“ (за Ю. Лотманом), системотворчих. Крім того, постараємось виявити і обґрунтувати концептуальну домінанту, *верифікаційний центр* даного дискурсу, котра, з одного боку, логічно зумовлює існування саме такого типу художньої реальності, а з іншого, саме її пізнання і становить, на наш погляд, основну герменевтичну передумову повноцінної, об'єктивної інтерпретації поезії Рільке.

Більшість системоутворених елементів легко впадає у вічі, на них часто акцентують свою увагу дослідники: „...його поезія виставляє напоказ дивовижну різноманітність місць, предметів і характерів“[180]. Обмежимося шістьма найхарактернішими (*натурологічним, ресурологічним, акустологічним, міфологічним, спірітологічним, хронологічним*), котрі, на наш погляд, становлять виразний експліцитний пласт досліджуваної поезії.

Осмислення *буття природи* (натурологічний аспект його онтології) для Рільке має глибинний зміст: „...Цій щедрій природі / обшир значили обидва світи. / Був би із віттям вербовим у згоді / той, хто пізнав, як корінню рости“ („Він не тубілець. Цій щедрій природі...“ // “Сонети до Орфея“)[181]. Цей медіальний статус насправді і є автентичним метафізичним підґрунтям екзистенції, оскільки природа, як справедливо вважає М. Гайдеггер, для ліричного героя „є основою того сущого, котрим є й ми самі, його праосновою“[182]. Звідси і та феноменальна здатність природних енсів до трансцендентного візіонерства: „Що то окіл, прояснює нам вираз / лише тварин. (...) / Нам

---

**179** Цит. за: Марсель Г. Homo viator...– С. 266.

**180** Ман П. де. Аллегории чтения...– С. 32.

**181** Стус В. Твори: У 4 т.– Т. 5. (додатковий) Переклади. Поезія, проза, драматичні твори.– Львів: ВС „Просвіта“, 1998.– С. 8. (Надалі в тексті вказуємо автора перекладу, а після коми – сторінку) *(прим. автора)*.

**182** Гайдеггер М. Навіщо поет?..– С. 184.

видно смерть одну. А вільний звір / позаду себе має свій загин, / а Господа – попереду. Іде – / то завжди в вічність, як ідуть джерела“ (Восьма елегія; Стус, 48–49).

Тісно із художньою експлікацією буття природних енсів пов'язана експлікація *буття речей і виробів* (ресологічний аспект). За Г. Марселем, місія Рільке в тому, щоб „говорити речі“[183]. Дмитро Наливайко вважає, що саме „тиранія над речами“ болить поета, бо вона спричинила відчуження людини, „призначеної на трагічний розлад із світом“[184]. Як і для українського екзистенціалізму передусім у середовищі „розстріляного відродження“, образом-символом техногенної цивілізації – об'єктивованої машини („Всьому, що люди зробили, машина загрозою стала, / власного духу прагнуща і непокірна цілком“ („Сонети до Орфея“; Стус, 23)) – стало місто: „О Боже мій, міста великі, / і згубні, й зчулені, й грізні; / вони, як полум'яні ріки, / надію спалюють навіки,– / і так минають їхні дні“ („О Боже мій...“ // „Книга Годин“)[185]. Автентичне ж буття речей, витворених людиною, не лише не загрозливе, але є невід'ємною складовою справжнього духовного буття, що підносить вгору, вивищує над буденністю і бездуховністю: „...Янголе, / це я тобі покажу ще. В зорі твоєму, / урятований і прямий, він нарешті постане. / Башти, пілони, сфінкс, підпори, знесені д'горі, / сиві од вигиблих міст і очужілих соборів“ (Сьома елегія; Стус, 48).

Прагнення кожного єства до відносної об'єктивації, навіть часткової ноуменізації, дозволяє актуалізувати значущі для вербального героя типи буття. У схожому плані актуалізується акустологічний аспект (*буття звуку*). Навіть феноменально (для нас) не-існуючий голос риб стає можливою реальністю: „Правда тому, що кажуть, ніби риба німа? / А, може, є край, де те, що мовою риб мало бути, / оповідає без них?“ („Те, що вище за зорі й над всі надзірні округи...“ // „Сонети до Орфея“; Стус, 28). Аналіз міфологічного аспекту (*буття міфу*) підтверджує цю думку. Всупереч модному „міфотворенню“ у середовищі модерністів початку XX століття, рільківське текстуальне „Я“ не створює новий міф, а, швидше, корелює із традиційним (найчастіше давньогрецьким) міфом, трансформуючи його відповідно до іманентних потреб власного світу. Менади, храм Аполлона,

---

**183** Марсель Г. Homo viator – С. 262.

**184** Наливайко Д. Єдиним він зі світом був...– С. 7.

**185** Рільке Р. М. Поезії / Пер. з нім. М. Бажана.– К.: Дніпро, 1974.– С. 60. (Надалі у тексті вказуємо ім'я перекладача і сторінку з цього видання) *(прим. автора)*.

Дафна, матір Самсона, Нептун, Пан, навіть Еврідіка та Орфей (та ін.),– усі ці сутності, на наш погляд, є елементами не міфологічного, а художнього мислення автора, для якого міф – це буття, яке „концентрує в собі квінтесенцію певного досвіду“[186].

Поруч із матеріальними буттями, у поезії Рільке перманентно моделюються і *буття духовні* (спірітологічний аспект). Не випадково, для Г. Марселя, Рільке – це „людина, яка усособлювала буття духу“[187]. Інша думка французького мислителя підтверджує те, про що ми говорили вище: „...духовне, для Рільке, не тільки не відокремлюється від речей, а й навпаки...“[188]. Причому дух, як ідеалістичний енс, має і надекзистенційну – „Славен дух, що зволив нас єднать!“ („Сонети до Орфея“; Стус, 11) – і відекзистенційну форми (об'єктивну і суб'єктивну): „...за небуття наказом / маєш ти коло замкнути цим винятковим разом, / щоб твого духу ширяння обняти весь безмір могло“ („Передуй всепрощенню, яке йде за тобою...“ // „Сонети до Орфея“; Стус, 25).

Такі ж дві форми (схоже, типові для онтологічного дискурсу Рільке) спостерігаємо і в хронологічному аспекті (*буття часу*). Рільке – майстер конструювання складних часових образів. П. де Ман відзначає цю майстерність, зокрема, у „Нових поезіях“, де, на його думку, з'являється „нова цілісність“ – часова, де можна виділити ціле „сузір'я часу, його „глибоко парадоксальне“ переживання, зрештою, „тоталізацію темпоральності“[189]. Для нас важливим є виділення сутнісних характеристик, а отже, і різновидів хронологічних образів.

А таких основних різновидів часових енсів є три. По-перше, час – як об'єктивована сутність, буття якої не залежить від буття людини, лише співвідноситься з ним (вірніше – з її часом): „Йдуть години – їх дрібненькі кроки / прагнуть поряд з нашим днем ступать“ („Славен дух, що зволив нас єднать!..“ // „Сонети до Орфея“; Стус, 11). По-друге, час – як напівекзистенційний феномен, здатний у будь-яку мить (за певних обставин) порвати з людиною: „Від мене віддалилась ти, година, / крила ударом ранивши мене“ („Поет“ // „Нові поезії“; Стус, 66). По-третє, час – як суто екзистенційне явище, одна з основних характеристик буття людини: „Боязко ми прагнемо підмоги, / чувши: ще заюні для старого, / а для небувалого – старі“ (О, зови мене в свої години...“ // „Сонети до Орфея“; Стус, 30).

---

**186** Марсель Г. Homo viator...– С. 277.
**187** Там само.– С. 235.
**188** Там само.– С. 262.
**189** Ман П. де. Аллегории чтения...– С. 56–57.

Усі ці основні експліцитні аспекти онтологічного буття зумовлені, більшою чи меншою мірою, системотворчими елементами – *антропологічним*, *артологічним* і *теологічним*, на що вказують і прямі, актуалізовані кореляції (антропологічний корелює практично з усіма елементами, артологічний – із міфологічним, а теологічний – із спірітологічним аспектами тощо). Але тут зв'язок набагато концептуальніший, глибший: кожен із шести окреслених системоутворених елементів залежить від трьох системотворчих, котрі, своєю чергою, теж тісно поєднані між собою і субординовані стосовно основного „ядерного" елементу.

*Буття людини* (антропологічний аспект) в силу специфіки мистецтва є провідним для моделювання художнього світу. Усе так чи інакше верифіковано ним. Проблема в тому, що різні митці по-різному розуміють, що таке людина. Хоча можна виділити певні аксіологічні константи, зумовлені національною культурною традицією (передусім), вимогами часу, індивідуальними особливостями творчої особистості. Основні питання гносеології людського буття найбільш повно і концептуально розробляє Рільке у пізній період творчості. Г. Марсель так характеризує „головні запитання, що беруть в облогу дух поета" в „Елегіях": „Що таке людина? Що може людина? Як вона іноді уникає свого призначення? За яких умов вона зможе або змогла його виконати?"[190].

Ми вже згадували про медіальний статус екзистенції для поета, через який „людина в певному розумінні, онтологічно, опиняється в невигідному становищі стосовно тварини" як „чистої екзистенції" (за Гвардіні)[191], що перебуває „перед світом" (за М. Гайдеггером)[192]. Але призначення людини, та й, зрештою, сам статус її цим не вичерпується. Як слушно зазначає в листі до дружини Василь Стус (4.10.1974), розмірковуючи про „Сонети до Орфея": „Звичайна для поета колізія: людина й світ, що мають поріднитися, забувши чвари"[193]. Звідси ота всепроникальність людського буття, його часово-просторова універсальність та вагомість: „Хвилі і море єсьмо, Марино! / Глибини і Небо! / Ми є землею, Марино! Ми – тисячовесни, / жайвори, що

---

**190** Марсель Г. Homo viator...– С. 267.

**191** Див.: Там само.– С. 269.

**192** Гайдеггер М. Навіщо поет?..– С. 186.

**193** Стус В. Листи до рідних // Стус В. Твори: У 4 т.– Т. 6 (додатковий).– Кн. 1.– Львів: Просвіта, 1997.– С. 100. (Надалі сторінку з цього видання вказуємо в дужках у тексті) *(прим. автора)*.

в невидиме пускають пісень водограї“ („Елегія до Марини“; Стус, 55).

При цьому Рільке не зводить людського буття лише до тут-буття в атеїстично-екзистенціалістському значенні цього терміну. *Поруч із екзистенційним в людині присутній ще й інший, не менш важливий (а може, набагато важливіший) вимір*. Людську екзистенцію В. Стус характеризує наступним чином: „Ми в сяєві двох сонць: Бога-провидіння і самоволі“ (С. 125). Перевагу Божественного, принаймні стосовно буття митця, виразно чуємо у перших рядках XX сонета (частина перша): „Яку тобі, Боже, складу я хвалу? / Мій спів – то ж твоє дання“ (Стус, 15). Так увиразнюється відмінність ліричного героя Рільке від тих філософів-екзистенціалістів, котрі „явно чи неявно, виступають проти всякої реальності... потойбіччя“[194].

Характерним образом-символом, що поєднує екзистенційний і трансцендентний виміри у людському бутті, виступає *серце*, котре є знаковим ейдологічним конструктом у п’яти сонетах (частина I (XXV, VII), частина II (II, IX, XXI)) та десяти елегіях (I, II, III, IV, V, VI, VII, IX, X, „Елегія до Марини“). В одному з листів, написаних під час першої світової війни, письменник зазначає: „Ніде вже не застосовують мірки індивідуального серця, які, проте, лише й забезпечували єдність землі й неба, всіх просторів і всіх безодень“[195]. До речі, саме така постановка питання значною мірою корелює із українським екзистенціалізмом, водночас трансцендентним і кордоцентричним.

Однак найбільш характерним для антропологічного аспекту художньої філософії Рільке є розгляд проблем буття людини, якщо і не з екзистенціалістичної, то з екзистенціальної перспективи: „Все існує лиш раз. Тільки раз. Ми самі тільки раз. / Раз – один і єдиний. І більше ніколи. Пробути ж / раз єдиний, прожити єдиний цей раз на землі – / то, напевне, і є нескасований наш обов’язок“ (Дев’ята елегія; Стус, 50–51). Так утверджується своєрідний рільківський екзистенціалізм, одним з провідних модусів якого стає тяжке сприйняття життя. „Сприймати життя тяжко,– пише Г. Марсель,– це зважувати його на його справжню вагу, це зважувати речі каратами серця, а не підозри чи випадковості. Ніякого заперечення. Радше навпаки, йдеться про безконечну прив’язаність до буття тут“[196]. Тяжке сприйняття світу допомагає усвідомити власне безсилля щось змінити

**194** Марсель Г. Homo viator...– С. 281.
**195** Цит. за: Там само.– С. 264.
**196** Там само.– С. 257.

у ньому, що призводить до конституювання іншого провідного екзистенціалу – відчаю: „А ми: одвіку й завжди глядачі, / до світу звернені, а не від нього. / Нас переповнює. А дати лад / ні світові, ані собі – несила. / Світ – розпадається. Ми – теж“ (Восьма елегія; Стус, 50).

Загроженість буття людини, що увиразнюється в аналізі інших екзистенційних модусів – смерті, надії, любові, самотності, відчуження, відповідальності, боротьби тощо,– осмислюється ліричним героєм суто екзистенціалістично. Ідеться про викриття нищівного, дегуманізуючого і обезвладнюючого впливу *техногенної цивілізації*. У першій частині „Сонетів до Орфея“ генеральним уособленням цієї загрози стає машина, „двигун“: „Бачиш – навально / мчить той двигун повсякчас, / геть він спотворив нас, // силу людську попер / ось і жене тепер / й служить безжально“ („Боже, йде час новий?...“; Стус, 14).

Об'єктивація людиною світу, на думку М. Гайдеггера, у Рільке постає „одним із наслідків суті техніки, яка влаштовується“[197]. „Тим, що людина вибудовує світ як предмет, вона ж і забудовує собі з власної волі, остаточно, і без того вже закритий шлях у Відкрите“[198],– зазначає німецький філософ. Таким чином, людина перетворюється у „функціонера техніки“ і через „опредметнювання світу відвертається... від чистого стосунку“[199]. Так увиразнюється негативне поняття „ночі“ у поетичному всесвіті Рільке: „Суть техніки тільки повільно виринає назовні, на світло дня. Цей день є тільки перелаштованою на голий технічний день світовою ніччю“[200]. Звертаючись до Орфея, ліричний суб'єкт формулює і власний імператив до європейської людини: „Будь же смислом ночі, на хресті / власних дум, зібравши надмір моці: / бо ж остання зустріч настає“ („Тихий друже далекий, ти чуєш...“ // „Сонети до Орфея“; Стус, 33).

Детальніше про саму „ніч“ і про характер технічної цивілізації поговоримо нижче. А тепер лише зауважимо, що бути „смислом ночі“ для поета означає ***артикулювати власний природно-культурний простір, оречевлений національний дух***: „Здається, на те ми і є, щоб сказати: / міст, будинок, джерела, дерево, кухоль, вікно, / чи найбільше – вежа або колона. Сказати, / мовити так, щоб речі збагнули себе / аж до глибин“ (Дев'ята елегія; Стус, 51). Так, на нашу думку, увиразнюється

---

**197** Гайдеггер М. Навіщо поет?..– С. 188.
**198** Там само.– С. 189.
**199** Там само.– С. 189, 190.
**200** Там само.– С. 190.

і конкретизується те занадто „універсальне“, помічене Г. Марселем призначення душі в „Елегіях“ і „Сонетах“, котра, „в якомусь розумінні, бере на себе опіку над усесвітом і накладає собі місію забезпечити його зростання чи навіть відродити його“[201]. Але в першу чергу такі завдання стоять не перед будь-якою людиною, а перед *митцем* (зрештою, і Орфей представлений як геніальний митець). Митець (поет, співець) є тим „відважнішим“, в інтерпретації М. Гайдеггера, котрий „здійснює тут-буття“ у „творі серця“[202]. Водночас мовлення речей, їх художнє промовляння є „хвалою“ саме національних „простих речей“ (міст, будинок, джерела, дерево, кухоль, вікно, вежа, колона), які „набували форми від покоління до покоління і жили нашим життям на відстані досяжності наших рук і в полі нашого зору“ (Г. Марсель)[203]. Так проявляється ***національно-екзистенційна*** (націотворча та націозахисна) ***специфіка мистецтва*** – „найсокровеннішої із слав“ („Хто понад тіньми здолав…“ // „Сонети до Орфея“; Стус, 10).

Взагалі, *буття мистецтва* (артологічний аспект) виділяємо як другу домінанту метафізики Рільке. Мистецтво для письменника – це передусім спів, поезія. Як слушно пише В. Стус, спів – „це спроба вдихнути душу в порожнечу, недуховне… Поезія – це подих небуття. Це повів у Бозі…“ (С. 125). Спів має понадчасовий характер, це – Божественна вічність: „Це миготіння віків / стримати може / лиш первозданний твій спів, / гомін твій, Боже“ („Плинний, як хмара, струмить…“ // „Сонети до Орфея“; Стус, 15). Прикладом же *онтологічної духовнотворчості мистецтва* – „вдихання душі у недуховне“ – може бути перший із „Сонетів“, де саме Орфеїв спів одухотворює навіть звірів: „…Де не скоро / з’явилася б і хижка наслухання, // в яскині найтемнішого бажання / із брамою, де аж двигтять підпори, / собори споруди ви їм в ушах!“ („О дерево звелось! О надвисання!..“; Стус, 6).

Однак протагоніст Рільке – це не просто людина, митець, це ще й шукач і творець Божественного у світі. Теологічний аспект (*буття Бога*), звідси, є одним із найскладніших, найсуперечливіших у філософському дискурсі письменника (він вимагає детальнішої і окремої розробки, то ж ми просто окреслимо тут певні важливі для нас проблеми). Гунтерів висновок: Бог – це „тільки символ душі поета“[204], грішить явною неточністю,

---

**201** Марсель Г. Homo viator…– С. 267.
**202** Гайдеггер М. Навіщо поет?..– С. 195.
**203** Марсель Г. Homo viator…– С. 273.
**204** Див.: Там само.– С. 253.

є однобічним, оскільки не враховує еволюціонування поняття Бога у світоглядах письменника та його вербального протагоніста. Г. Марсель вказує на відхід від християнства у Рільке у 16 років (приблизно 1891 р.)[205], зумовлений, як вважають, навчанням у австрійській військовій школі. Хоча тут, очевидно, ми маємо справу лише з початком відходу і переосмисленням Божого буття (про що свідчать поезії тих років), що призводить до його деоб'єктивації: „Бог – це напрямок, який дається любові"[206],– напише поет.

Можна виділити два типи образів Бога, що домінують у творчості Рільке. Перший уміщає Божественне буття у християнську парадигму (ідеться власне про *Бога*). Другий, натомість, виводить його з неї, витворюючи якийсь релігійний сурогат, власне поняття трансцендентного, щось середнє між пантеїзмом, гуманізмом, естетизмом та протестантизмом (образ *„бога" )*. Обидва ці ейдологічні типи (типи образів Бога чи „бога") вже від початку мають тенденцію співіснувати у філософській та релігійній свідомостях ліричного героя, хоча перший тип переважає у ранній, а другий у пізній періоди творчості поета.

Саме про пізнання християнського Бога йдеться ліричному суб'єктові, коли зринають біблійні алюзії („...І, вовною вкриті, / Бог упізнав би ці руки: Ісав!" (Друже мій, ти сам-один, бо такий..." // „Сонети до Орфея"; Стус, 13)), виникає в „Елегіях" образ Ангела, в подобі якого „Бог відкривається тут митцеві"[207], чи висловлюється жаль монахом про спаплюження людиною поняття Бога (у „теоцентричній структурі" (за П. де Маном)[208] „Часослова" (чи „Книги Годин")): „Пречиста Матір! Марно! Люд захланний / з подобою безвусих Тіціанів / і Бога звів до пекла по щаблях" („Братів моїх чимало у сутані..." // „Книга Годин"; Стус, 58).

Паралельно утверджується й інше розуміння Божественного буття. Схоже на ніцшеанське бажання переосмислити Бога, Бога як трансцендентну даність, призводить до розщеплення цього поняття, за слушним спостереженням Д. Наливайка, на *Бога-творця* і *бога-творіння*[209], про що Рільке пише наступне: „Людина має в Ньому таку нагальну потребу, що від самих своїх початків ставиться до Нього так, наче Він уже тут. Людина мала

---

**205** Марсель Г. Homo viator...– С. 239.
**206** Цит. за: Там само.– С. 247.
**207** Там само.– С. 264.
**208** Ман П. де. Аллегории чтения... – С. 39.
**209** Наливайко Д. Єдиним він зі світом був...– С. 22.

потребу, щоб Він був завершений, і вона сказала: Бог є. Тепер треба, щоб він відбув своє сподіване становлення, й наш обов'язок Йому допомогти"[210]. Так закладаються підвалини під появу рільківської „релігії", рільківського „бога", так званого „орфізму" (за Г. Марселем), дуже далекого від християнства: у „Сонетах" Орфей займає те місце, яке в „Елегіях" належало Ангелові, а в попередніх творах – Богові,– вважає французький філософ[211].

Хоча ще у „Книзі Годин", з'являється пророчий гуманістично-екзистенційний образ бога: „Мій – темний бог, сотворений із плоті / корінь, що вік мовчазно соки п'ють" („Братів моїх чимало у сутані..."; Стус, 58). Бог, таким чином, осмислюється (логічно продовжуючи протестантську традицію: „Церков не буде – там, як в'язня, Бога / закутого тримають і до нього / так ставляться розчулено, немов / до впійманого зараненого звіра" (Все буде знов могутнє і велике..." // „Книга Годин"; Бажан, 57)) як якась відекзистенційна сутність, повністю залежна від людини: „Я – одяг твій і суть твойого чину; / твій зміст зі мною разом пропаде" („Що вчиниш, Боже, якщо я загину?" // „Книга годин"; Бажан, 51). Не людина – творіння Боже, а бог – творіння людини.

Власне, йдеться про Бога і „бога". Рільківський „бог" – це трансцендентно-естетична сутність, яка поступово починає розумітися як само-бог (до цього, зрештою, призводять усі гуманістичні розмисли). Творці стають *богами світу*, бо саме вони є ті „малі співці, що мають Геніальні Орфеївські обов'язки перед усесвітом,– зазначає В. Стус,– естетизувати його – теж не своєю волею, а кривою самоволею природи самості. Світ схиляється до нас, ждучи від нас Орфеївського співу і повіривши в нас" (С. 126): „О боже загублений! Ти – слід нескінченний в імлі. / А що роздерла тебе ворожнеча прелюта – / то придбали ми слуху й стали устами землі" („Ти ж, о божественний, ти й до останку співаєш..." // „Сонети до Орфея"; Стус, 18). Хоча в тих самих „Сонетах до Орфея" існує й традиційне розуміння Бога – надособистісної Верховної Сутності, що керує усесвітом: „...але ми, гнані недолею, / чуємось з власною силою й волею / помислом Божим одним" (Чи на зустріч із судною ждати годиною..." // „Сонети до Орфея"; Стус, 32).

Очевидна іманентна контроверсійність Богорозуміння у Рільке вимагає ширшого розгляду особи ліричного протагоніста. Він

---

**210** Марсель Г. Homo viator...– С. 241.

**211** Див.: Там само.– С. 282.

не атеїст-гуманіст, і не ортодокс-християнин, швидше, це – митець, „орфіст“, який постійно шукає/творить Бога (і об'єктивного Бога-творця, і суб'єктивного бога-творіння – для-себе-щобув-би-для-всіх), розвиваючи тим самим екзистенціалістську і протестантську традиції.

„Орфізм“ Рільке повертає суспільну свідомість свого покоління до міфологічного, сказати б, *передхристиянського стану сприйняття світу* свідомістю, котра знає, що трансцендентне, „священне“ існує, але конкретизувати параметри там-буття їй надзвичайно важко. На думку Г. Марселя, саме цей „орфізм“ „дає шанс осмислити неосмислюване, ...він встановлює навкруг нас, а також і в нас... клімат, сприятливий для того, щоб ми відкрили в собі цю здатність „сподіватися несподіваного“, без якої... саме християнське послання опиняється перед небезпекою, в кінцевому підсумку, втратити свій смисл і свої чесноти“[212].

Водночас усі Богошукацькі рефлексії та відчуття ліричного героя, їхній контроверсійний характер засвідчують певну *гносеологічну, навіть герменевтичну поразку письменника у плані раціоналістичного „боготворення“*. Чи не тому в одному з листів Рільке висловлює захоплення перед традицією, значною мірою втраченою західними європейцями, де поняття Бога засвоюється на ірраціональному рівні, на рівні національного підсвідомого (як архетип Бога): „Я відчуваю спорідненість, яку годі виразити словами, з народами, що прийшли до Бога не через віру, а спізнали Його через посередництво власної етнічної якості і, так би мовити, одержали його в спадок від своїх предків, як ото євреї, араби, до деякої міри православні росіяни (мабуть, ідеться і про українців.– ***П. І.***) – а також, правда, зовсім по-іншому, народи Сходу та стародавньої Мексики“[213].

Усі три окреслені нами домінанти філософсько-художнього дискурсу Р.-М. Рільке так чи інакше вказують на ще одну, набагато важливішу, концептуальнішу, глибиннішу, котра структурує усі інші елементи. Уже опрацьований матеріал – артикуляція митцем оречевленого національного духу як смисл екзистенції, продовження протестантської традиції осмислення Бога, релігії, Церкви тощо – ці та подібні елементи вказують на основну, найчастіше імпліцитно виражену домінанту, верифікаційне й аксіологічне ядро онтологічного дискурсу Рільке. Ідеться про ***націю***, конкретніше про *національний аспект* (***буття нації***).

---

**212** Марсель Г. Homo viator...– С. 284–285.

**213** Цит. за: Там само.– С. 245.

Очевидною для більшості дослідників постає небайдужість поета до певної духовно-національної системи, свідома закоріненість Рільке, попри знайомство (навіть більше чи менше засвоєння) із австрійською, чеською, французькою, українською, російською тощо, саме у ***німецькій культурній традиції***. І це простежується навіть на рівні персоналій. Г. Марсель говорить про виразно ніцшеанські теми у „Сонетах“: згоду, прив'язаність до землі, волю до перевтілення[214]. М. Гайдеггер вказує на те, що в „Елегіях“ Ангел „є метафізично тим самим, що й постать Заратустри Ніцше“[215]. Крім того, „божественний легіт“ Гердера перегукується із „божественним порухом“, „вітром“ у 3-му сонеті І-ї частини[216]. Д. Наливайко відзначає, що у повоєнний час „як ніколи, великого значення набуває для митця традиція німецької філософської лірики“, передусім Гете і Гельдерлін[217]. Означені імена – Гердер, Гете, Гельдерлін, Ніцше, сам Гайдеггер тощо – промовисто свідчать про ***німецький***, а не австрійський *характер національної ідентичності* Рільке та його ліричного протагоніста. Цим пояснюється і те, що письменник не вважав себе австрійцем, і та його часта свідома орієнтація на німецьку класичну літературу[218].

Націологічний аспект дискурсу Рільке вбирає в себе, поєднуючись із ними, два підаспекти: *буття народу* і *буття раси*. Єдність буття народу і раси із буттям нації забезпечується синкретичністю цих понять у світогляді ліричного героя, їх ейдологічною нерозчленованістю, первісним переливанням одного в інше. Однак помітною, надзвичайно виразною є структурованість національного буття як кровно-духовної єдності мертвих, живих і ненароджених (прямий перегук із Шевченковою концепцією), скажімо, у XIV-му сонеті першої частини: „Ми в полі квітів, листя і плодів, / котрим не тільки мова року звична. / З пітьми сягає сокровенне й вічне / і, може, полиск ревності мерців, // яким дано цю землю покріпляти, / але кому збагнути – саме як? / Це давня звичка мертвих – власний знак / на шарі глини вільно проставляти. // А запитай чи труд відрада їм? / Цей плід, як овоч, стиснутий рабами, / стримить увись, коритися живим. // Чи може, ми, підборкані мерцями, / що в снінні зичать: хай із тих щедрот / живі настачать ласки й сил стократ“ (Стус, 12).

---

**214** Марсель Г. Homo viator…– С. 277.
**215** Гайдеггер М. Навіщо поет?..– С. 193.
**216** Там само.– С. 196.
**217** Наливайко Д. Єдиним він зі світом був…– С. 28.
**218** Там само.– С. 9–10.

*„Мерці“* – символ метафізичного національного суббуття, субстанції, котра навіть зі сфери там-буття спроможна забезпечувати (і забезпечує!) „сокровенним і вічним“ (через сакральний „знак“) тривання тут-буття – „землю покріпляти“, „настачувати ласки й сил стокрот“ *„живим“*. Діяльність мертвих експлікується через асоціацію із магією – це „чари закляття“ („Друже мій, ти сам один, бо такий…“ // „Сонети до Орфея“; Стус, 13).

Навіть кохання актуалізує для героя „прадавнє“ – „істот проминулих“: жінок, „похмурих чоловіків“, „покійних дітей“ (III елегія; Стус, 40). „Прадавнє“ у дискурсі письменника перетворюється на онтологічний першопочаток, вихідну точку космо-психо-логосу (Г. Гачєв), своєрідний національний едем: „О всезростальне бажання ослаблих ґрунтів! / Перші зухвальці нізвідки підмоги не знали. / Але при щедрих затонах міста виникали, / але водою й олією кожен кухоль повнів. // (…) Кожна дитина, зродившись, рід наш тисячолітній / повнить і повнить, доки згодом і нас / всіх потрясе, перевершить у згазі невситній“ („Сонети до Орфея“; Стус, 30). Тут виникає образ ненароджених – „дитини“,– котрий логічно доповнює (і продовжує) ланцюг поколінь – мертвих і живих.

Однак *ідилічна візія національного прабуття затьмарюється сучасним станом загроженості національному існуванню*: „…Дівчино, ось як: / те, що ми любимо в собі, не одне з попереднього, / а з незчисленних нуртів: ні, не окрему дитину, / а батьків – громаддя зруйнованих гір, / що нам за підвалину стали; всохлі джерела / праматерів – любимо; всю мовчазну місцину / з тьмавою або просвітлою долею – / все це, дівчино, передувало тобі“ (III елегія; Стус, 40). Водночас окреслюється певна градаційна система: інтимно-особисте насправді існує не відрубно-феноменологічно – воно вписане у метафізичну національну структуру „незчисленних нуртів“. Крім того, індивідуальне буття верифікується колективним (національним) буттям („те, що ми любимо в собі, не одне з попереднього“) і підпорядковується його енсам – „дитині“, „батькам“, „матерям“, „мовчазній місцині“,– усім тим, що передувало „дівчині“, як персоніфікації партикулярно-особистого. За М. Гайдеггером, так відбувається згідно із паскалевою „логікою серця“, близькою і для концепції Рільке: „Внутрішнє і невидиме простору серця не лише внутрішньо-щире – людина в першу чергу прихиляється до того, що слід любити: предки, мертві, дитинство, нащадки“[219]. Усі означені націологічні категорії-ейдоси „належать до найдальшого

**219** Гайдеггер М. Навіщо поет?..– С. 191.

околу, котрий тепер дається взнаки як сфера присутності цілого живлющого стосунку“[220].

Та повернемося до моменту *загроженості*. Національне буття опиняється перед загрозою ентропії. Передусім через покинутість напризволяще богами, „всемогутніми друзями“, живих: „На наших учтах нема їх. Ми вже й надію згубили / на святу купіль. Гінці їх вислані здавна за нами, // вкрай повільні, відстали. Тепер людина людині / стала зовсім чужа, кожен собі пробуває“ („Що ж, боги добросердні, ми від дружби старої…“ // „Сонети до Орфея“; Стус, 17). Саме втрата животворного космологічного зв’язку із прадавнім національним там-буттям призводить до атомізації соціуму, до страшного відчуження людини – „людина людині стала зовсім чужа“. Картини національної деструкції – „судної години“, котра зносить „тиху гору веж і фортець“ („Сонети до Орфея“; Стус, 32) – воістину набувають апокаліптичної монументальності: „Рушаться нині рештки правікової слави, / падають, кваплячись повз вилягліі й жовтаві / дні у надмірну ніч, геть осліплу в вогнях“ („О долі всупір: ці розкоші чудові…“ // „Сонети до Орфея“; Стус, 29). Зрештою, втрата свого онтологічного першопочатку – минулого – призводить до неможливості поступального руху, само буття екзистенційного часу опиняється під загрозою: „На глухих поворотах світу губляться спадки / тих, що не знали минулого, але не владні також / над майбутнім, котрого сягнути не можуть“ (VIII елегія; Стус, 47).

Ліричний герой поета не надто заглиблюється у першопричини загроженості і навіть значного *занепаду буття нації*. Очевидно, усе експлікується екзистенціалістичною апеляцією у цьому випадку до нівелюючої техногенної цивілізації (загроза „машини“), з її потягом до глобалізації, космополітизації, інших проявів імперіалізму[221], хоча це цікавий прецендент для подальших глибших розробок у даній ділянці. Нас же у першу чергу цікавитиме, який вихід пропонує автор із становища, що склалося. На кого покладатися людині, рятуючи національні (німецькі) енси, і чи взагалі варто їх рятувати („чисті митці“ (за Гунтером, де Маном та ін.), здається, не переймаються проблемами протекції, набагато частіше вони виступають апостолами деструкції)?

Цей концептуальний момент найкраще прояснює сам Рільке у листі до Вітольда фон Гуревича: „Ми з великим азартом зби-

---

**220** Гайдеггер М. Навіщо поет?..– С. 191.

**221** Див.: Сміт Е. Д. Національна ідентичність.– К.: Основи, 1994.

раємо мед видимого, щоб накопичити його у золотому вулику невидимого. І ця діяльність водночас підтримується і стимулюється тим фактом, що дуже велика частина видимого швидко зникає і ніколи не знаходить собі заміну. Ще для наших дідів будинок, фонтан, знайома вежа аж до їхнього одягу, їхнього пальта безконечно більше належали до сфери інтимного; кожна річ була ніби вмістилищем, де вони нагромаджували і звідки черпали людяність. А сьогодні, доставлені з Америки, в наше життя вторгаються речі порожні й байдужі, видимості речей, підробки… Дім, у американському розумінні, яблука або виноград із Америки не мають нічого спільного з домом, плодами, виноградними гронами, які вбирали в себе надії та думки наших предків… Речі одухотворені, живі, речі, що їх ми добре знаємо, хиляться до занепаду, і їх уже ніколи не вдасться нічим замінити. Можливо, ми останні люди, які з ними зналися. На нас лягає відповідальність не тільки зберегти про них пам'ять (це було б надто мало і надто непевно), а й стати охоронцями їхньої людськості та священної для відчуття дому вартості… Ангел „Елегій" – це істота, в якій заміна видимого на невидиме, що її ми намагаємось реалізувати, видається вже завершеною"[222].

У цій рефлексії письменник викриває найбільш облудний *політичний міф* XX ст., яким і досі прикриваються демоліберальний та комуністичний імперіалізми,– міф про „загальнолюдськість". *Немає людяного як такого ні в екзистенційному, ні в онтологічному вимірах*. ***Людяне***, для Рільке, як і для більшості інших національних мислителів (Гердера, Фіхте, Мацціні, Шевченка, Франка, Бердяєва, Гайдеггера, Унамуно, Донцова, Рамоса та ін.), ***завжди національно конкретне, національно визначене, національно зумовлене***. Гуманність – детермінована національною ідеєю (простором „невидимого") та національним тут-буттям (простором „видимого"). Лише в контексті національного буття людяність набуває автентичності, поза ним можлива лише антилюдяність – субстанція антидуховного характеру.

У художньому дискурсі поета основними націологічними маркерами стають саме „одухотворені, живі" *національні речі*, котрі протистоять антилюдяним „підробкам" – „порожнім" і „байдужим" речам з Америки (символу новітнього (демоліберального) імперіалістичного космополітизму). Національні енси (суббуття) стають надійними еквівалентами гуманності – посудиною-"вмістилищем", куди предки „нагромаджували і звідки

222 Марсель Г. Homo viator…– С. 274–275.

черпали людяність“. Серед них – будинки, вежі, колони, храми, фонтани, дерева, плоди, квіти, звірі тощо і навіть прадавні римські саркофаги (пряме співвіднесення власної німецької історії із історією римською, а також поєднання в окреслених енсах натурологічного і ресологічного аспектів): „Вам, саркофаги римські, уклін, / вам, кого серце здавна шанує, / світла вода старожитніх днин / з вас, мов бадьора пісня, струмує“ („Сонети до Орфея“; Стус, 10).

Щоб залишитись людиною, кожен зобов'язаний оберігати національні речі – „стати охоронцем їхньої людськості та священної для відчуття дому вартості“. А це передусім призначення поетів, тих „відважних“, за М. Гайдеггером, які „пізнають в незцілимому беззахисність. Вони приносять смертним сліди відлинулих богів у темряву світової ночі. Відважніші як співці Живлющого є „поетами в нужденний час“[223] (слова Гельдерліна). *Митці (національні митці) стають своєрідними медіаторами між тут- і там-буттями, що долають загроженість і занепад національного не-мовлення*: „Хто від померлих поїв / маку, той нині / ловить найнижчий з тонів / і в безгомінні“ („Хто понад тіньми здолав…“ // „Сонети до Орфея“; Стус, 10).

Національний універсум зберігається у слові. Основне призначення письменника (чисто в дусі гайдеггерівської концепції „охорони“ національних „землі“ і „світу“[224]) – оберігати той світ, переводячи із сфери „невидимого“ у сферу „видимого“, оприявнювати його, об'єктивувати, робити кантівським „феноменом“ (річчю для нас): „Янголові похвали світ, що ословився. / (…) Отже, / просте йому покажи, що твориться з роду і в рід, / поки нашим стає, відчутним на зір і на дотик. / Речі йому покажи“ (Дев'ята елегія; Стус, 51–52). Через пізнання й охорону національного значною мірою відбувається фундаментальне для Рільке повернення сучасників „від іманентності калькуляційної свідомості до внутрішнього простору серця“[225].

На наше переконання, повноцінне прочитання творчості Р.-М. Рільке, котре більшою чи меншою мірою, узгодило б часто полярні інтерпретації, можливе лише шляхом використання переваг методологічного плюралізму (поєднання досягнень, скажімо, герменевтики, семіотики, неоміфологізму, екзистенціа-

---

**223** Гайдеггер М. Навіщо поет?..– С. 197.

**224** Див.: Хайдеггер М. Исток художественного творения // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв. Трактаты, статьи, эссе.– М.: Издательство Московского университета, 1987.

**225** Гайдеггер М. Навіщо поет?..– С. 191.

лізму, національно-екзистенціальної методології тощо). Водночас *об'єктивна екзегеза доробку поета можлива лише за врахування складної структури, взаємозв'язку домінант цього дискурсу і фундаментальної ролі національного аспекту як основної верифікаційної домінанти*. При цьому ***специфіка онтологічного дискурсу адресанта полягає,*** **на нашу думку,** ***в його найчастіше імпліцитно змодельованій національності***. Автор моделює образ ліричного героя-протагоніста як національного митця, виразника-"ословлювача" і охоронця національного (очевидно, німецького) буття.

На думку Поля де Мана, центральною темою поезії Рільке є „радикальна вимога змінити наш спосіб буття у світі"[226]. З цим можна погодитися, лише враховуючи те, що Рільке закликав змінити спосіб буття, щоб урятувати передусім ***національну людину*** і ***національний світ***. На початку третього тисячоліття, озираючись у минуле і з тривогою дивлячись у майбутнє, відверто спитаймо себе: а чи змінився той нівелюючий *духовність* (національну людяність) спосіб буття, проти якого застерігає нас онтологічний дискурс німецько-австрійського письменника і філософа? А якщо ні, то чи не пора його змінити?

*січень 2001 р.*

---

**226** Ман П. де. Аллегории чтения... – С. 35.

## За інтелігентність інтелігенції*

Сучасне життя подає нам цілий ряд прикладів, коли те чи інше поняття люди сприймають неадекватно, хибно. Вони або взагалі перекручують зміст, або зупиняються у своїх засновках чи висновках на несуттєвому. Усе це не так важливо, коли поняття є вузько- і маловживаними. Але ситуація кардинально змінюється при переході слова у загальновживану мову, де на основі хибно трактованого поняття витворюється спотворена картина дійсності.

Саме це спостерігаємо зараз у суспільному окресленні понять, що позначаються словами *„інтелігент“* та *„інтелігентність“*. Люди вживають їх як готові штампи на означення певної групи (категорії) людей, тим самим (через слово), цій групі приписуються певні ознаки, якості, яких вона часто не має. Звідси – суперечки про те, кого зараховувати до інтелігенції, завищені вимоги до суспільної поведінки окремих людей, хибно зарахованих до цієї категорії, безпідставні звинувачення інтелігенції в бездіяльності, пасивності тощо.

Усе це – результат помилкового слововживання, яке йде від *трьох* найбільш поширених типів дефініцій цих понять.

Суть першої можна окреслити так: *„Інтелігентність – категорія біологічна“*.

Ідеться про те, що інтелігентність, мовляв, якість вроджена, вона передається у спадок через гени, тому в інтелігентних батьків народжуються інтелігентні діти, у неінтелігентних – вони неінтелігентні.

Близька до неї дефініція друга: *„Інтелігентність – категорія освітньо-фахова“*.

Саме її найчастіше утверджують словники та енциклопедії через окреслення поняття „інтелігенція“. Наприклад: „Інтелігенція – соціальний прошарок, що складається з осіб, професійно зайнятих розумовою працею (діячі науки, мистецтва, інженери, вчителі, лікарі)“[227]. Досить популярним у межах цього розуміння є вислів Луначарського про те, що справжнім інтелі-

---

* Стаття постала із виступу, виголошеного на засіданні дискусійного клубу „Полілог“ (керівник Я. Радевич-Винницький) (Дрогобич, 1994 р.).

Вперше опублікована із зміненою назвою: Іванишин П. Національна інтелігенція // Життя і школа.– 1997.– №1.– С. 3–8.

[227] Словник іншомовних слів / За ред. О. С. Мельничука.– К., 1974.– С. 287.

гентом може вважатися людина, яка має хоча б три дипломи про вищу освіту: дідусів, батьків і свій власний. Суть, отже, в освіті та професії людини.

Третя дефініція каже: *„Інтелігентність – категорія етична“*.

Тут до інтелігенції зараховуються передусім вихованні люди, ті, що вміють себе культурно поводити.

Усі ці три теорії вщент розбиваються фактами реального життя.

Наприклад, чи можна зараховувати до інтелігенції усіх тих, що займаються розумовою працею в силу службових обов'язків? Звичайно, ні. І чи не найболючішим у цьому плані є приклад вчителів. Професія їх, безумовно, інтелігентна. Але чи всі педагоги, будучи інтелігентами на роботі, продовжують бути ними після неї, коли приходять додому, ідуть в магазин чи перебувають у відпустці?.. На жаль, далеко не всі.

Проте не треба квапитись звинувачувати людей, що вони, працюючи в галузях освіти, науки, мистецтва, не є *інтелігентами*. По-перше: „інтелігент“ та „представник інтелігентної професії“ – це різні речі. По-друге: переважна більшість дорослого населення України виховувалась і здобувала вищу освіту в умовах антиукраїнської радянської системи. *Ця система була зацікавлена в існуванні не інтелігенції, а службовців*. Бо службовець – служить владі, системі, а інтелігент – ідеї, власному народові, нації. А це не одне і те ж.

Шкода, але сучасна система освіти в нашій країні продовжує працювати не на користь України. Замість того, щоб робити з молоді інтелігентів, вона продукує – *службовців*[228]. Жертви цієї системи, хоч би вони мали і по десять дипломів, дуже часто є інтелігентами „від дзвінка до дзвінка“: в інституті – на заняттях, на роботі – до кінця робочого часу. Не довше і не більше... Хоча і тут є свої винятки.

Отже, не кожен представник розумової праці є інтелігентом. Самої освіти і професії для цього, значить, є замало.

Від другої теорії, яка найбільш широко побутує в суспільстві, перейдемо до третьої. Зупинимось на вихованості, чемності, умінні себе культурно поводити тощо. Безумовно, усе це – атрибути *інтелігентності*, але вона не зводиться до них. Форму вихованості може одягнути на себе навіть злочинець, але чи стане він від цього інтелігентом?

І, нарешті, про спадковість. Вплив генів на майбутню особистість, без сумніву, великий. Та чи передаються *духовні якості*

---

228 Конкретніше проблема *службовців* та *інтелігентів* розглядається нами нижче *(прим. автора)*.

в такій же повній мірі від батьків нащадкам як, скажімо, колір волосся, шкіри чи очей? Звичайно, ні. Інтелігентність особистості зумовлена швидше всього не біологією, а вихованням. Цілком реальною є поява в неінтелігентній сім'ї дитини-інтелігента і навпаки.

Можна навести значно більше прикладів, а, мабуть, і цих достатньо, щоб переконатися у *помилковості* трьох вище окреслених нами уявлень про інтелігенцію.

Час вимагає дати нове визначення інтелігента, яке повинно відображати *сутнісне*, а не другорядне у цьому понятті.

Спостерігаючи за тим, яку роль відіграють у суспільстві ті чи інші групи людей, ми вловлюємо певні закономірності у їх діяльності і це дозволяє нам давати визначення тим групам. Якщо говорити про інтелігенцію, то нам видається найбільш точним таке окреслення людей цієї категорії. ***Інтелігент – це людина розумової праці, яка за покликом власної совісті своєю діяльністю активно служить ідеї, культивує духовність, ушляхетнює середовище, у якому перебуває і в яке потрапляє.***

Ось чому мало займатися розумовою працею, бути вихованим чи походити з інтелігентної родини, щоб бути інтелігентом.

Якщо ми приймемо за вихідний момент нашу дефініцію, то погодимось із тим, що місце і значення інтелігента в суспільстві справді велике.

Виходячи з вищесказаного, *інтелігент – людина утвердження сутнісного (найважливішого) в житті індивіда, суспільства, нації*. Він – *духовний провідник свого народу* у рамках тієї соціальної групи, в якій живе, діє.

Неодмінним у *діяльності інтелігента* (інтелектуальній, громадській, професійній, політичній тощо) є утвердження і культивування в доступному йому середовищі того найсуттєвішого, що забезпечує розвиток і окремої людини, і нації в цілому. А для народу, що лише визволяється й утверджується, це передусім: *ідеї національного відродження, животворних національних традицій, національного державотворення, національної соборності (духовної і державної), національно-державної суверенності тощо*. Бо тільки на цьому шляху ушляхетнення (облагородження) людей і суспільства стає гарантованим і масовим, а розвиток всебічного потенціалу нації – стабільним.

Крім того, інтелігент завжди усвідомлює себе як повноважний представник своєї нації серед людей інших національностей. А тому він не лише маніфестує своєю поведінкою культуру своєї нації, але й рішуче протиставляється будь-яким спробам

приниження чи ущемлення його народу. Водночас інтелігент завжди намагається не збільшувати, а зменшувати упередження, ворожість щодо його нації та її законних прав.

Беручи до уваги усе сказане нами про інтелігенцію, остаточно розмежуємо окремі поняття (не боячись повторитися). Ідеться про *сплутування інтелігентів зі службовцями*. Але ж нікому не прийде в голову твердити, що абсолютна більшість службовців є інтелігентами. Хоч інтелігентні люди серед них, звичайно, трапляються. *А різниця очевидна і суттєва: інтелігент служить ідеї, службовець – роботодавцеві. Інтелігент свої обов'язки виконує постійно і скрізь, службовець свої – лише в години праці і тільки на робочому місці. Інтелігент – інтелігентний завжди, службовець – іноді.*

Щось подібне маємо і з понятійною парою *інтелігент – інтелектуал*. І хоч інтелігент – завжди інтелектуал, та ці слова – не синоніми, бо не завжди інтелектуал є інтелігентом. Можна все життя бути інтелектуалом, але так ніколи й не стати інтелігентом. Бо для цього замало жити наукою, нагромадити велику суму знань, діяти в розумовій сфері. *Без внутрішнього покликання і постійної націленості на ушляхетнення середовища навіть інтелігентна й інтелектуальна праця (наприклад, викладацька) не зробить людину інтелігентом.*

Підсумовуючи, повторимо, що невід'ємними, сутнісними атрибутами інтелігента є ***освіченість***, ***духовність***, ***інтелігентність***.

Проте очевидно, що здатність ушляхетнювати середовище властива не лише людям освіченим, а й *малоосвіченим*. Такі люди, здійснюючи в межах свого середовища ушляхетнюючу діяльність, наближаються до інтелігентів, але не стають ними. Тут ми маємо справу з ***інтелігентними людьми***, якісною ознакою котрих є *інтелігентність*.

Тому інтелігентність – *здатність і органічна потреба особистості ушляхетнювати середовище* – це атрибутивна, невід'ємна ознака інтелігента, яка, проте, може бути і буває властива не лише інтелігенції.

У суспільстві існує велика маса *інтелігентних людей* (не інтелігентів), тож навчімося їх цінувати! Не маючи вищої освіти, будучи людьми фізичної чи більш-менш інтелектуальної праці, вони, завдяки своєму характеру, вихованню, світогляду цілеспрямовано роблять позитивний, ушляхетнюючий вплив на своє середовище. *Не будучи інтелігентами де-юре, вони наближаються до них де-факто*. І їхня ушляхетнюючи діяльність тим цінніша, що вона безкорислива. Звідси поняття „інтелігентний

робітник“, „інтелігентний селянин“, „інтелігентний військовий“ та ін., не тільки правомірні, але й чіткіше увиразнюють сутність поняття „інтелігент“.

Нерозуміння поняття *„інтелігентності“* зумовлює появу у мовленні цілого ряду політиків, науковців та громадських діячів побутування великої кількості безглуздих словосполучень. Наприклад, хто з нас не чув виразів на зразок: „пасивна інтелігенція“ чи „пасивний інтелігент“? Часто бідкаючи і нарікаючи в такому плані, мовець не усвідомлює, що ***інтелігентність – це особливий, спрямований на вдосконалення людини і суспільства стан душі***. Тому оксюмороном звучать вищенаведені приклади: *якщо „пасивний“, то вже не інтелігент!*

Риса інтелігентності може бути властива не лише індивідам, а й *організаціям* (партіям, орденам, товариствам тощо), а також *державам*. І це справедливо, бо ***найбільш сутнісним для народу є його національне збереження, розвиток і процвітання, які забезпечуються через державне самоутвердження нації***. Національна держава в цьому плані і повинна бути найбільш „інтелігентною“, бо найкраще, на всіх рівнях і протягом усього життя може облагороджувати людину і притлумлювати все лихе, зупинити процес деградації (приклад – національні держави Заходу і Сходу) або навпаки (імперії на кшталт СРСР чи США).

Отже, *є сенс підходити до поняття інтелігентності як до категорії духовної*, а не класової, станової, біологічної, етичної тощо.

Думається, що для сучасного українця ці міркування не будуть зайвими, враховуючи, що наш народ щойно тепер виборює собі право мати і формувати власну інтелігенцію: досі вона безжалісно винищувалася чи розтлівалася – страхом, підкупом, терором тощо.

Погодьмося, що *тільки людина розумової праці, яка за покликом власної совісті здійснює ушляхетнюючий вплив на середовище, утверджуючи сутнісне в житті індивіда, суспільства, нації, і може називатися інтелігентом*. Водночас ця людина підноситься до рівня справжньої (бо духовної) ***національної еліти***.

*грудень 1994 р.*

НАУКОВЕ ВИДАННЯ

**Іванишин Петро**

# ПОЕЗІЯ
# Петра Скунця

## ХУДОЖНЄ ВИРАЖЕННЯ НАЦІОНАЛЬНО-ДУХОВНОЇ ІДЕНТИФІКАЦІЇ ЛІРИЧНОГО ГЕРОЯ

**Рекомендовано до друку Вченою радою
Дрогобицького державного педагогічного університету ім. І. Франка
(протокол № 10 від 15 листопада 2001 р.)**

**Видавнича фірма «Відродження»
заснована у Дрогобичі 21 листопада 1991 р.
Петром та Олександром Бобиками, Василем Іванишиним**

Президент фірми *Ігор Бабик*
Головний редактор *Василь Іванишин*
Літературний редактор *Ярослав Радевич-Винницький*
*Коректор Наталя Мусійчук*

Підписано до друку з готових діапозитивів 24.05.02.
Формат 60x84$^{1}/_{16}$. Папір офс. № 1. Гарнітура SchoolBook. Офсетний друк.
Умовн. друк. арк. 17,27. Обл.-вид. арк. 16,73.
Наклад 500 прим. Зам. № 03-102.

**Видавнича фірма «Відродження»**
82100, м. Дрогобич, вул. Т. Шевченка, 2.
Тел. (office): (03244) 2-17-94, 3-73-59.
79049, м. Львів-49, аб/с 10480. Тел./факс: (0322) 40-59-39.
E-mail: babyk@lviv.farlep.net

**Петро Іванишин** народився 1975 року в місті Сколе Львівської області. З відзнакою закінчив у 1992 році Дрогобицьку СШ № 1. У 1997 році закінчив філологічний факультет Дрогобицького педінституту. У грудні 2000 року захистив кандидатську дисертацію з теорії літератури. Працює старшим викладачем кафедри теорії та історії української літератури Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. Автор трьох монографій: «Олег Ольжич – герольд нескореного покоління» (1996), «Петро Скунць. Силует митця на тлі епохи» (1999), «Вульгарний «неомі-фологізм»: від інтерпретації до фальсифікації Т. Шевченка» (2001) – і низки статей, опублікованих в журналах «Слово і час», «Українські проблеми», «Визвольний шлях», «Життя і школа» та наукових збірниках.

Генеральною науковою темою є пізнання художніх феноменів з позицій національно-екзистенційної методології.

ISBN 966-538-129-6

9 789665 381297 >

ВИДАВНИЧА ФІРМА
«ВІДРОДЖЕННЯ»