МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ

ЗАПОРІЗЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ

ФІЛОЛОГІЧНИЙ ФАКУЛЬТЕТ

КАФЕДРА УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ

**КВАЛІФІКАЦІЙНА РОБОТА МАГІСТРА**

на тему **НАЦІОНАЛЬНА ІДЕЯ В СУЧАСНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ: КОНЦЕПТУАЛЬНІ, АКСІОЛОГІЧНІ, ПСИХОБIOГРАФІЧНІ, СОЦІОКУЛЬТУРНІ АСПЕКТИ**

Виконала: студентка магістратури, групи 8.0351-у,

спеціальності 035 філологія

спеціалізації 035.01 українська мова та література

освітньої програми українська мова та література
Овсяницька Ганна Володимирівна

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

Керівник: к. філол н., доцент Ю. Р. Курилова

Рецензент:\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

ЗАПОРІЖЖЯ

2022

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ

ЗАПОРІЗЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ

Факультет: *філологічний*

Кафедра: *української літератури*

Освітній рівень: *магістр*

Спеціальність: *035 філологія*

Спеціалізація: *035.01 українська мова та література*

Освітня програма: у*країнська мова та література*

 ЗАТВЕРДЖУЮ

 Завідувач кафедри української

 літератури

 \_\_\_\_\_\_\_\_доцент Н. В. Горбач

 «\_\_\_»\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_2021 р.

**ЗАВДАННЯ**

на кваліфікаційну роботу магістра

*ОВСЯНИЦЬКІЙ ГАННІ ВОЛОДИМИРІВНІ*

(прізвище, ім’я, по батькові)

1. Тема роботи *Національна ідея в сучасній українській літературі: концептуальні, аксіологічні, психобіографічні, соціокультурні аспекти*,\_\_\_\_\_\_\_

керівник проекту Курилова Юлія Романівна, к. філол. н., доцент

затверджені наказом ЗНУ від «20» 05. 2022 р. № 565-с.\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

2. Строк подання студентом роботи: 12.11.2022\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

3. Вихідні дані до роботи: *праця Д. Донцова «Націоналізм», поезії О. Ольжича, давньоскандинавський епос «Старша Едда», трагедія В. Шекспіра «Гамлет», п’єса Л. Подерев’янського «Гамлєт, Або фєномєн датського кацапізма», роман О. Забужко «Польові дослідження з українського сексу», збірка націоналістичної поезії «Голос крові», драми Лесі Українки «Блакитна троянда» й «Осіння казка», поезія «Мрії», казка «Метелик», поезії Г. Крук, П. Коробчука, К. Бабкіної, М. Савки, А. Любки, І. Тимочко. Літературознавчі, культурологічні, історичні, соціологічні, медичні, філософські праці* *В. Агеєвої, О. Башкирової, С. де Бовуар, М. Бригадир, О. Вісич, І. Воронюк, О. Галича, Є. Герльта, Є. Гуцала, О. Доманської, Ю. Еволи, О. Забужко, Н. Зборовської, А. Киридон, Н. Лебединцевої, В. Литвинова, А. Ловена, Т. Марценюк, С. Павличко, Н. Плетенчук, Д. де Ружмона, М. Рябчука, Л. Тарнашинської, А. Ткаченка, Ю. Фігурного, О. Фільца, М. Фуко, О. Цибулько, Т. Снайдера, Е. Томпсон, К.-Ґ. Юнга та інших.*

4. Перелік питань, що їх належить розробити:

1. *Поняття української національної ідеї.*

1.1. *Концепція національної ідеї Д. Донцова: аксіологічні аспекти.*

1.2. *Націоналізм і Празька школа. Мілітаристська естетика в поезіях О. Ольжича.*

1.3. *«Постсовєтська шизофренія» й український гамлетизм: В. Шекспір і Л. Подерев’янський*

2. *Постколоніальна проблематика, Майдан, війна і література: полівекторність розвитку національної ідеї*

2.1. *Метафора насильства у романі О. Забужко «Польові дослідження з українського сексу»: постколоніальний аспект.*

2.2. *Націоналістична поезія в добу національної несвідомості. Збірка «Голос крові» (С. Скальд, Д. Камлюк, Ю. Руф.*

2.3. *Аксіологічна парадигма Революції: Леся Українка і голоси Євромайдану (Г. Крук, П. Коробчук, К. Бабкіна, М. Савка, А. Любка).*

2.4. *Візії національного сакруму в поезіях І. Тимочко*.

5. Перелік графічного матеріалу \_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

6. Консультанти з роботи, із зазначенням розділів, що їх стосуються:

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| Розділ | Прізвище, ініціали та посадаконсультанта | Підпис, дата |
| Завдання видав | Завдання прийняв |
| *Вступ* | *Курилова Ю. Р., доцент* | *05.09.2021* | *14.09.2022* |
| *Розділ 1* | *Курилова Ю. Р., доцент* | *15.09.2022* | *09.10.2022* |
| *Розділ 2* | *Курилова Ю. Р., доцент* | *10.10.2022* | *03.11.2022* |
| *Висновки* | *Курилова Ю. Р., доцент* | *04.11.2022* | *09.11.2022* |

7. Дата видачі завдання: 05.09.2022

**КАЛЕНДАРНИЙ ПЛАН**

|  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- |
| №з/п | Назва етапів роботи | Строк виконання етапів роботи | Примітки |
| *1.* | *Пошук наукових джерел із теми дослідження, їх вивчення та аналіз; укладання бібліографії* | *Вересень 2022 року* |  |
| *2.* | *Добір фактичного матеріалу* | *Вересень-жовтень 2022 року* |  |
| *3.* | *Написання вступу* | *Вересень 2022 року* |  |
| *4.* | *Написання першого розділу* | *Вересень-жовтень 2022 року* |  |
| *5.* | *Написання другого розділу* | *Вересень-листопад 2022 року* |  |
| *6.* | *Формулювання висновків* | *Листопад 2022 року* |  |
| *7.* | *Оформлення роботи, одержання**відгуку та рецензії* | *Листопад-грудень 2022 року* |  |
| *8.* | *Захист* | *Грудень 2022 року* |  |

Студент \_\_\_\_\_\_\_\_\_ *Г. В. Овсяницька*\_\_\_\_\_\_\_\_\_

 (підпис)   (ініціали, прізвище)

Керівник\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_*Ю. Р. Курилова*\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

 (підпис) (ініціали, прізвище)

**Нормоконтроль пройдено.**

Нормоконтролер *О. А. Проценко*\_\_\_\_\_

 (підпис) (ініціали, прізвище)

**РЕФЕРАТ**

Кваліфікаційна робота магістра «Національна ідея в сучасній українській літературі: концептуальні, аксіологічні, психобіографічні, соцокультурні аспекти» містить 206 сторінок. Для виконання роботи опрацьовано 177 джерел.

**Мета дослідження**: через призму (сучасної) української літератури та психобіографічного досвіду її персоналій окреслити українську національну ідею як сукупність духовних і моральних засад, які визначають трансцендентний характер національних векторів і сприяють утвердженню української ментальної і культурної суверенності.

У ході написання роботи виконано такі **завдання:**

**-** окреслено поняття української національної ідеї й націоналізму за однойменною працею Д. Донцова;

**-** визначено основні націоналістичні і державотворчі орієнтири Празької школи на прикладі поезій О. Ольжича, окреслено особливості гендерних ролей представників української нації згідно з особливостями націоналістичного світогляду;

**-** подано концептуальне окреслення понять «безумство», «шизофренія», «шизоїдний розлад» «постсовєтська шизофренія» й «український гамлетизм» на основі компаративного аналізу творів «Гамлет» В. Шекспіра і «Гамлєт, Або феномєн датського кацапізма» Л. Подерев’янського;

**-** розкрито концепт насильства у романі О. Забужко «Польові дослідження з українського сексу» з кута зору постколоніального прочитання;

**-** окреслено аксіологічні домінанти націоналістичної поезії, авторства С. Скальда, Ю. Руфа, Д. Камлюк на прикладі їх психобіографічного досвіду;

**-** зроблено порівняльний аналіз аксіологічних моделей, що простежуються у творчості Лесі Українки й у творчості авторів, чий голос звучав у період Революції Гідності (Г. Крук, П. Коробчука, К. Бабкіної, М. Савки, А. Любки);

- висвітлено візії національного сакруму у поезіях І. Тимочко;

**-** дано характеристику полівекторності української національної ідеї в межах постколоніальної розгубленості та сучасного національно-визвольного антиімперського змагання.

**Об’єкт дослідження:** аксіологічний, концептуальний, психобіографічний простір текстів обраних авторів, у яких простежується чіткий стрижень, що характеризує сутність національної ідеї.

**Предмет дослідження:** характер аксіологічного, концептуального і психобіографічного функціювання національної ідеї в текстах українських митців.

**Методи дослідження.** У ході дослідження були використані такі методи як описовий, історико-типологічний, герменевтичний, компаративний, психоаналітичний, гендерні студії, феміністична і постколоніальна критика, рецептивна естетика, міждисциплінарна перспектива.

**Наукова новизна** роботи полягає у розкритті онтологічних особливостей української національної ідеї у текстах сучасних українських авторів (С. Скальда, Ю. Руфа, Д. Камлюк, Г. Крук, П. Коробчука, К. Бабкіної, М. Савки, А. Любки, Л. Подерев’янського, О. Забужко) у зв’язку з їх аксіологічними, концептуальними, психобіографічними аспектами.

**Сфера застосування роботи.** Результати магістерської роботи можуть бути використані при підготовці до класних, позакласних, факультативних занять зі шкільних та вишівських профільних занять з історії української літератури, історії України, історії української культури, а також відкритих уроків і публічних лекцій з цих предметів.

**Ключові слова:** АКСІОЛОГІЯ, АМБІВАЛЕНТНІСТЬ, БІОГРАФІЧНА ПАРАЛЕЛЬ, ГЕНДЕРНИЙ АСПЕКТ, КОНСОЛІДАЦІЯ, КОНЦЕПТ, НАЦІОНАЛЬНА ІДЕЯ, ПСИХОЛОГІЧНИЙ ЗМІСТ, САКРАЛЬНЕ.

**ABSTRACT**

Master`s qualification work “National idea in a modern Ukrainian literature: conceptual, axiological, psychobiographical, sociocultural aspects” contains 206 pages. To perform the work 177 scientific sources were treated.

**The aim of the work:** to outline the Ukrainian national idea as a totality of spiritual and moral principles that determine a transcendence of national vectors which promote to confirmation of Ukrainian mental and cultural sovereignty through the prism of (modern Ukrainian) literature and psychobiographical experience of authorial personalities.

To perform this work, the following **tasks** were done:

- was outlined the notion of Ukrainian national idea and nationalism according to D. Dontsov`s the same name work;

- was determined the basic nationalistic and state-creative guides of Prague poetry school on the example of O. Olzhych compositions; was outlined the special features of gerder roles of Ukrainian nation representatives according to peculiarity of nationalistic outlook;

- was submitted the conceptual description of following notions: “madness”, “schizophrenia”, “schizoid disorder”, “postsovietic schizophrenia” and “Ukrainian Hamletism” based on comparative analysis of compositions Shakespeare`s “Hamlet” and “Hamlet, Or Danish katsapism phenomenon” by L. Poderevjanskyi;

- was revealed the concept of rape within the novel “Fieldwork in Ukrainian sex” by O. Zabuzhko;

- was outlined the axiological dominants of nationalistic poetry by S. Skald, J. Ruf, D. Kamliuk on the example of theirs psychobiographic experience;

- was done the comparative analysis of axiological models that traces within the creations by Lesia Ukrainka and within the creations of authors whose voice sounded in the period of Revolution of Dignity (by H. Kruk, P. Korobchuk, K. Babkina, M. Savka, A. Liubka);

- was highlighted the visions of national sacrum within the poetry by I. Tymochko;

- was given a description of poly-vectoriality of Ukrainian national idea within postcolonial confusion and within up-to-date national liberating anti-imperial strife.

**The object of study:** axiological, conceptual, psychoboigraphical space of texts by chosen authors in which is tracing clear pattern that descripts the essence of national idea.

**The subject of study:** the ethos of axiological, conceptual and psychoboigraphical functioning of national idea within texts of Ukrainian artists.

**Research methods.** Duringthe researchthese methods as descriptive, historical-typological, hermeneutical, comparative, psychoanalytical, gender studies, feministic and postcolonial critics, receptive aesthetics, interdisciplinary perspective were used.

**The scientific novelty** of the work is revealing of ontological features of Ukrainian national idea within the texts of contemporary Ukrainian authors (by S. Skald, J. Ruf, D. Kamliuk, H. Kruk, P. Korobchuk, K. Babkina, M. Savka, A. Liubka, L. Poderevjanskyi, O. Zabuzhko) in connection with theirs axiological, conceptual, psychobiographic aspects.

**The scope** of the work is that its materials can be used in preparing to class, extracurricular, facultative activity, in school and university profile objects with history of Ukrainian literature, history of Ukraine, history of Ukrainian culture and used within preparing to open lessons and public lections on the topic of this objects.

**Keywords:** AMBIVALENCE, AXIOLOGY, BIOGRAPHIC PARALLEL, CONCEPT, CONSOLIDATION, GENDER ASPECT, NATIONAL IDEA, PSYCHOLOGIC CONTENT, SACRAL.

**ЗМІСТ**

|  |  |
| --- | --- |
| ВСТУП…………………………………………………………………………... | 9 |
| РОЗДІЛ 1. УКРАЇНСЬКА НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕЯ: ДЕФІНІЦІЇ, КОНЦЕПЦІЇ……………………………………………………………………... | 18 |
| 1.1. Концепція національної ідеї Д. Донцова: аксіологічні аспекти………… | 19 |
| 1.2. Націоналізм і Празька школа. Мілітаристська естетика в поезіях О. Ольжича………………………………………………………………………. | 26 |
| 1.3. «Постсовєтська шизофренія» й український гамлетизм: В. Шекспір і Л. Подерев’янський…………………………………………………………… | 39 |
| РОЗДІЛ 2. ПОСТКОЛОНІАЛЬНА ПРОБЛЕМАТИКА, МАЙДАН, ВІЙНА І ЛІТЕРАТУРА: ПОЛІВЕКТОРНІСТЬ РОЗВИТКУ НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕЇ | 76 |
| 2.1. Метафора насильства у романі О. Забужко «Польові дослідження з українського сексу»: постколоніальний аспект………………………………. | 76 |
| 2.2. Націоналістична поезія в добу національної несвідомості. Збірка «Голос крові» (С. Скальд, Д. Камлюк, Ю. Руф)………………………………. | 97 |
| 2.3. Аксіологічна парадигма Революції: Леся Українка і голоси Євромайдану (Г. Крук, П. Коробчук, К. Бабкіна, М. Савка, А. Любка)…….. | 120 |
| 2.4. Візії національного сакруму в поезіях І. Тимочко……………………….. | 159 |
| ВИСНОВКИ……………………………………………………………………... | 176 |
| СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ……………………………………… | 187 |

**ВСТУП**

**Актуальність теми дослідження**. Національна ідея – те, що найбільшою мірою визначає поступ національної спільноти. Природа цієї ідеї залежить не лише від характеру нації, але й від того, як вона мислить себе в соціокультурному просторі. Після Євромайдану і з початком російсько-української війни ця тематика поширюється у дослідженнях гуманітарного характеру, особливо актуалізувавшись у період повномасштабного російського вторгнення.

Національна ідея у період бездержавності та залежності від імперського центру є тим об’єднувальним фактором, що допомагає нації вистояти і вижити, а в часи постколоніального самовизначення – основою, від якої та відштовхується у своїй історичній трансцендентності.

Е. Томпсон зазначила, що існує два типи націоналізму – захисний і войовничий [152]. Захисний націоналізм орієнтований на збереження своєї спільноти, войовничий – на підкорення інших. В українській ментальності переважає перший тип, що можемо спостерегти у теперішній воєнній ситуації, коли більша частина ресурсів зосереджена навколо захисту держави. Агресивний бік українського націоналізму є, швидше, моральним принципом мужності, себто – потребою відстояти своє, підкоривши загарбників, а не самоцільним поривом присвоїти чуже. Це, власне, і відрізняє його від націоналізму російського (шовіністично-імперського), суть якого – підкорити інших, прикриваючись захистом свого.

Ідея нації нерозривно пов’язана із національною пам’яттю. Т. Снайдер зазначив, що існує два типи такої пам’яті – колективна пам’ять індивідів про пережиті історичні події (mass personal memory) і власне національна пам’ять, що межує із певною традицією, паттернами щодо сприйняття тих чи інших подій (memoire, frame) [175]. У випадку української нації ці типи переплітаються, що особливо спостерігається на сучасному історичному етапі великої війни: особистий пережитий досвід є відлунням історичних візій минулого, втілених у літературній творчості на рівні ідей.

Окреслення онтологічного характеру української національної ідеї є однією з ключових ланок міждисциплінарної парадигми, що охоплює широкий спектр українознавчих досліджень. Вдячним матеріалом для дослідження аксіологічної специфіки української національної ідеї є творчість майстрів красного письменства минулої епохи, таких як Леся Українка, О. Ольжич, і сучасності, таких як О. Забужко, Л. Подерев’янський, С. Скальд, Д. Камлюк, Ю. Руф, Г. Крук, П. Коробчук, К. Бабкіна, М. Савка, А. Любка, І. Тимочко.

Концептуально-ціннісні вектори національної ідеї не можуть існувати як певна світоглядна квінтесенція окремо від історичної зумовленості українського суспільства, у якому вони виникають і розвиваються. Також взаємозумовленість характеру існування національної ідеї і суспільства не можна розглядати поза гендерною зумовленістю культурологічних особливостей і гендерних ролей представників цього суспільства [3; 5; 6; 7; 9; 12; 13; 17; 29; 47; 55; 57; 78; 81; 102; 106; 115; 120; 132; 146; 160; 165; 166; 173].

Беззаперечною є взаємозумовленість зв’язку літературного процесу й об’єктивної дійсності, яка знаходить переосмисленого вираження у жанрових формах [23; 28; 38; 90; 126; 150]. Індивідуальний авторський досвід є також пов’язаним з макрорівневими суспільно-історичними й онтологічними обставинами та опирається на цінності і смисли, які складають аксіологічний кістяк характеру епохи.

Проблемі історичної пам’яті, національної ідентичності та національної ідеї присвячено досить велике число розвідок [1; 11; 15; 22; 25; 31; 37; 40; 41; 50; 53; 55; 57; 71; 72; 73; 74; 75; 76; 77; 97; 100; 102; 104; 105; 109; 112; 113; 118; 121; 126; 135; 136; 137; 138; 150; 155; 164; 172; 174; 175; 176; 177]. Матрицю української національної ідеї та національної пам’яті розбудовували у своїх розвідках такі науковці як В. Агеєва [1], І. Бичук [11], Є. Гуцало [39], П. Долганов [40], Д. Донцов [42], О. Забужко [50; 53], Н. Зборовська [55; 57], А. Киридон [71; 72; 73; 74], А. Клюй [75], Н. Ковальчук [76], А. Кравченко [83], О. Луцків [100], Ф. Медвідь [104; 105], І. Мірчук [109], М. Морарь [112], Т. Нагайко [113], С. Павличко [119; 120], М. Рябчук [135; 136; 172], В. Сабадуха [137], С. Савойська [138], Т. Снайдер [174; 175; 176; 177], Л. Тарнашинська [148], О. Шеремета [165] та ін.. Зокрема, В. Агеєва проаналізувала характер українського культурного спротиву імперії в літературному дискурсі, І. Бичук – особливості української національної ідеї у віддзеркаленні консервативного світогляду, Є. Гуцало – наслідки толерування імперського світогляду в українській свідомості, а також особливості проявів імперської ментальності у літературних і філософських творах російських письменників, П. Долганов – можливі шляхи конструювання національної ідеї, Д. Донцов – онтологічний характер та аксіологічні домінанти українського націоналізму як передумову ствердження української державності, О. Забужко – онтологічні параметри національної ідеї у творчості письменників літературного пантеону, а також ціннісні орієнтири проукраїнської інтелігенції, Н. Зборовська – національний код української літератури, А. Киридон – характер функціювання історичної пам’яті в ментальності нації, а також особливості ведення політики пам’яті на державному рівні, А. Клюй – специфіку української національної ідеї як проблеми суспільно-політичної думки на початку ХХ століття та в сучасності, Н. Ковальчук – українську національну ідею в контексті творчого доробку І. Франка, А. Кравченко – взаємозумовленість ідей Майдану й української національної ідеї, О. Луцків – українську національну ідею як духовно-інтелектуальний код соборності народу в межах етнічного, інтеграційного та цивілізаційного векторів, Ф. Медвідь – українську національну ідею як детермінанту державотворчих процесів, І. Мірчук – українську національну ідею у філософській спадщині Г. Костельника, М. Морарь  – національну ідею як фактор консолідації українського суспільства, Т. Нагайко – українську національну ідею як історіографічну метафору, С. Павличко – характер української національної ідеї у наукових працях і творчості А. Кримського, М. Рябчук – українську національну ідею у постколоніальну добу, В. Сабадуха – українську національну ідею та концепцію особистісного буття, С. Савойська – українську національну ідею в мовно-комунікативному контексті консолідації поліетнічного соціуму, Т. Снайдер – особливості функціювання суверенності над пам’яттю і пам’яті над суверенністю в ментальному просторі українців, Л. Тарнашинська – концептуально-аксіологічне значення національної ідеї у творчості шістдесятників, О. Шеремета – сучасну українську національну ідею у зв’язку з безпекою держави.

Характер української національної ідеї зумовлений насамперед її аксіологічним стрижнем [21; 25; 30; 31; 37; 50; 53; 55; 57; 68; 77; 97; 100; 113; 119; 120; 121; 136; 137; 155; 172]. Ціннісна парадигма національної ідеї певною мірою відображена у літературних текстах попередньої епохи. Насамперед йдеться про творчість Лесі Українки ([2; 16; 24; 43; 44; 48; 53; 55; 56; 58; 81; 82; 117; 131]) та О. Ольжича ([8; 25; 45; 96; 130; 133; 147; 171]). Об’єднувальною ланкою для обох авторів є розкриття національної аксіологічної проблематики через концепт боротьби як важливої передумови національної духовної трансцендентності, що пов’язується насамперед із можливістю української нації долучитися до європейського простору – як його питомої географічної та культурної частини.

Концепт боротьби-трансцендентності якнайповніше простежується в аксіології давньоскандинавського епосу «Старша Едда» [69; 78; 80; 89; 108; 143; 145], що дає можливість, шляхом компаративного аналізу, розкрити характер функціонування української національної ідеї у текстовій матриці поезій О. Ольжича крізь призму мілітаристської естетики, що складає підвалини націоналізму (в дусі Д. Донцова) – насамперед як ідеї визволення з-під впливу колонізатора й утвердження державних кордонів. В ідейній площині «Старшої Едди» вбачаються витоки лицарської культури.

Внаслідок тривалого перебування України під впливом імперії, у свідомості національного суб’єкта розвився комплекс світоглядної амбівалентності, який найгостріше проявився після відновлення Україною незалежності, і став чимось на кшталт посттавматичного синдрому. В цьому випадку проблема психічного (не)здоров’я з медичного, культурологічного, літературного кутів зору стає надзвичайно важливим онтологічним фактором, здатним і розколоти, і консолідувати націю [14; 18; 20; 37; 49; 54; 55; 57; 79; 98; 99; 110; 118; 128; 156; 157; 161; 167; 171]. Висвітлення цієї проблеми у творах українських письменників здатне якнайповніше відбутися через призму іншокультурного тексту – йдеться насамперед про феномен гамлетизму, пов’язаний з ім’ям В. Шекспіра [19; 33; 87; 88; 101; 103; 107; 140; 144; 153; 154; 158]).

Нові тектонічні зсуви у свідомості українських громадян стали причиною утвердження більш сталих аксіологічних домінант, що тільки-но починають систематизуватися у національній ментальності, що пов’язано насамперед із Революцією Гідності як точкою неповернення до світоглядної залежності від імперії, внаслідок чого в межах української тожсамості починає викристалізовуватися європейська ідентичність [10; 21; 22; 34; 36; 41; 72; 77; 83; 84; 86; 100; 102; 121; 122; 124; 142; 175], а також – із подіями російсько-української війни, що зумовили абсолютне відмежування від російського аксіологічного, мовного, ментального і культурного коду [37; 39; 50; 53; 55; 148; 152] – і цей процес набуває більш стихійного характеру, у порівнянні з попередніми роками української незалежності, що й покладає відбиток на характер сучасної української літератури. Це зумовлює **актуальність** теми магістерської роботи.

**Мета дослідження** – через призму (сучасної) української літератури та психобіографічного досвіду її персоналій окреслити українську національну ідею як сукупність духовних і моральних засад, які визначають трансцендентний характер національних векторів і сприяють утвердженню української ментальної і культурної суверенності.

Реалізація поставленої мети передбачає виконання таких **завдань:**

* окреслити поняття української національної ідеї й націоналізму за однойменною працею Д. Донцова;
* визначити основні націоналістичні і державотворчі орієнтири Празької школи на прикладі поезій О. Ольжича, окреслити особливості гендерних ролей представників української нації згідно з особливостями націоналістичного світогляду;
* подати концептуальне окреслення понять «безумство», «шизофренія», «шизоїдний розлад» «постсовєтська шизофренія» й «український гамлетизм» на основі компаративного аналізу творів «Гамлет» В. Шекспіра і «Гамлєт, Або феномєн датського кацапізма» Л. Подерев’янського;
* розкрити концепт насильства у романі О. Забужко «Польові дослідження з українського сексу» з кута зору постколоніального прочитання;
* окреслити аксіологічні домінанти націоналістичної поезії, авторства С. Скальда, Ю. Руфа, Д. Камлюк на прикладі їх психобіографічного досвіду;
* зробити порівняльний аналіз аксіологічних моделей, що простежуються у творчості Лесі Українки й у творчості авторів, чий голос звучав у період Революції Гідності (Г. Крук, П. Коробчука, К. Бабкіної, М. Савки, А. Любки);
* висвітлити візії національного сакруму у поезіях І. Тимочко;
* дати характеристику полівекторності української національної ідеї у межах постколоніальної розгубленості та сучасного національно-визвольного антиімперського змагання.

**Об’єкт дослідження**: аксіологічний, концептуальний, психобіографічний простір текстів обраних авторів, у яких простежується стрижень, що характеризує сутність національної ідеї.

**Предмет дослідження**: характер аксіологічного, концептуального і психобіографічного функціювання національної ідеї в текстах українських митців.

**Методи дослідження.** У ході дослідження були використані такі методи дослідження як описовий, історико-типологічний, герменевтичний, компаративний, психоаналітичний, гендерні студії, феміністична і постколоніальна критика, рецептивна естетика, міждисциплінарна перспектива.

**Наукова новизна** роботи полягає у тому, що вперше розкрито онтологічні особливості української національної ідеї у текстах сучасних українських авторів (С. Скальда, Ю. Руфа, Д. Камлюк, Г. Крук, П. Коробчука, К. Бабкіної, М. Савки, А. Любки, Л. Подерев’янського, О. Забужко) у зв’язку з їх аксіологічними, концептуальними, психобіографічними аспектами.

**Практичне значення.** Результати магістерської роботи можуть бути використані при підготовці до класних, позакласних, факультативних занять зі шкільних та вишівських профільних занять з історії української літератури, історії України, історії української культури, а також відкритих уроків і публічних лекцій з цих предметів.

**Апробація результатів дослідження.** Основні результати роботи були представлені на конференціях:

1. Міжнародна науково-практична онлайн-конференція «Великий Бард в контексті пандемії: Shakespeare as/a medicine», що відбулася 23 – 24 вересня 2021 року (стаття *«Шизоїдний розлад особистості і шизофренія у творі В. Шекспіра «Гамлет»*);

2. Всеукраїнська інтернет-конференція «Актуальні проблеми слов’янської філології» (Запоріжжя, 25 – 26 листопада 2021 р.). Тема доповіді: *«Естетика мілітаризму у поезіях О. Ольжича: компаративні аспекти»*);

3. Всеукраїнська інтернет-конференція студентів, аспірантів, молодих вчених «Українська література в просторі культури і цивілізації» (24 – 27 лютого 2022 р.). Тема доповіді: *«Леся Українка і Революція Гідності: аксіологічні паралелі»*);

І тур Всеукраїнського конкурсу студентських наукових робіт з галузей знань і спеціальностей у 2021/2022 н. р. за спеціальностями «Українська мова, література (з методикою їх викладання)» (Наукова робота  на тему: *«Леся Українка і Революція Гідності: аксіологічні паралелі»*); «Гендерні дослідження» (Наукова робота на тему:*«Моделі маскулінності в поезіях О.  Ольжича»*);

4. Студентська наукова онлайн-конференція «Молода наука» (Запоріжжя, 25 травня 2022 р.). Тема доповіді: *«Вірш «Єва. Апокриф» І. Тимочко: жанрова модель, міфопоетика, архітектоніка»*);

5. Круглий стіл «Сучасна російсько-українська війна: міждисциплінарний дискурс» (Запоріжжя, 11 травня 2022 р.). Тема доповіді: «Ідеологічні кліше російського фашизму: фольклорні проекції і рок-поезія».

6. Всеукраїнська наукова конференція «Література та історія» (Запоріжжя, 17 – 18 листопада 2022 р.). Тема доповіді: *«Збірка «Голос крові» (2013): параметри національної (не)свідомості»*);

7. Науковий форум Національного меморіального комплексу Героїв Небесної Сотні – Музею Революції Гідності «Революція Гідності: на шляху до історії» (Київ, 17 – 18 листопада 2022 р). Тема доповіді: *«Революція Гідності в аксіології поетичних проєкцій: К. Бабкіна, П. Коробчук, Г. Крук, А. Любка, М. Савка»*).

**Публікації**.

1. Овсяницька Г. Естетика мілітаризму у поезіях О. Ольжича: компаративні аспекти. *Актуальні проблеми слов’янської філології: матеріали VІ Всеукраїнської науково-практичної інтернет-конференції.* Запоріжжя: Запорізький національний університет, 2021. 153 с. С. 99 – 103.

2. Овсяницька Г. Леся Українка і Революція Гідності: аксіологічні паралелі. *Українська література в просторі культури і цивілізації:* *збірник наукових праць студентів,аспірантів і молодих вчених.* Запоріжжя, 2022*.* С. 142 – 146*.*

3. Овсяницька Г. Вірш «Єва. Апокриф» І. Тимочко: жанрова модель, міфопоетика, архітектоніка. *Збірник наукових праць студентів, аспірантів, докторантів і молодих вчених «Молода наука-2022»: у 5 т. / Запорізький національний університет*. Запоріжжя : ЗНУ, 2022. Т.3. – С. 66 – 70.

4. Овсяницька Г. Візії національного сакруму в поезіях І. Тимочко. *Актуальні проблеми гуманітарних наук*: *міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дорогобицького державного педагогічного* університету *імені І. Франка*. Дорогобич, Дорогобицький державний педагогічний університет ім. І. Франка, 2022. № 52, Т. 2. С. 135 – 141.

5. Овсяницька Г. Збірка «Голос крові» (2013): параметри національної (не)свідомості. Література й історія : матеріали Всеукраїнської наукової конференції (17–18 листопада 2022 р.) / редкол. : Н. Горбач (відп. ред.), В. Ніколаєнко (ред.-упоряд.), І. Бакаленко (техн. ред.) та ін. Запоріжжя : Запорізький національний університет, 2022. С. 187–191.

**Структура роботи.** Кваліфікаційна робота магістра складається зі вступу, двох розділів, висновків (10 сторінок), списку використаних джерел (177 найменувань), поданих на 19 сторінках.

**РОЗДІЛ 1**

**УКРАЇНСЬКА НАЦІОНАЛЬНА ІДЕЯ: дефініції, концепції**

Як ми вже зазначили вище, характер національної ідеї зазвичай окреслюється у міждисциплінарній перспективі, а тому його дослідження за своєю сутністю є полівекторним і включає в себе розлогий ряд аспектів: історичних, культурних, екзистенційних, аксіологічних, ментальних, філософських, міфопоетичних, індивідуально-емпіричних тощо. Для розуміння особливостей побутування певної ідеї у межах нації необхідне усвідомлення онтологічної ситуації, в якій народ існував протягом тривалого часу, і які фактори зумовлювали специфіку його свідомості в історичній та історіософській динаміці. Така ситуація стає визначальним чинником для тематики і проблематики художніх текстів: ці дві категорії існують іманентно в підвалинах цінностей твору і в тандемі з його формою (жанром) складають ідейне ядро або смислову матрицю, яка, внаслідок перепрочитання (на різних історичних етапах) визначає онтологічну зумовленість твору і вкладеної в «тіло тексту» ідеї, яка, своєю чергою, вимагає відповідного герменевтичного коментаря, адже рецептивне сприйняття закладеної у твір ідеї не може існувати окремо від об’єктивної ситуації, на паттерни якої проєктуються смисли твору (в цьому випадку маємо справу з візіонерським досвідом як самого автора, так і читача – ретрансляора закладеної автором думки у часі і просторі). Інакше, життєві реалії (на глобальному і приватному, макро- і мікрорівнях) зумовлюють відображення характеру буття в художньому дискурсі.

Національна література не існує поза смислами як цілісним відображенням національної ментальності. Інакше, національна література консолідує націю і визначає (або відображає) на кожному історичному етапі паттерни її трансцендентності як подолання онтологічного «ув’язнення» в межовій (екстремальній) історичній ситуації. На думку О. Ольжича, тільки національна культура, оперта на духовній природі та історичній традиції, забезпечує органічний вияв творчих сил одиниці і нації [116, с. 311].

Таким способом національна ідея відображає екзистенційні пошуки національної спільноти (як сукупності особистостей, кожна з яких є неповторною), здатних свідомо чи несвідомо робити певний вибір. Аксіологічний аспект цього вибору якраз і покладений в суть української національної ідеї.

**1.1. Концепція національної ідеї Д. Донцова: аксіологічні аспекти**

Після поразки Визвольних змагань 1917 – 1921 рр. і втрати державності перед українською нацією постав вибір: або змиритися з територіальною роздробленістю і співпрацювати із загарбниками, чи продовжувати боротьбу – або у підпіллі, або в еміграції. Праця Д. Донцова «Націоналізм», опублікована вперше1926 року, була написана насамперед як мотивація виборювати право на державну суверенність і самостійність всупереч зовнішнім обставинам й імперськи налаштованим державам, які це право заперечували.

В ціннісні підвалини твору покладена ідея активного ствердження волі української нації до існування у вигляді Незалежної Української Держави. Тобто форма існування нації як держави визначає саме існування нації як такої, позаяк спільнота, яка не має своїх географічних меж, не матиме чітко окреслених меж ментальних – тобто ціннісних, світоглядних. Думка про те, що ідея бере початок зі світогляду, наскрізна у творі Д. Донцова, саме тому ідею нації (націоналізм) він окреслює не як суспільно-політичну програму, а як аксіологічно-філософську систему: «Ідея, яка порушуватиме конфліктами, що назрівають, буде ідея нації, ідея людської спільноти, що є або хоче бути організованою в окрему політичну одиницю… І в такий момент наш нарід стоїть обездолений і «обезмозглений» (decerebre) <…> без національного «вірую», і без сильної волі боротися за нього; маючи замість національного ідеалу надтріснуті скрижалі старих вивітрілих «мудрощів», мляву саламаху з «поступу», «еволюції», «міжнародного братерства» та інших «інтернаціоналізмів» – отруйного зілля для здорового народного організму; засад прекрасних для народів-*провінцій* (курсив Д. Донцова) та їх ідеологів провансальців, але не для народів-націй» [42]. До філософії «провансальства» (провінціалізму) Д. Донцов відносить ідеології, що суперечать ідеям суверенності нації та її держави. Зокрема, до цієї категорії автор «Націоналізму» відносить насамперед концепції пацифізму, космополітизму, ідеї зорієнтованості на більш сильні держави (по суті, на держави, нації яких віками пригнічували інші нації чи народи) – тим самим Д. Донцов розвінчує комплекс меншовартості українця, крайнім виявом якого є національний стокгольмський синдром: звичка жити «в симбіозі з паразитом» [42], орієнтація на «паразита» (москву), внаслідок чого – світоглядна млявість, «обезкровленість», нездатність називати речі своїми іменами, вибудовувати чіткі межі між «своїм» і «чужим», «ми» і «вони».

У своїй праці Д. Донцов наскрізно і гостро критикує драгоманівську концепцію «малоросійства», «народництва» згідно з якою росія є «старшим братом» – більш повноцінним утворенням з точки зору організації суспільно-політичного й економічного життя, а тому Україні не варто претендувати на державну незалежність, достатньо розвивати освіту, науку і культуру – бо в цьому випадку, на думку М. Драгомонова, лише такий хід є тверезим, адекватним і продуманим: немає потреби створювати державу, коли достатньо *любити* рідний край і жити у мирі з іншими народами, у дусі християнської любові. Зокрема, Д. Донцов проводить чітку межу між світоглядними сутностями націоналізму і народництва: «Коли б ми хотіли кількома словами висловити цілу різницю між націоналізмом і народництвом, то ми знайшли б її в двох діяметрально протилежних світовідчуваннях: світ, де панує воля (курсив Д. Донцова), і світ, де панує інтелект. Два темпераменти: чин – і контемпляція, інтуїція – і логіка, аґресія – і пасивність, догматизм – і релятивність, віра – і знання. Ось так коротко можна схарактеризувати цю різницю» [42]. Згідно з автором, воля є первинною щодо пориву будь-якої істоти до життя, і її природа суголосна з *інстинктом*. Розум же цей порив заперечує, позаяк в його підвалинах як суто культурного (вторинного) феномена – невизначеність, роздвоєність, що безпосередньо веде до бездіяльності, статики, смерті, звідси – націленість на споглядання замість того, щоб проявляти активність, і, як наслідок – мислення себе як жертви, перекладання відповідальності на інших істот або інші явища.

До волюнтаристського чинника, що рухає націю до себе самої, слід віднести інший, не менш важливий – агресію. За Д. Донцовим, без агресії неможлива будь-яка боротьба загалом і будь-яке національно-визвольне змагання зокрема. Агресія іде урозріз із тим, що зветься «любов’ю до всіх», позаяк тим самим викриває світоглядну і моральну безхребетність тієї категорії людей, чиє гасло – «за мир за всяку ціну», адже відсутність агресії у ситуаціях, де вона вкрай необхідна, веде до рабства.

Якщо брати до уваги міфологічний або етичний кути зору, боротьба з чистим злом так само неможлива без агресії, позаяк «любов до всього» заперечує будь-які прояви протесту або ненависті до того, із чим боротися варто. Уся людська історія – це історія боротьби [42]. Якщо говорити про зв’язок життя із міфом або літературою, то в аксіологічні підвалини первинних міфологічних або героїчних сюжетів був покладений дуалістичний мотив боротьби добра зі злом, космосу з хаосом, самості і тіні. У цьому випадку маємо справу з таким поглядом на світобудову, в основі якої лежать дві діаметрально протилежні сили, які ніколи не досягають примирення. Архетипи К.-Ґ. Юнг характеризував як паттерни колективного мислення [168]. Колективне завжди накладає відбиток на індивідуальне, позаяк цінності – це насамперед духовне надбання спільноти (процес індивідуації, за К.-Ґ. Юнгом – не що інше як виокремлення індивідуальних психологічних характеристик із потоку змістів колективного несвідомого). Межова ситуація вибору для кожного індивіда – своя унікальна, але екзистенційне питання не може стояти поза питанням цінностей, позаяк відмежування від вибору – теж вибір, а невизначеність у боротьбі зі злом неминуче сприяє переходу на бік зла, нехай і *мимовільного*. У цьому випадку (у межовій ситуації боротьби із власною психікою) воля має дисциплінувати розум, адже саме вона є дотичною до більш сталих і чіткіше окреслених аксіологічних принципів.

Догматизм – те, що визначає сталість національних принципів, незалежно від історичної ситуації. Він унеможливлює будь-який компроміс, якщо на кін ставиться загроза існуванню національної спільноти, інакше – відкидає будь-які спроби узалежнення від колонізатора на усіх рівнях – культурному, мовному, економічному, територіальному, правовому тощо. У такий спосіб догматизм становить аксіологічну опозицію релятивізму, для якого найбільш характерними є різні прояви конформізму. Згідно з Д. Донцовим, специфіка такого явища пов’язується зі світоглядом, наскрізь просякнутим комплексом меншовартості – тим, що визнає за собою право існування лише на периферії, тобто у становищі підпорядкованості, покори, неповноцінності, і, зрештою, залежності від історичних процесів і націй-колонізаторів, які цими процесами у більшості випадків і керують. Релятивізм такого характеру якнайповніше відбиває риси матеріалістичного світогляду, коли особистий добробут, добробут родини і невеличкого регіону ставиться вище за глобальні проблеми розпорошеної нації («Поняття «роду», «нації», як щось, чого не можна схопити змислами, що є вище від суми їх членів, є для провінціяла – «метафізика». Те, що йому найдорожче, це видимі речі: «Я», «Ти», «Ми», одиниця або «нарід» і його терпіння й вигоди, теперішність, а не завтра, матерія, а не ідея» [42]), і в основі цього релятивізму є не що інше як страх знищення: грати за правилами колонізатора, аби не потрапити в поле ризику, звідси – і хворобливий пацифізм як несвідомий вияв танатичного страху, який, у зв’язку з подальшими історичними перепетіями (Голодомором, репресіями, війною, підпільною визвольною боротьбою), переросте у глибоку національну травму, відголоски якої вчуватимуться на майже на рівні генетики. Але специфіка і цінність концепції Д. Донцова якраз у тому, що ні смерть мільйонів індивідів, що присвятили себе ідеї утвердження держави (нехай і у віддаленому майбутньому), ні тим більше повторювана на різних витках історії травма поколінь, не здатні перекреслити націю, виродити її, позбавити права на існування, позаяк ідея є живішою за матерію, а думка (або ж її аксіологічна квінтесенція) випереджує існування тіла на сотні років: «Для великих рас є щось, що вище за життя одиниць. І для цього «Щось» готові вони жертвувати навіть життям одиниць» [42]. Саме тому, за Д. Донцовим, пацифізм є ні чим іншим як вульгарною формою матеріалізму, що ставить здоровий глузд (чи то б пак сьогоденний затишок) на перше місце в ієрархії цінностей і йде урозріз із *вірою* як утвердженню вільного майбутнього власних нащадків, що є безпосередньою запорукою буття нації, її виживання*:* «Героїзм, що пхає маси до самопосвяти, ніколи не виправданий для них (пацифістів – прим. наша – Г. О.), в ім’я якої б величної мети він не виступав. Війна для них, незалежно від її мети і наслідків, це зло, «масове мордування», гідне вже тому всякого осуду, що посягає на «найцінніше»: на життя одиниці» [42]. У цьому випадку віра дорівнює волі і є альтернативним поглядом в майбутнє, аксіологічна візія якого ґрунтується на суверенності, соборності і національній свідомості. Знання ж для провінціала є відбитком зверненої у минуле закостенілої російської шовіністично-імперської ідеології («трупної», за словами Л. Тарнашинської [148]), інакше – тим, що продовжує утверджувати для нації вузькі онтологічні критерії (від знецінення мови, релігії і культури до нігілізму права на власну історію і суверенність). Ці межі протягом століть визначалися колонізаторами («хазяїнами», чи то б пак – паразитами), чого навіть у наш час (у період повномасштабної фази російсько-української війни) провінційне око і досі не здатне побачити.

Саме тому поняття розуму в концепції Д. Донцова асоціюється з нездатністю до змагання, адже «розум» – це те, що «звичне», а тому – дотичне до страху змін, те, що не має нічого спільного із чином, волюнтаризмом, вірою і боротьбою заради визволення – волею у значеннях «will» і «freedom». Недарма автор «Націоналізму» ставить таких письменників як Т. Шевченко і Леся Українка («поетку українського Рісорджіменто» [43]) вище від тих, що пропагували культ розуму, просвіти і творчості, заангажованої ідеями вселюдської єдності. І ця вищість була пов’язана якраз із аксіологічною революцією, яка на пізніших історичних етапах спіралеподібно набуватиме характеру поетичного візіонерства: ідеї, закладені у творах згаданих класиків, консолідували націю і «вимальовували» її ментальний портрет – виформовували те, що Д. Донцов назвав «національним «вірую» [42].

В основних віхах націоналістичної концепції значною мірою наявні мотиви діонісійства, в ядрі яких – ідея відновлення генетичного, культурного і державного зв’язку з родом, що несе із собою необхідність світоглядного відродження. Зокрема, концепт роду, родової пам’яті є одним із наскрізних у творчості поетів «Празької школи» (особливо у Є. Маланюка й О. Ольжича).

Ідея Д. Донцова певною мірою є обіпертою на концепцію національного міфу, основа якого складає мотив національної пам’яті. І хоч прямо автор «Націоналізму» про це не говорить, але є певні риси, які вказують на розбудову цієї концепції. Зокрема, Д. Донцов апелює до архаїки – як світоглядної і генетичної першооснови нації в онтологічному вимірі і в часопросторовій площині. Архаїчне мислення, на думку Д. Донцова, пов’язується із тим, наскільки для спільноти є важливим активне утвердження себе у світі (національна пам’ять про племена і цивілізації, які побутували на території України, і чий генофонд наклав відбиток на генофонд українців; національна пам’ять про Русь як про незалежну і сильну державу, розвинуту економічно, культурно, світоглядно тощо).

Ідеї цієї концепції більш чітко окреслені в роботах О. Ольжича. Зокрема, це простежується як на смислових рівнях як його поетичної творчості (звернення до архаїчних мотивів історії Стародавнього Світу, раннього Середньовіччя тощо як утвердження вольового чинника і заперечення релятивізму), так і на рівні квінтесенцій, викладених у наукових розвідках про українську культуру та історію («В авангарді героїчної доби», «Дух руїни», «Українська історична свідомість», «Українська культура» тощо). О. Ольжич неодноразово підкреслював, що «в основі української духовності лежить мужнє й активне сприйняття життя. Українську духовну особистість визначає теж виразний і сильний бойовий інстинкт. Войовничість в українській свідомості творить невід’ємну рису й одну з основ національного світогляду, яка давала народові міць і певність на своєму історичному шляху» [116, с. 301].

Не можна не сказати про те, що вольовий чинник, на думку автора «Націоналізму», не має нічого спільного зі свавіллям, а тому повинен відкидати будь-який прояв анархічних прагнень спільноти, позаяк безвладдя є не чим іншим як відсутністю аксіологічного стрижня, що не дає їй згуртуватися у націю. Інакше, анархізм культивує громадську і регіональну розпорошеність, а тому дає можливість колонізаторам поступово втілювати свої імперські амбіції у територіальних і ментальних межах «приспаної» та «окраденої» нації. Д. Донцов зазначив, що анархічні прагнення є характерними для провінційного і матеріалістичного світогляду, адже безвладдя породжує безвідповідальність, і, як наслідок, суспільство занурюється у світоглядний хаос, і це призводить до неможливості існування у вигляді ієрархічної структури тих цінностей, що становлять національну ідею.

Подібну думку висловила О. Забужко у праці «Notre Dame d`Ukraine», зазначивши, що є суттєва різниця між демократією і «хамократією», і останнє якраз стосується нівеляції тих моральних засад, які свого часу плекала українська аристократія [53]. Ці засади є реліктом лицарського світогляду, питомо притаманного українській спільноті ще від часів Руси і відродженого у період козацтва [155]. Не можна не погодитися із думкою О. Ольжича: «Мілітаризм – це універсальний світогляд і мораль, що формує людину і народи. Що у ворогові бачить не злочинця чи виродка, а теж людину, глибокою, творчою і мудрою трагікою життя поставлену боротись з другого боку. Отак родиться лицарська етика і чесноти. Мілітаристичний світогляд ушляхетнює життя, покликаючи в ньому: відвагу, мужність, вояцьку товариськість, почуття вищого обов’язку і честі» [116, с. 303 – 304].

Концепцію Д. Донцова можна цілком назвати мілітаристською, войовничою. Але такий характер її пояснюється авторським розумінням необхідності нації передусім захистити себе від знищення, а не намаганням принизити інші нації чи загарбати їх території. Звідси – питоме українське прагнення зрозуміти ворога, його переживання і мотиви, поставити себе на його місце. Але разом із тим такий світогляд вимагає агресії – як одного із способів не стати жертвою власної надмірної порядності, що у деяких випадках здатна несвідомо переростати у «пацифізм» і «безхребетність».

Інакше, концепція національної ідеї Д. Донцова ґрунтується на поривові подолати комплекс «порядної і покірної жертви», яка замість того, щоб нарешті почати боротьбу, все ще намагається порозумітися з ворогом, який вже пішов у наступ.

**1.2. Націоналізм і Празька школа. Мілітаристська естетика в поезіях О. Ольжича**

Світоглядна складова поезії «пражан» значною мірою сформувалася під впливом концепції Д. Донцова. Не можна не сказати про те, що митці Празької школи були згуртовані навколо журналу «Вісник», редактором якого був сам автор «Націоналізму». Творчість цієї плеяди письменників (О. Ольжича, Є. Маланюка, Л. Монсендза, О. Лятуринської, О. Теліги, Н. Лівицької-Холодної, Ю. Липи та ін.) припала на міжвоєнний час, після поразки визвольних змагань, коли велика частина української інтелігенції опинилася в еміграції. Середовище інших мов та культур спричинило певну межовість між українським кодом і західноєвропейськими мотивами у творчості цієї генерації. Слід сказати, що для поетів «Празької школи» був характерним історіософський стрижень, навколо якого вибудовувалося чітке бачення того, якою має бути Україна, і це бачення було невід’ємним від того націоналістичного ідеалу, який сповідували «пражани». Інакше, їхня поезія була просякнута ідеями про державність, неможливу без почуття «кровного» зв’язку із власною мовою, родиною, історією, культурою, релігією, територією тощо. Звернення до історії та культури інших народів було спробою дослідити власні історію та культуру, зрозуміти їхню роль і значення у європейському культурологічному та історичному контекстах. Утвердження ідеалу державності вимагало внутрішньої цілісності, зрілості, що передбачало готовність брати на себе відповідальність, і що, власне, простежується на творчому рівні «пражан» також у вигляді культивації коду свідомої мужності, при якому історизм набуває вигляду авторської рефлексії у межах індивідуального відчуття епохи.

У передмові до першого видання «Старшої Едди» українською мовою перекладач В. Кривоніс зазначив, що для цього епосу, «як і для більшості індоєвропейських міфів, характерна сакралізація війни і двобою» [145, с. 8], для якої є обов’язковою наявність наскрізного есхатологічного мотиву, пов’язаного із невідворотністю долі, фаталізмом [145, с. 10], спільним як для богів чи божественних істот, так і для звичайнісіньких людей. Специфічне для скандинавського світогляду ставлення до смерті передбачало естетизацію загибелі на полі бою. Воїн мав бути цілком примиреним, зберігати спокій і мужність перед її лицем, а також – не піддаватися супротиву на користь того, щоб вижити. Адже скандинави вірили, що для забитих у сутичках бійців ув оселі богів, Асгарді, є місце, яке зветься Вальгалла – щось на зразок раю, на відміну від тих, кого не стало природнім шляхом (для таких існував інший світ – Хельхейм або Хель, на чолі з однойменною богинею смерті). Таким способом, загибель на бойовиську вважалася однією з форм ініціації, причастя до сакрального, що наближає земну людину до рівня бога. Північні племена також схилялися до думки, що смерть не варто відкладати на потім. Зокрема, в одній із пісень твору, у «Повчаннях Високого» (Одіна, верховного божества війни, поезії й чаклунства), є такі слова: *«Дурня надія Смерти зректися, Уникнувши битви; Та старість настане, Не знайде ніхто Од неї прихистку»* [145, с. 41]. У цій же частині епосу також говориться: *«Гине худоба, Родичі гинуть, І смертний ти сам, Та знаю одне, Що смерти не звідає: Присуд живих про мерця»* [145, с. 54].

Варто наголосити на тому, що ейнгеріям, тобто бійцям, що перебувають у Вальгаллі, судилося полягти двічі: вперше – фізичною смертю простої людини, вдруге – у битві між богами і хтонічними істотами, що зветься Рагнарьок. Остання битва у скандинавській міфології пов’язується із кінцем світу і є, власне, язичницькою версією християнського апокаліпсису. В одній із поезій О. Ольжича на рівні підтексту є згадка про цей мотив: *«Шкодуємо тільки, що вмерти Удруге не зможемо ми»* [116, с. 64], тобто вмерти як герої, що отримали милість загинути разом із богами у найбільшій битві в кінці часів.

Мілітаристською естетикою наскрізь просякнуті майже всі поетичні твори О. Ольжича. Центральною постаттю його лірики є сам воїн, який часто є невіддільним від спільноти, на боці якої він виступає: «*Ах! Вже чути дим веселих огнищ, Вже лунають співи очманілі! В нас криві ножі, блискучі списи, Білі знаки бойові по тілі»* [116, с. 35]. Її найбільш важливою складовою є мотив загибелі, який грає величезну смислотворчу роль у більшості поетичних творів письменника. Зокрема, пов’язується він із найвищим проявом внутрішньої свободи особистості, здатної на добровільний і цілком свідомий вчинок, який передбачає абсолютне відречення від самого себе *(«Господь багатий нас благословив Дарами, що нікому не одняти: Любов і творчість, туга і порив, Одвага і вогонь самопосвяти»* [116, с. 170]), аби стати тим, *«Хто кров’ю і волею зціпить в цемент Безладний пісок міліонів»* [116, с. 74], щоб прийняти, врешті-решт, *«смерть як найвищий вінок»* [116, с. 129]. Зокрема, смерть у герці в поезіях О. Ольжича також естетизується: *«І блиснули на сонці ножі, І метнулись червоні обличчя, – І упав на пісок, і лежить, І байдужий помстити не кличе. Золота-золота борода Підпливає рожевою кров’ю… Двадцять літ – незабутні літа! – Жив він сам небезпечною грою»* [116, с. 27]. Прикметно, що перший рядок наведеної у приклад строфи твору О. Ольжича перегукується з еддичним: *«Сяють мечі На сонці богів»* [145, с. 32], або: *«Стрілись вони, Битва була там, Мечі спалахнули близ Фрекастейна»* [145, с. 246].

Образові меча належить одне з ключових значень як у «Старшій Едді», так і в поетичному доробку О. Ольжича. Зокрема, у жителів Півночі вважалося, що холодна зброя є не лише символом шляхетності, влади чи звитяги, а ще й досить сильним оберегом. Зокрема, смертельним для ворога вважався клинок, на лезі якого вирізувались руни – по суті, магічні письмена: *«На схід подивись нині, Хрімґерд, Чи тобі не погрожує Хельґі знаками смерти»* [145, с. 223]. Не менш важливим є факт віри представників архаїчного суспільства у те, що будь-який зачарований предмет мав душу, тобто був подібним до живої істоти. Наприклад, у «Пісні про Хельґі, сина Хйорварда» валькірія так описує меч, який пообіцяла головному героєві: *«З перстнем руків’я, Дух у клинку, Страх на вістрі має, хто ним володіє»* [145, с. 217]. Але якщо в еддичних піснях клинок є незалежним від чужої волі – таким, що не становить духовної єдності з тим, хто його тримає, то у поезіях О. Ольжича меч не просто є символом свідомості, особистої свободи, боротьби і відповідальності, але і збігається із сутністю ліричного героя, є частиною його внутрішнього світу та відображенням його самого, його світогляду, цінностей і характеру. Зокрема, у творах митця натрапляємо на такі конотації згаданої зброї: *«І всі ми, завжди, горючи, Схвильовані і блідолиці, З щитом на лівому плечі, З мечем в напруженій правиці»* [116, с. 163], або: *«Блискучий мечу, рівний і прямий, сліпуча думко, наче лезо гостра. Ти розітнеш напруженість пітьми, Заплетений раменами цей простір»* [116, с. 101].

У часи раннього Середньовіччя в середовищі військових вже чітко окреслилася думка про те, що хоробрість, холоднокровність, розум, доблесть і вірність обов’язку – найвищі вияви людської гідності. Зокрема, велике значення надавалося також поняттю чесності – передовсім у бою. Про це свідчить також вірування давніх скандинавів у бога «правильної», «правдивої» війни, якого називали Тюром. Але, з позицій архаїчного світогляду, згадані вище чесноти мали переплітатися з готовністю жертвувати собою та іншими. У сучасному, зокрема в канонічно християнському розумінні, цей момент часто йде всупереч тому, що ми звикли називати людяністю – особливо якщо йдеться про упереджене ставлення до ворогів. У «Старшій Едді», особливо в її «героїчній» частині, можна натрапити на мотив кровної помсти (наприклад, жінки власному чоловікові за вбитих ним родичів). У циклах пісень про Ґудрун й Атлі він простежується досить чітко і є одним з визначальних. У творах цієї ж частини епосу можна зустріти думку про те, що краще вбивати (іноді – з цілком егоїстичною метою), ніж бути вбитим. Подібну ідею можна опосередковано простежити, зокрема, у «Промовах Фафніра» (коли Сіґурд пробрався до лігва дракона заради золота, яке той стереже, і проштрикнув йому груди мечем) [145, с. 312]. У деяких поетичних текстах «Старшої Едди» є місця, за змістом яких можна зробити висновок, що вбивство, або з метою кровної помсти, або з якою-небудь іншою, могло прирівнюватися також і до ритуального жертвопринесення. Наприклад, у «Гренландській пісні про Атлі» йдеться про вирізування серця з грудей живої людини *(«Хьоґні сміявся, Як серце виймали У нього живцем* [145, с. 402]»), а в «Промовах Реґіна» згадується такий вид страти як кривавий орел (*«Кривавого нині Врізав орла Гострим мечем У спину Сіґмунда вбивці»* [145, с. 298]), що цілком ймовірно міг відбивати подібну практику.

Що ж до ліричного героя поезій О. Ольжича, то його готовність жертвувати, внаслідок утвердження у свідомості зовсім інших пріоритетів, що цілком відкидають будь-які егоїстичні поштовхи, нагадує новозавітну жертовність Бога-Отця («*І плоть від плоті видати на страту, І гідну смерть для власної знайти»* [116, с. 179]), яка ґрунтується на поривові до власної смерті (тут варто згадати про триєдність Бога) заради народження нового, більш людяного світу – передовсім у душах індивідів. Але названий мотив так чи інакше має зв’язок з еддичною ідеєю «спокійного» фаталізму: *«В скруті твій кинутий труп – найкраща твоя барикада»* [116, с. 193]). Наведені у приклад слова непрямо перегукуються із космогонічним міфом про йотуна Іміра. Ім’я цього велета згадується у «Пророцтві Вьольви» і «Бесіді з Вафтрудніром», зокрема в останній говориться, що з тіла названої хтонічної істоти боги створили Всесвіт: *«З Іміра плоті Земля утворилась, А гори – з кісток, Небо – із черепу Інистохолодного троля, А з крови – моря»* [145, с. 84]. Можна стверджувати, що ідейне спрямування Ольжичевої тези, позначене невловимими рисами екзистенціалізму, можна порівняти зі стусівським «сподоб мене, Отче, високого краху». Мотив поета певною мірою стосується міфу про Одіна, який повісився на світовому дереві, аби набути священних знань: *«Знаю, висів я На вітрі холоднім Аж дев’ять ночей, списом пробитий, Одіну в дар, Сам собі в жертву»* [145, с. 70], що також може перегукуватись із біблійним мотивом розп’яття Бога на дереві (на хресті як символі світу), хоча достеменно невідомо, чи мало на скандинавську міфологію який-небудь вплив християнство. В. Кривоніс зазначає, що подібний сюжет (про бога, що здійснив перше жертвопринесення) зустрічається у різних міфологічних традиціях [145, с. 73].

Цікавим є те, що кордоцентризм, концепцію якого розвинув у свій час Г. Сковорода, і який є однією з визначальних рис української ментальності, був характерним і для давніх скандинавів. Зокрема, вважалося що людина думає не головою, а серцем: *«Добру пораду Нелегко знайти В грудях у інших»* [145, с. 39]. На подібне судження, алегорично переосмислене, натрапляємо і в поезії «Змій» О. Ольжича: «*Сім голів я маю надокучливий, Та єдине серце маю я»* [116, с. 34]. Дотичним до цієї теми є також мотив внутрішнього (сердечного) спокою, який переплітається із мотивом смерті: *«Легко і ясно лежати з пробитими грудьми В травах поплутаних, в росах на вогкій землі»* [116, с. 150]. Місце перебування воїна у цьому випадку чітко вказує на ініціацію, під час якої загиблий долучається до рослинного світу, стає його частиною, інакше – перероджується: *«Трави і квіти візьмуть собі барви мої»* [116, с. 150]. У цій фразі міститься також перегук із філософською думкою давніх жителів Півночі про те, що «доля людини подібна до рослини, за якою варто доглядати, аби гідно зустріти те, що судилося, незалежно від його фактичної сутності (а загалом ідеться про смерть)» [145, с. 408]. Зокрема, Всесвіт давні скандинави теж уявляли у вигляді дерева, ясена Іґґдрасіль. Впадає в око й те, що будь-який представник флори протягом усього свого існування перебуває у вертикальному положенні. Тобто зрізана стеблина чи зрубане дерево є мертвими тільки після зміни попередньої просторової позиції на горизонтальну, пасивну, яка вже, по суті, відкидає можливість будь-якої внутрішньої динаміки росту, руху вгору. Тому не дивно, що Кухулін, герой кельтського епосу, який хоч і не згадується в піснях «Старшої Едди», але образ якого віддзеркалює тогочасне уявлення про героїзм, захворівши, вирішує померти стоячи – як воїн, а не подібно до немічної людини, що не здатна підвестись із ліжка. Опосередкований перегук думок ліричного героя із прагненням Кухуліна міститься у творі О. Ольжича «Молитва»: *«Пошли мені, молюся, дар один: В ім’я Її прийняти мужньо муки І в грізні дні залізної розплати В шинелі сірій вмерти від гранати»* [116, с. 157] – по суті, так само по-кухулінськи, але в наведених словах йдеться, безумовно, ще й про сенеківський стоїцизм, який насамперед передбачає духовне устремління до вищої ідеї, Абсолюту, під назвою якого зашифроване ім’я Смерті (адже що може бути більш ідеальним за неї?).

Метафора «залізної розплати» у наведеному вище поетичному рядку є символікою Кінця, що приходить одразу по завершенні Рагнарьоку, і перегукується із мотивом, яким просякнутий наскрізь такий вірш як «Був же вік золотий…»: *«Є незмінна земля, і усе на ній зміна невпинна. Золоте – на світанні, за дня вітряного – срібляне, Мідь розтоплена, озеро те ж – у вечірніх годинах, і застигле залізо вночі, у холодних туманах»* [116, с. 56]. Туман у германо-скандинавському фольклорі є метафорою хтонічного простору, «країни мертвих», з якою пов’язується Хель або локація зниклого народу Ніфлунґів (у германців – Нібелунгів, від нім. Nebel – туман) [144, с. 244]. Образ ночі у цих рядках – також суто есхатологічний давньоскандинавський символ, який є прямою вказівкою на мотив настання темряви у момент останньої битви на землі, коли вовк Фенрір з’їсть сонце, а пес Ґарм – Місяць: *«Сонце зчорніло, Земля кане в море, Зникають із неба Яснії зорі»* [144, с. 33–34].

Також варто зазначити, що «мідь» у творі О. Ольжича є означенням не стільки «сутінок», скільки «сутінок богів». У «Пророцтві Вьольви» натрапляємо на такі слова: *«Поміж братами Чвари почнуться, Родичі будуть Близьких убивати; Важко на світі, Наруга велика, Час меча і сокири, Тріснуть щити, Час вітрів і вовків, Доки світ не впаде, Жоден з людей Не зглянеться з інших»* [144, с. 29], тобто картина буття світу наприкінці часів – досить жорстока. Але О. Ольжич, ніби дискутуючи з пророчицею, пише: *«Розливаючи кров, у грабунках і ґвалтах без ліку, У змаганні зі світом, у бою із самими собою, Нам дано відділити зле й добре, мале і велике і прославити вірність, невинність і жертву героя»* [116, с. 56], тобто абсолютна жорстокість, позбавлена будь-якої людяності, є прерогативою тих, що не здатні переважити самих себе – передовсім у духовних устремліннях до свободи і справедливості. «Боги» О. Ольжича – це передовсім ті, хто спромігся переступити через власні слабкості та егоїзм, ті, хто «дорівнявся до себе», за словами Лесі Українки або в кому «народився Бог» за В. Стусом – по суті, ті, що стали ейнгеріями ще за життя.

У ліриці О. Ольжича можна також натрапити на зміст скандинавських міфологічних образів, пов’язаних із символікою сходу та заходу (як географічного напрямку, так і часу доби). Пов’язується вона, як не дивно, із народженням і кінцем життя. У «Старшій Едді» спостерігаємо такі конотації: локус зі значенням «схід» символізує народження або відродження *(«На схід подивись нині, Хрімґерд, Чи тобі не погрожує Хельґі знаками смерти»* [145, с. 223]), а «захід» – відповідно навпаки (*«На вовчому дереві, На вітрі холоднім, На захід від двору, Рипіла в гіллі Наживка для крука»* [145, с. 450]). Власне, життя людини у згаданій філософській концепції, уподібнюється до руху сонця, зокрема «захід» може означати також «смерть у бою», про що нагадує кривавий колір неба перед сутінками. У «Промовах Реґіна» є такі слова: «*Людям не варто В бій вирушати Проти заходу Посестри Місяця»* [145, с. 297], тобто «не варто дивитися на захід сонця, вирушаючи на війну» [145, с. 297]. Слова поета ніби підсумовують вищесказане: *«Він умер – необорний – умер!.. Тим то захід, як кров, червонів»* [116, с. 156].

Суто еддичним у творчості О. Ольжича є мотив зв’язку воєнного ремесла із магією. Зокрема, пов’язаний він передовсім із образом коваля: *«Лише ковалі невсипучі, куючи від сходу до сходу Метал небувалий сліпучий, Ворожать майбутні походи»* [116, с. 151]. Постать цієї особи у фольклорі та міфології, загалом, нагадує постать деміурга, який зумів об’єднати в собі абсолютно протилежні змісти (чоловіче – війну, думку; жіноче – ворожіння, творчість (= здатність до народження). Але разом із тим вона пов’язується із образом маргінала, який часто стає об’єктом висміювання через власні фізичні вади (як, наприклад, давньогрецький бог ковальства Гефест або давньоримський Вулкан). Вьолунд, герой однойменної еддичної пісні, постає в епосі «земним» двійником бога війни і чаклунства Одіна. Досить промовисто свідчить про це його рід занять (воїн і коваль), унікальна для смертних героїв здатність літати (через належність до роду альвів (ельфів?), а також – випадок одруження із валькірією (представницею потойбічного світу).

Схожість віршових мотивів О. Ольжича зі скандинавськими простежується також і на рівні художніх засобів. Наприклад, у «Старшій Едді» досить часто замість слова «воїни» вживається такий хейті (у поезії скальдів – постійний синонімічний замінник будь-якого слова [89, с. 133]) як «ґоти» (*«Зріла валькірій Вона всюдисущих, Ладних рушати До ґотів народу»* – тобто на поле битви [145, с. 25]), незважаючи на своє первісне значення збірної назви племен, які населяли територію Європи на початку нової ери. У доробку О. Ольжича є вірші, що мають назви «Ґоти» і «Ґалли», зокрема в обох випадках ці два слова стосуються спроби історіософського узагальнення значення діянь зниклих у часі стародавніх героїв для сьогодення. Автор не вдається у подробиці, як історик, не робить жодної спроби археологічної реконструкції, натомість іде шляхом поетичного філософсько-символічного узагальнення: *«Хай Анти ждуть за річкою в тумані, мене не зрадять крицеві долоні. І тільки образ дорогий на грані Не осінить мої гарячі скроні»* [116, с. 32] (поезія «Ґоти»). Анти в тексті можуть також означати збірну назву ворогів. Впадають в око, зокрема, образи туману, ріки, протилежного берега, які у європейському фольклорі символізують смерть і потойбічний світ. Що ж до вірша «Ґалли», то в ньому також по-філософськи розкривається ідея самозреченого спокійного героїзму через узагальнення: *«Ми подолаєм знов. Ще не одні Нам скоряться. Над все є вірна криця. Та нам також судилося розбиться Колись і десь об гори кам’яні»* [116, с. 30], а також чітко простежується мотив еддичного фаталізму, пов’язаного із Рагнарьоком: *«О, невловимі скам’янілі дні! Міцна рука над людьми і богами!»* [116, с. 30], що перегукується з еддичним: *«Нас вітер несе До нашої смерти»* [145, с. 296].

В еддичних піснях часто вживаним є такий художній засіб як кеннінґ – оригінальне (тобто створене самим скальдом) метафоричне позначення замінного поняття [89, с. 134]. Наприклад, на позначення крові у згаданому епічному тексті вживаються такі кеннінґи як «роса рани», «волога мечів», «роса смерти», «роса печалі»: *«Волосся твоє, Хельґі, Наморозь вкрила, Всюди на князеві Смерти роса»* [145, с. 265], або*: «З волі твоєї, Сіґрун з Севафйоллю, Хельґі залитий Росою печалі»* [145, с. 266], або ж: *«Як зветься острів, Де аси і Сурт Змішають вологу мечів?»* [145, с. 303], а також: *«Не можу я, Ґрімхільд, Бути щасливою, Ані звитяжних Надіями тішити, Відколи Сіґурда Рани росу Пили потвори…»* [145, с. 375]. В О. Ольжича, зокрема, знаходимо строфу, в якій використовується подібний кеннінґ з аналогічним значенням, але дещо спрощений: *Ось він виходить – серце львине – На тіло бризнула роса. Ніхто списа, як він, не кине І не відіб’є так списа»* [116, с. 36].

Окреме слово варто сказати також про жіночі образи, яким у текстах «Старшої Едди» і в особистій ліриці О. Ольжича відведене особливе місце. Варто почати з того, що у піснях згаданого вже епосу фемінні персонажі так чи інакше несуть у собі зародок фатальності, а отже – смерті, незалежно від того, які вони за вдачею і моральними цінностями. Узагальненим образом жіночої сутності у давніх скандинавів вважалися валькірії, які іноді ототожнювалися із норнами, богинями долі, які є і войовницями, і берегинями водночас (щодо останнього – передовсім через здатність допомагати породіллям). Але сутність цих істот так чи інакше була пов’язана із природою смерті. Недарма напівбогині з’являлися на полі бою і забирали загиблих вояків у потойбіччя чи були присутніми при пологах (вважалося, що дитина приходить у цей світ зі світу мертвих). В еддичних піснях є декілька сюжетів, пов’язаних із мотивом любові, що спалахнула між воїном і валькірією, наприклад, між Сіґурдом і Брюнхільд, між Хельґі й Сіґрун. Впадає в око, що жодна з цих історій не завершилася щасливо. Наприклад, у «Другій пісні про Хельґі, вбивцю Хундінга» головний герой звертається до своєї обраниці: *«Ти не хотіла Битви, та сварка Була через тебе, Воїнів гибель»* [145, с. 259].

У «Повчанні Високого» є чіткий наголос на тому, що жінка за своєю природою є мінливою, непостійною і, як наслідок, – зрадливою: *«Правду кажу: Мужу не варто Жінки словам довіряти, Кругу верткому – Серця в них подібні, І зрада у грудях лежить»* [145, с. 56]. Наведені вище слова, узяті зі «Старшої Едди», якнайкраще ілюструють мотив жіночої зрадливості у поезії О. Ольжича. Зокрема, у диптиху «Вікінґ» маємо: *«І блиснуть презирством сині-сині Очі тої, що була моя»* [116, с. 154], що певною мірою перегукується зі строфою з іншого твору («Весна»): *«Ой, це примха тільки, напевне, – Зрада тут, під цими грудьми»* [116, с. 120].

У текстах давньоісландської пам’ятки простежується також чітко виписаний образ «суворої жінки», тобто вірної, стриманої у почуттях, гідної, яка нічим не поступається воїнові – ні у фізичній силі, ні у принципах: *«Сплоди хоч дочку З вовчою вдачею, Як сина не матимеш Ти від героя»* [145, с. 193], або: *«Бачить шляхетна, Буде їм лихо, Духом сувора Скинула плащ; Схопила меча На родичів захист, Правиця її Не тремтіла у битві»* [145, с. 422]. У ліриці О. Ольжича маємо також майже невловимий образ жінки, яка поєднує у своїй сутності прохолодну мінливість, яка свідчить, скоріше, про почуття внутрішньої свободи, і воїнську вірність обов’язку, яка відкидає будь-який сентиментальний порив: *«Поцілуєш різко і суворо, А в очах – морозяна блакить, А в очах – розриви, простори… Ет, не нам, товаришу, любить!»* [116, с. 127]. Далі поет розвиває цю тему в слова: *«Хай дарують: в наших поцілунках Наші хижі, спрагнені шаблі»* [116, с. 127], які є своєрідним підсумком усієї його творчості.

У поезії О. Ольжича маскулінні моделі поведінки і світовідчуття у своїй цілісності мають подвійний, андрогінний характер. Зокрема, якщо говорити про риси ліричного героя, втіленого в образі мужчини-воїна, то впадає в око нетрадиційна гегемонія: агресивність архаїчної маскулінності, хижість, порив до битви і кровопролиття – лише видимість, яка допомагає виснаженому емоційно героєві прийти до тями. Тобто, є своєрідною сублімацією негативного, травмованого досвіду.

Можна сказати, що в доробку О. Ольжича традиційна гегемонна маскулінність химерно переплітається із кризою маскулінності, а наявність мужніх, суворих жіночих образів компенсує цю кризу. Інакше, фемінна стриманість подає ліричному героєві приклад мужньої терплячості, адже своя жінка – це та, що вірить в нього, і чия віра надихає. Образ зрадливої жінки може відсилати до архетипу Проститутки, «нашої – не своєї землі», а тому – бути причиною того, чому ліричний герой переживає внутрішню кризу мужності, що межує із симптомами прихованої депресії, внаслідок якої герой несвідомо і майже по-мазохістськи прагне не так смерті на полі бою, як самогубства, розвиваючи у підтексті ідею про те, що мертві сорому не мають так само, як і зраджені своїми жінками чоловіки. Такий стан є клінічним і для тих, хто переживає досвід національного гноблення, але разом із тим – черпає сили у творчості для подальшої боротьби. У цьому є певний біографічний момент самого О. Ольжича, який, окрім того, що був письменником, був також археологом (власне, науковцем, що мав ступінь доктора філософії), істориком, державним діячем, зокрема, одним із очільників ОУН разом із Є. Коновальцем та А. Мельником. Можна також вважати, що О. Ольжич або передбачив, або несвідомо запрограмував у своїх віршах момент невідворотності власного Рагнарьоку: поета закатували у концтаборі Заксенгаузен.

Лірика О. Ольжича містить у собі широку панораму скандинавських міфологічно-героїчних мотивів, джерелом яких є «Старша Едда», і які проявляються передовсім в естетизації мілітаризму та боротьби, в алюзіях на міфологічні сюжети, в перегуках світобачення ліричного героя зі світобаченням архаїчної людини, а також – у його ставленні до власної долі й долі тих, із ким він пов’язав свою. Маскулінні моделі, представлені поетом у своїх творах, стосуються як чоловічого ліричного «Я», так і жіночого образу. Зокрема, характер маскулінності ліричного героя є нетрадиційним поєднанням гегемонного мужнього ідеалу із приховано депресивною, вразливою маскулінністю в стані кризи. Жіночі образи так само позначені рисами суворої спокійної, майже гегемонної мужності, які, однак, не втрачають своїх питомих фемінних рис.

**1.3.** **«Постсовєтська шизофренія» й український гамлетизм: В. Шекспір і Л. Подерев’янський**

У всі епохи, незалежно від специфіки суспільства, його географічних меж, культурного рівня, націлену на пізнання особистість цікавив і непокоїв одночасно один із найбільш загадкових у людинознавстві феноменів – божевілля. Ставлення до цього явища в історичній перспективі також було (як і, власне, залишається) досить неоднозначним. Наприклад, у язичницькому світі несамовитість сприймалася за дар, який дає людині можливість пророчити або творити [14, с. 193], але з приходом християнства прояви цього феномена сприймалися вже двояко: або як біснуватість, або як Божий промисел.

У наш час так само залишається популярним міф про те, що душевна хвороба є зворотною стороною геніальності (ця думка була, свого часу, розлого висвітлена в одній із праць Ч. Ломброзо, у якій автор на прикладах особливостей характерів і звичок багатьох відомих людей із минулого проводить паралель між ознаками обдарованості та несамовитості [99]). Ключовою у цьому міфові є думка, що генії, найчастіше стикаються із нерозумінням з боку суспільства. Вона може непрямо перегукуватися зі словами М. Фуко про те, що між безумцем і тим, хто його безумцем називає, лежить не просто відстань, а простір, заповнений «подвійною системою інакшості» [157], що, по суті, унеможливлює адекватний діалог, із якого мало б народитися взаєморозуміння, адже божевільний – це інший серед людей, відчужений [157]. У цьому випадку слушною є заувага філософа про те, що психоаналіз, який є однією з найчастіше застосовуваних методик у психіатрії і психотерапії, є своєрідним «поверненням» до досвіду нерозуміння [157]. Іншими словами, дискурс божевілля для М. Фуко не є суто медичним, але таким, що розвивається у контексті історичного часу. Саме тому проблематика цього феномену може реалізуватися у двох проекціях – в медичній і філософській [157]. Для того, щоб окреслити метафізичні інтенції типової хвороби української свідомості, розкрити їх комплекс у творах сучасних українських письменників, ми звернулися першочергово до оригінального шекспірівського тексту.

Дискурсу божевілля в літературі було присвячено чимало досліджень [18; 20; 161], і стосувалися вони переважно тем, мотивів, систем персонажів і сюжетів, висвітлених у художніх творах українських та зарубіжних авторів.

 Шизофренія і розлади особистості як загальні назви ментальних відхилень настільки активно транслюються у масовій культурі, що будь-яка аномалія, пов’язана із функціюванням психіки, так чи інакше пов’язується із проявом цих хвороб. Зокрема, дуже часто можна натрапити на ототожнення понять «шизофренія» і «шизоїдний розлад», які насправді не є синонімічними.

Дослідження феномена шизофренії [14; 49; 79; 110; 156], і шизоїдного розладу [54; 98; 127] з медичних точки зору є досить перспективними, адже вони опираються безпосередньо на спробу пояснити те, що довгий час замовчувалося і, як наслідок, залишалося на периферії суспільної уваги, стереотипізувалося або виокремлювалося в метафори на означення цілого травмованого покоління – в національному контексті зокрема.

Божевілля є однією з найбільш актуальних тем шекспірівського дискурсу, але до сьогодні більшість дослідників [88; 103; 55; 144], будучи дотичними до неї, розвивали ідеї, запропоновані у своїх роботах, у філософському, компаративістському, герменевтичному, міфологічному, історичному, гендерному, психологічному, психоаналітичному контексті. Впадає в око й те, що трагедії «Гамлет» в українському літературознавстві приділено найбільше уваги [19; 30; 87; 107; 140; 153; 154].

Для того, щоб пояснити специфіку і причини виникнення ментально-світоглядного розладу в динаміці (насамперед – у загальнолюдському ключі), що знаходить конкретне вираження у національній ментальності, пропонуємо простежити риси шизоїдності як розладу й ознаки шизофренії як хвороби, особливості їх проявів у свідомостях персонажів шекспірівської трагедії «Гамлет» – як іншокультурного прецендентного тексту – крізь призму буттєвого і світоглядного досвіду героїв, в основі якого лежить індивідуальна психологічна травма.

Згідно з МКХ‑10, розладами особистості називаються тяжкі порушення характерологічної конституції та поведінкових тенденцій індивіда, що не є прямими наслідками захворювання, травми чи іншого гострого ураження головного мозку або інших психічних порушень [118, с. 64].

Критерієм для діагностики такого типу розладу є те, настільки суттєвим є відхилення внутрішніх переживань і поведінки індивіда від загальноприйнятого діапазону (норми). Це відхилення має проявлятися більш, ніж в одній із таких сфер: у когнітивній (сприйняття та інтерпретація предметів, істот, явищ, формування образу «Я» та образів інших людей, їх взаємозалежність), в емоційній (діапазон, інтенсивність, адекватність реакцій), у сфері контролю і задоволення потреб, а також міжособистісних стосунків (у поведінкових тенденціях повсякденного життя і ситуаціях, що передбачають необхідність спілкування) [118, с. 64]. Для індивідів, у яких спостерігається розлад особистості, властиві недостатня гнучкість, низька стресова стійкість та обмежений рівень адаптації до широкого кола повсякденних ситуацій, що часто призводить до негативних наслідків як для самих індивідів, так і для оточення. [118, с. 64].

Як у МКХ-10, так і в DSM-5 розлади особистості поділяються на декілька груп: параноїдний, шизоїдний, шизотиповий (у МКХ-10 цей тип не виокремлено), антисоціальний (дисоціальний за МКХ-10), межовий (емоційно нестійкий за МКХ-10), істеричний, нарцисичний (в МКХ-10 цей тип поділяється на ряд інших розладів і подається під загальною назвою «інші специфічні розлади особистості»), тривожний, залежний, обсесивно-компульсивний (ананкастний за МКХ-10). Кожен із цих типів має свою симптоматику та особливості, але деякі з них можуть бути характерними одразу для декількох розладів. Тема нашого дослідження не передбачає детального опису кожного з цих типів (хоча вона може бути перспективною для іншого дослідження), тому ми одразу перейдемо до опису розладу, назва якого висвітлена в заголовку нашої розвідки.

Отже, шизоїдний розлад особистості (з грец. *skhizo*– розкол, *eidos* –вигляд) – розлад, при якому індивід схильний до надмірної відчуженості, замкнутості, асоціальності, заглибленості у свій внутрішній світ, у здатності до формування власних філософських чи абстрактних концепцій, часто незвичних або дивних для інших. При цьому в нього спостерігається відсутність зовнішнього вияву емоційних реакцій або низький їх діапазон, незначна або відсутня зацікавленість у будь-яких міжособистісних (зокрема романтичних) стосунках, схильність переважно до якогось одного виду діяльності, який передбачає низький рівень комунікації. У шизоїдів спостерігається також видима байдужість до похвали чи критики, агедонія і спокійне ставлення до самотності. Але водночас зовнішня емоційна холодність може не збігатися із тим, що індивід відчуває насправді. Як правило, для шизоїдів є характерними сенситивність [118, с. 64; 98]. Близькі люди їх часто описують як занадто вразливих і тонкошкірих [171]. Зокрема, Н. Мак-Вільямс зазначила, що індивіди із шизоїдними рисами особливо чутливі до тактильних відчуттів, запахів, яскравого світла, різких звуків [171].

А. Ловен був упевнений, що для цього розладу також є характерною дихотомія свідомості і тіла, тобто шизоїдний індивід, досить часто відчуває власне тіло чужим своєму внутрішньому «Я». Зазвичай цей конфлікт залишається невидимим для стороннього ока. Це пов’язано передусім із низьким рівнем афективності, зі зниженою інтенсивністю тактильно-просторових відчуттів, високою напругою у внутрішній мускулатурі (через що статура шизоїда зазвичай є худорлявою і незграбною – науковець підтримав думку Е. Кречмера), при цьому в нього спостерігається заціпеніння у лицьових м’язах (через емоційну константність і низьку здатність до емоційних реакцій), а також через ангедонію, яка, власне, і обмежує кількість і якість контактів індивіда зі світом [98]. Не є для шизоїда абсолютно новим і почуття розірваності, нереальності, на основі якого усвідомлюється і загострюється конфлікт між собою як таким, своїм тілом і тим, що відбувається навколо. Цей конфлікт є однією з причин того, чому тактильні відчуття є важливими для особистості такої душевної організації, адже дотики і почуття, які вони викликають і з якими пов’язуються, є підтвердженням для самого індивіда того факту, що він дійсно присутній у цьому світі і дійсно живий. Шизоїди водночас дуже прагнуть дотиків і водночас їх бояться, адже будь-який подібний контакт сприймається ними як зазіхання на їх свободу та ідентичність [171]. Динаміка шизоїдності може варіюватися в залежності від психологічного стану індивіда, і лише вихід шизоїдних рис за межі норми може розцінюватися фахівцями як стан, наближений до патології [171].

Риси особистості із подібною ментальною структурою починають формуватися ще в ранньому дитинстві. Як не дивно, цьому сприяє насамперед емоційна холодність, суворість або відстороненість батьків. Дитина, яка не знаходить ні впевненості, ні почуттєвої опори, замикається у власному світі і починає жити фантазіями, надаючи перевагу іграм на самоті, при цьому стає також малопомітною її зацікавленість у спілкуванні з однолітками. Не менш важливим є і вплив спадковості на формування людини із подібною характерологічною акцентуацією.

Шизоїдний розлад особистості не варто плутати із шизотиповим, якому, на відміну від першого, властиві більш яскраво виражені викривлення у сприйнятті дійсності (ілюзорність) та ексцентрична поведінка, що передбачає наявність параноїдальних або маячних ідей, дивного мовлення, зовнішності, неадекватних реакцій [118, с. 64]. Цей стан належить до розладів шизофренічного спектру і має більше спільного якраз таки із шизофренією, аніж із шизоїдністю.

Шизофренія (з грец. *skhizo* – розкол, *phren* – розум) – психічна хвороба, симптоматика якої виражена передовсім у розпадах, пов’язаних зі процесами сприйняття, емоцій та мислення [167, с. 10]. В індивіда із наявністю такого захворювання при мовленні спостерігається порушення логічної послідовності думок та зв’язку зі словами, наявність маячних і параноїдальних ідей, переважно слухових, нюхових і тактильних галюцинацій, ілюзій, аутизму, депресії, деперсоналізації, асоціальної поведінки, розладами вольової та рухової сфер. На відміну від шизоїдності, при якій розкол уявно проходить по лінії «Я–світ» (при цьому людина чітко визначає межі та специфіку власного «Я»), внаслідок шизофренії така лінія проходить по цілісності самої особистості, яку індивід перестає сприймати як йому притаманну. Цей стан близький до дисоціального розладу, іншими словами – до розладу множинної особистості, але якщо при останньому образ «Я» варіюється, при шизофренії «Я» розпадається як таке. Швейцарський психіатр Е. Блейлер, який, власне, і увів цей термін в ужиток, вважав амбівалентність основною ознакою названої вище хвороби [167, с. 10]. На сьогодні чітких критеріїв для її діагностики немає, адже симптоми можуть бути різноманітними і мати широкий діапазон варіацій. Інакше кажучи, все, що у психіатрії важко пояснити, майже автоматично відноситься до шизофренії, саме тому остаточний діагноз часто залежить від рівня обізнаності лікаря і його світоглядних переконань [14, с. 195], які найчастіше упираються в розуміння того, що є, а що не є нормою у крайній інстанції. М. Бригадир зазначила, що подібної хвороби у середовищі тварин не існує, і що вона є наслідком того, що людина створила сама [14, с. 196]. Виникає запитання: чи існує така недуга взагалі і чи є насправді подібний стан хворобою? [14, с. 195].

Науковці називають різні причини виникнення шизофренії. Але найчастіше її вбачають у спадковості, порушенні розвитку плоду, травмах при народженні, душевних дитячих або підліткових травмах (найчастіше внаслідок різних видів насильства). Причини розвитку хвороби можуть корінитися також у тривалому або занадто сильному стресі, у конституційних мозкових порушеннях, вірусних інфекціях, наркотичних інтоксикаціях тощо [167, с. 10]. Інакше кажучи, на сьогодні існують різні версії причин її виникнення, але немає достеменної впевненості, адже, по суті, будь-який фактор (нейрофізіологічний, психологічний, соціальний, духовний, серед яких варто звернути особливу увагу на психосоціальні, соціокультурні, екологічні, інформаційні чинники [167, с. 11]) може спровокувати розвиток цієї хвороби.

Як зазначають фахівці, перші ознаки шизофренії можуть мати будь-яку специфіку і вигляд. Найчастіше вони проявляються ще задовго (навіть за декілька років) до початку дебюту самої хвороби. Для продромального періоду є характерними тривога, депресія, незначні психотичні симптоми такі як відчуття зміни власної особистості і того, що навколо, переслідування, стеження, короткотривалі ілюзії або галюцинації [167, с. 12].

Дебюти захворювання можуть мати також суттєво різні особливості. Наприклад, для поступового є властивими зміна характеру особистості (із виникненням емоційних розладів) та різка поява антисоціальних тенденцій, для психастенічного – нав’язливі ідеї і страхи, що мають невизначену специфіку, а також затримки мислення, аутизм, втрата соціальних зв’язків, для гострого – глибока депресія, непослідовність поведінки, невідповідність емоцій і міміки актуальній ситуації [167, с. 12]. Зазначимо, що це не всі ознаки перших стадій шизофренії. Їх набагато більше, що ускладнює можливість точної діагностики, але спільним критерієм для них те, що всі вони мають необґрунтований характер і тягнуть за собою набір поведінкових, ментальних і перцептивних змін, які раніше не були властивими індивіду [167, с. 12].

Описані вище симптоми як шизоїдного розладу особистості, так і шизофренії можна спостерегти у відповідно двох персонажів шекспірівської трагедії – у Гамлета й Офелії.

Одразу зазначимо, що зробити висновок щодо наявності у героїв тих чи інших психологічних особливостей ми змогли лише на основі монологічного або діалогічного мовлення персонажів, представленого у тексті, позаяк іншого матеріалу (описів зовнішності, міміки тощо) у ньому не представлено. Саме тому прояви цих недуг є, скоріше, свідченням про порушення діалогу зі світом й епохою на тому рівні, де медичні факти плавно перетікають у символи метафізики.

Принц Гамлет, будучи за самою природою своєї душевної організації інтелігентним, вразливим, націленим більше на споглядання, роздуми, саморефлексію та морально-філософську і почуттєву аналітику, різко замкнувся у собі («*Розенкранц: Він визнає, що сам не свій зробивсь, А через що, сказать ніяк не хоче*» [163, с. 52]) не стільки від самого факту смерті батька, скільки від усвідомлення правди, що його рідній дядько убив власного брата, аби перехопити престол, й одружитися із його жінкою: «*Королева: Коріння тут, боюсь, лише одне – Смерть батькова і наш поквапний шлюб*» [163, с. 37]. Стан героя можна назвати типово депресивним: Гамлет відчував апатію, моральну втому, заціпеніння волі, його роздуми були різко нігілістичними, а спілкування з близькими – скоріше, формальним – за винятком Гораціо, якому принц міг і хотів довіряти, але і з ним герой ділився лише частиною того, про що думав. Помітно також, що принц намагався уникнути спроб інших втрутитися у його наміри і почування: «*Гільденстерн: Промацати себе він не дає І випорсає з спритністю безумця*» [163, с. 52]. Іншими словами, Гамлет грав роль, а не брав повноцінну участь у ситуаціях, які передбачали соціальну взаємодію, що є однією із чітких рис шизоїдної особистості [98]. «*Королева: А як він вас прийняв? Розенкранц: Так чемно, як належить. Гільденстерн: Та дуже силувано в поведінці*» [163, с. 52].

Але найбільш вірогідною характеристикою принца як індивіда із подібною особистісною типологією була його здатність до парадоксального філософського мислення, часто – настільки абстрактного, що його справді можна було б назвати шизотипово-ексцентричним. Гамлет умів узагальнювати й аналізувати водночас, тому все, що відбувалося у світі, стосувалося його особисто. Завдяки схильності до інтроспективної рефлексії герой був здатен відновлювати втрачені або розмиті суспільною унормованістю зв’язки між загальнолюдськими явищами і поняттями. У такий спосіб принц помічав набагато більше, ніж його сучасники, спрямовані передовсім до утвердження своєї влади – якщо не над світом, то принаймні над ближніми. Яскравий приклад цьому – ставлення батька (Полонія) і брата (Лаерта) до Офелії, що зіграло фатальну роль у становленні її особистісної іманентності.

Інший бік цієї схильності полягав у дещо обмеженій здатності переходити від плану до серйозних дії, що, напевно, і допомогло Клавдію перехопити трон, хоч про це у трагедії і не згадується. Зокрема, залишаючись на самоті, головний герой нещадно себе викриває в інтроспективних монологах («*Гамлет:* *А я, Ледащо, тугодум, безверхий бевзь, Тюхтій оспалий, ні на що не здатний, Марнію і мовчу; мовчу й за батька, У кого владу та життя так підло Украдено. Невже я боягуз? Хто назове падлюкою мене?*» [163, с. 50]). Крім того, інші слова персонажа ілюструють його почуття особистісної роздвоєності поміж діаметрально протилежними можливостями одного вибору, що, зрештою, звужує свідомість до глобального принципу «все або нічого», який найчастіше спрацьовує саме тоді, коли людина готується скоїти самогубство. Власне, подібні тенденції також неодноразово простежуються у мовленні Гамлета, що є, по суті, компенсаторним психічним механізмом: убивши себе, герой знищив би весь світ із його злом і несправедливістю. Але Гамлет прекрасно розуміє, що подібний акт – це теж дія, на яку наважитись непросто – хоча б через її наслідкову невизначеність: «*Гамлет:* *Які нам сни присняться після смерті, коли позбудемось земних суєт?*» [163, с. 54].

Упродовж усього твору інші герої закономірно називали принца божевільним. Відомо, що таку характеристику можна дати будь-якому індивідові, чия поведінка суперечить всезагальним очікуванням. Не можна забувати, що Гамлет для суспільства насамперед – потенційний король, для якого непрощеною є кожна нереалізована можливість проявити власну трансцендентність, що передбачає повноцінну участь у соціальній взаємодії. Саме тому від нього вимагалося виконання функції, яка б збігалася із загальноприйнятою логікою, іншими словами – він мав би забезпечити собі розуміння з боку оточення, а тому злитися з його принципами, відкинувши свій індивідуалізм і життєві цінності. Для Гамлета це мало означати зраду себе самого, а також – пам’яті батька, який для нього після смерті продовжував залишатися ідеалом гуманної людини. Клавдій усвідомлював це, і тому намагався вислати Гамлета до Англії: «*Король: В його словах хоча й замало складу, Але нема й безумства. Щось та зріє В його душі, пригніченій журбою. Зродитись може в ньому і таке, чого боятись слід*» [163, с. 56]. Топос названої країни у цьому випадку прирівнюється до топосу світової божевільні (на відміну від світової тюрми – Данії [163, с. 43]), буття в якій передбачає абсолютну екзистенційну самотність, на відміну від звичайної шизоїдної відчуженості («*Гамлет: А чому його відіслали в Англію? 1-й гробокоп: А тому, що з’їхав з глузду. Там його вправлять. А як і не вправлять, невелике лихо. Гамлет: Чому? 1-й гробокоп: Там його і не помітять. Там усі безглузді, як і він*» [163, с. 102]. Виходить, новий король не міг терпіти інакодумства, адже воно, як відомо, зруйнувало би будь-які формальні норми, тим більше – подібний спосіб мислення загрожує непохитності одноосібної влади, яка вже встигла на той момент знерухомити і королеву Гертруду, і королівського радника Полонія. При такому авторитаризмі свобода думки була б невигідною. Із цього випливає, що саме поняття «розлад» як синонім «вільнодумства» є, скоріше, поняттям соціально-світоглядним, аніж особистісно-психічним, адже воно є анархічним за своєю природою, і тому в будь-якому випадку агресивно вступає у боротьбу із різними видами і рівнями як влади, так і всезагального конформізму, як на суспільно-історичному рівні, так і на рівнях моралі та духовності.

Величезний вплив на формування шизоїдних рис у структурі особистості Гамлета справили його рідні. Зокрема, не важко здогадатися, що як батько-король, так і мати-королева могли поводитися з ним дещо відчужено. Зокрема, специфіка холодності Гертруди чітко простежується у тексті: вона зациклена передусім на проблемах особистого життя, її спроби утечі від усвідомлення власної, майже рабської залежності, від докорів сумління через скоєний гріх, забирають усі її душевні ресурси, саме тому занепокоєння станом і почуттями Гамлета з її боку має, скоріше, формальний характер – тим більше, що вона як ніхто розуміє, яка прірва постала між нею та сином саме з її вини. Іншу причину відчуженості королеви потрібно також шукати у самій структурі шлюбу. Зокрема, не варто спростовувати думку про те, що Гертруду віддали заміж насильно за нелюба. Внаслідок цієї стресової ситуації у неї також могла розвитися шизоїдність, і це спрацьовувало як захисний механізм. Є ще один момент, про який не можна не сказати: королева бачила у своєму синові насамперед спадкоємця престолу, через це він вже їй не належав, адже відомо, що в ті часи неповнолітні діти були насамперед власністю батька, а не матері [12]. Іншими словами, Гертруда народила Гамлета не для себе, а на запит суспільства, яке вимагало спадкоємця престолу, тобто її материнство було функцією. Перший досвід самотності (відірваності від цілого) немовля отримує тоді, коли його відлучають від матері, яка перестає його годувати самостійно. У Гамлета, можливо, цей досвід з’явився ще раніше, адже відомо, що при королівських дворах завжди були годувальниці із числа придворних, які, по суті, і виховували дітей монархів. У п’єсі не згадується, чи була у головного героя в дитинстві жінка, яка грала для нього роль матері, натомість побіжно говориться про роль блазня Йорика у становленні Гамлета як особистості: «*Гамлет*: *Я знав його, Гораціо. Мастак на невгавні жарти, пречудовий химерник. Тисячу раз носив він мене на горгошах А тепер як бридко мені це згадати. Аж з душі верне. Ось тут були губи, які я не знаю вже й скільки разів цілував*» [163, с. 103]. Отже, Йорик певною мірою повертав герою трагедії відчуття батьківської турботи і близькості.

Теперішню відразу до останків цієї людини можна пояснити загостреною відразою до смерті, яку приховує у собі тілесність. Зокрема, це є одною із вагомих причин, чому Гамлет просить Офелію іти в монастир (у цьому випадку невідворотність смерті є символом потенційного гріха: «*Гамлет:* *Прищеплювати нам чесноту – марне діло, однаково гріхом тхнутиме*») [163, с. 55]. Як ми вже зазначали вище, шизоїди ставляться до своєї фізичної оболонки амбівалентно: з одного боку намагаються від неї відгородитися, забути про неї, знищити її – чим і пояснюються у монологах Гамлета відлуння суїцидальних тенденцій («*Гамлет: Чому не може плоть моя розпастись, Розтанути і парою здиміти? Чому на себе руки накладати Всевишній не дозволив?*») [163, с. 15], а з іншого – їх пригнічує власна відчуженість як наслідок відсутності тактильної взаємодії зі світом. Наприклад, герой твору, хоч і любить Офелію десь в глибині душі («*Не вір у правду без брехні, А вір в моє кохання*») [163, с. 38], усіляко заперечує це («*Гамлет: Колись я вас кохав. Офелія: Ви й мене примусили в це повірити. Гамлет: Даремно повірили. Я вас не кохав*») [163, с. 55] внаслідок усвідомлення власної – людської – етичної аморфності, яка передається як на рівні генетики, так і внаслідок соціального втручання у життя індивіда. Гамлет, проаналізувавши поведінку своїх та Офеліїних найближчих родичів (Гертруди і Клавдія, Полонія і Лаерта), зробив висновок, що за певних обставин і вони самі могли б учинити схожим способом, або принаймні риси їх родичів також передалися б його дітям. Саме тому Гамлет робить спробу обмежити або й зовсім припинити будь-які стосунки з Офелією, нехай і цілком платонічні: («*Гамлет: Іди в черниці. Нащо тобі плодити грішників?*») [163, с. 55], але разом із тим йому не вистачає її фізичної присутності («*Гамлет: Панно, можна мені лягти вам на коліна? (Лягає до ніг Офелії) Офелія: Ні, принце. Гамлет: Я хотів сказати: головою вам на коліна?*») [163, с. 60], хоч до цього пориву герой трагедії і ставиться дещо іронічно. Не безпідставною також є думка Гамлета про те, що Офелія, приречена на вічну покору самою лиш належністю своїй статі, могла б також піти за схожих обставин на такий самий вчинок, як і Гертруда. Адже, як зазначила С. де Бовуар, жінка за самою своєю природою є амбівалентною, чим і пояснюється її непостійність: з одного боку, вона намагається виправдати очікування, які на неї накладає суспільство (плекати в собі те, що зазвичай зветься доброчесністю), а з іншого – поривається усіма силами до особистісної свободи, яку в неї із самого дитинства забрано; але такий дуалізм є передовсім доганою суспільству, а не жінці, бо воно саме примушує її так поводитись, а потім звинувачує у зрадливості [12; 13]. Зокрема, це простежується у творі Шекспіра досить прозоро: «*Гамлет: Це пролог чи напис на каблучці? Офелія: Це пролог, але короткий. Гамлет: Як жіноче кохання*» [163, с. 61].

Не менш важливими також є стосунки принца з батьком. Гамлет, хоч і бачив у ньому ідеальну людину (і такого ж правителя), був приреченим на самотність, хоча б тому що король фізично не міг приділяти йому належну увагу через зайнятість державними справами. Як відомо, причиною ідеалізації часто служить тривала дистанція. Тому в голові маленького принца міг скластися живий образ завдяки добре розвинутій, внаслідок ізоляції, уяви, який лишився з ним на все його подальше життя: «*Гамлет: В усьому і для всіх він був людина. Вже не побачу рівного йому*» [163, с. 17].

В одній із реплік Клавдій згадує, що Розенкранц і Гільденстерн росли пліч-о-пліч із Гамлетом («*Король: Тож вас прошу обох, Що змалку поруч з ним росли, йому, Сусідячи і вдачею, і віком, Ласкаві будьте, при дворі у нас На час лишитись, вашим товариством Втягти його в розваги*» [163, с. 36]), але вже не важко зробити висновок, що Гамлета, внаслідок ранньої відірваності від цілого (батьків), ігри з однолітками вже не цікавили. На основі дитячих вражень сформувалися і подальші стосунки з ними, які аж ніяк вже не могли передбачати взаємної щирості. Зокрема, впадає в око й те, що шизоїдам також властивий егоцентризм, який також можна пояснити відчуженістю: індивід, схильний до самотності, звикає сприймати лише власну точку зору і перейматися більше особистими проблемами, а на чужі звертати увагу лише тоді, коли вони перегукуються із його власними терзаннями. Наприклад, для характеристики Гамлета промовистими є слова «*Розенкранц: Скупий питати, а відповідати Готовий радо*» [163, с. 52]. Ця особливість головного героя так само породжує відчуття власної унікальності і, власне, перегукується із хворобливою реакцією на фальш, що чітко простежується у сцені похорону Офелії. Наприклад, Гамлета не на жарт розлютила Лаертова істерична демонстративність, з якою він стрибнув у могилу сестри: «*Гамлет: Та він занадто хизувався горем, І тим мене роз’ятрив*» [163, с. 108]. З іншого боку, принц не міг змиритися з думкою, що хтось міг любити Офелію більше, ніж він сам: «*Гамлет: Ні, ладен з ним я битися за це, Аж доки не склеплю повік назавжди. Королева: Але за що? Гамлет: Офелію любив я. Я так її любив, що й сорок тисяч Братів, з’єднавши всю свою любов, Мою нездужали б. На що ти здатен Для неї? Король: Він, Лаерте, божевільний. Королева: Заради бога, не дражніть його. Гамлет: До ста бісів! Кажи, на що ти здатен? На плач? На бій? На голод? На страждання? Чи пити оцет? З’їсти крокодила? Я теж. Прийшов ти скиглити сюди? Мені на встид ускочити в могилу? Живцем себе похоронить? Я теж*» [163, с. 105].

Інша ключова риса шизоїда – схильність до парадоксального мислення – формується через хист до абстрагування як внаслідок тривалої відчуженості індивіда від реальності, так і завдяки його спостережливості на нею. Подібне ми можемо побачити на прикладі Гамлетових роздумів. Зауважимо, що репліки героя для себе і для публіки мають різну специфіку, тематику, посил, прямоту значень, рівень абстрактності та завуальованості, засоби виразності. Але в будь-якому випадку його словам властива внутрішня узагальнювальна, алегорична логіка, яку прагматик зазвичай не сприймає. Наприклад: «*Гамлет: Людина може вудити на черв’яка, що їв короля, і поїсти риби, що їла того черв’яка. Король: Що ти хочеш цим сказати? Гамлет: Нічого, тільки показати, що й король може відбути подорож по кишках злидаря*» [163, с. 81]. Або: «*Гамлет: На яку ще відповідь може розраховувати губка? Розенкранц: Ви маєте мене за губку, принце? Гамлет: Авжеж, за губку, що вбирає королівську ласку, щедроти і зиск від його влади. <…> Коли забагнеться того, що ви навбирали, досить вас почавити, і ви знов суха губка. Розенкранц: Не розумію вас. Гамлет: Вельми рад. Хитра мова не для дурного вуха*» [163, с. 80]. Подібним мудруванням принц також намагався ніяким способом не видати своїх внутрішніх переживань і реакцій на правду, яку король і Гертруда намагалися будь-що приховати. Зокрема, деякі його, на перший погляд, юродиві вчинки і слова криють у собі символічний зміст, закодований самим Шекспіром. Наприклад, вигук головного героя «*Чи ба! Пацюк!*» [163, с. 72] при необачному вбивстві Полонія і наступні за ним слова «*Я цілив вище, ніж поцілив*» [163, с. 72] можна прокоментувати хіба що пісенним рядком М. Пушкіної: «*Я вчера видел крыс – завтра грянет чума*». Уїдливо-саркастичний посил мають інші фрази, замасковані вже під шизофренічне мовлення: «*Гамлет: Прощайте, люба матінко. Король: Ти хотів сказати «коханий батьку». Гамлет: Ні, мати. Батько й мати – чоловік та жінка, а чоловік та жінка – одна плоть. Тож ви моя мати*» [163, с. 82], або ж: «*Гамлет: Тіло при королі, та король не при ділі. Бо що таке наш король? Гільденстерн: Ви сказали на короля «що?» Гамлет: Ні, він – ніщо*» [163, с. 80].

Окресливши специфіку Гамлетової споглядальності, не можна не сказати декілька слів про іншу сторону героя – реалізацію його несвідомих мотивів. Наприклад, про архетип Тіні у прихованих глибинах Самості персонажа говориться у творі досить таки прозоро: «*Гамлет: О боже, мені вистачило б і горіхової шкаралупи. Навіть у ній я міг би вважати себе за владаря безкрайого простору, якби мені не снилося лихих снів. Гільденстерн: А ті сни і є ваша честолюбність. Адже сама мрія честолюба просто тінь сну. Гамлет: А сам сон – тільки тінь*» [163, с. 43]. Зокрема, у наведених рядках міститься чітка, майже фрейдистська, вказівка на те, що сон є ні чим іншим як витісненою продукцією свідомого у глибші шари психіки. Тінь – це те, що людина у собі заперечує і з чим веде внутрішню боротьбу [168]. За тим, наскільки сильним є витіснення, можна зробити висновок про чіткість межі між свідомістю і несвідомим, тобто наскільки свідомість є цілісною, і на якому рівні індивід зберігає особистісну ідентичність. За сюжетом трагедії спостерігаємо, що механізми витіснення у психіці Гамлета були аж ніяк не слабкими. Контроль героя над собою і його екзистенційна невизначеність – настільки високі, а бунт підсвідомого – такий сильний, що темні змісти знайшли інший спосіб виплисти на поверхню. Цей спосіб – нав’язливі мотиви і думки про помсту, оформлені у галюцинацію. Зокрема, на початку твору вночі перед Марцеллом і Бернардо постає також щось на зразок видива, яке вони прийняли за привид короля. Пояснити це можна тим, що звістка про наглу смерть правителя приголомшила вартових однаково, тому їхні психіки, завдяки глибокій емпатії, уловили спільний настроєвий мотив, який потім передався і Гамлету, і Гораціо, хоч останній і не хотів вірити у надприродне. Примітним є і те, що чув привиддя лише Гамлет, тобто його галюцинація мала подвійний характер – була і зоровою, і слуховою водночас. Такий феномен можна пояснити як глибокою вразливістю, розвиненою уявою, хворобливо загостреною здатністю сприймати дійсність, так і підсвідомим пошуком самовиправдання на користь нав’язливого мотиву *(«Привид: Якщо любив колись ти справді батька, Помстися за його нелюдське вбивство*») [163, с. 27]. Тому зовсім не є дивним, що привид просить Гамлета помститися. Як наслідок, витіснений шизоїдним заціпенінням мотив виходить із підсвідомості у досить нездоровий спосіб, адже Гамлет інтелектуалізував будь-який свій намір чи висновок, тому його психіка довгий час залишалася регламентованою. Але, варто визнати, саме ця інтелектуалізація і врятувала її від шизофренічного розколу, чого не трапилося із Офелією.

Згаданій героїні, до речі, теж були властиві шизоїдні задатки. Але, на відміну від Гамлета, мали вони дещо інший характер. Пояснити це можна запитами суспільства, яке вимагало від чоловіка трансцендентності (виходу за межі себе як *особистості* внаслідок соціальної активності), а від жінки – іманентності (замкнутості у межах *статі*, яка передбачала відмову від себе як вільного суб’єкта (курсив наш – Г. О.) [12; 13]. Тому Офелія більше відчувала і сприймала, ніж мислила, бо із самого дитинства її поставили у такі межі: не вчитися, щоб думати і самостійно виборювати собі місце у житті, а слухатися (переважно батька і брата), аби потім, після заміжжя, коритися чоловікові, який мав для неї грати роль і господаря, й опікуна. Цей обов’язок був чимось на зразок послуги: батькові – за виховання доброчесної доньки, доньці – за надану можливість продовжувати рід. Зокрема, у праці «Друга стать» С. де Бовуар детально висвітлено специфіку таких стосунків. На думку філософки, подібне ставлення до жінки нагадує характер обмінних відносин: дівчина прирівнюється до нерозпакованого товару [12], саме тому її найбільша мета у першій половині свого життя – оберігати цноту, адже подібна «доброчесність» – мірило доброчесності самого батька: він – це товар, який сам же і пропонує [12]. Тому не дивно, що на початку твору і Полоній, і Лаерт, занепокоєні поведінкою Офелії, з величезним ентузіазмом повчають її («*Полоній: Проси заруку, донько, найдорожчу, Щоб ти, – бодай усох мені язик, – Не заручилась дечим без заручин*») [163, с. 23]. Зокрема, Полоній чітко вказує на і на різницю становища молодих людей тієї епохи («*Полоній:* *Щодо принца, то знай, що він ще молодий і вільний Гасать на довшім аркані, ніж можна Тобі, Офеліє*») [163, с. 23], і на недієздатність жінки, яка змушена довіку лишатись інфантильною («*Полоній: А те, що ти, без сумніву, дитя*») [163, с. 20]. Впадає в око різниця тематики повчань, адресованих Офелії й Лаертові батьком: від Лаерта вимагається набагато більше, адже він як вільний суб’єкт має боротися за своє місце у житті і вчитися брати на себе відповідальність («*Полоній: Остережися Встрявати в сварку; а коли вже встряв, То хай тебе противник стережеться*») [163, с. 21], чого не має права робити Офелія. Натомість її обов’язок обмежується лише пасивною «доброчесністю», суть якої полягає у зреченні власних поривів та амбіцій – аж до відмови від можливості відчувати власне тіло, бо воно належить не їй самій, а її майбутньому чоловікові: «*Лаерт: Невинна дівчина вже й тим защедра, Що гляне місяць на її красу. Не оминути й чистоті неслави. Хробак троянду точить ще до того, Як пуп’янок вона розкриє свій; І по росі, ще на весні життя, Найбільше слід хвороби стерегтися. Обачна будь; найліпший сторож – страх; Бо ж навіть як напасть її не б’є, Сама на себе юність повстає*» [163, с. 21]. Впадає в око, з яким запалом Лаерт намагається пояснити Офелії, у чому полягає різниця між специфікою ставлень до поняття любові чоловіка тієї епохи, зокрема чоловіка високого походження, і жінки. І не випадково брат дівчини говорить про Гамлета таке: «*Лаерт:* *Як простий смертний, сам не відітне Він ласий шмат, бо в виборі його – Добро і сила цілої держави; Тому – то воля вибору для нього Вся в межах згоди і воління тіла, Якому він – майбутня голова*» [163, с. 20]. За цією фразою ідуть вже інші слова, наповнені потужнішим дидактичним пафосом: «*Лаерт:* *Розмисли, у яку впадеш неславу, Коли довіришся словам солодким, Розкриєш серце, втратиш скарб дівочий, Нестримним домаганням поступившись»* [163, с. 20], за якими можна зробити висновок, що чуттєвість – прерогатива суб’єкта. Саме тому із жінок намагалися вирвати будь-які її заживки, адже доброчесна дівчина мала залишатися потенційним об’єктом – залишатися скарбом [12; 13]. Як бачимо, патріархальне суспільство у штучний спосіб прищеплювало жінкам деперсоналізацію і фригідність: відмовитись від свого тіла означало відмовитись від себе в усіх смислах, давши згоду на чиєсь цілковите домінування. Звідси – одна з причин шизоїдності не тільки Офелії, а й будь-якої жінки тієї епохи: по-перше, їй відмовлено у можливості розвиватися як особистість, по-друге – відчувати тіло як щось таке, що стосується лише її і нікого більше.

Суттєвою була також різниця, яка полягала у різних життєвих прагненнях мужчини і жінки. Чоловік, як вільна особистість, змалку виховувався в дусі честолюбства, аби в майбутньому бути здатним на боротьбу і конкуренцію, тому його очікування у більшості випадків були пов’язані із саморозвитком і самоствердженням, які передбачали постійну динаміку і активність – він народжений для того, аби рухати цей світ вперед [12; 13]. Виховання жінки мало трохи інакший характер. Змалку дівчинка вчилася бути охайною, галантною, тихою, слухняною, милостивою і благочестивою – усі це передбачало визнання власної пасивності [12; 13]. Освіта для неї обмежувалася знанням Святого Письма. Активна рефлексія над принципами релігії поступово спричинювала жорсткий самоконтроль за власною поведінкою, і, як наслідок – у несформованої ще особистості розвивалося нездорове почуття провини, що коренилося в усвідомленні особистої – виняткової – гріховності, очиститися від якої можна було лише примиренням, чи то б пак – знищенням усіх паростків власних амбіцій. Тому не дивно, що Офелія, як, власне, і Гертруда, обговорюючи важливі питання зі своїми покровителями, добровільно визнають свою поразку і просто говорять чи то Полонію, чи то королю: «*Я вам корюся*» [163, с. 23, 53]. Зокрема, дефіцит знань у дівчинки компенсувався розвитком фантазії та емпатії: вона вчилася сприймати світ і людей передовсім емоційно та інтуїтивно – не через нездатність, а через невміння раціонально пояснити певні закономірності і явища, бо її цього не вчили (окрім того, їй у житті це не знадобиться, адже єдина мета її – вдало вийти заміж, *віддатися*). Тому не дивно, що протягом усієї трагедії мотиви Гамлета і мотиви Офелії не співпадають, бо Гамлет має чітку мету і докладає зусиль, аби її досягти: щоб знайти винного у смерті батька і помститися за нього, він детально обдумує план дій. Але водночас це не є ціллю усього його життя, і його трансценденція нічим для нього не обмежується: його обов’язки – лише стимул до саморозвитку. Мета ж Офелії залежить не від неї – вона не може змінити у своєму житті абсолютно нічого. Вона – принцеса у вежі, яка повинна залишатися там, поки хтось її не порятує. Усе її життя – суцільне очікування. Вона чекає мужчину. [12; 13].

Подібна екзистенційна невизначеність, безумовно, є також тим, що змусило Гертруду вчинити зраду: втративши чоловіка, вона втратила все. Залежність від обставин і від ролі, на яку королеву прирекло суспільство, змусили її шукати іншого покровителя. Але між Гертрудою й Офелією є суттєва різниця: Офелія, хоч намагалася, але не змогла примиритися із тим, що їй обіцяло усе її подальше життя, тому божевілля – це найбільш радикальна і найбільш пасивна водночас форма бунту проти всього і проти всіх, яка потягла за собою самогубство, і в основі якої полягала амбівалентність, яка, своєю чергою, лежить у першопричині шизофренічного розколу свідомості.

 Майже невловима екзальтація Гертруди на похоронах дівчини також не є випадковою: королева бачила у небіжчиці свого двійника – чи то пак дочку, якої в неї не було. Зокрема, кидаючи квіти у могилу Офелії, вона символічно кидала їх і як Офелія, нарцисично жалкуючи, що не втопилася у потоці сама: «*Королева: Прощай, дитино! Квітці – квіти. (Розкидаючи квіти) Гадала я тебе за сином мати. Жадала я, моя прегарна доню, Сама тобі квітчати шлюбне ліжко, А не труну*» [163, с. 104]. Подібний мазохізм є результатом, скоріше, вишколеної потреби добровільно відмовлятися від себе [13] внаслідок звички, яка закорінювалася у буття Гертруди протягом усіх років заміжжя. Немолода королева вже втратила будь-яку схильність до бунтарства, на відміну від Офелії, чия особистість ще продовжувала формуватися, але яка вже була приречена на порожнечу.

Усвідомлення дівчиною цієї порожнечі, можливо, і стало однією з причин божевілля. Зокрема, придворний називає ознаки, які можна віднести до симптомів гострого початку шизофренії: «*Придворний:* *Про батька править все; зове весь світ Облудливим; зітхає, б’ється в груди, І все її дратує. Щось белькоче. Слова її безглузді, недоладні, Одначе недоладність їх наводить на роздуми. Слова ті кожен ловить І припасовує до власних дум. То кив, то морг, то жест – по всьому цьому Насправді віриться, що є в тім зміст, Хоч невиразний, та тим більш лихий*» [163, с. 85]. Розкол сприйняття і мислення, характерний для цієї недуги, чітко простежується у дівчини на рівні мовлення: «*Король: Як ви, мила дитино, живете? Офелія: Гаразд, хай віддячить вам бог. Кажуть, що сова – дочка пекаря. Господи, ми знаємо, що ми таке, та не знаємо, чим ми станемо. Благослови, боже, сісти вам за стіл!*» [163, с. 86]. Впадає в око і несподіване змістове навантаження куплетів, які почала виспівувати Офелія після початку хвороби: більшість її співанок мали трагічно-сороміцький характер: «*Офелія: Я зараз кінчу. Навіть імені божого всує не згадаю. (Співає) Як їй прийшлось, не дай господь, Попалася в біду! Мужчина всяк на те мастак, Немає їм стиду. Казав, як ще до рук не брав, Що підем під вінець. А він відказує: Була б зі мною не лягла, Повів би, побий мене грець*» [163, с. 87]. Пояснити тенденцію до подібних витівок можна ослабленою здатністю психіки героїні до витіснення: тіньові мотиви, репресовані індивідом, прориваються у свідомість і створюють хаос. Справедливо зазначив автор словами одного з персонажів: «*Лаерт: Такі вже ми: природа верх бере Над соромом*» [163, с. 97]. Із усього вище сказаного можна зробити висновок, що Офелія упродовж тривалого часу намагалася викорінити із себе думки, здогадки і марення, які стосувалися її чуттєвості – і її майбутньої ролі як дружини і матері. Але подібні мотиви мали у своєму ядрі різку суперечливість: Офелія боялася і соромилася своєї тілесності, але разом з тим вона здавалася їй чимось, заради чого вона створена: її тіло, як і вона сама, створені для чоловіка. Інакше кажучи, смисл її життя полягав у тілесності: незайманість свідчила про статус «хорошої дівчинки», із яким пов’язувались усі її чесноти як особистості. До страху також поступово додавалося вишколене упродовж років почуття провини, а також – відрази, із якою пов’язується сама специфіка будь-якого гріха. Ось тут і слід шукати причину розвитку хвороби: Офелія з усіх сил намагалася виправдати очікування з боку спільноти, яка промовляла до неї голосами найближчих родичів, але усвідомлення того, що вона все одно лишиться порочною, зламало її. Не випадково в одному із своїх монологів Гамлет назвав Офелію німфою («*Гамлет: Офелія! Згадай Мої гріхи в своїй молитві, німфо*») [163, с. 54]. Одне із його значень (грец. *nymphе* – наречена) пов’язане із назвою міфічної істоти, яка уособлює сили природи, і є духом однієї зі стихій. Але інше значення цього слова може також завуальовано вказувати на схильність Офелії до німфоманії – у такий спосіб у її підсвідомому Шекспір реалізував одночасно архетип Дівчини (Кори – за К.-Ґ. Юнґом) [169] і Блудниці. Тому не випадковою є заувага Гамлета про те, що Офелія – одна з тих, які «*свою розпусність видають за наївність*» [163, с. 56].

Ми вже згадували, що Е. Блейлер вважав амбівалентність однією із найістотніших ознак шизофренії. Підсумовуючи вищесказане, можемо також упевнитися в тому, що причиною цієї хвороби є внутрішній конфлікт, який передбачає різке протиріччя мотивів, які виникають у психіці одночасно, і які не утворюють дихотомії, без якої, за К.-Ґ. Юнґом, не є можливим сам процес інтеграції Самості (руху особистості до гармонії свідомого та несвідомого) [168; 169].

Подібний розлом дав невідворотні наслідки, які вилилися у невротичний розкол інстинктів життя і смерті (за З. Фройдом), що привело Офелію до самогубства. Але водночас прелюдія до суїцидального акту має символічне навантаження. Зокрема, важливою деталлю є вінок, сплетений героїнею, який мав би мати значення об’єднаних протилежностей Тіні та Я-свідомості – тієї самої мандали, яку зазвичай малюють пацієнти, проходячи курс психотерапії, специфіка якої була описана К.-Ґ. Юнґом в одній із праць [169]. Але з іншого боку, подібний вінок може об’єднувати інші змісти – Ерос і Танатос, інстинкти життя і смерті, про які ми вже згадували (у цьому випадку вінок може сприйматися і як весільний, і як похоронний), а також – жіноче і чоловіче начала, про що говорить символіка рослин, які Офелія інтуїтивно підібрала: «*Королева: Сплела вінки химерні – кропиву, Жовтець, стокротки і зозулинець, Що грубі пастухи йменують бридко, Стидні дівчата ж звуть мертвецьким пальцем*» [163, с. 97]. Зокрема, кропива, як рослина окраїни, є символом блуду [111]. Стокротки означають невинність; також ці квіти звуться квітами Діви Марії, про що свідчить ряд апокрифічних легенд. Символіка зозулинця є прямим натяком на чоловічий орган (на що вказує грецька назва цієї рослини). Жовтець пов’язує символіку трьох рослин в одне ціле: його латинська назва походить від слова «жаба», а жаба в алхімії, як істота, що живе одночасно і у воді, і у землі, є символом єдності. Але з іншого боку, жаба може означати те саме, що і змія. Тому жовтець може також символізувати гріхопадіння. Як бачимо із наведених значень, вінок, сплетений Офелією, власне, є візуальною метафорою статевого акту, сутність якого несе у собі смерть у вигляді ініціації. Але у творі не сказано ні слова про те, чи проходила Офелія через неї, чи просто патологічно боялася цього процесу.

Примітним є те, що в останні секунди свого життя Офелія абсолютно не розуміла, що з нею відбувається: «*Королева: Пливла і без ладу співала щось, Не тямлячи біди, мов та істота, Що в цій стихії виросла й живе*» [163, с. 97]. Не менш важливою для розуміння природи психічного стану дівчини є така деталь: вона мала здібності до музики. Цікавим є висновок О. Фільца і Н. Костюченко, зроблений на основі проведеного у Львівській обласній психлікарні дослідження. Суть його полягає в тому, що негативна симптоматика у формі деформації структури особистості хворих на шизофренію виражена більше у пацієнтів із розвиненим музикальним слухом [156, с. 34].

Враховуючи той факт, що динаміка хвороби проявляється ще задовго до її дебюту, можна припустити, що подібний перебіг відбувався і в Офелії. Наприклад, в останній сцені із її появою – перед божевіллям – впадає в око її майже невловима, але все ж таки відчуженість, яка реалізувалася у занадто стислих відповідях, адресованих Гамлету. Можливо, подібна поведінка була також свідченням проковтнутої образи – передовсім на принца, що ще більше розхитало її психіку, адже Гамлет зачепив її за живе, кинувши іронічно у розмові декілька фраз сороміцького характеру.

С. де Бовуар зазначила, що жінка залежить від біологічного виду набагато сильніше, ніж мужчина, адже її нервова і гуморальна системи – міцніше пов’язані між собою. Іншими словами, начало жінки як істоти, що має стать, носить більш виражений тваринний характер [12; 13], а тому її поведінка і реакції набагато сильніше залежать від реакцій організму, а його реакції – від того, як реагує на стрес її психіка. Виходить, Офелія мала більше шансів занедужати на психогенну хворобу, якщо взяти до уваги і її молодий вік, і те, як очікування з боку соціуму вступали у гострий конфлікт із її природою. Можливо, Гамлет і просить Офелію іти в монастир якраз ще й через власне інтуїтивне розуміння: тільки там вона буде вільною, самостійною і незалежною, адже статус заміжньої жінки їй цього обіцяти не може; саме там у неї буде більше можливості зцілитися (у цьому контексті локус монастиря має значення не божевільні, а шпиталю – чи то б пак притулку для душі).

Отже, на основі усього вище сказаного, можна зробити такі висновки. Феномени шизоїдного розладу особистості та шизофренії реалізувалися у трагедії В. Шекспіра «Гамлет» на прикладі образів однойменного героя та Офелії. Якщо у свідомості принца сталася тріщина, про яку найбільш промовисто свідчать хрестоматійні слова «бути чи не бути?», і яка символічно проходить по лінії розмежування «Я-світ», то у свідомості Офелії стався розлом, який потягнув за собою розлади мислення і сприйняття. Про симптоми героїв упродовж твору найкраще свідчить їх мова. Зокрема, якщо Гамлет зберіг внутрішню логіку у своїх міркуваннях, то у думках Офелії відбулося те, що можна назвати «смертю синтаксису» – наслідком розлому думки, процесів сприйняття й інстинктів, які є мірилом особистісної ідентифікації себе у світі. На прикладі системи персонажів автор трагедії якнайкраще розкрив особливості людини як соціальної істоти, зокрема простежив вплив усебічної ізоляції, яка призводить до почуття самотності, розгубленості, деперсоналізації і, як наслідок, до ментальних порушень.

Поняття медицини часто стають метафоричними увиразниками суспільно-історичних реалій, позаяк стосуються колективних проблем, пов’язаних із травматичним досвідом (як фізичним, та і психологічним) цілих поколінь і пов’язаним із цим явищем національним світоглядно-ціннісним розколом, в основі якого – непрожитий, затиснутий у підсвідомості страх, що призводить до екзистенційної розгубленості, ментальної інфантильності, нездатності брати відповідальність та орієнтуватися у суспільних процесах внаслідок спроби інстинктивної ізоляції від того, що може наново травмувати.

Страх масового знищення, що відклався на рівні генетики та колективного національного несвідомого, інформаційно-культурний вакуум, відсутність національно зорієнтованої освіти, знецінення ролі рідної мови та національної літератури є наскрізними факторами, що сприяють творенню матриці світоглядної, ментальної, ціннісної і культурної амбівалентності у межах кількох поколінь. Це явище часто межує із повною атрофованістю «національного інстинкту», потреби родової та народної належності, яка зумовлює потребу пізнання своєї культури та історії – на приватному, родинному, і на національному рівнях. У статті «Постсовєцька шизофренія» чи «шизофренічна постсовєцькість?» М. Рябчук звернувся до проблематики світоглядної та аксіологічної амбівалентності і відзначив масовий характер її побутування у межах нації, про що свідчить ряд соціологічних опитувань [136]. Згідно з М. Рабчуком, термін «постсовєцька шизофренія» запровадив у 1995 році анонімний оглядач британського тижневика «The Economist» на позначення суспільного явища, характерного для ряду посткомуністичних країн (республік колишнього СРСР). Специфіка цього явища полягала в тому, що представники суспільства цих країн у соціологічному опитуванні не відчували конфлікту між діаметральною протилежністю характерів своїх очікувань від держави: бажання для своїх країн демократичних свобод та економічного розвитку рівня США та Німеччини не суперечило бажанню, щоб їхня держава разом з тим забезпечувала наявність робочих місць і керувала економікою.

М. Рябчук наводить психіатричний коментар щодо явища амбівалентності: «Суперечність між рольовими ціннісними та нормативними системами стає джерелом своєрідної психічної роздвоєности, що її <…> психіятри окреслювали як «амбівалентність», розрізняючи при цьому емоційну амбівалентність – як наявність суперечливих емоцій щодо того самого об’єкта, інтелектуальну амбівалентність – як висловлювання взаємовиключних ідей та вольову – як постійне вагання між протилежними рішеннями та нездатність прийняти жодного» [136, с. 186]. Схожий стан спостерігаємо у шекспірівського Гамлета, і словесна формула цього стану «Бути чи не бути?» є прецендентною психічною формулою для цілих поколінь української нації, що мали травматичний досвід ментальних, вольових, культурних, фізичних репресій, а також геноцидів. Феномен українського гамлетизму сформувався під впливом тривалих намагань імперії (монархічної, тоталітарної, федеративної) придушувати паростки національної волі до суверенного і самостійного існування.

 Проблема світоглядної амбівалентності пов’язана з тим, що українська нація на момент написання статті переживала постколоніальний «шок» – не внаслідок символічного «повторного народження», а внаслідок символічного «осиротіння»: більшовицька імперія, що територіально розпалася, вже була нездатною до патологічного контролю національних порухів і їхнього фізично-ментального знищення. Покоління, які застали розпад «чудовиська», опинилися у скрутному становищі невідомості – і нездатності самостійно дивитися в майбутнє: «монстр» обирав за них. Зрештою, прагнення свободи, нікуди не зникло, але зазнало світоглядно-аксіологічної мутації. Це вилилося у схильність до агресії та інфантилізму (що характерно для тих, кому радянський союз «подарував «щасливе дитинство») і пов’язаний з нею розкол національного почуття (належності) як основи світовідчування.

Найвлучніше характеризує описану ситуацію твір Л. Подерев’янського «Гамлєт, Або феномєн датського кацапізма». Насамперед варто зауважити, що п’єса має характер римейку, сконструйованого за принципами соц-арту. На думку О. Цибулько, «соц-арт як художня практика, що працює лише з упізнаваними ідеологічними та культурними знаками, реалізує свій потенціал, «паразитуючи» на канонічних структурах, деміфологізуючи, розхитуючи сталі, клішовані конструкції, демонструючи «пустотність» їх знакового наповнення, з одного боку, а з іншого боку, подібна деконструювальна практика може підживлюватися лише через присутність у масовій свідомості таких закостенілих соціокультурних «ікон» [158, с. 208]. Причину виникнення подібних текстів можна пов’язати із сатиричною реакцією автора на процеси аксіологічного нігілізму, ціннісної секуляризації, морально-світоглядного роздвоєння.

Використавши фабульний «кістяк» шекспірівського тексту [158, с. 211] й імена основних персонажів (як «шаблони», за якими створюються цілком нові персонажі, що утверджують у текстовій матриці нові проблеми і смисли), Л. Подерев’янський обіграв вічні загальнолюдські ідеї, висловлені В. Шекспіром, розбавивши власний твір смисловим та образним наповненням соцреалістичного дискурсу [158], риси якого, у теперішньому прочитанні, сприймаються, як такі, що викривають хронологічно незмінну суть російських наративів. Впадає в око й іронічне ставлення автора до змальованих персонажів, які є нічим іншим, як гротескною версією українського суспільства постколоніальної епохи, чия ментальна травма стосується не просто світоглядної розгубленості, а насамперед – нездатності орієнтуватися в усьому, що стосується підміни понять, адже соцреалізм, з ґрунту якого воно «зросло»  – це насамперед метамистецтво пропаганди. Шляхетність, яка лежить в основі української моралі, і складає підвалини українського національного світогляду, в цьому випадку, зазнає впливу імперських перверсивних тенденцій. І саме тому в ментально зрусифікованих українців з’являються питомо непритаманний їм цинізм і патологічний потяг до садистських тенденцій, не кажучи вже про нігілістичне сприйняття власної нації, її мови, історії, культури, економічних, адміністративних і побутових реалій. І це сприйняття нагадує стан, близький до маячні – вже як психіатричного поняття. Зокрема, усі названі фактори посилюють причинно-наслідкові зв’язки між розколами психіки по уявних лініях «Я – Світ» і «Я – Тінь», що є характерними як для шизоїдності, так і для шизофренії в обох значеннях – медичному й метафоричному.

Л. Подерев’янський окреслив згадане явище як «феномєн датського кацапізма», зокрема, саме слово «кацапізм» безпосередньо вказує на винуватця (імперію та її представників), вплив (русифікацію, фізичне винищення) і причину (питому потребу росіян загарбувати і знищувати – недарма слово «кацап» тюркською означає «різник»), а слово «датський» відсилає, швидше, до шекспірівського першоджерела як фабульного паттерну, довкола якого сконструйована п’єса, ніж до конкретного топосу. Усі деталі в узагальненому (з глобальної точки зору) прочитанні вказують на те, що топос твору є універсальним відображенням не стільки зрусифікованих регіонів України, скільки будь-якої географічної точки на світовій карті, куди вніс «корективи» рускій мір, і не стільки зображенням території, скільки змалюванням покаліченого до перверсій внутрішнього світу представників української (чи іншої поневоленої у минулому, в сучасності) нації. У таких спосіб твір Л. Подерев’янського можна читати і як сатиру на реалії руского міра, і як своєрідне застереження щодо згубної дії його впливу – тобто і як твір про світоглядну трагедію зрусифікованих українців, і як твір про таку ж трагедію серед інших народів (білорусів, чеченців, бурятів, тувинців тощо).

Перша дія «Гамлєта» недарма відбувається на березі моря (по суті, на рухомій, невизначеній – *неокресленій* межі між свідомим і несвідомим [139], усвідомленим та нав’язаним). У тексті є досить промовиста деталь: з води вилазить Привид – як символ прихованих страхів, що актуалізуються у межових ситуаціях і пов’язуються зі смертю) [139]. Таким способом, *«датське взморьє»* [127] є виразником ментального, ціннісного і культурного помежів’я між «своїм» і «чужим», що в деяких випадках свідчить також про світоглядну ізоляцію від «свого», викликану впливом «чужого».

Якнайповніше про світоглядно-ціннісні перверсії представників нації, травмованих імперським впливом, свідчить мова дійових осіб. Зокрема, сам твір написаний суржиком, а мат, яким щільно інкрустована текстова матриця, є водночас і консолідатором смислів, і художнім прийомом, що дає характеристику як персонажам, змальованим карикатурно, гіпертрофовано і гротескно, так і представникам насамперед української нації, ментально скаліченим впливом «руского міра» (у цьому випадку маємо справу з дифузією культурних кодів і стереотипів, а мат, своєю чергою, є одним з найбільш пізнаваних культурних кодів і стереотипів, що стосуються росіян). Зокрема, уведення до списку дійових осіб символічного образа-персонажа (Зигмунда Фрейда) гіпертрофує концепт психічної патології в художній картині світу твору. Ця патологія найбільш повно виражена у специфіці образу Гамлєта, *«датського кацапа»* [127], якого психіатр у фіналі п’єси *«відводить до божевільного дому»* [127]. Не можна не сказати, що характер Гамлєта так само є сатиричним зображенням «дволикого Януса» російської ментальності, яка не бачить ні різниці між абсолютно протилежними тенденціями, ні конфлікту: *(«Гамлєт: Я же вам казав, що мститися не можу, бо всі люди – це браття на землі, окрім жидів, татар, масонів, негрів, білорусів, которих я ненавиджу. В цілому я ж гуманіст, не те що ви, папаша»* [127]), і яку, зрештою, перейняли в аксіологічну матрицю світоглядно скалічені українці: «*Гамлєт:* *Не можна мстить. Повинні ми любити всіх підарасів, злодіїв, убивць, бо всі вони народ, всі баганосці». Привид: Так може, ти і м’яса не їси? Гамлєт: Ні, не їсу я м’яса принципово. Я тільки випить іноді люблю. Бо ми народ, широкий і гостинний, і випити ми можем дохуя – намнога більше всяких інородців, жидів та басурман»* [127]. Тому не дивно, що центральний персонаж п’єси у стані напідпитку забиває свою родину на смерть: «*Гамлєт: (Починає трезвітись). Ітогі падвєдьом. Упиздив тата. І мамку запиздячив з рідним дядьком. Попиздив мєбєль ценную. Герба національного хуйнув. Усюди смерть, розруха… Не буду більше пити я, хоч, правда, яка розумная цьому альтєрнатіва?»* [127]. Таким способом, за показовим пацифізмом Гамлєта (показовим, тобто тим, що К.-Ґ Юнґ назвав Персоною) були приховані тіньові змісти – потяги до садомазохізму (алкоголізм як символічне самогубство) та хаосу.

Окремої зауваги заслуговує проблема ненависті у творі. Зокрема, йдеться про цілий комплекс форм ксенофобії, характерних для російської ментальності. Ненависть Гамлєта – це передусім вияв крайньої зневаги до людей певних національностей і рас, до тих, хто ідентифікує себе інакше (у цьому випадку йдеться про гомофобію, якою просякнутий твір на смисловому рівні), ніж того вимагає консервативне суспільство, а також, як не дивно, до жіноцтва, адже Гамлєт, на відміну від свого шекспірівського протообразу, ставиться до Офелії не просто з цинізмом – з огидою, називаючи брудною [127].

Мовлення і дії центрального персонажа п’єси Л. Подерев’янського де в чому нагадують наративи і норми поведінки, що були неодноразово висвітлені у російському фольклорі (наприклад, у частушках, билинах, садистських віршах), у творчості представників російського мистецтва, зокрема літературного і музичного (чого тільки варта ідеологічно заангажована, наповнена великодержавницькими викривленнями пісня «Небо славян», авторства К. Кінчева: *«Нас точит семя орды, нас гнет ярмо басурман…»* [4], *«За бугром куют топоры, Буйные головы сечь, Но инородцам кольчугой звенит русская речь»* [4]). Для того, аби зрозуміти, які людські характеристики і цінності для росіян є найбільш вагомими, очевидно, треба звернути увагу на те, яку особистість вони сприймають за свого героя. Як зазначають Є. Гуцало і Л. Тарнашинська [39; 148], зазвичай у російському епосі фігурує персонаж, наділений так званою *«удалью молодєцкою»*. Є. Гуцало у збірці есеїв «Ментальність орди» не просто наводить у приклад образ билинного героя, розбійника Василя Буслаєва, а ще й дає йому досить розлогу характеристику [39]. Зокрема, у самому творі маємо такого персонажа: *«Повадился ведь Васька Буслаевич Со пьяницами, со безумниками, С весёлыми удалыми добрыми молодцами; Допьяна уж стал напиватися, А и ходит в городе, уродует: Которого возьмёт он за руку — Из плеча руку выдернет; Которого заденет за ногу — Тому ногу выломает; Которого хватит поперёк хребта — Тот кричит-ревёт, на карачках ползёт».* Згідно знаведеними вище рядками, «молодецькою удалью» є хаотична, бездумна, груба, агресивна поведінка, яка не має у своєму підґрунті якогось конкретного мотиву, і часто викликана дією алкоголю. Справедливо зазначив ліричний герой однієї з пісень гурту «Алиса»: *«Мой почерк – череп и кости, мое дыхание – перегар. <…> Я неприятен, как совесть, и тревожен, как кошмар»* [70]. Наведені рядки можна беззаперечно віднести і до характеристики образу Гамлєта.

Впадає в око, що у творі Л. Подерев’янського немає жодного персонажа, якого можна було б охарактеризувати як амбасадора національної гідності і світоглядної цілісності, адже вся родина Гамлєта – ментально скалічена. Якщо у Шекспіровому оригіналі образ Привида, окрім idee fix і прихованих страхів, пов’язувався також із внутрішнім психічним стрижнем, що консолідував Гамлетові несвідомі змісти, то у п’єсі Л. Подерев’янського Привид є гротескним, майже карикатурним, травестійним персонажем, чий образ є відсилкою, швидше, до карнавальної культури, ніж до потойбіччя. Недарма у списку дійових осіб його зображено передовсім як *тіло*: *«страшне чудо, старанно вбране у замизгане в багно і сукровицю простирадло»* [127]. Зокрема, якщо в шекспірівському тексті образ Привида є персоніфікацією морального принципу, втіленого у фігурі (архетипові) Батька, за словами Н. Зборовської [55], і який Гамлет намагається наслідувати, то у тексті Л. Подерев’янського Привид є принципом, проти якого Гамлєт якраз таки бунтує. Таким способом, будь-яка мораль чи авторитет заперечується ним, що призводить до зародження анархічних тенденцій, хаосу, які неминуче ведуть до фізичної та символічної смерті героїв твору.

Досить цікавим є образ Клавдія. Його проблема також пов’язана із психічною травмою: у творі є пряма вказівка на зґвалтування, яке він пережив [127]. Саме тому у списку дійових осіб автор характеризує Клавдія як *«хтивого дядька принца»* [127]. Можна припустити, зацикленість персонажа на сексі (зокрема, на активній ролі свого органу) є своєрідним намаганням відгородитися від позиції жертви. Водночас тенденції, що простежуються у мовленні Клавдія та його поведінці (йдеться також про потяг до інцестуальних стосунків), можуть свідчити про ментальну інфантильність і світоглядну незрілість (адже такий порив свідчить про недостатній рівень дистанціювання від фігур Батька чи Матері), адже, окрім всього іншого, Клавдій зображений у творі передовсім як зрадник, покруч (Н. Зборовська слушно зауважила, що Юда перед тим, як зрадити Христа, поцілував Його [55]), а тому – як такий, що всюди намагається бути обережним – про що також свідчить авторська характеристика цього героя, проявлена через мат: *«Непомітною, м’ягкою ходою підараса входить Клавдій, хтивий дядько принца»* [127]. Образ персонажа є близьким до фігури Трикстера, природа якого має подвійний характер – месіанський і диявольський [169]. Відповідно до тексту, Клавдій є водночас і вбивцею, і жертвою, чим і зумовлюється його амбівалентність. Але: вбивши батька Гамлєта, Клавдій водночас позбавив Гамлєта і Маргариту від проявів його агресії, адже в тексті твору також є згадка про авторитаризм Привида (йдеться знову ж таки про алкоголізм, домашнє насильство щодо дружини, кидання сокири *«в паралізовану бабуню»* тощо) [127].

Специфіка травми Клавдія де в чому перегукується зі специфікою травми Шекспірової Офелії: обоє були досить вразливими, аби ментально не зламатися. Впадає в око й те, що шекспірівський Клавдій тягнувся до Гертруди, а Клавдій Л. Подерев’янського тягнеться, швидше, до Гамлєта, ніж до Маргарити. У цьому випадку можемо простежити також інтертекстуальний зв’язок «Гамлєта…» з твором «Фауст» Й. Гете, в якому однойменний герой та Мефістофель є, по суті, одним цілим: диявол уособлює психічні тіньові змісти свого «підопічного» так само, як і Клавдій уособлює інший бік суті Гамлєта: світоглядне каліцтво, близьке до зради національних цінностей. У творі наявна також деталь, що вказує також на його ментальну інфантильність – *«пацаватість»* [127].

Що ж до специфіки такого персонажа як Маргарита, то можна простежити певну закономірність: якщо гетівська Гретхен убила новонароджену дитину, то Маргарита Л. Подерев’янського народила виродка – тобто ментально мертву особистість. Можна також співвіднести мотиви аналізованої п’єси і роману М. Булгакова: образи обох Маргарит уплелися в московські реалії, які на метафізичному рівні є уособленнями світу, створеного сатаною. Таким способом, всесвіт, деміург якого – диявол, закономірно породжує зло у вигляді хвороби духу і смерті, і це зло (у вигляді ментальної хвороби як уособлення «гріха перед Духом», за словами Лесі Українки) передається насамперед статевим шляхом, що досить яскраво простежується на ідейному рівні «Польових досліджень…» О. Забужко.

Якщо для шекспірівського Гамлета важливим є глобальне питання *«Бути чи не бути?»*, і він не втомлюється шукати відповідей, то для Гамлєта грає роль хіба що тривіальне *«Купатись чи не купатись?»* [127], та й те встигає набриднути, як і будь-яке інше, більш серйозне питання. Цей аспект характеризує персонажа як нездатного брати відповідальність: адже спроба занурення у власне несвідоме (море) – це ризик побачити себе справжнього. Саме тому Привид сам виходить з моря до Гамлєта.

Вагому ідейно-формальну роль у «Гамлєті…» відіграє тло. Формально твір складається з двох частин – першої та другої дій. Якщо символічне та смислове тло першої дії складає образ-пейзаж (море, узбережжя, шум прибою, крики чайок тощо як символічні аспекти несвідомого), то фон другої – образ-інтер’єр «кабінету радянського зразка у замку Ельсінор» [158], що увиразнює характер висміюваної автором епохи, її настроїв та цінностей, і разом з тим – узагальнює характер її тривалості в часі: *«На сцені стоїть рояль «Стенвей», на ньому лежать шпроти. Посеред сцени стоїть кацапське крісло, позбавлене художнього смаку. Над всім цим герб висить національний. На гербі зображено ведмедя. В одній руці в ведмедя молоток, а в другій – балалайка. Це символізує працелюбність і незакомплексованість тварюки»* [127]. Зокрема, такі деталі як «Камарікі», «Яблучко», чочотка тощо (продукція російської культури) свідчать, швидше, про абсурдність радянських реалій і відсилку до стереотипної свідомості, ніж про інтертекстуальність та інтермедальність: шляхом уведення цих деталей у матрицю твору автор висміює ідеологічну природу кічу як основи імперської культури. Так само завуальована проблема «шароварщини» у творі Л. Подерев’янського – це, по суті, проблема смерті серйозної культури і цінностей, замінених карнавалом.

Варто зауважити, що аксіологія європейського карнавалу, за Е. Томпсон, пов’язана з висміюванням «неправильного», що пов’язується з необхідністю звільнення душі від пристрастей – це робиться задля моральної і фізичної витримки у Великий піст. Карнавал же в російській культурі пов’язується з висміюванням «правильного» [152], звідси – зневага до всього, що пов’язується з моральністю і має сакральну цінність (зокрема для Іншого), бо за своєю сутністю імперська культура є обділеною сталістю тих принципів, що складають світоглядну основу духовності, як культура, чиї підвалини складає світоглядний хаос, *комплекс кочівника*. Саме тому її культурне «надбання» складається з культурних «клаптиків» завойованих народів, і ці «клаптики» не в змозі на її ґрунті прижитися як апріорі їй не притаманні. Власне, цим і пояснюється тенденція «опрощувати» Інше та Інших до свого рівня.

Таким способом, якщо європейський карнавал висміює Смерть і стверджує Життя (згадати хоча б культ Діоніса у давніх еллінів, сатурналії римлян, з яких генетично походить європейський карнавал, або українську обрядовість – календарну чи весільну), то російська карнавальна культура висміює Життя, надаючи перевагу Смерті. Зокрема, «клаптикова» природа імперського світогляду якнайкраще відображає сутність шизофренії як розладу почуття національної належності, як хвороби і як *розладу очевидності* [156], адже в основах перелічених феноменів лежить розкол світогляду і сприйняття реальності. Таким способом, «шизофренія» Гамлєта – це розпад національного «Я».

Твір Л. Подерев’янського висміює суть цінностей, що становлять матрицю імперського світогляду. Розлад почуття національної належності призводить до неможливості реалізації у глобалізованому світі внаслідок перебування в центрі конфлікту цінностей – по суті, на перетині світоглядних домінант Оксиденту та Орієнту. Нездатність подолати цю межу призводить до екзистенційної розгубленості, відсутності життєствердних основ, внаслідок чого розвивається потяг до деструкції і неусвідомлена жага втілення танатичних тенденцій – як помста світові за власну інфантильну слабкість (непрожитий і неусвідомлюваний ресентимент).

У цьому розділі ми загально окреслили теоретичні аспекти націоналізму як світогляду (за Д. Донцовим), що складають підвалини української національної ідеї, простежили характер їх реалізації в поезіях О. Ольжича, визначили концептуальне ядро понять «воля», «героїзм», «лицарство» і «мілітаризм», а також їх роль задля утвердження аксіологічних принципів, що витворюють світоглядну цілісність та ментальну зрілість національної спільноти, що стають визначальними у боротьбі нації за державну суверенність та незалежність. Окрім того, з’ясували природу, характер, причини виникнення й особливості перебігу таких ментальних розладів як шизоїдний розлад особистості і шизофренія (на прикладі твору В. Шекспіра «Гамлет»), окреслили специфіку взаємозумовленості цих розладів із розладами, що стосуються почуття національної належності, національної гідності, національного світогляду (на прикладі твору Л. Подерев’янського «Гамлєт, Або феномєн датського кацапізма») охарактеризували «український гамлетизм» як явище національної амбівалентності, в основі якого – глибока травма, нанесена нації імперією.

**РОЗДІЛ 2**

**ПОСТКОЛОНІАЛЬНА ПРОБЛЕМАТИКА, МАЙДАН, ВІЙНА І ЛІТЕРАТУРА: ПОЛІВЕКТОРНІСТЬ РОЗВИТКУ НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕЇ**

У попередньому розділі ми частково говорили про характер «постколоніального» шоку, який у перші роки по відновленню незалежності переживала українська нація. Ментальний стан суспільства загалом нагадував стан людини, який можна було б схарактеризувати як посттравматичний синдром. Певні риси цього розладу можна так само спостерегти у смислових матрицях текстів художньої літератури, якщо згадати про взаємозумовленість мистецтва та об’єктивної дійсності.

Намагання української нації консолідуватися в єдину спільноту, об’єднану не лише територіально, але й ментально-світоглядно, нагадує юнгіанський процес індивідуації: питома українська свідомість виокремлюється з імперського несвідомого і визначає для себе систему тих цінностей, які допоможуть стати наново собою, і тим самим – інтегруватися у європейський простір на аксіологічних підвалинах відповідальності, рівності і демократії.

**2.1. Метафора насильства у романі О. Забужко «Польові дослідження з українського сексу»: постколоніальний аспект**

Дебютний роман О. Забужко «Польові дослідження…», вперше опублікований у 1996 році, залишається і на сьогодні одним із тих творів, що найбільш влучно окреслюють екзистенційну проблематику, специфіку національної травми, пошуку способів подолання її наслідків.

Н. Зборовська охарактеризувала твір як роман-лекцію [57], на що вказує постійна апеляція героїні до уявної аудиторії, хоча, на нашу думку, за особливістю оповідної тональності і за смисловим навантаженням, твір можна назвати також конфесіональним романом – в дусі американської сповідальної літератури 1950-60-х років (С. Плат, Е. Секстон, Р. Лоуелл, Дж. Берріман, А. Гінзберг, В. Снодграсс, Е. Річ та ін.), позаяк твір написаний у формі монологу, оповідь героїні стосується того, що турбує її особисто, у романі значно порушена проблематика табуйованості незручних тем і реалій – особливо тих, що замовчувалися в тоталітарному суспільстві. Йдеться насамперед про психічні розлади, секс, збочення, способи катувань у російських концтаборах, гендерно зумовлене насильство, самогубство, токсичні стосунки, мастурбацію, жіночу ідентичність і фізіологію, зумовленість мистецтва ментальними проблемами самого автора та національним менталітетом народу, до якого автор належить; йдеться також про спадщину і пов’язану з нею проблематику колоніалізму та расизму в демократичному світі; про проблему сучасної економічної і культурної нерівності країн на тлі глобальної *начебто-демократизації*: про перевагу тих країн, що в минулому були державами-колонізаторами, й ігнорування голосу тих, що в минулому були колоніями; про проблему національного ресентименту тощо). Зокрема, героїня говорить зі своїми реципієнтами про те, про що говорила б із психотерапевтом, але водночас усвідомлює, що аудиторія може не бути готовою до сприйняття висвітлених проблем як з точки зору «пристойності», так внаслідок відсутності відповідного культурного досвіду. Тому героїня, враховуючи можливість ризику бути незрозумілою, використовує прийом «загравання» з аудиторією, характерний для постмодерністської літератури (у романі це окреслюється як душевний «*ексгібіціонізм»* [51]. До того ж прагматика цитованого авторського вислову може мати подвійний характер: сповідальний та іронічний).

Множинний адресат, до якого звертається героїня, – передовсім особистості, що поодинці складають її націю: у тексті простежується переплетення колективного з індивідуальним. Таким способом, колективна постколоніальна травма є індивідуальною травмою, і кожен її проживає згідно зі своїми ментальними особливостями: у випадку Забужчиного твору, цю проблему можна окреслити як «психічно-екзистенційний розлад за національною належністю», позаяк героїня проживає індивідуальне як колективне, і колективне сприймається нею як інтимне – тобто криза особистості є водночас і кризою, пов’язаною із почуттям національної належності, що перетікає генетичну залежність від історії нації, сформованої в середовищі фізичного, культурного, ментального насильства з боку імперії, що оберталося у його крайню форму: масове винищення за національною ознакою, геноцид. Зокрема, Є. Герльт окреслив фабулу роману як «поєднання проблем національної історії та національної ідентичности з еротизованою (авто)біографічною нарацією» [31, с. 291].

У центрі оповіді «Польових досліджень…» – історія взаємин українських скульптора та поетеси. Аб’юзивний характер цих стосунків показує специфіку ментальних травм не просто двох героїв – двох половин українського суспільства, скалічених впливом російського тоталітаризму: чоловіцтва і жіноцтва. Гендерна зумовленість проблематики розкриває трагедію мужчини, чиї людська гідність і чоловіче начало були принижені та пригноблені імперською гегемонією, і трагедію жінки, чиї гідність та жіночність не просто репресувалися патріархальним суспільством, а й були чимось на кшталт «цапа-відбувайла» для озлоблених та зневажених своїх чоловіків чужими чоловіками-колонізаторами: *«Концептуальний підхід: боротьба жінок за свої права. Що я можу тобі на це відповісти, Донцю? Що нас ростили мужики, обйобані як-тільки-можна з усіх кінців, що потім такі самі мужики нас трахали, і що в обох випадках вони робили з нами те, що інші, чужі мужики робили з ними? І що ми приймали й любили їх такими, як вони є, бо не прийняти їх – означало б стати по стороні тих, чужих? Що єдиний наш вибір, отже, був і залишається – межи жертвою і катом: між небуттям і буттям-яке-вбиває?»* [51]. Варто зауважити, що в романі трагедія чоловіка перебуває дещо на периферії оповіді, адже наратором є жінка (вона ж – головна героїня), тому в центр оповіді винесений насамперед ряд постколоніальних проблем, з якими вона стикається.

Н. Зборовська зауважила, що при наявності всіх ознак порушення феміністичної проблематики, сам роман не є феміністичним і нагадує, швидше, твір про приниження, ніж – про емансипацію, адже героїня сама визнає свою залежність від чоловіка [57], а тому – перекладає на нього відповідальність за особисте нещастя, (а на чоловіцтво – відповідальність за нещастя країни). Жіноча амбівалентність передовсім проявляється в неусвідомленій заздрості героїні: чоловік у патріархальному світі почувається органічніше й вільніше від жінки, якою б реалізованою та освіченою вона не була, позаяк саме на жінку накладений тягар більшої залежності від своєї фізіологічної природи [12]. Інакше, героїня не може змиритися з тим, що її партнер не здатен зрозуміти її внаслідок відсутності відповідного досвіду, зокрема – досвіду болю, пов’язаного із функціями жіночого організму: від менструації до злягання і пологів). Момент несвідомої заздрості свідчить також про авторське обігрування концепції З. Фройда про жіночу версію едіпового комплексу: у цьому випадку йдеться якраз не про несвідомий потяг дівчинки до батька і зумовлені ним ревнощі до матері, тобто не про комплекс Електри, а про несвідомий порив мати прерогативи, які має чоловік, зокрема фізичні: на думку психіатра, заздрість жінки до чоловіка зумовлена відчуттям своєї символічної «кастрованості», а тому неповноцінності (С. де Бовуар означила цей момент у своїй розвідці) [12]. На подібну думку наштовхує опис стану героїні, який увиразнюють образи зі сну: *«… аби тільки не лишатися в маціпусінькій квартирі вкупі з мамою: з нею вона починала ненавидіти власне тіло, його вперту, необорну матеріальність – мусило, хоч ти лусни, займати певний кубічний об’єм простору! – ночами снилась собі хлопом – високим, довговолосим чорнявим самцем-Мауглі, що волочить у койку стару відьму в звислих блакитнаво-сивий космаках – і не може її взяти! – ото б утішились американські психоаналітики»* [51]. Впадає в око й те, що героїня пропонує своєму чоловікові побрататися (замість одруження), щоб у такий спосіб уникнути тягаря своєї жіночої природи, позаяк не в змозі прийняти її як належне. Інакше, героїня намагається сховатися за символічною «маскою» названої сестри, символічно *«позбутися тіла»*, сподіваючись, що партнер не сприйматиме її вкотре як потенційний сексуальний об’єкт (адже стосунки з духовними братами і сестрами традиційно в українському суспільстві сприймалися як інцестуальні).

На характер спілкування героїні з чоловіками, а також на становлення її людської ідентичності вплинув досвід спілкування з батьком, до якого героїня в дитинстві тягнулася охочіше, ніж до матері (що свідчить про згаданий вище комплекс Електри). Зокрема, ця неприязнь, згідно з психоаналізом, свідчить про сприйняття героїнею материнського об’єкта як негативного (звідси – й огида до власної жіночості, адже несвідомо героїня ідентифікує себе як «двійника» матері, звідси – також зненависть до себе, непримиренність із власним тілом). У цьому випадку ідеться також про актуалізацію архетипного паттерна Страшної Матері, тієї, що пригноблює власних дітей [168]. Зокрема, якщо в українській міфопоетиці образ рідної землі традиційно пов’язується з позитивним материнським образом (архетипом Великої Матері), то у свідомості героїні «Польових досліджень…» негативний образ матері спроектований на образ України: *«Вітчизна – то не просто земля народження, правдива вітчизна є земля, котра потрапить тебе вбивати – навіть на відстані, подібно як мати повільно і невідворотно вбиває дорослу дитину, утримуючи її при собі, сковуючи її кожен порух і помисл обволікаючою присутністю»* [51]. Недарма героїню тягне на чужину (дія роману відбувається в Америці). Але варто також зауважити, що образ України героїнею роману також маскулінізується: *«Україна* – *Хронос, який хрумає своїх діток з ручками й ніжками»* [51], що увиразнює характер її ставлення до чоловіцтва: Хронос є породженням хаосу.

Можна також припустити про існування у підсвідомих шарах психіки героїні перверсивних тенденцій. Не можна не сказати і про те, що якраз таки батько доклав зусиль в їх утвердженні: коли героїня була підлітком, він періодично просив її перед ним роздягатися – таким способом уникав морального тягаря, яке на нього покладало тоталітарне суспільство: *«Задери сорочечку, я хочу подивитись, як ти формуєшся» (і чи не та сама заклопотано-розпорядна інтонація – «Повернися, я тебе хочу ще ззаду взяти»*) [51]. Травма, залишена батьком, переросла в розлад, ознаки якого проявлялися у вигляді образи на чоловіків за їхні слабкості. Впадає в око і схильність героїні несвідомо обирати партнерів, схожих на батька поведінкою і характером – це стосується насамперед тенденції заводити стосунки зі збоченцями: йдеться про чоловіків, що сублімують неусвідомлену екзистенційну розгубленість, чи то б пак – нереалізованість *(«В мені просто багато речей убито»* [51]) в еротичну агресію: *«Я тебе розірву!», – підхопивши під коліна, натягаючи її на себе»* [51]. Помітно й те, що героїня намагається полюбити свого обранця – тому повторює, швидше для себе, ніж для інших, постулати про важливість любові як першооснови буття й усілякої творчості (на її думку, без любові не пишуться навіть вірші). Але героїня не усвідомлює, що як би вона не намагалася любити – насправді вона зневажає свого обранця*: «Ладна, як і його колишня дружина, і собі, аби трапився попідруч, вгородити в нього всі наявні ножі й інші колющо-ріжущі предмети, щоб рухнув, виблядок, стікаючи кров’ю, щоб ходив кров’ю, щоб кінчав кров’ю»* [51]. Варто сказати, неусвідомлена ненависть героїні до чоловіцтва якраз таки і є причиною її фригідності: *«… а у висліді й не скінчила ні разу: хіба, може, той живцем патраючий біль – теж один із способів кінчати?»* [51].

Звичка перекладати відповідальність формує комплекс жертви. Віктимна поведінка – це насамперед поняття патріархального суспільства: звернути фокус уваги на «неправильні», «аморальні» дії жінки, щоб виправдати чоловічу нестриманість. Власне, героїня роману схильна себе віктимізувати, – таким способом вона несвідомо підтримує у своєму просторі функціювання патріархальних паттернів, які відкидають також ймовірність чоловіків бути вразливими, перебувати у ролі жертви: на її думку, саме такі чоловіки «проґавили» Україну, і їх вина в тому, що вони вижили, коли загинули інші: *«Дасть Бог, вивчиться, в люди вийде, таке ж бо воно змалечку вдалося бистре на розум, – а вони потім гинули під Крутами, під Бродами, і де там ще, ті, з кого мала поставати наша еліта»* [51]. Зокрема, Н. Зборовська зауважила також про наявність у творі мотиву приниження українського чоловіка на глибинному рівні – на рівні сексуальних стосунків [55] (*«хам хамом»* [51]), що виливається також у приниження інтелектуального характеру (героїня соромиться, що її обранець не знає англійської мови та не має мотивації розширити кругозір *(«На фіга мені ті музеї»* [51]) та фінансового *(«В Америці твоє велике кохання жило на твоєму утриманні*» [51]).

Якщо провести міжтекстуальну паралель, то не важко помітити, що шекспірівська Офелія образилася на Гамлета за його цинічне ставлення, але не змогла висловити свій біль – він був настільки сильний, що вилився в серйозну психічну хворобу, шизофренію, яка призвела до самогубства. В героїні Забужко – трохи інакша ситуація: на відміну від Офелії, її голос – це голос наратора. Але разом з тим в її висловленнях вловлюється певна театральність. Зокрема, у роздумах про суїцидальні наміри: *«Значить, несерйозно це все – нащот самогубства. Ще несерйозно»* [51]. Героїня ніби приміряє на себе ролі, і це також свідчить про її екзистенційну невиваженість і світоглядну стагнацію. Інакше, героїня нагадує своєю нерішучістю Гамлета (і своїм цинізмом – теж), тому рефлексує більше, ніж діє (варто також відзначити орієнтованість її рефлексій на публіку: якщо шекспірівський герой ізолювався від соціуму, то героїня О. Забужко – аж ніяк). Стагнацією пояснюється і її схильність звинувачувати тих, хто поряд: вбачати в інших ті негативні змісти, які залишаються неусвідомленими у власній поведінці, і які важко прийняти в собі. К.- Ґ. Юнґ називав це явище «перенесенням» [168]. Зокрема, Офелія не витримала тиску патріархального суспільства, що проявився у вигляді трагедії зневаженої любові (!), тому що Офелія справді любила Гамлета, а героїня Забужко тільки грається в любов, хоч і не усвідомлює цього, бо насправді її єство наповнене ненавистю – до себе, до своєї гендерної та національної ідентичності *(«Якого чорта було родитися на світ жінкою (та ще й в Україні!)»* [51]), до чоловіка, родини, людей навколо. Таким способом, можна говорити про текстуальні паралелі ситуації, окресленої А. Кримським в однойменному оповіданні як psychopathia nationalis, і природу якої С. Павличко прокоментувала як «повторення моделі, в якій дві психопатії – nationalis і sexualis накладаються» [120, с. 305], що також характерно для Забужчиного романного контексту. Презирливе ставлення героїні до власної країни свідчить про те, що таким її ставлення буде до держав, рас і націй, які в минулому переживали гноблення та дискримінацію (недарма в одному з есеїі збірки «Планета Полин» О. Забужко зазначила, що у час написання «Польових досліджень…» трагедія українського мужчини залишилася на сторінках роману нерозкритою [50], адже погляд на чоловіка з жіночого кута зору – це так само погляд на Іншого). А тому, на нашу думку, є некоректним – говорити про жіночий травматичний досвід без урахування специфіки чоловічого.

Із розвитком феміністичної критики, а пізніше – гендерних студій, у науковий обіг потрапило визначення маскулінності як протилежності того, що називають фемінним (жіночим). Інакше, маскулінне – це те, що в культурі традиційно пов’язується із проявом чоловічого та його ствердженням у процесі історичного поступу. Сюди належать уявлення, вірування, традиції, архетипи, символіка, міфи, а також – суспільні стереотипи, де цей феномен постає найбільш сталим і найбільш вираженим, але не завжди чітко окресленим. Зокрема, розуміння поняття «ідеальний чоловік» може різнитися відповідно до епохи, специфіки національної або континентальної культури, політичної, історичної ситуації, а також – відповідно до віку, цінностей, переконань, життєвого досвіду того, хто рефлексує, і, звичайно, відповідно до статі. Говорячи про маскулінність як про гендерну категорію, ми маємо на увазі не біологію, а набір соціально-культурних кодів, який дає можливість потрапити ще один із вимірів духовної культури, каркасом якої є розуміння аксіологічних параметрів стриманості, скромності, логіки, раціональності, витривалості, терпіння, ствердження, поступу, боротьби, динаміки, трансцендентності, тощо.

За К.-Ґ. Юнгом, людська психіка, за своєю природою, є андрогінною [170], що дає науковій думці ХХ століття розвивати судження про те, що традиційні уявлення про гендерні моделі поведінки є відносними. На сьогодні, чи не найбільше це стосується поняття про маскулінність, яке у процесі глобалізації, і разом з тим – всеохопного розвитку гуманітарного знання у міждисциплінарних перспективах, майже залишалося стереотиповано сталим. Зокрема, найбільш прийнятною – «ідеальною» – вважалася гегемонна маскулінність (термін і концепція Р. Коннел), тобто набір таких характеристик і моделей поведінки, який є властивим чоловікові-воїну і наставнику. Окрім гегемонії як суперництва між чоловіками, Р. Коннел виокремлює інші типи маскулінностей, такі як субординація, співучасть і маргіналізація [102, с. 5].

Категорія чоловічості традиційно і відсилає нас до самого розуміння мужності, яке, своєю чергою, має цілком архетипне підґрунтя, і яке особливостями свого значення іде глибоко в архаїку. До творів, у яких поняття про мужність – у центрі уваги (по суті, в ядрі системи цінностей), варто віднести насамперед героїчний епос Середньовіччя: «Пісню про Роланда», «Пісню про мого Сіда», «Беовульфа», «Пісню про Нібелунгів», «Старшу Едду», «Слово о полку Ігоревім», скандинавські, ісландські, кельтські саги тощо. У цих творах розуміння мужності збігається із поняттям про гегемонну маскулінність: архаїчні спільноти жили в атмосфері ризику, а тому в основі їх групового існування було завоювання, захист і відвоювання, що було насамперед справою чоловіків, і що відбилося на системі цінностей, згідно з якою мужчина – це насамперед воїн, а тому від нього вимагалося, аби він мав такі якості як здатність і готовність до суперництва, фізичну силу, волю, емоційну стриманість, безстрашність, хоробрість, безжалісність до ворогів, а також – стійкість до власного болю (фізичного і душевного) і до почуттів інших (особливо до сліз жінки). У системі цінностей такої спільноти ще не виробилося цілісне уявлення про людяність як про (с)прийняття Іншого без насильства. Саме тому мужність як така була невіддільною від грубості, адже пов’язувалася із конкуренцією, загарбництвом – і не важливо, про що саме йдеться: чи про участь у військовому поході (проти Чужих як проти Інших), чи про викрадення нареченої як Іншого (за С. де Бовуар, чоловік перетворює дівчину в жінку тільки через насильство [13, с. 151]), адже сексуальність мала так само агресивний характер, про що свідчить ряд міфологічних сюжетів. Наприклад, про викрадення жінок давньогрецькими богами: Аїдом – Персефони, Зевсом – Європи, або ж про залицяння кельтської богині війни Морріган до Кухуліна. На відміну від попередніх, у цьому випадку названа героїня може пов’язуватись як із Анімою, несвідомими змістами у психіці чоловіка фемінного характеру, так із Анімусом, несвідомими змістами маскулінного характеру у психіці жінки [169], які є прямим посиланням на колективні уявлення, які в своїй первинній неусвідомленій цілісності мають суто андрогінний характер, бо нереалізовані свідомі тенденції психіки витісняються у глибини підсвідомого, у Тінь [169], в залежності від того, що саме блокується свідомістю, яка оцінює категоріями «дозволено – неприйнятно»).

Можна взяти до уваги, що деякі зі згаданих вище епічних творів первинно належали закритому колективу воїнів, де найчастіше транслювалися. Таким способом, колективна мораль як цілковита ціннісна категорія зазнає модифікацій, адже перестає пов’язуватись із Абсолютом чи не пов’язується зовсім. Інакше, якщо у християнській культурі Абсолют означає природу єдиного Бога й усього, що до неї належить на рівні метафізичних, символічних, ціннісних і насамперед свідомих уявлень, то у культурі язичництва (несвідомого) параметри Абсолюту зміщуються, зазнають інверсій. Саме тому у більшості творів закритої воїнської спільноти духовне варварство, в основі якого – культ ненависті до Іншого, вступає в конфлікт із гуманістичними уявленнями, в основі яких – стоїчна терпимість, сприймається як прояв мужності (наприклад, «Пісня про Роланда», найбільш архаїчні пісні «Старшої Едди» або ж набагато ближча нам у часі «Дума про козака Голоту»). Така аксіологічна парадигма може бути пов’язана із замовчуваннями воїнами власного болю, витісненням у глибші рівні психіки своїх душевних травм, які їм завдав жорстокий досвід кровопролиття і руйнування. У такий спосіб грубість, агресія, холодність тощо, із якими пов’язується одне із уявлень про мужність, є механізмом самозбереження в межовій ситуації організму і психіки, своєрідною реакцією на жорсткий і тривалий стресовий подразник. Войовничий цинізм допомагав також перебороти як тваринний страх за життя, так і страх невідомого чи поразки, більш спокійно ставитися до можливого факту каліцтва, своєї смерті чи смерті своїх близьких і товаришів по зброї. І саме спокій такого ґатунку був показником того, наскільки воїн самовідданий, жертовний і наскільки він готовий до подальшої боротьби, адже де є слабкодухість – там обов’язково присутній емоційний хаос, який порушує усталеність намірів, впевненість у власних силах, і, таким способом, програмує на поразку не тільки окремого воїна, але й увесь загін. Інакше, коротко принцип «справжнього мужчини-воїна» можна окреслити так: якщо ти не можеш впоратися зі страхом, то що від тебе чекати, коли доведеться вступити в сутичку?

Стоїчний принцип такого типу, вчить чоловіка не звертати уваги на власні переживання (що веде до відсутності емпатії, нечулості, байдужості на життєвій практиці), або ж – просто відмовлятися від них, ховати подалі в себе і від себе, аби ніхто не визнав його слабким, «жіночним» (за таким же принципом від себе відмовлялася жінка, визнаючи факт власної другорядності і безправності, належності не собі, а іншому – чоловікові, батькові, братові тощо, але, на відміну від жінки, мужчина залишався вільним і належав сам собі). Такий хід можна розцінювати як схильність до мазохістських тенденцій [13], до компромісу із власним почуттям протесту. У психоаналізі мазохізм вважається оберненим садизмом [55]. Але якщо мазохізм чоловіка мав активний характер, то мазохізм жінки – пасивний: чоловік, відмовляючись від себе, намагався розвити ще більшу здатність до поступу, до дії, до конкуренції. У такий спосіб він загартовував свої душевні сили для майбутнього пориву у невідоме, і, по суті, – вбивав самого себе. На відміну від нього, жінка просто вчилася терпіти все те, що надходить із зовнішнього світу, не маючи змоги стверджувати себе у світі як суб’єкта [13]. Саме тому, говорячи про маскулінність у межах уявлень про мужність як про різновид – же не агресивності, а стриманості (зокрема, в дусі християнства), варто зауважити, про деякі моменти щодо її проявів відповідно до гендерних моделей архаїчного суспільства. Наприклад, у «Старшій Едді» мазохістські прагнення воїнів на полі бою до смерті пов’язуються із прагненням до трансцендентного (у будь-якому випадку мужчина проявляє активність як суб’єкта), натомість стримана поведінка звинувачуваних у зраді жінок під час громадського суду має інший, пасивний характер: занурюючи руки в казан з окропом, жінка має перетерпіти біль, але доказ невинуватості залежить не від неї самої (по суті, не від ступеня її вини, вини взагалі чи невинуватості), а від того, наскільки сильно вода обпекла їй руки [145].

В епоху жіночої емансипації вектори уявлень про маскулінне/фемінне починають повільно, але невпинно змінювати свій напрям. Зокрема, одна з причин пов’язується із кризою маскулінності, яка визначається рівнем того, наскільки гегемонний ідеал руйнує людську природу чоловіка як особистості, схильної до емоцій і почуттів. Таким способом, цей феномен є, швидше, не свідченням про чоловічу психологічну слабкість, а свідченням про вразливість внаслідок жорстких, часто нелюдських очікувань з боку патріархально налаштованого суспільства. Адже, по суті, головне правило «ідеального» гегемонного чоловіка – не бути «як жінка», тобто, не проявляти емоцій відкрито, неконтрольовано, у «найгіршому» випадку – «істерично», і як, наслідок, заперечувати усе жіноче на практиці, незалежно від того, стосується воно чоловіків чи жінок. Тобто, прагнення жінок бути собою, вільно виражати свої емоції таким способом, знецінюється. Гегемонний чоловік схильний так само вимагати від них відповідності прийнятному ідеалові мужності, при цьому визнаючи їх істотами «другого сорту» – більш слабкими, більш «істеричними», не здатними на адекватну дію чи адекватний поступ. Саме тому жіноча мужність ґрунтується на пасивній терплячості, витривалості із розумінням, що від неї, як від об’єкта, нічого не залежить. І саме тому приниження жінці легше витримати, аніж чоловікові, бо вона вже звикла розуміти, що вона «слабка за своєю природою», на відміну від чоловіка, для якого сам факт приниження – гірший за смерть, адже тоді він стає пасивним, «таким, як жінка», «чоловіком нижчого сорту», «неповноцінним», «євнухом».

Ідеал гегемонної маскулінності розгортається навколо фаллічної символіки – звідси уявлення про чоловіка як про воїна: як у битві, так і в любові, зокрема фізичній. Як зазначає С. де Бовуар, недарма жінку треба «завоювати», подібно до території [13], або «відвоювати», аби вона не дісталася комусь іншому (де Інший – це Чужий, Ворог). Як зазначає В. Самохвалов, у психоаналізі фаллічними символами є усілякі предмети, які проникають всередину, особливо це стосується зброї [139]. А тому відсутність зброї або її втрата сприймається як кастрація. Зокрема, жінки, із символічного кута зору, так само сприймаються як «кастровані» [13], тому вважаються «слабкими». Окрім цього, вони також сприймаються як Інший, Не-Я, Ворог. І тому, по суті, заперечення фемінного – це символічна боротьба з усім, що має ворожий характер, що для чоловіка належить до категорії Не-Я. І як наслідок, оволодіння чоловіком незайманою жінкою – те саме, що присвоєння її, «одомашнення», і сприймається воно, на рівні метафорики, так само, як і кровопролиття у ворога. Але кров у жінки при статевому акті іде один раз, тому у подальшому вона сприймається як «моя і нічия більше», «Інша, але моя». Патріархально налаштований соціум не може дозволити Іншому бути Іншим, бо в такому випадку Інший стає Чужим, Ворогом. І тому будь-яка зрада, незалежно від того, хто її вчинив, оцінюється у патріархальному суспільстві подібно злу на рівні Абсолюту. Особливо, якщо ця зрада має національний характер, бо «своя» земля – це архетип «своєї» Жінки, тобто *Матері Своїх Дітей.* Зокрема, таке уявлення є ключовим для націоналізму, що й відбилося на ідеології його апологетів в українському середовищі, особливо на початку і в середині ХХ століття, коли наріжним питанням для інтелігенції стало створення української незалежної держави, коли треба «своє» «відвоювати» у «чужих». Недарма своя земля, «Степова Еллада», поезії Є. Маланюка фігурує під архетипом Матері-Проститутки, а у віршах Олени. Теліги вірність *Своєму Чоловікові-Воїну* є найбільшою цінністю, що проявляється якраз не у готовності зайняти його позицію – *стати ним,* а в готовності *за ним піти* подібно тому, як в індійському суспільстві жінка іде за мертвим чоловіком на страту, на спалення живцем разом із його трупом [160, с. 117]. Уривок із біографії поетеси так само свідчить про цей момент: Олена пішла разом зі своїм арештованим чоловіком у Бабин Яр на розстріл. У цьому випадку можемо говорити про вазємозумовленість маскулінного і фемінного [9], де чоловік не стидається своєї вразливості, а жінка проявляє риси гегемонної мужності, залишаючись водночас сама собою. Така взаємозумовленість можлива лише за умови глибокої любові обох зрілих психологічно індивідів, коли кожен у парі не обмежує свободу Іншого, коли Інший залишається Іншим, але при цьому не є Ворогом.

Під час презентації книги «Постійне місце проживання» (текст – С. Жадан, ілюстрації – П. Маков, видавництво – «IST publishing»), що відбулася на Х Книжковому арсеналі, проведеному у 2021 році в Києві, С. Жадан говорив про те, що ідея випустити книгу без обкладинки є своєрідною реалізацією метафори крихкості, беззахисності, вразливості, але разом із тим – щирості. Після цих слів одна дівчина із залу запитала: «А чого це ви заговорили про беззахисність? Хіба чоловік не має бути насправді мужнім?» Відповідь була така: «А хіба той факт, що чоловіки живуть набагато коротше життя, ніж жінки, зокрема, деякі з них гинуть на війні, на небезпечних для життя роботах – хіба це не про вразливість?» *(З бесіди Жадана С. В. та Макова П. М, що відбулася 27.06.2021 (приватний архів Овсяницької Г. В.).*

Причини кризи маскулінності якнайкраще ілюструють слова Горрокса: «Патріархальна маскулінність калічить чоловіків. Змужніння, як заведено у нашому суспільстві, вимагає справді саморуйнівної ідентичності, глибокого мазохістського самозречення, самообмеження, зречення цілих пластів життя; чоловік, який підкоряється вимогам маскулінності, стає лиш напівлюдиною... Щоб стати таким як слід чоловіком, я мусив знищити свою найуразивішу сторону – свою чуйність, свою фемінінність, свою здатність творити» [115, c. 187].

В епоху національно-визвольних змагань чоловіки є найбільш вразливою категорією соціуму, зокрема – через вимоги «ідеальної» відповідності маскулінному характерові, і через відповідальність перед нацією, і через невідворотність можливого фатуму, і через екзистенційну потребу обирати, але разом із тим – потенційну відсутність самої можливості обирати, адже, як зазначив У. Фаррел, «тіло чоловіка належить не йому, а державі, оскільки зазвичай чоловіки не мають вибору, йти воювати чи ні» [102, с. 5]. Відсутність вибору – це неволя, але неволя глибинна: вона вимагає повного зречення самого себе, аби через твою жертву мав можливість вибору хтось інший. У цьому випадку, відсутність вибору – це так само вибір, але більш аскетичний, більш гегемонний, більш мазохістський, на відміну від дезертирства, яке цей гегемонний ідеал, по суті, заперечує. Зокрема, дезертирство так само пов’язане із кризою «ідеальної» маскулінності у двох випадках: або коли чоловік не витримує жорстких вимог і воєнних реалій, дозволяючи собі бути вразливим і разом із тим – прирікаючи себе на ганьбу і цькування, або коли глибоко розчаровується у самій меті війни – особливо, коли бачить її абсурдність, яка межує з відсутністю *істинної* мети, інакше – того, за що справді було б варто померти.

Таким способом, маскулінність як модель поведінки чоловіка, що передбачає різні шляхи вияву мужності, є суто аксіологічною площиною, в межах якої перетинаються між собою і взаємодіють багато життєвих і психологічних факторів, які вступають у конфлікт із реальністю та ідеалами, фактами і стереотипами. І дуже часто ці фактори мають гострий характер, бо наближають чоловіка до екзистенційної межової ситуації, де вияв мужності є боротьбою із власною суттю, що є, власне, ходом проти своєї природи як людини свідомої і мислячої.

Повертаючись до концепції ментальної травми, висвітленої на сторінках роману О. Забужко (як жіночого досвіду), то слід насамперед зауважити, що різниця між шизофренією та істерикою полягає в демонстративному характері другої з цього переліку. Істерика свідчить про відсутність глибинних переживань – у випадку «Польових досліджень…» йдеться про відсутність почуття любові у внутрішньому світі героїні, або навіть про його атрофованість. Зокрема, саме в патріархальній культурі істеричне стереотипно пов’язується із жіночою сферою.

Насильство, як один з основних концептів роману, є увиразником мотиву взаємної ненависті героїв роману (як відомо, для чвар потрібно як мінімум двоє, а взаємний розбрат якраз таки став причиною занепаду Руси-України). Російський мат, вжитий у «Гамлєті…» і в «Польових дослідженнях…», несе подвійне значеннєве навантаження: 1) слова на позначення акту насильства як акту завдавання серйозних тілесних ушкоджень (зокрема, у вірші О. Забужко «Російський мотив» є такі слова: *«… І захлинався голос, Неначе не співав, а матюкався – і все те много, много, много раз! І в тім була заразність божевілля <…> Росіє, я люблю твої пісні! Їх хижу лють, тамовану до часу, Холодну лють північного розбою, – Як мсти за занапащене життя Тому, хто перший трапиться під руку! – Ми вип’єм водки, й ти мене уб’єш. І двадцять, тридцять ножових на тілі: Поки рука не втомиться штрикати, – Не буде «много», бо не буває «много» У тому ділі, де було вже – раз…»* [52]); 2) слова на позначення насильницького статевого акту. Якщо звернутися до тексту Л. Подерев’янського, то можна спостерегли таку деталь: Гамлєт упродовж твору не випускає з руки *«дебелого дрючка»* [127],яким у кінці першої дії лупцює море (по суті, себе самого), і яким у кінці другої забиває на смерть власну родину. Зокрема, палиця (жезл, посох) у психоаналізі є так само фаллічним символом [139], як і, власне, у символіці Таро, де жезли є одним із молодших арканів, що пов’язуються із чоловічим началом, із вогненною стихією, що уособлює волю, порив. Якщо звернутися до язичницьких культів природи, роду і відродження, а також до прагматики європейського карнавалу, який генетично з цих культів походить, то можна стверджувати, що фаллічне означає життєствердне (що, зокрема, простежується у романі «Гаргантюа і Пантагрюель» Ф. Рабле). У творах Л. Подерев’янського та О. Забужко фаллічне означає те, що несе біль і смерть – тобто *запліднює смертю* (тобто йдеться про негативний аспект гегемонії). Тут варто згадати і про спосіб, яким Клавдій вбив батька Гамлєта/Привида, хай би яким абсурдним він не був [127], і про те, що, за словами героїні «Польових досліджень…», «*без любові все стає вагітне смертю»,* [51] (варто зауважити про таку авторську деталь: трагічна смерть наздогнала подругу героїні роману – Дарку, а все тому, що та була зачата з ініціативи її матері – втримати батька в родині: *«Не було на тобі вини, що покликана в цей світ – не любов’ю. Помолися там, де ти зараз є, за нас усіх – нам іще жити»* [51]) і про *«налупцьовану матку»* [51], зокрема, постійне відчуття болю не дає можливості героїні згаданого твору завагітніти. Але варто також зауважити, що героїня підсвідомо сама цього не хоче: конфлікт між сприйняттям своєї жіночої тілесності і бажанням мати такі ж прерогативи, які має чоловік в патріархальній культурі, не дає це зробити. Можна також припустити, що існує певна взаємозумовленість істерики та болю (як соматичного супроводу ментального порушення), зокрема грецька назва згаданої недуги перекладається як «хвороба матки». Але разом із тим текст лише підкреслює стереотипність сприйняття істеричного як типово жіночого, яке пропагується в патріархальній культурі.

Безплідність, як і фригідність, можуть пояснюватися також підсвідомим бунтом. В імперській колонії (а Україна мислиться героїнею роману саме як колонія, бо територіальна незалежність зовсім не означає незалежність світоглядну, ментальну і культурну), як і в самій імперії, відтворення нації відбувається через насильство, що прозоро простежується в ідейній прагматиці російських частушок. Наведемо хоча б декілька прикладів: *«Раз, раз — на матрас, На перину белую! Не вертись, ебена мать, А то урода сделаю»* [160]. *«По деревне мы идем, Всем подарки раздаем: Кому — сына, кому — дочь. Надо девушкам помочь!»* [159]. *«Мою милочку побили, Харю поцарапали, Белу юбочку порвали Мальчика состряпали»* [159]. *«Слава Богу, по-хорошему Милашка родила: Сына в крынке окрестила И в детдом его сдала»* [159]. *«Верьте, девки, на курорте Лечат боль не всякую: Три курорта – три аборта: Хожу раскорякою*» [159].

Зокрема, як вже зазначалося в другому підрозділі першого розділу, «культура кочівника» пов’язується із ментальністю, в аксіології якої досить прозоро простежується відсутність сталих моральних принципів – це стосується також ціннісних підвалин, пов’язаних із родинним інститутом. Імперський код пропагує культуру хаотичних статевих відносин – адже підкорення чужих територій мисляться також і як наруга над чужими жінками. Зокрема, в такій культурі існує нігілізм щодо всього, що стосується материнства (архетип Матері замінюється архетипом Проститутки).

У «Польових дослідженнях…» наявна перверсивна тенденція наруги над своїми, що, до речі, характерно більше для росіян, ніж для українців, адже імперія змушує, шляхами пропаганди, репресій і винищень, зрікатися свого. Авторка акцентує увагу на характері таких стосунків: героїня мислить себе як мишу, а свого коханця – як кота. Водночас обоє взаємно агресивно налаштовані: за завданий біль героїня відплачує обранцеві приниженням. Зокрема, Н. Зборовська зазначила, що в романі простежується реалізація архетипа Проститутки як антипода архетипу Матері, чим пояснюється безплідність героїні [55] і її світоглядно-ментальний хаос *(«Кожен вірш був прекрасним байстрям од якого-небудь князенка з зорею в лобі, зоря звичайно потім погасала, вірш – лишався»* [51]), і, зрештою, чим також можна пояснити характер її стосунків з чоловіками, адже у підтексті простежується, що партнерів вона мала декілька (але разом з тим обранець також прямо говорить, що героїня твору і в нього не єдина: *«Скільки разів ти любив?» – «Три, – рахував, примкнувши повіки, – це четвертий», – «Щось забагато, як на одне життя, – аж три великі кохання…» – «Чого зараз – великі? – сміявся очима, й вона відтавала усміхом йому назустріч: – Може ж, якраз і мишачі – невеличкі такі?»* [51]). Зокрема, героїня неодноразово зауважує, що «*раби не повинні родити дітей»* [51], бо це, на її думку, успадковується (*«Бажання вирватись – іще не свобода»* [51]). За словами С. де Боаувр, проститутка не є вільною, хоч, на перший погляд, здається такою: насправді вона вкрай вразлива та залежна від патріархального суспільства [13].

Слід також зауважити, що реалізація відповідного архетипу в жіночому тексті вкрай відмінна від тієї, що проявлена в тексті мужчини (можна навести у приклад твори Є. Маланюка, С. Скальда, Ю. Руфа та ін.), позаяк у жіночому – найперше відчувається ідентифікація нараторки з відповідним образом (у нашому випадку ідеться насамперед про образ України): подібно до того, як в психоаналізі дівчинка ототожнює себе зі своєю матір’ю і перебирає на себе модель її поведінки. Таким способом, ставлення жінки до негативних аспектів жіночності є водночас і ставленням до себе: усвідомлення власного екзистенційного фатуму відштовхується від усвідомлення своєї тілесної суті – звідси бере початок ментальний розлад як вияв протесту проти самої себе, звідси – і зненависть, яка проявляється у спалахах істерики.

Згідно з історичними реаліями, пов’язаними з ментальною (садистською) природою росіян і характером їхнього тоталітаризму, у творі О. Забужко концептуальне навантаження поняття «секс» розкривається через концепт *прихованого* насильства (доречним буде згадка і про *«залізну завісу»,* і про те, що домашнє насильство зазвичай відбувається за закритими дверима): якщо в СРСР сексу не було, то не було ні концтаборів, ні Голодомору, ні депортацій, ні тортур *(«Ти кричиш од наруги, а вони думають – то від насолоди, а, може, й не думають, може, якраз від твого болю вони й кінчають?»* [51]). І його якраз таки не було через те, що існувала практика масових винищень: щастило залишити нащадків тільки тим, хто вижив, і то – не завжди, бо «вижити» – не означає «не залишитися скаліченим». Таким способом, можна запропонувати ще одну думку щодо причини фригідності героїні роману: генетичною пам’яттю тіла про пережиті тортури і відмовою тіла народжувати – через підсвідомий страх, що описане вище знову повториться *(«Страх починався рано. Страх передавався у спадок – боятись належало всіх чужих»* [51]). Цю думку прозоро ілюструє один із віршів О. Забужко: *«Гулаг – це коли забивають порожню півлітру Тобі поміж ноги, по чім переходять на «Ви». Ми всі таборові. Сто років тривать цьому спадку. Шукаєм любови – знаходим судомні корчі. Гулаг – це коли ти голосиш «мій смутку, мій падку», І нема кому втямить, в якій це ти мові кричиш»* [51]. Страх чужинців розвився до такого патологічного стану, що психіка героїні твору продовжує сприймати «своїх» як «чужих» навіть після відновлення Україною незалежності. Зокрема, у творі є згадка про її підліткове захоплення відмінником із математичної школи, з яким вона познайомилася на одній зі шкільних олімпіад, та про подальше розчарування: хлопець виявився завербованим агентом КДБ, який збирав доноси.

Є. Гуцало, аналізуючи специфіку російської ментальності, зазначив: «Манять чужі простори, бо рідна земля – це мачуха. То що – міняють матір? Але й загарбана земля для них неминуче стає мачухою»[39]. Героїнею «Польових досліджень…» Україна так само сприймається як мачуха – і це є наслідком якраз таки отого імперського «спадку», особливо відчутного у дев’яностих – травматичного, перверсивно, про який згадується у наведених рядках поезії. Україна, відновила державну незалежність, але ментальна, психологічна, культурна, ба навіть економічна залежність від росії певний час зберігалася (недарма Є. Гуцало мислить СНД як ту ж версію СРСР, хіба що обрамлену показовим демократизмом). Втеча героїні з України в Америку – це, по суті, втеча від реальності, адже згадана держава традиційно мислиться як країна можливостей і демократії. Але трагедія героїв роману полягає в тому, що і тут вони залишаються нереалізованими, позаяк ніколи не стануть своїми на чужій землі. До того ж, досвід американців та українців діаметрально різний: в минулому Америка – теж колонізатор, тому її суспільство не розуміє представників колонізованих в минулому націй, навіть не просто не розуміє – ігнорує їх існування. Зустрівши афроамериканця на одному з провулків віддаленого кварталу, героїня бачить в його приниженому становищі своє. А тому мимоволі дратується через власні безсилля і приреченість: ресентимент українців зумовлений комплексом меншовартості. І саме він є причиною нещастя героїв – отого взаємної агресії через відчуття своєї національної належності, що сприймається ними як особиста неповноцінність, яка не дає реалізуватися і показати себе світові як націю.

Таким способом, роман О. Забужко демонструє наскрізно деструктивний характер впливу прихованих імперських механізмів на психіки представників поневолених народів, на їхній світогляд, менталітет, колективне та суб’єктивне сприйняття себе. Авторка показала, як імперські паттерни продовжують працювати в покаліченому колоніальним минулим суспільстві: окреслена М. Рябчуком «постсовєтська шизофренія», «амбівалентність», висвітлена у творі Л. Подерев’янського, крізь призму жіночого тексту (як «тіла») і жіночого кута зору, показує світоглядну проблему – «хворобу духу» *(«Дозвольте вас запевнити, ми були інакші»* [51]), яку Забужчина героїня охарактеризувала як «*блядську залежність, закладеною в тіло, як бомба сповільненої дії»*) [51], тобто ментальну, екзистенційну, світоглядну слабкість (сюди ж – стокгольмський синдром у вигляді культурної залежності від спадку, залишеного русифікаційними процесами), аксіологічну невизначеність, психологічну неврівноваженість, яка набуває матеріального вираження у формі слова, поведінки, і проявляється у вигляді взаємних садистський тенденцій (аж до самознищення) і статевих зносин, в яких відсутня любов, але присутній хаос.

**2.2. Націоналістична поезія в добу національної несвідомості. Збірка «Голос крові» (С. Скальд, Д. Камлюк, Ю. Руф)**

У передмові до поетичної збірки «Голос крові», яка надрукована у 2013 році, Ю. Руф справедливо зазначив: *«Наша країна перенасичена патріотами чужої держави. Свідомість левової частки її мешканців забита стійкими деструктивними стереотипами, які отримані в спадок від кривавої імперії»* [32, с. 3]. Ці стереотипи стосуються насамперед нав’язаних українцям уявлень про самих себе *(«… про гіпертрофований націоналізм західних областей України та абсолютне несприйняття національних ідей, інертність та нейтральність щодо цього питання решти частин України»* [32, с. 3]). Отже, поняття націоналізму в суспільній свідомості довгий час залишалося викривленим. З ідеологічного кута зору, такий підхід був вигідним противникам української державності – самостійного інституту, незалежного від російського (імперського) впливу. Націоналізм – це насамперед ідея, що консолідує суспільство, акцентуючи на національній свідомості, і передбачає зцілення, що дає змогу поглянути індивідові на себе як на повноцінну національну особистість, як на ланку, задіяну в розвитку такої ж повноцінної і сильної країни. Таким способом, національна ідея як потужний суспільний консолідатор не дає змоги імперським впливам маніпулювати національною пам’яттю, національним світоглядом і національною свідомістю, яка вже пройшла стадію індивідуації виокремилася із імперського несвідомого. Важливо зазначити, що кожен представник нації переживає цю стадію індивідуально, стикаючись із певними екзистенційними викликами. І часто межова (екстремальна) ситуація є чинником, який би можна було порівняти з точкою неповернення: внаслідок інсайту, пов’язаним з якоюсь об’єктивною, часто травматичною подією національного значення (техногенною катастрофою, революцією, війною тощо), відбувається різкий перехід від несвідомості до усвідомлення, від знецінення і нігілізму до надавання аксіологічної ваги – і навпаки.

Нав’язаний імперією комплекс меншовартості довгий час продовжував (і продовжує в окремих випадах досі) існувати «в режимі замовчування» – якщо говорити про ментальні паттерни як культурні уподобання або непитомі для українців звички, доведені до автоматизму – тобто про цінності, моделі спілкування і поведінки, невластиві українцям, але насаджені колонізаторами. Автори збірки «Голос крові» були свідомі того, якими способами імперський ментальний спадок здатен матеріалізуватися у колективній свідомості й у процесах державотворення, які все більше набували патологічного, гібридного характеру: *«Абсолютна відірваність так званого правлячого класу від інтересів народу, практично повна відсутність етнічних українців у процесах управління державою, анархія та вседозволеність у законодавчих і виконавчих органах влади – сьогодні стали неписаною нормою»* [32, с. 3]. Таким способом, можна стверджувати, що революційні настрої на час виходу збірки вже були сформовані у вузьких колах свідомих національно громадян, але потребували об’єктивного стимулу для того, щоб бути оберненими в повноцінну революцію – у дію, чин.

Не можна не сказати про наскрізний зв’язок уміщених у збірці поезій з публіцистикою: впадає в око, що вірші написані з конкретною ідеологічною метою – вплинути на свідомість співгромадян, апелювати до їх історичної пам’яті та національної свідомості, на ґрунті яких виникає почуття кровної відповідальності за свою країну. Зокрема, у передмові Ю. Руф зазначив: *«Цей проект – спроба консолідації загальноукраїнської національної ідеї, яка, хоч і вихована на різних історичних реаліях тої чи іншої частини нашої великої країни, є безкомпромісною та непохитною щодо принципів її існування в межах Самостійної Соборної Української держави. Держави з власним, не запозиченим та не нав’язаними національними цінностями та традиціями і великим вільним народом, який проживає на своїй, Богом даній землі. Богом, який не культивує рабство та покору безмовного керованого стада, а дає наснагу гордим та сильним українцям, що не бояться і не цураються своїх древніх символів та славних сторінок власної історії»* [32, с. 4].

Одна з функцій літератури – політична місія, хоча й факт ідеологізації літератури не сприймають дослідники, вважаючи, що в такому випадку мистецтво починає грати утилітарну роль (наприклад, критика неонародницького пафосу концепцій МУРу) [119, с. 285]. Проте політикоцентричні і націоцентричні твори дають змогу якнайповніше простежити зв’язок літератури (і літературних жанрів зокрема) з реаліями об’єктивної дійсності (згадати хоча б політичні памфлети і романи І. Багряного, створені насамперед як реакція на руйнівні процеси, що відбувалися у тоталітарній державі). Націоцентричні твори стихійно виникали у періоди досить серйозних суспільних заворушень. В українському випадку такі твори були насамперед даниною національно-визвольним змаганням («De Libertate» Г. Сковороди, «Золотий гомін», «Пам’яті тридцяти» П. Тичини, націоналістична поезія «Празької школи» тощо). Прикметно, що поезія як рід літератури і як жанр (йдеться передовсім про громадянську лірику, героїчну поему тощо) є більш чутливою до раптових суспільних зрушень, ніж інші роди літератури, позаяк пов’язується з первинною емоційною реакцією (Еросом), яка передує аналітиці (Логосу), формальним вираженням якої є романна проза [55]. Поезія має здатність глибшої консолідації національних змістів у межах спільноти, позаяк первинно пов’язується з національним колективним несвідомим. Саме тому, вона увиразнює національний міф, без якого неможлива реалізація національної ідеї. Ці тенденції простежуються в поетичній спадщині Т. Шевченка, міфотворчість якого відзначив Г. Грабович [35]. Зокрема, Шевченкова ідея нації як великої родини є досить сильним консолідатором національних змістів і паттернів, адже в самому образі сім’ї простежується ідея *соборності* і *роду,* тобто генетичної пам’яті, обов’язковими складниками якої є вірність національним традиціям та моральним цінностям. Вони і закладають стрижень, з допомогою якого несвідома спільнота стає єдиним національним – свідомим – організмом.Цим і пояснюється, наприклад, духовна присутність Т. Шевченка на Євромайдані – адже його творчість сприймається і як своєрідний «коментар» до життєвого шляху, екзистенційна квінтесенція якого пояснюється *вибором –* тобтовідмовою існувати у ролі жертви. У цьому випадку варто говорити про онтологічні паралелі творчості і біографії: зокрема, про зв’язок ідей поетичного космосу автора і реалій його особистого життя – про взаємозумовленість поетичних смислів і смислів, які надають екзистенційної вартості прожитому життю.

У збірці «Голос крові» ідеї, озвучені Т. Шевченком, представлені як осучаснені варіації: через призму злободенної проблематики автори вибудували свою концепцію націоналізму, важливу роль в окресленні якої відіграють суб’єктивні досвіди поетів – сюди варто віднести також метафізично-екзистенційний вимір авторських психологічних і духовних осягнень. Впадає в око насамперед нескладна текстова організація поезій її авторів,у якій відчутні традиції Т. Шевченка – що дозволяє коротко і змістовно донести думку до широкого читацького кола. Таким способом, можна говорити про прагматичну «екстраверсію» поезій збірки. Зокрема, концепція націоналізму авторів «Голосу крові» значно перегукується з державотворчими ідеями Д. Донцова і націоцентричними мотивами «пражан». Можна також припустити, що існує певна онтологічна взаємозумовленість історичних реалій, що породили культурно-політичні феномени «Вісника» та ОУН, і тих, завдяки яким виникла націоналістична організація «Правий сектор», серед представників якої були і автори «Голосу крові».

Збірка представлена творами С. Скальда, Д. Савченка, Д. Камлюк, Ольбега Рарога, А. Білодуба, М. Степового, Ю. Руфа. Ідейно-тематичний універсум поезій названих авторів окреслений концептами національної пам’яті, безперервності нації у часі, взаємозумовленості генетики і ментальності, національної боротьби і національного пробудження. Для деяких творів є характерною неоязичницька релігійна метафізика, яка утверджує концепт духовного зв’язку з родом (найяскравіше простежується у творчості Ольбега Рарога). У дослідженні ми звернулися насамперед до аналізу віршів С. Скальда, Ю. Руфа і Д. Камлюк, позаяк, на нашу думку, у цих творах окресленість національної ідеї має більш прагматичний – *імперативний* – характер, і стосується насамперед ціннісних параметрів національного онтологічного простору як реалізації духовного буття тут-і-зараз, яке при уважнішому прочитанні охоплює також параметри позачасся. Дослідження поезій інших авторів, вміщених у збірці, і не взятих до аналізу, залишається перспективним.

При прочитанні поезій С. Скальда, Ю. Руфа та Д. Камлюк помітна насамперед політична складова творів, що мають чіткий ідеологічний і разом з тим – смисловий стрижень: ліричні герої аналізованих віршів не стикаються з проблемами внутрішньої роздвоєності, вони є цілісними і свідомими національними суб’єктами, а тому їхня трансцендентність загалом спрямована не на внутрішні пошуки причин національної трагедії (в межах хворого духовно суспільства зокрема, а також аж ніяк не на культивацію комплексу провини і меншовартості), а на рішуче, дієве, агресивне духовне «виправлення» суспільства, в якому вони (разом із авторами) змушені існувати. Зокрема, ліричні герої не нарікають на фатум місця і часу свого народження (як це робить героїня роману О. Забужко), а перетворюють свій біль у дію, у заклик, у місію пробудження тих, хто ще не прокинувся або перебуває у стані стагнації. Агресія ліричних героїв спрямована не на українців (тобто не на «жертву»), а на чужих, прихованих колонізаторів, і тому в ідейному вимірі поетичних творів вона сублімується (тобто перетворюється) в дію на благо національного суспільства, чого не простежується в «Польових дослідженнях…», де агресія залишається несублімованою (у типово фройдівському значенні цього слова), а тому не виходить за межі первинного інстинкту. Таким способом, ліричні герої аналізованих віршів, по суті, є «другими я» авторів «Голосу крові», позаяк перебрали, в іманентний метафізичний вимір поезії, життєві виклики самих митців – чим і пояснюється взаємозумовленість життєвих обставин митців і зробленого вибору: спільним для біографій С. Скальда, Ю. Руфа і Д. Камлюк є участь у подіях Революції Гідності, у боях на Сході (зокрема, С. Скальда та Ю. Руфа поєднала також загибель під час повномасштабної фази війни), активне волонтерство, проведення виховних культурних і спортивних заходів для молоді тощо.

Якщо Л. Подерев’янський спрямовує проти зовнішнього і внутрішнього «кацапського» ворога викривальний сміх у вигляді сатири та іронії, якщо О. Забужко порушує своїм твором проблему садомазохістського *приниження приниженого*, постколоніального генетичного страху розправи та стокгольмського синдрому, характерного для психічно травмованих індивідів як представників нації, звиклих до домінування кривдника (про якого несвідома та роздвоєна героїня «Польових досліджень…» говорить шанобливіше, ніж про свою націю («*Східний фаталізм, еге ж – у росіян це є, з нами гірше, складніше, ми, власне, ні се ні те, Європа встигла заразити нас мутною гарячкою індивідуальної хоті, вірою у власне «Можу!» – одначе підстав для його справдження, чіпких структур, котрі б те «можу!» підхоплювали й тримали, ми ніколи не виробили, шамотаючись віками на дні історії»* [51]), і ця звичка виявляється як вироблена і стала норма національного самоприниження, то ліричні герої С. Скальда, Ю. Руфа та Д. Камлюк агресивно та рішуче (навіть вкрай войовниче) налаштовані проти всіх, хто готовий зазіхнути на право їхньої нації бути суверенною, вільною, незалежною, мати право на власні історію і голос – особливо це стосується внутрішнього ворога, якого автори вимальовують насамперед як можновладця, що діє на благо «чужого», порушуючи всі національні аксіологічні підвалини. Недарма Ю. Руф у передмові до «Голосу крові» говорить, що «*авторів збірки об’єднує спільна ідея і мета – Український правий націоналізм»* [32, с. 4], чим і пояснюється їхня жорсткість щодо всього, що стосується компромісів і толерантності (зокрема – терпимого ставлення до представників будь-яких меншин, як національних, так і гендерних: на їх думку, подібного роду толерантність є конформістською брехнею). Подібна позиція простежується і в Д. Донцова, яку коментує героїня Забужчиного роману: *«Впереміж із балачкою сперечалися за Донцова, та зрозумійте ж ви, панство, це не антисемітизм – це рев пораненого звіра: пустіть, дайте нам жити!»* [51]. Таким способом, причина появи збірки «Голос крові» пояснюється необхідністю виникнення в українському культурному просторі *літератури опору* – *«цитаделі Духу»* (концепція О. Ольжича). Закономірність такої необхідності пояснюється об’єктивними обставинами державного значеннями, пов’язаними з національною історичною онтологією: подібного до того, як митці «Празької школи» створили у своєму поетичному метатексті метафізичну Державу у Слові, так і автори «Голосу…» найперше зробили спробу *оновити* у Слові омріяну Державу (Шевченкове «І на оновленій землі Врага не буде, супостата»), позаяк для її повноцінного буття на карті не вистачає одного – волі народу «своїм життям до себе дорівнятись», за словами Лесі Українки. І «дорівняння до себе» можливе лише через боротьбу – внутрішню, із власними травмами і сумнівами, і зовнішню – з ворогом, породженим імперією, з її ментально-ідеологічним, суспільним, техногенним продуктом.

Що ж до обраних нами текстів «Голосу крові», то пафосом війни, боротьби і національних змагань наскрізь просякнуті більшість поезій С. Скальда. Впадає в око, що найчастіше написані вони в дусі чітких світоглядних настанов, які звучать водночас і як ідейні гасла, і як афірмації, промовлені ліричним героєм вглиб себе: *«Війна! І падіння старої системи! Війна проти рабства і зради!»* [32, с. 10]; «*Хай дух воїнів світла у тебе ввійде, І до цілі доходить кулак»* [32, с. 25].

Твори автора відзначаються акцентованістю на злободенних реаліях, характерних для політичного і суспільного устрою України: поет порушує проблеми національної несвідомості та породженої нею екзистенційної байдужості представників своєї нації до власної країни, корумпованого державного апарату, конформізму, небажання змін і праці над собою, морального падіння, хибних ціннісних пріоритетів, неналежного ставлення до довкілля з кута зору екології тощо. Зокрема, перший смисловий «пласт» Скальдової громадянської лірики стосується насамперед «профанного» історизму сучасності. Але: інший «пласт» націлений на розкриття специфіки національної онтології з точки зору вічності. Він характеризується концептуальною насиченістю понять «родини», «роду», «крові» (означень генетичної та духовної безперервності (ген = геній) і «боротьби» – онтологічного фатуму, що характеризується як відпрацювання національної карми, поняття якої так само пов’язане із народженням, переродженням (реінкарнацією) і воскресінням. Зокрема, мотив переродження у поезіях С. Скальда пов’язується з образами загиблих предків – воїнів (солдатів УПА, героїв Крут, козаків, дружини Святослава), до яких молитовно звертається ліричний герой: *«Прокиньтесь, душі визвольних змагань, Нам так потрібна ваша допомога. Завзяття дайте, сили, вмінь та знань. Влаштує тільки смерть чи перемога»* [32, с. 24].

Скандинавські мотиви, наявні у творах митця, підкреслюють ідейний вимір концепту боротьби, вибудовуючи метафізичний зв’язок світів, поколінь та часу: *«Берсеркери північної землі, За кару вам була спокійна старість. Прошу, спаліть в похідному огні Байдужість, заздрість, спокій мій та жалість»* [32, c. 24], з чим пов’язується також авторська інтенція національного міфу як відсилка до нордичної теорії походження Русі, і як означення цінностей, що залишилися у свідомості (і крові) нащадків. Їх символічними увиразниками є насамперед руни (Логос, Слово, молитовний оберіг, моральний принцип) і дракар (норманський човен як відсилка до кровного і духовного зв’язку з померлими предками): *«Щоб не брали мене ножі, Щоб не рвались життя мого струни, Намалюй мені на плечі Зачаровані давнії руни. Намалюй на спині дракар, На якому герої йдуть: Освятили війни вівтар І пустились в останню путь»* [32, с. 32].

У вірші, який С. Скальд присвятив синові, і який, за ідейною специфікою, можна порівняти з поезією «If» Р. Кіплінга й еддичним «Повчання Високого», звучить дуже проста, але чітка громадянська позиція: «*Люби країну, поважай батьків, Не відвертайся від свого народу. Не бійся встати проти ворогів, Не забувай ніколи свого Роду»* [32, с. 15]. Вона якраз є тим *батьківським принципом мужності* за Н. Зборовською [55], який, попри свою простоту і показову банальність, береже свідомість національного суб’єкта від роздвоєння – тобто оберігає від гріха і травми, що пов’язуються зі згадуваною вже «хворобою духу»: *«Не злякався один проти зграї повстати, Справедливість – це твоя дорога. Хай у ворога руки від страху тремтять, Твоя мужність – твоя перемога»* [32, с. 25]. Ліричний герой афористично висновковує, що *«Кров твоя, а не паспорт, дає громадянство, Не бюлетень, а зброя дає тобі право обирати»* [32, с. 16], і що *«На колінах не випросиш щастя, а горе не виб’єш чолом»* [32, с. 22], і так само ніби вступає в міжтекстуальну полеміку з героїнею Забужчиного роману, заперечуючи її нігілістичний підхід до оцінки національних онтологічних підвалин українства: *«Про гордість та честь Українців, Про славну Перунову рать Спитайте у мертвих чужинців, Що навіть у пеклі тремтять»* [32, с. 28], а також – на противагу героїні «Польових досліджень…», говорячи про Україну з почуттям любові, а не відрази: *«Я люблю свою рідну країну, Хоч для когось сьогодні це диво. Ніжно люблю її, як дитину, І ще слово люблю «справедливо»* [32, с. 39]. Таким способом, для ліричного героя Скальдових поезій є характерним внутрішнє почуття особистісної та національної цілісності, і воно відкидає віктимний комплекс. Розуміння цієї цілісності обертається для нього у почуття особистої відповідальності – відмови бути об’єктом, жертвою.

Що ж до проблематики перверсивних національних тенденцій, то у поезіях С. Скальда вона окреслена досить широко. Образ неосвіченого (для якого «шароварщина» і є українською культурою), байдужого і ледачого конформіста викликає у ліричного героя огиду: *«Чи варта ця країна боротьби, Коли своїх героїв забуває?»* [32, с. 31]; «*Нащо нас бити, навіщо вбивати? Нас можна в ярмі алкоголем тримати»* [32, с. 20]; що значною мірою перегукується із проблематикою твору Л. Подерев’янського. Зокрема, у Скальдових рядках звучить пророча пересторога проти бездіяльної показовості (*«В минулому шукаєш собі ради, Лиш в вишиванці бачиш українця, Послухай, хлопче, дружньої поради – Такі, як ти – це радість для чужинця…»* [32, с. 37]), і проти наївності (чи то б пак – легковажності) у питаннях розстановки пріоритетів: *«Щоб зараз розмовляти з ворогами Потрібно шаблі замінити на ракети»* [32, с. 37].

Що ж до специфіки висвітлення гендерної проблематики і гендерних моделей, то автор дотримується традиційних поглядів (з точок зору моральності зокрема), прийнятних для патріархальної культури. Інститут родини для С. Скальда у національному вимірі є таким же важливим, як і саме поняття роду і нації, а тому він наділяє свого ліричного героя агресивними гегемонними характеристиками лише в тому випадку, якщо йдеться про боротьбу. Натомість коли герой висловлює своє ставлення до жінки чи дівчинки – то в цьому випадку проявляється його душевна щирість і майже батьківська вразливість, але: ліричний герой в цьому випадку так само виступає захисником, рятівником, опікуном (тобто, по суті, його гегемонія нікуди не зникає) що свідчить також про його ставлення до жінки як до слабшої істоти, місія якої не виходить за межі ролі берегині. Зокрема, у поезіях С. Скальда часто простежується майже, як у Є. Маланюка, реалізація архетипу Проститутки *(«Продасть без питання тобі свою вроду, Але ж без сім’ї не буває народу»* [32, с. 20]), образ якої суголосний із образом українського конформіста. Але, на відміну від Маланюкової поезії, у Скальдовій образ України пов’язується з архетипом Матері, інакше – в її образі консолідуються ціннісні змісти мужності. Якщо маланюківський ліричний герой впадає в меланхолію внаслідок усвідомлення зневаги нації чужинцями і, як наслідок, її розпорошення (= вимушеного комплексу кочівника, пов’язаного з еміграцією, чим зумовлюється також його неусвідомлене почуття провини), то герой Скальда залишається свідомим, цілісним, осілим (= комплекс української сталості) і готовим до боротьби заради захисту країни як дому: вигнати чужинця, аби захистити Матір, і не допустити її повторного перетворення на Проститутку.

Таким способом, у цілому в поезіях С. Скальда відбувається актуалізація національної ідеї, яка набуває осучасненого забарвлення і відроджується у формі стійкого життєвого принципу як готовності до дії, а не як рефлексії над минулим. Ліричний герой віршів автора живе тут і зараз, і тим самим – програмує читача (як і, власне, автора) на вихід зі стану віктимізованої іманентності.

Своєрідними аксіологічними і гендерними характеристиками, що висвітлюють суб’єктивне авторське розуміння національної ідеї, наділені поезії Д. Камлюк. Її творчий доробок відрізняється від Скальдового насамперед екзистенційною специфікою медитативно-сповідального модусу: якщо ліричний герой згаданого поета насамперед повчає, *пропагує ідею*, не заглиблюючись у психологічну рефлексію, залишаючись на символічній екстраверсивній «поверхні», до лірична героїня Д. Камлюк осмислює значення пропагованих нею цінностей в силу своєї пасіонарності, суб’єктивного кордоцентризму – тобто осмислюючи духовну вагомість насамперед для свого внутрішнього світу оприявлених нею ідей. Інакше, медитативний модус поезій авторки стає в певну конфронтацію з публіцистичною спрямованістю віршів С. Скальда.

Поезія Д. Камлюк наскрізь просякнута мотивами екзистенційного онтологізму, що зливається в кінечному випадку з ідеєю нації. В одному з таких творів лірична героїня міркує: *«Не варто вчитись сенсу у життя, Коли всі грані цього світу стерті. Життю оцінку виставить буття, Набуде цінності воно лише по смерті»* [32, с. 53]. Далі авторка розгортає думку, торкаючись проблематики вибору, окресленого переплетеністю вітаїстичного з танатичним, а також онтологічної межі: «*Лиш той, хто жити жадібно хотів, Але віддав життя у подвигу геройськім, Піднесений у Сваргу до Богів, Бо вмерти важко, жити дуже просто»* [32, с. 53]. В кінечному випадку, екзистенційні мотиви поезії Д. Камлюк переплітаються з онтологічно-ціннісною парадигмою пісень «Старшої Едди» та творів О. Ольжича, а також – з донцовською ідеєю чину: «*Коли живемо, кажемо: «Піду, зроблю і буду!» Але, сказавши, відійшов, забув. Лише по смерті, чисто і без бруду, За тебе скажуть: «Йшов, зробив і був»* [32, с. 53].

Д. Камлюк чітко акцентує увагу на специфіці українського мілітаризму, що уособлює саму ідею нації: *«Ви – не загарбники краю чужого, Ви не захопники, Ви навіки В пам’яті Роду залишитесь свого Білої нації захисники»* [32, с. 54]. Зокрема, епітет «білий», який часто зустрічається у текстах авторів збірки («біла нація», «біла раса» – пор. Скальдове: *«Моя раса, моя родина, Біла й чиста, як аркуш паперу»* [32, с. 29]), швидше, є синонімічним виразником епітету «світлий», і пов’язується, на наш погляд, із відсилкою до слов’янської міфології, в яких існувало два божества, що уособлювали протилежні сили – Білобог і Чорнобог, а слово «раса», за Д. Донцовим, може означати націю у метафізичному і генетичному вимірі [42]. Можна також згадати концепцію Ю. Еволи, згідно з якою раса – це не стільки біологічні показники спільноти, скільки її ментальність, душевні якості [46, с. 59]. Зокрема, С. Наливайко зазначив, що козацькі прізвища Білий і Чорний пов’язуються із характером роду занять їх носіїв: якщо чорними називалися козаки, що вели подвійне життя – військове і землеробське, то білими звалися постійні воїни [114].

Таким способом, «білі» – це насамперед поборники «вічні воїни» за справедливість, яка є основою буття нації і захистом проти ворожих маніпуляцій із національною свідомістю, які Д. Камлюк влучно окреслила симбіотичною єдністю Шекспірових гамлетівських і Шевченкових мотивів: *«Ти поснула, тебе зрадники тихо приспали, Влили в вуха отруту тобі»* [32, с. 62].

Сповідальні тенденції ліричної героїні проявляються у символічному діалозі з Батьківщиною, який має багато спільного з молитвою і присягою: *«Я повернусь не на щиті, А навіть мертва із щитом. Благослови ж мій шлях мені Своїм Тарасовим пером»* [32, с. 57], або ж: *«Благослови годину світлу І поєдинок до кінця, Благослови священну битву І долю правого бійця»* [32, с. 57]. Впадає в око авторське поєднання особистісного екзистенціалізму ліричної героїні та детермінізму, із яким пов’язується сам факт межового вибору: *«Вітчизно, Матір, Земле Рідна, Мені не шкода голови, Я йду у бій, Година світла. На вірну смерть благослови»* [32, с. 57]. Усвідомлюючи наслідки такого кроку, що стосуються також онтологічної приреченості, лірична героїня робить майже афористичний висновок, що звучить як буттєва метафізична закономірність: *«Кому не жаль своєї голови, Того не пощадить рука ворожа»* [32, с. 58].

Гендерний аспект творчості Д. Камлюк так само має свої особливості. Зокрема, лірична героїня мислить себе як рівна чоловікові за місією і за духом: *«Брати, душею щирою, і в дощ, і в холод, Коли негода серце допече, Я з вами залишатимуся поруч І братське підставлятиму плече»* [32, с. 60]. Але разом з тим вона не порушує проблем жіночої емансипації, позаяк відчуває себе вільною і цілісною – *вона вже суб’єкт, а тому націлена на трансцендентне*. Тому для ліричної героїні Д. Камлюк не виникає таких буттєвих проблем, як, скажімо, для героїні роману О. Забужко: лірична героїня Д. Камлюк мислить свою людську сутність поза межами тіла; її думка першочергово націлена на зв’язок свого духу із духом нації та українства. Але разом з тим лірична героїня є надзвичайно щирою у своїх переживаннях: її біль – це насамперед біль воїна: *«Моя доля біжить бур’янами. Мого неба затьмарена капоть. Моє серце огортують шрами. Мої очі соромляться плакать»* [32, с. 64]; *«Розриваються мізки від болю. Гине доля затравленим звіром. Та стоятиму стійко за волю, Як би сильно мені не боліло»* [32, с. 64].

Таким способом, поезія Д. Камлюк характеризується глибоко висвітленою екзистенційною проблематикою, сповідальністю, інтроверсивністю і медитативністю.

Різкими імперативними інтонаціями насаджена поезія Ю. Руфа. На відмінну від С. Скальда, поет не акцентує увагу на виокремлених аспектах національної проблеми, а, послуговуючись образами революційної доби, переносить їх на етернальну канву: *«Бродським котлом киплять вулиці міста, Насильство і біль, дзвін розбитих вітрин. Встань і очисть світ від накипу й лиску Владних чиновників і прогнутих спин»* [32, с. 118]. Анархічні тенденції, наявні у рядках, є відсилкою до хаосу як перехідного етапу – межі, за якою через переживання символічної смерті настає відновлення національного суспільства відповідно до принципів гармонії, де діє закон. Але: відновлення неможливе без ініціації національних суб’єктів внаслідок переживання особистісних світоглядних зламів, що визначаються як перехід від несвідомості до просвітлення, від сну до поступу. У цьому випадку Ю. Руф звертається до профетизації ідеї, що свідчить також про характер його поетичного візіонерства. Роздуми автора є своєрідним прямим художнім коментарем до ідеї, апологетом якої є Д. Донцов (сюди ж слід віднести такі слова поета: «*Твори закон і сам доводь його виконання»* [32, с. 140]). Можна стверджувати, що у творчості Ю. Руфа простежується романтична актуалізація духовного наступу, втіленого в образі згуртованого і розлютованого натовпу: «*Твоя революція – воля й свобода, Твоя непокора – майбутнє ідеї. Дай відповідь шквальним безжальним терором Тим, хто не цінує країни твоєї»*. [32, с .118], зокрема, окреслений вище метафізичний аспект *«хаосу-на-межі»* є також національним втіленням апокаліптичного *«дня гніву»*, явленого у профанному вимірі як революція, позаяк її необхідність зумовлюється онтологічним національним застоєм і передчуванням необхідності визволення – насамперед від російського, на той час невидимого для більшості українців, зашморгу: «*Земля моїх предків в руках ворогів, Овита арканом північних сусідів, Зарошена воля безмежних степів І дух козаків зомлів наче й знидів»* [32, с. 122]. Автор вбачає ймовірність приходу такого dies irae в майбутньому, адже умовна лінія часу в його історіософії має спіралеподібний характер, як і, власне, циклічність людських занять, ідей, цінностей і прагнень: «*Де хліб у полях і хліб на столі Минуле так тісно сплелось з сьогоденням, Однаково рівні великі й малі, Де садиться сад і корчується терня»*. [32, с. 122]. Образ спіралі є метафорою трансцендентності, пориву до сакрального, а також – ланкою, що сполучає пам’ять про минуле з людським національним свідомим: *«Мій Пантеон – моя духовна сила, Сакральна міць та потойбічна суть. Це те, що шум Дніпра й Аскольдова могила В спіралях вічності тобі несуть».* [32, с. 147].

У творах Ю. Руфа своєрідними характеристиками наділений образ системи, яка мислиться впорядкованою ідеєю, але разом із тим має амбівалентну специфіку – впорядкованість приховує зародок хаосу (несвідомості, пов’язаною з тіньовими аспектами тієї ж ідеї), а тому поглинає і поневолює: «*Ти поринаєш в її лабіринти, Ворога вивчивши, мов теорему, Раптом, прокинувшись, ти розумієш – Ти в ній розчинився, і сам вже система.* [32, с. 125]. Таким способом, за Ю. Руфом, війна із системою є боротьбою із власною тінню – з тим, чого особистість намагається підсвідомо уникнути: «*Такі, хто себе без останку ідеї Дарує, дає, віддає, прирікає, Є паливом в жерлі вулкану системи, Воюючи з нею – її підживляє».* [32, с. 125]. Саме тому, на його думку, «*Для того, щоб не впасти й не пропасти Потрібно діяти та не боятись бою».* [32, с. 139]. Але поет наголошує, що змагання із собою в цьому випадку – єдино можливий вибір, нехай він, на перший погляд, скидається на сізіфову працю, позаяк внутрішній рух як боротьба за життя («*Моя стихія – це рух, Моя ідея – протест»* [32, с. 136]) – це те, що відмежовує суб’єкта від абсурдної смерті. Зокрема, у наведених нижче рядках простежується паралель із романом Е. Гемінгвея «По кому подзвін»): «*Повстань й борися, покажи свій гонор, Безсмертя й честь здобудь у боротьбі. Нехай в огні оплавляться ті дзвони, Що смерть швидку заповіли тобі»*. [32, с. 131]. У цьому випадку символіка вогню ідентична символіці оновлення, очищення задля переходу у вищий вимір. Порівняймо: «*Прощальна сальва, крода до небес, В якій, здавалось би, обвуглюються й зорі, І ворон з хижим криком, наче вірний пес, У невідь попрямує за тобою»*. [32, с. 127], або ж: *«Прокинувшись в ранковому дощі, Освячений потоками Дажбога, Я воскресав і знов в огні горів, Вертаючи до рідного порога»*. [32, с. 142]. У цих рядках вогонь уособлює зв’язок цього світу із потойбіччям, як і, власне, ворон (птахи є медіумами між світами живих і мертвих), але разом із тим образ ворона також є певною мірою еддичним: згадаймо птахів Хуніна та Муніна («Думку» і «Пам’ять»), які були вісниками Одіна. Далі в тому ж творі міфопоетична текстова паралель розгортається таким чином: «*І ти стоїш на перехрещенні доріг Між світом Яві й мудрими богами, Як жертву, меч кладеш до їхніх ніг, Щоб відчинити браму до Вальгали».* [32, с. 127]. Межа між світами (матеріальним і божественним) зумовлює екзистенційну ініціаторну специфіку онтологічного стану героя: помежів’я мислиться вже як відсутність вибору, позаяк жертва вже принесена. Меч є водночас і символом битви, й уособленням зробленого раніше вибору (який тепер мислиться як символічна смерть), тому буттєвий стан героя на-межі можна оцінити як очікування на особистісний апокаліпсис (Страшний суд, Одкровення). Впадає в око, що символіка меча є іншою версією символіки ключів до небес: можна згадати приказку, яка була надзвичайно популярною в період Євромайдану: *рабів до раю не пускають*. Тому не дивно, що ліричний герой відмикає браму *самостійно*, але офірує меч богам як доказ дотримання правого шляху.

Зокрема, меч може символізувати не лише боротьбу, але й спосіб мислення, світогляд (у символіці Таро мечі уособлюють інтелектуальні аспекти особистості). Інакше, йдеться про той таки самий Логос (Слово), ту ж ідею, якої ліричний герой свідомо дотримується у боротьбі з національною тінню (згадаймо Маланюкове «Стилет чи стилос?»). Досить влучно ця символіка розкривається в іншій поезії Ю. Руфа, адресованій апологетам московського імперіалізму: «*Спинися та прислухайся, приблудо,* *Ця мова – меч для тих, хто йде з мечем. Вертайся у своє болотисте нікуди».* [32, с. 128]. Зокрема, символіка меча також є дотичною до поняття справедливості як перемоги над абсолютним злом, уособленням якого є російська імперська (садистська) сутність. У творах Ю. Руфа, як і в Т. Шевченка, ця перемога є кармічною місією України, і пов’язується з її славою на рівні вічності (абсолютною реалізацією на карті світу як Держави Духу). Але задля цього Україна, на думку Ю. Руфа, має зібрати всю свою впевненість і весь свій ресурс задля останнього ривка у боротьбі зі злом – згуртуватися: «*І пронесеться слава України, Не діленої псами на шматки. Останній шанс для мужньої країни, Що потребує твердості руки*. [32, с. 131]. Далі автор розгортає думку: «*Згорять у пеклі підлі яничари, І їхній сміх потоне в небутті. А потім Ми наповним срібні чари Водою вільної й щасливої землі».* [32, с. 131]. Образ води і чар у цих рядках відсилає до міфічного уявлення про живу воду, а також – про Святий Грааль. Зокрема, у тій же символіці Таро образ чаш (чар, келихів) пов’язується з емоційною сферою (по суті, з Еросом) – тобто тим, що несе в собі вітаїстичний код, і цей вітаїзм не є можливим без духовної чистоти і духовної спокути. Таким способом, жива вода є також своєрідною відсилкою до таїнства Причастя (національного долучення до Вічності внаслідок трансформацій, що відбулися протягом «посту», уособленням якого є війна з особистісним та світовим злом). Зокрема, Ю. Евола у праці «Метафізика війни» розкриває цей аспект – боротьби воїна насамперед із власними тіньовими змістами («жагою життя»), внаслідок якої він досягає духовної чистоти, що дає йому право також діяти в об’єктивній дійсності («внутрішній ворог є відображенням зовнішнього») [46, с. 45], інакше – бути тим, за що він бореться. Примітно й те, що Ю. Евола найбільшим гріхом вважав нереалізовану волю [46, с. 46], і ця думка органічно переплітається із поняттям волі у концепції Д. Донцова.

Наскрізною у творчості Ю. Руфа є проблематика зради, яка існує поруч із тими цінностями, що передбачають цілковите зречення себе: «*Твій шлях – війна, твоя земля свята. Ти крізь вогонь прорвешся за ідею, А потім підла зрадника рука Тебе продасть наступному ґебрею»* [32, с. 141], або ж: «*Нема й не буде правди на сім світі, Згниють в землі найкращі з твоїх чад. З смерек високих буйних верховіттів Вони побачать нових яничар»* [32, с. 151]. Зокрема, згідно з Ю. Руфом, схильність до зради є чимось на кшталт неспокутаного гріха, який проявляється на рівні генетики: «*Невже нема на цьому світі Бога? Невже згубили гордість, славу й честь? Найкращі спочивають в чистім полі, Нащадки зрадників москві продали хрест»* [32, с.151] (автор вірша принципово пише назву російської столиці з маленької букви). Але разом із тим на цьому рівні проявляються і найкращі риси представників нації, успадковані від попередніх поколінь як найвищі цінності: «*Ви нам подарували вільний край, І хоч запроданці шматують Україну, Ми збережемо заповіт та звичай, Що дарував в безсмерті батько сину»*. [32, с. 149].

Поняття самозречення (самопосвяти, за Д. Донцовим та О. Ольжичем), про яке говорилося вище, у поезії Ю. Руфа має амбівалентний характер: йдеться про свідому офіру суб’єкта (внаслідок самостійного вибору) і про об’єктивацію того, хто мислиться як жертва (по суті, як здобич, що не здатна дати відсіч внаслідок обрання хибного шляху – або під впливом несвідомості, або під впливом страху): «*Моя смиренна та свята земля, Із віку в вік імперських зайд повія. Ти продана народом для кремля – Одвічний край рабів та гречкосіїв»* [32, с. 142]. У цих рядках образ України виступає переосмисленою шевченківською «нашою, не своєю землею», амбівалентною Марією як Матір’ю, і Марією як Магдалиною – тобто бачимо перед собою образ нещасливої, зневаженої, але повної любові матері-покритки до своїх дітей, і ними ж зрадженої. Ліричний герой усвідомлює онтологічну трагедію своєї землі, приреченої на самотність, а тому по-синівськи виступає на її захист тим, що просто з нею залишається: «*Я розчинюсь в прийдешньому в віках І назавжди зостануся з тобою»* [32, с. 142]. Подібне ставлення Ю. Руфа до України нагадує таке ж синівське ставлення Т. Шевченка. Зокрема, у цій поезії розкривається також й екзистенційна трагедія ліричного героя, втілена в його межовій самотності: «*Я помираю на своїй землі. Такий дурний й безмежно одинокий. Не на щиті, а дома уві сні, Відходячи у вічність крок за кроком»* [32, с. 142]. Можна припустити, що герой таки був поранений у битві, але його любов до всього рідного навіває йому відчуття затишку і дому навіть в агонії. Водночас він усвідомлює значення своєї офіри для майбутнього Української держави, але також не позбавлений і страху, що жертва ця виявиться марною, звідси – почуття гіркоти внаслідок своїх недоречних проявів наївності, викликаних вірністю ідеї (можна порівняти із Шевченковим: *«Чи не дурю себе я знову Своїм химерним добрим словом? Дурю! Бо лучче одурить, Себе-таки, себе самого, Ніж з ворогом по правді жить І всує нарікать на Бога!»* [162, с. 355]). Зокрема, в іншій поезії маємо подібні за настроєм рядки: «*Звірячий холод луком вигинає спину, Пролазить крізь прострілену шинель: Невже і я, скривавлений, загину На згарищі нездійснених ідей?»* [32, с. 151].

Концепти пам’яті, болю та почуття абсурдної жертовності часто переплітаються в поезіях Ю. Руфа. Зокрема, ліричний герой в одному з творів зауважує: *«Моя держава любить мертвих героїв»* [32, с. 144]. В іншому вірші, присвяченому героям Крут, автор з гіркотою говорить: «*Герої Крут, святі бійці Вітчизни, Віддали юність й канули в пітьму Для того, щоб плебейська люта дурість Продала вашу мрію золоту».* [32, с. 152]. Але у цьому випадку абсурд – це насамперед догана запроданцям, а не тим, хто офірував своє життя Україні («*Сімнадцять літ – не мало й не багато, Щоб за Вкраїну мусіти вмирать»* [32, с. 152]), а також тим – хто дозволив собі забути, але значення подвигу героїв (зокрема, і бійців УПА) від того не стає меншим: «*Нехай святяться ваші імена, Забуті на землі та золотом карбовані на небі. Солдати волі, Ви – бійці УПА, Хто став під прапори провідника Бандери»* [32, с. 149]. Таким способом, Ю. Руф порушив проблему збереження національної пам’яті не просто щодо об’єктивних подій, а насамперед – щодо всього, що стосується конкретних людських імен та їх особистих історій, на які кожен з них має право, і які мають бути озвученими, позаяк вплетені в історію української боротьби – героїчну та надзвичайно трагічну.

В інших віршах автора образ України, яка мислилася до того ним як зраджена любляча мати, нехай і покритка (в дусі Т. Шевченка), набуває вже різко негативних конотацій – прирівнюється не лише до архетипу Проститутки (як у Є. Маланюка), але й до Страшної Матері, яка вбиває (як в О. Забужко): «*Моя Вкраїно, кровію полита, Дешевша за припортових повій, Кістьми героїв рясно простирадлом вкрита, Мов Хронос, пожираєш цвіт своїх дітей»* [32, с. 151]. Зокрема, наведені вище слова ліричного героя твору Ю. Руфа є майже дослівним переказом слів героїні «Польових досліджень…», згаданих у попередньому розділі. Одна з поезій Ю. Руфа завершується таким гіркими словами, що звучать вже не як риторичне питання з конотаціями прихованої надії, а з повним розчаруванням: «*Коли ж нарешті скінчиться руїна? Твої сини піднімуться з колін? Хоча…Які сини? Ти не одного вбила сина, Який тебе плекав, творив, любив»* [32, с. 151].

Якщо звернутися до проблемної канви «Польових досліджень…» як до контекстуальної паралелі поезіям Ю. Руфа, то можна простежити таку особливість: у чоловічому тексті, на відміну від жіночого (про його особливості ми зазначали у попередньому підрозділі), виявляється онтологічна та екзистенційна здатність відгороджуватися від образу України (власне, як і від будь-якого жіночого образу), особливо якщо цей образ проявлено через архетип Проститутки: такий феномен зумовлений дистанцією між чоловічим та жіночим досвідами – зокрема, відокремленістю чоловічої ідентичності від усього, що традиційно в культурі пов’язується з жіночністю – особливо з її негативними аспектами. Лише у творчості Т. Шевченка ця дистанція ніби «скорочується», що пояснюється особливістю його авторського (і людського) світовідчування: для Кобзаря взагалі є характерною здатність ставити себе на місце Іншого (Іншої) замість того, щоб відгороджуватися. Саме тому трагедія жінки проявляється у творчості поета як особиста: це простежується насамперед в людяному (емпатичному) ставленні до матері-покритки. Не можна не згадати також про ряд поезій Т. Шевченка, стилізованих під «жіночу» лірику: сам факт існування таких творів підтверджує намагання автора зрозуміти психічну природу та специфіку жіночого досвіду.

Отже, у поезіях Ю. Руфа концепт національної ідеї переплітається із думками, викладеними Д. Донцовим. Також на рівнях поезій простежується реалізація метафізичного текстового діалогу із митцями минулих епох і митцями сучасності.

Підсумовуючи сказане про творчість аналізованих нами авторів збірки «Голос крові», можна стверджувати, що їхні поетичні візії є своєрідною ретрансляцією історичного і духовного – по суті, двовимірного онтологічного національного досвіду на сучасному етапі. Період, коли ця збірка була оприлюднена, характеризується ситуацією онтологічної межовості, коли нація от-от мала постати перед вибором: поверненням в імперське минуле чи рухом у демократичне майбутнє – подалі від присутності російського коду в політиці і суспільній ментальності, який став на той час всюдисущим. Можна стверджувати, що твори збірки «Голос крові» стали своєрідним пророцтвом щодо майбутнього, пов’язаним з подіями Революції Гідності, які мали от-от відбутися. Варто зазначити, що увага більшості авторів збірки «Голосу крові» до теми пам’яті Героїв Крут (покоління молоді, з якого, за словами О. Забужко, виросла би українська еліта) є візіонерським перегуком із подіями і цінностями Євромайдану, ініціаторами якого були так само студенти. Інтуїція авторів виявилася надзвичайно чутливою до суспільних настроїв, і, зрештою, до намірів народу щодо утвердження своїх питомих, ненав’язаних цінностей, які насамперед пов’язані з європейською ідентичністю: Україна – це частина Європи, а тому її аксіологія тяжіє до Оксиденту більше, ніж до Орієнту, позаяк останній, особливо останніми роками, пов’язується з людською несвободою та ідеологією людиноненависництва.

Ціннісні витоки української свідомості, української ідеї з кута зору свободи, волі та демократії, пов’язуються з етичною шляхетською культурою, у якій відображені підвалини лицарського світогляду, що проявляються насамперед в етосі ведення війни. В українському випадку Ерос і війна є сторонами однієї медалі: кордоцентризм (філософія серця, за Г. Сковородою) є тим визначальним фактором, що консолідує культуру любові і культуру війни, формуючи таким способом лицарський світогляд.

Д. де Ружмон зазначив, що секуляризація лицарського міфу (насамперед йдеться про знецінення ключового етичного чинника, пов’язаного з Еросом, ідеєю Любові – тобто *людяності*) призводить до війни, для якої є звичним порушення правил її ведення, що проявляється у крайній жорстокості, аморальності, людиноненависництві, нечесності та цинізмі [134]. Подібне ми бачимо у росіян. Зокрема, аналізуючи концепт лицарства у поезіях М. Цвєтаєвої, О. Забужко зазначила, що сама ідея такого поняття у творчості авторки є штучною [53], позаяк лицарський світогляд не є притаманним російській ментальності взагалі – це пов’язано якраз таки з імперською культурою, яка за своєю суттю є не просто просякнутою садистськими тенденціями у ставленні до Іншого, але й відкидає будь-яку спробу усвідомлення його унікальності, навіть якщо Інший є ворогом. Здатність бачити у ворозі насамперед *людину* є визначальною у лицарському етосі.

Концепт лицарства у поезіях М. Цвєтаєвої є лише ключем розуміння до суті імперського нарцисизму, специфіка якого проявляється у *«примірюванні»* чужих цінностей та досягнень на свою культуру, що є, по суті, іншою версією того ж таки, характерного для росіян, *привласнення*. Інакше, нарцисизм полягає насамперед у відсутності об’єктивного усвідомлення своєї суті – у *манії величі*.

**2.3. Аксіологічна парадигма Революції: Леся Українка і голоси Євромайдану (Г. Крук, П. Коробчук, К. Бабкіна, М. Савка, А. Любка)**

На сьогодні для українців надзвичайно важливою є тематика європейської ідентичності, що нерозривно пов’язана із проблемою визначення національної системи цінностей. Гостро постало таке питання після подій на Майдані 2013–2014 рр., що увійшли в сучасну історію України під назвою Революція Гідності. Особливо воно загострилося після анексії Криму росією і початком нею східної фази війни (2014 – 2022), і з 24 лютого 2022 р. – повномасштабної фази. Упродовж цього періоду, починаючи з 2013 року, у свідомості громадян актуалізувався духовний стрижень, пов’язаний насамперед із іменами національних класиків і тими ідеями, які вони встигли осмислити (і доосмислити) упродовж свого літературного і земного життя (яскравий тому приклад – відеозапис, де Сергій Нігоян читає уривок із поеми «Кавказ» Т. Шевченка). Символічно, у такий спосіб можемо спостерігати явище накладання однієї реальності на іншу: духовного універсуму, під егідою національної, свідомої і соборної Правди, на профанну дійсність.

Творчий доробок Лесі Українки є вдячним матеріалом для дослідження аксіологічних параметрів та орієнтирів суспільства незалежної України під час Революції Гідності з точок зору етичної системи цінностей Пізнього Середньовіччя та Ренесансу, що розвивалися під спільним знаменником лицарської культури та європейського гуманізму. Висловлені письменницею ідеї надзвичайно резонують із воєнним сьогоденням, актуалізуються у його часопросторовому вимірі. Зокрема, це стосується і теперішнього розуміння духу українства в світі.

Духовні орієнтири ранньої ренесансної людини прямо пов’язані із християнськими орієнтирами Середньовіччя. Але в історичній перспективі, пов’язаній із переосмисленням ідейних цінностей, постає така картина: якщо для середньовічного індивіда у центрі його внутрішнього світу був Бог-Творець, то у центрі світу ренесансної особистості Творцем постає Людина, інакше, Людина сама є відповідальною за все, що з нею відбувається. Вона самостійно провокує власну долю і таким способом впливає на світ. Якщо індивід Середньовіччя був націлений на безпосереднє пізнання Бога, то індивід Відродження бере на себе місію пізнати Бога через себе самого і свої можливості – особистісні якості, таланти, фізичну витримку, інтелект, інтуїцію та здатність до емпатії. У цей час можна простежити задатки ідеї про те, що світ є дзеркалом людини, і що існує певний Абсолют, якого повинна прагнути кожна жива душа. Цей Абсолют прямо пов’язаний із античним уявленням про калокагатію (ідеальне поєднання фізичної і духовної краси). Калокагатія у більш широкому сенсі є не чим іншим як ідеалом світової гармонії, із яким також тісно пов’язаний суто пантеїстичний світогляд. Пантеїзм епохи Ренесансу як філософська концепція поєднує елементи античного і християнського світоглядів (Бог живе у тому, що Він зміг створити), зокрема спільним знаменником для обох типів світоглядів є стоїчна складова, найвідомішим апологетом якої був римський філософ Сенека (4 р. до н. е. – 65 рр.). Суть стоїцизму як філософії і як життєвого принципу досить прозоро перегукувалася з ідеєю християнського примирення, яке було іншим боком мужності і поєднанням таких чеснот як терплячість, загартованість, витримка і дисципліна: *«Того порядку, що у природі речей не можемо змінити, але можемо виплекати в собі гідну бездоганної людини силу духу, що допоможе нам мужньо перенести все випадкове, перебувати у злагоді з природою»* [141, с. 15]. Можемо із впевненістю сказати, що за основу того, що в європейській культурі називається лицарством, узято основи стоїчної філософії у поєднанні з християнським аскетизмом і почуттям провини, із яким пов’язується загострене почуття совісті і справедливості. Щоправда, у процесі історичного розвитку ці основи зазнали значних модифікацій за рахунок аксіологічної сфери поширення: стоїчна мужність сприймалася вже не просто як вміння, мистецтво здорового мислення, що допомагає вистояти у життєвих негараздах і зберегти власну гідність, а й як здатність перевершити себе самого, аби долучитися до Божественної істини.

В аксіологічній ієрархії лицарства Дух стає на вищому щаблі усіх цінностей. Саме тому в епоху Середньовіччя серед лицарів практикувався аскетизм; не менш важливим є той факт, що більшість лицарських орденів були насамперед не військовими, а чернечими (тамплієри, госпітальєри, мальтійці, тевтонці). У такий спосіб, їх адепти мали паралельні шляхи загартовування характеру і, як наслідок, більш розлогу концепцію розуміння подвижництва: через воїнську звитягу і через внутрішню боротьбу із власною тілесністю. Не менш важливим є той факт, що життя лицарів, як і ченців, було підпорядковане інтересам спільноти; у їх середовищі простежувалася чітка ієрархія, і була поширеною духовна практика послуху (нарівні із обітницею вбогості та безшлюбності), яка є іншою стороною плекання у собі почуття обов’язку перед Богом та іншими людьми. Інтереси спільноти перетікали в релігійні. У такий спосіб людина вчилася вмінню тримати слово і жертвувати собою, підпорядковуючи власне его категоріям вищого порядку, з якими пов’язувалася ідея Бога як принципу моралі.

Вплив лицарського світогляду, обіпертого на християнські стоїчні цінності, був ключовим для куртуазної культури, із якою пов’язана творчість трубадурів. Зокрема, варто звернути увагу на те, що любов лицаря до прекрасної дами, оспіваній у куртуазній поезії, була іншою стороною любові до Бога, на що вказує платонічний характер таких стосунків, якщо зважити на те, що більшість воїнів, вступаючи до лицарських орденів, давали обітницю не одружуватись. Дистанція між закоханим лицарем і прекрасною дамою мала своє символічне і цілком закономірне значення: якщо лицар протягом земного існування випробовує себе, насамперед як християнин, заради вічного життя, і якщо зважати на те, що його дама поводиться так само доброчесно, то можна бути цілком впевненим, що їхні душі після смерті об’єднаються у Божому Царстві. Цілком слушним прикладом такого уявлення про вічну любов може слугувати, як не дивно, «Божественна комедія» Данте.

Досить чіткі інтертекстуальні паралелі простежуються між названим твором і драмою Лесі Українки «Блакитна троянда». Зокрема, алюзія міститься вже у самій назві. Як зазначає О. Забужко, блакитна троянда – це земна назва білої небесної рози, з якої святі та янголи споглядають Бога у третій частині дантової поеми [53, с. 179]. Уся подорож небесними сферами головного героя із Беатріче завершується, коли провідниця змушена покинути Данте і посісти місце, відведене їй у цьому небесному амфітеатрі. Данте не може зробити того ж, адже він поки що належить до іншого, земного світу. Впадає в око, насамперед, чистота, ідеальність таких стосунків не просто на просторовій відстані – на відстані двох реальностей: профанної та вічної. Впадає в око й те, що герой Данте, майже як святий Ілля, був узятий живим на небо, і провела його так сама прекрасна дама – божественна наречена.

У творі Лесі Українки порив Люби й Ореста до таких стосунків, до лицарської «приязні», як називає подібну любов головна героїня, але, як ідеалістка, не зважає на те, що вона, як і її коханий – насамперед жива людина, належна до земного світу, яка має тіло, адже божевілля, межовий розлад, на який вона страждає – насамперед недуга нервів, адже, як зазначив М. Фуко, душа не може бути хворою [157]. Саме тому самогубство, що є наслідком Любиної вродженої імпульсивності й набутих страхів (idee fix головної героїні була психічна хвороба її матері, тож дівчина протягом усього твору роздумує над фатумом спадковості, який є метафорою гріха людини, її страждань і смерті ще за життя), можна розглядати як звільнення або трансцендентний порив до Абсолюту. Вказаний мотив, присутній у драмі Лесі Українки, перегукується із іншим твором мисткині – із символістською казкою «Метелик».

Насамперед варто зауважити, що природа візіонерства Лесі Українки залежить від самої специфіки її художнього мислення, яке, за своєю суттю, є таким, що вибудовує цілісну систему символів, які є ключем розуміння світу речей і понять епохи, обраної для художнього зображення, але за якими стоїть універсальний архетип. Примітним є те, що творчість письменниці, хоч і пов’язується з неоромантикою, але все ж розвивалася і під впливом символістських тенденцій у загальному контексті Модернізму, що генетично беруть витоки із герметичної традиції, яка пов’язується із релігійним і натуралістичним синкретизмом і включає в себе природниче й езотеричне знання.

Візіонерство характеризується як здатність до розширеного сприйняття дійсності внаслідок загострення чутливості органів сприйняття (зору, слуху, запаху, дотику тощо), що передбачає синестезію – роботу цих органів у тандемі, що впливає на цілісність, взаємодоповнення інформації (і взаємонаповнення внаслідок інсайтів), яка надходить від світу: звук сприймається як колір, дотик – як запах тощо. Але сама можливість синестезії лежить на інтуїтивному ґрунті, і саме інтуїція є найбільш важливою передумовою, якщо не сказати, ключем того осягнення дійсності, яке передбачає візіонерський досвід. Його теорію вперше виклав О. Гакслі у працях «Брама сприйняття» і «Рай і пекло» [26; 27].

Першими візонерами можна назвати служителів язичницьких культів (магів, віщунів, жерців при храмах тощо), ранніх християнських або ісламських пророків – Мойсея, Авраама, Іллю, Самуїла, Ісая, Єремію, Єзекіїля, Давида, Соломона, Даниїла, Якова та ін.. Зокрема, характер такого візіонерства пов’язувався із можливістю передбачати – власне, знати заздалегідь про те, що має бути.

Літературна трансформація такого візіонерства пов’язана із набуттям форми вже не передбачення, а футурологічного прогнозування. Зокрема, за допомогою аналітики, уважного спостереження за подіями своєї сучасності, а також – власних фантазії та інтуїції, автори-фантасти ХІХ – ХХ століть намагалися вибудувати систему світоустрою, опираючись на вже відомі їм факти. Такими авторами були той же О. Гакслі, Дж. Орвел, Е. По, Ж. Верн та ін..

Іншою стороною візіонерства як суто мистецького акту в контексті символізму як модерністської течії були магія та спіритуалізм, які передбачали розвиток окультних практик та їх тлумачення, обіперте на систему закритих знань. До найбільш відомих візіонерів-метафізиків належали Алістер Кровлі, Еліфас Леві, А. Уейт, М. Ленорман, Ю. Евола, С. Пшибишевський, та ін.. Пізніше, із розвитком теорії про колективне несвідоме, висунутої К. Юнгом, учнем З. Фройда, розуміння суті метафізичних явищ і понять перемістилося до галузей психології і психіатрії. Зокрема, думка Алістера Кровлі, викладена у «Книзі закону», розкриває саму суть вчення про Телему (назва співзвучна із назвою Телемського абатства, життя в якому було описане Ф. Рабле у творі «Гаргантюа і Пантагрюель»), ідея про яку звучить приблизно так: *«Твори волю свою – оце і весь закон, але якщо взявся, то роби»* [85]. Згідно з офіційною думкою християнської церкви, існує як воля Бога, так і воля диявола, і людина між ними – на помежів’ї. Згідно з Алістером Кровлі, в душі індивіда паралельно існують обидва прояви, і всі вони – прояви волі людської [85]. Незважаючи на, на перший погляд, провокативний характер, ця теза є інтуїтивним відображенням ідеї К.-Ґ. Юнга про інтеграцію особистості – про шлях внутрішньої цілісності індивіда, який передбачає рух до гармонійного співіснування свідомих і несвідомих, світлих і темних аспектів психіки [168; 169], від рівноваги яких залежить уміння об’єктивно сприймати себе, людей, світ, реальність, наскрізне уміння любити, прощати і довіряти, а де потрібно – побороти страхи і настояти на своєму. По суті, творення своєї волі, за Кровлі, не є тотожним тому, щоб творити волю власного его. У цьому випадку Телема трактується філософом як вища істина, вищий смисл, трансцендентність, яка реалізується через порив індивіда по той бік профанного буття до Абсолюту.

В однойменному творі Лесі Українки образ метелика, який поривається до вогню лампи, є символом пориву душі до світла, із яким також пов’язується Бог або вища істина. У священних текстах неодноразово звучить думка, що на лице Бога не можуть дивитися навіть янголи, адже є ризик опалити лице. Тому не дивно, що метелик з Українчиної казки, досягши світла, якого прагнув, помирає: «*Хто ж бачить смерть у сяєві?*» [92]. Але разом із тим авторка вірить, що така смерть є ініціацією у пориві до Абсолюту, а тому має своє значення у трансцендентному бутті людини, у її кармі: «*А хіба ж розумніша була б його смерть, якби він навіки заснув у темнім льоху? Те світло спалило його, – але він рвався на простір! Він шукав світла!»* [92].

Абсолют у кожного свій. Найчастіше він пов’язується із цінностями, які є визначальними для людини, і з якими, власне, пов’язується смисл її буття. У драмі мотив ризику набуває ключового смислового, метафізичного, навантаження і пов’язується якраз із отим романтичним поривом ins Blau (майже як в Ікара): «*Любов: Та навіть і не це, просто самий риск – от що притягає до гри, от що примушує саму себе забувати. Тільки млява, боязка людина не любить і боїться риску*» [91, с. 28].

Концепція ідеалу у драмі органічно переплетена із концепцією абсурду, що робить твір близьким за ідейним навантаженням до інтелектуальної драми Г. Ібсена, Б. Шоу, до абсурдистської Е. Іонеско, С. Беккета. Зокрема, обидві концепції не просто переплітаються, а вступають у конфлікт, який також є своєрідною метафорою божевілля (адже що є безумство, я не внутрішньою боротьбою?) Так само і смисл смерті Люби можна тлумачити у двох ключах – ідеалістичному й абсурдистському, зокрема, другий кут зору також може пов’язуватись із хворобою епохи (з отим гамлетівський *«Звихнувся час… О доле зла моя! Чому його направить мушу я?»* [163, с. 32]), де у стані поступу перебуває такий культурно-моральний феномен як підміна понять. Впадає в око, що у «Блакитній троянді» атмосферою статики, соціальної нерухомості, просякнута майже кожна сторінка – по суті, диханням смерті, яка пов’язується із тлінням усіх особистісних амбіцій індивіда. Саме тому самогубство Любові – як особистості, свідомої власної душевної недуги (адже концепт роду генетично пов’язаний із концептом суспільства, а концепт гріха – із хворобою) нагадує як самогубство Офелії, яку Гамлет посилав у монастир, так і суїцид празького студента, який підпалив себе у 1968-му році, обравши таку відчайдушну спробу протесту – насамперед проти пасивного настрою наляканого і приспаного суспільства, яке погодилося терпіти приниження від СРСР і не боротися за гідність своєї нації. Зокрема, його самогубство так само нагадує самоспалення Метелика із українчиної казки, як приспане суспільство – бездіяльність Лилика, який звик до темряви і чужої крові. Зокрема, якщо Метелик є також символом воскресіння (за християнськими віруваннями, воскресають тільки чисті душею), то кажан – символом смерті. Здебільшого він уявляється також злим духом, що кружляє в пошуках грішників, які запродали душу дияволові [125]. За білоруськими легендами, кажан – перетворений Богом злочинець, істота, яка має риси птаха і гада [125].

Самогубство Любові Гощинської, швидше, – наслідок не психічної спадкової хвороби, а небажання існувати у безхребетному суспільстві, в якому навіть таке чисте почуття як любов позначене тліном і відсутністю принципу. Зокрема, не важко пригадати, наскільки духовно слабким виявився Орест, потрапивши під вплив власної матері – владної, матеріалістично налаштованої і тверезої, згідно із законами того ж меркантильного суспільства, а крім усього названого – віртуозної маніпуляторки: *«Орест: Годі!... «Одібрала у мене…» «У мене…» От в чім діло… «Мій син Орест, моя власність, хто сміє займати його!» Ну що ж, от маєш тепер власність, приковану, прибиту міцно, тепер її ніхто не займає, втішайся»* [91, с. 91–92].

Сам феномен суїциду – надзвичайно складна тема з точки зору аксіології взагалі. А. Камю назвав його головним питанням філософії: чи варте життя того, щоб його прожити? [68]. Зокрема, назване явище є іншим боком феномену екзистенційної одинокості і вибору в межовій ситуації, адже самовбивство – суто індивідуальний досвід, точка перетину меж самоти вибору, земного буття і смерті як онтологічної величини вічності. Окрім того, надзвичайно слизькою, неоднозначною є тема, що стосується поняття про етичну специфіку самогубства: чи є такий акт зрадою – себе і ближніх, чи є найвищим виявом слабкості, нетерпимості, внутрішньої сили тощо і чи є гріхом взагалі? Мета нашого дослідження не передбачає висвітлення кожного із цих аспектів. Можемо сказати, що аксіологічна специфіка мотиву самогубства, висвітленого у «Блакитній троянді», перегукується із тим же мотивом Українчиної трагедії «Оргія»: грецький співець Антей, ставши свідком продажності тих, кому він довіряв, римлянам – і несвідомо вбивши власну дружину, яка так само продалася, задушив себе струною, знятої з ліри зі словами: *«Панове, подаю вам гарний приклад»* [94]. Ліра у цьому контексті може виступати як символом істини, так і символом брехні – на догоду вищим, і грати ту ж символістську роль у художньому тексті, як і випита Любов’ю отрута. Зокрема, героїня драми сама себе називає отрутою – людиною, яка не дає жити іншим, позаяк є носієм гріха: *«Любов: (одвертається, здавленим голосом). Оресте, як я гляну на тебе, такий ти нещасний… О. нащо я прийшла сюди? Вона правду казала, я твоя отрута! Але даремно вона готує строфант проти мене, я піду, не буду труїти…»* [91, с. 94]. Можемо вважати, що спільним як для Люби Гощинської, так і для співця Антея є дилема між розумінням людської несвідомої слабкості духу, що породжує зло і небажанням бути тим, хто чинить це зло. Обидва персонажі були самотні у своєму екзистенційному протистоянні проти світового зла, усвідомлюючи, що несвідоме зло живе у них самих, адже, згідно із концепцією К.-Ґ. Юнга, індивіди схильні ненавидіти власну Тінь (зле, несвідоме, витіснене зі свідомості у глибші шари психіки) [168]. Бачення зла у вчинках інших людей, у психоаналізі, так само пов’язане із несвідомим перенесенням власних тіньових мотивів на інших. Тому Українчині герої, хоч і не говорять про це вголос, але інтуїтивно розуміють такий механізм дії людської психіки взагалі.

Позиція Любові й Антея так само перегукується із позицією Лицаря та ліричної героїні Українчиної поезії «Мрії»: *«Так і хочеться гукнути, Наче лицар мрій дитячих: «Хто живий? Зійди на вежу, Подивися наоколо! Подивись, чи в полі видко Нашу чесну короговку? Коли ні, не хочу жити, Хай мені відкриють жили, Хай джерелом кров поллється, Згину я від згуби крові. Будь проклята кров ледача, Не за чесний стяг пролита!..»* [93]. Ці слова є, по суті, кредо тих моральних мазохістів, за словами Н. Зборовської [55], які опинилися в онтологічній ситуації крайнього духовного застою, що суперечить їхнім аксіологічним принципам, їхній націленості на духовний розвиток задля утвердження людської гідності як найвищої цінності. Але в суспільстві, де зникло поняття честі і чесності, такий рух потенційно неможливий.

Досить цікавим твором для розуміння сучасної епохи, повної соціально-політичних заворушень, є твір Лесі Українки «Осіння казка». У підзаголовку є вказівка на жанр – фантастична драма. Як відомо, фантастика дуже часто в культурі, особливо в сучасній, грає роль метафорично-асоціативної карти, за символікою якої можна прочитати сьогодення. Тому названий твір Лесі Українки можна цілком віднести до інших символістських творів, які об’єднує спільний знаменник візіонерства. Не менш важливим є той факт, що твір написаний від вражень революції 1905 року, що також наближає його до сучасності – до теперішнього розуміння смислів Революції Гідності. Зокрема, при прочитанні твору впадає в око такий ключовий концепт як гора – кришталева зовні, льодяна в основі. Цей символ може бути витлумачений як національна ідея, яка ще не стала зрілою, не сформувалася і не виросла – тобто така, що має характер кічу. З іншого боку, подібний символ можна сприймати як метафору світогляду, який не дає повноцінного особистісного розвитку. Важливою є така деталь: з лицарського боку гора крута і небезпечна, з якого зірвався і розбився не один звитяжець. З іншого, свинарського – гладенька, із болотом у підніжжі. Маємо одну ідею і подвійну систему координат поступу: або твердо, важко, морально, принципово, щиро і по-лицарськи, або по-конформістськи, невпевнено і безвідповідально: *«Все лицарство було хоробре, цвіт країни… шкода! Там, де лицарський бік, найгірша круча. Тут, на «свинарськім», не така, та звісно, лицарство брудами гордує»* [95]. Кожен бачить національну ідею згідно з власними ціннісними уявленнями, але життєве, зокрема державне, втілення цієї ідеї – гора, яка має розтанути.

Дихотомія символіки гори пов’язана із мотивом двійництва, яке спостерігається і в системі персонажів твору: з одного боку, люди, цілісні або зламані, роздвоєні, з іншого – бидло. Зокрема, образ розлючених тварин прямо перегукується із образом носорогів в однойменному творі Е. Іонеско, значення яких пов’язане із тлумаченням природи несвідомого, хворого ментально суспільства. Інтертекстуальна паралель простежується із Євангелієм: *«Ісус сказав йому: Вийди, душе нечистий, із людини. І запитав його: Як тобі на ім'я? І він сказав у відповідь: легіон ім'я мені, тому що нас багато. І він Його дуже просив, щоб їх не висилав із тієї землі. Пасся ж там на горі гурт великий свиней. І просилися демони, кажучи: Пошли нас у свиней, щоб нам увійти в них. І дозволив Він їм. І повиходили духи нечисті, і в свиней увійшли І гурт кинувся з кручі до моря, а їх було зо дві тисячі їх і потонули в морі»* (Єв. від Марка, V,1-20). Але якщо в Євангелії бидло кинулося з гори, то у творі Лесі Українки згадані тварини не мали такої можливості, адже були під горою, тому кинулися на самих людей: *«Хто з людей не встиг вихопитись на гору або ослизнувся, деручись, той попадає на роги і під ноги бидлові і конає, стоптаний в болоті. Рев бидла, лемент і стогін стоптаних, крик і вигукування тих, що на горі, зливаються в дикий гомін. Підніжжя кришталевої гори заляпано болотом і кров’ю»* [95]. Символіка локації підніжжя напряму пов’язана із метафізичною локацією пекла, що ніби накладається на земну реальність. Пекло є «горою навиворіт», якщо згадати структуру всесвіту за Данте. З іншого боку, значення самої гори може бути так само пов’язане зі значенням чистилища, що веде до Абсолюту, але це в тому випадку, якщо говорити про її лицарський бік. Так само можна стверджувати, що названий бік є шляхом до істини – подалі від бруду, із яким у християнській метафориці пов’язується гріх, адже свинарський бік справді веде до пекла, про що й говорить Принцеса, наважуючись спуститися з гори саме з лицарського боку, обдершись до крові. Монолог Принцеси досить влучно свідчить про її вироблену ментальність: *«Свинарський бік» – фе, що за бридка назва?! Мій вірний блазню, кепські в тебе жарти. І з ким же се я стрінутись там маю? Невже з безрогими?»,* а також: *«Будеш вільна, хоч і брудненька трошки…» Білі шати, Мені тепер ви стали за кайдани, Бо не одважусь я вас покаляти Нізащо… ох, невже таки нізащо? Знав, мій тиране, як мене скувати!»* [95]. Тиран, або ж Король, за влучним висловом О. Вісич, присутній у п’єсі лише у словах персонажів: він нібито є, але у самій системі дійових осіб його немає. За своїми онтологічними характеристиками Король нагадує беккетівського Годо [24, с. 34 –37]. Але якщо у Беккета ім’я цього ефемерного героя пов’язане із надією на Бога, у творі Лесі Українки – із метафорою фальшивої людяності, суть якої – вберегти королівство від хаосу того самого «легіону», який монарх вбачає у всіх, хто становить опозицію проти нього самого та його авторитарної влади: *«Пастух:* *Свининець твій однаково не встоїть: Король тут хоче збудувать шпиталь, Щоб всіх людей загодити, а разом Шпиталь той буде й за тюрму служити. Тюрма для божевільних»* [95]. Можна стверджувати, що разом із тим маємо досить цинічну систему підміни понять, адже аби загатити людей, королю доведеться випустити бидло. Зокрема, впадає в око сама сутність тоталітарного мислення короля, який прикривається принципами гідності, свободи і рівності: *«Се вигадав один учений лікар І написав про те грубезну книгу, А наш король йому дав нагороду І вже тепер новий наказ готує, Кого вважати треба божевільним, Хто має право на «шпиталь довічний»* (підкреслення наше – Г. О.) [95]. Так само можна припустити, що Принцеса знаходиться на горі як у психіатричному ізоляторі, як неблагонадійна. Адже вона, можна сказати, переросла фазу особистого світоглядного переродження – із пастушки до принцеси, зі звички жити в бруді до принципової чистоти. Героїня вже побачила трохи більше з гори, стала чистішою серцем – як внаслідок перебування на висоті, так і внаслідок буття поза межами багна.

Можна провести таку фольклорну паралель: царівна на горі – зазвичай дівчинка підліткового віку, яка формується, подібно метелику в коконі. Вважалося, що будь-який вплив зовнішнього світу муже бути згубним на її становлення як дорослої жінки. У творі Лесі Українки Принцеса показана вже як зріла особистість, яка не може змиритися із тим ярликом інфантильності, який на неї повісив король. Зокрема, він прекрасно розуміє, настільки важливий для неї є сам принцип моральної чистоти, що й дає йому привід для усіляких маніпуляцій.

Порив Принцеси спуститися з гори самостійно, а не чекати на лицаря, пов’язаний не стільки із її жагою свободи й особистісної незалежності як трансцендентного суб’єкта, скільки із почуттям болю за ближнього: «*Сто п’ятий рятівник упав додолу… Ох, як-то страшно лізти на сю гору, стрімку, слизьку, сліпучо-осяйну, і падати додолу… Скільки гине одважних через мене… Що я їм? З них кожний, може, раз мене побачив, а може, тільки чув про безталанну, заручену неволею з тираном»* [95].

Важливою є така деталь: становлення Принцеси як зрілої особистості, відповідальної та емпатичної, почалося після того, як вона зустріла лицаря і полюбила його: *«Неволею?.. А хто про царство марив?.. Хто зна, якби я в день своїх заручин не стріла лицаря й не покохала, і не навчилася від нього й вкупі з ним ненавидіть всесвітнього тирана, я, може б, королевою була щасливою і гордою, і – злою, такою, як і той мій наречений. Але тепер…»* [95]. Внаслідок любові, щирої та абсолютної, внутрішня зміна у світогляді Принцеси, призвела до її мужньої та оптимістичної самодостатності як людини, здатної до відповідальності. Труднощі принцесу тільки загартовували: у якийсь момент вона усвідомила, що усі сили закладені в ній самій, і ніхто інший, окрім неї самої, її не визволить від тієї екзистенційної порожнечі та розгубленості, із якими пов’язується сам факт перебування на вершині гори (ця локація може вказувати також на метафорику самотності). Промовисто й те, що Принцеса знаходиться у стані глобального вибору, у межовій ситуації, адже цей вибір – між світоглядними життєвими принципами. Зрештою, Принцеса бере на себе роль творця власної долі. Як слушно зазначив віщун, якого Лицар згадав у розмові зі Служебкою: *«Хто визволиться сам, той буде вільний, Хто визволить кого, в неволю візьме»* [95].

Принцеса ризикувала, аби визволитись, чого не робив Лицар. Зокрема, суттєвою є така деталь: якщо героїня сиділа на горі (символ ідеального Над-Я у психоаналізі), то герой сидів у підземеллі (символ інстинктів). Якщо Принцеса скотилася з гори сама, то Лицаря із темниці визволила Служебка. Поки Принцеса діє, Лицар впадає у меланхолійну бездіяльність, перебуваючи у власній іманентності, несвідомо перетворюючись на об’єкта, над яким захотіла богувати не просто хто, а Служебка: *«Лицар: Що ти знаєш? От я і без присяги, й без любові, а зв’язаний з тобою…»* [95]*.* Промовистим є той факт, що неволя докорінно підкошує оптимізм Лицаря – аж до зневіри, на відміну від Принцеси, але це від того, що, на його думку, несвідомо піддатися – все одно що продатися і принизитися: *«Ой, не спішись мене в хомут гнуздати! Доволі з тебе, що твоє тавро Носитиму на лобі до загину, Бо я того до віку не забуду, Що я не визволяв себе з темниці І не загинув там, а як баран Дав вивести себе, невідь куди і нащо»* [95]. Водночас становище Лицаря справді, насамперед у його очах, виглядає принизливішим: якщо Принцесу полонив король, то його – Служебка.

Є також суттєва різниця у долях героїв, і простежується вона так само на рівні гротеску. Наприклад, Принцеса вийшла з бруду – піднялася й очистилася, дбаючи й надалі про доброчесність, Лицар же опустився згори – забруднився, сидячи у свинарнику, де його переховувала Служебка, і, по суті, так і не висловив бажання очиститися. Принцеса була Пастушкою, тому й так склалося, що зло вона пізнала одразу, і тільки після пізнання добра вона зрозуміла, що є зло, чого слід сторонитися. Лицар же завжди був Лицарем – саме тому пізнання зла увігнало його в депресивний стан розпачу й лінощів: будучи бездоганно шляхетним у думках, він не знав, як пробачити себе за несвідомо скоєний переступ і як далі собі вірити, не кажучи вже про інших*: «Я не піду і вам іти не раджу. Подумайте, в яку ви путь ідете? Ви ж не могли товару подолати, а що ж то буде, як надійде військо?»* [95]. Інакше, наведені вище слова героя можна витлумачити як «коли не змогли побороти внутрішніх демонів, власну несвідомість, що ж буде, коли ви зустрінетеся зі свідомим злом?» Ще до того, як у хлів зайшов Пастух, між Служебкою і Лицарем був такий діалог: *«Служебка: (Тихо до лицаря). Лізь туди, В закуту, не ворушся, а як часом Хто стане приглядатись, то ти хрокни, Подумають — безрога. Лицар: Ти здуріла?»* [95]. Але досить промовистою є ремарка, у якій міститься вказівка на лицареву психічну роздвоєність між свідомістю та інстинктами, яка виявляється у критичних, межових ситуаціях, але вже несвідомого вибору: *«Пастух виганяє їх і розганяє, щоб не товпились, потім іде по кутках і виганяє звідти лінивих, що залягли по сажах. Лицар-в’язень, побачивши, що пастух наближається до нього, ховається в темний куток, але пастух торкає його палицею, лицар видає невиразний гук, щось середнє між людським криком і звірячим, потім зривається і раптом біжить до брами»* [95].

Якщо Принцеса сконцентрувалася на власних діях у світі, Лицар сконцентрувався на собі як на індивідові. Розуміння власної тіньової, тваринної суті змусило його сумніватися, але разом із тим розплющило очі. Лицар – єдиний персонаж фантастичної драми, який поривається ins Blau, щоправда, робить це лише подумки, адже має високий ідеал, але у його психіці ніжність переважає над мужністю, що, за словами Н. Зборовської, свідчить про перевагу інфантильного синівського комплексу з установкою на меланхолійність і брак батьківського мужнього принципу (ідеї Бога), із яким пов’язується трансцендентна духовність [55]. Досить промовистими є слова Лицаря, узяті з тюремного монолога, які є метафізичною версією едіпового комплексу (за З. Фройдом – заздрістю слабшого сина до сильнішого батька і бажанням посісти його місце): *«О страднику, великий Прометею, Тобі я заздрю! Бо в твоїй темниці Було склепіння – весь намет небесний»* [95].

Принцеса усвідомила, ким вона має бути, коли пізнала чистоту. Лицар усвідомив, хто він є, коли забруднився. Зокрема, надзвичайно точними у цьому ключі є слова героїні: *«Хто не був високо, Той зроду не збагне, як страшно впасти, І хто не звик до чистоти кришталю, Не тямить, як то тяжко забруднитись»* [95]. Але якщо Принцеса характеризує себе сама, показуючи при цьому внутрішню цілість, і, як наслідок, – незалежність, яка виявляється у розумінні себе, і яка є прямим наслідком пережитої вже інтеграції особистості, за Юнгом, то характеристику Лицарю дає Пастух, але – не як повноцінний учасник живого діалогу, а як збирач пліток, який переказує їх Служебці: *«А вкупі з тим і чутки, що в хлівах По темних закутках не трудно заховатись Тим лицарям, що не бояться бруду»* [95]. Пастух – уїдливий, іронічний, однак все одно залишається несвідомим: виганяючи бидло, аби очистити воду, яка протікає через хлів *(«Не знаю, люд навколо нарікає, Що від хлівів розходиться зараза, Що дихати не можна, що вода Затхнулася в криницях і джерелах, Бо всі вони почерез хлів течуть»*), він випускає зло, як міфічна Пандора, адже виконує, насамперед, наказ правителя – не просто навести лад, а провести чистку, тобто – репресії: *«Ну, от король і наказав почистить Хоч так, про людське око* (підкреслення наше  – Г. О.)*, та помацать По всіх кутках гарненько»* [95]. Приниження лицарів є свідомим ходом, спрямованим на те, аби підірвати віру людей у лицарство як у гарант моралі, і віру лицарів – у самих себе, аби докорінно зруйнувати підвалини ключового принципу їхньої мужності. Недарма Принцеса дає нищівну характеристику як королю, так і всьому його авторитаризмові: *«О, наш король, пігмей сліпорожденний, Безсилець боязкий, уміє зручно Неславою і ганьбою боротись. Знав, проклятий, як покарать мене! В той день, як він мене сюди закинув, В той самий день він підписав декрет, Що він касує і тортури, й страту В своїй державі – ниций лицемір!»* [95]. Перебування Принцеси на горі позначене звичайнісіньким ризиком і для неї, і для лицарів бути знищеними, якщо хтось із них спробує відстояти моральні принципи, по суті – піти проти самої системи, адже де немає болота, там є гострі скелі. Очистка хліву від бруду про людське око – яскравий приклад фальшивої турботи про благо людей, адже залишки зла породжують ще більше зло. Підхід, в основі якого – навмисна неповноцінність, застосовано і до гори: *«Вона ж таки будована, не справжня, І будівничі величезні гроші Побрали на будівлю. Хто ж повірить, Щоб так таки ні крихотки й не вкрали. Сама ж таки подумай, що дешевше: Лід чи кришталь?»* [95]. Така деталь розкриває суть режиму: в основі кічевої національної ідеї лежить банальна корупція, яку породив не факт переступу моральних принципів, а сама їхня відсутність, адже гора – будована, а завдання будівничих, за словами О. Вісич, – руйнувати [24]. Досить символічними є слова Будівничого щодо мети політики такого королівства, де менше зло у вигляді крадіжки («*Пастух: І будівничі величезні гроші Побрали на будівлю. Хто ж повірить, Щоб так таки ні крихотки й не вкрали»* [95]) породжує більше лихо у вигляді злочину проти людяності, прикритого тим же гуманізмом: *«Ні, стривайте. Я знаю добре всі ті переходи: Тюрма, шпиталь, а потім знов тюрма, І так довіку. Хлопці, не даваймо! Доволі з нас тих тюрем і шпиталів!»* [95].

Майже усі герої «свинарської» частини персонажів виконують волю короля. Можна припустити, що Служебка із Пастухом працювали у тандемі. Служебка, окрім того, намагалася реалізувати сценарій особистого переродження, щоправда, він також скидався на підробку: антагоністка спробувала «одомашнити» не властиву їй внутрішню шляхетність, про що свідчить як натяк на женихання із Лицарем, так і відкритий вияв заздрощів до Принцеси, більше схожий на жіночу версію едіпового комплексу (заздрості слабшої доньки до сильнішої матері і прагнення посісти її місце): *«Ти ж таки подумай, То був би там, а се ж ти тут, зо мною, Хоч крадькома, та все ж поженихатись Нам можна хоч хвилинку»* [95], або ж: *«Служебка: Що, розбились? 1-й робітник: Принцеса мертва. Служебка: Слава тобі, Боже!»* [95].

Досить прозорою є інтертекстуальна паралель «Осінньої казки» і Шекспірового «Гамлета». Зокрема, теза, втілена автором у словах героїв: («*Гамлет:* *Данія – тюрма. Розенкранц: Тоді весь світ – тюрма»*) [164, с. 43] прямо і надзвичайно влучно перегукується зі словами Лицаря: *«Але тепер спокій панує в краю, Як і в темниці»* [95]. Своєю схильністю до розлогих рефлексій герой драми «Осіння казка» так само нагадує датського принца. Але Гамлет, на відміну від Лицаря, шукає альтернативу для подальшого протистояння, роблячи ставку на совість злочинців як на больову точку ураженої тліном людяності, розуміючи, що «грішник усесвітній,– як писав В. Стус, – від себе не втече» (адже Царство Боже – в людині). Саме тому принц мститься Клавдію не мечем, а словом. Більш точно – мистецтвом (не важко пригадати, якою була реакція нового короля після перегляду ключового епізоду вистави «Мишоловка»). Окрім того, мета Гамлета, означена як *«виправити час, який звихнувся»* [164, c. 32] нагадує мету Принцеси, яка, звільняючись, кидає виклик тиранові, показуючи, що не над усім він має владу і не все режим здатен контролювати: людська душа – те, що він собі не забере і не присвоїть. Мета ж Лицаря із самого початку приречена на провал, адже герой тільки мріє і заздалегідь визнає свою поразку, по суті – несвідомо дає себе полонити: *«Людська кров мовчить І не волає до небес про помсту, А тихо ржавіє у млявих жилах…»* [95]. Впадає в око й те, що героєві – все одно, куди іти, але він не розуміє, що неволя і пекло – синоніми: *«Куди ж я йду?.. Однаково! Хоч в пекло, Аби з темниці геть. Веди ж! На волю!»* [95]. Тому не дивно, що у фіналі твору він постає вже не як романтичний, розчарований світовим злом бунтар, а як безхребетний ґвинтик, який, хоч і не згоден, однак, не намагається щось змінити, і, крім того – вже боїться назвати тирана тираном у вічі*: «Принцеса: (тремтячим голосом до лицаря) Та що ж се ти? Чого ж тепер ти хочеш? Невже тобі неволя не обридла?* Л*ицар: Обридла, тим-то я її боюся І втрете вже на неї не наважусь Знов сміливим та необачним вчинком. Я думаю, що й наш король не звір, Що й він калік не зважиться карати. І ти, і я – розбиті ми обоє. Навіщо ми йому? Він нас простить. Принцеса: А їх, майстрів? Лицар: Їх? Може, й їх простить… (Зовсім тихо, засоромлено, але дивлячись принцесі з благанням в вічі.) А зрештою… що нам до них за діло?.. Ми втомлені…»* [95]. Страх бути правдивим на практиці навіює почуття екзистенційної безвиході – отієї духовної неволі, відсутності пориву до дії і, зрештою, абсолютної покори, якої так прагнув король: «*Принцеса: Одвага в серці жевріла, мов пломінь, Їй не страшні були ні гори-кручі, Ні урвиська-яри… Лицар: Було колись… Не вернеться… Я втомлений – навіки. Молодий хлопець: Ти втомлений? З якої ж то роботи? Лицар: Ох, без роботи томляться ще гірше. Не знаєш, хлопче, як неволя томить!»* [95]. Роздвоєний духом герой, зрештою, відмовляється від усього, чого він раніше прагнув, внаслідок чого стає зрадником власного слова. Принцеса, повна любові, намагається зрозуміти Лицаря, навернути його до віри в самого себе, але переконується, що він не вартий того, щоб йому вірити взагалі: називаючи Принцесу в істеричному пориві зрадницею, він намагається виправдати себе за рахунок її приниження – інакше, застосувати той же хід, що й король – використати один із прийомів маніпуляції почуттями: «*Принцеса: (до лицаря, з благанням) Ходімо, любий! Лицар: Ні, не піду. Принцеса: (з риданням) Прощай! (Повертається йти; хлопець бере її за руку.) Лицар: (з раптовою безсилою злобою) А, ти, зрадлива! Ти, безсоромна! Женихів міняєш, Мов рукавички! Був король, був лицар, – Раніше, певне, був пастух чи конюх, – Тепера хто? Той хлопець кучерявий?»* [95]. Саме тому героїня назавжди відвертається від нього: *«Молодий хлопець: (здіймаючи уламки кришталю) Бігме, не втерплю, голову розкрою! Принцеса: (утримує його за руку) Стривай, лежачого не б’ють. Лицарю, я дякую тобі за стидкі речі, – Тепер мені тебе не трудно кинуть. Ти, певне, знов здоровим, дужим станеш, Але для мене ти вже вмер. Я друга Сьогодні поховала, може, завтра Зустріну ворога. Бувай здоров. (До хлопця.) Ходім! Пора! Ти марне час прогаяв, Дивись, товариші вперед пішли»* [95]. В останніх словах Принцеси, звернених до Хлопця, авторка драми інтуїтивно відчула, наскільки згубним є вплив отаких «лежачих»: вони стримують духовний розвій суспільства і, як наслідок – природній історичний розвиток держави, не даючи їм вирости і визріти у здатності до упевненого поступу.

Драма за рівнем символічного наповнення і метафорики не поступається драмам Метерлінка, таким як «Сліпі», «Синій птах», «Там, всередині» та ін.. Зокрема, можемо спостерегти також глобальну відкритість фіналу, подібно до твору Г. Ібсена «Ляльковий будинок», яку можна витлумачити згідно із екзистенційним досвідом як окремого читача як особистості, так і його розумінням або баченням історичного досвіду суспільства, до якого він належить. У фіналі драми герої починають рубати гору – по суті, нищити національно-ідейний кіч, яким прикрита державна й усесвітня тюрма, аби досягнути вершини, де ця неволя сягнула свого апогею – на рівні моральних принципів, волі і природнього людського, але щирого прагнення ins Blau, концепт якого співвіднесений із розумінням Вічності, нескінченності, постійного самовдосконалення і боротьби із самими собою – насамперед на рівні земного буття: *«Молодий хлопець: Я нажену. (Рубає.) Гей, пане будівничий! Скажіть, ми хутко станем на горі? Будівничий: Який швидкий! Ні, молодче, не хутко, се діло довге, як осіння казка. Принцеса: Зате скінчиться справжньою весною! Лицар: (понуро, сидячи нерухомо на низькому уступі) Ще після осені зима належить. Будівничий: Але ж й зимі на світі є кінець. Кінець, може, колись буде»* [95]. Символіка весни у цих рядках прямо пов’язується із символікою Абсолюту (або поверненого Раю, за Мільтоном), зима – із суто земним поняттям про вічність, яке перегукується зі сприйняттям історії крізь поступ віків, за сприяння дії самих індивідів, які рухають світ, а осінь, власне (більш точно – осіння казка), є метафорою внутрішньої підготовки безпосередньо до поступу, і в кожного індивіда чи нації онтологія цієї підготовки у просторі і часі є різною: ніхто не знає, коли названий період завершиться, але всі знають, що без внутрішнього тригера він неможливий. В «Осінній казці» цим тригером є усвідомлення індивіда себе як людини і, як наслідок, – точка відліку самого бунту проти системи. Кожен персонаж твору Лесі Українки мав власний особистісний тригер як для бунту, так і для поступу, або навпаки – для добровільної капітуляції.

Лицар – найтрагічніший герой «Осінньої казки», адже найпершим зламався саме він – інтелігент, воїн, совість королівства, гарант моральних принципів і мужності, бо саме на нього найперше було спрямовано тоталітарну агресію режиму – власне, як і на будь-якого мислячого інтелігента у 30-х та 60-х роках минулого століття, тому твір Лесі Українки «Осіння казка» можна сприймати як пророчий текст, що розплющує очі на розуміння сутності суспільства під «егідою» епохи тиранів майже так само, як і антиутопії Дж. Орвела, такі як «1984» і «Колгосп тварин». Але якщо останні романи активно задіяні у спробах розтлумачити історичні закономірності сучасності і є частиною інтелектуального мейнстриму, то твори Лесі Українки поки що перебувають на цьому маргінесі.

Отже, аксіологічна парадигма епох пізнього Середньовіччя і Ренесансу на ідейному рівні розгортається у творах Лесі Українки «Блакитна троянда» й «Осіння казка», даючи можливість простежити її реалізацію на прикладі сучасних національних, європейських, загальнолюдських цінностей.

Революція Гідності – переломний етап між національною несвідомістю і свідомістю, між застоєм і затхлістю епохи «Блакитної троянди» і соціальним поступом «Осінньої казки». Символічно, що період Євромайдану так само припадає на осінь, зокрема, початок датується 21-м листопада 2013 року, і це – не просто яка-небудь профанна дата, а день пам’яті архангела Михаїла, начальника небесного війська. Прикметним є і те, що поранених у сутичках із «Беркутом», «тітушками» або від снайперських куль переховували у Михайлівському соборі.

Впадає в око й те, що найпершим на Майдан вийшло студентство, архетипом якого якраз і є отой Молодий хлопець із «Осінньої казки», завзятий і безкомпромісний, із яким пішла Принцеса як із щирим апологетом лицарського принципу. Зокрема, у своїй ґрунтовній праці «Notre Dame d`Ukraine» О. Забужко досить розлого і чітко розкриває сутність зв’язку лицарського морального принципу із європейськими гуманістичними цінностями в усій їхній парадигмі [53].

Важливим для розуміння специфіки революції 2013–2014 років є усвідомлення того, що означає для українців сам факт зміни курсу з Європи на Москву: для імперської культури не існує самого поняття гідності, позаяк уся її система тримається на страхові, поневоленні та маніпуляціях, подібно до королівської тиранії в «Осінній казці». Із такою перспективою свідомі громадяни, начитані, освічені, із певним травматичним досвідом, як особисто пережитим, так і на рівні генетичної пам’яті, просто не могли змиритися, позаяк вони вже встигли побачити, що таке незалежність, які перспективи вона відкриває, і чим вона відрізняється від несвободи. За словами О. Покальчука, революції розпалює не бідний і темний народ. Революції розпалює народ, який вже спробував чогось нового [72, с. 20]. У цьому ключі проєвропейськи налаштовані українці, що вийшли на Майдан, нагадують Принцесу з «Осінньої казки», яка має досвід і «ходьби по калюжах», і «кришталевих помостів», але наважується зробити перший крок, аби щось змінити як у собі, та і в панівному ладі – кинутися з гори із «чистого боку» на каміння. Ситуація морального вибору була такою ж дилемою для активістів, що обирали між довічними муками совісті за нереалізовану можливість щось змінити, розділити біль з іншими і ризиком бути розстріляними чи забитими до смерті. У цей контекст також доречно вписується порив Метелика ins Blau (по суті, ins Feuer), якого «раціональне» і «тверезе» панство схарактеризувало як «дурного» (пригадаймо коментарі противників Євромайдану): «*Дурне сотворіння! – мовив дехто з товариства. – Хто велів йому летіти на вогонь? І женуть його, так ні, таки лізе! дурному дурна й смерть!»* [92].

Абсолютною видається паралель між життям і художнім твором: сотню лицарів із «Осінньої казки», що лізли на гору і розбивалися, можна порівняти із Небесною сотнею, адже і для тих, і для інших «кришталева гора» була справжньою, позаяк в душі вони носили кредо – лицарську мораль, яка у їхньому світобаченні робила національну ідею істинною. Почуття людської гідності, в основі якої – етичний стрижень, підживлювало гідність національну, бо у вільному гуманістичному суспільстві, де найвищою цінністю є людина-особистість, а не людина-функція, існує більша перспектива лицарського поступу, адже гуманізм передбачає і жорстку відповідальність за свої вчинки насамперед перед власною совістю. Окрім усього, сказаного вище, там, де є солідарність (єдиномисліє, за Шевченком), не може бути зради. Саме тому побиття студентів 30 листопада 2013 року стало тригером, який змусив з’їхатися до Києва чи не всю національно свідому Україну. Бунт індивідів не був абсурдним і деструктивним із суїцидальної точки зору, адже всі вони мали спільну мету і діяли у тандемі, допомагаючи, підтримуючи, рятуючи один одного від смерті, відбиваючись у сутичках із «беркутом» тощо. Як влучно Леся Українка висловила подібну етичну позицію вустами Лицаря, героя поезії «Мрії»: *«Ні, я чую наше гасло! Ось воно все голосніше... Зав’яжіть тісніше рани, Шкода кров губити марне!»* [93]. Життя має вагу тоді, коли є, за що боротися, і коли ніхто, окрім тебе самого, не виборе твою ж свободу, яка є також іншою стороною свободи твого ближнього і твоїх нащадків. Саме тому поранений Лицар прагне зберегти кров, аби потім кинутися у вогонь, позаяк його мета стосується ідеї життя, а не смерті, а саме – поступу, зусиль, праці над власними вадами, терпіння, особистісного руху. Лицар усвідомлює, що на той світ він не забере навіть болю, а тому прагне пожити хоч трохи у своєму буремному часі, аби лишити по собі щось справді гідне і варте життя – аби комусь після нього хотілося на цій землі жити і рости.

Важливим у розумінні Революції Гідності як аксіологічного феномену є також її тіньовий аспект, пов’язаний із моральною безпринципністю. Зокрема, впадає в око, що «лицарями, що не бояться бруду» можна із упевненістю назвати і тогочасну політичну верхівку, на чолі з в. януковичем, і «беркут», який пішов у наступ. У цьому контексті названі особи також багато в чому нагадують персонажів, задіяних у «свинарській» частині «Осінньої казки»: Лицаря, Служебку, Пастуха і бидло. Якщо перекинути місток на сьогодення, то, по суті, нічого не змінилося: «слуги» на «чолі» (!?) із В. Зеленським так само залишаються на тому ж рівні «болота»: маючи амбіції Служебки, але не маючи лицарської моралі Принцеси, вони так і не виросли, натомість єдине, на що справді виявилися спроможні – виплекати власну заздрість і зробити її інструментом репресій (йдеться насамперед про придушення свободи слова, партійну та інформаційну уніфікацію, внутрішню боротьбу з політичними опонентами). Натомість постать Короля так само залишається в українському політичному і культурному просторі настільки ж всепроникною, як і постать беккетівського Годо. Але пов’язати цю постать лише з якоюсь конкретною людиною (насамперед із в. путіним) і можна, і водночас неможливо, адже Король – це насамперед привид тоталітарного режиму, який начебто зазнав краху, але чомусь досі волає про помсту (подібно до привида із трагедії Шекспіра або до «Гамлєта» Л. Подерев’янського). Інакше, постать Короля в Українчиному творі якнайповніше розкриває специфіку «хвороби духу», проти якої намагається боротися героїня «Польових досліджень…».

Привид у психоаналізі, як ми вже зазначили вище, пов’язується із несвідомим. Тому не дивно, що приходить він так само до несвідомих, засліплених і темних диктаторів, до тих, які давно вже втратили будь-які ціннісні орієнтири, відійшовши від людей, Бога і моралі.

Сучасна Європейська аксіологічна парадигма бере свої витоки від гуманізму епохи Відродження, відколи почався закладатися каркас отієї соціальної рівності, в основі якої лежить розуміння, прийняття і сприйняття людської гідності – можна провести паралель із рівністю героїв «Декамерона» Бокаччо, мешканців Телемського абатства із «Гаргантюа і Пантагрюель» Ф. Рабле, або ж лицарів Круглого столу із Артуріанського цику, якщо говорити також про пізнє Середньовіччя. Зокрема, мотив внутрішньої особистісної свободи у «Телемському абатстві» є мотивом найвищої цінності, адже вільна людина здатна самостійно розставляти пріоритети щодо того, яким пріоритетам насамперед потрібно надавати перевагу, і бути свідомою власної відповідальності за цей же вибір – згадаймо також суть концепції Алістера Кровлі.

Протест українців на Майдані незалежності у 2013–2014 рр. названий Революцією Гідності, по суті, став тригером для Революції Гідності білорусів і казахстанців, що вийшли на вулиці Мінська й Алмати відповідно у 2020-му й 2022-му роках, але придушення цих протестів чинною владою (о. лукашенком, к. токаєвим) за допомогою зброї, тюрми, катування, залякування тощо є абсолютним злочином проти людяності, що не може бути припустимим у будь-якому суспільстві взагалі, не кажучи вже про війну, яку веде в Україні рф.

Як показує практика, демократичні принципи поваги до людини, її честі та гідності, зафіксовані лише на папері, але не втілені в життя [36, с. 43], мають таку ж основу, що й гора з «Осінньої казки». Справедливо зазначив В. Кривошеїн: «Революція гідності» є спробою зламати примарну суть «громадянського суспільства», зруйнувати міраж громадянського суспільства [84, с. 42], так само як кіч, видимість національної ідеї. Завдання режиму – підтримувати необхідну атмосферу, аби видимість льодяної гори протрималася якнайдовше, аби довшою була зима. Холодний терор і холодна війна – єдине, на що такий режим спроможний, позаяк трансценденція його апологетів націлена на утвердження себе не через духовне наповнення і моральне становлення, а паразитичним шляхом, за рахунок крові інших, спекулюючи на їхніх шляхетних почуттях і поривах. Як слушно зазначає О. Забужко, культ власної особи – це найбільш універсальна формула хамократії [53, c. 603], а влада без сакруму, в остаточному підсумку, в «ліміті функції» завжди матиме *множення трупів* (курсив О. З), бо це її найпростіший спосіб самоствердження [53, с. 601].

Спосіб самоствердження повсталих проти режиму – абсолютна протилежність способу самоствердження хамів. О. Доманська схарактеризувала його як дозрівання до стану особистісного усвідомлення себе не ствердженням егоїстичного принципу самоцінності як єдиної достовірності буття, а принципом достовірності буття як ризиком його втратити заради ствердження власної гідності [41, с. 77]. Зокрема, така позиція і є лицарським принципом у чистому вигляді: гідність людини визначається системою цінностей, які вона сповідує [36, с. 41].

Отже, Революція Гідності як історично-філософський феномен має під собою підвалини суто ціннісного характеру, які пов’язані із реалізацією ідеї гідності, як особистісної, так і національної, на практиці. Гідність, у цьому випадку, усвідомлюється як підсумок аксіологічної парадигми європейських цінностей, витоки якої беруть початок з епох пізнього Середньовіччя і Ренесансу. Такі цінності так само присутні у творах Лесі Українки «Блакитна троянда» й «Осіння казка» і визначають їх ідейне навантаження.

Події Євромайдану стали досить сильним поштовхом для появи великої кількості поетичних творів, адже, як ми вже говорили, поезія, є більш чутливою від прози до подій об’єктивної дійсності, позаяк апелює насамперед до емоційного досвіду та несвідомих (колективних) психічних змістів. На відміну від творів Лесі Українки, чия постать є віддаленою в профанному часопросторі на століття, і чиї твори, за своїми характеристиками наближені більше до символічних, а також на відміну від віршів С. Скальда, Д. Камлюк, Ю. Руфа, символічна специфіка яких не суперечить їхній злободенній проблематиці, поезії Г. Крук, П. Коробчука, К. Бабкіної, М. Савки та А. Любки мають насамперед дескриптивний характер, конкретно наближений до подій Майдану – безпосередньо передають те, що відбувається чи відбулося, і слугують певним коментарем в силу авторського сприйняття, розуміння, (спів)переживання тощо. Зокрема, об’єктивна картина, яку названі поети намагалися передати, розгортається безпосередньо у зв’язку із параметрами художньої дійсності авторських картин світу, але разом з тим згадані поети не просто зображають – пояснюють її аксіологію, тобто картина світу розгортається у безпосередньому зв’язку з її ціннісними онтологічними параметрами. Спільним знаменником для згаданих поетів є здатність до консолідації духовних універсалій, дифузія яких простежується і в реалізації національної ідеї зокрема, зумовлюючи її всеохопний полівекторний характер у поєднанні загальнолюдського із національним. Зокрема, якщо розбудова національного міфу у поезіях О. Ольжича, С. Скальда, Д. Камлюк та Ю. Руфа відбувається часто у зв’язку з архаїчними мотивами, реалізованими у язичницьких (скандинавських, слов’янських) міфологемах, то у випадку поезій Г. Крук, П. Коробчука, К. Бабкіної, М. Савки, А. Любки на передній план виходить ідея любові до ближнього – по суті, ідея єдності, зумовлена об’єктивною необхідністю національної консолідації.

Можна припустити, що поезія обраних авторів, за своєю ідейною природою, відбиває міфологічні уявлення, що стосуються концептів життя та смерті. Інакше, їхні вірші є чимось на зразок медитативного наративного супроводу до дій, викликаних екстремальними (травматичними, межовими) ситуаціями, які відбуваються у всесвітах художніх текстів паралельно з об’єктивною реальністю, навіть якщо ця реальність стосується минулого. Характерно, що процес дій, зображених у творі, ритуалізується, а наративізм перетікає в рефлексію. Наприклад, у Г. Крук є такі рядки: «*Носимося зі своїми мертвими, як діти. Поскладали їх на майдані, Обступили колом, На морозі, на снігу, розгублені. Ніби ніхто з нас досі не знав, Що померти так просто. Кожен все ще надіється, Що полежать і встануть, Бо що казати їхнім мамам? Бо казати їхнім дітям? Хто їм скаже про найгірше?* [129]. Риторичні запитання, поставлені нараторкою, підсилюють трагічне звучання твору, адже саме в них проступає проблематика екзистенційної розгубленості стосовно іншого: лірична героїня намагається знайти потрібні слова, аби не завдати ще більшого болю близьким людям загиблих. Водночас така образотворча деталь як порівняння розгубленого натовпу з дітьми є певною відсилкою до мотиву ініціації національного суспільства: з точки зору міфологічної свідомості, загиблі, яких люди оточили колом, є жертвами, завдяки яким відбулося звільнення нації від карми світоглядної несвідомості. Інакше, споглядання чужої смерті є травмотворчим чинником для свідка, але разом із тим – і межовою ситуацією, що консолідує індивіда, тим самим консолідуючи суспільство. Зокрема, ця жертовність у людській свідомості пов’язується насамперед із сакральними аспектами: чистотою і беззахисністю. Сакральність пов’язується ще й з тим, що українці нарешті зрозуміли ціну свободи: «*Людина біжить назустріч кулі Із дерев’яним щитом, із гарячим серцем, Із головою в лижному шоломі, повному крові. Мамо, я в шапці, – кричить у мертву трубку.* *Мамо, у нього надто тонка шапка, сичить куля»* [129]. Архетипний образ матері у наведених рядках є водночас і консолідатором національного (націотворчого) начала, й образом, пов’язаним з онтологічними параметрами світу мертвих, позаяк, за К.-Ґ. Юнгом, символіка материнського лона і могили ідентична [168]. Таким способом, яким би трагічним не був пафос твору Г. Крук, символічна присутність матері у риторичному звертанні може вказувати на мотив повторного народження – народження людини як Героя Небесної Сотні. Зокрема, її біг назустріч кулі нагадує той же політ Метелика на вогонь зі згаданої вже казки Лесі Українки.

Інша поезія Г. Крук наближена вже до осмислення аксіологічного характеру революції, а також її першопричин. Авторка у своїх роздумах зачіпає проблематику постколоніального інфантилізму: *«Сказати собі чесно, якомога чесніше, Так ніби уже немає чого втрачати: Ми надто довго жили, покладаючись на інших – Як книжка пише, що люди скажуть»* [129], побіжно зауважуючи, що нація довго сповідувала не ті цінності – інакше, усі ритуали та принципи мали кічевий характер (як гора з Українчиної «Осінньої казки»), позаяк були позбавлені консолідаторного ядра у вигляді чіткого принципу щодо дії та відповіді: *«Ми надто звикли до цих вишитих гамівних сорочок, До цих пишних церковно-гастрономічних обрядів, До цих дуль у кишені, які часто видаємо за спротив»* [129]. Далі авторка розвиває думку більш розлого, паралельно вплітаючи в рефлексії ідею соборності, яку визначає для себе насамперед як примирення власної індивідуалістичної гордині, коли йдеться про колективну відповідальність за майбутнє держави та нації: «*Сказати собі чітко: Не вистачить сіл і містечок, щоб кожна хата скраю, Не вистачить вояків, щоб по одному виходити в поле, Не вистачить поля, навіть китайок не вистачить, навезених із Китаю»* [129]*.* Зокрема, Г. Крук торкається такої теми як здатність до самокритики, чи то б пак – здатності до сповіді без виправдання власного морального невігластва, що упирається у схильність перекладати відповідальність на забронзовілі абстрактні постаті (внаслідок ментальної спадщини імперського/радянського минулого, що є основною причиною залежності національного суб’єкта від сторонньої думки): *«Сказати собі безжально, не ховаючись за плечі інших, Не сягаючи щоразу по славу дідів та пам’ять героїв, Як по хусточку для патріотичних сліз і соплів, Не втікаючи у тужливу пісню. Сказати собі: Я – остання буква абетки, без якої мене не буде, Я – остання територія»* [129]. Таким способом, наступні рядки того ж вірша є насамперед спробою індивідуації ліричної героїні – визначення власного місця в національному аксіологічному вимірі у зв’язку з колективом, із яким вона себе ідентифікує (як і, власне, авторка): «*Я – те, чого я не можу зректися, Я – тесля колоди у власному оці. Я не мушу тесати із неї хреста, якщо я не хочу. Я не можу віддати того, що мені не належить. Я належу до цього народу, я – цей народ. Я не хочу, щоб ми довіку ходили такими глухими шляхами, Отже, я починаю від себе – я розорюю межі. Я – ми, я-ми, ями»*  [129]. Останній рядок відсилає до авторської ідентифікації ліричної героїні із тими, кого вже немає серед живих: можна припустити, що Г. Крук зробила символічну спробу поглянути на ситуацію очима інших – тобто безпосередньо учасників Революції Гідності. «Розорення меж» означає насамперед подолання духовної прірви між людьми, але водночас – і вихід на саму онтологічну межу, за якою починається символічна «територія» смерті.

Таким чином, згідно з поезіями Г. Крук, добровільна жертовність через ініціацію у вигляді реальної смерті і є консолідаторним національним аксіологічним фактором, позаяк своєю належністю до онтологічного Абсолюту вона утверджує абсолютизм перелічених етичних цінностей, що за своїм універсальним характером виходять за межі національних.

До творення художньої картини дійсності способом оповіді, із залученням у текст зорових та слухових образів-деталей, звертається у своєму творі П. Коробчук. Перші рядки поезії цього автора нагадують щоденниковий, діаріушний або літописний запис, який відсилає до конкретного проміжку часу, внаслідок чого спостерігається часопросторова дифузія між об’єктивною і художньою реальностями. Впадає також в око динаміка зображуваної картини: *«Вечір. Зима. Дві тисячі чотирнадцятий рік. Замість помади на дівочих вустах – трішки сажі*. *У місті – війна. Десятки людей поранено. Менеджер готує запальну суміш із пінопласту. Між криками та вибухами – чути пісні з Майдану. Пенсіонерка хреститься в будівельній касці»* [129]*.* Далі ця картина розгортається динамічніше, внаслідок прикутості авторської уваги до конкретного образа – ліричного героя-наратора або персонажа, за яким автор спостерігає, і чию історію описує: «*Свого однокласника, з яким носив мішки зимові на барикади, ти впізнав згодом, за чашкою кави, коли вдивився при першій розмові у розріз його балаклави»* [129]*.* Зокрема, завдяки образам двох людей, які не бачилися багато років, при тому – разом (ви)росли, пізна(ва)ли добро і зло, і які один одного не забули, втілюється ідея пам’яті, що є іншою аксіологічною формулою тієї ж національної єдності – народ зійшов до серця своєї країни, несучи свою країну в серці: *«Зараз ви воюєте там, де не здатні померти, пробігаєте площею, серед гарячих гільз, і кидаєте бруківку, яка виражає відверту політичну позицію і є способом стримання сліз»* [129].Зокрема, автор вносить у текстову площину щось на зразок узагальнення щодо конкретних прикладів із життя, коли протестувальники справді знаходили на Майдані своїх знайомих [174]. Далі автор так само, у формі поетичної фіксації подій, зазначає: *«Через кілька годин сутичок, десятків спалених шин, після отримання рани на стегні та легкої контузії, ви просто потиснете руки й розбіжитеся до дружин. Ті, хто разом близько були біля смерті – до смерті друзі»* [129]. Таким способом, П. Коробчук між рядків стверджує, що є речі, порівняно з якими те, що здавалось би серйозним, зникає. І ці речі стосуються усього, що пов’язується з любов’ю та людяністю: радість однокласників від зустрічі, від товариства один одного, є тим, що заліковує рани і дає наснагу – це і є, по суті, тією світлою радістю, про яку інколи говориться у християнському ключі. Зокрема, у вірші цього автора проступає також ідея абсолютної рівності (у тому числі – і гендерної), яка так само «проростає» з самої природи любові. Автор ніби акцентує, що без любові не може бути свободи. Тому герої так легко можуть розлучитися один з одним, позаяк знають, що вони все одно – разом за будь-яких обставин: *«А вдома, удвох із коханою, скільки б років не минуло, ви назавжди зрозумієте, й істина ця проста – найпалкіший поцілунок той, що з присмаком газу на вустах»* [129]. В останніх рядках твору поет, консолідуючи загальнолюдські етичні домінанти та саму ідею мирного національного протесту, говорить:  *«Найщиріша війна – без присутності злості. Найсердешніші люди – серед нас. Боже, врятуй переможців. Кохана, подай протигаз»* [129]. Зокрема, П. Коробчук у цих рядках також коротко окреслює найкращі питомі риси української ментальності: сердечність, щирість і почуття гумору, незважаючи на беззахисність. І ці риси стають такою ж сильною зброєю, об яку розбиваються наміри та очікування ворога – з чим і пов’язаний той факт, що П. Коробчук характеризує сильних, добрих, сповнених любові і обеззброєних людей як переможців – тобто вищих від тих, що сповнені зла, яке є породженням духовної вбогості.

Теми, пов’язаної із ціннісною квінтесенцією вибору, торкнулася у своєму вірші К. Бабкіна. На відміну від поезій інших авторів, аналізованих вище, у цій можемо спостерегти прихований характер екзистенційної проблематики вибору  – внаслідок медитативних авторських конотацій: *«Коли помираєш, слід пам’ятати про Те, що, звісно, перемагає завжди добро, Але це не одразу помітно»* [129]*.* Зокрема, у творі, на нашу думку, відсутній яскраво виражений конфлікт, позаяк лірична героїня рефлексує, перебуваючи у стані абсолютного примирення із фатумом, обставинами та собою. Таким способом, можемо говорити про описану у творі ситуацію пост-межі – інакше, вже зробленого вибору, коли з’являється відчуття звільнення. У наведених рядках можемо помітити інтертекстуальну інкрустацію висловленням Ш. Руставелі, яке К. Бабкіна переосмислила – згідно з життєвими, ціннісними та національними реаліями: *«Що дерева срібні і ріки солодкі хоч десь та є, І що тільки те, що ти віддав, назавжди твоє, Навіть якщо це – усе в тобі світло* (підкреслення наше – Г. О.)*»* [129]. Смислове та аксіологічне ядро аналізованої поезії чітко проявляється у продовженні роздумів ліричної героїні – зокрема, в них вже яскравіше «проступає» як ідея безкорисливої любові, людяності (ознака *«світлих»*), яку ця любов породжує, так і прихований зародок екзистенційного конфлікту особистості, що стосується вже не ймовірності наслідків зробленого вибору, а самої сутності життя як онтологічної смислової величини, що варта чи не варта реалізації: *«Що любити не боляче і не страшно навіть тоді, Коли від любові тебе охоплює страх і біль* (підкреслення наше – Г. О.)*, Що його і не побороти. І у жодному разі не слід уявляти, як Будуть після тебе інші жити чи помирати, так І не взнавши, хто ти* (підкреслення наше – Г. О.)*»* [129]*.* Авторка також характеризує моральні риси тих, хто наважився на відповідний вибір, а також – тих, хто цей вибір перейняв у своє життя як приклад для наслідування: *«Тож коли, очікувано чи ні, настає та мить В місті, де очевидно забагато всього горить, У країні, котра забагато від тебе хоче – Краще швидко перелічити імена дорогих і тих, Хто з любові обережно йтиме тепер по шляхах твоїх, І не закривати очі»* [129]*.* Мотив обережної ходи, на нашу думку, пов’язується, швидше, із сакральними аспектами поваги до тих, кого вже немає, адже, на думку авторки, обережність – це те саме що лагідність, тобто – відголосок любові до тих, хто помер фізично і продовжує жити у людських спогадах – чия онтологія, у такий спосіб, виходить за межі трансцендентності:  *«Вічна пам’ять – тонке проміння, що пливе через всі часи, Дорогоцінний дзвін у повітрі, голубі голоси, Відблиски золоті у чужих зіницях. Коли помираєш – слід проспівати собі мерщій: Перетікає життя в життя як моря в дощі, І тому воно не скінчиться»* [129].

Таким чином, К. Бабкіна відкидає саме поняття смерті, позаяк смерть, за християнськими уявленнями, є наслідком гріха. Герої Небесної Сотні відійшли у засвіти як мученики – по суті, наслідували Христа, подолавши смертю смерть. Як у національній пам’яті, так і в українській поезії, ця метафізична паралель простежується досить прозоро.

Зокрема, найчіткіше вона проявлена у поезіях М. Савки, які звучать водночас і як заупокійні молитви, і як реквієм: *«Мій Господи, Ти, наковтавшись прогірклого диму, В пітьмі й у пожежі, та, зрозуміло, без каски, Стоїш за плечима в синів найдорожчих – незримо – Щоб руки простерти, якщо їм судилося впасти»* [129]*.* Зокрема, у цьому творі образ Бога якнайповніше наближений до образу мирного мітингувальника, і водночас така конотація переносить зображувані події у сакральний вимір: об’єктивна та Божа реальності ніби накладаються одна на одну. Подібно до твору К. Бабкіної, у рядках цієї поетеси так само звучить концепт світла, що пов’язується, по суті, із чеснотами, зокрема – лицарськими, коли йдеться про людяність і щирість як чистоту намірів, але він так само відсилає і до трагедії, яка вже вготована моральними покручами («смертю») тим, хто є «світлим»: *«Ще рано гасити це полум’я, Господи, рано, Згортати знамена у мороку зла позасвітнього, Бо зрада – Ти добре це знаєш, ще глибша за рану, Бо смерть у прицілі найкраще відстежує світлих»* [129]*.* Завершується вірш мінімалістичним і надзвичайно щирим проханням ліричної героїні до Бога: *«Ти просто там стій. І тримай на долоні своїй Запалене місто-свічу, серед снігу і диму, Якщо Тебе хтось не впізнає, дай знак, що Ти свій, Що завжди стоятимеш поруч з синами Своїми* (підкреслення наше – Г. О.)*…»* [129]. Останні слова звучать як молитовна інтенція. Характерно, що в цьому фрагменті твору авторка акцентує навіть не на вірі, а на глибокій впевненості, що правда – на боці учасників Революції Гідності. Бог є уособленням цієї правди. Інакше, національна ідея набуває в аналізованому вірші онтологічного і сакрального значення.

В іншому вірші М. Савки, також присвяченому подіям Євромайдану, ідея нації розкривається так само через біблійні інтенції та мотиви, але вже авторка говорить про неї в більш конкретному ключі – суто україноцентричному, пов’язаному з похоронною процесією, коли відбулося прощання із загиблими героями Небесної Сотні. У перших рядках маємо порівняння народу України – учасників Революції – з морем: *«Пливуть гроби по морю, як човни – По морю рук, по морю сліз і гніву»* [129]. Зокрема, така метафора у цьому контексті уособлює душу нації, її міць та порив до дії (образи рук, що підносять загиблих, образи сліз як відображення крайніх почуттів горя, болю, несправедливості, але разом із тим – гордості за свій (на)рід, за його людей, за сам факт своєї належності до цього народу, і за можливість ділом довести гідність бути його частиною – у цьому випадку смерть не вселяє страх, а додає снаги боротися): «*Пливуть в човнах розтерзані сини На хвилі молитов і переспіву. Так ніби в жилах замерзає кров, А потім б’є у скроні голос крові За тим, хто тихо жив, а відійшов У дзвонах слави праведним героєм»* [129]. Зокрема, у цьому вірші так само наявний мотив присутності Бога (як і в попередньому), але якщо в першому із аналізованих творів Він постає олюдненим – як один із *учасників* протесту, то в цьому – феномен Його присутності полягає у посередництві між світом людей і Його світом. Зокрема, Господня присутність так само реалізується в діях, почуттях і помислах людей: *«Пливуть човни, гойдає кожну лодь Людська долоня, тепла і тремтяча, Човнами править втишений Господь, А серце розривається і плаче»* [129]. Аксіологія твору якнайповніше розкривається у його смисловій кульмінації, проявленій у таких рядках: *«І кожна мати плаче, і пече Їй кожна рана у чужого сина. Стоїть Майдан братів – плече в плече І разом з ним ридає Україна* (підкреслення наше – Г. О.)*»* [129]. У цьому фрагменті вірша так само спостерігається дифузія загальнолюдських і національних цінностей: коли біль іншого стає власним болем, і коли спільне горе вперше за стільки років по-справжньому єднає націю, яка ніби подорослішала. Таким способом, за М. Савкою, жертва Небесної Сотні пов’язана з ціною усвідомлення народом того, ким він є насправді – інакше, як він ставиться до людини в цілому (що для нього означає поняття «людяність»), і до своїх загиблих – зокрема: «*Нехай же вам, герої, віддає Святий Петро ключі від того раю, Де убієнний ангелом стає, Бо він герой. Герої не вмирають»* [129]. Завершує авторка поезію словами, в яких вже чітко звучить мотив лицарства – як квінтесенція людської моральної і ментальної трансцендентності*: «Герої не вмирають. Просто йдуть З Майдану – в небо. В лицарі – зі смерті. Пливуть човни. Пливуть човни. Пливуть… Героям слава – вписано у серці»* [129].

У поетичному доробку А. Любки так само є твори, присвячені тим зимовим подіям 2014 року. Один із віршів написаний у формі діалогу-сповіді людини, що загинула під час розстрілів. Зокрема, розмова з ліричним героєм відбувається вже по його загибелі. Його образ є узагальненим образом тих, хто належить до числа Небесної Сотні. У цій поезії автор подібно до інших поетів, що зверталися до теми Революції Гідності, порушує онтологічну проблему життя і смерті з точки зору їх аксіологічних підвалин. Зокрема, в аналізованому творі А. Любка так само торкається теми різниці між буттями душі та тіла: «*Казав чоловік: мені не бачити сонця, І дітей зустріну лиш біля могили. У тілі моєму — свинець і стронцій¸ Але смерть мене не зупинила»* [129]. Далі автор розвиває цю думку більш розлого: *«Його питали: якого чорта?! Чому тобі не сиділось вдома? Ти ж ніби людина другого сорту, Тебе ж роками борола втома? А він на це: страх пече і душить, І від безсилля мене все боліло. Крім зброї, у нас є мрії і душі. Людина складається не тільки з тіла* (підкреслення наше – Г. О.)*»* [129]. Зокрема, останні слова звучать у цьому випадку не лише як типово християнська конотація, а й як концептуальний параметр віри в людину та її трансцендентні можливості, характерний для всього, що пов’язане з гуманізмом. Зокрема, ідея людяності, яку А. Любка заклав у смислове ядро цієї поезії, якнайповніше реалізується у понятті національної ідеї: *«Режим стріляє в потилиці й спини, Убивають людей мисливські гвинтівки. А все, що ми можем — палити шини. Україна бере початок з бруківки* (підкреслення наше – Г. О.)*. Цвітуть на Майдані смерті тюльпани, Тріпочуть на вітрі криваві знамена, Вогонь облизує трупи і рани. Україна бере початок із мене* (підкреслення наше – Г. О.)*»* [129]*.* У підкреслених фрагментах тексту, на нашу думку, можна простежити історичну паралель, прив’язану і до подій «Революції на граніті», і до «Помаранчевої революції» (бруківка як образ-деталь). Таким способом, можна говорити також про історіософську специфіку аналізованого твору, крізь яку проступає чіткий аксіологічний стрижень – віри в людину, здатної до поступу*.* Якщо говорити про концепцію Д. Донцова, то можна спостерегти певну закономірність: ключовим чинником національного поступу є воля як для ідеолога націоналізму, так і для ліричного героя А. Любки. Але якщо для Д. Донцова волюнтаризм має агресивне забарвлення, то для А. Любки він пов’язаний насамперед з ідеєю любові – автор чітко говорить, що, на противагу «Беркуту» і снайперам, мирні протестувальники лише захищалися, будували барикади, і для них була чужою сама ідея вбивства*: «І знов питали: як снайпер поцілив, Як куля знайшла тебе в тьмі вечоровій? Він відповідав: Я приїхав із Сміли. В мене серце світиться від любові* (підкреслення наше – Г. О.)*»* [129]. Ліричний герой розвиває думку в тому ж узагальнено-сповідальному ключі. Зокрема, у наведених рядках звучить ідейний аксіологічний пафос, пов’язаний із екзистенціально-трансцендентною квінтесенцію зробленого ним вибору: *«Я не був героєм і хотів лише жити, Але пульс зупинився від пострілу ката. Навіть мертвим я не покину битву, Я й з неба вам буду допомагати»* [129]*.* Концепція Абсолюту реалізовується у цих словах якнайповніше і визначає сам характер буття героя. Зокрема, остання фраза звучить як мотивація для послідовників: *«Лиш не зупиняйтесь, вставайте, боріться, Не може тривати вічно облога! Нас не зупинить жодна міліція, Єдиний наш вихід – це перемога!»* [129]. Таким способом, автор окреслив не просто ідею нації як вибору одного шляху, а конкретно зазначив, що цей шлях – є виходом із надскладної онтологічної ситуації національного рівня. Перемога, за А. Любкою, є насамперед перемогою людяності, яка складає підвалини демократії. Підсвідомо А. Любка у текстовій матриці аналізованого вірша визначив, що боротьба учасників Революції Гідності – це початок подальших визвольних змагань. Останні слова ніби вказують на те, що онтологія ліричного героя ніби розсіюється у часі і стає наближеною до етернального універсуму. Смерть як метафізичний феномен, по суті, сполучає часопростір, об’єктивні екзистенційні вектори народу та особистості, загальнолюдську та національну ідеї між собою. Зокрема, в іншому вірші того ж автора маємо той таки мотив трансцендентного переходу людини до вищих інстанцій внаслідок межі, що є смертю. По суті, вибудовуючи складний ланцюг асоціацій, яким є, власне, ця поезія, А. Любка змалював людську агонію як метафізичний феномен переходу символічної межі між світом живих та мертвих: *«Куля що була не була Куля що була небула З якої вдихаєш смерть І видихаєш життя Любов журбу генетичну інформацію Групу крові імена друзів і родичів Цитати з книжок і пісень улюблених Запахи бузку жасмину поту попутників у метро Краєвиди впіймані поглядом Землю землю землю Пісок пісок пісок Попіл Цвяхи Голки Ножиці Зуби Скоби Все що в тобі й поза тобою Кулю що була кулею Залізом Тепер залізо – це ти»* [129]. Зокрема, образ заліза є відсилкою також до сталості аксіологічних принципів особистості, яка пройшла етап своєї первинної трансцендентності – первинної, через те що шлях душі на цьому не завершився, позаяк її слід у цьому світі окреслюється параметрами того, на що особистість здатна надихнути своїми вчинками. Тому цей концептуальний образ, що в поезії А. Любки, пов’язаний з подіями Майдану, асоціативно відсилає також до концептуального образу сталі, пов’язаного з подіями Маріуполя. Інакше, він є характеристикою людини, вірної своїм принципам, що мають також національне забарвлення в її онтології та внутрішньому світі.

Отже, можемо говорити, що ціннісні принципи, виражені у поезіях Г. Крук, П. Коробчука, К. Бабкіної, М. Савки, та А. Любки, зосереджені навколо концепту любові як духовного осередку людяності. Вони включають також трансцендентні волюнтаристські параметри, уособленням яких є національна ідея. Поетична аксіологія названих авторів містить перегук з аксіологічними паттернами, окресленими у творчості Лесі Українки.

**2.4. Візії національного сакруму в поезіях І. Тимочко**

До митців покоління, чий голос сформувався у часи Революції Гідності, належить І. Тимочко – поетеса, родом з Івано-Франківщини, яка у період Євромайдану була студенткою Інституту філології Київського національного університету ім. Т. Шевченка (спеціалізація – літературна творчість і українська мова та література). Поетичний доробок авторки складають твори, опубліковані на сьогодні поза збірками на сторінках у соцмережах чи літературних сайтах, прозовий доробок – експериментальний твір «Перший спалах» (психологічно-містичний роман з елементами фантастики), який вийшов у 2015 році.

Як вже зазначалося вище, візіонерство у широкому смислі визначається як здатність до розширеного, більш глибокого сприйняття дійсності, що досягається шляхом синестезії – загостренням чутливості усіх органів сприйняття (зору, дотику, слуху, смаку, запаху), їх роботи у єдності, що дає можливість зчитувати більші обсяги інформації, які надходять із навколишнього світу. І часто це чуттєве зчитування є інтуїтивним, позаяк візіонерство, за своєю природою, є суто ірраціональним, емотивним способом відчувати світ як цілісність. Такий досвід неможливий без перебування психіки індивіда на межі між усвідомленим і несвідомим. Зокрема, слід говорити, що переживання візіонера має суто екзистенційний характер, позаяк відзначається унікальністю рівно настільки, наскільки індивід у цей момент відчуває свою самотність, відстороненість від світу, але разом із тим – наповнення всесвітом як духовною субстанцією.

Наприклад, в одному з інтерв’ю поетеса розповіла про специфіку такого досвіду як переживання і як взаємодії зі світом: *«Синестезія є в багатьох, просто не всі усвідомлюють її як окремий інструмент для сприйняття дійсності. У мене типів синестезії, мабуть, кілька. Не буду заглиблюватися в термінологію, бо зустрічала різні класифікації, і деякі взагалі не зрозуміла. Я бачу колір і форму звуків, звучання різних інструментів розрізняю за відтінком і структурою, музичну композицію сприймаю у вигляді складного динамічного візерунка; у слів, промовлених наживо, є об’ємна форма. Запахи для мене мають не лише колір, а й температуру, щільність, текстуру. Я відчуваю їх шкірою, вони можуть налипати на неї, обплутувати. У світла теж є подібна властивість, наприклад, біле хочеться змити»* [123]. І це все, своєю чергою, породжує передумови для візіонерства як екзистенційного та художнього досвіду. Тематику своїх творів у тій же розмові авторка окреслила так: *«Що болить, про те й пишу. Не опираюсь на тему – на емоцію. Хапаюся за образ, метафору, нав’язливу думку і навколо неї вибудовую текст. Зараз мої вірші – це своєрідна фіксація внутрішніх процесів. Іноді це – замальовки моменту, іноді – спогади, сни. Багато черпаю з фольклору, зокрема, пісень і казок, і не лише на ідейно-тематичному рівні, а й на рівні форми. Старих віршів це не стосується, виокремити в них основні мотиви легко. Це міфологія, ностальгія за минулим, соціальна тематика, природні ритми та циклічність»* [123].

Художні твори із візіонерськими мотивами здатні виконувати профетичну функцію, адже із самого моменту написання вони розраховані на подальше тлумачення реципієнтом, що є процесуальним ядром будь-якої художньої герменевтики. Генетично такий досвід походить насамперед від містичного переживання і міфологічного мислення. Письменник-візіонер у більшості випадків має справу з архетипами – тими проявами колективного несвідомого, за К.-Г. Юнгом [169], які живуть у ньому самому і відповідно оживають у надрах психіки реципієнта таким способом, як того «вимагає» ситуація на певному історичному, онтологічному, аксіологічному, позитивістському етапах, у яких індивід у певний момент перебуває, що дає йому можливість в цілісності потрактувати, розшифрувати, розтлумачити твір, в залежності від власного досвіду, кругозору, асоціацій.

Характеристиками, притаманним візіонерським творам, наділений цілий ряд поезій І. Тимочко. Насамперед, йдеться про ті, що були створені безпосередньо під впливом вражень від Євромайдану. Вірш, написаний 9 грудня 2013 р., є своєрідною відповіддю на ті події, у якому відчувається не просто споглядальність ліричної героїні, яка бачить внутрішнім зором живих і мертвих своєї нації – героїня мислить себе учасницею революційного, історичного процесу і метафізичної процесії, яка символічно втілює поступ народу, який прокинувся, прозрів: *«Кажуть, сьогодні прокинулись ті, що проспали дві тисячі літ. Кажуть, сьогодні гарячою кровію впилися зрячі з очима сліпих, руки кругами півнеба розрізали, поки ти скиглив, мов зраджений пес. Кажуть, сьогодні воскресла історія – десь із безодні піднялись вітри»* [65]*.* Авторка упродовж усього твору розгортає градаційне нанизування варіантів однієї дії, що пов’язується із оживленням, оновленням, воскресінням: *«Вже й земля розступилась – ти чуєш, встають і ідуть, аж двигтить під ногами асфальт, аж земля застогнала і місто тремтить, що за сотні, а може, й дві тисячі літ стільки тих, що воскресли, не бачило»* [65]*.* Ідейно й асоціативно твір поетеси нагадує поезію П. Тичини «Золотий гомін», для якої так само є характерними мотиви споглядання сакруму національного пробудження, руху, непроминання у потоці історії, злиття минулого із сучасним, профанного зі священним, що втілює образ родового ланцюга як самої нації, яка живе і виживає, яка рухається, розвивається, відроджується, всупереч імперському нищенню (для порівняння – культурне відродження України у 20-х роках ХХ ст., назване Ю. Лавріненком «розстріляним»): *«Над Києвом — золотий гомін. І голуби, і сонце! Внизу — Дніпро торкає струни… Предки. Предки встали із могил; Пішли по місту. Предки жертви сонцю приносять — І того золотий гомін… Зоряного ранку припади вухом до землі — <…>ідуть То десь із сел і хуторців ідуть до Києва — Шляхами, стежками, обніжками. І б’ються в їх серця у такт — ідуть! ідуть! — Дзвенять немов сонця у такт — ідуть! ідуть! — Там над шляхами, стежками, обніжками. Ідуть! І всі сміються як вино: І всі співають як вино: Я — дужий народ. Я молодий! Вслухався я в твій гомін золотий — І от почув. Дививсь я в твої очі — І от побачив. Гори каміння, що на груди мої навалили, Я так легенько скинув — Мов пух…»* [149, c. 48 – 54]. У поезії П. Тичини локус Києва виступає символом «серця України», тобто пам’яті, яка стосується саме емотивно-духовної складової національної ментальності. У поезіях обох авторів досить чітко простежується мотив хресної дороги або прощі, що саме собою виступає виразником зв’язку поколінь і часів. Зокрема, в І. Тимочко знаходимо такі рядки, в яких, окрім самого факту метафізичного споглядання, бачимо також мотив особистісного прозріння, яке досягається не чимось іншим, як спробою уважно вчитатися в рядки історії і визначити для себе чітку межу між добром і злом, яка, по суті, є іншою назвою помежів’я життя і смерті, національно-віталістичного й імперсько-мортичного, істинних духовних цінностей, які генетично пов’язані із сковородинським кордоцентризмом, і байдужості: *«На драконові тріснула шкіра, годинникам більше не віриш! Дві тисячі літ повільно гойдались на хвилях агонії мертві хвилини і гнили, а ми смородом дихали тим і кістьми городили міста (десь і кимось обдурені), мов частоколом. Ідуть, мов на прощу…»* [65].Образ дракона у цьому контексті, на архетипному рівні, пов’язаний із символікою Страшної Матері [168] – тобто тієї, яка придушує усілякими способами особистісний ріст своїх дітей, як ми вже зазначали вище. Цей образ може прямо вказувати на пережитий нацією досвід колоніального минулого, і дракон, у цьому випадку, пов’язується з імперією, яка придушувала свободу, природній розвиток нації, винищувала усе їй притаманне, інакше – підлаштовувала під свої потреби, у прямому смислі – живилася її кров’ю, стверджуючи своє верховенство. Шкіра, яка тріснула на драконові – це насамперед маска, яка більше не здатна приховати прозору сутність зла, яке у творі виступає конкретним історичним прикладом – картиною заснування імперських міст на козацьких кістках. Таким способом, у візіях ліричної героїні імперія постає творцем самої себе за рахунок чужого болю і чужої смерті. Для поетеси біль і смерть закатованих декілька століть тому українців стають особистими, і це пов’язано так само із власним досвідом перебування у самому серці революції, коли сталося побиття мирних протестувальників серед студентства, зачистка Майдану і вбивства. Таким способом, візіонерський досвід ліричної героїні накладається на реальний життєвий досвід авторки, а метафізика хресної ходи крізь тисячоліття і покоління так само є відгалуженням реального споглядання протесту і боротьби у ролі не просто як свідка Революції Гідності, а як учасника, суб’єкта, який своїми маленькими діями в тандемі з національно свідомою спільнотою, досягає перевороту в свідомості мільйонів, у самій державі на багатьох рівнях, у багатьох сферах.

Вірші І. Тимочко, написані після Майдану 2013 – 2014 років, становлять окремий пласт творів, виплеканих внаслідок глибинних рефлексій, викликаних як травматичним досвідом споглядання передсмертних мук забитих під час Революції Гідності, тим, що лишилося у пам’яті, та і абсолютно новими реаліями, набагато жорстокішими, пов’язаними з анексією Криму росією і війною на Сході України, розпочатою рф. Ідейний стрижень цих поезій становить екзистенційне напружене переживання комунікативної ізоляції внаслідок перебування на пограниччі між емоційним переповненням та шоковою спустошеністю, яку несе душевний біль, але насамперед – між самотнім «собою» (тобто тим, ким мислиться ліричний герой) та розпорошеним суспільством. У віршах цього періоду можна спостерегти наскрізні рефлективні лінії авторського перепрочитання, перетлумачення вічних мотивів, елементи яких містяться у фольклорі, міфології, старозавітніх легендах, і які мають дихотомічну специфіку, пов’язаною із споконвічною боротьбою світла і темряви. У поезіях І. Тимочко ці мотиви наближаються до воєнних реалій сучасної України, але разом із тим продовжують залишатися загальними, споконвічними, вселюдськими, транскультурними.

Одним із творів такого характеру є поезія «Каїн і Авель». Авторка, використовуючи біблійний мотив першого убивства в історії людства, створює досить оригінальний твір з точки зору візіонерського прочитання. Вірш, за своїми онтологічними параметрами, близький до пророцтва: *«Мій маленький білявий метелику Авелю, Авелю, Дон Кіхоти колись з вітряками до смерті набавились. Недалеко від яблуні яблуко Каїна падає, прирікаючи землю на ще один постапокаліпсис»* [64]. У цих рядках образ яблуні скидається на міфологічний образ світового дерева, натомість образ яблука, що аж ніяк не є яблуком Єви, (тобто *тієї, що дає життя)*, нагадує не просто камінь, яким старозавітній брат убив брата, не просто знаряддя смерті, а предмет, що помножує смерть, культивує зло, вирощує його. У цьому випадку яблуко Каїна – це зброя того, хто вбиває навіть після своєї смерті. Цей предмет, який, крім того, падає недалеко від світового дерева, аби його знищити, у візіях ліричної героїні може асоціативно вказувати на війну із застосуванням ядерної зброї, позаяк назва апокаліпсису в тексті вжита із префіксом пост-: зоря Полин, що зустрічається в «Одкровенні» Івана Богослова, пов’язується і з Хіросімою, і з Чорнобилем, і з Фукусімою, які вже відбулися. У цьому значенні війни, розпочаті нащадками Каїна, сприймаються ліричною героїнею як боротьба з вітряками, тобто як абсурд, в якому кровопролиття є самоціллю, на що вказує саме формулювання «*до смерті набавились»,* тобто злегковажили через власну світоглядну незрілість.

Досить своєрідним є змалювання авторкою архетипного образу Авеля. В І. Тимочко це – дев’ятнадцятилітній український хлопець, який *«зростав під скрипіння смерек і сопілку Чугайстрову»* і вслухався у *«шліфовані рифи «Led Zeppelin»* [64].Образ білого метелика може асоціюватися із коротким життям і чистою душею (метелик – символ душі у давніх греків): *«Мій маленький білявий метелику Авелю, Авелю – камуфляж і кевларова майка, на шиї Калашников – дев'ятнадцяте літо про себе війною нагадує і душа твоя плаче ягням перед вовчою пащею»* [64].Символічний образ ягняти відсилає до архетипного образу жертви як офіри і як здобичі. Прикметним є те, що концептуальні ряди «Авель – ягня», «Каїн – яблуко» розгортаються навколо відомої легенди: Авель доглядав за ягнятами, Каїн працював коло землі. Але жертва Каїна не була прийнята Богом через те, що зроблена була без почуття любові. Інакше, уся його творчість не була направлена на добро, на життя, на благо. Тому не дивно, що у баченні ліричної героїні вирощені Каїном яблука були отруйними, а плач душі Авеля був породжений болем через несправедливість, а також – бажанням захистити світ від руїни: «*Ми пліч-о-пліч з тобою ламали це пекло на камені, пам'ятаєш іфрита на сходах останньої станції? І нехай це до болю неправильно, Каїна згадую... Як він там, межи тими, кого називає повстанцями?»* [64]. Мотив візіонерства І. Тимочко у наведеній строфі проявляється в інтуїтивному зчитуванні сутності зла як світогляду, що орієнтується на підміну понять, позаяк для вбивці людина, яка живе за покликом серця – повстанець, якого треба знищити. У такий спосіб вірш наповнюється подвійною системою онтологічних координат, що поєднує майданну реальність із воєнною: натяками на Революцію Гідності, коли «Беркут» розганяв мирних протестувальників, і натяками на війну за розуми, зокрема, на імперську підміну понять і брехню. Завершується поезія не вельми оптимістичними словами: *«Мій маленький білявий метелику Авелю, Авелю – пістолети за поясом, бронежилет і Калашников - дев'ятнадцяте літо на голову карою падає і збиває слова, що, мов яблука, в хаосі важчають»* [64]*.* У цьому смислі збиті слова можна сприймати як щось недоговорене, але надзвичайно важке для усвідомлення – те, що неможливо висловити вголос або те, що хтось не дає висловити. Але якраз такі слова і стають чимось на кшталт зброї проти зла.

Ще один твір І. Тимочко можна назвати візіонерським, і його специфіка так само пов’язана із апокаліптичними передчуттями, як і в попередній поезії. Назва цього вірша – «Дракони». Як і у вищезгаданому творі, ліричну героїню турбує доля того, про кого і для кого вона говорить. Можна припустити, що той, до кого вона звертається – це вона сама, її інша сторона, позаяк займенник «ти» розмиває контури між «я» та «він», тобто почуття героя – це не лише почуття авторки, а загалом візуалізація історії нації як історії із життя, на яке вплинула війна. По суті, авторка має на увазі будь-кого, хто переживав щось подібне: *«Ти покинеш цей дім на світанку, як сотні до нього, Обростаючи боєприпасами, часом – з істериками, Дочекаєшся сонця, колючого і круторогого – І піде́ш крізь вогонь на палаючу ба́тьківську землю»* [61]. Поетична візія ліричної героїні так само пов’язана із внутрішнім переживанням хаосу, в межах якого руйнуються усі підвалини світобудови, а тому кожна окрема людина, як індивід і як неповторність, що є свідком цих процесів, так само втрачає усе, чим жива – від дому як власного простору, до близьких, із якими вона не одинока, а тому, все ж, стоїть трохи далі від екзистенційної межі між буттям і порожнечею. Тіло особистості усвідомлюється ліричною героїнею як дім вільної душі. А тому від його існування в апокаліптичному часопросторі залежить сама можливість вижити і витримати удар за ударом: *«Світ округлює тіло, обплутане мертвими вулицями, Світ приховує світло під снайперськими окулярами, Але чорна й обвуглена, чуєш, земля ще крутиться – І довіку твоє мовчання в собі триматиме!»* [61]. Інакше, упродовж поетичного споглядання реальності мисткині відкривається сакральність усього, що є у всесвіті, яка полягає у непроминанні, незнищенності: особистість мислиться нею як момент, але без нього неможливо уявити собі вічність, втілену у рухові землі навколо осі. Земна вісь мислиться поетесою як хребет світу, інакше – цитаделлю загальнолюдських цінностей, тобто усім, із чим асоціюється духовність і духовна культура свідомої цивілізації, яка більше не плутається у визначеннях добра і зла: *«Але ти ще готовий тримати цю оборону, бо Не боротися означає зогнити за́живо. І нехай вигинається го́ловами драко́новими Те, чого́ ми з тобою ніко́му уже не скажемо, Цю фортецю на виході з гри ми таки здобудемо, Поки гуркіт стрясатиме місто важкими залпами. На покинутих вулицях ми залишимося відлюдниками, А живими чи мертвими… Краще цього́ не знати нам»* [61]. Зокрема, у поезії «Вісь» символіка згаданого образу розкривається більш повно: *«Час – не лінія, ні, не лінія, ми існуєм завжди і скрізь, І не привидами чи тінями. Ми – опора земна і вісь, Ми – хранителі душ і спогадів, не похованих під і на… Називати – це значить створювати. Ми даємо їм імена»* [60]. Тобто, вісь – це ті, хто бачить суть речей. А тому можна стверджувати, що смисл поетичного візіонерства ліричної героїні – це насамперед безпомилково сприймати правду як є, покладаючись рівно як на досвід тіла, схильного до синестезії, і яке, крім того, пам’ятає все, навіть те, що поза його досвідом, позаяк наділене генетичною пам’яттю, так і на досвід душі, вихованої у чистоті, задля розрізнення того, що є людським, і що є злочином проти людяності.

Впадає в око й те, що у творах І. Тимочко абсолютне зло постає в образі війни – як метафізичного чи реального хронотопу, так і персоніфікації: *«І каже вона: «Я завжди з тобою поруч, Як вірна дружина, опора твоя і поручень, Вкладаю у твою руку гранати й патрони, Мій воїне. Якщо ти мене покинеш, чекай біди, Я можу читати думки і твої сліди, У мене таких, як ти, було сотні й тисячі, І кожного з них я змогла зруйнувати І знищити»* [66]. Діалог війни і ліричного героя, змальованого як солдата-добровольця (*«… з нелегальною батьковою двостволкою, у подертих кросівках, старій футболці, вилинялій на сонці»* [66]), у другій частині диптиху «Побічний ефект» чимось нагадує сцену гри в шахи між Лицарем і Смертю в кінострічці І. Берґмана «Сьома печатка». Зокрема, у фільмі смерть наздоганяє Лицаря навіть у сповідальні, постаючи в образі священника. Слова І. Тимочко по-своєму коментують цю частину сюжету кінострічки: *«Ти ніколи не зрозумієш, навіщо і хто вона... Ти б хотів утекти, та тікати нема куди, Бо такі, як вона, фіксують шляхи і ходи, Бо такі, як вона, щохвилини у спину дихають Обрізають стежки і перекривають виходи»* [66]. Прикметним є те, що смерть-війна у візіях як І. Берґмана, так й І. Тимочко постають в образах «сутностей-на-межі», позаяк герої, що з ними стикаються, мають зробити для себе вибір не лише світоглядного, екзистенційного значення між цілковито протилежними аксіологічними векторами добра і зла, але й такі, що безпосередньо пов’язані із підтримкою цілісності світобудови: *«/Ага, І відстежувати по радіо чи ТБ Всі сюжети і передачі: коли і де Обстріляли, розбили, вирізали до тла, Щоб лиш кров і зола… Щоб лиш спогад – і погань, що вирвала, мов трофей, Цю не варту нічого, як каже вона, ідею, Щоб лиш совість і сором – Ефект, про який вона не Розказала/»* [66]. По суті, вибір героїв – це вибір буття в межах апокаліпсису (*«Твій будиночок дуже нагадує кубик Рубика – Від чужої руки всі грані й кути руйнуються. Все, що можеш тут ти – прокляття в пітьму вигукувати, Але хто ж їх почує? Хіба що снаряд над вулицею»* [61]*,* який передбачає збереження своєї первісної людської цілісності і такої ж чистоти, незважаючи на руйнування усього, що утвердилося на підвалинах макросвіту.

Візіонерські мотиви у поезіях І. Тимочко розгортаються у вигляді спогадів і передбачень, як проявів віри і довіри до світу *своїх*, тобто щирих людей, як, наприклад, у творі «Згадуй». Як і в інших поезіях, перед внутрішнім зором ліричної героїні, яку можна уособити із самою авторкою, майбутнє є логічним продовженням минулого. Зокрема, спогади протягом усього твору складають як картину світу ліричної героїні, так і її картину цінностей. Впадає в око, що у поезії досить чітко прокреслені аксіологічні домінанти: «*Згадуй всіх тих, хто за тисячі років звідси, Кого випадково змило дощами відстаней, Кого стерло кордонами, візами й клятими війнами І хто до останнього міг усе правдою міряти»* [63]*.* Прикметним є те, що у згаданому вірші постає однаковою мірою і ретроспективна візія Революції Гідності, зокрема – її найбільш трагічні моменти, і воєнне сьогодення. «Містки» між минулим і позаминулим побудовані авторкою настільки щільно, що метафізика однієї реальності мислиться через іншу: *«Згадуй сутички, із яких ти виходив цілим, Снайперів, що дивились в обличчя крізь вічко прицілу, Згадуй всіх тих, хто кричав, та врешті затих, Пам'ять про мертвих – єдина розрада живих»* [63]. Специфіка мислення, що проявляється через поєднання накладених реальностей (майданної і пост-), проявляється і в іншій поезії: *«Ти прокинешся завтра, а завтра - війна... Ти мені не повіриш і вийдеш у двір І побачиш, як небо, тонке, мов папір, Опускається, Падає»* [67]. Зокрема, остання фраза – «небо падає» – належить активістові Євромайдану Устимові Голоднюку, який загинув від кулі снайпера 20 лютого 2014 року.

Пам’ять як ціннісна величина якраз є тим «містком», що дозволяє не просто рефлексувати над ідеєю часової циклічності з варіантами, але і бачити все наперед, зокрема – спостерігати за сутністю речей і виокремлювати у візійних картинах важливе, життєствердне і кордоцентричне, яке уособлює підвалини всесвіту, вибудовує його структуру: *«Згадуй живих, що в вогонь за тобою підуть –* *Просто тому, що на цьому тримається суть* *Світу, в якому ще й досі є місце прекрасному.* *Хай тобі вистачить сили у ньому не впасти»* [63].

Досить цікавою зі смислової та формальної точок зору є поезія І. Тимочко «Єва. Апокриф». Цей твір є авторською версією (або ж інтерпретацією) старозавітньої легенди про Дерево пізнання. У «Словнику літературознавчих термінів» зазначено, що апокрифи — велика група християнського епосу, пов’язана із сюжетами Святого Письма, житіями святих, версіями першопочатку світу тощо. <…> Ортодоксальна церква не сприймала апокрифи, накладала на них заборону [38, с. 57].

До літературних творів, тематика і проблематика яких пов’язана із легендою про Адама і Єву, варто віднести насамперед «Втрачений рай» і «Повернений рай» Дж. Мільтона. Зокрема, ця поема є не просто авторською інтерпретацією «біблійного міфу про гріхопадіння», а новим авторським міфом [59, с. 82], власне, як і вірш І. Тимочко.

Твір в окремих своїх частинах містить структуру кумулятивної, чарівної казки, замовляння, календарно-обрядової пісні (зокрема, це стосується не стільки версифікації, скільки набору традиційних моделей для кожного із названих фольклорних жанрів). В окремих частинах знаходимо ремінісценції із Біблії. За жанровими характеристиками поезія цілком нагадує містерію: драматизація дійства, два світи, містифікація, біблійний сюжет.

Твір являє собою потік свідомості. Впадає в око, що на смисловому і формальному рівні відбувається інтенсифікація емоції: *«Іду на звук На голос води Так звучить серце твоє Хвилюється Вихлюпується Набираю в глечик Черевики Жмені Повні очі води Повні груди води Обертаюся рибою»* [62]. Наведений мотив є апеляцією до міфологічного мислення і міфологічного світовідчування, про що свідчить метаморфічний мотив, образ води як астрологічний символ емоції і несвідомого. Почуття ліричної героїні виростають до такої межі, що обертаються у біль, із яким пов’язується духовна ініціація: риба у космосі християнських смислів є символом Христа – тобто, того, хто ціною свого болю (= смерті) дав людству вічне життя. Зокрема, у символіці Таро останній знак у зодіакальному колі, Риби, є відповідником старшому арканові «Місяць». Згадане небесне світило, як відомо, пов’язується із жіночим началом.

Єва постає в творі І. Тимочко антагоністкою, на відміну від героїні зі старозавітньої легенди, позаяк саме її ім’я перекладається як «та, що дає життя». Тобто, згадана героїня – це та, без якої не відбувся би порятунок людства. Можна припустити, що Єва у поезії І. Тимочко є іншим, земним втіленням Діви Марії. В останніх рядках маємо такі слова: *«Стоїть яблуня А на тій яблуні Три яблука Мідне з'їла сама – Стало видно у всі кінці світу Срібним поділилася з другом – Смертію смерть подолав Золоте віддала ворогові – Подавився»* [62]. Другом Єви у вірші, очевидно, мислиться Адам (ім’я якого перекладається як «людина»), який зокрема, у концепціях К.-Ґ. Юнґа виступає земним втіленням Христа, а Христос – довершеним Адамом [169], що відбувся як істинна сутність, здобувши безсмертя. Досить цікавою у творі є інтерпретація ворога, якого авторка прямо не називає, але який асоціативно мислиться як цар цього світу, тобто диявол, на що вказує символіка золота (як прерогативи того, хто наділений земною владою).

Доволі строкатою у вірші є символіка яблука. Зокрема, можна назвати декілька значень: уособлення всесвіту, циклічності, неперервності, вічності, але насамперед – не пізнання, а саме знання, яке вже було у Єви цілісним і сформованим, на яке вона орієнтувалася, коли чинила як і треба було, по справедливості. На формування цього знання вплинула доля, яка дала можливість Єві-рибі підслухати пророцтва трьох горлиць. Впадає в око, що на початку твору ці істоти, виступають речниками зла, адже їхні репліки більше схожі на замовляння, в основі якого – прокльон: *«Коли потьмяніє око вікна І згасне у грудях столітня війна Він вклякне у полі –Чекатиме на Сонячне коло І там, де немає горя, згорить дотла Нудьга вимітає серце, немов мітла Услід за тілами – будуть нові тіла До попелу попіл А хто почує та скаже Той по шию каменем стане Я чую та й думаю: «Лихо» Полетіли три горлиці Ні пуха ні пера К чорту Не сказали Почім ківш лиха»* [62]. Але з іншого боку, їхні слова також можна тлумачити як апокаліптичні одкровення, або ж такі, що випробовують головну героїню на міцність і безстрашність, і, по суті – дають Єві вказівку, за якою вона зможе наблизитися до власної людської природи, нехай суперечливої – життєдайної і божественної, смертної і гріховної: *«А хто почує та скаже Той в землю сиру Зерно і могили До скону віків Сіятиме»* [62]*.* Як і в чарівних казках, героїня витримує випробовування. Зокрема, у сюжеті твору з’являється Кобиляча голова, яка допомагає Єві (такий герой у казках часто діє навзаєм): *«Коли Стукотить-грюкотить – Кобиляча голова біжить – Дівко-дівко, дай мені вечеряти, – каже – На здоров'я! – Дівко, дівко, потанцюй зі мною! – Нумо! – Дівко, дівко, Влізь мені в праве вухо, А в ліве вилізь! – Як заглянула – Стоїть яблуня…»* [62]. Але разом з тим згаданий персонаж-медіатор виконує також роль порталу, проходячи через який антагоністка стає на рівень вищою до свого життєвого призначення, і, зрештою, реалізує себе в ньому, про що говорять останні слова трьох горлиць (які, очевидно, уособлюють космічну, кармічну справедливість). Їхнє висловлення несе у собі віталістичний код, вкладений у ядро кордоцентричної філософії, і взагалі властивий українській ментальності, інакше – смисл творчості і відродження: *«Прилетіли три горлиці Сіли над водою: Сійся-родися, Єво Хай бачить Бог Що добре воно»* [62]. Впадає в око, що ця фраза є органічно скомпонованим поєднанням слів із Книги Буття і слів із посівальної пісні, тобто таких, що віщують початок світу (початок усього) і нового року (початок циклу). Важливим є також і те, що вчинок Єви, за словами трьох голубів, має розцінюватися Богом аж ніяк не як переступ, і тим більше не як гріх, позаяк Єва вже мала волю і розум, аби визначити, що є зло, а що – добро. Інакше, героїня твору вчинила так, як їй підказувало серце, і, власне, через що їй і *«стало видно у всі кінці світу»* [62]. За версією авторки, суто архаїчна здатність жінки до передбачень, якраз і пов’язана зі здатністю слухати внутрішній голос.

Твір І. Тимочко «Єва. Апокриф» у своїй цілісності відбиває візіонерський досвід ліричної героїні, позаяк наратор – це і є сама Єва. З іншого боку, візіонеркою є і сама авторка вірша, позаяк її інтерпретація легенди ідейно близька ще й до такого жанру як одкровення, окрім жанру містерії. Візіонерами можна також назвати горлиць-пророчиць, які уособлюють космічні сили справедливості і, по суті, діляться з Євою знаннями (голуб – символ Святого Духа, три голуби – очевидно, символ Трійці). Боже втілення у творі може бути так само реалізоване через образ пташиної трійці: у першій частині вірша її характер близький до рис старозавітного жорстокого Ягве, а в другій – милостивого новозавітного Бога. Зокрема, на відміну від біблійної легенди, Єва І. Тимочко витримала випробування, тобто не злякалася заборон і прокльонів, а зробила так, як і було варто зробити, якщо йти за філософією серця.

Що ж до архітектоніки твору, то перше, що впадає око – експерименти зі строфікою. Можемо спостерегти авторську тенденцію до розбиття суцільного тексту вірша, що, на перший погляд, написаний верлібром, на смислові уривки із найпростіших строф, таких як моновірш або дистих. Зокрема, структура окремих фрагментів твору нагадує структуру фольклорного барокового вірша і японської танки, але і тут ми можемо спостерегти модифікації, пов’язані із строфічним і ритмічним і римувальним експериментом. Зокрема, І. Тимочко часто звертається до тонічного вірша, який переходить у межах одного твору у вільний або силабо-тонічний.

Отже, Творчість І. Тимочко вирізняється візіонерськими мотивами, чим характерна сама специфіка поетичного мислення і світосприйняття авторки. Для її художнього підходу є характерним міфологічне, архетипне мислення, а також – синестезія у сприйнятті довколишнього світу, внаслідок чого поезія мисткині є уважною до глибинних психічних порухів індивіда, який сприймає макросвіт та його історичні процеси як щось особисте. Поезія Іолани Тимочко відзначається увагою до сакральних аспектів буття, що дозволяє авторці вибудувати чітку картину національного онтологічного і загальнолюдського аксіологічного всесвіту. Візійний характер творчості мисткині також є невід’ємним від її суто психологічного і біографічного досвіду, пов’язаним із реаліями Революції Гідності і подальшої війни за незалежність України.

У цьому розділі ми окреслили специфіку національної ідеї з точки зору постколоніальної ситуації, що склалася в Україні після відновлення Незалежності. На прикладі текстової матриці творів, присвячених проблемі національної онтології (таких як роман «Польові дослідження…» О. Забужко, поезія С. Скальда, Д. Камлюк, Ю. Руфа, Г. Крук, П. Коробчука, К. Бабкіної, М. Савки, А. Любки, та І. Тимочко) можна висновкувати, що реалізація культурно-світоглядного феномена «українського дволикого Януса» на прикладі аналізованих творів простежується у двох аспектах: один з них пов’язується із національною неусвідомленою амбівалентністю, пов’язаною із травматичним досвідом (це явище висвітлене у творі О. Забужко), інший – із візіонерством, яке не є можливим без консолідації несвідомих тіньових змістів, що уособлюють хаос, – тобто ментально-духовною роздробленістю внаслідок відсутності виструнчених ціннісних паттернів (у цьому ключі варто згадати також і те, що первинно римський бог Янус був тим, хто міг бачити минуле, сьогодення і майбутнє, і кому було видно «в усі кінці світу», за І. Тимочко). Характер національного візіонерства не є можливим без врахування ціннісних – сакральних – аспектів нації. Саме тому у творах згаданих поетів концепт національної ідеї реалізується у зв’язку із концептом внутрішнього зцілення, що є одним із аспектів особистісної цілісності і зрілості. Це передбачає також здатність національного суб’єкта до трансцендентності.

Якщо у випадку «Польових досліджень…» ми маємо мотив зацикленості на тілесності, першопричиною якого є ще не подоланий генетичний страх фізичного знищення, і, як наслідок – *посттоталітарна* *звичка до залежності*, то у випадку С. Скальда, Д. Камлюк, Ю. Руфа, Г. Крук, П. Коробчука, К. Бабкіної, М. Савки, А. Любки, І. Тимочко ми бачимо, що цей страх зникає, адже, за словами А. Любки, *«людина складається не тільки з тіла».* Спокійне ставлення до фізичної смерті є чинником, що робить національного суб’єкта вільним і визначає характер його трансцендентності, адже в його системі цінностей існує Принцип Бога, Абсолют, який не здолає жодна імперія, заснована на крові. Адже Любов, як уособлення цього принципу, здатна перемогти будь-яке зло – і внутрішнє, і зовнішнє. В аксіології української національної ідеї цей принцип є насамперед Любов’ю до Своєї Нації в усіх її аспектах.

**ВИСНОВКИ**

Українська національна ідея є потужним консолідатором нації на всіх рівнях. До того, як відновити незалежність і виникнути на сучасній політичній карті світу, Українська Держава виникла передовсім як культурно-духовний феномен в онтологічному просторі українських літераторів (Держава у Слові, «Цитаделя духу», за О. Ольжичем) – насамперед у текстах Т. Шевченка, Лесі Українки, поетів «Празької школи», згуртованих навколо «Вісника», редактором якого був Д. Донцов (він же – автор «Націоналізму») та інших.

Концепція національної ідеї, за Д. Донцовим, концентрувалася навколо волюнтаристського прагнення української нації створити власну державу –наперекір усім, хто це право і прагнення заперечував, мотивуючи подібне ідеєю всеслов’янської єдності, на чолі якої мали б виступати росіяни. Насамперед йдеться про М. Драгоманова, з яким Д. Донцов вступив у полеміку, тригером для якої стала концепція «малоросійства», «народництва» («провансальства», за Д. Донцовим). В апологета націоналізму натрапляємо на мотиви переваги чину над контемпляцією, інтуїції над логікою, агресії над пасивністю, догматизму над релятивністю, віри над знанням, а також – волі над розумом, архаїки над сьогоденням, принциповості над толерантністю, міфу над офіціозом.

 Донцовську концепцію національної ідеї розвинув у своїй поетичній, науковій, публіцистичній творчості О. Ольжич. Утвердження ідеалу державності вимагало внутрішньої цілісності, зрілості, що передбачало готовність брати на себе відповідальність, і що, власне, простежується на творчому рівні «пражан» також у вигляді культивації коду свідомої мужності, при якому історизм набуває вигляду авторської рефлексії у межах індивідуального відчуття епохи. Типологізація мілітаристських мотивів у контексті давнього скандинавського епосу здійснена з такої причини: насамперед слід вказати на те, що і в «Старшій Едді», і в творах О. Ольжича наявна стоїчна світоглядна домінанта, яка поєднує мужність і примирення, в основі чого лежить також обов’язок виконання своєї кармічної ролі як перед спільнотою (родом, нацією), так і перед вищими імперативами (долею, богами, Богом). І цей обов’язок є абсолютним, невіддільним і від боротьби, і від певних моральних установок. Обидві складові визначають призначення людини: перевершити саму себе ціною власного життя. Власне, апогеєм цього «зростання» є смерть у бою – по суті, війна із самим собою: чи ти здатен взагалі витримати тиск оцього екзистенційного помежів’я – між собою і не-собою? І сам факт перебування на цій межі якраз таки і є кинутий виклик власній непевності і власному страхові: у смертельній сутичці особистість росте, у такій – цілковито екстремальній – ситуації найбільш повно проявляється ресурс її мужності. Пісні «Старшої Едди» наскрізь просякнуті фаталізмом, але герої не намагаються йому протистояти. Їхня готовність віддати життя і загибель прирівнюється до добровільного жертвопринесення, яке приводить світ у рух. Так само, на думку О. Ольжича, тільки жертовністю можна вибороти і вибудовати державу. Світоглядні домінанти (войовничість, стоїцизм, усвідомлення кінця і примирення перед невідворотністю) – те, що пояснює і деякі біографічні моменти митця. Людина у поезіях О. Ольжича смертна, але здатна проявити мужність перед фатумом – це стосується як чоловіка, так і жінки, зокрема, образ суворої терплячої жінки є тим, що надихає виснаженого воїна на подальший поступ. Характер цієї мужності зумовлений установками патріархального суспільства на ідеал гегемонії, який прямо залежить від розуміння ідеальної маскулінності. Ліричний герой О. Ольжича сповідує цей ідеал, але, на рівні авторської підсвідомості, його реалізація є невідривною від того, що зветься «кризою маскулінності», яка позначена тенденціями прихованої депресивності і підсвідомого мазохістського прагнення самогубства внаслідок тих обставин, що пов’язуються зі гнобленням нації, яка, внаслідок тривалої боротьби, починає втрачати сили. Візії кінця у поезіях О. Ольжича набувають символічного значення підготовки до найгіршого: прихований екзистенційних Рагнарьок – це найбільш суперечливе поєднання мужності із безсиллям (маскулінного з фемінним), яке виявляється у примиреній готовності померти.

Щодо сучасної літератури, то мотиви донцовського націоналізму простежуються насамперед у поезіях авторів збірки «Голос крові» (названої авторами «націоналістичною»), зокрема – у С. Скальда, Д. Камлюк, Ю. Руфа. Для творів названих митців більшою чи меншою мірою є характерним яскраво виражений заідеологізований публіцистичний стрижень, націлений на виведення національних суб’єктів зі стану національної несвідомості. Примітно, що збірка вийшла 2013 року – за декілька місяців до початку подій Революції Гідності, а тому сам факт її появи можна вважати наслідком інтуїтивного чуття і передчуття її авторів щодо всього, що стосується суспільних настроїв і можливого розвитку подій. Важливо відзначити також візіонерський характер поезій згаданих авторів, а також їхню схильність до міфотворчості – у цьому випадку вони звертаються до спадщини Т. Шевченка, до слов’янської та скандинавської міфології, розвивають у своєму доробку концепт національної пам’яті і національного героїзму, а також приділяють значну увагу аксіології понять роду і родини – як ланки, завдяки якій нація існує у часопросторі і зберігає свою тожсамість. Можна говорити також про певний «імперативний дидактизм» С. Скальда та Ю. Руфа, про антиімперські тенденції, висловлені в обох авторів відповідно – опосередковано і прямо (у С. Скальда образ імперії пов’язується насамперед з ментальною спадщиною, залишеної українцям у вигляді відсутності моральних цінностей, духовної чистоти, а також – у вигляді існування такого явища як «шароварщина»), а також – про сповідальний модус поезії Д. Камлюк, в якій простежується тенденція інтровертивної трансцендентності ліричної героїні, чиї духовні змісти характеризуються консолідованістю, яка породжує специфіку сприйняття себе як суб’єкта, незалежно від гендерної належності. Зокрема, якщо у поезіях С. Скальда та Ю. Руфа спостерігається чітке традиційне розмежування жіночих і чоловічих гендерних ролей – якщо «маскулінні» ліричні герої мислять себе на онтологічній дистанції від «жіночих» образів (male gaze), то у творах Д. Камлюк спостерігається ідея гендерної рівності національних суб’єктів, що виражається у дифузії традиційних ролей (female gaze) – по суті, у тій же свободі, взаємній побратимській любові та рівності, що передбачає також взаємний характер відповідальності за націю). Але разом із тим твори Д. Камлюк не можна назвати такими, в яких порушується проблема емансипації жінки: лірична героїня авторки зріла національно, ментально – і цим вона вже вільна. Зокрема, у віршах С. Скальда та Ю. Руфа простежуються інтертекстуальні паралелі з творчістю Т. Шевченка та Є. Маланюка, що стосуються сприйняття образу України через специфіку архетипів Матері і Проститутки. Якщо у текстах Ю. Руфа образ України набуває амбівалентних рис (Страшної Матері, Великої Матері, Матері-Проститутки), то у С. Скальда цей образ пов’язується насамперед із Великою Матір’ю (як, власне, і в поезіях Д. Камлюк), позаяк образи з негативною конотацією у його творах є відображеннями наслідків «хвороби духу» українського суспільства.

Амбівалентність у сприйнятті України простежується у романі «Польові дослідження з українського сексу» О. Забужко, позаяк героїня твору ідентифікує себе із власною державою, і так само з неусвідомленою зневагою ставиться до самої себе, розвиваючи тим самим негативну конотацію відповідного архетипа через власний внутрішній світ – що є, по суті, наслідком травми, яку по собі залишила (більшовицька) імперія росіян. Якщо ліричні герої авторів збірки «Голос крові» завершили стадію національної індивідуації, консолідували свої психічні змісти шляхом внутрішнього зцілення і таким способом – знайшли в собі сили плекати власний дух, то героїня Забужчиного твору протягом усього роману перебуває у стані пост-травми, що пов’язується насамперед із намаганням осмислити причини і наслідки, але поки що героїня не має здатності консолідувати власну психіку, яка перебуває у тому ж стані хаосу, спричиненого імперією, і підпадає, зокрема, під ментальний спадок, нею залишений (сюди ж – звичка боятися, принижуватися і принижувати, яка вбиває у внутрішньому світі героїні почуття любові до себе, до тих, хто поруч – до батьків та обранця, до своєї країни). Зокрема, підкреслений концепт тілесності відбиває і специфіку особистих травм героїв твору, і характер генетичної пам’яті нації про пережиті катування (концепт тілесності переплітається з особливістю ментально-світоглядних порушень, що передбачає знецінення духовного стрижня національної особистості, і пов’язується із нав’язливим почуттям страху, сформованим в тоталітарній, окупаційній атмосфері). Зокрема, у центр уваги роману взятий насамперед жіночий погляд на проблему постколоніальної національної кризи, із урахуванням специфічного фемінного травматичного досвіду – генетичного, «родового», адже Україна як держава і як нація була народжена в насильстві – із чим, власне, і пов’язується концепт сексу в романі: у творі він, по суті, є «евфемізмом» прихованої наруги над тією частиною суспільства, що прямо відповідає за біологічне відтворення нації (зокрема, не-називання речей своїми іменами – насильства насильством – відображає їх тогочасний (або теперішній) стан: коли наруга щодо жіноцтва толерується самим же патріархальним суспільством), яку винищували як фізично – голодом, репресіями, війнами тощо. Але разом із тим героїня роману, в межах традиційно патріархального суспільства, відчуває себе вдвічі залежною – від розгублених чоловіків, травмованих колонізаторами (їхній досвід має так само свою специфіку), і від імперії, яка залишилася живою в ментальності нації, що цілком не оговталася від постколоніального шоку (по суті, від посттравматичного синдрому національного значення).

Проблематика імперської «хвороби духу» виражена також у п’єсі Л. Подерев’янського «Гамлєт, Або феномєн датського кацапізма». Якщо в однойменному творі В. Шекспіра ментальна проблема Гамлета має загальнолюдський характер і пов’язується із шизоїдним розладом, специфічною ознакою якого є відстороненість від світу і заглибленість у власний світ, якщо трагедія Офелії пов’язана так само з травматичним досвідом, що виник на ґрунті пережитого тиску з боку найближчих людей (сюди ж слід віднести образу, завдану Гамлетом) – і з боку суспільства зокрема, яке позбавляло її права на саму себе (біль був настільки сильний, що призвів до такого порушення як шизофренія і самогубства героїні), то проблема Гамлєта Л. Подерев’янського має національно-світоглядну специфіку, і пов’язується насамперед із амбівалентністю, яку М. Рябчук назвав «постсовєцькою шизофренією». У п’єсі Л. Подерев’янського цей феномен має перверсивний характер і стосується всього, що будь-яким чином пов’язане з російською ментальністю. Таким способом, Гамлєт – це загальний образ понівеченого імперією українця – морально, культурно, мовно і світоглядно, у внутрішньому світі якого сформувалася чужа («кацапська») аксіологія, пов’язана із садистськими тенденціями і залежностями. У цьому творі, подібно до роману О. Забужко, так само зроблено акцент на тілесності – з метою означити прірву, що віддаляє героїв від будь-яких моральних і духовних устремлінь, інакше – показати перверсивну специфіку імперської ментальності, яка своїм впливом нищила психіку національних суб’єктів.

На сучасному етапі консолідаторами національних змістів продовжують виступати українські класики. До їх числа належить і Леся Українка, архетипна письменниця, чия творчість має символічний, візіонерський характер і залишається повсякчас актуальною.

Аксіологічні принципи української національної ідеї мають багато спільного з аксіологією європейства. Аксіологічна парадигма епох пізнього Середньовіччя і Ренесансу пов’язана, насамперед, із поступовим перенесенням божественної ідеї Абсолюту з Бога як Деміурга на Людину як Творця, яка має інтелект, моральні чесноти, таланти, внутрішню гідність і самоцінність, а також індивідуальну місію щодо втілення цих духовних привілеїв у житті, яка передбачає також досить високий рівень відповідальності.

Духовна сутність людини, згідно з ренесансною концепцією, уповні розкривається у тому, наскільки особистість є здатною до любові і в який спосіб вона намагається зробити цю любов трансцендентною, оберненою із его на ближнього. Трансцендентність будь-яких чеснот людини пов’язана із духовними практиками (стриманість, примирення, послух тощо), які виховували, вдосконалювали і загартовували людину, що можна простежити у куртуазній культурі, в якій ключем до розуміння тогочасної системи цінностей є мотив платонічної любові лицаря до прекрасної дами, по суті, любові людини до ближнього, у душі якого вона вбачає присутність Бога. Бог, як у середньовічній системі цінностей, так і в ренесансній, є принципом мужності, моральної чистоти і кармічного закону, який не можна порушувати, але у творах Лесі Українки «Блакитна троянда» й «Осіння казка» концептуальна парадигма божественної ідеї переосмислена шляхом співставлення із аксіологічною парадигмою морального Абсолюту, реалізованого на прикладі межової ситуації вибору між життям і смертю, хворобою і здоров’ям, земним і небесним, болотом і чистотою, переступом і принциповістю, яка уповні реалізувалася у драмах Лесі Українки «Блакитна троянда» й «Осіння казка».

Революція Гідності – історична подія, але як філософський феномен може сприйматися суто в аксіологічному вимірі, що пов’язаний в історично-культурній перспективі із етичними цінностями епох Відродження і пізнього Середньовіччя, парадигма яких розкривається на практиці через реалізацію ідеалів людяності, свободи, гідності, поваги до іншої людини, відповідальності за власний вибір, примирення власного его задля виконання своїх людських і національних обов’язків, що якраз і передбачають втілення названих моральних цінностей в життя, а також любові до ближнього і до Бога (= справедливості), яка виростає у любов до своєї нації і країни.

Революція Гідності – межовий момент між часом соціальної бездіяльності «Блакитної троянди» і часом поступу «Осінньої казки». Пориви учасників протесту на практиці нагадували той же особистісний порив ins Blau Люби Гощинської (або ins Feuer Метелика з однойменної казки, нехай і цілком абсурдний для «тверезого» – по суті, хамського, за словами О. Забужко, – ока), але вже в національному і загальнолюдському ключі, коли індивідів об’єднує спільна мета і спільні цінності, які генетично пов’язані з аксіологією європейства і подібні, за своєю суттю, до лицарських принципів. Система персонажів «Осінньої казки» є своєрідною моделлю суспільства, поділеного на свідомих і несвідомих, принципових і безхребетних, «лицарів, що гордують брудом» і «лицарів, що його не бояться». У такий метафоричний спосіб названий твір повно і чітко розкриває сутність не лише ситуації, пов’язаної із Євромайданом, але й сучасності.

Духовна присутність Лесі Українки як авторки із візіонерськими тенденціями у сучасній межовій ситуації національного морального вибору – настільки ж сильна, як і за часів Євромайдану 2013 – 2014 років. Питання лише в тому, на якій стадії особистісного аксіологічного становлення зараз знаходиться кожен індивід, який усвідомлює себе українцем і європейцем.

Зокрема, події Революції Гідності стали поштовхом для виникнення великого числа поетичних творів, присвячених насамперед Небесній Сотні. Аксіологічним параметрам жертовності в дусі любові до ближнього як до нації в цілому, а також – проблематиці розстрілів протестувальників у демократичному світі були присвячені вірші Г. Крук, П. Коробчука, К. Бабкіної, М. Савки, А. Любки. Більшість із аналізованих поезій згаданих авторів сконцентровані довкола межової онтологічної ситуації, пов’язаної з переходом від життя до смерті. Зокрема, часто в смисловій площині цих творів проглядається екзистенційний характер пріоритетів, розставлених ліричними героями у зв’язку з їх аксіологічними принципами, якими насамперед є прагнення свободи, людяність і любов до своєї країни.

Подібне ідейне навантаження дотично простежується і в поезіях І. Тимочко, твори якої мають візіонерську специфіку, що пов’язане насамперед із особливостями мислення авторки. Як і для поезій згаданих вище митців-голосів Майдану, для творів І. Тимочко є характерною увага до національних сакральних аспектів. Але якщо попередні автори акцентують більше уваги на християнських аксіологічних домінантах, засвоєних гуманістичною філософією, то для поезій І. Тимочко є притаманним «розчинення» ліричного героя у всесвіті, що передбачає не просто накладання профанного й етернального онтологічних вимірів (цього світу і потойбіччя), а їх взаємну дифузію. Це простежується насамперед у поезії, присвяченій подіям Революції Гідності, в якій авторка акцентує на сакральній специфіці національного пробудження – своєрідного Страшного Суду в українському вимірі, коли постають наново і живі, і мертві. Зокрема, цей вірш ідейно переплітається із поезією «Золотий гомін» П. Тичини, і має подібне символічне навантаження. Окреслення національного сакруму в поетичних творах І. Тимочко дає змогу з’ясувати характер і шляхи осмислення онтологічних проблем свідомого українського індивіда у період історії, що розпочався після подій Революції Гідності. Візонерство характеризується як здатність до глибинного сприйняття дійсності, що передбачає схильність до синестезії, до інтуїтивного зчитування великих обсягів інформації, до рефлексії, а також до міфологічного та архетипного мислення. Художнє візіонерство часто виявляється профетичним за своєю сутністю, позаяк дає змогу реципієнтові по-новому тлумачити твір на кожному історичному й онтологічному етапі.

У поезіях І. Тимочко «Сонно метелиця стелиться містом...», «Каїн і Авель», «Вісь», «Дракони», «Згадуй», «Побічний ефект», «Ти прокинешся завтра…» визначено сакральні домінанти, притаманні українській ментальності, яка опинилася в епіцентрі апокаліптичної сутички добра зі злом внаслідок історичних перипетій. Водночас ці домінанти відображають загальнолюдські аксіологічні принципи, які загострюються у період історичних катаклізмів. Особливістю світосприйняття як ліричної героїні, так і авторки є глибинний екзистенціалізм, що характеризується як здатність пропускати через себе трагедію глобальної величини, не відмежовуючись. Для специфіки художнього письма І. Тимочко є притаманним міфологічне мислення, яке окреслює себе через велику кількість архетипних дихотомічних образів, що проявляються водночас як дія в метафізичному і земному просторі, і як переживання. У поезії авторки знайшлося місце осмисленню біблійних і міфологічних мотивів, що відображають національно-історичну ситуацію на онтологічному й аксіологічному помежів'ї, у якій індивід мислиться через спільноту, а спільнота мислиться через глибоку рефлексію індивіда.

Таким способом, вектори розвитку української національної ідеї стосуються насамперед повторюваності певних аксіологічних принципів на кожному з історичних етапів. Але на сьогодні для розуміння значення себе у цьому світі необхідне також розуміння цінності своєї країни і своєї нації. Що не є можливим без чіткості національних принципів, можливість існування яких залежить від уміння національних суб’єктів консолідувати свої психічні змісти, відмежовуючи нав’язане імперією від питомого.

**СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ**

1. Агеєва В. За лаштунками імперії. Київ: Видавництво книг «Віхола», 2021. 360 с.

2. Агеєва В. Поетичний візіонеризм Лесі Українки. *Наукові записки*. Філологічні науки. 2007. Том. 72. С. 3–11.

3. Агеєнко А. О. Маскулінність як соціальний конструкт в умовах сучасного українського суспільства. *Соціально-гуманітарний вісник.* 2018. Вип. 20 – 21. С. 30–34. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/sochumj\_2018\_20-21\_10 (дата звернення: 08.09.2021).

4. Алиса. Небо славян. *Репродуктор.* URL: https://reproduktor.net/gruppa-alisa/nebo-slavyan/ (дата звернення: 11.09.2022).

5. Архангельська А. М. Формальне вираження категорії маскулінності: взаємодія родової редистрибуції і родової транспозиції. *Мовознавство.* 2011. № 1. С. 29 – 42. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/MoZn\_2011\_1\_5 (дата звернення: 08.09.2021).

6. Башкирова О. М. Художні моделі маскулінності в сучасному українському романі*. Наукові праці Чорноморського державного університету імені Петра Могили комплексу «Києво-Могилянська академія». Серія : Філологія. Літературознавство.* 2017. Т. 295. Вип. 283. С. 9–13. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Npchdufl\_2017\_295\_283\_3 (дата звернення: 10.09.2021).

7. Башкирова О. Художня репрезентація фемінної і маскулінної тілесності в сучасній українській романістиці. *Філологічний дискурс*. 2018. Вип. 7. С. 21–32. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/fild\_2018\_7\_4 (дата звернення: 10.09.2021).

8. Башманівський O., Усатий А. Переклади поезій О. Ольжича. Волинь –Житомирщина. 2018. Вип. 29. С. 66–69. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Vg\_2018\_29\_14 (дата звернення: 12.10.2021).

9. Бежук О. Ольга та Євген Коновалець: взаємозумовленість фемінного та маскулінного. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Серія : Гендерні дослідження*. 2015. Вип. 1. С. 3–9. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/nznuoagend\_2015\_1\_3 (дата звернення: 18.12.2021).

10. Бекешкіна І., Верстюк В., Єрмоленко А., Жаботинська С., Кебуладзе В., Попович М., Пролеєв С., Сігов О., Трач В., Скуратівський Н., Ясна І. Дискурс Революції Гідності: зміст, структура, методологія дослідження. *Філософська думка.* 2016. № 4. С. 6–56. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Philos\_2016\_4\_5 (дата звернення: 23.01.2022).

11. Бичук І. Особливості української національної ідеї у віддзеркаленні консервативного світогляду. *Соціологічні студії*. 2013. № 1. С. 5 – 10.

12. Бовуар С. де. Второй пол [пер. с фр. А. Сабашниковой]. Санкт-Петербург: Азбука, Азбука-Аттикус, 2021. Том 1: Факты и мифы. 448 с.

13. Бовуар С. де. Второй пол [пер с фр. И. Малаховой, Е. Орловой]. Санкт-Петербург.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2021. Том 2: Жизнь женщины. 736 с.

14. Бригадир М. Шизофренія: міф чи реальність? *Науковий вісник Херсонського державного університету.* 2017. Випуск 3. Том 1. С. 193 – 197.

15. Бубнов І., Халілова-Чуваєва Ю. Європейська політика мультикультуралізму і криза національної ідентичності: політичний аспект. *Вісник Донецького національного університету економіки і торгівлі ім. Михайла Туган-Барановського. Серія Гуманітарні науки.* 2013. Вип. 2. С. 66 –77. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/vdnuetg\_2013\_2\_9 (дата звернення: 20.01.2022).

16. Бургардт О. Леся Українка і Гайне. Леся Українка Твори. Київ, Книгоспілка, 1927. Т. 4. С. 7 – 24. URL: https://www.l-ukrainka.name/uk/Studies/Heine.html (дата звернення: 25.01.2022).

17. Бурейчак Т. Погані часи для чоловіків? Соціологічні інтерпретації кризи маскулінності. *Соціологія: теорія, методи, маркетинг*. 2011. № 1. С. 79 – 94. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/stmm\_2011\_1\_8 (дата звернення: 05.12.2021).

18. Василенко В. У світі навиворіт: божевілля як тема і сюжет. *Слово і час.* 2021. № 4. С. 57 – 75.

19. Василик-Фурман А. «Гамлет» В. Шекспіра в перекладі М. Рудницького в контексті перекладацької множинності. *Іноземна філологія.* 2010. Вип. 122. С. 194 – 200. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/infil\_2010\_122\_32 (дата звернення: 18.01.2022).

20. Васильєва А. Дискурс безумства в англійській та російській прозі 20–40-х років ХІХ століття. Бердянськ: БДПУ, 2017. 201 с.

21. Веретейченко І. Функціонування концепту європеїзму в літературно-критичних текстах українських письменників. *Мандрівець.* 2015. № 1. С. 62 – 66. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Mandriv\_2015\_1\_14 (дата звернення: 28.01.2022).

22. Віднянський C. Європейська політика України: основні етапи, проблеми та перспективи реалізації. *Міжнародні зв'язки України: наукові пошуки і знахідки*. 2016. Вип. 25. С. 9–40. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Mzu\_2016\_25\_3 (дата звернення: 28.01.2022).

23. Вільчинсьий Ю., Северин-Мрачковська Л., Гаєвська О. Філософія : навч. посібник. Київ : КНЕУ, 2019. 368 с.

24. Вісич О. Персонажі драми Лесі Українки «Осіння казка» як чинник нон-фініто. *Науковий вісник Миколаївського державного університету імені В. О. Сухомлинського : збірник наукових праць.* Миколаїв, МНУ ім. В. О. Сухомлинського, 2012. Випуск 49. С. 34–37.

25. Воронюк І. Національно-визвольна ідея в художньому трактуванні українських письменників першої еміграційної хвилі: автореф. дис. … канд. філол. наук : 10.01.01. Дніпропетровськ, 2010. 25 с.

26. Гакслі. О. Брама сприйняття. *Всесвіт.* 1994. № 5 – 6. URL: https://chtyvo.org.ua/authors/Aldous\_Huxley/Brama\_spryiniattia/ (дата звернення: 10.09.2022).

27. Гакслі О. Небо і пекло. *Всесвіт.* 1994, №7. URL: https://chtyvo.org.ua/authors/Aldous\_Huxley/Nebo\_i\_Peklo/ (дата звернення: 10.09.2022).

28. Галич О., Назарець В., Васильєв Є. Теорія літератури. Київ: Либідь, 2005. 460 с.

29. Галустян Ю., Новицька В. Деякі аспекти гендерної ідентифікації та соціалізації особистості. *Український соціум*. 2004. № 1 (3). С. 7 –13.

30. Гарбузюк М. В. «Гамлет» В. Шекспіра на українській сцені: «дзеркало й відбиток часу». *Ренесансні студії*. 2012. Вип. 18 – 19. С. 157 – 180. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/renst\_2012\_18-19\_11 (дата звернення: 20.09.2021).

31. Герльт Є. Польові дослідження національного дискурсу. Випадок Забужко. URL: https://uamoderna.com/images/archiv/14/17\_UM\_14\_Dyskusii\_Gerlt.pdf (дата звернення: 10.09.2022).

32. Голос крові : всеукраїнська збірка націоналістичної поезії. Львів, 2013. 153 с.

33. Горенок Г. Гамлет і гамлетизм у європейській літературі першої половини ХХ століття : автореф. дис. … канд. філол. наук. : 10.01.05. Дрогобич, 2007. 21 с.

34. Горкуша О. Революція Гідності як об'єднуючий чинник українських конфесій і специфічний вияв екуменізму. *Українське релігієзнавство*. 2015. № 73. С. 43–51. URL : http://nbuv.gov.ua/UJRN/Ukrr\_2015\_73\_9 (дата звернення: 13.01.2022).

35. Грабович Г. Поет як міфотворець: семантика символів у творчості Тараса Шевченка : пер. з англ. С. Павличко. 2.вид., випр.. Київ : Часопис «Критика», 1998. 206 с.

36. Грабовська І. Єврореволюція як Революція Гідності в контексті цивілізаційної проблематики. *Філософська думка*. 2014. № 6. С. 39–45. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Philos\_2014\_6\_5 (дата звернення: 12.01.2022).

37. Гребенюк Т. Абсурдизація радянського минулого в сучасній українській прозі: десемантизація вчинку. *Семіосфера радянської культури: знаки і значення.* Київ – Ніжин, 2011.Випуск 2. С. 242 – 254.

38. Гром’як Р. Літературознавчий словник-довідник. Київ, ВЦ «Академія», 2007. 751 с.

39. Гуцало Є. Ментальність орди. Київ : Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2007. 206 с.

40. Долганов П. Українська національна ідея: можливі шляхи конструювання. *Панорама політичних студій.* 2013. Вип. 11. С. 188 – 198.

41. Доманська О. А. Революція гідності в просторі європейських цінностей. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2015. № 2. С. 75–79. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/vdakkkm\_2015\_2\_19 (дата звернення: 18.01.2022).

42. Донцов Д. Націоналізм. Львів: Видавництво «Нове життя», 1926. 267 с.

43. Донцов Д. Поетка українського Рісорджименто. Львів, Видавництво Донцових. З друкарні Наукового товариства ім. Шевченка, 1922. 35 с. URL: https://www.l-ukrainka.name/uk/Studies/Risorgimento.html (дата звернення: 22.02.2022).

44. Драй-Хмара М. Леся Українка: життя й творчість. Київ: Державне видавництво України, 1926. 156 с. URL: https://www.l-ukrainka.name/uk/Studies/1926DrajXmara.html (дата звернення: 22.02.2022).

45. Дунай П. Олег Ольжич: екзистенція вибору. Українознавчий альманах. 2013. Вип. 11. С. 185 – 188. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Ukralm\_2013\_11\_56 (дата звернення: 12.11.2021).

46. Евола Ю. Метафізика війни URL: https://chtyvo.org.ua/authors/Julius\_Evola/Metafizyka\_viiny/ (дата звернення: 10.09.2022).

47. Єременко О., Кобилякова Г. Фемінні моделі гендерної ідентифікації в романах Василя Слапчука. *Українська література в загальноосвітній школі*. 2011. № 4. С. 2–4. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Ulvzsh\_2011\_4\_2 (дата звернення: 14.12.2022).

48. Жарких М. Метод подвійного дна у творчості Лесі Українки. URL: https://www.l-ukrainka.name/uk/Studies/DoubleBottom.html (дата звернення: 20.02.2022).

49. Живаго Х., Коляденко Н., Казмірчук В., Мальцев Д. Шизофренія: трансформація парадигми. *Український науково-медичний молодіжний журнал.* 2010. Т. 1. № 1. С. 44 – 48.

50. Забужко О. Планета Полин. Вибрані есеї. Київ : Видавничий дім «Комора», 2020. 384 с.

51. Забужко О. Польові дослідження з українського сексу. Київ : Видавничий дім «Комора», 2015. 120 с.

52. Забужко О. Друга спроба: вибране. Київ: Факт, 2005. 320 с.

53. Забужко О. Notre Dame d`Ukraine: Українка в конфлікті міфологій. Вид. 3-тє. Київ, видавничий дім «Комора», 2018. 656 с.

54. Завязкіна Н., Черняк А. Формування наративів при шизофренії та шизоїдному розладі особистості. *Логос Онлайн. Міжнародний науковий електронний журнал.* 2020, № 10. С. 1 – 13. URL: https://ojs.ukrlogos.in.ua/index.php/2663-4139/article/view/3239/3150 (дата звернення: 05.09.2022).

55. Зборовська Н. Код української літератури. Проект психоісторії новітньої української літератури. Київ: Академвидав, 2006. 498 с.

56. Зборовська Н. Моя Леся Українка. Есей. Тернопіль: Джура, 2022. 228 с.

57. Зборовська Н. Феміністичні роздуми: на карнавалі мертвих поцілунків. Львів: Літопис, 1999. 336 с.

58. Зеров М. Леся Українка. Від Куліша до Винниченка : нариси з новітнього українського письменства, 1929. С. 104 – 141. URL: https://elib.nlu.org.ua/object.html?id=8495 (дата звернення: 23.12.2021).

59. Зуєнко М. Міфопоетична парадигма творення світу в поемі «Втрачений рай» Дж. Мільтона. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія: Філологія.* 2015. Вип. 17(1). С. 82–85. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nvmgu\_filol\_2015\_17%281%29\_\_24 (дата звернення: 19.05.2022).

60. Іолана Тимочко. Вісь. *Паноптикум*. Telegram. Дата публікації: 14.10.2019. URL: https://t.me/panopticonnn/67 (дата звернення: 24.04.2022).

61. Іолана Тимочко. Дракони. *Поетичні майстерні.* Дата публікації: 08.04.2015. URL: http://maysterni.com/publication.php?id=109616 (дата звернення: 24.04.2022).

62. Іолана Тимочко. Єва. Апокриф. *Паноптикум*. Telegram. Дата публікації: 27.05.2021. URL:https://t.me/panopticonnn (дата звернення:  20.04.2022).

63. Іолана Тимочко*.* Згадуй*. Іолана Тимочко. Паноптикум*. Вконтакте. Дата публікації: 16.02.2017. URL: https://vk.com/siryjvovk?w=wall-69494148\_1207 (дата звернення: 25.04.2022).

64. Іолана Тимочко. Каїн і Авель. Дата публікації: 20.03.2015. *Поетичні майстерні.*URL: http://maysterni.com/publication.php?id=108714 (дата звернення 23.04.2022).

65. *Іолана Тимочко.* Коротше, піпл, мої п’ять копійок*.* Вконтакте. Дата публікації: 09.12.2013. URL: https://vk.com/iolana\_illimarranen?z=photo35512963\_316502354%2Fphotos35512963 (дата звернення: 25.04.2022).

66. Іолана Тимочко. Побічний ефект. ч.1. *Поетичні майстерні.* Дата публікації: 04.06.2015. URL: http://maysterni.com/publication.php?id=110804 (дата звернення: 24.04.2022).

67. Іолана Тимочко. Ти прокинешся завтра. *Поетичні майстерні.* Дата публікації: 20.03.2015. URL: http://maysterni.com/publication.php?id=108713 (дата звернення: 24.04.2022).

68. Камю А. Эссе об абсурде. *Миф о Сизифе.* URL: https://www.nietzsche.ru/influence/philosophie/sizif/ (дата звернення: 9.01.2022).

69. Капніна Г., Літвіненко Д. Вплив германо-скандинавської міфології на сучасну літературу. *Перспективні напрямки сучасної науки та освіти :* матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції викладачів і студентів Донбаського державного педагогічного університету, учителів та учнів загальноосвітніх закладів (м. Слов’янськ, 22–24 квітня 2015 р.) Слов’янськ, ДДПУ, 2015. Вип. 7. С. 148 – 152.

70. Кинчев К. Перекати-поле. *Репродуктор.* URL: https://reproduktor.net/gruppa-alisa/perekati-pole/ (дата звернення: 11.09.2022).

71. Киридон А., Троян С. «Війни пам’ятей» у вимірі інформаційного протистояння. *Україна–Європа–Світ. Міжнародний збірник наукових праць. Серія: Історія, міжнародні відносини*. Вип. 18. Тернопіль: Видавництво ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2016. С. 40 – 45.

72. Киридон А. Євромайдан / Революція Гідності: причини, характер, основні етапи. *Історична пам'ять.* 2015. Вип. 33. С. 17–32. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Ip\_2015\_33\_4 (дата звернення: 12.01.2022).

73. Киридон А. Концепт «історична пам’ять»: варіативність дефініювання. *Україна – Європа – Світ. Міжнародний збірник наукових праць Серія: Історія, міжнародні відносини.* 2009.Тернопіль: Видавництво ТНПУ ім. В. Гнатюка. Вип. 3. С. 112 – 117.

74. Киридон А. Політика пам’яті в Україні (1991–2015 рр.). *Україна – Європа – Світ. Міжнародний збірник наукових праць. Серія: Історія, міжнародні відносини.* 2015. Тернопіль: Видавництво ТНПУ ім. В.Гнатюка. Вип. 15. С. 244 – 250.URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Ues\_2015\_15\_24 (дата звернення: 24.01.2022).

75. Клюй А. Українська національна ідея як проблема суспільно-політичної думки: поч. ХХ ст. та сучасності. *Вісник Дніпропетровського університету. Серія : Філософія. Соціологія. Політологія.* 2014. Т. 22. Вип. 24 (1). С. 61 – 66. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/vdufsp\_2014\_22\_24%281%29\_\_12 (дата звернення: 24.01.2022).

76. Ковальчук Н. Українська національна ідея в контексті творчого доробку Івана Франка. *Науковий вісник Національного університету біоресурсів і природокористування України. Серія : Філологічні науки*. 2016. Вип. 245. С. 176–182. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/nvnau\_fil.n\_2016\_245\_25 (дата звернення: 25.01.2022).

77. Козловець М. Європейська інтеграція і національна ідентичність: український контекст. *Гуманітарний вісник Запорізької державної інженерної академії.* 2008. Вип. 35. С. 148–160. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/znpgvzdia\_2008\_35\_16 (дата звернення: 25.01.2022).

78. Король Д. Фатальні жіночі персонажі в еддичній міфології. *Наукові записки.* 2003. Т. 22. Ч. І. С. 104 – 109.

79. Костюченко Н., Фільц О. Музичний слух та особливості негативної симптоматики при шизофренії. *Буковинський медичний вісник.* 2018. Т. 22. № 3 (87). С. 31 – 35.

80. Кофлер Д. Міфологічна образність еддичних текстів як форма вираження світоглядних уявлень давньоскандинавських племен. *Наукові праці Кам’янецьПодільського національного університету імені Івана Огієнка.* Філологічні науки. Кам’янець Подільський, Аксіома, 2011. Вип. 27. С. 157 – 163.

81. Кочерга С. Маскулінні архетипи в образному світі драми Лесі Українки «Кассандра»: сини Пріама. *Вісник Запорізького національного університету.* Філологічні науки. 2012. № 4. С. 96 – 101. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Vznu\_fi\_2012\_4\_24 (дата звернення: 24.12.2021 ).

82. Кочерга С. Поетика драматургії Лесі Українки у вимірах тілесності. *Волинь філологічна: текст і контекст*. 2018. № 26. С. 109–119.

83. Кравченко А. Майдан і українська національна ідея. Тернопіль: Джура, 2014. 108 с.

84. Кривошеїн В. Вплив «революції гідності» на політичну та правову культуру українського суспільства. *Вісник Національного університету «Юридична академія України імені Ярослава Мудрого». Серія : Політологія*. 2016. № 2. С. 37–58. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/vnuuaup\_2016\_2\_5 (дата звернення: 15.01.2022).

85. Кроули А. Книга Закона. Книга Лжей. Пенза: Алмазное сердце. 2005. 300 с.

86. Кучерук М. Україна 2005–2013. «Помаранчеві», «біло-блакитні», «революція гідності»: соціально-політичні чинники формування громадянського суспільства*. Інтелігенція і влада.* Серія : Історія. 2015. Вип. 32. С. 233 –246. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/iiv\_2015\_32\_18 (дата звернення: 12.01.2022).

87. Лазаренко Д. Шекспірів «Гамлет»: Hic et ubique. Ренесансні студії. 2010. Вип. 14 –15. С. 306 – 314. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/renst\_2010\_14-15\_23 (дата звернення: 10.09.2021).

88. Лебединцева Н. Офелія як контекст: коло «вічного вигнання» у поетичній інтерпретації О. Забужко. *Український шекспірівський портал*. Дата публікації: 29.01.2019.  URL: https://shakespeare.znu.edu.ua/uk/lebedinceva-n-ofelija-jak kontekst-kolo-vichnogo-vignannja-u-poetichnij-interpretacii-o-zabuzhko/ (дата звернення: 09.08.2021).

89. Левицький В. Основи германістики. Вінниця: Нова книга, 2006. 528 с.

90. Лексикон загального та порівняльного літературознавства. Чернівці: Золоті литаври, 2001. 636 с.

91. Леся Українка. Блакитна троянда. Київ – Берлін: Українська накладня, 1896. 98 с.

92. Леся Українка. Метелик. *Леся Українка. Зібрання творів у 12 т.* Київ: Наукова думка, 1976. Т. 7. С. 15 – 16. URL: https://www.l-ukrainka.name/uk/Prose/Metelyk.html (дата звернення: 20.12.2021).

93. Леся Українка. Мрії. *Леся Українка. Зібрання творів у 12 т*. Київ: Наукова думка, 1975, Т. 1. С. 159 – 161. URL: https://www.l-ukrainka.name/uk/Verses/DumyIMrii/KrymskiVidguky/Mriji.html (дата звернення: 20.12.2021).

94. Леся Українка. Оргія. *Леся Українка. Зібрання творів у 12 т*. Київ: Наукова думка, 1977. Т. 6. С. 163 – 218. URL: https://www.l-ukrainka.name/uk/Dramas/Orgija.html (дата звернення:18.01.2022).

95. Леся Українка. Осіння казка. *Леся Українка. Зібрання творів у 12 т.* Київ: Наукова думка, 1975, Т. 3. С. 183 – 216. URL: https://www.l-ukrainka.name/uk/Dramas/OsinKazka.html (дата звернення: 18.01.2022).

96. Лисенко-Єржиківська Н. Поетична візійність Юзефа Чеховича, Євгена Маланюка та Олега Ольжича. *Українознавчий альманах*. 2009. Вип. 1. С. 53–55. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Ukralm\_2009\_1\_19

97. Литвинов В. Ренесансний гуманізм в Україні. Київ : Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2000. 472 с.

98. Ловен А. Зрада тіла. *Ї.* 2005. Ч. 37. URL: http://www.ji.lviv.ua/n37texts/lowen.htm (дата звернення: 03.01.2022).

99. Ломброзо Ч. Гениальность и помешательство. Камянець-Подільський: Абетка, 2015. 352 с.

100. Луцків О. М., Попадинець Н. Українська національна ідея як духовно-інтелектуальний код соборності народу: етнічний, інтеграційний та цивілізаційний вектори*. Регіональна економіка*. 2011. № 3. С. 209 – 211. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/regek\_2011\_3\_27 (дата звернення: 25.05.2022).

101. Маринчак В. Гамлетизм поетичної інтенціональності В. Стуса: від самовтрати до самовигнання. URL: https://shakespeare.znu.edu.ua/uk/marinchak-v-gamletizm-poetichnoi-intencionalnosti-v-stusa-vid-samovtrati-do-samovignannja/ (дата звернення: 10.09.2022)

102. Марценюк Т. Гендер і нація в українському суспільстві: маскулінності та Євромайдан 2013 – 2014. *Гендерний журнал «Я».* 2015. № 1 (37). С. 4 – 9.

103. Масло О., Волкова І., Кресало А. Шекспірівська прецендентність як джерело інтертекстуальності в дискурсі української літератури. *The 5th International scientific and practical conference «Actual trends of modern scientific research» (November 8 – 10, 2020).* MDPC Publishing, Munich, Germany, 2020. РР. 367 – 373.

104. Медвідь Ф. Українська національна ідея як державотворча детермінанта: питання теорії та історії. *Українознавчий альманах*. 2010. Вип. 2. С. 36 – 39. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Ukralm\_2010\_2\_12 (дата звернення: 25.05.2022).

105. Медвідь Ф. Українська національна ідея як детермінанта державотворчих процесів. *Політичний менеджмент*. 2005. № 1. С. 35 – 43. URL:http://nbuv.gov.ua/UJRN/PoMe\_2005\_1\_6 (дата звернення: 25.05.2022).

106. Мимченко Н. Категорії «фемінність» і «маскулінність»: здобутки та перспективи. *Наукові праці Чорноморського державного університету імені Петра Могили комплексу «Києво-Могилянська академія».* *Сер. Філологія. Мовознавство.*  2013. Т. 219. Вип. 207. С. 70 – 73. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Npchdufm\_2013\_219\_207\_17 (дата звернення: 24.09.2021).

107. Мізяк В. «Гамлет» В. Шекспіра на Харківській сцені (1956) у контексті культури постсталінізму. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 2015. № 3. С. 74 – 77. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/had\_2015\_3\_15 (дата звернення: 15.09.2021).

108. Міленіна М. Динаміка давньоскандинавського поховального обряду (на матеріалі «Старшої Едди»). *Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка. Літературознавство, мовознавство, фольклористика*. 2010. Вип. 21. С. 55–58. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/VKNU\_LMF\_2010\_21\_20 (дата звернення: 10.10.2021).

109. Мірчук І. Українська національна ідея у філософській спадщині Гавриїла Костельника. *Науковий вісник Чернівецького університету. Філософія.* 2014. Вип. 726 –727. С. 159 –163. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nvchu\_fil\_2014\_726-727\_32 (дата звернення: 18.12.2021).

110. Мішиєв В., Гриневич Є., Кушнір А. Особливості психічної адаптації особливо суспільно небезпечних хворих на шизофренію. *Збірник наукових праць співробітників НМАПО ім. П. Л. Шупика.* 2015. Вип. 24 (4). С. 97–102. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Znpsnmapo\_2015\_24%284%29\_\_15 (дата звернення: 18.09.2021).

111. Мовчун Л. Символіка межових рослин. *Культура слова.* 2005. Вип. 65. С. 42 – 45.

112. Морарь М. В. Національна ідея як фактор консолідації українського суспільства. *Гілея: науковий вісник*. 2018. Вип. 131. С. 391 – 395. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/gileya\_2018\_131\_104 (дата звернення: 12.12.2021).

113. Нагайко Т. Українська національна ідея як історіографічна метафора (до історії громадівського руху другої половини ХІХ ст.). *Наукові записки з української історії*. 2016. Вип. 40. С. 151 – 156. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nzzui\_2016\_40\_18 (дата звернення: 18.01.2022).

114. Наливайко С. Таємниці розкриває санскрит. Київ: Просвіта, 2008. 288 с.

115. Нейджел Дж. Маскулінність і націоналізм: ґендер і сексуальність у творенні націй. *Ґендерний підхід: історія, культура, суспільство*. Львів: ВНТЛ-Класика, 2003. С. 182 – 205.

116. Ольжич О. Вибрані твори. Упоряд. О. Зінкевич; передм. Є. Сверстюка. 2-ге вид. Київ, Смолоскип, 2009. 664 с.

117. Ольшевський І. Леся Українка: містика імені й долі. Луцьк, Терен, 2005. 68 с.

118. Павленко Т.-М. Розлади особистості: розвиток уявлень, сучасні класифікації, погляди на терапію. *Неврологія, Психіатрія, Психотерапія.* 2018. № 1 (44). C. 64 – 65.

119. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі: монографія. 2-ге вид., перероб. і доп. Київ: Либідь, 1999. 447 с.

120. Павличко С. Націоналізм. Сексуальність. Орієнталізм: складний світ Агатангела Кримського. Київ : Видавництво «Основи», 2016. 398 с.

121. Пахоменко С., Подибайло М. Ідентичність європейська vs ідентичність національна в контексті перспектив європейської інтеграції України. *Вісник Львівського університету. Серія : Міжнародні відносини.* 2013. Вип. 32. С. 176–184. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/VLNU\_Mv\_2013\_32\_24 (дата звернення: 18.02.2022).

122. Петрикова В. Т. Європейська новела відродження в історії мистецтва: традиції і новації в сучасній мистецькій освіті. *Мова і культура*. 2013. Вип. 16. Т. 4. С. 365–371. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Mik\_2013\_16\_4\_63 (дата звернення: 18.02.2022).

123. Петях М. Іолана Тимочко: «Зараз мої вірші – це своєрідна фіксація внутрішніх процесів» : інтерв’ю. *Міст Online*. 2021. 18 червня. URL: https://vgoru.org/post/iolana-timochko-zaraz-moyi-virshi-ce-svoyeridna-fiksaciya-vnutrishnih-procesiv (дата звернення: 20.05.2022.)

124. Пікула М. Європеїзм як ідеологія об’єднання Європи та його структура. *Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки. Міжнародні відносини*. 2017. № 6. С. 156 –162. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nvvnum\_2017\_6\_28 (дата звернення: 25.02.2022).

125. Про Україну*.* URL: http://about-ukraine.com/kazhan-1731/ (дата звернення: 04.01.2022).

126. Плетенчук Н. Поетика світомислення У. Самчука : автореф. дис. … філол. наук : 10.10.01. Івано-Франківськ, 2002. URL: http://samzan.net/196410 (дата звернення: 10.09.2022).

127. Подерев’янський Л. Гамлєт, Або фєномєн датського кацапізма. URL: https://www.youtube.com/watch?v=RgOvea04FgA (дата звернення: 10.02.2022).

128. Простомолотов В. Ф. Конверсионные/диссоциативные и обсессивно-фобические симптомы в структуре невротических реакций, невротических/ психопатических развитий и расстройств личности в контексте особенностей психотерапии. *Психіатрія, неврологія та медична психологія*. 2015. Т. 2. № 2. С. 34 – 42. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/psyneur\_2015\_2\_2\_7 (дата звернення: 20.02.2022).

129. Пушкарчук А. Вічна пам’ять – тонке проміння: вірші про Небесну Сотню. *Читомо.* Дата публікації: 20.02.2021. URL: https://chytomo.com/vichna-pam-iat-tonke-prominnia-virshi-pro-nebesnu-sotniu/ (дата звернення 10.09.2022).

130. Радишевський Р. «Готика як джерело світогляду». О. Ольжич у рецепції Ю. Косача. *Волинь – Житомирщина*. 2018. Вип. 29. С. 31–35. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Vg\_2018\_29\_8 (дата звернення: 28.10.2021 ).

131. Ржевська В. Усміхнена Кассандра. *Проблеми педагогічної освіти в полікультурному просторі України.* Матеріали Всеукраїнської наукової конференції з міжнародною участю (22-23 травня 2007 року). Житомир 2007. С.121 – 128. URL: https://www.l-ukrainka.name/uk/Studies/UsmixKassandra.html (дата звернення: 02.02.2022).

132. Романенко В. О. До питання історії появи у лінгвістиці термінів гендер, маскулінність, фемінність. *Мова*. 2015. № 23. С. 79 – 83. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Mova\_2015\_23\_17 (дата звернення: 02.02.2022).

133. Рудюк О. Спільність творчих мотивів Олега Ольжича та Олени Теліги. *Волинь – Житомирщина.* 2018. Вип. 29. С. 36 – 41. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Vg\_2018\_29\_9 (дата звернення: 20.10.2021).

134. Ружмон Д. Любов і західна культура: пер. з франц. Я. Тарасюк. Львів: Літопис, 2000. 304 с.

135. Рябчук М. Від Малоросії до України: парадокси запізнілого націєтворення. Київ: Критика, 2000. 303 с.

136. Рябчук М. «Постсовєцька шизофренія» чи «шизофренічна постсовєцькість»? Явище суспільної амбівалентности в Україні та Білорусі. *Україна модерна (Пам`ять як поле змагань)*. Київ, 2009. Ч. 15(4). С. 186 – 205.

137. Сабадуха В. Українська національна ідея та концепція особистісного буття. Івано-Франківськ : Фоліант, 2011. 175 с.

138. Савойська С. Українська національна ідея в мовно-комунікативному контексті консолідації поліетнічного соціуму. *Віче*. 2013. № 12. С. 28 – 30. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/viche\_2013\_12\_11 (дата звернення: 12.12.2021).

139. Самохвалов В. Психоаналитический словарь и работа с символами сновидений и фантазий. Симферополь: Сонат, 1999. 184 с. URL: http://dspace.zsmu.edu.ua/bitstream/123456789/3227/1/SamohvalovVP99\_Psiho\_slov.pdf (дата звернення: 20.01.2022).

140. Семен Г. Парадокси в трагедії В. Шекспіра «Гамлет». *Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Серія : Філологічна*. 2014. Вип. 43. С. 265 – 268. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nznuoaf\_2014\_43\_78 (дата звернення: 11.09.2021).

141. Сенека Луцій Анней. Діалоги. Пер. з лат. Андрія Содомори. Львів, Апріорі, 2016. 320 с.

142. Сич О. Революція гідності: контекст перманентного революційного процесу та періодизація . *Гілея: науковий вісник*. 2018. Вип. 135. С. 359–364. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/gileya\_2018\_135\_90 (дата звернення: 25.01.2022).

143. Смольницька О. Германо-скандинавський контекст у поезії української письменниці в Бразилії Віри Вовк: діалог текстів. *Науковий вісник Херсонського державного університету.* 2017. Вип. 2. С. 102 – 109.

144. Смольницька О. Шекспірівський міф у вибраній творчості сучасних українських поетів (на прикладі Нью-Йоркської групи): компаративний аналіз. URL: http://rs-journal.kpu.zp.ua/archive/27-28-2017/9.pdf (дата звернення: 10.09.2021).

145. Старша Едда: епос; з давньоісландськ. пер. В. Кривоніс. Київ: Вид-во Жупанського, 1999. 496 с.

146. Строїч В., Хохліна О. Особливості інтересів студентів залежно від виявів ознак фемінності–маскулінності. *Юридична психологія*. 2017. № 2. С. 11–20. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/urpp\_2017\_2\_3 (дата звернення: 22.10.2021).

147. Ступак І., Таранець В. «Норманська» контроверсія як світ навиворіт: боротьба концептів. *Концепты и контрасты.* Одесса: Издательский дом «Гельветика», 2017. 632 с.

148. Тарнашинська Л. Ментальний код російського фашизму. Дата публікації: 18.04.2022. *Національна академія наук України. Інститут літератури імені Т. Шевченка.* URL: http://www.ilnan.gov.ua/index.php/uk/new/item/939-mentalnyy-kod-rosiyskoho-fashyzmu (дата звернення: 11.02.2022).

149. Тичина П. Золотий гомін. Львів, Київ: Наклад. Вид. спілки «Нові шляхи», 1922. C. 48 – 54. URL: https://elib.nlu.org.ua/view.html?&id=7115 (дата звернення: 25.04.2022).

150. Ткаченко А. Мистецтво слова (Вступ до літературознавства): підручник для гуманітаріїв. Київ : Правда Ярославичів, 1997. 448 с.

151. Ткаченко В. Українська національна ідея: час війні і час миру. *Суспільно-політичні процеси*. 2016. Вип. 4. С. 96 – 127. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/pubpolpr\_2016\_4\_7 (дата звернення: 25.01.2022).

152. Томпсон Е. Трубадури імперії: російська література і колоніалізм. Київ: Основи, 2006. 368 с.

153. Торкут Н. Гамлетизм: українська версія (пролегомени до дискусії). URL: https://shakespeare.znu.edu.ua/uk/torkut-natalija-gamletizm-ukrainska-versija-prolegomeni-do-diskusii/ (дата звернення: 10.02.2022).

154. Уваркіна О., Бекетова Н. Філософські аспекти трагедії В.Шекспіра «Гамлет, принц данський». *Гілея: науковий вісник*. 2013. № 73. С. 248 – 250. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/gileya\_2013\_73\_113 (дата звернення: 20.09.2021).

155. Фігурний Ю. Історичні витоки українського лицарства: нариси про зародження і розвиток козацької традиційної культури та національне військове мистецтво в українознавчому вимірі. Київ : Видавничий дім «Стилос», 2004. 308 с.

156. Фільц О. Шизофренія як розлад очевидності (тези концепції). Український вісник психоневрології. 2015. Т. 23. Вип. 3. С. 172 – 173. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Uvp\_2015\_23\_3\_130 (дата звернення: 10.09.2021).

157. Фуко М. История безумия в классическую эпоху. Санкт-Петербург : Университетская книга, 1997. 576 с.

158. Цибулько О. Шекспірівський текст в українському соц-арті. *Вісник Львівського університету. Серія іноземні мови*. 2012. Вип. 20. Ч. 2. С. 207–214.

159. Частушки. Зібрання. URL: https://anegdoty.narod.ru/chastushki/ru\_01.html (дата звернення: 05.05.2022).

160. Шаболдов О., Пінчук Т. Проблеми маскулінності в поетичній творчості Олени Теліги й Наталі Лівицької-Холодної. *Вчені записки Таврійського національного університету імені В. Вернадського. Серія: Філологія. Журналістика*. Видавничий дім «Гельветика», 2021. Т. 32 (71). № 3. Ч. 2. С. 111 – 120.

161. Шапошникова О. Дискурс божевілля у романах І. Багряного. URL: file:///C:/Users/vovao/Downloads/1905%D0%A2%D0%B5%D0%BA%D1%81%D1%82%20%D1%81%D1%82%D0%B0%D1%82%D1%82%D1%96-3975-1-10 20150429.pdf (дата звернення: 10.09.2021).

162. Шевченко Т. Зібрання творів: у 6 т. Київ: Наукова думка, 2003. Т. 2: поезія 1847 – 1861. 748 с.

163. Шекспір В. Твори: в 6 т. Київ: Дніпро, 1986. Т. 5. 693 с.

164. Шеремета О. Сучасна українська національна ідея і безпека держави. *Наукові записки Львівського університету бізнесу та права*. 2010. Вип. 4. С. 291 – 295. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nzlubp\_2010\_4\_67 (дата звернення:10.09.2021).

165. Шмега К. Дослідження маскулінності у літературознавстві: історія, термінологія, проблематика. *Південний архів. Філологічні науки*. 2017. Вип. 68. С. 149 – 153. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Pafn\_2017\_68\_35 (дата звернення: 20.09.2021).

166. Шмега К. «Щоб ним женщина поводила? Ні, сього не буде»: маскулінні стратегії персонажів Івана Франка у стосунках із жінками. *Філологічний дискурс.* 2019. Вип. 9. С. 194 – 205. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/fild\_2019\_9\_21 (дата звернення: 20.09.2021).

167. Юліна Ю.  Шизофренія:  причини  виникнення,  особливості  прояву  та лікування. *Антропологія*. 2019. № 2. С. 10 –18.

168. Юнґ К.-Ґ.Архетипи і колентивне несвідоме: пер. Котюк К., ред. Фешовець О., 2-ге вид. Львів: Астролябія, 2018. 608 с.
169. Юнґ К.-Ґ. Aion: Нариси щодо символіки самості: пер. Котюк К., ред. Фешовець О., 2-ге вид. Львів, Астролябія, 2019. 432 с.

170. Юрчук О. «Дух руїни» О. Ольжича: ментальні структури української нації. *Волинь – Житомирщина*. 2018. Вип. 29. С. 46–52. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Vg\_2018\_29\_11 (дата звернення: 09.10.2021).

171. McWilliams N. Some Thoughts about Schizoid Dynamics. *The Psychoanalytic Review,* 2006. Vol. 93. No. 1. pp. 1–24.

172. Riabchuk M. «Two Ukraines» Reconsidered: The End of Ukrainian Ambivalence? *Studies in Ethnicity and Nationalism*. 2015. Vol. 15. № 1. pp. 138 – 156.

173. Rich A. Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence. *Journal of Women's History.* 2003. Vol. 15. № 3. pp. 11 – 48.

174. Snyder T., Zhurzhenko T. Diaries and memoirs of the Maidan: Ukraine from November 2013 to February 2014. *Eurozine.* URL: https://chtyvo.org.ua/authors/Timothy\_David\_Snyder/Diaries\_and\_memoirs\_of\_the\_Maidan\_Ukraine\_from\_November\_2013\_to\_February\_2014\_anhl/ (дата звернення: 10.09.2022).

175. Snyder T. Memory of Sovereignty and Sovereignty over Memory: Poland, Lithuania and Ukraine, 1939–1999. *Memory and Power in Post-War Europe: Studies in the Presence of the Past*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. pp. 39 – 58.

176. Snyder T. The Polish‐Lithuanian Commonwealth since 1989: National narratives in relations among Poland, Lithuania, Belarus and Ukraine. *Nationalism and Ethnic Politics.*1998. Volume 4. Issue 3 (September 1998). pp. 1 – 32.

177. Snyder T. The Reconstruction of Nations: Poland, Ukraine, Lithuania, Belarus, 1569 –1999. New Haven: Yale University Press, 2003. 367 pp.