Міністерство освіти і науки України
Східноєвропейський національний університет імені Лесі Українки
Національна академія наук України
Інститут літератури імені Т. Г. Шевченка

Кваліфікаційна наукова
праця на правах рукопису

РОМАНОВ СЕРГІЙ МИКОЛАЙОВИЧ

УДК 821.161.2’05.09 (092):17:111.852 (043.5)

ЕТИКО-ЕСТЕТИЧНА СИСТЕМА ЛЕСІ УКРАЇНКИ І НАЦІОНАЛЬНИЙ ЛІТЕРАТУРНИЙ КОНТЕКСТ ЕПОХИ

10.01.01 – українська література, 10.01.06 – теорія літератури

Подається на здобуття наукового ступеня доктора філологічних наук

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело
_____Романов С. М.

Науковий консультант –
Моклиця Марія Василівна,
доктор філологічних наук, професор

ЛУЦЬК – 2019

АНОТАЦІЯ

Романов С. М. Етико-естетична система Лесі Українки і національний літературний контекст епохи. – Рукопис.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філологічних наук за спеціальностями 10.01.01 – українська література та 10.01.06 – теорія літератури. Східноєвропейський національний університет ім. Лесі Українки. Луцьк, 2019.

Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. Київ, 2019.

Дисертація є першою спробою системного дослідження життєтворчості Лесі Українки в соціокультурних полях її доби: громадсько-політична сфера, мистецтво, психологічна, науково-філософська, релігійна свідомість часу, родинно-товариські, любовні стосунки, побут тощо. Ключовою постаттю раннього українського модернізму письменниця представлена у широкому спектрі зв'язків із митцями свого покоління – М. Коцюбинським, В. Стефаником, О. Кобилянською, О. Олесем, Л. Старицькою-Черняхівською. У парадигмі бінарного "взаємонасвітлення" розкрито особливості становлення нових концептів світогляду, творчості, поведінки.

Дискурсивно працю розбудовано у єдності традиції – епохи – художньої практики, де кожна зі сфер виявляє авторську присутність у літературному процесі. У його динаміці окреслено співвіднесення усталених у національному просторі моделей життєтворчості митця з новими формами й способами самопрезентації. Центральною у цьому напрямі стала генераційна опція, адже на стиках поколіннєвої взаємодії чинність традиційного / авангардного проявляється найповніше.

З'ясувалося, що українські модерністи здобутки старшого покоління хоч і не брали за взірці, але й не вважали тягарем. Відтак ішлося не про деструкцію традиції, а про дистанціювання і її реактуалізацію. Сам феномен порубіжжя, зламу віків стає тут константою перетворень, що визначають нову добу як перезавантаження, перегравання, а отже, розвиток "дітьми" початого "батьками". І в цьому не лише запорука тривкості національного наративу, його відпорності, вітальності й т. ін. Багато більше важили глибинні ресурси, потенції до змін і конструктивних

трансформацій в умовах повсякчас нового світу, готовність приймати його виклики. Тобто *вітчизняна* культура все певніше переводилася з режиму самозбереження й самозабезпечення (народництво) в актив утвердження, контакту, інвазії (модерн).

Волюнтаристські чинники є системотвірними в літературному каноні. Ідеться про ідейно-формальну досконалість індивідуального художнього світу, потуга якого перевершує зроблене і сучасниками, і попередниками. Так формувалася й українська культурна тріада: Т. Шевченко – І. Франко – Леся Українка, яку остаточно закріпила наступна (після порубіжної) плеяда інтелектуалів. Тому в дослідженні важливо було показати і процес утвердження загальнолітературного канону, і становлення його локального, в межах ранньомодерної епохи, інваріанта. Природу останнього розкрито в етичних, естетичних, генераційних, гендерних, геолокаційних координатах.

У зіставних полях з Лесею Українкою її колеги-сучасники увиразнюють час (історичний і час культури) та свою у ньому присутність як творчої особистості і як представника / представниці нового мистецького покоління. Специфіка авторського стилю, авторської поетики розглядається у співмірності зі стильовою поліфонією епохи, де напрями власне модерні (символізм, експресіонізм) співіснували з премодерними й перехідними (неоромантизм, неореалізм) і традиційними (реалізм, романтизм). Відповідно і формування та еволюція письменника простежуються у векторах прийняття / відштовхування новаторських художніх практик.

Творче становлення Лесі Українки і О. Олеся показує типовий спосіб входження в літературу: наслідування чинної традиції. Тому саме ліричний, первинний профіль їхнього обдарування, зазнавав найбільших випробувань у вимозі поєднувати функції ідеолога з покликанням співця. Відтак доконечною робилася потреба самовизначення. Леся Українка спромоглася відстояти власну художню ідентичність, повсякчас употужнюючи і розвиваючи її ресурсами культури. А от Олесь не спромігся вийти з узвичаєного для себе природного кола й узятися до освоєння семіосфери культури, а зостався наодинці з реальністю, пізнання якої лишив за описом і емоційним відрухом.

Інакшою була динаміка становлення Олеся-драматурга, де він з більшим успіхом адаптовується у модерній матриці. Леся Українка також довершує стильове

самовивершення у найскладнішому із жанрів. З огляду на типологію символізму, закономірно, що для обох авторів актуальним виявився міфологічний, передусім біблійний матеріал. У дисертації розкриваються алгоритми освоєння сакральних сюжетів у драмах “Одержима” та “Осіння казка” і “По дорозі в Казку”. Виявилося, що і для реального часу митців, і для атемпоральності універсуму нагальною постає необхідність звільнення людини від зовнішнього рабства і внутрішнє, екзистенційне звільнення. Тобто в етико-філософському сенсі засвідчується можливість *ідеалу*.

Довкола проблеми доцільності людини в світі розгорнуто дію “Блакитної троянди” Лесі Українки і “Танцю життя” і “Трагедії серця” О. Олеся. Символістська опозиція профанного / сакрального світів знаходить вивершення у долях психічно й фізично Інших. Типову ще від натуралізму колізію психофізіологічних девіацій драматурги розгортають у цілком модерних кодах гри. І рівноцінними тут і автор, що усвідомлює людську душу постійним і нескінченним ігровим полем, і персонаж, що береться грати себе у межах, а насправді безмежжі відкритого світу. Тривання і призначення “життєгри” обоє письменників вивершують єдино можливою перемогою – смертю. Однак наслідки цієї перемоги інтерпретуються у відмінні способи.

Специфіку чоловічої і жіночої присутностей у світі та його творчу рефлексію розкрито в зіставному дискурсі Лесі Українки та М. Коцюбинського і В. Стефаника. Ці постаті формують верхівку модерного канону, де перший прозаїк у парі з лідеркою представляє його естетичні, а другий – етичні начала. Вихідці з різних середовищ (аристократія, різночинці, селянство) і держав (Російська й Австро-Угорська імперії) вони, відповідно, мали відмінний досвід соціокультурної інтеріоризації. У роботі різнобічно проаналізовано особливості цього процесу. Показано як в умовах повної загроженості – колоніальність / провінційність / патріархальність – вдавалося осягати індивідуальну свободу й відстоювати національний пріоритет. Системотвірно-дієвими, поруч із питомими, тут виступали й інонаціональні чинники, зокрема соціалістичні доктрини й ті світоглядні комплекси, які прийнято означувати ідеями окциденту, європеїзму. Саме реінтеграція українського наративу до всеєвропейської

матриці уповні засвідчила можливості рідної культури, дієво протиставляючи її власному застарілому народництву та агресивному імперському мейнстрімові.

Розкрито і обставини розвою письменників, що дебютували у такі різні способи: оригінальна самоз'ява В. Стефаника та шлях учнівства і боротьби з авторитетами його колег. Та ймовірно, що перейдені випробування і зумовили, на відміну перерваному досвіду Стефаника, невпинну еволюцію Лесі Українки та М. Коцюбинського. Найбільші здобутки усіх трьох митців вивершено у регістрах модерної поетики, що давала відповідні можливості для самовираження. Ідеться про інтуїтивно-інтелектуальний (символізм) психотип Лесі Українки та емоційно-сенсорні (експресіонізм) психотипи Стефаника і Коцюбинського. Зіставлення центральних творів епохи – "Лісової пісні" і "Тіней забутих предків" – засвідчило, що потуга, якою вони реструктурують народницький канон, природою своєю належить до патернів національного етосу, рівно ж як модерних стилістичних стратегій. Загалом суголосним шляхом рухався і В. Стефаник, новелістика якого (перший період) розбудована у поліфонічних регістрах міфу, героїв якого полишено на екзистенційних перехрестях світу. *Через* і *в* протагоністах митці й розгортають біографію своєї душі – душі, пойнятої творчою жагою генія, що пізнає себе і світ.

Окремого вивчення у патрилінійній культурі вимагав феномен жіночої присутності – в українському порубіжжі проявлений з небувалою до того потугою. У повноформатному режимі розглянуто складно структуровану систему установок, зв'язків та дискурсів, які визначають функціонування чинної соціокультурної моделі та її творців. З'ясувалося, що для світоглядно-творчого устійнення української дівчини багато важив родинний простір, розгорнутий не лиш у векторах генераційної взаємодії, а й боротьби. Останнє, як показує досвід письменницьких доньок Л. Косач та Л. Старицької, і визначило їхні мистецькі профілі, відповідно у модерному та традиційному ключах. Свідченням цього є і скерованість теоретико-методологічних пошукувань (авторська концепція драматургії), і рівень творчих авторефлексій (увиразнений контекстуальним зіставленням художньої сапфіани мисткинь).

Особливу увагу в роботі присвячено перетину фемінних і маскулінних кодів – центральній силі соціокультурної взаємодії. Вибір і шлях Старицької-Черняхівської

(мейнстрім чоловічого дискурсу) має альтернативою досвід природної, а тому повноцінної самопрезентації Л. Косач і О. Кобилянської. Невдалі спроби останньої реалізувати власну самість в гуртових емансипаційних проектах вивершилися у суголосній до наддніпрянської подруги стратегії т. зв. “фемінізму другої генерації”: свобода і відкриті можливості саморозвитку. Осягнення жінкою цього засадничого екзистенційного пріоритету стало напрямною лінією дослідження. Аналізу піддавалися форми іншування патріархальною традицією “другої статі” у її реакціях на виклики і загрози чоловічого світу, особливості, як правило травматичні, гендерного (корпоративного, дружнього, любовного) дискурсів, феномен чуттєво-емоційного комплексу посестринства, де взаємини “люблячого розуміння” (за К. Ясперсом), не претендуючи на підкорення Іншого, роблять вільними обох.

Практичне значення дослідження визначається пропозицією нових пошуково-гносеологічних стратегій у філології (зокрема в науці про Лесю Українку), реалізованих у міждисциплінарних площинах. Результати дисертації можуть бути використані дослідниками українського модернізму в його творцях і творах, а також розширити розуміння процесів літературної динаміки і взаємодії.

Ключові слова: епоха, біографія, покоління, свідомість, світогляд, психологія, взаємонасвітлення, етика, естетика, канон, творчість, модернізм.

SUMMARY

Romanov S. M. Lesya Ukrainka’s ethic and aesthetic system and the national literary context of the era – Manuscript.

A thesis for the Doctoral Degree in Philology, Speciality 10.01.01 – Ukrainian Literature and 10.01.06 – Literary theory. – Taras Shevchenko Institute of Literature of the National Academy of Sciences of Ukraine, Kyiv, 2019.

The dissertation is the first attempt of systematic study of Lesya Ukrainka’s life creation in the socio-cultural fields of her age: socio-political sphere, art, psychological, scientific and philosophical, religious consciousness of the time, household family and friends’, love relations, etc. A key figure in early Ukrainian modernism is the writer

presented in a wide range of relationships with artists of his generation – M. Kotsiubynskyi, V. Stefanyk, O. Kobylianska, O. Oles, L. Starytska-Cherniakhivska. In the paradigm of binary "inter-illumination" features of the formation of new concepts of worldview, creativity, and behavior are revealed.

From the discursive point of view the work is written according to the unity of tradition – of the era as well as of the artistic practice, where each sphere reveals the author's presence in the literary process. The correlation of the established models in the artist's life creation in the national space with new forms and methods of self-presentation is outlined. In its dynamics, the central option in this was the generational option, because on the links of the generational interaction the validity of the traditional / avant-garde manifests itself most fully.

It turned out that even though the Ukrainian modernists did not consider the achievements of the older generation as models, but they did not consider it to be a burden either. So it was not about destroying the tradition, but about its distancing and re-actualization.

The phenomenon of the break of the ages becomes the constant of transformations, which define a new era as a reboot, replay, and, consequently, the development by "children" the things started by their "parents". And this is not only the guarantee of the existence of a national narrative, its reputation and vitality, etc. The potentials for changes and constructive transformations in the ever new world, the willingness to accept its challenges weighed on the underlying resources much more. It means that the native culture was increasingly transposed from the regime of self-preservation and self-sufficiency (populism) into the asset of affirmation, contact and invasion (modern).

Voluntarist factors are systematic in the literary canon. It is about the ideological and formal perfection of the individual artistic world, whose power exceeds the work done by contemporaries and predecessors. Thus, the Ukrainian cultural triad was formed: T. Shevchenko – I. Franko – Lesya Ukrainka, which was finally secured by the next galaxy of intellectuals. Therefore, in the study it was important to show the process of approval of the general literary canon and the formation within the early modern era of its local

invariant. The latter is shown its ethical, aesthetic, generational, gender and geolocation coordinates.

Comparing themselves with Lesya Ukrainka, her contemporary colleagues identify the time (historical and cultural) and their presence in it as artistic people with a representative of the new artistic generation. The specifics of the author's style, author's poetics are considered in proportion to the style of the polyphony of the era, where the trends of the actual modernism (symbolism, expressionism) coexisted with premodernism and transitive (neo-romanticism, neo-realism) and traditional (realism, romanticism). Accordingly, the formation and evolution of the writer can be traced in the vectors of acceptance / repulsion of innovative artistic practices.

The artistic development of Lesya Ukrainka and O. Oles shows the typical way of entering the literature: the imitation of the current tradition. Therefore, the lyrical, primary profile of their talent, was subjected to the greatest test in the situation of the demand to combine the functions of an ideologue and a singer. So the urgent need was the need for self-determination. Lesya Ukrainka managed to defend her own artistic identity, always striving and developing her cultural resources. But Oles failed to get out of the usual circle of his own and take up the development of the semiosphere of culture, but remained alone with the reality, the knowledge of which was left behind the description and emotional debris.

The dynamics of the development of Oles as a playwright was different. Here he adapts more successfully in the modern matrix. Lesya Ukrainka also completes a style self-mastering in the most difficult of genres. Taken intoconsideration the typology of symbolism, it is quite logical that the mythological, first and foremost, biblical material appeared to be relevant for both authors. The dissertation reveals the algorithms for the development of sacred stories in the dramas "The Possessed", "Autumn fairy tale" and "On the way to the Tale".

It turned out that for real-time artists, and for the temporal universe there was an urgent need to be liberated from the external slavery as well as the need for internal, existential release. It means that in the ethical-philosophical sense, the possibility of the Ideal is proved.

Around the issue of human expediency in the world an action of "Blue Rose" by Lesya Ukrainka and "Dance of life" and "Tragedy of the heart" by O. Oles was unfolded. The symbolist opposition of the profane / sacred worlds finds their excellence in the fate of the mentally and physically Others. The playwrights unfold a typical yet more naturalistic collision of psycho-physiological deviations in fully modern game codes. The role of the author who understands the human soul by a permanent and infinite game field is as valuable here as the character who plays himself, in the boundless open world. The duration and the appointment of "life" of both writers make the only possible victory here – death. However, the consequences of this victory are interpreted in different ways.

The specificity of male and female inventions in the world and their artistic reflection is disclosed in the comparative discourse of Lesya Ukrainka, M. Kotsiubynskyi and V. Stefanyk. These figures form the top of the modern canon, where the first prose writer along with the leader represents his aesthetic, and the second – ethical principles. Being those who came from different environments (aristocracy, raznochyntsi, peasantry) and states (Russian and Austro-Hungarian Empire), they, respectively, had a great experience of socio-cultural internalization. In the given work, the peculiarities of this process are analyzed in various ways. It was shown that in conditions of total threat – colonialism / provincialism / patriarchy – they managed to comprehend individual freedom and defend a national priority. System-oriented and effective, foreign factors, which included socialist doctrines and ideological complexes, along with national ones which are commonly used to mean the ideas of the occident, and europeism, are also important here.

It was the reintegration of the Ukrainian narrative into the pan-European matrix effectively opposed its own outdated populism and aggressive imperial mainstream that fully demonstrated the potential of native culture.

The circumstances of the writers' debut, who debuted in different ways, were also discovered: the original self-propagation of Stefanyk and the path of discipleship and the struggle against the authority of colleagues. Those passed tests, in spite of Stefanyk's interrupted experience, led to the unceasing evolution of Lesya Ukrainka and Kotsiubynskyi.

And the greatest achievements of all three artists were completed in the registers of modern poetics, which gave the appropriate opportunities for their self-expression. It is about the intuitive-intellectual (symbolism) personality type of Lesya Ukrainka and the emotional-sensory (expressionism) of the personality types of Stefanyk and Kotsyubinskyi. The comparison of such core works of the era as “Forest song” and “Shadows of forgotten ancestors” has shown that the attempt by which they restructure the populist canon, belongs to the patterns of national ethos, as well as to the modern stylistic strategies according to its nature.

In general, Stefanyk, whose first novels were written in polyphonic registers of myths where the characters are left on the existential crossroads of the world, was moving in a consensual way. The artists develop a biography of their souls – a soul captivated by the creative thirst for a genius that recognizes itself and the world through and in their heroes.

The phenomenon of women’s presence in the Ukrainian literature, manifested with unprecedented power required a separate study in the patriarchal culture. The complicated system of installations, connections and discourses determining the functioning of the current socio-cultural model and its creators is considered to the full extent. It turned out that for the worldview and creative formation of the Ukrainian girl the family space, deployed not only in the vectors of generational interaction, but also that of struggle played an important role. The latter, as the experience of L. Kosach’s and L. Starytskaia’s daughters shows determined their artistic profiles, respectively, in modern and traditional ways. The proof of this is the orientation of theoretical and methodological searches (the author's concept of drama), and the level of creative autoreflections (distinguished by the contextual comparison of artistic sapphian artists).

Particular attention in the work is devoted to the crossing of feminine and masculine codes – the central strength of socio-cultural interaction. The choice and the path of Starytskaia-Cherniakhivska (the mainstream of male discourse) has an alternative to the experience of natural, but because of the complete self-presentation of L. Kosach and O. Kobylianska. The failed attempts of the latter to realize their own self in the bulk of emancipation projects succeeded in the co-ordinated strategy of the so-called “feminism of the second generation”: freedom and open possibilities for self-development. The woman’s

perception of this fundamental existential priority became the central line of the study. The analysis was subjected to forms of definition of the patriarchal tradition of “another sex” in its reactions to the challenges and threats of the masculine world, the features of traumatic, gender (corporate, friendly, love) discourses, the phenomenon of sensory-emotional complexity of the party, where the relationship of “loving understanding” (according to K. Jaspers), without pretending to subjugate the Other, make both of them free.

The practical significance of the research is determined by the proposal of new scientific epistemological strategies in philology (specifically, in the science related to Lesya Ukrainka), implemented in the interdisciplinary relations. The results of the dissertation can be used by researchers of Ukrainian modernism, as well as will help to expand the understanding of the processes of literary dynamics and interaction.

Keywords: epoch, biography, generation, consciousness, world outlook, psychology, inter-illumination, ethics, aesthetics, canon, artistic creativity, modernism.

ОСНОВНІ НАУКОВІ РЕЗУЛЬТАТИ ДИСЕРТАЦІЇ

Монографії та окремі видання

1. Романов С. Леся Українка і Олександр Олесь: на порубіжжі часів, світів, ідентичностей: монографія. Луцьк: Вежа-друк, 2017. 500 с. (29,06 друк. арк.).

Рецензії:

1. Оляндер Л. На противагах духу (Романов С. М. Леся Українка і Олександр Олесь: на порубіжжі часів, світів, ідентичностей: монографія. Луцьк: Вежа-друк, 2017. 500 с.). *Наук. вісник СНУ ім. Лесі Українки*. 2017. № 11–12. С. 231–233.
2. Кіраль С. Нове слово про Лесю Українку та Олександра Олеся [Романов С. Леся Українка і Олександр Олесь: на порубіжжі часів, світів, ідентичностей. Луцьк: Вежа-друк, 2017. 500 с.]. *Філологічний дискурс: зб. наук. пр*. Хмельницький, 2018. Вип. 8. С. 204–208.

Статті у наукових фахових виданнях України

1. Романов С. Смерть і/як творчість у художньому всесвіті митця: Леся Українка. *Слово і Час.* 2010. № 8. С. 55–71. (0,8 друк. арк.).
2. Романов С. Мелодика й колористика ліричного циклу Лесі Українки “Осінні співи”. *Волинь філологічна: текст і контекст. Явище синтезу мистецтв в українській літературі: зб. наук. пр.* Луцьк: ВНУ ім. Лесі Українки, 2010. Вип. 10. С. 220–232. (0,6 друк. арк.).
3. Романов С. Особистість у випробуванні історією: український досвід (за драматичною поемою Лесі Українки “Бояриня”). *Літопис Волині. Всеукр. наук. часопис.* Луцьк: ВНУ ім. Лесі Українки, 2010. Чис. 7. С. 168–175. (0,7 друк. арк.).
4. Романов С. Леся Українка – Антон Чехов: психологія, доля, покликання. *Слово і Час.* 2011. № 2. С. 18–37. (1 друк. арк.).
5. Романов С. Драматична поема Лесі Українки “На полі крові” як християнська екзегеза і авторський апокриф. *Слово і Час*. 2011. № 4. С. 7–19. (0,7 друк. арк.).

6. Романов С. Леся Українка – Агатангел Кримський: історія становлення та спілкування. *Волинь філологічна: текст і контекст. Портрет кафедри української літератури у часі: зб. наук. пр.* Луцьк: ВНУ ім. Лесі Українки, 2012. Вип. 13. С. 158–175. (0,8 друк. арк.).

7. Романов С. Особливості потрактування Євангельських сюжетів Тарасом Шевченком і Лесею Українкою. *Волинь філологічна : текст і контекст. Творчість Т. Шевченка: традиції та сучасність: зб. наук. пр*. Луцьк: СНУ ім. Лесі Українки, 2014. Вип. 18. С. 65–79. (0,6 друк. арк.).

8. Романов С. До питання психотипу героїв Лесі Українки та В. Стефаника. *Волинь філологічна: текст і контекст Українська література як художній феномен: зб. наук. пр.* Луцьк: СНУ ім. Лесі Українки, 2015. Вип. 19. С. 191–202. (0,5 друк. арк.).

9. Романов С. “Історія Сапфо” як культурний код і біографічний ресурс у життєтворчості Лесі Українки та Л. Старицької-Черняхівської. *Волинь філологічна: текст і контекст. Аналіз та інтерпретація тексту: зб. наук. пр*. Луцьк: СНУ ім. Лесі Українки, 2015. Вип. 20. С. 242–254. (0,6 друк. арк.).

10. Романов С. Темний лик колективної душі. Художня візія націогенезу в ліриці Лесі Українки та Олександра Олеся. *Наук. вісник СНУ ім. Лесі Українки*. 2016. № 1 (326). С. 196–203. (0,6 друк. арк.).

11. Романов С. Національна історія у проектах позитивістської адаптації та модерністської актуалізації: Л. Старицька-Черняхівська – Леся Українка. *Волинь філологічна: текст і контекст. Універсум Лесі Українки: зб. наук. пр.* Луцьк: СНУ ім. Лесі Українки, 2016. Вип. 22. С. 429–449. (1 друк. арк.).

12. Романов С. “Бути письменником повсякчас”: Леся Українка та Олександр Олесь. *Слово і Час*. 2016. № 12. С. 22–30. (0,8 друк. арк.).

13. Романов С. Етико-естетичні основи категорії трагізму в Лесі Українки та Василя Стефаника. *Наук. вісник СНУ ім. Лесі Українки*. 2016. № 8 (333). С. 139–145. (0,6 друк. арк.).

14. Романов С. Леся Українка в культуросфері Є. Сверстюка. *Волинь філологічна: текст і контекст. Євген Сверстюк – митець і громадянин: зб. наук. пр.* Луцьк: СНУ ім. Лесі Українки, 2016. Вип. 21. С. 125–142. (0,8 друк. арк.).

15. Романов С. Інтимна лірика Лесі Українки та Олександра Олеся крізь співмірність приватного досвіду та художньої реконструкції. *Слово і Час*. 2017. № 4. С. 67–78. (0,9 друк. арк.).

16. Романов С. Леся Українка і Василь Стефаник. До історії взаємин. *Прикарпатський вісник НТШ. Слово*. 2017. Вип. 3 (39). С. 180–186. (0,4 друк. арк.).

17. Романов С. Емоція і/чи інтуїція в основах творчого саморуху (досвід Лесі Українки та Василя Стефаника). *Волинь філологічна: текст і контекст. Літературний експресіонізм в інтермедіальному контексті: зб. наук. пр.* Луцьк: СНУ ім. Лесі Українки, 2017. Вип. 23. С. 158–170. (0,6 друк. арк.).

18. Романов С. Проблема структурування українського суспільства в розумінні Лесі Українки і Василя Стефаника. Селянство. Духовенство. Інтелігенція. *Наук. вісник СНУ ім. Лесі Українки*. 2017. № 11–12 (360–361). С. 112–118. (0,6 друк. арк.).

19. Романов С. Материнський та іменний коди у творчих біографіях Лесі Українки та Ольги Кобилянської. *Прикарпатський вісник НТШ. Слово*. 2018. Вип. 3 (47). С. 304–314. (0,6 друк. арк.).

20. Романов С. Онтологічна персоналізація Лесі Українки та Ольги Кобилянської: родинний простір. *Проблеми гуманітарних наук: зб. наук. пр. Дрогобицького пед. ун-ту ім. Івана Франка. Сер.“Філологія”*. 2018. Вип. 42. С. 147–155. (0,6 друк. арк.).

21. Романов С. Леся Українка та Ольга Кобилянська у площинах автобіографічних наративів (постановка питання). *Волинь філологічна: текст і контекст. Література non-fiction: зб. наук. пр.* Луцьк: СНУ ім. Лесі Українки, 2018. Вип. 25. С. 178–185. (0,4 друк. арк.).

22. Романов С. “Бояриня” Лесі Українки та “Гетьман Дорошенко” Л. Старицької-Черняхівської: діалог текстів у співвіднесенні історіософських підходів. *Волинь*

філологічна: текст і контекст. Леся Українка і персоналії епохи: зб. наук. пр. Луцьк: СНУ ім. Лесі Українки, 2018. Вип. 26. С. 224–239. (0,8 друк. арк.).

23. Романов С. “Лісова пісня” Лесі Українки і “Тіні забутих предків” М. Коцюбинського у зіставних контекстах: джерела, філософія, герої. *Міфологія і фольклор.* 2018. № 1–4. С. 68–72. (0,6 друк. арк.).

24. Романов С. Леся Українка і Л. Старицька-Черняхівська: своєрідність культурної інтеріоризації . *Прикарпатський вісник НТШ. Слово*. 2019. Вип. 2 (54). С. 130–140. (0,6 друк. арк.).

Публікації у міжнародних фахових виданнях і наукових фахових виданнях, що індексуються в міжнародних науковометричних базах

1. Романов С. Специфіка літературного канону у ранньому українському модернізмі. *KELM. Nauka, oświata, pravo, zarządzanie.* Łódź, 2017. Nr 2 (18). P. 159–162. (0,6 друк. арк.).

2. Романов С. Епоха раннього українського модернізму в опціях фронтального підходу (проблемний огляд). *KELM. Nauka, oświata, pravo, zarządzanie*. Łódź, 2017. Nr 3 (19). P. 173–177. (0,6 друк. арк.).

3. Романов С. “Бути дівчиною”: досвід Лесі Українки та Ольги Кобилянської. *Spheres of culture*. Lublin, 2018. Vol. XVII. С. 129–137. (0,6 друк. арк.).

4. Романов С. Доба раннього українського модернізму (явища і постаті). *Virtus: Scientific Jornal*. 2018. № 28. November. С. 167–171. (0,6 друк. арк.).

5. Романов С. Становлення творчої особистості в патріархальному світі (Леся Українка і Ольга Кобилянська). *KELM. Nauka, oświata, pravo, zarządzanie*: Fundacja Instytut Spraw Administracji Publicznej w Lublinie. 2018. Nr 4 (24). P. 224–233. (1 друк. арк.).

6. Романов С. Проблеми становлення модерної нації (рецепція Лесі Українки та Ольги Кобилянської). *Virtus: Scientific Jornal*. 2019. № 32. March. С. 123–127. (0,7 друк. арк.).

7. Романов С. “Наші визначні жінки” С. Русової і “Три сильветки” Л. Білецького як протокритичні версії жіночого літературного канону. *Леся Українка в діаспорному літературознавстві. Німецько-українські зв’язки: зб. наук. пр.* / Укл. і заг. ред. Д. Блохин, М. Моклиця. Мюнхен-Тернопіль, 2019. Т. XI. С. 204–217. (0,6 друк. арк.).

Додаткові публікації

1. Романов С. “Стародавня історія східних народів” і поезія Лесі Українки на єгипетські теми (порівняльний аспект). *Леся Українка: доба і творчість: зб. наук. ст. і мат.:* у 3-х т. Луцьк: ВНУ ім. Лесі Українки, 2009. Т. 3. С. 106–121. (0,6 друк. арк.).

2. Романов С. “Бажаю так скінчити я свій шлях / Як починала з співом на вустах!” До 96-х роковин Лесі Українки. *День*. 2009. 1 серп. С. 7. (0,3 друк. арк.).

3. Романов С. Фредерік Шопен – Леся Українка: діалог геніїв. *Екстракт+200. У двох частинах* / За заг. ред. Л. Івшиної. Київ: ЗАТ “Українська прес-група”, 2010. Част. II. С. 820–835. (0,5 друк. арк.).

4. Романов С. Шляхи геніїв. Про долю Лесі Українки та Антона Чехова. *День.* 2010. 17 вер. С. 20–21. (0,5 друк. арк.).

5. Романов С. Історія найвідомішої зради: сценічний варіант Ю. Розстального [драма “На полі крові” Лесі Українки]. *Леся Українка: доля, культура, епоха: зб. ст. і мат*. Луцьк: ВНУ ім. Лесі Українки, 2010. Вип. I. С. 185–186. (0,3 друк. арк.).

6. Романов С. Історія доби в постатях. До 140-річчя Лесі Українки і Агатангела Кримського. *День*. 2009. 30 вер. – 1 жовт. С. 11. (0,3 друк. арк.).

7. Романов С. “Бояриня” Лесі Українки в контексті жанру художнього історіописання. *Леся Українка і родина Косачів в контексті української та світової культури: наук. зб.* / Упор. А. Силюк. Луцьк: Б.в., 2011. Вип. 4. С. 107–114. (0,7 друк. арк.).

8. Романов С. Універсальна особистість у модерний час: досвід співпраці й порозуміння (Леся Українка – Агатангел Кримський). *Творчість та особистість*

Лесі Українки в історичному, культурологічному та філософському аспектах. / Упор. І. Щукіна. Київ: Б.в., 2011. С. 204–229. (0,7 друк. арк.).

9. Романов С. Леся Українка – Михайло Коцюбинський: шлях у вічність. *Літературна Україна*. 2013. 25 лип. С. 1; 4–5. (0,5 друк. арк.).

10. Романов С. Героїні “негероїчного часу”: Леся Українка і Л. Старицька-Черняхівська. *Минуле і сучасне Волині та Полісся. Леся Українка і родина Косачів в історії та культурі України та Волині: наук. зб.* / Мат. VIII Всеукр. науково-практ. конф., присвяч. 145-річчю від дня народж. Лесі Українки, с. Колодяжне на Волині, 24–25 лют. 2016 р. / Упор. А. Силюк. Луцьк: Б.в, 2016. С. 60–66. (0,6 друк. арк.).

11. Романов С. Просторінь міфу vs площина художнього (на матеріалі однойменних творів Лесі Українки та М. Левицького). *Модест Левицький в історії України і Волині та проблеми формування інтелектуальної еліти: наук. зб.* / Упор. А. Силюк. Луцьк: Б.в, 2016. Вип. 60. С. 79–83. (0,6 друк. арк.).

12. Романов С. Мала батьківщина як топос становлення (Леся Українка та Ольга Кобилянська). *Минуле і сучасне Волині та Полісся: Ковель і Ковельщина в українській та європейській історії: наук. зб.* / Упор. Г. Бондаренко, І. Прокопів та ін. Ковель: Б.в., 2018. Вип. 65. С. 423–428. (0,5 друк. арк.).

13. Романов С. Особливості художньо-філософського освоєння фольклору в українському модернізмі (на матеріалі драматургії Лесі Українки та О. Олеся). *Народна творчість українців у просторі та часі: наук. зб.* / Упор. А. Силюк, наук. ред. В. Зубович. Луцьк: Б.в., 2018. С. 440–453. (0,6 друк. арк.).

14. Романов С. Леся Українка та О. Кобилянська: жіноча дружба у чоловічому світі. *Троянди й виноград: феномен естетичного і практичного в літературі та культурі: зб. наук. мат. конф.* Бердянськ, 27–28 вер. 2018 р. Бердянськ: БДПУ, 2018. С. 135–137. (0,3 друк. арк.).

15. Романов С. Особистість і творчість: Леся Українка і Михайло Коцюбинський. *Сучасні мово- і літературознавчі методології та нові прочитання художнього тексту. Антологія* / Упор. Л. Оляндер, О. Богданова та ін. Луцьк: Вежа-Друк, 2018. 1 електрон. опт. диск (CD-ROM, 10.80 Мб.). С. 384–393. (0,7 друк. арк.).

16. *Леся Українка: доля, культура, епоха: зб. ст. і мат.* / Ред. Т. Скрипка, С. Романов. Луцьк: ВНУ ім. Лесі Українки, 2010. Вип. І. 206 с.: іл. 24 с.

17. *Леся Українка. Волинський скарб. Вибр. тв.* / Упор. та приміт. С. Романов, Т. Данилюк-Терещук. Луцьк: ВНУ ім. Лесі Українки, 2011. 540 с.

18. *Українка Леся. Лісова пісня: драма-феєрія в 3-х діях* / Упор., переднє слово С. Романов, Т. Данилюк-Терещук; пер. з укр. П. Канді; ілюстр. К. Сивої. Текст укр., англ. Ювіл. вид. Луцьк: ВНУ ім. Лесі Українки, 2011. 284 с.

19. *Леся Українка: доля, культура, епоха: зб. ст. і мат.* / Ред. Т. Скрипка, С. Романов. Луцьк: ВНУ ім. Лесі Українки, 2012. Вип. ІІ. 296 с.: іл. 22 с.

20. *Українка Леся. Лісова пісня: драма-феєрія в 3-х діях* / Упор., переднє слово С. Романов, Т. Данилюк-Терещук; пер. з укр. Є. Літвінюка; ілюстр. З. Сойко. Текст укр., пол. Ювіл. вид. Луцьк: СНУ ім. Лесі Українки, 2016. 284 с.

21. *Волинь філологічна: текст і контекст. Універсум Лесі Українки: зб. наук. пр.* / Упор. С. Романов. Луцьк: СНУ ім. Лесі Українки, 2016. Вип. 22. 572 с.

22. *Українка Леся. Лісова пісня: драма-феєрія в 3-х діях* / Упор., переднє слово С. Романов, Т. Данилюк-Терещук; пер. з укр. Е. Бермана; ілюстр. І. Рублюк. Текст укр., нім. Ювіл. вид. Луцьк: СНУ ім. Лесі Українки, 2017. 284 с.

ЗМІСТ

ВСТУП.....21

РОЗДІЛ 1. МЕТОДОЛОГІЧНІ І ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ РАННЬОГО УКРАЇНСЬКОГО МОДЕРНІЗМУ.....32

1.1. Період в історії літератури: контроверсії об'єкта.....32

1.2. Структуризація об'єкта. Соціокультурні поля традиційного та модерного.....39

1.3. Об'єкт у ракурсах генераційного підходу. Поетика і канон.....61

Висновки до першого розділу.....76

РОЗДІЛ 2. СТИЛЬОВІ ЗБУРЕННЯ ДОБИ. ЛЕСЯ УКРАЇНКА І ОЛЕКСАНДР ОЛЕСЬ.....78

2.1. Поети "злиденних часів". Мистецькі авторефлексії як шлях самовизначення.....78

2.2. Драма пристрастей – драма ідей у художніх практиках Лесі Українки й О. Олеся.....109

2.2.1. Казка як означник нової естетики: "Осіння казка" / "Одержима" − "По дорозі в Казку".....113

2.2.2. Божевілля і психологія Іншого: "Блакитна троянда" – "Танець життя" / "Трагедія серця" 147

Висновки до другого розділу.....188

РОЗДІЛ 3. МЕТАНАРАТИВ ЕПОХИ: ЛЕСЯ УКРАЇНКА В КОЛІ ПРОЗАЇКІВ МОДЕРНІСТІВ (МИХАЙЛО КОЦЮБИНСЬКИЙ, ВАСИЛЬ СТЕФАНИК).....192

3.1. Леся Українка – М. Коцюбинський. Естетика канону.....192

3.1.1. Митець поміж обов'язком та покликанням: своєрідність культурної інтеріоризації.....192

3.1.2. "Лісова пісня" і "Тіні забутих предків": етнічно-стихійне і/як модерно-культурне.....206

3.2. Леся Українка – В. Стефаник. Канон і етика.....228

3.2.1. Бути собою. Індивідуація творчої особистості.....228

3.2.2. Трагічне як екзистенційна домінанта і естетична категорія.....252

Висновки до третього розділу.....282

РОЗДІЛ 4. ЖІНОЧА ПРИСУТНІСТЬ У ТОПОСАХ МОДЕРНОГО ЧАСУ. ЛЕСЯ УКРАЇНКА ТА ЇЇ ЛІТЕРАТУРНІ ПОСЕСТРИ (ОЛЬГА КОБИЛЯНСЬКА, ЛЮДМИЛА СТАРИЦЬКА-ЧЕРНЯХІВСЬКА).....285

4.1. Леся Українка – Л. Старицька-Черняхівська. Канон і мейнстрім.....285

4.1.1. Родинний код. Досвід соціокультурної персоналізації.....285

4.1.2. На підступах до головного жанру: теоретичні засади.....301

4.1.3. Концептообраз Сапфо як модус світоглядно-творчої векторованості.....313

4.2. Леся Українка – О. Кобилянська. В осерді канону.....331

4.2.1. Фемінізм як альтернатива, структура і вибір.....331

4.2.2. Народження жінки: у проекціях статі.....343

4.2.3. Народження жінки: у локусах самовіддзеркалення.....365

Висновки до четвертого розділу.....391

ВИСНОВКИ.....394

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ.....407

ДОДАТОК А.....450

ДОДАТОК Б.....457

ВСТУП

Актуальність роботи. Порубіжжя в історії української культури активно досліджується: повертаються імена, розширюється подієва присутність епохи, контекстуалізуються й реструктуруються процеси, явища, факти. Однак зі збільшенням обсягу й трафіку інформації суттєво ускладнюються можливості панорамного погляду. В науці досягнуто консенсусу щодо надважливого значення доби зламу століть, її поворотної ролі в літературному процесі. Та до сьогодні збереглися суперечності, труднощі й глухі кути в означенні головних світоглядно-творчих векторів руху і значимості в ньому ключових імен.

Сказане найбезпосередніше стосується постаті Лариси Косач / Лесі Українки, вивченої в науці з особливою ретельністю. Вінцем культурного пієтету і масової глорифікації постає її долучення до головного канону поруч (або обіч) Тараса Шевченка й Івана Франка. Так письменниця відривалася від свого літературного покоління – першої когорти українських модерністів. Але са́ме силове поле спільноти, людей близьких світоглядно і творчо, дає необхідну потугу для витворення й утвердження нового в житті та мистецтві. Відтак генераційні підходи постають не просто доцільними, а необхідними в науковому зрізі.

У зв’язках із сучасниками ключова постать епохи творить певну бінарність – єдність / боротьбу протилежностей на шляхах утвердження модерної свідомості. Осягнення цих бінарностей увиразнить головні лінії напруги та ролі учасників культурного процесу. Так, зведення у спільному дискурсі Лесі Українки та О. Олеся уможливлюється стильовим суголоссям платформи символізму, філософія і поетика якого стали визначальними для обох митців. Із М. Коцюбинським Леся Українка представляє естетичне верхів’я канону, крім усього ще й у фемінному і маскулінному його виявах. Також цим авторам належать найяскравіші твори раннього модернізму, “Лісова пісня” та “Тіні забутих предків” – речі, що конституюють наш літературний спадок в осязі XX ст. Експресіоніст В. Стефаник у стосунку до своєї колеги, попри відмінності поетики, постає таким же разюче несентиментальним трагіком епохи,

етичний пафос якого не збивається ні в дидактику, ні в ідеологію. Л. Старицька-Черняхівська позиціонується у спільних із подругою родинному просторі й умовах культурного зростання. Її особисті, громадські й творчі успіхи в реальному часі, а потім така ж безперечна закинутість на маргінеси, майже до зворотного контрастує з досвідом літературної присутності Лесі Українки. Натомість рішучий відрив від патріархально-народницького патерну зумовлює заданість саморуху в європейських, феміністичних течіях модерного таких близьких особисто й за мистецьким світобаченням письменниць, як Леся Українка та О. Кобилянська. Їхніми зусиллями український літературний канон дістає необхідної повноти в гендерних вимірах.

Спроби увиразнити добу постатями чільних її творців у філології не новина. Ті, хто бралися до цього, залучаючи порівняльні стратегії, мусили почуватися коли не розділеними поміж своїми героями, то принаймні розкоординованими в намаганнях підтвердити чи опротестувати їхній статус у літературі. Бо актуальність цих пошуків визначає розуміння людини не лише учасником або рушієм історичної ваги зрушень, а абсолютним онтологічним фактом / явищем / процесом, досвід побутування якого неоціненний (хоч у нас таки й недооцінений). Стосується це і потреби “буттєво-історичного діалогу” з митцем, яку М. Гайдеґґер висував альтернативою лінійному історико-філологічному дослідженню. А воно, як з’ясувалося, не обходиться без пунктирного чи й фронтального залучення біографічного матеріалу. Передумовами цьому слугують і специфіка періоду раннього модернізму в українській культурі, й обставини індивідуального становлення творчої особистості у певних умовах. У тому й надзавдання пошуку: описати і вписати художнє явище у якнайширші контексти (національні й світові, в синхронії та діахронії), просвітити його на відповідність універсальним мистецьким законам, співвіднести з етичними, філософськими, громадянськими принципами, чинними в приватному і/або суспільному просторі.

Ці соціокультурні поля у взаємонакладанні спроможні проявити дослідження у єдності традиції – епохи – художньої практики, де **предметом** постає процес формування етико-естетичної системи Лесі Українки як лідерки покоління перших українських модерністів. Своєрідність творчості суголосного кола письменників, а це в наших умовах і новина, і здобуток, стає системотвірною самої плероми доби і

визначальною константою для її мистецької (і не тільки) ідентифікації. Головне навіть не в тому, що молоде покоління чи не вперше з такою послідовністю відходить від вироблених батьками зразків і творить свої візії-світи, бо природа модернізму індивідуалістична. Подиву гідне саме мереживо модерного часу, зіткане зусиллями горстки вільних людей у проекціях на підневільну спільноту, накинутою участю якої є вічність сну, позатемпоральність небуття. Тому порубіжжя, скористаємося дефініцією К. Ясперса, – осьовий час української свідомості: засвідчена й досвідом цілого покоління утверджена нова якість і вартість вільного творчого пориву, розкутого ума, неспаралізованої волі.

Звідси й специфіка **об'єкта** дослідження, що охоплюватиме психобіографію і творчість Лесі Українки та ближнього / суголосного кола митців: О. Олеся, М. Коцюбинського, В. Стефаника, Л. Старицької-Черняхівської, О. Кобилянської. Також до розгляду взято документальний супровід процесу становлення й усвідомлення модернізму в науково-критичному і публіцистичному жанрах (виступи, статті, відозви) та мемуаристиці (епістолярій, щоденники, спогади, іконографія) тощо.

Відтак **метою** дослідження є висвітлення ролі Лесі Українки у становленні українського модернізму через осягнення ключових персональних бінарностей доби, увиразнених координатами чинних для онтологічної перспективи кінця XIX – початку XX ст. соціокультурних полів.

Мета роботи передбачає вирішення низки **завдань**:

– реконструювати картину культурної динаміки періоду раннього українського модернізму в громадсько-політичних, мистецьких, філософських, психологічних, родинно-товариських і т. п. вимірах;

– проаналізувати чинні на зламі віків моделі життєтворчості письменника у його самопозиціонуванні в соціумі й мистецтві;

– концептуалізувати постать Лесі Українки як лідерки нової літературної генерації в парадигмі бінарних зв'язків з письменниками-сучасниками – М. Коцюбинським, О. Олесем, В. Стефаником, Л. Старицькою-Черняхівською, О. Кобилянською – і через приватний екзистенційно-художній досвід вийти на метанаратив модернізму;

– увиразнити специфіку ранньомодерного літературного канону в його *етичних* (Леся Українка – В. Стефаник), *естетичних* (Леся Українка – М. Коцюбинський),

генераційних (Олена Пчілка, М. Старицький, І. Франко – Леся Українка, Л. Старицька-Черняхівська, В. Стефаник), *гендерних* (О. Олесь, М. Коцюбинський, В. Стефаник – Леся Українка, Л. Старицька-Черняхівська, О. Кобилянська), *геолокаційних* (О. Кобилянська, В. Стефаник, Леся Українка – М. Коцюбинський, Л. Старицька-Черняхівська, О. Олесь) координатах;

– окреслити алгоритми світоглядно-творчого становлення митця поневоленої нації у векторуванні стримувань і поривань: *національного* (Буковина, Галичина, Волинь, Наддніпрянщина) – *інонаціонального* (Окцидент, Орієнт) – *імперського* (Австро-Угорщина, Росія), *народницького* (українофільство) – *модерного* (українство), *патріархально-консервативного* (ієрархія структури) – *ліберально-універсального* (розімкнутість простору), *колективно-мобілізуючого* (ідеологія спільноти) – *відрухово-індивідуального* (воля особистості) тощо;

– розглянути феномен жіночої присутності в культурному просторі патріархальної традиції у *гендерному* (Леся Українка, Л. Старицька-Черняхівська, О. Кобилянська – І. Франко, О. Олесь, М. Коцюбинський, В. Стефаник) та *генераційно-світоглядному* (Олена Пчілка, Н. Кобринська – Л. Старицька-Черняхівська – Леся Українка, О. Кобилянська) співвіднесенні;

– виявити провідні стилетвірні чинники формування авторської поетики в контекстах *еволюційного прямування від романтизму / реалізму до модернізму* (символізм Лесі Українки та експресіонізм М. Коцюбинського), *відпочатково-модерного устійнення* (експресіонізм В. Стефаника та О. Кобилянської), *серединного* (пресимволізм О. Олеся) чи *мейнстрімного* (новоромантизм Л. Старицької-Черняхівської) шляхів.

Під оглядом **методології** пропоноване дослідження певною мірою поставатиме моделлю “пізнання другого ступеня” (за Ю. Лотманом). Річ про одну з підвалин компаративістської гносеології, котра має в основах більш або менш повну базу знань, а тому працю доведеться вести також у вимірах “пізнання пізнаного”. Доречним, з огляду на особливості модерної свідомості, видається залучення життєвого досвіду митців у тих його дискурсивних ресурсах, які Ю. Лотман означував “текстом біографії”. Певно, що тут слід бути свідомими ілюзій, як кажуть,

класичного лабіринту філолога: коли з твору виводитиметься характер письменника і/чи його особистістю-ключем, відповідно, інтерпретуватиметься ним написане.

Уникнути усвідомлених оман покликана наукова стратегія компаративістичних дисциплін у потузі типологічного й історико-генетичного методів. Акцент доведеться робити на метафоричних, за Р. Якобсоном, дискурсивних практиках, де порівняльна типологія єднатиме конгломерат різнопорядкових рівнів: від тематологічного до інтертекстуального. Мав рацію В. Жирмунський, наполягаючи, що порівняння "залишається головною методикою наукового дослідження. Порівняння не знищує специфічну якість досліджуваного явища (індивідуального, національного, історичного) – навпаки, лише за допомогою порівняння можна встановити, у чому полягає ця якість. Проте шлях [...] має вести від простого *зіставлення*, що констатує подібності й відмінності, до їх *історичного пояснення*"[1]. А за таких умов у пригоді стане історико-культурний і структурно-семантичний методи, рівно ж як методи "аналізу дискурсу", "історії ідей" (Р. Колінгвуд, Х. Ортега-і-Гасет, А. Дж. Тойнбі, Е. Д. Сміт), феноменології й рецептивної естетики (В. Ізер, Р. Інґарден, Г. Р. Яусс,), дещо з інструментарію формальної (Ю. Тинянов, В. Шкловський, Р. Якобсон) та естетичної критики (Ю. Борєв, Г. Блум, Т.-С. Еліот, М. Євшан, В. Татаркевич), здобутки герменевтики як жанру філософської інтерпретації літератури (М. Гайдеґґер, Г.-Ґ. Ґадамер, П. Рікер), літературознавчі стратегії екзистенціалізму (М. Бердяєв, А. Камю, Г. Марсель, Ж.-П. Сартр, М. де Унамуно), міфокритики (М. Еліаде, К. Леві-Строс, Н. Фрай, Дж. Дж. Фрезер, К.-Ґ. Юнґ) біографічно-психоаналітичні (З. Фройд, К.-Ґ. Юнґ, Е. Фром, К. Ясперс), гендерні (С. де Бовуар, В. Вулф, Ю. Крістева, С. Павличко, Е. Шовалтер), постколоніальні студії (Е. Саїд, Ґ. Співак, М. Шкандрій). Окреслений методологічний плюралізм з точки пізнавально-когнітивної спрямованості підходів, хоч і виглядає еклектично, однак внутрішньо забезпечує системність реалізації широко закроєного синтетично-інтегрального проекту.

Існує достатньо випрацювана картина епохи порубіжжя в її історико-політичних, соціокультурних, етичних, естетичних параметрах. І зроблено тут багато. Основу

---

[1] *Жирмунськй В.* Літературні течії як явище міжнародне. *Сучасна літературна компаративістика: стратегії і методи. Антологія*. Київ: ВД "Києво-Могилянська академія", 2009. С. 346.

сучасних досліджень складають праці учених материкової України й діаспори та зарубіжних дослідників. Ідеться про літературознавців В. Агеєву, А. Білу, Т. Гундорову, І. Денисюка, М. Жулинського, М. Залеську-Онишкевич, Н. Зборовську, М. Ільницького, Ю. Коваліва, Г. Корбич, Ю. Кузнецова, Н. Малютіну, Т. Мейзерську, С. Михиду, М. Моклицю, С. Павличко, В. Панченка, Р. Піхманця, О. Рисака, О. Турган, Т. Скрипку, С. Хороба, Р. Чопика, А. Швець, Н. Шумило, а також істориків І. Гирича, Я. Грицака, Я. Дашкевича, С. Єкельчика, І. Лисяка-Рудницького, А. Міллєра, С. Плохія, М. Шкандрія та ін. Важливо, що епоху порубіжжя розкрито як період шукань та експериментів у вимірах філософії, психології й поетики творчості. Посутніми є вивчення особливостей стильового розмаїття, жанрової систематики, ідейно-тематичного спектру раннього українського модернізму. Варто відзначити й монографічні студії про чільних митців доби: Лесю Українку (О. Забужко, С. Кочерга, Г. Левченко, Л. Мірошниченко, М. Моклиця, Л. Скупейко), О. Кобилянську (І. Демченко, С. Кирилюк, Я. Мельничук, М. Павлишин), В. Винниченка (В. Гуменюк, Л. Мороз, В. Панченко), О. Олеся (М. Неврлий, Г. Петров), М. Коцюбинського (О. Ковальчук, Я. Поліщук), В. Стефаника (І. Букса, Р. Піхманець), А. Кримського (С. Павличко, Г. Останіна), М. Яцкова (А. Матусяк), С. Черкасенка (В. Школа) тощо.

Професійну оцінку творчості Лесі Українки датують 1887 р., коли з'явилися друком рецензії І. Франка та Г. Цеглинського на альманах "Перший вінок". Відтоді відгуки галицьких колег, а це М. Павлик, І. Верхратський, О. Маковей, М. Лозинський, С. Чарнецький та ін., супроводжують творчість авторки. Дещо пізніше з'являється критична рецепція її творчості й на підросійській Україні. Пов'язано це з іменами Л. Старицької-Черняхівської, С. Русової, А. Ніковського, С. Єфремова, С. Черкасенка та ін. На жаль, не завжди такі праці вирізнялися об'єктивністю та глибиною. Лише критична дискурсія "Української хати" (М. Євшан, М. Сріблянський) зробила поважний крок до належного поцінування доробку Лесі Українки.

Початки серйозного наукового вивчення феномену літератури порубіжжя, зокрема в її ключових постатях, належать епосі міжвоєння. Пов'язано цей процес найперше з діяльністю митців і науковців неокласичного кола. М. Зеров, М. Драй-Хмара, Є. Ненадкевич, В. Петров, П. Филипович, Б. Якубський та ін. самовіддано

вивчали, видавали і популяризували спадщину Лесі Українки. Вони й утвердили письменницю ключовою фігурою в її епосі, як і загалом в національній культурі.

Важливим є внесок закордонного українства. Окрім праці, звершеної членами родини Лесі Українки – О. Косач-Кривинюк, І. Косач-Борисовою, С. Драгомановим, вартують уваги виконані в ідеологічно і методологічно вільному просторі дослідження старшого (Л. Білецький, Ю. Бойко, Ю. Лавріненко, П. Одарченко, Б. Романенчук, Я. Рудницький) та молодшого (Р. Веретельник, З. Ґеник-Березовська, Л. Залеська-Онишкевич, Н. Іщук-Пазуняк, Р. В. Кухар, М. Ласло-Куцюк) поколінь науковців.

А все ж основна робота, навіть попри ідеологічну деструкцію, відбувалася в Україні. До сьогодні не втратили актуальності індивідуально-монографічні пошукування О. Бабишкіна, Н. Вишневської, А. Гозенпуда, М. Деркач, І. Журавської, А. Костенка, Н. Кузякіної, Л. Кулінської, В. Курашової, В. Святовця, О. Ставицького, а також колективно-дослідницькі проекти, як-от: “Леся Українка. Публікації. Статті. Дослідження” (І–ІІІ тт., 1954–1961), два видання спогадів про письменницю (1963, 1971 рр.), збірники наукових праць і документів, альбоми тощо.

Здобутки попередників стали основою для новітнього етапу науки. У 1990-х рр. з’являються праці авторів, які починали діяльність за радянських часів і свободу пошуку яких обмежувала система. Г. Аврахов, І. Денисюк, Л. Мірошниченко, М. Мороз, О. Рисак, Т. Третяченко пропонують власне перепрочитання життєвого і творчого шляху Лесі Українки. Употужнюють цей процес здобутки академічного літературознавства. Етапними тут видаються студії, як правило монографічні, А. Бичко, І. Веретейченко, Т. Вірченко, В. Гуменюка, М. Кармазіної, А. Криловця, Н. Малютіної, Л. Масенко, Т. Мейзерської, О. Огнєвої, Л. Скупейка, О. Турган та ін.

А вже з другої половини 1990-х тон у науці про Лесю Українку починають задавати авторки т. зв. феміністичного вектора: В. Агеєва, Т. Гундорова, О. Забужко, Н. Зборовська, С. Павличко. Їхні студії, ясна річ, значно ширші умовно окреслених напрямом гендерних полів. Адже ішлося до актуалізації широких ідейно-світоглядних (міждисциплінарних та інонаціональних) блоків філософії, культурології, релігієзнавства, історіософії, соціології, лінгвістики й цілого арсеналу малознаних ще у нас дослідницьких методик. Стратегічно суголосними такому фронтальному

наступові постають праці О. Вісич, О. Галети, Л. Демської-Будзуляк, С. Кочерги, Г. Левченко, С. Михиди, М. Моклиці, Я. Поліщука, Р. Тхорук та деякі ін.

За понад як століття зроблено українськими критиками й науковцями таки чимало. А все ж відчувається ще потреба в аналітико-синтетичних дослідженнях, які б у порівняльно-типологічному наративі "взаємонасвітлення" прямували до увиразнення складних процесів становлення й розвитку знакових митців свого часу. Більше того, претендували на евристично-гносеологічну панорамність досліджуваного періоду – ключового в тяглості вітчизняного націогенезу, зокрема в постанні модерної української спільноти та нової української людини. Пропоновану працю розбудовано як спробу досягнути цього.

Отже, **наукова новизна** дослідження полягає в структуризації епохи раннього українського модернізму як автороцентричної та ієрархічної парадигми, де за Лесею Українкою визначено роль ключової постаті нової генерації, представленої М. Коцюбинським, В. Стефаником, О. Кобилянською, О. Олесем, Л. Старицькою-Черняхівською. Зокрема новаторство праці визначається тим, що:

– вперше життя і творчість Лесі Українки досліджено через призму взаємодії (притягання / відштовхування) із сучасниками, тобто у контекстах "відцентрового ядра", котрим позиціоновано лідерку, увиразнено більш або менш близькі до неї постаті порубіжного канону: в особистих стосунках, за громадсько-культурними інтересами, світоглядно й творчо;

– встановлено й описано знакові бінарності, які позначають головні лінії у змаганні покоління "батьків" і "дітей", а отже, у векторах спадковості – розриву, наслідування – переємства, адаптації – розвою відакцентовано специфіку генераційних ідентичностей доби та особливості індивідуальної світоглядно-творчої ідентифікації;

– запропоновано нові пошуково-гносеологічні стратегії в науці про Лесю Українку, реалізовані у площинах міждисциплінарних дискурсів: літературознавчих, історіографічних й історіософських, культурологічних, філософських, психологічних, соціологічних тощо;

– вперше в дослідженні літературного періоду застосовано широкий спектр методів компаративістики, що формує пропозицію ввести до літературознавчого словника

термін “взаємонасвітлення” на позначення способу дослідження психобіографій і творчих шляхів письменників-сучасників, який полягає в багатоаспектному зіставленні ідентичностей митців, пов’язаних явищем, тенденцією, стосунками;

– як центральну дослідницьку опцію застосовано компаративні підходи до таких різнонаправлених і визначальних для епохи явищ, як соціополітичний устрій (колоніальний стан і статус “філологічної нації”), суспільно-громадська сфера (освітня, наукова, журналістсько-видавнича, партійно-революційна діяльність), мистецькі дискурси (письменство, літературна критика, театр, музика), релігія, філософія, родинно-особистий простір (гендерна й вікова психологія, любовні стосунки, дружба), царини приватно-побутового життя;

– через взаємонасвітлення з досвідом колег показано процес життєтворчого становлення Лесі Українки та кола її однодумців, шляхи осягнення ними екзистенційної, громадянської, мистецької свободи в модусах тричі загроженої – колоніальність, провінційність, патріархальність – культури;

– в алгоритмах порівняльних студій розкрито світоглядні домінанти митця нового часу, інтеграція котрого в соціум визначалася доконечністю реалізації власного покликання і шлях якого у зовнішній світ (зокрема й культурна інтеріоризація) пролягав через розбудову й зрушення світу внутрішнього;

– проаналізовано алгоритми сепарування суто мистецьких дискурсів від громадсько-політичних, освітніх, просвітницьких, тобто переважно соціотенденційних, ідеологічно ангажованих “державницьких” наративів;

– виокремлено чинники міжкультурної взаємодії в координатах *національне* (питомо самодостатнє) – *інонаціональне* (нейтральне і потенційно небезпечне) – *інтернаціональне / космополітичне* (ворожо-деструктивне) та відстежено способи модерної деконструкції традиційних моделей;

– у динаміці загальнокультурного розвою, ідейно-стильових тенденцій епохи, індивідуальних мистецьких шукань показано утвердження і поширення модерних художніх практик як у контекстах еволюційного поступу, так і в явищах перерваного, негативного досвіду, завершеного через повернення у мейнстрім;

– крізь призму гендерної позиціонованості доби зламу віків схарактеризовано особливості взаємонакладення / взаємовідштовхування фемінних та маскулінних культурних кодів у структурах статевої ідентичності;

– з огляду на векторованість і міру самоусвідомлення мистецької еволюції письменника форматовано версію ранньомодерного літературного канону: Леся Українка, М. Коцюбинський, В. Стефаник, В. Винниченко, О. Кобилянська, О. Олесь, А. Кримський, Л. Старицька-Черняхівська.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Робота виконана на кафедрі теорії літератури та зарубіжної літератури Східноєвропейського національного університету ім. Лесі Українки. Дослідження пов'язано із програмою наукової діяльності Інституту Лесі Українки за темами "Леся Українка і національна література" (2011–2013 рр., № держреєстрації 0111U002142) та "Леся Українка і персоналії літературного процесу в Україні кінця XIX – початку XX ст." (2018–2020 рр., № держреєстрації 0118U001093). Тему дисертації затверджено вченою радою Східноєвропейського національного університету (протокол № 4 від 27.11.2014 р.).

Основні положення дослідження **апробовані** на міжнародних і всеукраїнських конференціях, семінарах, симпозіумах: Всеукраїнський науковий семінар "Поетичні збірки Лесі Українки: текст і контекст" (Луцьк, 2007); Міжнародна конференція "Леся Українка: естетика, поетика, текстологія" (Луцьк, 2008); VII Всеукраїнські наукові читання "Леся Українка і сучасність" (Луцьк, 2009); II Всеукраїнська науково-практична конференція "Явище синтезу мистецтв в українській літературі" (Луцьк, 2009); Всеукраїнський науково-культурологічний семінар "Леся Українка та її родина" (Луцьк, 2010); Всеукраїнська науково-практична конференція "Леся Українка і родина Косачів в контексті української та світової культури" (Луцьк, 2010); Міжнародний науковий симпозіум "Леся Українка: доля, культура, епоха" (Луцьк, 2011); Всеукраїнська наукова конференція «"Лісова пісня" Лесі Українки: текст і контекст» (Львів, 2011); Міжнародна наукова конференція "Леся Українка і національна література" (Луцьк, 2013); I Всеукраїнська Інтернет-конференція "Українська література як художній феномен" (2015); Міжнародна наукова конференція "Аналіз та інтерпретація тексту у світлі сучасних методологій" (Луцьк

– Світязь, 2015); Міжнародна наукова конференція “Творчість Є. Сверстюка в контексті української та світової літератур” (Луцьк, 2015); Фестиваль наук Східноєвропейського національного університету ім. Лесі Українки (Луцьк, 2013–2018 р.); VIII Всеукраїнська науково-практична конференція “Леся Українка і родина Косачів в історії України та Волині” (Колодяжне, 2016); Наукова конференція “Леся Українка: погляд із сьогодення” (Київ, 2016); Всеукраїнська науково-практична конференція “Творчість Василя Стефаника й українська культура кінця XIX – початку XX ст.” (Івано-Франківськ, 2016); Міжнародна наукова конференція “Універсум Лесі Українки: людина, культура, націософія” (Луцьк, 2016); Міжнародний науковий конгрес “Іван Франко: Я єсть пролог…” (до 160-річчя від дня народження) (Львів, 2016); Всеукраїнська наукова історико-краєзнавча конференція “Модест Левицький в історії України і Волині і проблеми формування інтелектуальної еліти” (Луцьк, 2016); Міжнародна наукова конференція “Експресіонізм в інтермедіальному контексті” (Світязь, 2017); Міжнародний науковий семінар “Леся Українка і Ольга Кобилянська в літературному процесі порубіжжя: національне самоусвідомлення та європейські впливи” (Луцьк, 2018); Міжнародна інтердисциплінарна конференція “Українська і польська політична еміграція XX століття: традиції – особистості – ідеї – риторика” (Київ, 2018); Літня школа з літературознавства для викладачів філологічних дисциплін навчальних закладів III-IV рівня акредитації (Світязь, 2018); Міжнародний науково-практичний конгрес з канадознавства (Луцьк, 2018); Міжнародна наукова конференція “Троянди й виноград: феномен естетичного і прагматичного в літературі та культурі” (Бердянськ, 2018); Міжнародна наукова конференції “Українська філологія: школи, постаті, проблеми” (Львів, 2018), Всеукраїнська наукова конференція «“Все, чим може вгору дух піднятись...” (Львів, 2018); II Всеукраїнська наукова конференція “Просвіта” в культурно-освітньому просторі Волині та України: історія і сучасність” (Луцьк, 2018); Міжнародна наукова конференція “Олена Пчілка в літературному процесі кін. XIX – поч. XX ст.” (Луцьк, 2019); Міжнародна наукова конференція “Леся Українка в діаспорному літературознавстві” (Мюнхен, 2019).

Структура дисертації: робота складається з анотації, вступу, чотирьох розділів, висновків, бібліографії (609 позицій); обсяг основної частини – 389 с. (16,5 др. арк.).

РОЗДІЛ 1
МЕТОДОЛОГІЧНІ І ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ РАННЬОГО УКРАЇНСЬКОГО МОДЕРНІЗМУ

1.1. Період в історії літератури: контроверсії об'єкта

Період кінця XIX – початку XX століття, мабуть, як жоден інший в історії української культури дістав багато, нерідко й протилежних, визначень та означень. І спектровано їх у найширших – від хронологічного – "порубіжжя", "помежів'я", "злам", "перехідна доба", "fin de siécle" – до (а зазвичай також "й") ідейного, етичного, естетичного, філософського і т. п. регістрів – "антипозитивізм", "неоідеалізм", "неоромантизм", "символізм", "ранній модернізм" тощо. Тепер уже зрозуміло, що цю поліваріантність (ідеться не єдино про термінологію) зумовлено не тільки і не стільки "розгубленістю" чи "безоглядною амбітністю" дослідників перед огромом наново відкритого феномену, як то вважалося у 1990-х рр. Сама невичерпно-мінлива складність, універсалізм явища зумовлюють поляризацію, рівно ж як і сегментацію підходів до його осмислення.

Пам'ятаючи давнє, але від того не менш чинне правило, за яким "Періодизація – то вже інтерпретація", слід максимально коректно і водночас конкретно підійти до визначень, що слугуватимуть і робочими поняттями, й аналітичними стратегіями. Українські вчені достатньо зробили для того, аби переконливо усталилася парадигма *модерного* у системі притягування / відштовхування з *традиційним* як за діахронією формації, так і за синхронією процесу.

Запропонована Т. Гундоровою 1997-го і з уточненнями підтверджена через дванадцять років концепція множинності "інших модернізмів" у їхніх регіональних інваріантах і до сьогодні лишається однаково дієвою в наративах історико-літературних і теоретико-методологічних досліджень. Доповнюючи і тим самим опонуючи поширеним, особливо на Заході й частково в Росії, раціо-, історіо-, державоцентричним моделям, авторка радить відмовитись од імперативності як визначально-взірцевого локуса "справжніх" чи "повноцінних" мистецьких звершень.

Натомість через “деконструкцію еврологоцентричної моделі мислення” актуалізує «питання про зміну формули “европейський модернізм” на “европейські модернізми”», що видається особливо посутнім “у зв’язку з пошуками локальних, диференційованих культурних моделей розвитку”[2].

Вибудувана більше противагою, ніж употужненням західноорієнтованій, ієрархічній концепції С. Павличко, оприлюдненій того ж 1997 року, пропозиція Гундорової враховує, а отже, здатна покрити суттєво інше, ширше інтенційно-дискурсивне поле. Беручи в обрахунок (знову ж таки: чи буде це доповненням?) персоно- й текстотвірні засновки колеги, свої завдання вона декретує у відмінний спосіб. “Мене цікавить не ряд імен, які можна вписати в канон, – ідеться у вступі, – а вузли сполучень і переходів між новим і старим мисленням. Мене цікавить модерністський естетизм як критика культури, культурософія як спроба творення нової гностичної концепції, а модерністський дискурс – як онтологія, утопія і риторика нової словесної творчості”[3]. Як зрозуміло зі специфіки цілепокладання, саме деконструкція є опорною методологією наукового пошуку. Тому актуалізація стрижнево постмодерністської ідеї “відкритого канону” (у перевиданні книги знято останню частину першоназви “Постмодерна інтерпретація”) також цілком логічна. Приймаючи міркування німецького філософа Ю. Габермаса, авторка переконливо демонструє перманентність явища в українських умовах, котре виказує онтологічно-філософську і мистецьку незавершеність. Тому датуючи його початки (кінець XIX ст.), не означує фінального етапу чи етапів; хоч робить це щодо західноєвропейських теренів, говорячи про 1950–1960-ті рр. Кінець же першого, тобто раннього періоду, про що сигналізує обрана історична епоха у її творцях, текстах і контекстах, означується межами I світової війни (її початком і/або завершенням).

Скерованість методологічних підходів С. Павличко на конструкцію, точніше навіть на реконструкцію, здавалося б, виключає сприйняття історичного явища в усіх полях відкритої естетичної системи. А між тим і її спостереження, хоча й по-іншому, теж виявляють незавершеність проекту в українських умовах. Додаткових вимірів цій позиції надає сприйняття модернізму як своєрідної метафори, що

---

[2] *Гундорова Т.* Проявлення слова. Дискурсія раннього українського модернізму. Вид. 2-ге, перероб. і доп. Київ: Критика, 2009. С. 8.
[3] *Там само*. С. 17.

надається, ба більше, потребує свого не хронологічного, а таки культурологічного (і мабуть, не тільки, і не передовсім зусиллями самих митців) закінчення. Адже все, що було до цього, на думку авторки, можна потрактувати як спроби, більше закроєні теоретично, чи то пак риторично, аніж увиразнені на практиці.

Перевага такого ракурсу, яким би умовним не здавалося поняття переваги, у можливостях виокремлення періодів, у термінології Павличко, "хвиль" процесу. У часовому й до певної міри жанрово-стильовому вимірах є сенс говорити про «злам віків (1898–1902), альманах Миколи Вороного в 1903 р., про "Молоду Музу" й "Українську хату", про аванґард й неокласицизм, а також про неокреслений, ніким не названий модернізм інтелектуальних романістів 20-х років (авторка називає його "захованим" – *С. Р.*), про еміґраційні експерименти 40-х, нарешті про творчість Нью-Йоркської групи кінця 50-х і 60-х років»[4]. Знову ж у підсумках, з деякими відмінностями щодо вихідних позицій вступу та змісту, але незмінністю узагальнень, подано чисту хронологічну схему. Тут процес парцельовано "роками fin de siécle, десятиліттям напередодні Першої світової війни, десятиліттям по ній, кінцем 40-х, нарешті, 60-ми і 80-ми роками. Кожного разу оновлення виявлялося частковим і не охоплювало художньої культури в цілому. Жодного разу модернізмові не вдалося повністю здолати стереотипи й мову традиційної культури, відтак невдоволена іманентна потреба модернізації успадковувалася наступним поколінням"[5].

Належить знати, що кожній із "хвиль" приписувався свій, відмінний, а не рідко й протилежний попереднім "зміст". Звідси й вихідна методологічна і то досить конструктивна пропозиція: "Щоб збагнути діалектику стосунків між усіма модернізмами, а також їхні ролі в кожному окремому періоді й в українській культурі в цілому, слід виробити підхід до модернізму не як до набору стильових, формальних або жанрових принципів, а як до певної мистецької філософії, певної моделі літературного розвитку в нашому столітті"[6]. Мірою вирішення своїх конкретно-поточних завдань авторка реалізує і це метазавдання.

Відгуком на озвучену С. Павличко потребу і водночас необхідним системно-типологічним уґрунтуванням, доповненням її і Т. Гундорової концепцій стала ще

---

[4] *Павличко С.* Дискурс модернізму в українській літературі. Вид. 2-ге, перероб. і доп. Київ: Либідь, 1999. С. 19–20.
[5] *Там само*. С. 433.
[6] *Там само*. С. 12.

одна, так само докторська монографія, оприлюднена М. Моклицею роком пізніше. (Традиційно працю зі змінами й доповненнями було невдовзі перевидано). У цієї дослідниці вже не стоїть питання наявності модернізму в українській літературі. Дискутованою на первинному рівні лишається хіба його часова тяглість. Але й тут є усі підстави вважати, що "почалася епоха у 1880-ті роки, разом із виникненням французького символізму та імпресіонізму. Почалась у різних країнах у різний час, іноді з інтервалом у півтора десятиліття, а завершилась одночасно: разом із початком Другої світової війни. Якщо Перша світова війна послужила каталізатором для модерністських рухів, стала свого роду апогеєм у розвитку модернізму, то Друга світова війна нагло переорієнтувала всі мистецькі зацікавлення, мало не в один день спрямувала їх в інше русло. Таким чином, епоха Модернізму тривала приблизно стільки ж часу, скільки дві попередні – епохи Реалізму та Романтизму, тобто близько півстоліття"[7]. Відмінно колегам, авторка не вдається до внутрішньої періодизації. Але за підбором письменників першої (Леся Українка, М. Коцюбинський, П. Карманський, Г. Чупринка) і другої (П. Тичина, Є. Плужник, В. Свідзинський, Б.-І. Антонич) генерацій можна зробити висновки про ранній і високий етапи явища.

Натомість дещо контроверсійною цій загальній картині видається думка М. Моклиці про наявність "декадентськи-символістського" як сливе епігонського етапу, що передував оригінальному. За такого підходу ранній український модернізм постає наслідувальним, спорадичним, обережним, інакше кажучи, неповноцінним. Тобто в своїй риторичності так по-справжньому і не проявленим у культурній практиці доби, як то була запевняла С. Павличко.

Схожі суперечності можна віднайти у засновках ще одного знакового докторату кінця 90-х рр. Уперше надрукована 1998-го і перевидана 2002-го праця Я. Поліщука хронологічні рамки дослідження розмикає надто умовно: "Останні роки минулого (XIX) та перші десятиліття нинішнього (XX – *С. Р.*) сторіччя"[8]. Зроблена невдовзі шляхом порівняння корекція не прояснила, а, здається, ще більше заплутала справу: "Європейський *fin de siécle* в умовах України перетворився в *commencement de siécle*,

---

[7] *Моклиця М.* Модернізм як структура: Філософія. Психологія. Поетика. Вид. 2-ге, перероб. і доп. Луцьк: РВВ "Вежа" Волин. держ. ун-ту ім. Лесі Українки, 2002. С. 363.
[8] *Поліщук Я.* Міфологічний горизонт українського модернізму. Вид. 2-ге, перероб. Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2002. С. 13.

тобто став реально розвиватися як дискурс уже на початку ХХ століття, і цей розвиток (з перервами) продовжувався у 1910-х і 1920-х роках”[9]. Також, на думку автора, естетична та історико-генологічна невідповідність західним зразкам і, закономірно, умовам залишила ранній український модернізм “незавершеним”, “незреалізованим”. А головним підтвердженням сказаному є відсутність переємності процесу, поколіннєвий розрив поміж цією і наступною літературними генераціями.

У процесуально опорній точці Я. Поліщук близький до, ситуативно назвімо її негативістською, позиції С. Павличко. Хоча основні розділи його праці, другий і третій, засвідчують протилежне. А от відзначена внутрішня незлагодженість у М. Моклиці знімається її чітким розумінням і переконливим розгортанням на рівні постатей і текстів тяглості двох основних етапів модернізму. До органічної поколіннєвої спадковості у локусах своєї концепції змагає і думка Т. Гундорової.

Так чи так, а вже на межі 1990-х – 2000-х рр. і далі термінологічний означник “український модернізм” і спеціально “ранній український модернізм”, як один із неодмінних пунктів періодизації літературного процесу зламу ХІХ – ХХ ст. набуває своєї природної чинності[10]. Стосується це й окремих праць, присвячених чільним постатям літературної епохи[11]. У тім же часі він отримав належну, як і необхідну легітимацію через співвіднесення з інонаціональним досвідом. Вагомо і зрозуміло, чому лакмусом тут слугувала передусім польська, а не російська (імперська) художня традиція. Західні сусіди і культурно-політично (на час порубіжжя, власне до початку 1920-х рр.), і світоглядно, ментально були (і є до сьогодні) ближчими, аніж східні. Етапними тут постають праці В. Моренця, С. Хороба та С. Яковенка.

Перший із названих науковців розділяє ідею перманентності або, дослівно, “невичерпаності” (упродовж ХХ ст.) модернізму, принаймні в східноєвропейських

---

[9] *Там само*. С. 15.

[10] У часових межах явище співвідноситься з історіографічними моделями реальності. І. Лисяк-Рудницький третю, після Шляхетської (до 1840-х рр.) та Народницької (1840–1880-ті рр.), Модерну добу датує довоєнним (Перша світова війна) двадцятип’ятиліттям. Сам історик зізнавався, що термін цей запозичено з літературознавства. Див.: *Лисяк-Рудницький І.* Інтелектуальні початки нової України. *І. Лисяк-Рудницький.* Історичні есе. В 2-х т. Київ: Основи, 1994. Т. І. С. 173–191.

[11] Див.: *Агеєва В.* Поетеса зламу століть. Творчість Лесі Українки в постмодерній інтерпретації. Київ: Либідь, 1999. 264 с.; *Зборовська Н.* Моя Леся Українка. Есей. Тернопіль: Джура, 2002. 228 с.; *Павличко С.* Націоналізм, сексуальність, орієнталізм: Складний світ Агатангела Кримського. Київ: Вид-во Соломії Павличко “Основи”, 2001. 328 с.; *Гундорова Т.* Femina melancholica: стать і культура в ґендерній утопії Ольги Кобилянської. Київ: Критика, 2002. 272 с.; *Піхманець Р.* Іван Франко і Василь Стефаник: Взаємини на тлі доби. – Львів: б.в., 2009. 262 с.; *Поліщук Я.* І ката і героя він любив...: Михайло Коцюбинський: літературний портрет. Київ: ВЦ “Академія”, 2010. 304 с.; *Матусяк А.* Химерний Яцків. Модерністський дискурс у прозі Михайла Яцкова. Львів: ЛА “Піраміда”, 2010. 224 с.

літературах. Щодо теоретико-методологічних підходів, то є сенс говорити про "самодостатність модерних явлень художньої свідомості (з відповідним окресленням формально-змістової сутності кожного з них)"[12]. Згідно цих засад конкретизовано й динаміку процесу, уявлення про який складається через своєрідну «"темпоральну серіальність" модерних епізодів з властивими їм дискурсами, "замкнутих у собі" якраз тією мірою, якою визначається їх філософсько-естетична оригінальність, і водночас "відкритих" у культурний часопростір Європи фактом свого звершення»[13]. Своєрідність, а тому й паритетність європейським значуще-взірцевим моделям української літератури порубіжжя переконливо розкриває С. Хороб. Важливо, що робить він це на матеріалі вершинного жанру, контекстуалізуючи вітчизняну "нову драму" в координатах "модерністських моделей і форм авторської художньої свідомості"[14]. Особливо цінними видаються спостереження дослідника над типологією естетичних структур нового, "нереалістичного" мислення.

Свою працю, так само розбудовану у компаративному ключі, С. Яковенко хронологічно обмежує зламом віків. Предмет дослідження з українського боку параметровано основними ("Літературно-науковий вісник", 1898–1914 і "Українська хата", 1909–1914) та допоміжними ("Світ", 1906–1907 і "Дзвін", 1913–1914) мистецькими проектами / часописами. Ключовою на першому етапі роботи стає генеалогія раннього українського й польського модернізму, обґрунтована чільними критиками нової хвилі – М. Євшаном та С. Бжозовським відповідно. І генеалогія ця "ідентична і в стратегії, і в ідейному наповненні"[15]; принаймні, коли враховувати впливи західного літератора на східного колегу.

Сама ж дослідницька стратегія С. Яковенка, основана на засадах паритетності двох національних традицій, так чи так, але в силу очевидної дискурсивної переваги у модерному самовияві однієї з них, зазнає неуникного зміщення в бік "сильнішого" критично-смислового поля. Мабуть, українські компаративісти і загалом філологи

---

[12] *Моренець В.* Національні шляхи поетичного модерну першої половини XX ст.: Україна і Польща. Київ: Вид-во Соломії Павличко "Основи", 2002. С. 22.
[13] *Там само*. С. 24.
[14] *Хороб С.* Українська модерна драма кінця XIX – початку XX століття (Неоромантизм, символізм, експресіонізм). Івано-Франківськ: "Плай", 2002. С. 8.
[15] *Яковенко С.* Романтики, естети, ніцшеанці. Українська та польська літературна критика раннього модернізму. Київ: Критика, 2006. С. 33.

мусять бути готовими до самовільного чи, власне, довільного розвитку ситуації саме у цьому напрямі. Свого часу про це писав Г. Грабович, визнаючи, що без історико-культурної контекстуалізації ніяк не обійтися. “І, навіть якби конче доводилося зосереджуватися тільки на українській проблематиці, надзвичайно важливо якраз для *української* літератури пам’ятати, що вона функціонувала у двох дуже відмінних літературних контекстах та формувалася ними, тобто знову-таки йдеться про польський і російський контексти” – неминучі складники, зокрема й інтерпретативних моделей. І тому учений іде далі, припускаючи, що з огляду на політичне становище країни на порубіжжі “існує дві різні моделі українського модернізму – західна і східна”. Ситуація, отже, ніби сама змагає до внутрішніх зіставлень, у рамках яких, хай і попередньо, та усе ж «можна відважитись на твердження, що ні “Молода Муза”, ні “Українська хата” не репрезентували по-справжньому відповідних варіантів, хоча “Молода Муза”, взявши до уваги справді вражаючий брак таланту в ній, була значно менш важливою і представницькою»[16].

Пропонована Грабовичем регіональна диференціація має у вимірах великого національного наративу направду тільки все ту ж регіонально-ситуативну рацію. Специфічними тут є хіба умови, тобто середовище і впливи, а не валідність літературного і, ширше, культурно-політичного процесу. “Епоха напередодні Першої світової війни, – пише І. Лисяк-Рудницький, – мабуть, найщасливіша в новітній українській історії. Це була доба безперервного й всестороннього українського підйому. Перешкоди, що їх доводилося зустрічати на шляху, були настільки сильні, щоб стимулювати дух боротьби, але не в тій мірі, щоб стримувати рух вперед”[17]. Неводнораз відзначена цитованим автором (і не тільки ним) опірність національного організму асиміляційним загрозам, широкий вияв його вітальності у ключових суспільнозначущих сферах, а передовсім духовно-інтелектуальній, творчій вельми прикметна. Така система координат дає можливості для розгляду мистецьких процесів у запропонованих новою історіографією (О. Шпенґлер, А. Дж. Тойнбі) вимірах виклику – відповіді. І література, зокрема і її творці (згадується тут

---

[16] *Грабович Г.* Екзорцизм українського модернізму. *Г. Грабович.* До історії української літератури: Дослідження, есе, полеміка. Київ: Основи, 1997. С. 581.
[17] *Лисяк-Рудницький І.* Інтелектуальні початки нової України... С. 189.

Чикаленків афоризм, що “кожен свідомий українець – то неодмінно письменник”), автоматично опиняються на передовій цього протистояння або ж змагання.

1.2. Структуризація об’єкта. Соціокультурні поля традиційного та модерного

Коли поглянути на літературний процес крізь оптику узвичаєної трирівневої моделі *традиція – епоха – художня практика,* то її, моделі, серединний компонент в ідентифікації параметрів раннього українського модернізму постане найбільш суперечливим. Головна складність, звісно, не в хронологізації, хоча й тут, як легко переконатися, є свої нюанси. Огляд, розмежування і опис, як вироблений наукою інструментарій, не завжди годні зарадити у вичерпному чи бодай задовільному розкритті чинників, що визначають і скеровують динаміку доби. Її тяглість, хай темпорально і лімітовану тільки (або аж!) чвертю століття, забезпечувала діяльність кількох, принаймні двох опорних – старшого й молодшого, поколінь митців, критиків, читачів. А все це різний соціокультурний, психологічний, приватний і т. п. досвід так чи так виявлений у постійно змінних умовах.

Чи є можливості об’єктивно-дискурсивної фіксації цього колективного досвіду через індивідуальний і навпаки? Якою мірою складна культурна епоха надається до структурного оприявлення у своїх зовнішніх і внутрішніх інтенціях (як у точках біфуркації, так і в контекстах перехідних явищ)? Наскільки процеси оновлення були поворотними і незворотними, а найвищі духовно-інтелектуальні звершення – етапними? Словом, чи спромоглися українці дати належну відповідь цивілізаційним викликам часу? І, ширше, наскільки самі ці виклики уможливили добу, відмобілізували спільноту й витворили новий тип творчої (і не тільки) особистості, яка б спромоглася запропонувати адекватні художньо-філософські стратегії та мову? Масштабність цих і подібних питань дорівнює хіба їхній важливості для розуміння того, що трапилося з Україною на рубежі минулого й позаминулого століть і як це вплинуло на її подальшу долю. Слід віддати належне вітчизняним гуманітаріям, найперше історикам та філологам, котрі вже чимало зробили у цім напрямі. Позитивно зарекомендувала себе у такого плану дослідженнях теорія соціокультурних полів, яка у випадку мистецької концептосфери аж ніяк не повинна

зводитись до крайнощів усемірної контекстуалізації або ж вибіркової спеціалізації (приміром, виняткового зведення до літературного середовища).

За класичного підходу соціокультурне поле описується категоріями відносно виокремленого простору, який конструюють творці, творені ними сенси та інспіровані процеси й впливи. Притаманна життєвонеобхідна напруга генерується конфліктом уявлень та інтересів провідних гравців, котрі, тим самим, виступають й основними рушійними силами трансформацій. Ключовим для дослідника постає скерування на двостороннє, себто повне виявлення особливостей структури. Ідеться як про внутрішню типологію (канон та ієрархія, напрямки і стилі, кодекси поведінки, дискурсивні практики, мова тощо), так і природу зовнішніх узаємодій та переходів-накладань з іншими полями (політика, наука, релігія, родинно-приватна сфера і т. ін.).

Ясна річ, що в огромі цих завдань неминучою постає утрата динаміки. Як висловився у дещо іншому вимірі розмови про універсальні підходи до історичних явищ польський учений Г. Маркевич, "відносна стабільність багатьох літературних формацій тягне за собою перетворення нарації (sensu strictiori) про процес – на описову морфологію літератури в даній історичній ситуації". Більше того, вказував автор, "ми часто полегшуєм собі завдання: нарацію про процес ми замінюємо послідовністю його статичних відрізків у різних точках часової осі". Причини цього такі ж об'єктивні, як і неуникненні, а визначити їх можна від супротивного. Зокрема ідеться про предмет дослідження, що ним є "не дії чи процеси, кінетичні явища в вузькому значенні цього слова, а сукупності літературних текстів, тобто семіотичних творів, які в істоті своїй мають природу предметів, а не процесів". І не меншим чином, «такі описові характеристики мотивуються потребою виявлення кореляції між різними ознаками даної літературної формації, також і тоді, коли вона перебуває у русі. Враховуючи саму лінеарну природу мови, ми мусимо цю формацію на мить "зупинити" – якщо хочемо побачити цю її структуру»[18].

Спроби зупинити епоху, щоб зрозуміти, щоб зафіксувати, якими б перспективними і реально вдалими вони не здавалися і через які б механізми не

---

[18] *Маркевич Г.* Дилеми історика літератури. *Теорія літератури в Польщі. Антологія текстів. Друга половина XX – початок XXI ст.* Київ: ВД "Києво-Могилянська академія", 2008. С. 46–47.

реалізовувалися, однак все матимуть щось фавстівське – більше бажане, уявне, аніж дійсне, конкретне. А втім, дослідникам не звикати працювати з дисперсними структурами й феноменами, навіть у такій, мовляв Маркевич, предметній царині як суто текстуальна. Давно вже, за пропозицією М. Фуко, узвичаїлося нелінійне, нееволюційне розуміння літератури як руху, помереженого лакунами, розривами, зупинками, стрибками й кризами. Поглянувши у такий спосіб на ранній український модернізм, можна повніше осягнути його природу як явища змінного, плинно-доривчого у своїй теоретико-програмній і в цих рамках процесуальній формі й водночас конкретно-зримого, значущого і зрілого творцями й творами.

Запропоноване Ю. Габермасом означення першого етапу європейського модерну як передовсім естетичного надається до поширення і на українську ситуацію зламу віків. Відмінністю і, мабуть-таки, суттєвою постає відсутність або виразна слабкість у наших умовах проявів декадансу в його найкомпульсивніших фазах резиґнації, нігілізму, релятивізму, етичної й психологічної деструкцій тощо. Але слушною є і та думка, що певною мірою, сказати б, мірою відповідності національній ідейно-культурній ситуації, декадентство як творча практика, стиль (але не філософія, світогляд) знайшло своє, порівняно з заходом запізніле і фрагментарне, вираження у початковій загальнолітературній хвилі оновлення.

Сприйняття, а отже, й опис модернізаційних процесів у категоріях і межах історичної епохи передбачає врахування усіх сенсозначущих і сенсотвірних чинників, доцентрових і відцентрових рухів, котрі в різні способи, але комплексно детермінували природу і тенденції явища, підтримували і розвивали його потенції. «Український модернізм, – застерігав і остерігався Г. Грабович, – якщо це поняття наділене смислом й не зводиться до його найгаласливіших прибічників, слабких поетів “Молодої Музи” й посередніх критиків “Української хати”, слід розуміти насамперед як поняття, що визначає водночас період і стиль, зі швидше гнучким ніж схематичним розумінням системи тем, а передусім вартостей, художніх засобів і постав»[19]. Гнучкість концепції самого професора має, безперечно, суттєві переваги, але й не позбавлена певних суперечностей та категоричності у присудах. Зокрема,

[19] *Грабович Г.* Екзорцизм українського модернізму... С. 582.

визнаючи вагомість явища в національних умовах, він через порівняння вказує на його слабкість, недорозвиненість у загальноєвропейському обширі. Також і тезу про яскраві індивідуальні звершення дорівняно, власне підпорядковано твердженню, дійсно не позбавленому слушності, про належну невідрефлексованість, теоретико-критичну неоформленість нової мистецької платформи. Невже справді програмовий консенсус однодумців, гуртова декларація намірів чи навіть суспільна опінія і визнання (чого в тих умовах не могло бути) переважують ключову одиницю літературного процесу – твір, художню практику оригінального письменника?

Та найконтроверсійнішим постає окреслення низхідного характеру побутування явища, самоослаблення конструктивних новотворчих процесів. Зумовлено це "обмеженим і стриноженим початковим дискурсом про модернізм. Винними були не тільки такі, як Франко і Єфремов, що, здається, зробили все можливе, аби зайняти обскурантистську й недалекоглядну позицію, але й дуже талановиті письменники, – Коцюбинський і Стефаник, Леся Українка і Ольга Кобилянська, – які, хоч і віддавали належне цій поетиці, але в багатьох випадках цілком заплутувалися у ній, мало зробили для того, аби чітко її сформулювати, а відтак і підтримати"[20]. Зрозуміло, що до літератури не можна підходити з еволюційними теоріями, та, як робить цитований автор, можна увести фактори деструктивності, уникання, замовчування. Зрештою, і Грабович це чудово усвідомлює, завжди посутніми лишаються позаконтекстуальні чинники впливу, ставлення й референції. А отже, як йому бачиться, "основна проблема українського модернізму полягає в тому, що від самого початку він був заложником ідеології з відповідним наслідком: полеміки й радикальні позиції затьмарили реальну картину та залишили спадщину схематизму й тенденційності"[21].

Погодитись із прикінцевими викладками, знову ж таки з огляду на стратегію вибірковості, можна лише частково, власне, на половину. Справді, ідеологічні й, ширше, суспільно-політичні чинники імпульсами своїх соціокультурних полів

---

[20] *Там само*. С. 583.

[21] *Там само*.

Негативістський складник думок Грабовича прийняла, дещо загостривши і розвинувши, С. Павличко. Вона знайшла можливості відстежити сприйняття явища усіма названими літераторами у координатах або заперечення, або половинчастості. Ось, приміром, як закінчено підрозділ, присвячений позиціям Лесі Українки: «Західний "модернізм" [...] має майже магнетичну привабливість і водночас лякає, відштовхує. Реакція на нього перелякано-захоплена. Відтак і весь український модерний дискурс зламу віків позначений недовершеністю, амбівалентністю, розмитістю». *Павличко С.* Дискурс модернізму в українській літературі... С. 58.

справляли посутній вплив на всі сфери життєдіяльності, особливо на мистецькі. Але чи нівелювали, викривлювали, підпорядковували? І взагалі чи є підстави говорити тільки про систему залежностей, ієрархію вартостей, домінування й улягання? Видається, що “схематизм і тенденційність” постануть тоді не тільки реаліями тогочасної доби, а й конструктами сучасних наукових концепцій. Відтак більш продуктивними бачаться підходи комплексного, фронтального аналізу, достатньо успішно апробовані Т. Гундоровою, В. Моренцем, С. Яковенком.

Врахувати дію усіх чинників, то більше, вирахувати міру їхнього впливу в кожному випадку особистого і/чи колективного вияву намірів, руху й, відповідно, звершень, – малоймовірно та й навряд чи доречно. Проте насвітлити епоху (від самодостатності реконструкцій відмовляються навіть історики) у конгломераті визначальних інтелектуальних тенденцій, духовних прямувань і творчих практик цілком реально. І сучасна гуманітаристика вже чимало зробила у цім напрямі. Перспективним же його продовженням або нарощуванням постає контекстуальна індивідуалізація по лінії відцентрового ядра поколінь – постатей – творів.

Пропонована модель тільки спершу може видатися герметично замкнутою на епоху. Насправді, беручи твір мінімальною одиницею досліджень, його часове укорінення (поява і побутування в актуальній авторовій сучасності) вже самою своєю природою виявляє широкий спектр напрямів узаємодії. І говорити можна як про внутрішньо-художню систематику (зумовленість ідейно-тематичного, проблемного рівнів, жанрова типологія, стилістика, мова тощо), так і зовнішню проективність – автокореляція, вплив на реципієнта (родина, колеги, критика, читацький загал), утвердження і/чи зміна естетичних і/чи суспільних тенденцій.

Значною мірою модерна доба в нашій культурі почалася з цього несміливого, малоймовірного навіть, але все певнішого усвідомлення ваги мовленого / написаного; права на нього. Тут залягає і одна з кардинальних ліній розмежування, але таки не розриву, з традицією, з попередниками. Звісно, сама тяглість історичного процесу на кожному наступному етапі, під впливом нових факторів так чи так виявляє себе у крайнощах дивергенції та балансах конвергенції. Але українська ситуація тут не те щоб виняткова, а направду специфічна.

У дискусії довкола літературознавчої концепції Д. Чижевського історіограф І. Лисяк-Рудницький запропонував теорію, особливо актуальну для XIX ст., з якою не погодився філолог Г. Грабович. Суть її можна звести до такого спостереження: «Якщо неісторичні національності прагнули до побудови модерних національних спільнот на народній основі – вживаючи соціологічних термінів – “знизу догори”, то перед історичними національностями стояла цілковито протилежна проблема: розширити національну спільноту від дотогочасної еліти до простого народу»[22]. Доводи опонента базувалися на ствердженні нелегітимності бінарних, а отже, й оціночних підходів до таких складних і явно не загальнотипових явищ, а також на розумінні своєрідності кожної окремої нації в її саморусі[23]. Як це не парадоксально, а можливо навпаки – закономірно, рацію, кожен по-своєму, мали обоє дискутантів.

Аргументи Грабовича правомірні у тім сенсі, що культурні особливості мусять бути константними для теорії націогенезу незалежно від державного статусу народу. Найочевидніше це постає у синхронії. Тоді як І. Лисяк-Рудницький (навіть в силу фаху) націлений передовсім на діахронію процесу, де цікава обом динаміка й дістає означену поляризацію. А ще рух у глибину дозволяє повніше побачити “розриви й заміщення” на перехресті метрополія – колонія. Зокрема виразніше оприявнюються зусилля носіїв імперської свідомості, генерованої центром і підтримуваної на місцях, здолати власну етнічно-регіональну “неповноту” / *мало*руськість не останньою чергою і шляхом поборювання та заперечення зусиль вірних рідній “повноті” / україно*фільству*. Тому в обох випадках вага й вагота спадку стає визначальною.

Таким чином, і “повздовжній” (історіографічний), і “поперечний” (філологічний) темпоральні розрізи націлені на традицію. Беручи її в усталеному науковому сприйнятті як головний фактор саморегуляції літератури, в українській ситуації межі століть варто бути свідомим амбівалентності вже навіть самого поняття. Потрактування вибуховості moderne передовсім запереченням, розривом з лінійністю tradition найефективніше, а ще більш ефектно, виглядає лише у дефінітивних полях. Коли ж іти до суті, то, за влучним формулюванням

---

[22] *Лисяк-Рудницький І.* Зауваги до проблеми “історичних” і “неісторичних” націй. *Там само.* С. 35.
[23] Див.: *Грабович Г.* Ще про “неісторичні” нації і “неповні” літератури. *Там само*. С. 543–570.

Е. Касперського, попри все “живий спадок минулого чинить обопільний вплив – як сукупність несвідомих детермінацій і як успадковане поле свідомих виборів”[24]. А отже, повністю і *в усьому* бути вільним *від усього* попереднього, хай і через ультрарадикальні його негації та деструкції, не вдалося і не вдасться вочевидь нікому. Парадокс, але вже вибір не-традиції уможливлений самою традицією.

Діалектику суспільнокультурного руху годі спростувати, тим паче скасувати хоч і наскрізь волюнтаристськими імперативами та практиками найбурхливішої з епох. І тому можна визнати рацію за С. Яковенком у його представленні “культурної формації” порубіжжя. «Її філософські основи, – вважає учений, – постають як постулятивне заперечення естетики позитивізму, але в багатьох моментах засвідчують іманентне продовження її традицій. Тому не в усьому можна згодитись з твердженням про існування так званого “антипозитивістського перелому”, [...] – адже зміни естетичних домінант кінця XIX – початку XX століття постають як певна світоглядна динаміка, що передбачає повільне визрівання кризи в межах самого позитивізму, основні філософські постулати якого (сцієнтизм, утилітаризм, принцип аналогії, природний монізм, органіцизм, біологічний еволюціонізм) приходять до дихотомічного взаємозаперечення та породжують кризу певних цінностей і появу нових»[25]. У яких виявах і з якою результативністю в актуальних векторах суспільного та приватного життя ці процеси знайшли своє увиразнення, з’ясовує і цитований щойно, і більшість цитованих вище авторів. Відтак повторюватися немає потреби.

Натомість доречним є посутніше устійнення сенсо- й системотвірних потенцій зазначених переломних явищ. І то саме у розрізі не онтологічно детермінованої кризи епохи / кризи традиції, а сприйнятої сучасниками епохи й традиції як кризи, точніше виклику і, згадуючи Е. Касперського, свідомого й насамперед особистого, що складається у перспективі в колективний, вибору. Перевагою є і те, що за такого (означимо його порівняльно-інтегральним) підходу не доведеться відмовлятися ні від “живого спадку” навіть у “авторитарних” виявах ієрархії і/чи канону, ні від синергії етики й естетики, ні від значимості аксіології, як і своєрідності філософії та

---

[24] *Касперський Е.* Література. Теорія. Методологія. *Література. Теорія. Методологія*. Київ: ВД “Києво-Могилянська академія”, 2008. С. 11.
[25] *Яковенко С.* Романтики, естети, ніцшеанці... С. 264.

психології. Генераційним і координаційним центром, і то центром аж ніяк не відносним, слугуватиме індивідуальна художня практика митця. Узята як феномен (твір) і ноумен (свідомість), вона засадничо, в усім світогляднім функціонуванні відбиває епоху та запереченням – утвердженням – розвоєм увиразнює традицію.

Друга частина думки може видатися непевною з огляду на специфіку природи модерного, зарядженої на повсякчасну плинність, онову, а отже, спростування, відштовхування усталеного і навіть усвідомленого чи прийнятого загáлом як остання мода. Зсередини, в силу процесів "чистої механіки", так усе ніби й виглядає. Проте гравітаційна значимість традиції спрацьовує не тільки у переємності, а й у примноженні та продовженні спадку, хай навіть і через його переосмислення. І для українських новаторів зіткнення з "батьківським набутком" мало реально стати не тільки випробуванням спромоги до ревізії і супротиву, а й випробуванням самого "набутку" на потенційність трансформацій, на перспективи руху і ефективність змін.

Водночас це була ще й зворотна перевірка маєстату самих спадкоємців. Того, і над цим багато міркував Г.-Ґ. Ґадамер, наскільки людина відповідає висоті традиції, що її сформувала, як добре вона розуміє свою самість *через* і *як* проекцію "великого континууму". В українських повсякчас культурно й політично загрожених умовах цей вектор іманентних зв'язків отримував перенавантаження саме на ділянках ідеологічно чутливих до розривів національного наративу. Тому, так чи так, а пропоновані модерні проекти з волі чи й поза волею авторів включали державотворчі стратегії. Навіть "укінчені естетики" – молодомузівці – через візії нового мистецтва проектують, точніше прочувають нову якість нації. Дієво долучатися до її втілення усі члени угруповання заходилися вже у міжвоєння, коли самі зробилися літературними "батьками", обтяженими обов'язками. Така ж почесна доля судилася і їхнім побратимам з "Української хати", що свої концепції обстоювали куди радикальніше, утім і волюнтаристськи гостріше, й культурософськи ґрунтовніше.

Під цим оглядом криза позитивізму в нас не перейшла і не могла перейти та вивершитися крахом усіх його пропозицій, найперше у суспільно-, громадськи значущих сферах. І тому моделі нового мистецтва, закроєні як потенційно спроможні змінити людину, а отже, і країну, стабільно містили цей конструктивно-

державницький фермент. Його було очищено від утилітаризму й приписовості просвітницького ідеалу і транспоновано більше як метафізичну сутність або інтенцію. Це, своєю чергою, знімало або ж помітно послаблювало авторитарні практики служіння єдиносущій ідеї-справі. У її культі письменнику відведено почесну роль жерця, якого добровільне виконання невластивих з природи обов'язків неминуче перетворювало на жертву. Зрушення й епохальні відкриття в усіх без винятку сферах життєдіяльності підважили всевладдя раціональних, століттями освячених законів існування, у колоніальній моделі етносу ще й скріплених усією суворістю патріархального ладу. На межі століть став можливим, та що там, необхідним відхід од авторитетної викладовості, дидактизму, проповідництва готових істин (з'ясувалося, що таких просто не буває). Відтак і суспільне призначення оберталося індивідуальним покликанням. Перефразовуючи одного з чільних літераторів епохи М. Сріблянського (Шаповала), цю нову зорієнтованість можна означити через афоризм: «Країна це не тільки *ми*, країна – це [також "і", чи навіть "передусім"] *я*». Дивна, а для багатьох то й узагалі неприйнятна ідея розбудови національного простору через естетику, філософію і волю неспішно, але актуалізовувалася.

І не було у цьому половинчастості, тим більше зради, про що заявили опоненти, найперше старші товариші. Вікове уточнення видається не лише доконечним, а й симптоматичним. І то саме з огляду на труднощі генераційного підходу. Адже у векторах співвіднесеності традиції та епохи з особливою виразністю проявляється "животворний" фермент літературного процесу – рух та взаємини поколінь.

Коли приглянутися до ранньомодерністської ревізії наявного культурного становища, здійсненої "хатянами" – чільними критиками доби на її, доби, присмерку, то українська ситуація постає геть нетиповою. "Боротьби ґенерацій, того дужого стихійного руху, який хвилею проходить щояких тридцять літ, – писав М. Євшан (Федюшка) 1911 року, – у нас не було. Незамітно з'являлися нові покоління, незамітно проходили – так, що навіть про зміну поколінь в повнім того слова значінні не можна говорити". Чому так сталося, а головне, наскільки прикрими виявилися наслідки, автор пояснює не менш охоче: "У нас ніхто не знав, не чув в собі бодай інстинктом *свого* права взяти самому кермо життя з немічних, хоч з досвідчених рук

батька, боявся повернути струю життєву в свій бік. У нас занадто все було залежне від правил доброго тону, ніхто ніколи не підносив безумного клича, бо його зараз зацитькували і грозили, щоб не профанував національних святощів. Наше життя відразу ствердло в нерухому масу, відразу прибрало форму мумії, відразу сформувалося в певний національний кодекс, який не позволяє вводити ніяких новостей. І тому відразу стало кождому в такій атмосфері душно, ґрунт був пісний і не міг нічого зродити. Люди страшно скучали”[26]. Визнаючи вправність автора як культурного діагноста, варто бодай вивірити його спостереження історичною ситуацією. І певно, що не задля пошуків генераційного самоусвідомлення доби. Адже це було зроблено пізніше і, що закономірно, гуртовими проектами “Молодої Музи” (з домінуванням художньо-естетичних, поетичних навіть принципів) та “Української хати” (де перевагу віддано критико-аналітичним стратегіям).

Оперуючи категоріями поколіннєвої динаміки, М. Євшан заходить у домодерні й передмодерні часи, де з однієї крайнощі – “колективізму” втрапляє до іншої – “індивідуалізму”. У ту непевну, дослівно “дику” пору “як боротьба була, то боролася одиниця з окружаючим хаосом і темрявою, поки та темрява не здолала її поглотити, похрупати з кістками. А раз так справа стоїть, то й немає в тій боротьбі моменту, який я визначив би в боротьбі поколінь: одвертости, щирости у ворогуванні”[27]. Завершуються ці спостереження картинами світоглядно-філософського (необхідне уточнення – романтичного й ніцшеанського) протистояння особистості і юрби, героя і міщанства.

Неконфліктність українського літературного руху межі століть, яка суворо налаштованими критиками трактувалася наче фатальною неповнотою, насправді не була аж таким процесуально доконечним чинником. Історично зумовлена тяглість, хай навіть патріархальність, передбачала певну, іноді й прескриптивну гомогенізацію. Але відчуття дистанції, потреби оновлення і світоглядно-філософського та художнього перезавантаження це ніколи тотально не притлумлювало. Навіть якщо приглянутись до “слабких”, “недокрівних” (чи як їх

---

[26] *Євшан М.* Боротьба ґенерацій і українська література. *М. Євшан.* Критика. Літературознавство. Естетика. Київ: Основи, 1998. С. 47.
[27] *Там само*. С. 48.

іще називали?) публічних декларацій початку 1900-х рр., очевидною є настанова на творення нової мистецької реальності й апеляції з цього приводу до молодих.

Чи могли такі виступи звучати радикальніше, конфлікти з попередниками розгортатися принциповіше, а розриви із застарілими традиціями й практиками ставати безоглядними і незворотними? Відповідь тут очевидна – ні. Але у цім негативізмі немає тієї приреченості до поколіннєвого (що ним іноді визначалося й особисте) несприйняття модерни, про яку нерідко йшлося дослідникам. Так, визначальними на початкових етапах онови ставали не розриви, а дистанціювання.

Парадоксальним чи усе ж природним чином ця тактика в нашій ситуації заповідалася найпродуктивнішою. Це було народження у колі родини, аби, перерісши її, вийти за окреслене приділенням. Але не змагалося тут до деструкції, свідомого руйнування рідного дому, як то здавалось ображеним батькам (“Українська хата” – самоназва найбільших культурних нігілістів – зовсім не випадкова). Мабуть, уповні фройдівського “культурного батьковбивства”, над чим у площинах “едіпового комплексу” розмірковує Т. Гундорова, за тих умов статися просто не могло. Можливо, тому, що “діти” ще надто були “дітьми”, а може, добре знали своїх батьків, а відтак не були сиротами чи байстрюками?

Задіяна патріархальна метафорика не мусить сприйматися оманою чи імітацією руху, а таки його безпосереднім виявом. Переконатися у цьому можна хоч і на прикладі видавничо-організаторської діяльності М. Коцюбинського. Досвід цього письменника тим паче показовий, що має багато типового у зрізі традиція / наслідування / учнівство – новаторство / оригінальність / майстерність. Доречно згадати його першу, ще 1898 р., спробу випустити альманах із творами для освіченої аудиторії. І хоча на текстуальному рівні збірник “Хвиля за хвилею” (1900) модерним назвати важко, свою роль у змінах художніх орієнтирів доби він усе ж відіграв.

Більшого резонансу дістала друга, цього разу спільна з М. Чернявським, спроба неперіодичного видання. У відозві початку 1903 р., адресованій колегам, вимоги до публікації окреслено у, сказати б, конкретно-програмовій формі. Для цього довелося апелювати і до сучасного стану справ у рідній культурі, й до міжнародного контексту, і, зрештою, до історичних аспектів процесу. “За сто літ існування новіша

література наша, – читаємо у зверненні, – [...] живилася переважно селом, сільським побутом, етнографією. Селянин, обставини його життя, його нескладна здебільшого психологія – ото майже й все, над чим працювала фантазія, з чим оперував досі талант українського письменника”. Що часи змінилися і ситуація вимагає від мистецтва адекватних реакцій, довелося пояснювати у тім числі й вимогами читацького поля. Адже “вихований на кращих зразках сучасної європейської літератури, такої багатої не лиш на теми, але й на способи оброблювання сюжетів, наш інтелігентний читач має право сподіватися й од рідної літератури ширшого поля обсервації, вірного малюнку різних сторін життя усіх, а не одної якої верстви суспільності, бажав би зустрітись в творах красного письменства нашого з обробкою тем філософічних, соціальних, психологічних, історичних і т. ін”[28]. І все ж видання, яке вдалося сформувати з отриманих творів (“З потоку життя”, 1905), далеко не повністю виправдало сподівання укладачів. А однак це був необхідний і увіч поступовий етап у самоусвідомленні “нових реалій новими людьми”.

Ще більше у цім напрямі просунувся інший проект – реалізований 1903-го, а задуманий двома роками раніше. Ідеться про альманах М. Вороного “З-над хмар і долин”. Матеріали до книги теж пошукувано через публічну відозву, оприлюднену на шпальтах “ЛНВ”. Порівняно з колегами, свої пріоритети автор-укладач принципово декретує у художній площині з акцентом на поколіннєвих маркерах. У спеціальній “Увазі”, власне, основі звернення, прописувалися ті позиції, що їх значущість годі було відкинути чи навіть зігнорувати, хай як вони дратували консервативно налаштованих літераторів. А це було, і то без огляду на цілком толерантний, примирливий навіть тон викладу: “Усуваючи набік різні засновані тенденції та вимушені моралі, що раз у раз зводили наших *молодих* письменників на стежку шаблону і вузької обмеженості, а також, уникаючи творів *грубо*-натуралістичних, брутальних, натомість бажало б ся творів хоч з маленькою ціхою оригінальності, з незалежною свобідною ідеєю, з сучасним змістом; бажало б ся творів, де б було хоч трохи філософії, де б хоч клаптик яснів того далекого блакитного неба, що від віків

[28] *Коцюбинський М., Чернявський М.* Лист Панасу Мирному від 10.02.1903. *М. Коцюбинський.* Твори: У 7 т. Київ: Наук. думка, 1974. Т. V. Листи (1886–1904). С. 280–281.

манить нас своєю неосяжною красою, своєю незглибною таємничістю... На *естетичний* бік творів має бути звернена найбільша увага”[29].

Намічені цитованими авторами тенденції, як би опоненти не доводили протилежне, крім суб’єктивних волінь, мали й об’єктивно-історичні підоснови, що зводилися до опорних точок літературного руху тих часів. Меншою мірою тут ішлося про виразну еволюцію, а насамперед про употужнення, доповнення, розвій. “Рустикальність”, як ідейно-світоглядний патерн українського космосу, направду (і тут Коцюбинський у своїх застереженнях мав цілковиту рацію), далеко ще не вичерпала тоді свого потенціалу. І приклад загальноукраїнського успіху Стефаника є цьому яскравим підтвердженням. Але вже з’явився, поки що кількісно й невеликий, однак з виразною інтенсифікацією до зросту, прошарок інтелігенції. Її потреби, і це слід було з очевидністю визнати, формувалися, беручи делікатно, не тільки в межах національної традиції. Та й твори згаданого покутського новеліста хоч і писалися “про село”, але увіч не “для села” (або не лише для нього)[30].

Естетична скерованість “відозви” М. Вороного, хай як поетично й обтічно сформульована, викликала негативну реакцію з боку консервативного, звично званого українофільським громадянства. Означене С. Єфремовим у полемічному шалі “маніфестом модернізму” (чим Вороний неприховано пишався), звернення могло відігравати накинуту роль умовно. Це бачило вже наступне (міжвоєнне) покоління, вважаючи з таким пафосом обстоювані на початках століття принципи само собою зрозумілими й, дослівно, “банальними”. Боронячись (принаймні так це виглядає), автор цілком слушно просив зважати на історичну ситуацію. А її тоді визначали: “З одного боку, тверді лещата московської цензури, з другого, туподумна критика, що була точним виразником хуторянських смаків і обмежено-патріотичних настроїв тодішнього укр[аїнського] громадянства”. Яке, своєю чергою, “неохоче

---

[29] *Вороний М.* “Український альманах”. *М. Вороний.* Поезії. Переклади. Критика. Публіцистика. Київ: Наук. думка, 1996. С. 472.

[30] І. Лисяк-Рудницький серед найбільших здобутків епохи вирізняв украй своєчасне розширення соціальної бази культурно-політичного поступування країни. Адже саме тоді, на думку історика, «національна ідея проникла, хоч повільніше, до інших кляс суспільства. До 1914 року вже існували малі “мостові причілки” свідомого українства серед робітництва, буржуазії та поміщицтва». А це, своєю чергою, змінило роль та завдання літератури, оскільки «з появою таких письменників, як Коцюбинський, Леся Українка, Винниченко й інші, її вже не можна було вважати за чисто “народну”. Вона почала виконувати соціологічну функцію літератури “національної”, спроможної задовільнити різноманітні духові потреби здиференційованого модерного суспільства». *Лисяк-Рудницький І.* Інтелектуальні початки нової України... С. 186.

кривилося, дивлячись на твори Лесі Українки й Коцюбинського, і читало собі в урочисті хвилини Квітку і Шевченка”[31]. Успіх свого видання, і комерційний (книга розійшлася за підпискою), і впливом на громадянство упорядник коли й переоцінював, то не понад міру. Стосується це й тези, що постання 1906 р. “Молодої Музи” пов’язане також і з проривом, зробленим цим альманахом.

Виступ галицької молоді не мав тієї радикальної направленості, яка вирізняє програми й творчу практику інших європейських модерністів. Однак уперше в тім часі, опріч поколіннєвого, було запропоноване й стилістично-художнє розмежування. Воно достатньо чітко розводило минулу чи принаймні віджилу епоху реалізму та нові часи й принесені ними безмежні суто артистичні потенції. Визнаючи заслуги “батьків” (а серед них називано І. Нечуя-Левицького, П. Мирного, І. Франка, І. Карпенка-Карого), орієнтир упевнено взято на письменників, віком не набагато й старших, але досвідом і творчістю близьких, а то й суголосних. Ключовими ж уважалися постаті О. Кобилянської, В. Стефаника, М. Коцюбинського, Лесі Українки. В обох випадках за переліком імен збережено автентичну послідовність т.зв. «Маніфесту “Молодої Музи”», мовляв Франко, “під фірмою О. Луцького”. Імовірно, це не аж так відбиває внутрішній канон угруповання, проте більш-менш векторує систему взаємодій. І говорити можна як про зв’язки на рівні антивпливів (особливою тут через притягування / відштовхування є постать чільного галицького митця), так і впливів, точніше взірців позитивних (знову першими названі західноукраїнські, більше “свої”, навіть регіонально ближчі письменники).

Етапним у розмежуванні епох стало достатньо критичне переосмислення досвіду попередників. Те, що за минулої доби (хоча мейнстрім купно зі своїми очільниками цих змін і не зауважував) було в мистецтві актуально-дієвим і надавалося до пізнання, тепер, в умовах неймовірно ускладненого світу, здатне викликáти хіба жаль. А ще – роздратування. Улягати логіці потреби й практичній доцільності (що “не пожиточне” – не корисне, а то й шкідливе) стало не просто модою чи добрим тоном, а суворою необхідністю. Таким собі суспільним контрактом, який уможливлював входження в культуру й існування у ній. Найприкріше і геть супротивне природі – упокорена,

[31] *Вороний М.* До статті Олекс[андра] Ів[ановича] Білецького про мене. *Там само*. С. 613.

обернена на служебку Муза, яка «мала йти в парі із всіма незвичайно впрочім заслуженими д. д. Грінченками, мала проповідувати в “артистичних” творах, як-то наприклад гарно є бути українським патріотом [...]! І дійшло до того, що з сеї тісної задухи, яка із зміною всієї внутрішньої атмосфери стала вже дусити всіх, малі люди зробили засаду». І це найважче, що можна закинути тим, хто узяв монополію на істину, хто підносить лишень вироблене за власною “рецептою”; хоча з останніми ще можна, коли не погодитись, то змиритись. Але ж на цьому вони не зупиняються, бо хочуть керувати усім, бо переконані, що знають, як краще, як треба. Тому й «проголосили, що не вільно виходити авторам поза межі [...], не вільно не руководитись творцям давньою методою шукання славної “об’єктивної” і практичної правди, не вільно розбирати смутків, докорів і надій душі, бо се пусте і дурне. Болотом сміху обкинув д. Єфремов всіх, що поза страйком бачили інше ще небо і пекло в душі людини чи в безмежнім царстві природи. Офіціально проскрибовано і висміяно творчість таких талантів, як пр[иміром] Кобилянської, а на престолі посаджено багатьох, у яких всім майном був вже лише дерев’яний, сухий шаблон»[32].

Полемічні виступи молодомузівців на ділі не були таким викликом суспільним смакам, як то їх консервативна галицька спільнота прийняла. Цитована стаття Луцького та його ж, із псевдо Люнатик, віршовані пікірування з Франком належать до найгостріших. Але колективно висунуте і з небувалим запалом обстоюване гасло “мистецтво для мистецтва” однозначно справило неабиякий процесотвірний ефект. (Часто повторюване, в устах молодих воно звучало особливо виклично, стаючи додатковим подразником для уміркованих прибічників узвичаєного та корисного). А. Матусяк мала всі підстави ствердити, що «те, що із зовнішньо модерністичної перспективи було оцінене як вияв антимодерністичної реакції і певної творчої немочі, розглядуване із вузько історично-літературної дистанції, виявилося вагомим доповненням полісемічної структури ранньої української модерни, що коливається поміж творенням (=модернізуванням) і традицією. І властиво в такому контексті “Молода Муза” розміщується ідеально»[33]. Позиціонування групи дійсно можна

---

[32] *Луцький О.* “Молода Муза”. *“Чорна Індія” “Молодої Музи”: Антологія прози та есеїстики*. Львів: ЛА “Піраміда”, 2014. С. 34.
[33] *Матусяк А.* У колі української сецесії (Вибрані проблеми поетики “Молодої Музи”). Львів: ЛА “Піраміда”, 2016. С. 22.

означити “серединним”. Це видається чинним і щодо естетичних пріоритетів як у вимірі програмових засад, так і творчих здобутків, і щодо етапно-генераційної присутності в літературному процесі. Як на зовсім нетривалий період існування і разюче відмінну індивідуальну стилістику кожного з учасників, зроблено-таки чимало. Запроектований польською дослідницею ракурс, окрім заміру суто художніх новацій, дає ще й можливості для процесуальної локалізації.

Рішучі виступи супроти тенденційності в мистецтві, заперечення авторитету самопроголошеного чи висунутого-підтримуваного заґалом ідеолога, нехіть до “ритуалів” і “шаблонів” чи не вперше стали чітко артикульованою позицією групи однодумців. Більше того, ці нахабні сецесіоністи (а уживалося куди гостріших означників, як правило зі вказівками на психічні девіації) наважилися *самі* пошукувати авторитетів, *обирати,* а не *приймати* традицію. “Добродії” і “доктори” Грінченки, Єфремови й інші (страх сказати, почасти навіть сам Франко) сприймалися таким, що вже перейшло, закінчилося конструктивними впливами й посутніми значеннями. Тоді як Кобилянська, Стефаник та ще дехто з “підстарших” були увіч актуальними, живими. А отже, з них і варто починати новий відлік, у них не сором і повчитися, щоб перейняти, щоб піти далі.

Пропонуючи генераційне розшарування, де особливого значення набирають поняття авторитету, впливів, наслідування і/чи відкидання, варто бути свідомим вочевидь неуникної довільності таких побудов. Адже далеко не всі з учасників “Молодої Музи” відповідали віковим і, що важливіше, ідейно-стильовим критеріям нового прямування. Можна узяти прикладом профілі двох знакових членів групи – Б. Лепкого та М. Яцкова. Обоє вони, перший тільки на рік, а другий на два, були молодшими за ядро наступного після реалістів покоління – Лесю Українку, В. Стефаника, М. Вороного, А. Кримського. До того ж самопозиціонування Лепкого, респектованого друзями “краківського естета”, напрочуд визначає його місце поміж двома коли хоч і не полюсами, то величинами: «“модерний” для “старих”» і занадто «“традиційний” для “молодих”». Ще більше цьому, підкреслимо, автовизначенню відповідає художня практика митця. Експериментальна, позначена потужними західними віяннями, а отже, увіч еклектична на початках, а після “хвороби

сецесіонізму” традиційна, себто органічна, в усьому притаманна його світогляду й свідомості. Натомість майже одразу яскраво оригінальною постала “модерна” Яцкова, що своєю вибуховістю, попри відмінність стильових манер, таки кореспондує з досвідом появи В. Стефаника. Але наскільки він своєрідний, порівняно з колегою, та й загалом *інший* у тогочасному літературному полі. Великою мірою це лишається за ним навіть у міжвоєнні – добі трансформацій і всезагального повернення “блудних синів-модерністів” на отчі пороги.

З урахуванням сказаного, варто спробувати цей, імпліцитно заданий молодомузівцями, серединний “локус поступування” узяти своєрідною обсерваційною і водночас орієнтаційною точкою. Коли з неї озирнутися, то з пієтетом визначені постаті, що уперше власною творчістю заявили нові шляхи й сміливо ними рушили, становили перший індивідуалістичний практикою, однак генераційний суттю, етап ранньомодерного розвою. Усупереч логіці процесів, відзначимо, забігаючи наперед, що етап цей хоч і початковий, і не відрефлексований належно маніфестами, програмами й критичними виступами, у вимірі творчих досягнень (а це ж головне!) виявився найпотужнішим. Другим, уже зорганізованим етапом, була поява самої “Молодої Музи”. Третім, силою історико-культурних обставин завершальним, стала діяльність критиків “Української хати”.

Хоча дехто з ідеологів групи, приміром М. Шаповал, мав і творчі амбіції, головні їхні заслуги відбилися у спробах фронтального структурування культурної реальності. Ревізія національного спадку і на цій основі намагання вписатися у світовий контекст, пропонуючи сучасні, адекватні сенсами й мовою дискурси, постає, в тодішніх умовах, направду мало не інтелектуальним здвигом. Більш ніж цікавою у генераційному ракурсі видається висунута згаданим діячем, назвімо її так, ієрархізована парцеляція українського письменства. Зокрема і найперше мало йтися про покликання / творчість і призначення / функції його творців. Прикметно, що до обрахунку розробник узяв і тяглість традиції у її сенсах та впливах, і потреби й вимоги “біжучого дня”. Тобто передбачалися не тільки надчасові проекції явища у його резонуванні в лад зі світом універсальних вартостей, а й відповідність модерній епосі, здатність зберігати актуальність у її мінливостях.

Ані потуги першого, ані стосунку до другого не мали літератори найчисельнішої і найживучішої в українських умовах категорії. Що позитивного можна сказати про цих "писателів-патріотів"? Хіба те, що вони ретельно сповняють самохіть покладені на себе обов'язки. Обов'язки, яких *так*, як це робиться, узагалі не варто б виконувати. Адже "їх завдання славословити любов до України. Підставою для цього у їх – патріотизм різних ґатунків: науковий, соціальний, історично-археологічний, романтичний, амбіційний, промисловий і т. п. Ця вся група пише не через те, що писать бажається, а тому, що більш нічого робити не хочеться, бо ця робота здається найлегшою". Здобутки такої роботи тим більш сумні і прикрі, що виходять з онтологічно хибних засновків: "Вони не художники по своїй суті, а йдуть у письменство виключно через свої соціально-громадські симпатії. Од соціальних настроїв вони приходять до письменства – це їх шлях, і в цьому їх осуд, яко письменників"[34]. Осуду, слід розуміти, завдається самим мистецтвом, звисока кажучи, історією, адже у суспільстві свого і не тільки свого часу такі автори є на диво витребуваними, а не зрідка ще й неабияк толерованими.

Ще менше, ніж про саму "діяльність", знайдеться сказати про її художні підвалини. Те, чим надолужується, можна окреслити приблизно у такий нехитрий спосіб, а чи рецепт: "Подавай сльози за убогого брата, збирай священні черепки археології, обливай їх квасним роствором любови до рідного побуту, рідної люшні і притики, до зозулястої курки і т. п. обожествленних овощів української землі". А більше? А більшого нашому читачеві, так вже його переконують (чи таки до решти переконали?), сподіватися й шукати не варто. «Їм, – писателям-патріотам, – нічого нового, похожого на людське не треба, у їх є своє "рідне", вони орудуватимуть ним до віку і люд просвіщатимуть. Тут і встає перед ними задача – просвіщеніє меншого брата каганцем свого туподумства»[35] (як бачимо, не рідко і молоді збивалися на дражливий тон публічних образ і принизливих порівнянь).

За такої диспозиції ніякого, очевидна річ, протистояння поколінь, про що так жалкував Євшан, бути не могло. І справа навіть не у некритичнім прийнятті спадку,

---

[34] *Сріблянський М.* На сучасні теми (Національність і мистецтво). *Українська хата*. 1910. Кн. XI. С. 685.
[35] *Там само*. С. 687.

з чим іще так чи так могли дати раду, принаймні найбільш ініціативні літератори. На ділі ж ішлося не до укріплення й продовження традиції, а, навпаки, її профанування, свого роду підрив зсередини. Безперестань клішована і в цій своїй примітивній застиглості розтиражована як продукт задоволення всезагальних потреб у "духовній потраві", вона щораз утрачала вагу і ваготу того суспільноконсолідуючого й охоронного інструмента, яким послуговується для рятунку загрожена спільнота.

Функції національних рятівників покладено у Сріблянського на письменників другої, менш чисельної групи. Сюди входять майже всі відомі постаті українського канону, що посвятилися і життям, і творчістю великій справі служіння громадським ідеалам. До них слід ставитися як до справжніх героїв (і тут не припустима жодна іронія), що свідомо обрали складний шлях відмов, зречень, митарств і боротьби. І це доконечна логіка, більше того, вимога історичного державно-культурного поступування. Поза усім "ми мусимо перейти всі щаблі розвитку, якими йшли інші народи, бо ж відомо, що всякі народи проходять аналогічним шляхом свій розвиток, хіба тільки моменти не совпадають хронологічно, але й це залежить від того – хто коли почав розвиватись і які причини шкодили чи сприяли його розвиткові. Одно можна сказати, що письменники цієї групи не зроблять того, що можна було б зробити з їхнім хистом. Ми маємо такі докази, як Ів. Франко і Б. Грінченко, що значно прибили в собі художників, цебто творців вічних цінностів, а видвигнули каменярів, публіцистів, майстрів временних дібр"[36]. Тривалість чи затягнутість періоду зумовлена, зрозуміло, підневільним статусом країни. І митці, які за цих умов передусім мусять бути патріотами, є коли не заручниками ситуації, бо так чи так, а вибір їхній свідомий, то добровільними бранцями обов'язку. Обов'язку, звільнитися від якого чи самохіть, чи зміною обставин неймовірно важко.

Історична й особиста трагедія "митця-громадянина" (М. Сріблянський оперує такими категоріями) розгортається, отже, поміж полюсами етики / призначення / праці та естетики / покликання / творчості. Так високо піднесена хатянами воля відігравала тут, сказати б, роль безособової сили, скерування якої у всьому залежало від свідомості її носія. У першому випадку вибір служіння означав повну чи майже

[36] *Там само*. С. 680.

повну відмову од природних інтенцій письменника з перепрофілюванням їх у річище літературної роботи. Точніше говорити слід не так про вибір, як про жертву, добровільну офіру теперішнього *себе* у підґрунтя майбутнього для *інших*. Але, що теж надзвичайно важливо, сьогочасне рішення визначено напругою традиції, минулого. Подане визначення народницької літератури як писання "обов'язково для когось, а не для себе", також виокремлює прескриптивність зовнішніх чинників стосовно свободи людського і авторського Я. Отже, підпорядкування хисту, тим паче зречення його, – це завжди наруга, злам і, за великим рахунком, поразка, смерть митця, бо "хто живе благотворительністю, той не може творити". Чи є відмінні можливості, вибір, власне кажучи, вихід? Як виявляється, вибір є завжди.

В українській ситуації поточного моменту, нагадаємо, концепція Сріблянського оприлюднена наприкінці 1910 року, тобто у календарних і світоглядно-філософських вимірах фіналу ранньомодерної доби, альтернативними мейнстрімові видавалося усього чотири (!) постаті. Їхнє обрання, а ще більше характеризація прикметні і в обширах самої епохи, бо троє безпосередньо належать до неї, і генерованих засягами досвіду й можливостей структурно-смислових полів. Отже, третю, справжню, на жаль, ще тільки показову, але найбільш потенційно спроможну в сенсі значень і впливів групу формують: Т. Шевченко, М. Коцюбинський, О. Кобилянська та В. Винниченко. Супровідні пояснення своєму рішенню у частині персоналізації автор дає таке: "З першого погляду чотири названих імени ніби такі неподібні по прикметах своєї діяльности і художньої вдачі, але треба приглянутись до їх пильніше, щоб побачити одну спільну, ґрунтовну рису: вони оборонці не якої-небудь однієї ідеології, мають не одну якусь окрему тенденцію, – а виключну, єдину, синтетичну, що зв'язує все життя в один вінок, приводить його до однієї загальної, великої мети: вільної людини". Процеси ці, на думку автора, надаються до увиразнення не стільки у структурах висхідного, еволюційного руху, як певної гносеологічної спіралі. Це він намагається відобразити через пунктирні паралелі поміж названими постатями. "Коли у Шевченка переважають в творчости соціяльні мотиви, а в ґрунті їх все-таки чуєте спів про вільну людину, то у Коцюбинського більше згучить мелодія шукання індивідуальности, теж вільної і красивої, що у

Кобилянської вже не вкладається в рямці *дійсности*, а переноситься в *будучину* (курсив мій – *С. Р.*)”[37]. Виокремлені часові поля вартують окремої уваги.

Саме “художники життя”, так критик називає чотирьох провісників нового і справжнього в українському письменстві, задають йому той, викривлений або мляво ведений до цього, вектор існування, де все перебуває на своїх місцях, тобто націлене на справжні, універсальні, а не переходові вартості. Воля, характер і зусилля завжди були чеснотами вітчизняних митців, от лише спалювалися коли не марно, то й з не дуже великою користю для справи. Бо “творець, – і від цього нікуди дітися, – мусить боротись, як воїн в перших рядах” (хатяни не заперечували громадянських обов’язків, більше того, впевнено доводили неможливість чистої “декаденщини” у наявних умовах). “Але не для абстракції боротись, а для сучасности, цебто для себе! Мусить творити обставини життя такі, щоб душа могла вилитися в усю широчінь, щоб стала як райдуга перед світом, опираючись одним кінцем в ґрунт *сучасности*, а другим в обрій *будучини”* (курсив мій – *С. Р.*)[38].

Притиск на сув’язі теперішнього – майбутнього і одночасне виведення з темпоральної осі минулого – річ вельми прикметна. Шевченко у зібранім ряду, так як це сприймалося в усіх інших персональних представленнях традиції, *колишнього*, такого, що вже відбулося, нетривалого, нечинного насправді не уособлює. Оскільки його просторінь – універсум, надчасся національного космосу, форматування якого й усталення епігонами призвело до спрощення, до заземленої схеми. І тому спадкоємцями того, з кого все почалося (патріархальних означників “батько” і подібних свідомо уникалося), спадкоємцями дійсними, а не само- чи кимось призначеними, названо, сказати б, митців-деміургів – “творителів з сирового матеріялу блискучих легенд будучої людини”. Саме модерність як нова якість і перспектива буття відкривала можливості продовжити розпочате у добу романтизму вибудовування справжнього світу для справжніх, гідних його і себе особистостей.

Винятковість, навіть елітарність своїх візій національної культури хатяни і не думали приховувати. Навпаки, підкреслення цього мало слугувати вододілом поміж

---

[37] *Там само*. С. 686.
[38] *Там само*. С. 689.

народницьким демократичним масовізмом і модерною ексклюзивністю. Опріч усіх інших, від світоглядних до стильових відмінностей, таке розмежування виявляло два дуже важливі принципи в самоусвідомленні епохи. Перше, що фіксували і її історики, прихильність до нового зумовлювалася не стільки належністю генераційною, як через самовизначення, прийняття і культивування відмінних од загальноприйнятих способів та форм життя і/чи творчості. Друге стосувалося коли не повного зняття, то великою мірою подолання впливу авторитетів як носіїв єдиної і непогрішимої істини, етики, а відтак вироблення й запровадження засад естетики.

Ілюструвати сказане зручно порівнянням народницького, тоді апробовуваного як остаточний і закритий, та модерного, пропонованого рухомою альтернативою, канонів. У першому випадку узвичаєна "троїстість" набирала такого вигляду: Т. Шевченко – І. Франко – В. Стефаник. Його творці керувалися найперше логікою духовно-світоглядного переємства. А тому розвиток, як підкреслювалося мужицького своїм змістом і пафосом письменства інакше просто не мислився. Зрозуміло, що місця у когорті небагатьох покликаних для таких "артистів слова", як О. Кобилянська, М. Коцюбинський чи Леся Українка не знаходилося. Натомість можливість і, треба віддати належне, сміливість поставити у центр фігури коли не одіозні (найбільше це стосується Винниченка), то увіч для багатьох суперечливі знайшлася у протилежної сторони. Тут навіть зайшло куди далі рішучих пропозицій висуванця / висуванців од свого покоління. Адже відбулося ще й виведення – оминання? замовчування? – наскільки підставове, інша річ, ключової постаті попередників (лідера, хай і неформального) українофілів-народовців. Чи сприймався Франко супротивником, якого слід подолати, перейти чи перекреслити? Мабуть, так ставити питання не зовсім правомірно. Він із більшістю колег-однолітків, а також молодших письменників надійно зайняв своє місце у когорті "митців-громадян". А їхня діяльність (а це *не* зовсім, а іноді то й зовсім *не* творчість) за нових умов поставала якщо і не цілковитим анахронізмом, то й не вкрай необхідною справою. На щастя, ішлося вже не про стратегії національного виживання; чи не лише про це.

Висунуте молодомузівцями гасло витворення "конечної артистичної культури" хатяни перевели в дію зарядом на фронтальну національну модернізацію. Саме́

життя тепер, як переконував М. Євшан, дорівнює “естетичній можливості”. Тому українське “бути чи не бути” залягає у площинах індивідуального, а відтак і колективного (як воління і порив одиничного) вибору. “Перед нами широка і важка, а разом з тим і могуча задача, – писав Сріблянський у продовженні своєї програмної праці, – входити в саму суть життя, виносити на верх все цінне, дуже, творче, об’єднувати в широкі принципи, творити великі синтези, що могли б задовольняти дух людини. Тут нема місця провінціялізму, хутірському позіханню і запозичуванню у сусід знаряду для роботи”. Схильний до афористичності, попередню свою сентенцію – “Індивідуальність боротиметься за соціяльність” – автор употужнює іншою. В історіософському сенсі це навіть не “рецепта”, як іронізували сучасники, а візія розвою: “Самостійність і самоцільність – такий зміст мусить бути нашого життя-мистецтва. Ні, Мистецтво не тільки на папері. Все наше життя повинно стати Українським Мистецтвом. І тільки таким шляхом ми підемо до свободи кожного з нас”[39]. І вивести з канону Шевченка хатянам якраз-таки не духу забракло. Цього просто не передбачалося (пригадаймо їхній шалений спротив спробам М. Семенка це зробити). Бо саме від Кобзаря починався відлік того справжнього, що надає культурі опірності й тривкості. І тому проваджена боротьба стосувалася заскорузлості іконостасу, а не генеративної потуги канону. «Обов’язком щирого українця, – обурювався Євшан, – було носити народний стрій, шаровари і шапку козацьку, плакати разом з Шевченком над недолею вдови-сиротини, написати самому декілька таких-самих “стишків”, – а в іншому всі дослужувались великих становищ і діставали медалі та хрести заслуги»[40]. Відтак потрібно було культуру, заведену на манівці українофілами, епігонами “Батька-Тараса”, повернути, направити і рухати новими шляхами. Це й означатиме реальний національний поступ.

1.3. Об’єкт у ракурсах генераційного підходу. Поетика і канон

Відсутність у ряді “художників життя” Лесі Українки – четвертої, а насправді, як довело міжвоєнне покоління, першої постаті епохи, – питання вкрай цікаве. Як і

---

[39] *Сріблянський М.* На сучасні теми. *Там само*. Кн. XII. С. 740–741.
[40] *Євшан М.* Боротьба ґенерацій і українська література... С. 47.

розглянутий окремо “випадок” О. Олеся, якого чи не водно називали провідним митцем “Української хати” і загалом провідним ліриком доби, а все ж до чільного ряду не ввели. (В основах чого, а то цілковита новина в українськім письменстві, передусім не ідейно-тенденційні, а строго стилетвірні резони). По суті, хатяни, трапляючи, звісно, у слід молодомузівцям, але більш упевнено і свідомо заявили розрізнення по лініях генерація – художній напрям. Це уможливлювало поляризацію, а чи відособлення, як наполягали вони, не лише у діахронії (поколіннєво), а й на рівні синхронії (у межах одного покоління). Тому запропоновані постаті, “особотексти”, коли з позитивними конотаціями задіяти термін М. Павлишина, попри своєрідність кожного, мають велику спільну перевагу.

Коцюбинський, Кобилянська, Винниченко (відсутність у цім ряду “поета села” Стефаника зрозуміти не важко) психотипом і за типом творчості – експресіоністи. І то саме того волюнтаристськи-вибухового, бунтарського навіть вектора, що найбільше кореспондував з ідеалом митця-деміурга зарядженого на розбудову “життя-мистецтва”. І хоча Леся Українка та О. Олесь, кожне у свій спосіб, також апробовували цю поетику в ліриці та драматургії, увіч ближчою обом є просторінь символізму. Варто узяти в розрахунок і спостереження М. Моклиці щодо порівняно слабшого у нас представлення символізму з огляду на його світоглядну відірваність, абстрагованість од реалій поточного життя. Для загроженої нації, над усе перейнятої політичними й соціальними питаннями, “відірваність” сливе неприпустиму. І водночас актуальною і тому вже толерованою чи бодай терпимою мала видаватися настановча заангажованість на зриму дійсність експресивного світосприйняття.

Розкриття літературної епохи через конгломерат чинних у ній художніх напрямів має об’єктивні, теоретико-методологічні й суб’єктивні, історико-процесуальні особливості. Хоча більшою мірою ітиметься про суперечності. Не послаблює останніх і апріорі накладена матриця поколіннєвої взаємодії / протистояння. Природно, що бажання провести бодай більш-менш чітку демаркаційну лінію на цьому “фронті” знаходило вияв у спробах світоглядно-стильової диференціації.

Майже безпорадними, тобто згори тенденційними, видаються тут зусилля представників консервативного табору. Але навіть їхня віддана ідеалам оборонна

стратегія не може слугувати виправданням слабкій ідейно-філософській базі початої і активно, часто й агресивно провадженої полеміки. “В поисках новой красоты” С. Єфремова – то, мабуть, тільки один із контрманіфестів доби. На переконання М. Євшана, українофільство, сприйняте в інертності неповороткої бюрократично-авторитарної структури, просто не виробило (бо не мало потреби) дискурсів внутрішньокультурного діалогу. Склався тільки “готовий церемоніал публічного життя”, найменше відхилення від якого трактувалося категоріями переступу і гріха. Служителі ж цього культу все «життя були автоматами, граматичними реґулами, машинами, завели в цілому житті безнадійну сірість та скуку, а коли пронісся тільки перший глас, перший відважний крик серед темряви, коли перший раз людина хотіла відступитися від реґули – ударено на тривогу: починається час “всеобщей растерянности, разброда и разъединения!”». Чого можна було чекати від цього на одно заведеного механізму – тільки прямо відрухової дії. Так, на думку автора, “починається *момент другий* в кампанії старого покоління на молодих, – проноситься погірдливий епітет усім ворогам українофільства: *декаденти!* І тут почалася оргія знущань та наруг над бідними письменниками нового напрямку”[41]. Видно, що Євшан дещо гіперболізує, подекуди навіть демонізує відрухові реакції протилежної сторони, але у її неспроможності адекватно відрефлексувати динаміку реальності не помиляється. Народницька критика проочила головне – якісні художні відмінності. І то внаслідок відсутності естетичних опцій, бо з природи, за іронічно-влучним висловом І. Костецького, засвоїла лише “богослужебний стиль”. Стиль, скерований єдино до агіографічної канонізації ідеальних, бажано “під Кобзаря”, персоналій.

Ситуація зламу віків – зламу дискурсів – виявилася сприятливою для молодих українських сил у намаганнях відірватися традиції, обернутої в догму й переоцінити, трансформувати і виробити новий культурний наратив. А тому в спробах його декодування такої ваги набирають суто естетичні – стилетвірні й стилевиражальні чинники. Через цілий ряд причин, серед яких суспільно-історичні сусідують із суто мистецькими, навіть найпрогресивніші, ідейно згуртовані й водночас вільні у судженнях письменники і критики (ідеться про молодомузівців та хатян, але не

[41] *Там само*. С. 49.

тільки) не змогли дати більш-менш цілісної картини сучасного собі літературного життя. Життя як повноти розмаїття художнього самовияву / самовиявів особистості, нації, мови, часу. Та, по-перше, маємо цілком правомірні й сьогодні прочитання спадщини провідних майстрів слова в аспектах модернізму (приміром, посутні Євшанові розмисли над символізмом Лесі Українки, О. Олеся, Г. Чупринки, спроби того ж Євшана, а ще М. Сріблянського подивитися на творчість О. Кобилянської та В. Винниченка крізь призму того, що закладає поетику експресіонізму тощо). По-друге ж, завдання окреслити системну панораму доби належить до порядку денного філологічної науки в усій потузі її методологічного апарату.

Ракурси прочитання епохи крізь співвіднесеність актуальних у ній напрямів, ясна річ, не нові. Не стане несподіванкою і те, що такий підхід, як, зрештою, й усі інші, не гарантує остаточно повного результату. Значимість його застосування у розкритті тих зон, де виявляється єдність і боротьба протилежностей усього – від традиції – до авангарду – стильового спектру. "Літературна течія, – пише Є. Зьомек, – посідає телеологічний характер: вона завжди прагне до чогось, є цілеспрямованою й фіналістичною, передбачає існування цінностей, які намагається осягнути. Ці цілі можуть бути більш чи менш сформульовані. Течія – відносно мало деперсоналізований елемент історико-літературного процесу, що все-таки не означає, що вона є сумою намірів і дій осіб"[42]. Поглянувши у такий спосіб на те, що з'явилося альтернативою чи противагою реалізмові й натуралізмові як художній методології позитивізму, не важко помітити, що горизонти сподівань модерних практик виявляться коли не безкраїми, то майже неозорими. І кожна з них мала тою чи тою мірою розроблену й засвоєну систему цінностей. Тому так важливо тримати на увазі, що в українських умовах однаково вагомими поставали як ідейно-філософські, етичні, світоглядні, так і суто естетичні, стилістично-поетикальні принципи.

Розмаїття пропонованих сучасною наукою концепцій модерних напрямків порубіжжя має ту конститутивну особливість, що чи не кожну візію обґрунтовано з огляду на ці дві опорні позиції. Навіть коли мовиться про явища межі, переходу чи спроб, як от найпопулярніші – пресимволізм і декаданс. Більше того, нарощування

---

[42] *Зьомек Є.* Методологічні проблеми історико-літературного синтезу. *Теорія літератури в Польщі*... С. 83.

ваги літературного стилю не рідко відбувається із залученням міжвидової мистецької просторіні. Вдалим прикладом цього може бути дискурс української сецесії початку XX ст., напрацьований А. Матусяк у згаданій праці.

Мабуть, не доводиться говорити про заданість, тим більше сконструйованість, штучність таких наукових побудов. А все ж відчуття, що в орбітах стилю узятого / накинутого непорушною парадигмою не те що губиться, а даленіє, випрозорюється оригінальність авторської свідомості лишається. Звісно, течія – то не "сума намірів і дій осіб" (де під особами можна розуміти письменників, критиків, редакторів, видавців і навіть публіку). Але свій вираз вона найперше знаходить у художньому доробку автора, як би не переміщати фокуси: зовні, на течію – у її злетах, триванні, впливах чи всередині, на митця – учня-наслідувача, еклектика, оригінала.

Художню (і не тільки) гетерогенність раннього українського модернізму, навіть порівняно з високою його хвилею, годі заперечити, але не варто й абсолютизувати. З-поміж чималої кількості заявлених дослідниками напрямів, виокремлюються три основні: неоромантизм, символізм і експресіонізм. (Окремою може скластися розмова про неореалізм як головно творчу практику прозаїків, котрі так само робили більш чи менш вдалі спроби дистанціюватися від лінійних форм традиційного письма. І тут кожен випадок слід розглядати у динаміці, тобто з огляду на потугу й незворотність авторської еволюції).

Попри неабиякі зусилля довести повновартість першої із названих течій у суто стилістичному вияві, щодалі, то більше стає очевидною прикра її універсальність. Тобто ідеться передусім про світоглядно-, філософськи-, ідейно-, мистецьки-значущу *нову* парадигму існування людини й побутування культури. В розумінні С. Яковенка це відрухове продовження (переважно через заперечення) доривчих проявів декадентства, яке "з огляду на національно-політичну та культурну недостатність, [...] перероджувалось у позитивну програму – неоромантизм, який мав завершити дискурсивну парадигму національного становлення"[43]. Великою мірою саме "позитивну програмовість" явища виокремлено й зусиллями С. Хороба та Л. Скупейка, які свідомо ставили центром власних дослідницьких опцій питання

[43] *Яковенко С.* Романтики, естети, ніцшеанці... С. 43.

стилю: перший, на що вже вказувалося вище, у вимірах структур художньої авторської свідомості, другий у суголосних ракурсах концептуалізації авторської особистості[44]. Зі схожих методологічних позицій виходила у своїй студії і Л. Дорошко. Суперечливість її наративу (а це звід нерівноцінних підходами, а відтак і результатами статей) особливо проявляється на рівні співвіднесення способів світовідчування й поетикальних систем. Це, вочевидь, і спонукало авторку закінчити працю узагальнюючим або ж, швидше, просто загальним (у сенсі відкритості) висновком: "Неоромантизм, таким чином, постає не як літературна школа, течія чи окремо взятий стиль, а як розмаїття, варіативність, – модерне перекодування естетико-художніх тенденцій, закладених романтизмом"[45]. А презентативними для цих спостережень стали постаті Лесі Українки, О. Кобилянської та В. Стефаника.

Доповнивши ряд іменами інших ключових гравців доби – М. Коцюбинського, В. Винниченка, О. Олеся і навіть, з певними застереженнями, талантів т. зв. другого ряду[46], легко вийти на узвичаєну і дієву стратегію. Сенс її – відділити попередній період у здобутках позитивізму-реалізму-натуралізму від принесеного у мистецтво новими часами. І таку "сегрегацію" можна здійснити як на міжпоколіннєвому та внутріпоколіннєвому рівнях, так і в творчості конкретного письменника.

Для свого часу, а це кінець 1980-х і початок 1990-х рр., цей підхід здавався і виправданим, і результативним. Адже у такий спосіб вивільнялася ціла епоха і то направду без розриву процесуальної тяглості, чого спочатку побоювалися консервативно налаштовані учені. Вказівка на те, що автор неоромантик, дозволяла виводити його здобутки від певної, найперше національної традиції з одночасним виокремленням модерних інтенцій світогляду, стилю чи навіть поетики окремих жанрів і творів. Але вже тоді ставала очевидною методологічна проблемність, а то й суперечливість такого підходу: надто різними, своєрідними були художні світи

---

[44] Див.: *Скупейко Л.* Апологія особистості: статті про Лесю Українку. Київ: Фенікс, 2015. 240 с. На суголосну тему автором 2009 р. було захищено й докторську дисертацію "Неоромантизм Лесі Українки (Рецепція. Концепція особистості. Міфопоетика)".

[45] *Дорошко Л.* Неоромантичність раннього українського модернізму. Статті, розвідки. Київ: Університет "Україна", 2015. С. 240.

[46] З художньою спадщиною митців цієї групи, а чи наступного (другого) ешелону, працювати увіч простіше, аніж навіть з визнаними класиками. Адже у них, на відміну од напружених і *цілеспрямованих, усвідомлених* шукань великих талантів, зазвичай спостерігається стилістично вільна й довільна еклектика літератора, коли не броунівський хаос аматора. Тому з такою певністю у цих авторів шукають (і знаходять!) усі наявні в арсеналі епохи художні методи і прийоми; іноді аж до взаємовиключних.

митців, аби покриватися (у варіантах), але спільною платформою неоромантизму. Не завжди зараджували навіть апеляції до теоретико-дискурсивних практик самих учасників літпроцесу, як це бувало, скажімо, у випадку “новоромантичної візії” Лесі Українки – критика. Тому вже із середини 1990-х починають з’являтися дослідження, розгорнуті у площини чистої модерної стилістики, з урахуванням, але без домінування, силових полів перехідних явищ. І найперше тут ішлося про імпресіонізм, символізм та експресіонізм. Знадобилося, щоправда, ще одне відакцентування першого з названих стилів як передусім художньої техніки, а не світоглядно-філософської концепції, аби вийти на два провідні напрями епохи.

В означений спосіб і, що прикметно, після здобуття державності закривалося порушене ще Д. Чижевським питання неповноти літератури як свідчення історичної неповноти нації. Примітно, що сам учений у славетній “Порівняльній історії слов’янських літератур” термін “неоромантизм” визнавав не дуже вдалим. Однак ужив його (поряд з уточнюючим поняттям “модернізм”) на означення того розділу праці, де описувалися процеси кінця XIX – початку XX ст.

Думається, що від неоромантизму як робочої літературознавчої моделі-концепту відмовлятися усе ж не варто. Ймовірно, вона і не має такого системного значення, як вважають розробники, але для пояснення явищ межі, переходу від *немодерного* до *модерного* надається. Окрім усього, посутніми тут виявляються можливості опису стильових дифузій (і не лише у вимірах еклектизму) індивідуальних художніх практик. Зокрема тих авторів, котрі, відбігши старого, так і не дісталися нового, а чи дісталися тільки частково – у певних принципах філософії, рисах психології, елементах поетики тощо. Ясна річ, що твердження “письменник-неоромантик” не означатиме мистецької неповноти, тим паче ущербності або ж неповноцінності створеного ним. Переважно це свідчитиме про рівень самоусвідомлення, якого вдалося сягнути за конкретних умов розвою і відбити у творчості. А отже, й про чіткість і самобутність стилістичної платформи, єдність якої напряму узалежнено векторною спрямованістю саморуху.

Чисто процесуально розібратися у цьому допоможуть міркування Р. Нича над сутністю феномену, що від початків XX століття тривалий час тотально визначав і

до сьогодні ще немалою мірою визначає існування культури. Взоруючись на концепцію німецького філософа тієї доби Ґ. Зіммеля, польський професор вважає правомірним запроектувати модерність як передовсім самонаповнену динаміку буття і реакції свідомості на неї. Тому в онтологічно-екзистенційному, у єдності, як розуміємо, з мистецьким вимірі модерність постає "суб'єктивізацією пізнання, особливою формою переживання світу, яка сприяє тому, що зовнішня реальність не тільки стає частиною внутрішньої дійсності, а й набуває її властивості: безнастанного руху минущих, фрагментарних, несамототожних митей досвіду. Такого роду ефемерна й текуча матерія одиничного внутрішнього досвіду не піддається, однак, ані стандартним зовнішнім критеріям науки, ані конвенціональним принципам реалістичного зображення. Не піддається перш за все тому, що переживання, а відтак – зміст *внутрішнього* досвіду домагається артикуляції, вираження, а не відбиття"[47]. Оприявлений штандпункт часу, коли індивідуальне, завжди відмінне, інше, прийшло на зміну колективно утвердженому й стабільно об'єктивному, особливо примітний у проекціях на авторський світ митця. Зокрема і способи його розбудови, а отже, й принципи функціонування.

Актуалізувавши ще й напрацьоване Г.-Р. Яуссом розуміння літератури не тільки як відображення й відтворення світу, а як його формування, створення, можна підійти до розрізнення модерного і немодерного чи премодерного у мистецтві. Мабуть, такий механізм не стане ані єдиноприступним, ані інструментально бездоганним. І цього теж потрібно бути свідомим. Скажімо, останній з випадків (уникаємо визначень із семантикою неповноти) охоплює не тільки *реєстраторів* і/чи *ілюстраторів* досвіду реальності, що, власне, уповні у вимірах попередньої епохи. Ітися тут має, і то, вочевидь, щонайперше про тих авторів, які спромоглися до змін, трансформації дійсності у своїх творах, сказати б, навіть рекомпонування досвіду *наявного* у *ймовірне*. А однак не здобулися найвищого – потуги креатора, що, філософською мовою кажучи, сягає основами не онтології, а майже космогонії.

Як це виглядає суто технічно, знову береться пояснити Р. Нич, ствердивши, що "модерне мистецтво увіковічнює те, що є минущим". Опорним тут виступає

---

[47] *Нич Р.* "Вираження невимовного" в літературі модерності (окремі питання). *Теорія літератури в Польщі*... С. 201.

“безчасове враження”, що, на думку вченого, і є концептуалізацією невловного досвіду нововідкритого безміру плинності й змінності буття. Вдається ж це «по-перше, завдяки тому, що воно (модерне мистецтво – *С. Р.*) сприймає динаміку життя, а не статичний образ дійсності, і що чинить так не завдяки тому, що “відображає світ у русі, а що саме стає рухомим дзеркалом”, а по-друге, через те, що свою чесноту правдивості черпає не з ілюзійної правильності копіювання світу, а з більш імовірних відносин – реального зв’язку своєї *форми* зі світом, з прилеглості свого стилю до стилю життя модерних суспільств: “Стиль, у якому пульсує сенс нашого життя, є з принципових причин набагато правдивішим, причому правдивішим відносно дійсності, ніж усі копії; адже він не тільки містить істину, він *є* істиною”»[48]. Прикінцева теза з програмової книги Ґеорґа Зіммеля “Філософія культури” (1911) має особливий сенс у контексті сказаного. Адже ішлося цьому мислителю і очевидцю аналізованих явищ про суть і скерованість мистецьки сенсотворчих процесів, урівняних у цім випадку за впливами та значимістю із самою тканиною буття.

“Стиль, що є істиною” – хороше базове визначення для типу структур, з якими матиме справу дослідник раннього модернізму. І якнайповніше надаються під нього дві кореневі системи: символізм і експресіонізм (що теоретичне маніфестування дістав дещо пізніше). Річ, звісно, не в тому, щоб прескриптивно чи навіть умотивовано визначити або відкинути приналежність письменника до якогось із напрямів. Завдання тут доглибно інше – спробувати віднайти домінанти авторського стилю крізь призму чинних у тогочасній культурі повноформатних художніх систем. Тому й основним за такого підходу процесотворчим імперативом рівноважливим і рівноблизьким усім іншим, виступає особистість у своїх мистецьких звершеннях.

Для повноти аналізованого феномену в, так би мовити, валентності усіх головних структур і зв’язків між ними, потрібно брати до уваги ролі й інших твірних. А виходити належить з доконечності взаємоперетину соціокультурного (час, місце, динаміка) та естетичного (мова, напрям, жанр і т. п.) дискурсивних полів. Тому, ставлячи в основи пошуку суб’єкта-рушія процесу, доведеться утримувати баланс поміж історичним контекстом мистецького явища (особотекстом) та його

---

[48] *Там само.*

специфічно художньою значущістю. В орбітах цих силових просторів мусово визначатися, точніше визначати (а інакше як?), внутрішню ієрархію. І постати має як центральне коло чільних творчих індивідуальностей, так і центр центру – ключова персоналія доби. Чи має ітися про першу серед рівних (це здається слушним не тільки з принципу толерантності), а чи найсильнішу з-поміж усіх (і тут є свої переваги) – питання відкрите, дискусійне і під цим оглядом навіть не головне.

Приймаючи ідею доконечності літературного канону, хоч, можливо, й не у такій радикальній поставі, як це обґрунтовано Г. Блумом, належить усвідомлювати ваготу й опірність у цей спосіб структурованого матеріалу. "Література, – вважає названий учений, – це не просто мова, це також воля до інакомовлення, спонука до метафоризації, котру Ніцше колись означив як бажання іншості, бажання присутності деінде. Частково це бажання бути відмінним від самого себе, проте, перш за все, це бажання дистанціюватися від метафор та образів усього того різноманіття літературних творів, що складають культурний спадок тої чи тої особистості: бажання писати сильно – це бажання перебувати деінде, в особистому часі та просторі, у вимірі власної оригінальності, примиреної з нашим спадком і зі страхом впливу"[49]. Що засвідчує у вимірах національного літературного канону досвід чільних митців порубіжної епохи, як не описане (таки у дещо загострений спосіб) намагання "бути митцем повсякчас"? Хай там якою потужною видавалася дія усіх інших чинників, головним, що належало здолати, ставала, як не дивно, і чи не вперше в українських умовах так масово, людська природа. У своїй національно-етнічній, громадянській, етичній, психологічній і т. п. усталеності вона мусила бути перейденою задля осягнення самості, реалізованої автономністю власного Я. "Людина мусить умерти, щоб народився артист" – з пафосом покликував М. Євшан, розбираючи нерівний творчий шлях Г. Чупринки. І він же, чільний ідеолог хатян, у роздумах над феноменом Лесі Українки ствердить її, а як невдовзі виявиться, то й усієї епохи, визначальну поставу – досконалість "артистичного організму"[50].

Багато у сказанім є від ніцшеанського волюнтаризму, що зрозуміло й з огляду на синтетично-антропософську модель "святого" – "мудреця" – "артиста", обстоювану

---

[49] *Блум Г.* Західний канон: книги на тлі епох. Київ: Факт, 2007. С. 18.
[50] *Євшан М.* Леся Українка. *М. Євшан.* Критика. Літературознавство. Естетика... С. 163.

Євшаном у культурологічній візії. Проте визначальним, зокрема і в мистецькому вимірі, було усвідомлення ваги індивідуального досвіду, впливу й авторитету. Тільки за такої парадигматики, а не енергіями самих історико-культурних контекстів, можна наблизитись до пояснення світоглядно-естетичних переваг творчості найсильнішого автора / авторів над здобутками колег-однолітків і навіть ширше – сучасників. Тому завдання дослідника не обмежуються простим відбором задля висхідного / низхідного групування творців і творів. Це лише первинний, суто технічний процес підготовки й структурування матеріалу. Незрівнянно більше важать спроби дискурсивного опосередкування, за К. Ясперсом мовлячи, "духовної ситуації часу", яка уможливила постання конституйованого корпусу імен та текстів, що представляють націю в культурі й загалом світі. Представляють, творячи її нову / модерну якість у векторах усього часопросторового континууму, яким і є буття.

Усе, що відбувається з літературою, відбувається за посередництвом особистості, доводив, як відомо, Ян Мукаржовський усередині 1940-х рр. Якраз на завершенні європейської епохи модерн, у свого роду підсумках її перебігу. Наша ситуація нічим надто особливим тут не вирізнялася, що й дозволило Г. Грабовичу, правда значно пізніше, дійти суголосних висновків. "Питання про талант, – вказує учений, – про естетичне досягнення й послідовність, є, безперечно, центральним для дискусії про український модернізм. Будь-який переконливий аргумент стосовно резонансу, навіть самої наявності модернізму в українському письменстві, зрештою, базуватиметься на такому питанні"[51]. І суть, зрозуміло, не в тому, що лише у новій стилістиці той чи той автор міг розкритися на повну; хоча це також впливало. Головне – це шляхи і способи, в які творча особистість знаходить можливості адекватної епосі й універсальним сенсам буття самореалізації. Мабуть, багато, хоча й не все, тут можна пояснити через категорії вибору – передусім індивідуального, але не тільки. Резонувала сама духовно-сенсова мембрана, ноосфера доби.

Приглянувшись до ситуації початку XX ст., легко переконатися, наскільки патріархально-непорушною і незворушною (хатяни вживали емотивно-дражливих означників на кшталт провінційного українофільського "болота") вона була. Беручи

[51] *Грабович Г.* Екзорцизм українського модернізму... С. 581–582.

прозахідні орієнтації відліком модерного, М. Вороний описував пережите так: «Торкатися європейських джерел передо мною пробували й інші – М. Старицький, В. Самійленко, Л[еся] Українка, І. Стешенко, але чи було це цілковите засвоєння європейської культури? [...] Самійленко ледве переклав тоді пару пісень з Данте, щось із Беранже... Леся видала в Галичині "На крилах пісень" (де намагалася зловити інший тон, але не вміла, бо в римованій поезії була взагалі слабка і виявила себе *пізніше* в драматичних творах, писаних білим віршем). Чи треба говорити про М. Старицького й його креатуру (зятя до того ж) І. Стешенка? Ще ж не було тоді ні Олеся, ні Чупринки, ні Філянського, що хоч *не технікою*, то бодай більшим талантом визначалися серед кустарного виробництва попередньої літератури. Навіть Коцюбинський тих часів майже не виходив поза межі шаблону»[52]. Оминаючи (більше таки безпорадні) спроби автора усунути чи применшити post factum роль конкурентів (як не згадати Г. Блума?), переконливість спогаданого таки лишається.

І ось у цій ситуації застиглого часу розгортаються процеси, стрімкість яких цілком можна дорівняти еволюційному стрибкові, навіть далі – вибухові. «Поява видатної особистості, – констатує Є. Зьомек, – видатної, тобто здатної до різкого втручання (у "пасивні літературні структури" – *С. Р.*) не є випадковою (або ж є чи не є випадковою залежно від певного кута зору). Видатні особи з'являються тоді, коли історико-літературний процес робить можливим, або навіть необхідним, їхню появу. Річ у тім, що не тільки історія (у розумінні суспільної історії) дає шанси особам, а й література (в розумінні системи комунікації) певним і відповідним ступенем свого розвитку неначе оголошує про потребу особистісного втручання»[53]. Названі (і постійно називані, отже, хай і підсвідомо, але розумілася їхня чільність) Вороним імена Лесі Українки і М. Коцюбинського якнайкраще вписуються у першу із моделей. Учнівство, яке вони відбували (змушені були?!) у школі батьків-попередників, мало хіба ту перевагу, мабуть, не таку вже й незначну, що

---

[52] *Вороний М.* До статті Олекс[андра] Ів[ановича] Білецького про мене... С. 613–614.

Визначати "європоцентризм", "європейські орієнтири / вибір" і т. ін., головним і винятковим рушієм наших модернізаційних процесів, як то роблять деякі дослідники ("реєвропеїзація української культури", за А. Матусяк), вочевидь, не зовсім слушно. Справді, ваготу цього вектора важко переоцінити. Однак були й інші, так само впливові: антинародництво (українство, а не українофільство), інтелектуалізація, індивідуалізм / волюнтаризм, історіософічність, радикальні політичні практики, релігійний плюралізм, деканонізація і переосмислення рідного культурного спадку, але й, зрештою, реактуалізація традиції тощо.

[53] *Зьомек Є.* Методологічні проблеми історико-літературного синтезу... С. 68.

всеозброювало необхідним літературно-життєвим досвідом. Полягав він у добре виробленому відчутті перейденого та відкинутого і, як наслідок, ненастанній потребі саморуху, розвитку. Із другого періоду творчості, який однаково можна датувати тим самим початком XX ст., обоє демонструють невпинну еволюцію, згадуючи метафору Грушевського, "титанічний хід по уступах", зупинити який змогла лише смерть.

Друга модель також справджує характеристику вибуху як одномоментного розквіту цілого грона талантів. В. Стефаник, О. Кобилянська (з тою відміною, що її учнівство перейдено в інонаціональних контекстах), В. Винниченко, О. Олесь, А. Кримський, М. Яцків, П. Карманський, Г. Чупринка, Л. Мартович, Г. Хоткевич, О. Плющ з'явилися сливе "готовими" – у яскравій потузі свого обдарування. І з варіативною мірою інтенсивності й тривалості їм вдавалося підтримувати це горіння на від початків високо заданому рівні. Натомість подальші періоди засвідчують якщо не цілковитий, то добре відчутний спад, а то й взагалі злам. Останній, що, вочевидь, закономірно, проявлявся у тимчасовій (як у Стефаника) або ж повній (Кримський) творчій зупинці. Ще показовішим у межах актуалізованої моделі є саморух талантів "наступної черги". Яскраві дебюти тих же М. Вороного, Б. Лепкого, М. Черемшини, С. Черкасенка, Л. Старицької (Черняхівської), В. Самійленка, А. Тесленка, М. Філянського, С. Васильченка, П. Грабовського, Х. Алчевської у різний час і з різною силою внутрішнього опору (або й без нього) стишувалися, щоб зійти на повтори чи самоповтори у руслі українофільського, мовляв хатяни, немодерного мейнстріму. Альтернативою, а потім щораз зримішою противагою йому поставав і міцнів, сказати б, гольфстрім український, модерний.

Висунуті історико-літературним процесом "видатні особи" (дефініції, задіяні Є. Зьомеком, є загалом коректними) виступають під будь-яким оглядом головними його, процесу, рушіями. Тому "тихі", але "глибокі" перевороти, як пояснював Франко специфіку мистецького руху початку XX ст., можуть правити основами наукового увиразнення, явленого тими часами розмаїття авторських художніх світів.

Самовпевненими і, ймовірно, не в усьому переконливими, видавалися б спроби з'ясувати, якими якостями і в чому саме один із письменників-сучасників переважив своїх талановитих колег у борні за першість в каноні. Перспективнішою видається

можливість не так зіставно-оціночного, як паралельного дослідження життєтворчості таких різних і, попри усе, таких близьких митців. За обраного ракурсу є підстави розраховувати не лише на посутній опис процесу становлення і розвитку кожної з творчих особистостей, а й виявлення ключових закономірностей того культурного й громадсько-політичного процесу, активними учасниками якого вони були.

Головний акцент, як уже підкреслювалося, буде покладено на самодостатності художнього твору, піднесеного модернізмом до цінності універсального феномену. «Існують такі зв'язки твору з твором, – запевняє Єжи Зьомек, – які не є "контактними" зв'язками. Насправді все, що відбувається з літературою, відбувається через її творців та споживачів, але зв'язки твору з твором як наслідок того, що твори було артикульовано в тому самому або достатньо подібному "génos" (мова / дискурс – *С. Р.*), є ранішими й більш "первісними", ніж зв'язки суспільних ролей на зразок взаємин "творець – читач, читач – творець, творець – творець"»[54]. Сказане можна як локалізувати, так і розширити посередництвом концепту поетики. Індивідуальної, якщо брати в обрахунок спадщину одного автора, і/або поколіннєвої, коли запроектовується панорама напряму / епохи.

Приступаючи до справи на двох означених евристичних рівнях, слід зважати на співвіднесеність, а то й трансгресію обох актуалізованих герменевтичних кіл – індивідуально-авторського та авторсько-колективного. Утім, ситуація тут майже класична: ціле (художній світ митця) можна зрозуміти у русі й систематиці внутрішніх частин, але необхідної повноти йому, тепер уже як частині чогось більшого, надає інтегрованість до вимірів об'єктивно-сталої величини (літературного процесу та силового поля художніх систем інших його суб'єктів).

Для належного структурування процесів, тенденцій і явищ не варто випускати з уваги й феномен, котрий Р. Веллек називає «"онтологічною прірвою" (ontological gap) між психологією автора і художнім твором, між життям і суспільством, з одного боку, та естетичним об'єктом – з іншого». Тому й пропонує американський професор «безпосереднє вивчення художнього твору, – називати – "внутрішнім", а його вивчення, що вже охоплює такі питання, як свідомість автора, суспільно-

[54] *Зьомек Є.* Методологічні проблеми історико-літературного синтезу... С. 75.

історичний контекст, – “зовнішнім”»[55]. Абсолютно новаторським такий підхід не назвеш, але як опорно-координаційна модель він цілком може бути прийнятим. Виходить на те, що кризу гуманітарного знання і пізнання (автор датує її 1914 р.) є сподівання здолати розробкою синтетичних концепцій, зокрема й у міждисциплінарних секторах узаємоперетину і взаємодії. Свою роль відігравала й по-новому актуалізована теорія “динамічної синхронії”, висунута Празьким лінгвістичним гуртком (до якого Веллек, етнічний чех, свого часу належав).

Єдність і боротьба формацій, тенденцій і конвенцій, узята запорукою процесуальної чинності літератури, як методологічний принцип вимагатиме порівняльно-типологічного прочитання у кодах герменевтичної реконструкції і, вочевидь, феноменологічного опису. Доведеться враховувати міру залучення / втручання автора в усі соціально значущі (громадсько-політичні практики, релігійні доктрини, науково-філософські теорії тощо) та естетично твірні (мова, стилістика, жанрологія) дискурси. Знаменником, логічно, що не одним, але структуротвірним, зможе виступити, як не дивно, поруч контекстуалістської ще й етична парадигма. Переконливо описаний Д. Уліцькою у категоріях “повороту” феномен “олюднення” форм і методів пізнання таки справді виводить його із зон умовних і релятивних істин. Показує або принаймні пробує це робити, “як і для чого все є насправді”, а не лише в моделях і конструктах раціонально заданих наукових теорій. “Як етично-валентні, – зауважує авторка, – розглядалися, по суті, всі проблеми і теми, які до цього часу існували в літературознавстві: жанри і типи (стилістичні, риторичні) висловлювання, різновиди нарації, види сюжетів і героїв, комунікативні стосунки як внутрішньо, так і зовнішньотекстові, суспільна циркуляція літератури та інституції, які нею керують. Мабуть, одна лише версифікація залишалася вільною від етичних підозр. Крім неї, всі шляхи провадили і провадять до етики”[56].

Таким чином, авторська етико-естетична система в усій потузі своєї інтегрованості й інтерконтекстуальності розкриватиметься навстріч суголосним феноменам, так само представленим у цілості. Не менш необхідним складником

---

[55] *Веллек Р.* Криза компаративістики. *Сучасна літературна компаративістика...* С. 122.
[56] *Уліцька Д.* Етичний “поворот” у літературознавчих дослідженнях. *Література. Теорія. Методологія...* С. 392.

скріплення пошукової концепції, що теж задаватиме й употужнюватиме її векторність, постає аксіологія. Тут вона працюватиме на всіх визначальних рівнях: загальномистецьких вартостей (суспільні впливи, критичний резонанс, читацька реакція), авторських ідеології та позиції (усталення, динаміка, категоризація), силового поля твору (іманентність опорних кодів як самодостатньої структури).

Особливо проблемним поставатиме останній, сказати б, стартовий рівень. Адже беручи твір у гносеологічно-комунікативній та ідеологічній функціях, можна все ж ствердити його переваги як етично зарядженого явища і як естетично довершеного феномену. Але як переконливо пояснити якісну відмінність поміж творами різних авторів, коли дещо невловне повсякчас "вислизає"? Саме цю дефініцію ужив, як відомо, Р. Барт у розмові про Расіна, вказуючи, що талановитий твір завжди *ще щось*, окрім навіть найповнішої своєї історії. Чи можливо пізнати загадку таланту? Або хоч наблизитись до неї? І на це відповідь може дати тільки шлях. Шлях митця і шлях його дослідника, що у своїм триванні вже є артикуляцією такої відповіді.

Висновки до першого розділу. Тут доцільно структурувати царину дослідження у точках феномено-сенсової присутності, де ключовими проекціями розгортання явища в способах його осмислення постають: період – покоління – напрям – особистість – поетика. Декретуючи порубіжжя "осьовим часом" українського письменства, природно лишити провідну роль за чинниками етико-естетичного порядку. Тоді чи не вперше у наших обставинах потреба *буття* в культурі як онтологічна категорія діставала доконечного врівноваження можливістю *стати* у її, культури, відкритості екзистенційних моделей. Під оглядом історичної динаміки це описується у полюсах виклику – відповіді (діахронія) та в модальностях генераційних змін (синхронія).

Вибір, зроблений на зламі епох, означав куди більше готовності молодого покоління до засвоєння новітніх віянь. Ішлося про структуротвірні зрушення, що торкалися і основ приватної ідентичності, й форм самосприйняття та позиціонування спільноти. Традиційне / модерне як маркери розмежування суттю своєю відмінних явищ акцентували чинники життєво-культурних пріоритетів, де артистичне виступає на рівні з політично доцільним, а не рідко й переважає. Тож світоглядними

наріжниками для першої (за персональним представництвом найпотужнішої) хвилі модерністів слід покласти естетичні норми, хай і не прописані програмними документами; мірою власних можливостей це зроблять молодомузівці й хатяни.

Розрив із попередниками, що для деяких дослідників є рушієм модернізаційних процесів, за тогочасних умов не міг набрати радикальних форм, проявляючись натомість формами дистанціювання. І для провідних авторів доби цього вповні вистачило, щоб, зберігаючи мистецьку динаміку й навіть переємність, вийти на нові обрії. Важила навіть не стільки потреба інтелігентного чи богемного середовища, як воля й уміння включитися своїми життям і творчістю в пульсування епохи, кажучи філософськи, стати дієвою часткою одвічно чинного й повсякчас змінного світу. У прямий спосіб це дорівнювало зусиллям “під’єднати” до глобальної мережі й свою країну. А найдієвіші шляхи для такого осягу звершень пролягали через культуру.

Притягальність європейського континууму, опріч перспектив цивілізаційного устійнення поневоленої азіатами спільноти, визначалася ще й можливостями суто мистецьких регістрів. Ненастанно вдосконалюваний арсенал художніх практик, наснажені філософські шукання, відкриття у психології, історіографії, соціології тощо інтегрували свідомість письменника у гранях відповідної добі модерної парадигматики світоустрою й світопочування. Відтак творча особистість робилася майже автономним онтологічним центром, “функціонування” якого співвідносилося з потугою космогонічних актів. Креативність, як авторський профіль, передбачала розбудову художніх світів з “відпочаткових структур буття” (за екзистенціалістами), тобто не у ракурсах життєподібності, а на засадах життєнеобхідності. У вимірах стилістики мистецькі стратегії премодерного й модерного спектрів устійнювалися за двома відпочатковими для епохи векторами – символізму та експресіонізму. Протилежно явищам завершеного (романтизм, реалізм) та перехідного (натуралізм, неореалізм, неоромантизм) порядку, для яких був чинним принцип життя і творчості, модерні практики легітимізувалися життям як творчістю.

Отже, індивідуально-авторське формування мірою самоусвідомлення й потугою творчої еволюції передусім і визначало шлях письменника та його значимість в каноні. Спробами співвіднести центральні постаті канону в усіх означених соціокультурних магістралях і поставатимуть наступні розділи.

РОЗДІЛ 2
СТИЛЬОВІ ЗБУРЕННЯ ДОБИ. ЛЕСЯ УКРАЇНКА І ОЛЕКСАНДР ОЛЕСЬ

2.1. Поети злиденних часів. Мистецькі авторефлексії як шлях самовизначення

В есеї "Навіщо поет?" М. Гайдеґґер, розбираючи досвід знакових для німецької традиції поетів "межі" Гельдерліна і Рільке, виходить, як згодом з'ясовується, на магістральну в європейській історії категорію "убогого часу" або інакше – "часу без богів". Ситуація *розриву*, *втрати*, *вибору*, *виклику*, як її означують, є найбільшим випробуванням і водночас можливістю для митця, самé існування, призначення якого виявляється і загроженим, і гранично актуальним. «Суть поета, що в такий час є справді Поетом, – береться відповідати мислитель на заголовне питання, – полягає в тому, що для нього з убогости часу першою проблемою стає письменство і поетичне покликання. Тому саме "поети в убогий час" мусять творити саму суть поезії, і там, де це відбувається, можна сподіватися поезії, що включається в долю епохи»[57]. В описаних координатах українського "убогого часу", на пограниччі, коли знову задіяти пропоновані цитованим автором дефініції "буття" та "сущого", перебували вітчизняні митці. Незалежно, були вони свідомі того чи ні.

Особливо виокремлену філософом здатність поезії "включатися в долю епохи", знову ж таки, адаптовувала під сьогочасні суспільні потреби сумнозвісна тенденція. Відповідати на поклики доби, за цією логікою, дорівнювало нею, добою, жити й керувати (принаймні скеровувати). Привабливість і простота такого підходу звела багатьох обнадійливих початківців до безнадійних реєстраторів (навіть не обсерваторів) фактів. Тому, щоб оборонити можливість творчості, молодому авторові виявлялося недостатньо мати *лише* талант, потрібна була ще й неабияка воля. Адже своє природне право доводилося обстоювати чи не повсякчас.

Олександр Олесь, як свідчать його вірші, віддав цьому мало не все життя. Притім найупертіше доводилось боротися з собою. Виступаючи проти заангажованості

---

[57] *Гайдеґґер М.* Навіщо поет? *Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки XX століття*. Львів: Літопис, 1996. С. 182.

мистецтва, він взорувався на постать Шевченка, муза якого позбавлена директивних зовнішніх упливів. Тому великий попередник міг правити за приклад ідеального митця, у слід якого єдино і варто ступати. Йому, і то без особливих зусиль, вдавалося поєднувати високі буттєві ідеали та пекучі запити своєї доби, сягнувши, таким чином, художньої універсальності, поліфонії і, одночасно, актуальності та всенародного визнання. То чому б йому, кого називали "першим, після Тараса" поетом, теж не зійти на вершини? Звідси, як думається, і очевидна дилема (але таки не роздвоєність) помітна у віршах: апробувати синтетичну роль співця-трибуна, поводиря засліплених і жерця чистої краси, мистецтва вибраних. То більше, що і для народництва, і для модернізму близьким, у кожному напрямі зі своїми конотаціями, виявлявся образ і тип поета-провідника.

Імпліцитно подані засновки можна нав'язати до окресленої уже й тоді альтернативи (іноді навіть і опозиції) селянського / мужицького та інтелігентського письменства. Поділ цей, хай яким здається умовним, визначався постаттю митця – його походженням і творчістю (таки творчістю найперше). Середовище, яке висунуло прозаїків Покутської трійці, В. Самійленка, С. Васильченка, А. Тесленка і загалом когорту талантів меншого калібру, мало у своєму запіллі міцну тяглість, навіть, згадуючи Шевченка і Франка, панівну традицію. Тоді як вихід на літературний кін Лесі Українки, М. Коцюбинського, О. Кобилянської, Л. Старицької-Черняхівської, А. Кримського став явищем порівняно масовим і, назвемо П. Куліша та, з певними застереженнями, М. Старицького і Олену Пчілку, знову ж таки порівняно новим.

Оскільки нічого не буває у чистому вигляді, то й тут може йтися про досить умовні винятки в особах О. Олеся та В. Винниченка. Ствердити, що вони посідають серединне становище, виглядало б спрощенням ситуації, де з однаковою значущістю виступають різнорідні чинники. Ключовою постає скерованість творчості, що суттю своєю апелює до літературних запитів освіченого, навіть вибагливого читача. Звісно, у кожного з авторів становлення власного стилю мало різний перебіг. Тим паче, що йдеться про лірику та епос (до драматургії обоє прийдуть згодом). Та саме поету, як не дивно, велося складніше у боротьбі з мейнстрімом, рівно ж як і в самопоборюванні.

Сумніви, вагання, навіть зневіра – чи не наскрізні лейтмотиви мистецьких авторефлексій О. Олеся. У контекстах зіставлення мужицького / інтелігентського

особливим є вірш 1916 р. (так і не відданий у друк) “Коли б лишився я в селі...”. Узята тема, що її можна конотувати і закликом, і спогадом-жалем, і наріканням, наче й набирає традиційного розвою. Це помітно через проекцію на сьогочасне становище митця, котрий, як не складно здогадатися з умовного способу, в селі-таки не лишився. Опозиція села і міста направду не нова в українській літературі. Однак тут вона відрефлексована з точки наскрізь мистецької, навіть естетської свідомості. А тому особливо цікава. Перед тим як приступитися до тексту, варто відтінити його другий, певною мірою ідеологічний план: за наявними опозицією / опозиціями криється ще одна, а з художнього погляду то й головна: народництво – модерн.

Альтернатива лишитися в селі, як підкреслено, “його робітником і другом”, передбачала визначені соціальну (“ходити за плугом”) та культурну (“зробитися співцем селян”) ролі. Остання коли й вища, то лише завдяки праці для громади, дослівно, “втіхи”, яку приносить присвячена їй пісня. Зі всуціль позитивними почуттями пов’язано і сам процес творчості. Безпосереднє спілкування (аж до розчинення-злиття) з природою, рідною землею підносить людину на погідності духу, а тому поезія з її серця ллється весело, радо і (увага!) “мимоволі”.

Органічність буколічної картини тим більш виразна, що її подано на контрасті. Те, що в реальності мусить переживати ліричний герой / автор, нагадує муки довічно і безневинно засудженого. Найбільше страждає співець через роль, радше функцію, що її зведено до відгуків на запити вимогливої і непевної своїх потреб публіки – середовища, в якому він змушений існувати. Під публікою розуміються, хоч прямо це не вказано, городяни, інтелігенція: “А тут і слів я не знайду, / І заспівати не зумію, / Я тут дурію в *їх* (курсив мій – *С. Р.*) чаду, / Я тут щодня ховаю мрію”[58]. Вживання неозначених займенників, за якими в Олеся переважно криються представники як мінімум непевного, некомфортного, несправедливого світу, варто зауважити.

На всі порухи *їхніх* сердець поет намагається реагувати щиро й піднесено, та рідко трапляє у належний тон. Написані пісні не годні надовго втамувати ані *їхньої* туги, ані викликати посмішку розради, тим паче надихнути на боротьбу. “В *їх*

---

[58] *Олесь О.* “Коли б лишився я в селі...”. *О. Олесь.* Тв.: у 2-х т. Київ: Дніпро, 1990. Т. І. Поетичні твори. Лірика. Поза збірками. З неопублікованого. Сатира. С. 727.

сльози, сміх і гнів злились / В якесь болото безутішне”[59] – таке пояснення знаходить автор, перед тим, як у завершальних рядках звернутися до юності, аби повела в утрачений рай села. Означення *безгрішне*, вжите на противагу *гріховному* місту, виводить на цілий ряд бінарних маркерів, що, проте, далеко не в усьому цілком очевидні: чисте – брудне (“болото”), радісне – понуре, природне – штучне тощо.

Місто, яке Олесь, може менше, аніж укохані степи та ріки, але теж любив, постає ніби геть негативним, та однак принадним простором. У його силовому полі дуже важко перебувати, але тільки тут можна уповні випробувати себе, більше того, – почуватися розкутішим в усьому розмаїтті творчих іпостасей-самовиявів. Набагато розкутішим, аніж у безгрішному, а тому й обмеженому селі. Його мешканцям достатньо *мимовільного* оспівування нечисленних переваг звичного світика, тоді як городяни у своїх потребах значно вибагливіші. Хоч загалом ці потреби спрофановано, але високе і справжнє ніколи не ставало надбанням усіх.

Хай публіка, *вони*, повсякчас вимагає все нових і нових утіх для розбещених надміром життя почуттів, співець адресується тільки до вибраних. “Ні для людей, ні для юрби, / – читаємо у вірші 1917 р., – Для душ, збудованих з проміння, / Надій, любові і журби / Мої пісні, мої квиління”. Наступною і водночас завершальною строфою явлено справжню аудиторію справжнього митця і тим утверджено суть його покликання: “І хай пісень і сліз моїх / Не чують вулиці веселі, / Дарма, колись на крики їх / Луна озветься із пустелі, / Озвуться камені і скелі”[60]. Ототожнення поданих образів з “пустелями душ” і “камінними серцями” сучасників, у яких автор, не шкодуючи сил намагається розбурхати дух життя, було б тільки одним (але не головним) з варіантів прочитання. Як підтверджують й інші вірші, за метафорикою протистояння живого – неживого стоять універсалії вищого, а з позицій естетики, то і найвищого рівня. Бо ж на одвічний і кожного разу новий спробунок ставиться самé єство мистецтва – здатність творити / керувати феноменами та сутностями.

Згадується тут давньогрецький співець Орфей, довершений хист якого пускав у танок / оживляв каміння. У Лесі Українки є ліро-епічна поема, де фабулою

---

[59] *Там само.* С. 728.
[60] *Олесь О.* “Ні для людей, ні для юрби...”. *Там само.* С. 804.

покладено цей епізод міфу. І хоча твір адресовано *Каменяреві*, дискурсивно це рефлексії над долею вітчизняного письменника в її надчасовому вияві. Образ геніального митця, змушеного виконувати працю чорнороба-будівничого, направду співвідноситься не лише з Франком. Так чи так, а причетними до поденного обов'язку мусили почуватися усі його колеги – і однолітки, і молодше покоління.

Олесь у пізнанні теми зневаженого Орфея, а це одна з його магістральних тем, іде далі. Інші – читачі, публіка, юрба – чекають від нього навіть не сумлінного труду ремісника, а всього лиш розваг. Тому поета тепер легко дорівняти до паяца – фігури тим комічно-фальшивішої зовні, соціальною роллю, чим більше вона трагічно-вразлива духовною суттю. Картину влаштованої ними *оргії* (поняття-код, що теж відсилає до однойменної драми Лесі Українки), де обидва персонажі виконують функцію обслуги пересичених гостей, підсумовано аж надто прозоро: "...Пішли вдоволені бенкетом. / Погасли люстри золоті. / В пітьмі паяц обнявсь з поетом, / Стоять і плачуть в самоті"[61]. Не випадково автор й умістив цей вірш п'ятої збірки одразу після моторошно-елегійного образка зі свого місця праці на скотобійні.

У творах, які свідомо не пускалися у друк, опозиція митця – публіки (за котрою вже досить виразно проглядає не просто безликий натовп, юрма, а сакралізований попередниками народ) ще виразніша. Тут значно менше або й зовсім нема жалів-нарікань на безталанну долю, як і штучної бадьорості, надмірного пафосу, а то більше самоприменшення / самоприниження. "Поете! Лицарю краси..." – саме це імено личить тим, кого так упосліджує брутальна реальність. Героя вірша порівняно з жерцем, що править свою службу в порожньому (де з прихожан тільки сонця промінь) храмі. Що тут можна вдіяти? На мить прозирає личина все того ж паяца – іти "на вигон, на базар", словом, на те ж суєтне житейське торжище. Але цей погук зривається у мить слабкості. Справжньою і, можливо, єдиною радою є вірність покликанню, вірність хоч і найвищою ціною: "І що юрбі твої слова, / Громи і срібні духи, / Коли на ліжку голова, / І під кожухом вуха. / І їй життя не пророкуй, / (не жити Україні). / А храм оплаканий зруйнуй / І вмри на тій руїні"[62].

---

[61] *Олесь О.* "Кричи, паяце, смійсь, байдужий...". *Там само.* С. 248.
[62] *Олесь О.* "Поете! Лицарю краси...". *Там само.* С. 714.

Сміливість, із якою Олесь віщує загибель країні, де не потрібні поети ні в убогі, згадуючи Гайдеґґера, ні у величні часи, можна дорівняти хіба байдужості й химерній зловтісі країни, яка позбувається своїх поетів. Похорон розбитого життям, але ще не пойнятого смертю (при тямі!) співця "моделюється" в ряду, як правило, теж не друкованих віршів. Моторошне враження справляє такий погреб живої душі. Її існування / горіння настільки дратують юрбу, що все, хоч і робиться поспіхом, але з ретельністю, живленою певністю власних сил, зокрема й моральною перевагою. А за тризну правлять глузи і знущання, якими ненависного небіжчика супроводжено у потойбіччя[63]. Метафорика окресленого *дійства* надто прозора, аби не розгледіти за нею сюжету Страстей Христових. То більше, що у деяких віршах задіяно біблійні символи. Актуалізація релігійного дискурсу вельми важлива, навіть засаднича. Бо ж ідеться про головне у самоусвідомленні митця – основи його ars poetica.

Над джерелами поетичного натхнення й загалом природою художнього слова Олесь застановляється доривчо, але на кожному етапі саморозвою. Наче знову і знову, за нових і щодалі складніших обставин шукає підтверджень якимось своїм давнім, але укотре поставленим під сумнів думкам. Попри повсякчасне апелювання до реальності, суспільства, людської енергії як адресата мистецького твору, його, твору, горнє, надреальне походження залишається поза сумнівом. Входячи у біблійну просторінь, він виокремлює образ натхненного Святим Духом старозавітного пророка-поета, покликання якого – будити серця й запалювати душі. В одному з віршів ідеться навіть про скрижалі, що ними, на зразок Мойсея, хотів би обдарувати ближніх. Зайве казати, що доля пророка у нього трагічна, а місія нездійсненна. У підсумковій, певною мірою навіть програмній поезії, що нею автор відкриває друге десятиліття своєї праці, це, від імені пісні-музи, заявлено безпосередньо. І знову все зроблено через християнську дискурсію: "Крику ран смертельних не почують вуха / Вільних в рабстві власнім і в ганьбі рабів, / Очі їх не вгледять крил Святого Духа, / Що над ними віяв і ридав без слів"[64].

---

[63] Алюзії на одну з найзагадковіших Франкових поем "Похорон" (кін. 1890-х рр.) – речі, Олесем, поза сумнівом, читаної, можуть бути лишень ситуативними. Один із провідних у старшого колеги мотив погребу живої людини / автора твору, митця розроблено хоча й схожими, а однак різнопорядковими (сенсово та стилістично) підходами та засобами.

[64] *Олесь О.* Десять літ. *Там само.* С. 227.

Покликання і місія поета за великим рахунком і полягає в такому необхідному людям, хоч не всі з них цього свідомі, контакті, порозумінні з Небесами. Слово справжнього співця натхненне Божественним Духом, бо ж високий / магічний інструмент уклав йому до рук сам Господь. Причому в одній з поезій цей "жест" уведено своєрідним епізодом світотворення, початків буття – і для ліричного героя, і для земного падолу загалом ("Із дна свого серця я ліру дістав..."). Інша справа, що з великим завданням, у цьому конкретному випадку (але чи тільки у ньому?) герой не впорався. Ще одна поезія суголосного регістру заголовним рядком – "Коли нема пророка на землі...", – здається, пояснює, чому так сталося. Якщо світ / суспільство не спромоглися висунути речника власних жалів, надій і сподівань, то слід такого прохати у зір. А тоді вже начуватися: "Коли ж пророка сміхом осміють, / Хай грім промов його ударе, / Хай гнів його запале хмари, / І вогняні дощі поллють!"[65].

Закріплена романтиками ідея митця-посередника, духовного медіатора поміж небом і землею, істоти пограниччя, здатної до резонування і ретрансляції космічних енергій та абсолютних істин, знайшла у ранньому модернізмі чимало апологетів. Саме символісти розвинули її у напрямі метафізичного самовияву, вказуючи на сакральну природу художнього обдарування, а отже, винятковість внутрішнього світу і власне постаті митця. Поринаючи у досвід Гельдерліна, М. Гайдеґґер пояснює це так: «Сутність поезії втягує в орбіту законів божественних знаків і голосу народу, які то сходяться, то розходяться. Сам поет стоїть посередині – між Богом і народом. Його викинуто, викинуто у це *Між*, між Богами і людьми. І тільки тут, тільки тут уперше вирішується питання, ким є людина і в якому ґрунті вона закорінює своє існування: "...людина все ж мешкає поетично на цій Землі"»[66].

Українські символісти порубіжжя, порівняно, скажімо, з російськими, не схильні були абсолютизувати, тим паче одогмачувати у містико-релігійному ключі власну місію. Інша річ, що у цих вимірах вони (дехто з них) покладали і прокладали шляхи творчого, а отже, істинного пізнання світу. Як запевнятиме Леся Українка захоплену спіритизмом Кобилянську, гідною людини є віра тільки в одного духа – духа

---

[65] *Олесь О.* "Коли нема пророка на землі...". *Там само.* С. 234.
[66] *Гайдеґґер М.* Гельдерлін і сутність поезії. *Слово. Знак. Дискурс...* С. 206.

творчості чи, точніше, творчого / животворного духа. Звідси, з внутрішнього переконання, і та певність своєї долі як приділення, що на нього немає ради.

Вже ранні ліричні рефлексії на ці теми виявляють готовність, попри відруховий зовнішній супротив, прийняти волю небес щодо власного життя. Янгол, перелесник, муза, натхнення – всі ці сутності мають надземне походження. У вірші 1895 р. "Божа іскра", який можна вважати своєрідним підсумком передуманого, полеміку прихильників і противників мистецтва розв'язує поет. Поет, котрий володіє, порівняно з усіма іншими, унікальним досвідом і тільки ним оперує, побиваючи поради і напучування супротивних сторін. *Ті* ж обопільно представлені невігласами, яким не даровано, не відкрито суті справжнього, через що пропоновані аргументи такі однаково пласкі й однаково далекі від істини. Зважаючи на цю духовно-інтелектуальну ювенальність, пояснення їм подано в доступних образах: «"Бачили ви, як велике багаття / Кида вогонь аж до хмар? / "Божая іскра" – то тяжке прокляття, / Дикий і лютий пожар. / Вогнища того не може людина / Ні запалить, ні вгасить, / В кого ж запала хоч іскра єдина, – / Вік її буде носить!"»[67].

На початках цю одночасну, на відміну од повсякчасної Олесевої, потребу діалогу-порозуміння-домовленості зі суспільством розглянуто серед ключових. І написаний у травні 1896 р. Лесин "Поет під час облоги", видається спробою компромісу. День, тобто половину доби / життя / таланту, буде посвячено служінню громаді, а ніч – музі-зорі, котра так настійливо вабить до себе. Але швидко з'ясовується, і серцем письменниця це прочувала, хибність, штучність, неможливість такої співдії. І це попри неабиякі зусилля, якими позначена рання творчість, сягнути золотої середини. Знадобилося більше десятиліття шукань (блукань?) аби вийти, за Гайдеґґером, на "сліди відлинулих богів", себто збагнути істинний сенс творчості, а отже, через неї і нею, сенс буття. Уже наприкінці серпня і всередині вересня згаданого року з'являються дві, одна по одній, поезії, годні іменуватися декларацією намірів митця, котрий, нарешті, віднайшов себе.

На перший погляд, "Ave regina!" може видатися повторенням написаного двома роками раніше, ситуативно назвімо його елегійним, звернення "До музи". У ньому лірична героїня, сприкрена боротьбою з реальним світом (боротьбою заздалегідь

[67] *Українка Леся.* Божа іскра. *Леся Українка.* Зібр. тв.: У 12 т. Київ: Наук. думка, 1975–1979. Т. І. Поезія. С. 238.

приреченою), зводить очі до неба, до світла своєї, як виявляється, провідної зорі, промінням якої сподівається погамувати сум і жах дочасних людських митарств. Зболену душу покріпляє, як підкреслено, *інше*, аніж було раніше, там, у звичному / звичайному світі, бажання. Таке, додамо, химерне і незбагненне (бо недоступне) для всіх, хто лишився бранцем земного тяжіння: "Я тільки думкою на світі буду жить, / Я хочу слухать річ твою (музи – *С. Р.*) урочу / І на своїм чолі твоє сіяння / Почуть бажаю хоч єдину мить"[68]. А вже наступний вірш справді підхоплює тему й сам наратив цитованого, проте значно посилює, розвиває його емоційно-смислову палітру, додаючи, витягаючи з підтекстів і глибин нові обертони.

Доречними видаються збережені інтимно-відверті тип і тон *розмови* (жанр якої устійнюється не лише діалогізмом форми). До вже задіяних попередньо номінацій вищої сутності, з якою героїня намагається порозумітися, – музи, чарівниці, зорі – додано ще кілька не менш промовистих – цариця, владарка і, найважливіший, – богиня. Обрана метрика античного гекзаметру і контекстуально, і дискурсивно якнайкраще відповідає предметові розмови, бо ж ідеться про речі не тільки важливі для авторки, а вічні, від початків закорінені в основах буття. Речі, над якими людина застановлялася здавен і розважатиме, допоки не утратить здатності й потреби творити. Жах від прозріння власної долі як покликання і призначення, бунт слабкої людської природи супроти невідворотності небесного закону вивершуються вибором, свідомим, майже добровільним прийняттям рокованого згори. Осердям твору є мовна партія музи, що у стосунку до героїні нагадує швидше наказ або ультиматум, аніж діалог, звернення чи навіть пропозицію: "Прокиньсь, моя бранко, ти мусиш служити мені! / Співай мені пісню, ту пісню, що спить в твоїм серці. / Торкни ту струну в своїй арфі, що досі іще не бриніла, / Всі струни озватися мусять хвалою мені, / Я дам тобі пишні дарунки, забудеш недолю свою"[69].

Вступна і завершальна частини, сливе увесь вірш, – то авторефлексії над цими рядками, що місцями набирають форм нарікань, жалів, голосінь "бранки-невільниці". Свою долю вона схильна дорівняти рабству, полону, але десь у доглибному чуттєво-

---

[68] *Українка Леся.* До музи. *Там само.* С. 120.
[69] *Українка Леся.* Ave regina. *Там само.* С. 147.

смисловому епіцентрі відлунює думка, яку можна віддати реплікою Степана, героя “Боярині”: “такий полон миліший од визволу”. Попри втрачені земні блага, цінність яких повсякчас ставиться під сумнів, зокрема щастя виявляється тільки сном, обіцяні музою нагороди – оманливі (усі вони теж зміряні еквівалентами матеріального), героїня вітає горду царицю, визнаючи її владу і своє довічне підданство. І не тільки тому, що все сподіяне сильніше за неї (авторитарний дискурс є всього лиш формою). Ключовою є внутрішня відповідність – схильність – готовність до того, що належить звершити. Особливо виразно це постає в епізоді з арфою, котру вона уже намірялася почепити на вербу (символ зречення творчого покликання, а отже, й істинного буття, що у Лесі Українки виступає наскрізним), але так і не зробила цього.

Твір, що розгортає і в схожий спосіб підсумовує, тобто утверджує, закріплює попереднє рішення, апелятивно стремить до іншої, але багато в чім суголосної античній епосі – Відродження. “To be or not to be?” з усією глибиною гамлетівської відвертості ставить пекучі для авторки питання особистого, а евентуально, то й цілого її покоління, самовизначення і самореалізації у світі. Дослідники, а серед них найцікавіше В. Агеєва, вказують на два оприявлені віршем шляхи національного поступу: слідом Шевченка “орати перелоги”, або ж, як Куліш, “рубати хащі”[70]. Хоч і певною мірою альтернативні, обидві життєтворчі програми лежать в основах загальнопоширеного і в очах молодих суттєво дискредитованого народництва. Тому вибір ліричної героїні не сказати б, що легкий, але поза сумнівом однозначний: вона готова линути з музою (гордою істотою з безсмертними очима й барвистими крильми) і над цілинними ланами, і над неходженими пущами. Єдине, що на мить зупиняє цю рішучість, то сумнів і острах – не перед вибором, ні! – там, у високостях зазнати поразки, згоріти у леті так і не сягнувши вершин. І цим ракурсом твір видається не менш значущим, аніж вищеоприявленим.

Заголовне питання набирає, окрім конкретно-світоглядного, такого ж посутнього, а може й більшого, творчо-онтологічного сенсу. Доброхіть одірвавшись землі, людина втрачає опору (але не зв’язок, як то іноді видавалося критикам) і підтримку звичного середовища, а відтак у нових умовах мусить покладатися тільки

[70] *Агеєва В.* Поетеса зламу століть... С. 28–29.

на себе, на свої талант і волю. Тут Леся Українка, мабуть, уперше так гостро зайшла у конфлікт прагматичної свідомості й ірраціональних потуг абсолюту. Сміливий порив “Геть понад кручі у простор безмежний, / Вхопити з хмари ясну блискавицю, / Зірвати з зірки золотий вінець / І запалати світлом опівночі?”[71], раптом, прикінцевим розділовим знаком, поставлено, повторимося, не так під сумнів, як під питання.

У чому ж причина вагань того, хто зважився на політ, але в останній момент виявився пронизаний жалом зневіри? Сумніви у власних силах, брак досвіду, умінь – все це матиме слушність, але не передусім. Вирішальної ваги набирає розуміння нелюдського чину труднощів, які чекають на шляху до жаданого і такого далекого, ідеалу. Справді, сягнути його майже не реально, а більше ніж ймовірною, видається катастрофа, ніщо: “А що, коли те світло миттю згасне, / Як метеор, і темрява чорніше, / Страшніше здасться, ніж була раніш? / А що, коли не стане в мене сили, / Вогонь обпалить крила й я впаду, / Неначе камінь, що зірвався з кручі, / Туди, у темні води, в глибину, / В холодну тишу, і недовго буде / Тремтіти круг на площині води?”[72].

Напрочуд рельєфно і образно подана ситуація екзистенційної кризи виявляє ті грані буття творчої особистості, що за ними вже тільки позапростір, прірва безвісті. Учені різного фаху – психологи, філософи, філологи – пропонують чимало теорій у намаганні пояснити матерію? енергію? світ? з яким мають справу митці. Одне, у чому беззастережно вони сходяться, це у визнанні нематеріального характеру феномену, відсутність його аналогів чи відповідностей у звичній реальності. Переважно говорять про її, реальності, зворотний, темний бік, який під тим чи тим приводом відкривається одчайдухам. Умістити і бодай приблизно передати відчуте й пережите *там* спроможні хіба усталені, за Юнґом – архетипні структури та образи. Ось як, до прикладу, спробував це зробити французький письменник і філософ Моріс Бланшо. Відштовхнувшись од рядка С. Малларме, він пише: «“Ввійшовши у вірш”, поет входить у той злиденний час, що є часом відсутності богів. Дивовижне слово. Той, хто входить у вірші, уникає буття як певности, стикається з відсутністю богів, живе в безпосередній близькости біля цієї відсутности, стає відповідальним за

[71] *Українка Леся.* To be or not to be? *Там само.* С. 149–150.
[72] *Там само.* С. 150.

неї, перебирає на себе ризик за все це, терпить його милості. Той, хто входить у вірші, повинен відкинути всіх ідолів, порвати геть з усім, не мати перед собою ні істини як обрію, ні будучини як притулку, адже в нього немає ані найменшого права на сподівання: навпаки, йому належить перебувати у відчаї. Той, хто входить у вірші, помирає, стикається зі своєю смертю, як з безоднею»[73].

Виявляється, що для самого поета майже завжди несподівано, а отже, удвічі сильніше, первинне знання про те, що таке мистецтво і як воно можливе, відкривається трагічною, коли не сказати жахливою, фатальною природою. Бо ж суть його – у найдальших глибинах буття, межі – у найкритичніших станах індивіда, вияв – у граничних спалахах уяви. З цілковитою очевидністю Лесі Українці довелося це збагнути у переломний період життя і творчості, що припадає на зиму 1900–1901 рр. "Мінська історія", з котрої вона вийшла письменницею того регістру, про який говорять категоріями геніальності, заповілася випробуванням не тільки тіла і духу, а й слова. Слова, яке було і тим, і тим, і ще чимось незмірно іншим, вищим. Ніби прочуваючи великі звершення, авторка випробовує силу й межі своєї "єдиної зброї". І її потуга приголомшила власницю. Свідченням цьому – цикл "Ритми", який, що важливо, писався паралельно з "циклом Мержинського".

Вісім поезій "Ритмів" розгортаються драмою духу, що через вдивляння / проникнення у безодню абсолюту цілком поринає, розчиняється у нім. І, дивовижна річ, тільки доброхіть віддавшись на поталу, на самозникнення, на смерть, пісня-душа, як фенікс із попелу, здатна повернутися до життя. Четвертий вірш знову через шекспірівський образ виявляє цей процес і стан у всій химерній, в автоозначенні, *божевільній* відкритості: "Хотіла б я уплисти за водою, / немов Офелія, уквітчана, безумна. / За мною вслід плили б мої пісні, / Хвилюючи, як та вода лагідна, / все далі, далі... [...] / Я ж, така безвладна, / дала б себе нести і загортати, / пливучи з тихим, ледве чутним співом, / спускаючись в блакитну, ясну воду / все глибше, глибше..."[74]. Вода (нагадаємо, цю стихію транспоновано і в образі-коді "To be or not to be?") постає чи не основним першоелементом буття, його колискою, початком і кінцем.

---

[73] *Бланшо М.* Простір літератури. Львів: Кальварія, 2007. С. 25.
[74] *Українка Леся.* IV. "Хотіла б я уплисти за водою...". *Там само*. С. 192–193.

Як жива та мертва, вона дарує і забуття, й очищення, й оновлення. Наслідком подорожі "на той бік", "на дно" стає енергія, деструктивно-творчу природу якої слід погамувати і освоїти, спрямувавши у конструктив. Ось як про це звістує п'ятий вірш циклу: "...Ні! я покорити її не здолаю, / ту пісню безумну, що з туги повстала, / ні маски не вмію накласти на неї, / ні в ясну одежу убрати не можу, – / б'є чорними крильми, мов хижая птиця, / і ранить, як тільки я хочу приборкать / її силоміць"[75].

Птах, посталий з води і скерований у небо, є в цьому разі не так метафорою натхнення чи й творчості, як загалом мистецтва і навіть ширше – буття, посвяченого у світову містерію духу. Водночас, і це наголошується з вірша у вірш, неодмінною умовою другого (справжнього) народження є добровільна відмова од першого. Тому й "Летить безумна пісня – стережіться! / Бо жаль ваги не має, так, як смерть!"[76].

Шоста поезія циклу – всуціль складена із запитів-звернень, адресованих власній душі, що стала, внаслідок пережитого, свідомою частиною універсуму. Прикметний однак початок твору, що відкриває той надзвичайно важливий ряд питань, суть котрих зводиться до головного: навіщо у людині закладено творчий первень і дано можливість керувати/сь ним? Адже нести тягар знання-творчості, приділення-таланту неймовірно важко: "Якби вся кров моя уплинула отак, / як сі слова. Якби моє життя / Так зникло непримітно, як зникає / вечірнє світло!.."[77]. Але зникнути, вийти зі світу, перейшовши такі випробування й здобувши право і силу слова, героїня / авторка уже не може. У неї, як сама підкреслює, обов'язок – "будити мертвих, тішити живих" (!). Обов'язок набагато важливіший за особисті прагнення, бажання, навіть саме її існування. Тому рука тільки сильніше стискає меча.

Підсумковим і, можливо, ключовим є завершальний твір циклу. Саме у ньому здобута шляхом смерті-переродження темна енергія нестримного творчого потоку отримує ніби й протилежний, але вкрай необхідний живильний заряд, "ембріон свідомості" – горнього полум'я, духу, уособленого поривом до ідеалу. Низ і верх, земне та небесне, отже, єднаються у цілість, як тіло і душа. Невипадково у "Завітанні"

---

[75] *Українка Леся* .V. "...Ні! я покорити її не здолаю". *Там само.* С. 193.
[76] *Там само.* С. 194.
[77] *Українка Леся.* VI. "Якби вся кров моя уплинула отак...". *Там само.* С. 195.

(1888), першій мистецькій авторефлексії поетеси, її почергово навідують два крилаті генії – темний, який “жахом скував” серце, та світлий, що “осяяв променями ідеалу”.

Ідеал – то тільки омріяна вершина, ілюзія, ідея, як любила повторювати сама Леся Українка. Однак *життя без* порожнє і марне, а тому людина завжди тужить, прагне до нього, хоча й усвідомлює неосяжність жаданого. Але у цих стремліннях, неспокої та стражданнях і народжується те, що робить індивіда особистістю. Надзвичайно глибоким є тут символ сліз “з глибин самого серця”. З цього, ущерть переповненого джерела, і бере початок справжнє буття – в істині й любові – буття душі: “Нехай би з них (сліз – *С. Р.*) душа моя повстала / і з мукою тяжкою подалася / на те верхів’я вічно світлянеє, / що мріє здалека моїм очам / так неприступно, як і тії гори, / що я на їх лиш мрією літаю. / І, може б, дух мій, наче тая хмарка, / на високості раптом одмінився, / просвічений нагірним, чистим світлом”[78].

М. Бланшо виставив для митця дві крайні точки існування у міжсвітті (після “входження у вірш”) – відсутність богів і смерть. Та імпліцитно, і, думається, свідомо, окреслено не фігуру скінченності, осяжну, бо вимірну своїми межами, а фігуру (краще сказати, – сутність) вічного, що образом більше нагадуватиме перекручене коло, символ усе тієї ж вічності. Адже “відсутність богів”, утім, і в релігійній традиції – це і є смерть, порожнеча, ніщота, а їхнє повернення виявляється уособленням життя, руху, творчості. “Нагірне чисте світло”, до якого тужить дух Лесі Українки, і виказує можливість такого повернення, свідчить про нього.

Сакральна символіка (передусім християнська), якою рясніють твори поетів порубіжжя, зазвичай не була даниною моді чи риторичними жестами. Насправді *са́ме* і, можливо, *тільки* релігійний досвід та переживання здатні, наскільки це приступно, передати мінливу, важковловну сутність мистецького одкровення. І все завдяки тому, як переконує американський професор Джордж Сантаяна, що сфери обох духовних практик надзвичайно близькі. У своїй програмній праці, яка вийшла на зорі нового століття (1900-й рік) учений постулює головне, вище призначення поезії тим, щоб “відновлювати матерію досвіду, зберігаючи реальність почуття і фантазії, що приховуються під поверхнею загальноприйнятих ідей, і потім із цього

[78] *Українка Леся.* VIII. “Чом я не можу злинути угору...”. *Там само.* С. 197.

живого, але несформованого матеріалу зводити нові будівлі, величніші й прекрасніші, пристосованіші до первинних прагнень нашої натури, сприятливіші для виявлення вищих можливостей нашої душі. Тоді наше занурення у трясовину буття виправдовується подальшим вільнішим сходженням до його мети: ми звертаємося до почуття лише для того, щоб знайти поживу для розуму; ми руйнуємо умовності лише для того, щоб створювати ідеали”[79].

Це тяжіння до абсолюту, намагання збагнути і відрефлексувати осягнуте властиве й О. Олесю. Щоправда, його аспірації у бік релігійних доктрин, порівняно з Лесею Українкою, мають у цілому загальний, зовнішній характер. Уже йшлося про те, що поет теж охоче задіює сакральну символіку, але апелює переважно не до надреальних сутностей, а до їхнього земного втілення. Тобто роздумує не так над джерелами творчого, призначенням мистецтва (“теорією”), як над постаттю співця, його суспільними інтенціями. Твердження романтиків, про належність митця своєму творінню, а не творіння митцю, він не те щоб ставить під сумнів, а береться перевіряти практикою. І це тим більш цікаво, що суть його обдарування стихійна. Заувага М. Рудницького, що “Олесь усе завдячує природі, нічого культурі”[80], виглядає під цим кутом достатньо підставовою і суперечливою одночасно.

Вірш 1904 р., яким відкривається “Журба і радість”, належить до рідкісних занурень у першовитоки творчого пориву. Він, як знаємо, пов’язаний з порою дитинства і саме туди навертаються думки у спробах реконструювати стани внутрішнього трепету-резонування в лад з усесвітом: “Весь Божий світ сміявсь, радів... / Раділо сонце, ниви, луки... / І я не виніс щастя-муки, / І задзвеніли в серці звуки, / І розітнувсь мій перший спів...”[81]. На схилі віку, відповідаючи на запитання празького журналіста, поет підтвердить ословлене понад чотири десятиліття тому[82].

Інтуїтивно-відрухове, справді підсвідоме, входження у світову взаємодію, сприйняття і прийняття її божественною гармонією, де своє місце належиться

---

[79] *Сантаяна Д.* Витлумачення поезії та релігії. Львів: Ініціатива, 2003. С. 245–246.
[80] *Рудницький М.* Олександр Олесь. *М. Рудницький.* Від Мирного до Хвильового. Між ідеєю і формою. Що таке “Молода Муза”? Дрогобич: ВФ “Відродження”, 2009. С. 240.
[81] *Олесь О.* “В дитинстві ще... ”. *О. Олесь.* Тв.: у 2-х т... Т. І. С. 52.
[82] Останнє інтерв’ю Олександра Олеся (Напередодні 65-річчя від дня народження і 40-річчя літературної творчості). *“Поет з душею вогняною”. Олександр Олесь у спогадах, листах і матеріалах*. Київ: Дніпро; Нью-Йорк – Київ – Львів: Вид-во М. П. Коць, 1999. С. 174.

кожному, – такими, сказати б, легкими виявилися перші творчі уроки Олеся. У вірші того ж 1904 р., що сприймається органічним продовженням цитованого і автором традиційно не друкованого, стан духовно-мистецької одержимості заявлено в регістрах найвищого, сливе райського, блаженства. Варто подати увесь текст, то більше, що таких речей-одкровень в поета небагато: "Натхнення час – то час святий! / В той час душа моя літає, / Вгорі в блаженному розмаї / І слуха голос неземний. / І чує те, чого другий / В той час душею не вчуває. / В той час стиха моя печаль / І власне все в загальнім гине, / В той час прощаю я людині, / В той час мені й рослини жаль / І дух мій чистий, як кришталь, / По небу з янголами лине"[83].

Ширяння звільненого духу в емпіреях, критикою узяте за бездумне витання у хмарах, химерування, має своїм конкретним наслідком творчі звершення. Ословлення, оформлення у текст вчутого від "неземного голосу". Але от несподіванка – автора рідко задовольняє зроблене / записане, і найперше мізерністю впливу на читача, на реальний світ. Ще один вірш цього року, що, разом з двома попередніми заповідається своєрідним триптихом, виявляє це досить виразно.

У рецензії на збірку І. Франко найперше звернув увагу на цю річ, щоправда, тільки заради підкреслення музичності ліричної фрази та заразом її невправності, зокрема і через банальність коди, прикінцевих зворотів. Безпомильним чуттям критик відзначив один з ключових творів книги, але не завдав собі клопоту ув'язати його з іншими, а головне – із художнім саморухом автора. А між тим поезія виявляє коли не кризу, то злам від розуміння того, що нові спроби виявляються кружлянням по колу і далі не ведуть. Звідси й відчуття безнадії, утрачених можливостей, вижитого марно життя: "Болить душа моя, болить... / Пекучий біль її проймає... / А день за днем пливе, біжить, / А там і смерть страшна чекає... / Я жив, а що кому зробив? / Куди я дів чуття і думи?..."[84]. Такими, бачиться, що не зовсім і риторичними питаннями означено розпач власного безволля, невправності руки, млявості слова. Тому, як і в ранньої Лесі Українки, так багато у збірці закликів до небес запалити горнім пломінням кволий земний голос ("Не слів мені, а стріл крилатих, вогняних!.." і под.).

---

[83] *Олесь О.* "Натхнення час – то час святий!..". *Там само*. С. 572.
[84] *Олесь О.* "Болить душа моя, болить...". *Там само*. С. 83.

За цієї нагоди зручно з'ясувати деякі особливості, власне відмінності, у зверненнях до музи, а отже, творчого самоусвідомлення, двох у чомусь і близьких, але таки різних натур. У природного таланту Олеся з його культом стихійного натхнення, неусвідомленого пориву, наївного, первозданного чуття домінують емоції з найвиразнішими їх виявами подиву й образи. Іноді він просто почувається одуреним через зраду слова, яке так легко давалося одразу, але відмовляється служити в подальших, складніших випробуваннях.

Справді, ситуація мала б нагадувати глухий кут, куди втрапляєш самохіть. А річ у тім, що запалу Олесеві вистачило тільки на потужний старт: усе, що було в потенції, вигоріло досить швидко. Для подальшого розвою потребувалося інше, тривкішої конденсації, паливо, яке залягало у пластах культури. Чи розумів він ситуацію? Думається, що так, адже робив спроби у цім напрямі. Однак мистецтво, як відомо, потребує самодисципліни думки, зосередженості й націленості на підкорення нових і нових вершин. Іти цим шляхом важко, особливо коли від початку маєш неабиякі здобутки і потім, навіть мимоволі, орієнтуєшся тільки на них. Показовими тут є приклади ще двох письменників епохи, які за подібних тріумфальних обставин увійшли в літературу. Та от тільки Стефаник після неймовірного злету замовк майже на два десятиліття, аби в наступному періоді виступити уже помітно скромніше. Винниченко ж, хоч і продовжував писати з різною мірою успіху, однак живив, підтримував, розбавляв (?) художній талант політичними доктринами та філософськими теоріями.

Олесь ближчий до першого з колег, хоч і праці не полишав ніколи. Причетними до його художнього самообмеження, як не дивно, виявилися також критики і читачі. У загальному сенсі вони розбестили митця надмірною прихильністю, дорівнюючи здобутки початківця найвищим осягам і не вимагаючи більшого. Не дивно, отже, що у 20–30-х рр. він не міг вийти з дива й обра́зи за дошкульні оцінки молодих, адже критикували його те, за що раніше підносили. Та боронитися, щось пояснювати публічно не став. А з приводу рецензії Франка варто ще раз вказати на її неоднозначну, майже подвійну скерованість. З одного боку, авторові не відмовиш у прозорливості й влучності оцінок, найперше в окресленні домінантних рис нового

обдарування. А з другого, очевидним є ігнорування непересічних художніх потенцій, які за належного розвою міг би реалізувати поет. І саме тут Каменяр виявив дивну нечулість, не розгледівши крізь окуляр позитивізму жодної перспективи. Щось схоже, нагадаємо, було і в його оцінках таланту Лесі Українки, переважну ліричну природу якого він протиставляв драматичній, мало чого, як був уважав, вартій.

Наведені паралелі виразно демонструють відмінності у потрактуванні суті художнього двома такими епохами, як реалізм та модернізм. Обґрунтовуючи наведену вище думку щодо призначення поезії, Д. Сантаяна писав: "Уподібнюючись до натураліста в усьому іншому, поет відрізняється від нього гармонією інтересів; він має конкретніший розум; його видимий світ зберігає усі свої барви і свою незмінну пристрасність і повноту життя. Замість того, щоб вивчати вимірні складники досвіду, він намагається осягнути його моральні цінності, його красу, можливості, що відкриваються душі, а тому космос, який він створює, стає ідеальним театром духу, де розігрується найвеличніша з драм і вирішується людська доля"[85].

Свого часу Леся Українка саме в поезії віддала належне вивченню "вимірних" основ реальності цілком у згоді з народницькою концепцією об'єктивації та позитивного перетворення дійсності. Її перша художня спроба стала відруховою реакцією, хоча й перепущеною крізь себе, на кривду несправедливого світу – арешт тітки Олени. Те, яким темним, трагічним виявом відкривалося життя, вочевидь, посутньо вплинуло на поважність сприйняття власного у нім місця та покликання. Коли актуалізувати ідею мистецтва як це шляху від творця до його творіння, то досвід нашої поетеси постане невпинним і щораз упевненішим торуванням цього шляху. Хоча спочатку рух до глибин не був ані стрімким, ані легким. Природа її обдарування, дисонансом Олесевій, мала інтелектуально-культурне підложжя. Рівною мірою визначальними і світоглядно, і в поетиці тут поставали чинники ірраціонального й раціонального. Пізнане інтуїтивно, осягнуте спалахами й поривами / проривами вимагало – і отримувало! – рефлексію, філософське й історіософське наповнення, психологічне нюансування. Талант, наче коштовність, наполегливо огранювався й випрозорювався, через взорування / перегуки з

[85] *Сантаяна Д.* Витлумачення поезії та релігії... С. 246.

найвищими здобутками попередників і сучасників, употужнювався сенсово й духовно, набуваючи формальної довершеності.

Оспіване багатьма критиками вільне (іноді писали й про довільне) почування в обширах культури давалося не тільки відповідною підготовчою роботою: освітою, мандрами, здатністю до спостережень, сприйнятливістю тощо. Беручи творчість ідеальним "театром духу", Леся Українка була свідомою того, що стати у ньому повноправним і вправним режисером можна тільки прийнявши умови гри, заповідані, закладені його природою. І діалоги з Музою – то направду спроби порозумітися з істинною владаркою театру, взяти, коли говорити образно, її генієм-покровителькою, власне повноправною співавторкою, співтворцем. Як твердить М. Бланшо, «поет, той, хто пише, "творець" ніколи не зміг би зі сутнісної марності й безділля викувати твір; ніколи він сам із того, що стоїть біля первини, не змусить заструмувати чисте слово почину. Ось чому творчість є творінням лише тоді, коли вона стає відкритою близькістю того, хто її пише, й того, хто її читає, простором, що насильно розгорнутий завдяки обопільному спростуванню права на промовляння і права на розуміння. Й той, хто пише, є заразом і тим, хто "наслуха́є" незавершéнне й нескінченне, тим, хто почув його як слово, тим, хто ввійшов у злагоду з ним, упорався з його вимогливістю, згубився в ньому й усе ж таки урвав його, й у цій перерві вчинив його доступним, виголосив його, міцно прилютувавши до цієї межі, й опанував його, визначивши належну міру»[86].

Перемовини Лесі Українки з Музою, про що вже згадувалось, вивершилися вибором і домовленістю, жодною зі сторін не порушеною. Після "Ритмів" у неї майже не трапляється мистецьких авторефлексій-діалогів, якими рясніє поетичний доробок попереднього десятиліття. "Майже" – це "гумореска" 1909 року "Музині химери". У жартівливій формі, але поважно тут утверджується, на противагу новочасній моді, вагомість, а для того, хто бере мистецтво серйозно, домежна необхідність означеного союзу. Повна безпорадність героя, поета, який його свавільно розірвав, більш ніж показова. А от наслідком, мовлячи словами авторки, "гожої вірності" є найвища нагорода творчої людини – шал "святого" (теж

[86] *Бланшо М.* Простір літератури... С. 24.

автоозначення) натхнення. Знаменним постає і вірш, ще раннього (1897 р.) періоду, з промовистою назвою “Як я люблю оці години праці...”. Вірш, так і не відісланий до друку. Можливо, через ключову строфу, яка, окрім усього, годна слугувати й ілюстрацією-доповненням наведених роздумів Бланшо щодо права на “промовляння” і права на “порозуміння”: “І любо так, і серце щастям б’ється, / Думки цвітуть, мов золоті квітки. / І хтось немов схиляється до мене. / І промовляє чарівні слова. / І полум’ям займається від слів тих, / І блискавицею освічує думки”[87].

Легкість, з якою творив Олесь і яка так дивувала сучасників, реально не була, ані бездумними співами, майже забавкою, ані вправним ремеслом під суто художнім оглядом. То правда, що найкраще з’являлося у стані вибухів натхнення, емоційного зворушення, перечулення і т. п. Можливо, його переживання митей осяяння й екстазу, духовних інсайтів, мали багато спільного з тим, що виказувала зі своєї практики Леся Українка. Але правда й інше: він не любив доводити, виграновати написане, те, що колега називала каторжним “вигладжуванням”, а іноді то й “вигризанням”, тобто роботою з чернетками[88]. Та це зовсім не означає, що поет не знав мук і сумнівів творчості, не переживав поразок, розчарувань, депресій. Навпаки, цього, як виглядає, було навіть поза межі. І намір піти на війну, а згодом участь у національно-визвольних змаганнях (нагадаємо, 1919 р.) далеко не в усьому визначалися, як сам запевняв, матеріальною, борговою катастрофою. На цей час припадає, мабуть, найсильніша творча криза, позначена фатальним, як згодом виявилося, зламом. Тому вона, ця криза, природно відмежувала, завершила перший період літературної праці.

Передчуття колізії самопоборювання не складно зауважити і в щасливих роках стрімкого лету. Розпач, що переживає митець у неспроможності виразити себе, навряд чи надається, як припускають деякі учені, до вичерпного пояснення лише відсутністю належного інструментарію – виробленої художньої мови. Сам поет,

---

[87] *Українка Леся.* “Як я люблю оці години праці...”. *Там само*. С. 253.

[88] Непоодинокі випадки робленості, навіть штучності Олесевих віршів є свідченням, як зізнавався, писання нашвидкоруч. Здається, йому було простіше не правити, вибілювати попередній варіант, а запропонувати інший, а то й два чи просто, коли щось не влаштовує або тема не знаходить потрібного розвитку, відкинути, відкласти до архіву. Думається, що саме через це деякі речі справляють враження довільно зведених у нестійку цілість фрагментів – різних настроєм, емоціями, образами. Класичною виглядає схема потужного, стрімкого початку, написаного у злеті натхнення й таланту і млявого, недоречного завершення; або навпаки. Та слід віддати авторові належне – зазвичай така літпродукція до друку не потрапляла.

щоправда, нарікав на брак у ній "готових форм і категорій" (автоозначення) для повноцінного діалогу зі світом. Проте особисто покладених тут зусиль, попри усі завіряння, виявилося недостатньо. Він явно не належав ані до, як тоді це називалося, "ковалів" слова, ані, повторюючи за Лесею Українкою, "совісних розробників" його. Цю прикру особливість "творчого поличчя" товариша поетеса зауважила ще всередині 1900-х рр. «Недосконалість форми, яку часто знаходила в віршах Олеся, – писав К. Квітка, – необробленість і помилки щодо мови спочатку вибачала як молодикові і новакові в літературі, але з появою дальших творів Олеся вже почала сердитись. "Наше покоління, – казала вона не раз і з приводу Олеся, і з приводу Винниченка, не говорячи про дрібніших письменників, – не мало до помочі ані словарів, ані граматик, як бралося до літератури, і проте ніхто з нас [...] і зразу не посмів виступити з такою розтріпаною і необробленою мовою. У нас, мабуть, було більше працьовитості і поваги до рідного слова"»[89].

Заради справедливості слід пояснити, що "простота" мовного ладу Олеся не виходила тільки зі свідомого бажання (злученого з невмінням дати нове), як указував, приміром, М. Рудницький, не надто вибиватися за межі тогочасних читацьких уподобань. Думається, що поетом найперше керувало чуття міри, яке тонкий стиліст Т.-С. Еліот виводив у цілий закон: "закон сильніший за будь-які тенденції і впливи, як чужоземні, так і історичні, закон цей стверджує, що поезія не має права надто далеко відступати від повсякденної мови, якою розмовляємо і яку чуємо. Незалежно від того, буде тонічною чи силаботонічною, римованою чи неримованою, традиціоналістською чи новаторською, вона в жодному разі не повинна втрачати зв'язків із мовою повсякденного спілкування, з постійними й неперервними змінами, яких вона зазнає"[90]. А все ж тут славнозвісний "антеїзм" митця обертався не стільки консерватизмом чи пуризмом, а простотою, навіть простакуватістю, такою недоречною, безсилою в огромі покладених завдань.

Коли піднятися над формальні чинники мови як системи граматичних категорій та комунікативного засобу, то вживання Олеся в цей "дім буття" дійсно постає

---

[89] *Квітка К.* На роковини смерті Лесі Українки. *Спогади про Лесю Українку*. Київ: Темпора, 2017. Т. І. С. 293.
[90] *Еліот Т.-С.* Музика поезії. *Слово. Знак. Дискурс*... С. 75.

складним і неоднозначним. “О слово рідне, орле скутий...” – такими закликами до звільнення “голосу душі” народу він виявляв розуміння необхідного, але, як це вже на раз траплялося, далі робив лише кілька щораз непевніших кроків. Варто, хоч і побіжно, зіставити лірику та драматургію митця, аби пересвідчитися, що, удаючись до формулювання Ґадамера, “виворожити самодостатність мови” йому не вдалося. Не йдеться, звісно, про те, що він не брав слова поважно, але й цілковито здатися на його волю, визнати її вищою за власну не наважився. “Спів з душі і без нот” – це далеко не те, що потрібно. У кращому випадку тільки вдала авторська / акторська імпровізація, звук і вібрація, скінченні у своєму триванні. І дуже рідко це чистий голос глибини, як каже Бланшо, “первини і почину”, котрі маркують помежів’я справжнього і дочасного, істинного і профанного. “Скидається на те, – заявляє учений, – що поезія – література – пов’язана зі словом, яке не може урватися, адже воно не промовляє, воно є. Поезії не є цим словом, вони є почином, а от самé це слово ніколи не розпочинається, а завжди промовляє по-новому й завжди починає все спочатку. Одначе поет – це той, хто почув це слово, той, хто увійшов у злагоду з ним, посередник, який, виголошуючи це слово, змушує його до безгоміння”[91]. Олесь же, як правило, відмовляється (неспроможний?) бути “посередником”. Його *роль*, а не *покликання* – виконавець уже готового, копіювальник, ілюстратор.

На жаль, поет не почув своїх улюблених символістів у частині надважливого міркування про те, що творчість керує свідомістю, а не навпаки. Намагання “правувати стихіями”, коли ти не деміург, призводять або до катастрофи, або до порожньої забавки, штучності, пафосу, що нічого, крім ілюзії (хоча й утішної), дати не можуть. Самовпевненість Гелена з безсмертної “Кассандри” годна межувати хіба з його ж оманами: “Ти думаєш, що правда родить мову? / Я думаю, що мова родить правду”[92]. Спроби творення сенсів та сутностей без розуміння природи і наслідків содіяного тільки викривляють, а власне, спотворюють істинне / ідеальне. Але така вже вдача і, мабуть, доля людини – жити марнотою у світі хибних уявлень, беручи такий світ єдиною і незмінною реальністю.

---

[91] *Бланшо М.* Простір літератури... С. 24.
[92] *Українка Леся.* Кассандра. Драматична поема. *Леся Українка.* Зібр. тв.: У 12 т... Т. V. Драматичні твори (1909–1911). С. 62.

Отже, причин “труднощів самовираження”, у сенсі мовної стихії також, слід дошукуватись у внутрішньому просторі, зокрема у світоглядно-психологічному бар’єрі, обмеженні природного таланту, що, як уже йшлося, не отримав належного розвою. І в цьому джерело мук невисловленого, таких разючих, що ліком на них тільки найрадикальніший засіб: “Де ті слова, що вмерли на устах, / Де непроспівані пісні?.. / Чи розп’ялись ви на хрестах, / Чи й досі мучитесь в мені... / О, як хотів я вмерти разом з вами, / З моїми мріями-думками!”[93]. Усвідомлення своєї як людини і як митця, та світу, інших недосконалості слугує однією зі спонук до творчості; але от цікаво, що й до смерті теж. Чому ліричний герой / автор не заповідає життя, а висловлює бажання його полишити? І наскільки сильним, органічним є це бажання? Відповідь на останнє питання спроможна пояснити і все інше. Відкриття глибинного зв’язку творчості з темною енергією буття стало для поета разючою несподіванкою, шоком. Настільки сильним, що він не зважився навіть стати над прірвою, не те що заглянути в неї. Зупинившись за крок, по нетривалій надумі чи й відрухово почав задкувати. А тому по-справжньому головного для себе так і не з’ясував.

Сучасники свідчать, що Олесь боявся смерті, потерпаючи і через її загладу, і через цілковиту обірваність існування, що унеможливить його головну, *творчу* реалізацію, а отже, сенс земного приділення. Сокровенна ідея, котрою жив (і ділився з найближчими), полягала у намірах, бажаннях, мріях проспівати ще нечувані людьми пісні. І от парадокс, єдиний шлях, яким цього можна сягнути, виявився таким близьким і таким далеким. А ступити на нього було понад сили. Тому вірші, де описано (і це найточніша дефініція) готовність залишити світ, постають виразно декларативними. Тут поет не є собою. Відповіднішими його природі є речі, що мають скерованість і ефект самонавіювання, утишення внутрішніх збурень. Як-от, приміром, такий підкреслено символістської поетики текст на дві строфи: “І холод, і вітер, і хмари осінні, / І зле щось віщують сичі, / І крає всю душу чиєсь голосіння... / Мовчи, моя пісне, мовчи. / Далеко до сонця, далеко до ранку... / Заснути б і спати вночі, – / Так хтось і регоче, і плаче на ґанку... / Мовчи, моя пісне, мовчи!”[94].

---

[93] *Олесь О.* “Де ті слова, що вмерли на устах...”. *Там само.* С. 196.
[94] *Олесь О.* “І холод, і вітер, і хмари осінні...”. *Там само*. С. 228.

Шлях Орфея, до образу якого поет так настійливо апелював, видався понад силу: зійти до Аїду і повернутися звідти – чи ж не самогубство, чи ж не божевілля? Легше, простіше виявилося відмовитись (насправді задекларувати відмову) співати, а отже, і жити. На жаль, не зарадило тут і з такою безпосередністю заявлене, але знову ж глибинно не прийняте, не засвоєне розуміння мистецтва як гри, вільного, безмежного у своїй спромозі самовияву. Виголошений у поемі "Щороку" (одному з найкращих творів автора) заклик – "Зброї нема. / Зброя єдина – / Будь як дитина. / Грайся м'ячем, / Злотом, любов'ю, / Власною кров'ю, / Честю, мечем"[95] – у щось більше так і не переріс. Мистецтво лишилося загорожею, захистом (тільки зрідка протистоянням) від смерті, а не можливістю, єдиним способом узаємодії з нею.

Символічна смерть на півдорозі тим більше прикра, що зупинила, пустивши колом, розвій справжнього таланту. І під цим оглядом доробок Олеся постає далеко не тим, на що заповідався. Тут його рефлексії рідко виходять поза межі співу птаха "з душі і без нот" (Франків образ таки має свою слушність). Поезія пориву, фантазії, пристрасті все ніяк не може наситити, употужнити вібрацію звуку обертонами сенсів, відкриттів, одкровень, що з простої мелодії витворюють універсальної палітри симфонію. Доречно згадати, коли можна так висловитись, авторську концепцію літератури (з визначенням свого у ній місця), убрану в шати казки. Почув і записав її М. Рудницький. Отже, звіриний цар доручив підданим "приготуватись до приходу весни – такої величної, якої ніхто з них ніколи не бачив. Всі птахи повинні були заспівати, але зовсім іншими голосами, ніж досі. Птахи понабирали собі вчителів співу, ознайомлених з новою музикою, навіть перефарбували для ефекту своє пір'я. Концерт вийшов незвичайний; не можна було відрізнити пави від солов'я, але це не мало жодного значення, бо оплески і так заглушили пташиний хор. Тільки при кінці всі помітили, що між співаками не було жайворонка. Він піднявся високо під небеса і там самотній проспівав свою давню пісню на давній лад"[96].

Мотив "вколисування", "зацитькування" голосу власної пісні мимоволі відсилає до листування Лесі Українки та І. Франка. У нім через схожу метафорику колега порушувала питання літературного інфантициду, до якого мусили вдаватися українські письменники. Поставлені перед вибором поміж обов'язком та покликанням, вони самохіть, дослівно, "скручували голови" своїм найкращим дітям. Але так чи так, а голоси безневинно загублених усе ж озивалися до своїх безталанних батьків. Приневолений до цього злочину, але не тільки зовнішніми "умовинами", мав почуватися і Олесь.

[95] *Олесь О.* Щороку. *Там само*... С. 191.

[96] *Рудницький М.* Олександр Олесь. "Поет з душею вогняною"... С. 46.

Наївно-чарівна формула “давньої пісні на давній лад” напрочуд відповідає і разом суперечить обдаруванню автора. Усі його спроби вловити суть мистецького, і тут варто визнати слушність Зерова щодо “поміркованого новаторства”, скидаються на одчайдушний у своїй безпорадності порив неофіта до сокровенної, але і незбагненної таїни. Вона вабить довершеністю ідеалу, але й знеохочує труднощами його осягнення. Здається, що у поета є майже все необхідне для руху, переходу, прориву: гострота і безпосередність сприйняття, сила уяви, розкутість фантазії. Однак... Бракує, і цей брак фатальний, упевненої сміливості першовідкривача, а отже, настирності, цілеспрямованості усвідомленого руху, що виявляється здатністю до рефлексій над здобутим досвідом, критичних судженнях та універсального рівня узагальненнях. Поширити сказане може оцінка творчої індивідуальності італійської поетеси-сучасниці Ади Неґрі, яку Леся Українка, за принципом контрасту / доповнення, протиставляла Ґабрієлю д’Анунціо. “Синтез, – читаємо у відомій статті, – значительно преобладает у нее (А. Неґрі – *С. Р.*) над анализом. Она не подыскивает фактов для иллюстрации своих идей, – напротив, поразившие ее факты возбуждают внезапно ее мысль и чувство. Она не гоняется за новыми ощущениями, каждому налетевшему чувству она отдается со страстью, беззаветно”[97].

Нагоду застосувати апробований авторкою принцип щодо її власної та О. Олеся творчості й становища в національній літературі варто оминути. Причинами цього і надто різні суспільно-культурні умови обох країн, і особливості індивідуально-психологічного порядку. Натомість окреслені у цитованій праці домінанти мистецького саморозвою, уособлені синтезом / почуттям / природою (А. Неґрі) та аналізом / раціо / культурою (Ґ, д’Анунціо), можна взяти коли не основою, то пунктом відліку до спроби наукового насвітлення письменницького психотипу. Тільки у цім разі, як уважала Леся Українка, може йтися про повноцінну, майже ідеальну творчу особистість, котра б органічно поєднувала два окреслені світи. Недарма ж, на її думку, одному італійському поетові бракувало саме того, що “у надлишку” знаходимо в іншого; і навпаки.

---

[97] *Українка Леся.* Два направления в новейшей итальянской литературе (Ада Негри и д’Анунцио). *Леся Українка.* Зібр. тв.: У 12 т... Т. VIII. Літературно-критичні та публіцистичні статті. С. 37.

Ідею універсальності, якою послуговуються в означеннях генія, і котру щодо Лесі Українки уповні актуалізували неокласики, можна “прикласти” і до Олеся. Яким би неоковирним не був узятий в лапки термін, він найповніше відбиває ситуацію поета, що уник тут роздвоєння, але й не сягнув органічної єдності. Усвідомлену її необхідність і докладені до цього зусилля можна пояснити чи проілюструвати думками В. Петрова, що знову є контроверзою опініям його товаришів київського кола. Ось як він міркує: “Поети, представники як романтичного народництва 40–60[-х] років, так і позитивістичного народництва [18]70–[1]900[-х] років, стилізуючи свої твори під народну пісню, запозичали свої образи з усної народної поезії. Олесь образи для своїх поезій бере з літератури. Фольклорній уснонародній традиції Олесь протиставляє літературну, селянсько-просвітянській поезії – інтеліґентську й міську. Олесь відмовляється од програмового учительства народницького радикалізму й відповідно до того позбавляє свою поезію дидактизму. Традиціоналізм був властивий Олесеві, але не фольклористичний, як народникам, а літературний. Традиціоналізм літературних образів у Олеся був проявом його антитрадиціоналізму”[98]. Та більшою мірою все сказане стосувалося зовнішніх, формальних чинників. Тому далі учений повертається до “нутряного принципу стихійної творчості”, визнаючи його магістраллю саморозкриття чільного українського лірика зламу епох.

“Літературність”, себто персоналізованість перейнятої і продовженої традиції, – важливий складник в Олесевім розумінні власних меж (ставимо це на перше місце) і можливостей. Не йдеться винятково про авторитетів, на яких взорувався молодий початківець. До слова, пізніше, визнаючи себе консерватором, для якого поезія скінчилася на символізмі, він окреслює, а критика доповнює світ уподобань та інтересів романтиками й символістами. Серед співвітчизників сам називає Т. Шевченка, М. Старицького, М. Чернявського (?) та Лесю Українку (!)[99]. Найбільш представницьким закладається ряд російських письменників. Наслідком чого, як

---

[98] *Петров В.* Проблема Олеся. *В. Петров.* Розвідки. У 3-х т. Київ: Темпора, 2013. Т. ІІ. С. 774–775.

[99] Посутній вплив Лесі Українки – лірика на молодшого колегу літературознавці виявляли не тільки у суголоссі мотивів чи образів, але й (і то передовсім) через формально-стилістичні, поетикальні регістри. Найретельнішими тут видаються праці П. Филиповича, котрий більше воліє говорити про наслідування, та М. Неврлого, що обстоює поміркованішу ідею творчого запозичення-переосмислення, спадкоємності традицій (в останнім контексті згадано ще й М. Старицького). Див.: *Филипович П.* Олесь. *П. Филипович.* Літературно-критичні статті. Київ: Дніпро, 1991. С. 217–218; *Неврлий М.* Олександр Олесь: Життя і творчість. Київ: Дніпро, 1994. С. 128–137.

запевнятимуть критики 20-х рр., і найпосутніший, та далеко не в усьому позитивний вплив. Ряд цей відкриває Лєрмонтов (Пушкіна, як і Леся Українка, поважав, але не любив), а завершують Надсон та улюблені символісти. Серед чільних імен західної культури очікувано знайдемо Байрона, Шеллі, Мюссе, звісно ж, кумира юнацтва Гайне і, що цікаво, окремо та не зовсім сподівано – Шопенгавра та Гауптмана.

У зрілому ж віці (1930-ті рр.), намагаючись прояснити головні моменти свого становлення, яке датує початком століття, поет говоритиме про, дослівно, писання "з нутра". Шлях цей, що видавався єдино правильним, справжнім, вимагав якнайвідповіднішої форми і способів самовираження, пошук яких – не менш важливий, аніж внутрішній пал. У досить своєрідній філософсько-поетичній манері паралелі ці зведено у вірші 1906 року: "Срібні акорди, що з серця знялись, / Як я в поспів'я їх втілю?! / Райдужні мрії, що з ними злились, / Як їх зловити зумію?! / Ніжнії квіти, що в серці пахтять, – / Як їх відтіль позриваю? / Жемчуги сліз, що на квітах тремтять, / Як їх тобі позбираю?! / Втілить чуття мої в згуки, в слова / Світ увесь навіть не в волі... / Як же душа моя їх проспіва, / Частка душі світової?!"[100].

Початки виведеної теми можна знайти і в більш ранньому (1904 р.) вірші "Ах, скільки струн в душі дзвенить!..", який поруч трьох інших знакових текстів відкриває дебютну книжку. Провідним у ньому є мотив безсилля, відсутності, як двічі підкреслено, "людських" слів для відбиття усього повноголосся струн душі. У поезії написаній через два роки функцію резонування / пульсації чуттями й сенсами перебирає на себе серце; і тут кордоцентризм української і специфічно Олесевої вдачі знаходить ще одне переконливе підтвердження. Натомість душа тепер відповідає за "спів", себто вияв / артикуляцію відчутого й пережитого. І тому надважливою постає прикінцева заувага, якою поет свою душу дорівнює, єднає зі світовою, употужнюючи тим самим її можливості.

Здається, усе правильно. Перед нами шлях і саморух символіста: спрагла ідеалу душа стремить до абсолюту, силкується осягнути його. Та от цей сумнів, раптові зупинки на злеті, ці запитання. У Лесі Українки, пам'ятаємо, теж є поезія суцільних питань ("Ритми", VI.), але всі вони заради відповіді – рішучої і остаточної. Олесь же

[100] *Олесь О.* "Срібні акорди, що з серця знялись...". *Там само*. С. 103.

у нестямі, пойнятий суперечностями, вагається. Знову варто підкреслити, що йдеться не про майстерність, мистецький арсенал. Тут теж є проблеми, але вони вторинні, це, власне, наслідки. Джерело деструктивно-кризових станів сам поет – він не певен себе, почувається утомленим, безсилим, нездатним. "Вихованець" романтиків, він домежно збагнув, що "є лише одна поезія, яка сама в собі утворює нерозривне ціле, починаючи від найдревніших часів до найвіддаленішого майбутнього. Вона включає твори збережені та втрачені, які наша фантазія хотіла б відновити, та майбутні творіння, які вона хоче передбачити. Поезія є нічим іншим, як людським духом у всій його глибині. Вона є незнайомою сутністю, яка назавжди залишиться таїною і способи виразу якої є незліченними, поняття, яке завжди розкривається і знову вичерпується, щоб після певного часу виступити в оновленому і перетвореному вигляді. Чим більше людина знає про свій дух, тим більше знає вона про поезію, історія якої є нічим іншим, як історією духу [...] і в цьому значенні вона завжди залишається недосяжним ідеалом"[101]. Але зрозуміти не означає прийняти. Схоже на те, що так трапилося й з Олесем. І в цім його межа, приділення і фатум. А ще тут відмінність поміж птахом польовим, вільним щебетуном-жайвором та істотою двох світів, безсмертною і віщою птахою-феніксом, власне – талантом і генієм.

Жан-Поль (Й-П. Ріхтер) – письменник і мислитель, близький до німецьких романтиків, у славетному трактаті "Підготовча школа естетики" спробував теоретично обґрунтувати ці відмінності. Його міркування, покладені на широкому історико-філологічному, філософському, психологічному матеріалі, виходять далеко поза контексти епохи і виявляють здатність до пояснень мистецьких феноменів на універсальному рівні. Концепція творчої особистості, названої ним "пасивним генієм", може в огляді сказаного правити внутрішньою зарисовкою, основою до портрета О. Олеся. Із розлогих, подекуди й велемовних (данина епосі!) викладок доцільно виокремити найхарактерніші, аби, зрештою, підвести до головного.

"Бувають люди, – заявляє автор, – надаровані порівняно із сильним талантом вищим сенсом, але слабшою енергією; ці люди вбирають у свою священну розкриту

---

[101] *Тік Л.* Із передмови до збірника "Любовні пісні швабської давнини". *Мислителі німецького романтизму*. Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2003. С. 31–32.

душу великий світовий дух – у зовнішньому житті чи у внутрішньому, в думці і поезії, вони лишаються відданими йому, зневажаючи низьке. [...] З філософською і мистецькою свободою розуміють і пізнають вони світ і красу, – та коли переходять до творення, шкода! половина їхнього тіла скована невидимим ланцюгом, і вони створюють не те, що задумали, або щось менше. Доки вони сприймають, вони керують усіма силами душі завдяки поміркованій, розсудливій фантазії, але творчість їхню паралізує другорядна і побічна сила, і так вони запрягаються до плуга посередності”[102]. Прикінцева метафора є промовистою в контексті народницького дискурсу, якому протистояли, робили спроби (чи вигляд) протистояти або улягали українські митці. Одначе, і це вимагає акцентування, авторові трактату залежало саме на виявленні внутрішніх чинників – конструкції свідомості і потуги духу.

У стосунку до Олеся прикметним є і поняття “поміркованої фантазії”, яка здається у нього цілковито розкутою, стихійно вільною. Та от воля ця – воля кола, внутрішнього самоокреслення меж власної сутності, котра не так промениться собою, еманує, як віддзеркалює, ретранслює зовнішнє світло. Жан-Поль тут через порівняння пропонує іншу метафору – сонця як самодостатнього об’єкта й місяця, що тільки відбиває горіння іншого, потужнішого світила. Тому до попереднього означника додається ще й інший – “місячні генії”. І ось у чому вияв їхньої природи: “Наскільки б не були вони неподібними до талановитої людини, котра спогляданню може явити лишень частини світла й світові, матеріальні тіла, але не світовий дух, і як не були б вони саме через це подібні генієві, перша і остання ознака котрого – споглядання Універсуму, – світогляд пасивних геніїв є тільки продовженням і розвоєм чужого геніального світогляду”[103].

Самоочевидним видається, що ученому ішлося не про наслідувачів, епігонів, а радше про еклектиків. Талановитих, навіть геніальних людей, чий потенціал в основі своїй лишається на дні, не піднятим, не розкритим. Тут і трагедія культури, мистецтва (в українському випадку це завжди окрема історія) і, звичайно, митця, особливо, якщо він свідомий становища чи розуміє його бодай “проблисками”.

---

[102] *Жан-Поль*. Приготовительная школа эстетики. Москва: Искусство, 1981. С. 83.
[103] *Там само*. С. 83–84.

Олесь, думається, належав до таких. Його приватні, усні й листовні, зізнання (завжди іронічні, але ж іронія тут – “маска безпорадності”), а ще більше вірші, що межують з ліричними одкровеннями, є цьому очевидним підтвердженням. Ось хоча б і той, що закриває третю збірку, яка має символічну за цих обставин назву “Поезії”: “Я присплю, заколихаю всі мої жалі / І востаннє проспіваю пісню на землі. / Я б хотів, щоб тую пісню із моїх глибин / Пильно б слухав вухом серця тільки Бог один / Та моя голубка ніжна, що я взяв і ніс / Через гори, через море у терновий ліс”[104].

Мотив останньої пісні, потуга якої живиться прощанням з життям і зустріччю зі смертю (“птах, що співає в тернях”), не наскрізний, але виразний в Олеся. У цьому осяянні глибин власної суті й на мить відкритого Універсуму, а ще більше у засліпленні ним, страху й утечі – його доля як поета. І тільки бажання, єдине хотіння й надія, аби спів не обернувся порожнім звуком, не загубився у гомоні земного падолу, підтримують звернення до Всесили, що єдино і спроможна вчути голос душі свого творіння. І ще, можливо, споріднена коханням душа, що наважилася розділити з ним страждання й самоту буття.

Мотив “лебединої пісні” відсилає до ще одного, але по-іншому програмового вірша під прозорою назвою “Лебідь”. Написаний у квітні 1917-го, на заході першого періоду творчості, текст, і автор, здається, це відчував, якраз упору актуалізує важливий, повторимо услід за В. Петровим, складник “проблеми Олеся” – його школу в національній літературі. Коли ж говорити ширше – можливість і доцільність успадкування, переємності.

Порушили проблему вже сучасники поета, молодші колеги. Через, як то і личить молодим, заперечення, вони, однак, визнали його впливи. Хай і не на свідомо-творчому, але ж на якому важливому, початковому етапі. І спектр тут майже максимальний – від неокласиків (Зеров, Рильський) до футуристів (ранній Семенко). А найвідомішим учнем цієї школи загально визнано П. Тичину. Останній із цим охоче погоджувався, щоправда з тим же, що й однолітки, застереженням. Але цьому й учитель не перечив, слушно запевняючи, що до постання майстра, який змінив небесний кларнет на “фарбовану дудку”, немає ніякого стосунку.

---

[104] *Олесь О.* “Про схід сонця, про схід сонця я вже одспівав...”. *Там само.* С. 212.

У чому ж секрет такого широкого впливу? Мабуть, ніякого секрету не існує; або ж він на поверхні. Творчість Олеся, що у своєму часі (1900–1910-ті рр.) набула найвищого розвою, захоплювала саме новизною і свіжістю, яких так бракувало українській ліриці. Усе, про що йшлося, – безпосередність, розкутість, співучість, емоційність – не могло не імпонувати тим, хто приступав до праці над словом. І це був не просто (і не так) взірець для наслідування, як доведення спромоги, свідчення можливостей, наявність невичерпного потенціалу. Образно кажучи, то була чудова платформа для старту, накреслені початки маршруту. Талановиті і самостійні проходили його задля набуття упевненості й досвіду, а менш рішучі, звичні до того, аби їх вели, залишалися на ньому назавжди, приречені кружляти уже багато разів битими шляхами. Щодо перших, то до згаданих слід додати ще одне ім'я, певно найпослідовнішого з цієї когорти й генерації, – В. Сосюри. Але й він, яким би не здавався послідовним і сумлінним учнем, пішов набагато далі учителя, гранично, можливо, вершинно розвинувши його здобутки. Другі ж, "ім'я котрим легіон", спрофанували усе найкраще, знеславлюючи і себе, і якоюсь мірою тих, на кого орієнтувалися, кого продовжували[105]. І промовистим видається фінал "Лебедя", де птах, що вказав зграї шлях до неба, сонця, просторів і волі, після того як побратими знялися в повітря, лишився на болоті тихо сходити кров'ю.

Школа Лесі Українки? Це справді велика тема, що потребує досліджень, де б наріжником покладалися проблеми традиції, власне законів та механізмів функціонування, самого тривання культури. І тут далеко не все так очевидно, як у випадку її побратима. От хоча б і неокласики. Від Олеся вони "відштовхнулися", інакше ризикували стати епігонами, але й не "проросли" із Лесі Українки, бо зазнали б схожої (до епігонів) долі. Їхній як справжніх митців шлях і вибір – то діалог з учителем, навіть не з учителем – колегою, товаришкою, посестрою.

Діалог, що триває у регістрах не обмежених ні часом, ні умовами, а залежний тільки від здатності бути відкритим: слухати і мовити. Такими співрозмовниками великої письменниці можемо назвати М. Зерова і М. Рильського (його вона ще

---

[105] М. Неврлий уже в часі самого Олеся "облікує" його більш чи менш управних наслідувачів цілим гуртом переважно забутих сьогодні імен. Див.: *Неврлий М.* Олександр Олесь... С. 148–151. Далі ж, в добу соціалістичного реалізму і після 1991 року, лік ітиме (і йде) на сотні, а може й тисячі.

встигла помітити), Л. Костенко і В. Стуса, а з-поміж наших сучасників – краянку і, за самопрезентацією (як би хто це не сприймав), духовну посестру – О. Забужко. А що ж сама Леся Українка? Мабуть, вона, услід за Антеєм, героєм останньої своєї драми, якого доля таки обділила відданими учнями, могла б із певністю повторити: "Як же бог / мені пошле обранця молодого, / щоб я йому служив своїм здобутком, / і бачу я, що кожна мертва форма, / яку я викладаю перед ним, / присвоївшись йому, вмить оживає, / і геній молодий в прадавній формі / шумує та іскриться самоцвітом, / як молоде вино в старім кришталі, – / тоді я вже заплачений. Ні, більше, – / я наче почуваюсь до вини, / що я нездатен так йому служити, / як би хотів"[106].

2.2. Драма пристрастей – драма ідей у художніх практиках Лесі Українки й О. Олеся

Здається, немає нічого очевиднішого за думку, що в драматургію Леся Українка та О. Олесь прийшли з лірики. Але от конкретизація сказаного, на взір тієї, що лірик і в найповажнішому жанрі повсякчас лишається собою, більше стосуватиметься останнього з названих письменників. Однак відомий молодечий виклик собі та світові, мовляв, вважають його *тільки* за вітчизняного Гайне, але здатен він на більше (аніж самі вірші), не зостався порожньою обіцянкою.

Театр вабив Олеся змалку, спонукаючи, як і Лесю Українку, до випробування сил в акторстві, в ролі декоратора та в кріслі режисера. Усе це знайшло професійну реалізацію у синтетичній поставі перелічених амплуа – драматурга. І їхня поява в літературі виявилася цілком на порі. Криза, в якій перебувало вітчизняне мистецтво, особливо давалася взнаки у театральному житті. "А п'єс нових треба, ох як треба! – журився 1909-го р. Є. Чикаленко. – Старі п'єси вже обридли публіці, бо вона їх всіх бачила й перебачила. Перекладний репертуар теж не приваблює глядачів, бо всі перекладні п'єси вони вже давно бачили на російській сцені". У своїх міркуваннях видавець "Ради" виходив як із загальнокультурних міркувань, так і з мотивів суто прагматичних. "Давно я умовляю В. К. Винниченка, – нотує він у записі того ж, що й вищецитований, дня, – щоб писав п'єси для театру. Я доводив йому, що це тепер

[106] *Українка Леся.* Оргія. Драматична поема. *Леся Українка.* Зібр. тв.: У 12 т... Т. VI. С. 165–166.

одинокий рід української літератури, що дає забезпечення авторові. [...] Те саме я раз у раз кажу й Олесеві. [...] *Але обидва вони висловились, що не вважають можливим писати п'єси такі, аби їх тільки ставили на сцені; обом їм хочеться писати п'єси, непохожі на теперішній український репертуар, їм хочеться сказати щось нове, зробити епоху в українському театрі"* (курсив мій – *С. Р.*)[107].

Пам'ятаючи уподобання мемуариста, близького до актуального мистецтва, але консерватора-народника, мусово зрозуміти ілюзії практичної людини щодо можливостей заробляти в Україні літературою. Варто зважити і на несправджені надії, покладені на творчість толерованих письменників. Адже обидва в очах суспільності надій не виправдали. Чикаленкові, приміром, незрозумілими і навіть протиприродними здавалися прагнення писати драми, але не спішитися з їхнім сценічним втіленням. Також не розуміє він, чому б не працювати в апробованій і успішній (з прицілом на публічний успіх) манері. І вже зовсім неймовірними, ба й невиправдано зухвалими бачаться наміри "зробити епоху".

Однак так безнадійно трактовані автори, а з ними, точніше насамперед, Леся Українка таки "зробили епоху" в українському театрі. Загальним уже стало твердження, що саме з трьома цими іменами пов'язано становлення модерного національного мистецтва сцени в його символістському та експресіоністському ключах. Мало кого здивує і теза, що театр цей практично не вийшов на кін, бо ж нікому було нове не тільки ставити, а й дивитися. Цікаво натомість інше: чому явище це так проочила критика? Прозу Винниченка, лірику Олеся та Лесі Українки толеровано й піднесено, а їхня драматургія вважалася коли не посередністю, то й не великою удачею. А більше-таки – довільним експериментом, інтелектуальною і/або епатажною грою, словом, забавкою та непорозумінням, хтозна чи й доречними у вікопомний для країни час.

Фронтально пояснити ситуацію можна інерцією традиції, повновладдям ще й на тоді (перші два десятиліття XX віку, а через радянську просвіту, то й далі) авторитету корифеїв і успішної, толерованої суспільністю, творчої практики їхніх учнів та епігонів. Переоцінювати роль останніх не варто, а проте задана, власне,

---

[107] *Чикаленко Є.* Щоденник (1907–1917). Київ: Темпора, 2011. С. 78–79.

підхоплена ними траекторія усе ж справляла враження руху. Однак новаторською, що помітно з відстані часу, вона може називатися тільки умовно. Адже суттю своєю – це таки імітація розвою, хай і убрана, удекорована модерними шатами. Тільки цим, на жаль, часто вирізнялися й спроби писати інакше багатьох молодих авторів.

Формально-виражальний чинник слугував і певним розпізнавальним кодом, яким традиціоналісти і новатори побивали одні одних у спробах доведення власної правоти. Особливої уваги заслуговує позиція Л. Старицької-Черняхівської – надуспішного драматурга початку століття, а також історика й теоретика названого жанру в національній літературі. Своєрідності її міркуванням надає факт замолоду "перебутого" символізму. З позицій людини, що свого часу без ускладнень перехворіла юначими хворобами, а тому гаразд на них знається, вона й узялася трактувати проблему, виокремлену популярним, але не поважним напрямом сучасної драми. Отже: "Символічна літературна форма дуже приваблює молодих письменників. Річ зрозуміла: така форма літературної творчости сама найлегша. Намалювати силуетами план малюнка може кожний чоловік, що так чи інак вміє тримати в руці олівець, – дає життя полотну тільки справжній маляр. Оперувати з високими проблемами людського духу може кожна більш-менш розвинена людина, – втілити ті проблеми, дати їм світодайне життя може тільки дійсний поет-творець. [...]"[108]. Тут варто обірвати цитування, адже і далі йтиметься про "легкість", читай, порожнечу вже й застарілого (!) символізму, альтернативою якому вагота справжнього сучасного мистецтва, де вершиною – соціальна драма.

Головною претензією до символізму постає його ефемерність у стосунку до реальності. Усю складність світу марно відбити абстрактними, неповнокровними, а отже, далекими від справжнього життя конструкціями. "Коротко кажучи, – іронізує авторка, – нова штука має мету познайомити нас з субстанцією світовою. Завдання не мале!". Але ж «символічна література зводить штуку до алгебраїчної праці з проблемами людського духу, дієві особи її уявляють з себе не живих людей, а холодні алгебраїчні "величини". Як фотографія, так і абстракція не єсть завдання

---

[108] *Старицька-Черняхівська Л.* Двадцять п'ять років українського театру (Спогади та думки). *Л. Старицька-Черняхівська.* Драматичні твори. Проза. Поезія. Мемуари. Київ: Наук. думка, 2000. С. 728.

штуки»[109]. Внутрішньо такі закиди апелюють до вторинності явищ символізму не тільки стосовно мистецтва, а й філософського теоретизування і самого життя. Із того, що клалося на карб українським адептам стилю, головними поставали відірваність од національного ґрунту, актуалізація і спроба вирішення проблем далеких справжньому, вартому зусиль (тобто поточному) історичному моментові, а також обробка, говорилося й про переспів, відомих / затертих сюжетів, колізій, тем.

До зовнішніх чинників – односпрямованості народницько-патріархальної традиції, що вирішувала задачі збереження етнічної самості, закритості колоніальної структури тощо, – долучалися ще й речі внутрішнього порядку, суто художнього скерування. Розшифрувати це можна як непевність у силах українських митців опанувати світового рівня вершини. Винниченка-прозаїка, Лесю Українку та Олеся – ліриків, якось навіть і несвідомо, намагалися звести до їхніх провідних (найбільш успішних в очах загалу) жанрів. Робилося це не так під претекстом відмови, як обережно висловлюваних сумнівів у поступі. Так, аналізуючи драматичні спроби чільного поета доби, М. Євшан висновує, що “сфера його (Олеся – *С. Р.*) – тільки лірика. Висот своїх він досягає там, де він просто *співає*, виливає свій настрій. Але йому хочеться висловити деякі думки і настрої, яких не можна висловити в ліриці. І він пробує своїх сил в драмі чи драматичній картині. А тут, власне, небезпека для поета виключно ліричного. Лірик не може знайти досить конструкційної сили для драми, йому не стає патосу чи віддиху. Мимоволі мусить бути зшите все білими нитками – то раз. А далі не стає сили пластики, щоб дати життя повне своїй думці в творі. Хапання за символи нічо тут не поможе”[110]. Примітно, що у Лесі Українки (на прикладі “Руфіна і Прісцілли”) критик у цій же праці констатував чи не зворотне – її драматургії бракувало чуттєво-емоційної безпосередності ліризму.

Чи всьому зі сказаного Євшаном (а за ним, попри певні умовності, таки просвічує критично-рефлексивний дискурс епохи) варто визнати рацію, як і спробувати зрозуміти витоки нової української драми, можна тільки через звернення до художньої практики митців.

---

[109] *Там само.* С. 727.
[110] *Євшан М.* Здобутки української літератури за 1911 рік. *М. Євшан.* Критика... С. 278.

2.2.1. Казка як означник нової естетики: “Осіння казка” / “Одержима” – “По дорозі в Казку”. Першу драму Олесь завершив наприкінці 1908 р., коли доробок Лесі Українки вже складали одинадцять з двадцяти створених нею у цім жанрі речей. Написану ритмізованою прозою “По дорозі в Казку” хоч і не визнали шедевром, але прийняли читачі та, що не менш важливо, діячі театру. Та й письменник і тоді, і ген пізніше, на схилі віку, називав цей твір одним зі своїх найкращих. А от прозову “Блакитну троянду” не зрозуміли ні як літературний текст, і ще фатальніше – у формі сценічного (досить аматорського, хоч і ставив М. Кропивницький) утілення. Тож і сама авторка, що, до речі, передчувала провал, сприймала власний дебют за невдалий. І вочевидь цю критичність далеко не в усім обумовлено суспільною опінією; головними, як завжди, були претензії до себе. Тому повноцінним свідченням її входження до кола професіоналів стала, аж через п’ять років, “Одержима” – поема, що і хронологічно, і культурно відкриває епоху національного модерного театру.

Написані авторами майже одного мистецького покоління твори, змагали до спільної мети – вивести на вітчизняну сцену небачені там сюжети, колізії, характери. Ясно, що зусилля перших сміливців визначалися не тільки жагою універсально-культурного полілогу зі світом, а й потребами діалогу з власною епохою, реакціями-оцінками на становище країни. Мабуть, у спробах доступитися до сучасників більше поталанило Олесеві. Але і йшов він, слід пам’ятати, вже торованим колегами-однолітками шляхом. У загальному є сенс погодитись і з тим, що вже популярною поезією він, як писав критик, “прогорнув” дорогу на сцену, підготував читача / глядача до своїх провідних тем, лексично-образного ряду, манери подачі матеріалу тощо. Це виглядає настільки ж очевидним, наскільки невиправданими є намагання замикати п’єси поета лишень ідейно-стилістичним обширом його лірики.

Спостережений дослідниками раннього українського модернізму синкретизм, а точніше співдія попередніх, романтично-реалістичних і нових тенденцій виявляє не тільки специфіку переходової доби. Дуже часто це ще й вузол у помежів’ї етапів індивідуальної художньої практики, який тільки у цілісної особистості дістає розв’язку в площині оригінального стилю. Зазвичай же у часових просторах епохи

доводиться говорити про взаємоперетин, рідше, взаємопроекцію, вічно і/або ситуативно актуальних ідей, які визначають громадсько-культурне існування національної спільноти. Під цим оглядом і письменник-новатор, і традиціоналіст, кожен у свій спосіб, працює над вирішенням суголосних проблем світоладу.

Драматурги Леся Українка і Олександр Олесь якось одразу оприявнюють ті виміри буття, через які задано його універсальні координати, що однаково чинними постають і в умовах поточної дійсності, й у засягах надтемпоральних. І виміри ці – міф, легенда, казка, що їхню потугу так злегковажила, спрофанувала, звівши до фольклорного класифікату, доба позитивізму. Саме на долю перших модерністів припало завдання реактуалізувати такий плідний, а у вітчизняних умовах, то й один з наріжних пластів культури і найдавніших пластів свідомості.

Привчений до тяглості причинно-наслідкових зв'язків раціонального світу, єдино осяжного в розмаїтті фактів, процесів та явищ відбитих / записаних посередництвом науки і/чи мистецтва, українець кінця XIX ст. важко давав собі раду з нелінійними формами сприйняття і реакцій. Тому й у феноменах нового художнього рівня шукав передусім віддзеркалення звичної / звичайної реальності. Типізованої, узагальненої, хай навіть розцвіченої барвисто-химерними "покрасами штуки", але реальності. Тому й до Олесевої "По дорозі в Казку" одна за одною примірялися шати новочасної алегорії, памфлету, стилізації, словом, усього, що могло б виявити функціональність твору в упізнаваному локусі: дійсність – відображення. Ще складніше було дібрати ключів до драматичних поем Лесі Українки, фронтальне відчитування яких давало підстави для невиразних дефініцій на кшталт переспівів давніх сюжетів, зарисовок з життя чужих народів, переказу півзабутих, а то й знаних оповідок, притч і т. п.

Приховану ж під "старовиною" універсальну закроєність дійства не те щоб не помічали, а швидше ігнорували, брали доважком коли і не зайвим, то малосутнім. Та й "історії", які розгортали перед сповненою іронічно-поблажливого зачудування публікою модерністи, поставали нескладною актуалізацією добре знаних, а тому вже й дещо набридлих істин та, що видавалося особливо тривіальним і нестерпним, моральних імперативів. Проповідувати зі сцени, агітувати, переконувати в українському театрі, як відомо, уміли. Може, навіть більше, ніж потрібно. Та як це

робити з новим матеріалом – мало хто міг уявити. Тому заклик лишити нову драму в текстах видався цілком на порі. Своєю чергою читачі довели його чи не до абсолюту, полишивши авторам право проповідувати в порожнечу. (Згадується провидчий сон Лесі Українки, де “Блакитна троянда” грається перед порожньою залою).

Універсалізм художніх побудов Лесі Українки та О. Олеся ніяк не визначався авторськими амбіціями (таке, мов новачкам, їм неводнораз закидалося); чи визначався ними найменше. Тут передовсім важила цілісність художнього дійства, де найсуттєвішим було, “відірвавшись” конкретики моменту, зберегти актуальність зв’язку земного й небесного або, поминаючи метафізику, реальності та мрії. Чомусь, у стосунку до певних творів, універсальною видавалася жанрова парадигма алегорії. До “Осінньої казки” – єдиної справді експериментальної у цім напрямі спроби Лесі Українки – застосування такого підходу загалом доречне. Але от прочитування під цим кутом Олесевої дебютної драми, початок чому поклав товариш по “Українській хаті” М. Шаповал, вже й тоді виглядали малопереконливими.

Названий критик (і не тільки він) за героями, яким автор не дав імен, і навіть соціальних ролей, а тільки означники статі / віку, розгледів сучасників з усіма їхніми думками і розмовами на пекучі теми епохи. Саме ця актуальність і дала підстави заперечувати символізм, під яким найперше розумілася жанрово-видова специфіка твору. Щось схоже (але вже пізніше), у сенсі рецепції чекало й на “Осінню казку”, з якою намагались упоратися, вкладаючи її в революційно-демократичний і навіть соціалістичний мейнстрім. А соціальні ролі, які також заміняють персонажам імена, трактувалися не те, що в довільний, а й кумедний спосіб; чого варта бодай Принцеса-революція. А все ж однозначний акцент на дійових особах не випадковий, бо таки справді саме особистість перебуває у центрі художніх побудов письменників.

Попри те, що назва, де фігурує означник “казка”, ніби й закріплює за дійством локуси алегорії, а за героями визначену й передбачувану роль саме як *героїв*, їхнє “функціональне призначення” повсякчас ставиться під сумнів, випробовується. Таке враження, що задля чистоти експерименту текст вичищено від історичної конкретики. І на цьому рівні почате заголовками продовжують вступні ремарки. З невластивим собі лаконізмом Олесь вводить у дійство так: “Ніч. Ліс. Люде. Сплять, збираються

спати. Убрання немає ознак нації і часу”[111]. Леся Українка тут трохи щедріша, але і її опис темниці Лицаря-бранця увиразнює топос не набагато посутніше.

Окреслене ремарками місце дії, хоча й позбавлене хронологічно-культурних координат, осяжне просторово, адже є замкнутою площиною. Її сценічний еквівалент – театральний кін, на якому і розігруються драматичні агони. Безпосередніше, хоча так само ускладненим образом, це означено у Лесі Українки метафорою в’язниці, в Олеся – лісу, з якої / якого повинен вийти герой і, за можливості, вивести інших.

Стартові позиції персонажів майже ідентичні – вони є істотами слабосилими, упослідженими. І коли Лицаря позбавлено статусу сваволею тирана, то Він – тільки полохливий, перечулений юнак, єдине надбання якого – мрії чистої душі й жага серця. Правда, є ще дещо: батьківський спадок. Але для інших це теж суща мізерія, варта хіба посміху. Бо ж річ то не матеріальна, не пожиточна та й узагалі не річ, так лишень, ефемерида: “У його батька не було свиней... У його батька був кобзар”. І ще одна зневажлива півреплiка-півзапитання – “Так він водив за руку батька!?”[112]. Коли додати сюди ще й характеристику матері – чи то бідної, чи одержимої (для юрби це те саме), – то портрет парії, аутсайдера вийде цілком завершеним. Родовий маєстат Лицаря з “Осінньої казки”, запевнений статусом, попри фізично втрачену свободу, лишається при ньому. Та повсякчас гордість, честь і покликання лідера підлягають і, як виявиться, недаремно, перевірці. Навіть для Служебки-помива́чки, що визволяє його, важить тільки майбутня віддяка, матеріальна винагорода за допомогу.

Випробування без заплати чекають і на героя “По дорозі в Казку”. І зумовлені вони походженням, бо тільки Він з усієї спільноти і теж, що покажеться потім, годен за всіх витримати нелюдську ваготу покари. Покари за невідь який переступ. Це стосуватиметься й Елеазара (пророка з драми Лесі Українки 1903 р. “Вавілонський полон”), співця і сина співця, батьківський спадок якого, легковажений оточенням, й уможливив потугу індивідуального голосу, що за ним – голос і душа народу. Концепція цього персонажа дещо увиразнює загнані глибоко у підтексти сенси Олесевої драми, “підсвічуючи” якраз ідейне мотивування дії. Молодий пророк, хоч і

---

[111] *Олесь О.* По дорозі в Казку. Етюд на 3 картини. *О. Олесь.* Тв.: у 2-х т... Т. ІІ. Драматичні твори. Проза. Переклади. С. 6.
[112] *Там само*. С. 7.

виправданий громадським судом, полишає за собою гріх колективний, розуміючи, що каменування за провину всіх чекатиме на того, хто перший вкаже на це громаді.

Камінь цей, важливо наголосити, лежатиме без діла недовго; духовні побратими Елеазара уповні дізнають його ваготи. І далеко не всім з них стане переконливості зупинити мстиву руку. От хоч би й пророчиці Тірці з драми “На руїнах” (1904), своєрідному autopendant-ові “Вавілонського полону”.

Такої долі не уникнути й героєві Олеся, на якого, однак, спочатку чекатиме шлях переможця, етап суспільного піднесення. Однією з ключових позицій-загадок твору і постає цей стрімкий злет інфантильного юнака до мужа чину. Єдино вольовим актом, реалізованим в суперечці-правданні з громадою, суперечці ним заздалегідь програної, цього не пояснити. Шукати джерело сили варто не в зовнішньо-маскулінних, прихованих до пори випробувань якостях. На їхній брак нарікає і сам герой, коли в діалозі з дівчиною, і вслід за нею, береться порівнювати себе з іншими: “О, чом я не такий міцний душею, як вони?! У їх душа, як кремінь: б’єш крицею по ній, а з неї іскри ллються [...]. Вони міцні, душа їх – кремінь, а я слабкий. Мене стрілою ране навіть погляд злий...”[113]. Як фатальну, відсутність сильних рис характеру відзначала і критика.

Із цим доведеться погодитись, навіть без огляду на волюнтаристські тенденції, які нібито розгорнуто у другій картині драми. Але це буде тільки правда зовнішньої позатекстової реальності. Коли ж приглянутися до внутрішніх інтенцій, то виразною постане інтровертна природа образу, джерела якої у автопсихотипі. Герой Олеся – співець, він грає на сопілці, тоді як інші перейняті харчем земним. Він говорить так і таке, чого не збагнути, тому для більшості це тільки балаканина, що навіть не розважає, а дратує, як дратують поснулих камінним сном мешканців зруйнованого Єрусалима палкі звернення пророчиці Тірци. А спільну оцінку-присуд йому винесено вустами Дівчини, яка і шкодує, і зневажає закоханого у неї юнака: “Коли б на землю він дививсь, то, може б і знайшов, а то він дивиться угору. Збирається усе летіти”[114].

---

[113] *Там само.* С. 8–9.
[114] *Там само*. С. 11.

Задана уже першими сценами непримиренна опозиція земної стежки – небесної путі й визначатиме оповідь. Схоже її закроєно і в драмі Лесі Українки вступним монологом Лицаря, що з дна своєї темниці тужить до білого світу. Щоправда, цьому героєві потрібен шлях на свободу, якої його позбавлено за боротьбу проти сваволі, утіленої підступним Королем. Є надія, що, повернувшись до справжнього життя, колишній бранець з не меншим запалом продовжить і закінчить перемогою розпочату велику справу. Сміливі, тираноборчі промови, готовність витерпіти і найстрашнішу муку, за якими видно гартовану душу, – зайве цьому підтвердження. Натомість з однієї неволі він утрапляє до іншої, мабуть, ще ганебнішої. З глибокої камери своєї попередньої в'язниці, жахливої, а все ж і почесної покари, бо то люта помста за праве діло, довелося перебратися у свининець і, як ницому злодюжці, у бруді, смороді й нестерпному галасі ховатися по найтемніших закутнях.

Тут і починаються ті метаморфози, зокрема і жанрові, до яких читач ніяк не готовий. Авторка, що любить грати сенсами й ракурсами, пропонує ніби найбільш несподіваний з них: трагедію обернуто мало не фарсом. А мотивацію задано вже ходом художнього експерименту, яким виразно постає "Осіння казка". Та було б наївно взяти цей твір тільки доривчою забавкою. Очевидно, що й тут вирішуються ідейно-філософські та художні питання, але у загостреному, іронічному насвітленні. Зрозуміло, що Лицареві покладено життєвим обов'язком (до виконання якого він уже взявся) – вести свій люд до світла й правди. Але спочатку необхідно здобути свободу самому і, аби переконати інших у власній винятковості, доконати виняткового подвигу – здобути Принцесу. Проте все якось не складається. І до причин поразки ще буде потреба повернутися. Тепер же вартують уваги передумови саморуху героя, а відтак і узалежненого від нього громадського поступу. І річ не в особистих здобутках, перевазі над усіма суперниками-конкурентами, а у внутрішній силі, яка є вислідом певності, що омріяну вершину таки вдасться підкорити. Отже, хай і в прихованій, свідомо викривленій формі постає одна з наскрізних тем письменниці – протиставлення / протистояння духу й матерії, людської волі й гніту обставин.

"Осінню казку", проте, навряд чи й можна розглядати перевіркою давнього, до речі, лицарського закону, за яким панувати над іншими може тільки той, хто є паном

самого себе. Далеко не тільки цим визначається й “ініціація” Олесевого героя. Його лідерські амбіції, що також не витримують випробувань дорогою в Казку, не є самоціллю, а швидше складником, що уможливлює рух до спільного блага. Недарма ж колеги-хатяни не розгледіли у ньому психологічних рис поетизованої надлюдини, а молодші неокласики то й більш-менш цілісної особистості: “Він, – читаємо у Зерова, – хитається весь час, на висоти не захмареного сумнівом чину підіймаючись лише моментами, і тому падає жертвою своєї нерішучості”[115].

Поклавшись на позитивістську логіку й історичну обумовленість, скорельовану з біографією автора, справді легко було дійти зголошених висновків. Та однак це не пояснює такого ж ігнорування культурно-мистецьких тенденцій доби у її провідних ідейно-стильових, філософських, етичних і т. п. самовиявах. Як правило, все вивершувалося спогадуванням знакових європейських імен – Метерлінка, Ібсена, Гауптмана тощо – і їхнього визначального впливу на українських колег-новаторів. А ще останніх, явно чи приховано (Олеся обов’язково) трактовано наслідувачами, тобто явищем вторинним. Тоді як актуалізація загальнозначущих контекстів передбачає не просто констатацію типового, а розбір і пояснення індивідуально реалізованої моделі у силовому полі національного духу.

Узяті засновком, ці принципи апелюватимуть до однієї з етичних колізій епохи fin de siécle – віри та її інституціоналізованого виразника релігії. Засвідчена Ніцше екзистенційна криза цивілізації “Бога, який помер”, хоч і не всіх спонукала прийняти сказане на віру, та однак поставила перед новими викликами та загрозами. Молодший співвітчизник філософа М. Гайдеґґер, міркував над проблемою у стриманіших, але теж переконливих дефініціях. “Брак Бога, – моделює він ситуацію в індивідуальному сприйнятті, – означає, що жоден бог вже не збирає на своєму лоні людей і речі видимо і однозначно, а виходячи з цього згуртування дає лад світовій історії та людському перебуванню в ній. Але у відсутності Бога дає про себе знати і ще щось гірше. Не лише боги і Бог відлинули, а й згас блиск божества у світовій історії. Час ночі світу є убогий час, оскільки він все убожіє. Він вже став таким вбогим, що не спроможний з’ясувати брак Бога як брак”. І унікальною за умов тотального присмерку свідомості

[115] *Зеров М.* Поезія Олеся і спроба нового її трактування. *М. Зеров.* Тв.: у 2-х т. Київ: Дніпро, 1990. Т. ІІ. С. 543.

й морального зубожіння стає роль / призначення / покликання митця. Поетично, але й з філософською глибиною мислитель пише про це так: “[...] поети – то смертні, які, поважно співаючи славу богові вина (алюзія на Гельдерліна – *С. Р.*), відчувають слід відлинулих богів, продовжують йти тим слідом і так прокладають шлях подібним собі смертним до зрушень. Проте ефір, де боги і є лише богами, є їх (поетів) божеством. Елемент цього ефіру, те, в чому божественність власне ще суща, і є Святе. Елемент ефіру для появи відлинулих богів, те Святе, є слідом самих богів. Але хто ж спроможний на те, щоб прослідкувати цей слід? Сліди є часто малопомітні і завжди є спадком ледь відчутних вказівок. Бути поетом в убогий час означає: співаючи, йти слідом відлинулих богів. Тому й поет в час світової ночі промовляє Святе”[116].

Коли повернути етюд Олеся у питомі духовно-філософські контексти епохи, то драматичною домінантою твору (і далеко не в полі самого хронотопу – це тільки початковий рівень) проявиться цивілізаційна ситуація “світової ночі”. Людство, зведене до імперсоніфікованої юрби, з однаковою етичною зарядженістю постане заручником темряви (ліс не пропускає променів) і бранцем світла (сонячного дня, яким усі марять). Боги, що покинули людей, лишили їм, хай невиразні, але знаки, сліди, стежку, якою можна вибрести з диких нетрищ невідомості й несвідомості. Ба більше, знаходиться той, хто готовий стати за поводиря. Отже, класична для модерну ситуація екзистенційного роздоріжжя, де, утім, кожен зі шляхів обривається прірвою.

Застосування цього підходу до “Осінньої казки” доречним виявиться лише наполовину, а тому загалом невдалим. І річ тут у матеріалі. Звісно, Лесі Українці не відмовиш у переконливості присмеркових ситуацій та заплутаних / загублених там персонажів. Здається, що і їхньою метою є те, що зветься “зміною онтологічного стану” – індивідуального і суспільного. І провідники є, і робити намагаються, що їм належить. Та от усі спроби сягнути чогось суттєвого, навіть з огляду на умовність дії (драма “фантастична”), заздалегідь іронічною письменницею приречені на невдачу. Не те, щоб твір не мав ідей, якраз навпаки, їх чимало, але всі поставлено під сумнів (цим річ і нетипова). Тому експериментальну перевірку “мрії бутафорією” (ще одне автоозначення) згори закроєно грою. Остання, ясно, не виключає поважності, але й

[116] *Гайдеггер М.* Навіщо поет?... С. 182.

не передбачає того регістру тонів і осяжності оприявлених ними пластів, як це було б (і стало) у художніх полотнах магістрального авторського наративу.

Тому “Осіння казка” реагентом Олесевого твору не в усьому може виступати концептуально, а робить це доривчо, іноді навіть ситуативно. Це, поміж іншого, стало зрозумілим ще за демонстрованої вище практики (з необхідності) залучення до контекстуального аналізу драматичних поем т. зв. Старозавітного триптиха. Але й “Вавілонський полон” та “На руїнах” не просвічують і не просвітлюють “По дорозі в Казку” з такою повнотою, як до цього змагає “Одержима”. Виміри, що у них працює поетеса (парадоксально, але це так!), ситуацію “браку Бога як брак” домежно загострюють на матеріалі й за умов, коли осердям дійства є час утіленого Бога – “найсакральніший” з часів. Та направду, не час тут важить, не епоха (бо ж і дію розгорнуто у вимірах міфу, власне, у вічності), а координати і притомність того універсального поля буття, яке зветься територією духу, осідком душі.

У суголосних вимірах розгортає художнє дійство і Олесь. Його інтерес також залягає у площині внутрішніх станів особистості, закинутої долею, силою обставин, покликанням у граничну, навіть пограничну ситуацію. Перешкоди, які мусить здолати герой дорогою в Казку, належать до випробувань, що знайдуть означення у регістрах духовного чину. Усі його неймовірні фізичні подвиги, уможливлені силою куди вищою реально допустимого. Недарма так жалкуватимуть ніцшеанці, пересвідчившись, що в суті своїй тут потуга зовсім іншого, неволюнтаристського, джерела. Ближчим до істини виявився інший сучасник драматурга, класична освіта якого у поєднанні з інтуїцією історика знову спрацювала бездоганно. Мова про оцінки М. Грушевським ідейної концепції протагоніста, розвій якого верстався через “тяжку путь пророчого Духа”[117].

На “формат” лідера, біблійного пророка, на який взорувався Олесь, вказувало чимало критиків – хто схвально (більшість), хто з осудом. Та рідко справа заходила далі констатації: залежало на тому, аби прописати героя в сьогоденні. Натомість рух у зворотному напрямі, що був рухом до осердя, до джерел, власне, до прототипу,

---

[117] *Грушевський М.* Поезія Олеся. [Передмова до видання О. Олесь. Вибір поезії (1903–1923). Прага, 1924]. *Українське слово. Хрестоматія української літератури та літературної критики XX ст. В 4 кн. Кн. І. Культурно-історична епоха модернізму*. Київ: Аконіт, 2001. С. 427.

видавався зайвим сентиментом старовині, ледь не культурним “назадництвом”. Але такий ракурс прочитання постає коли не визначальним, то одним із наріжних.

Проектуючи драму на священну історію (її базові моделі), можна вийти на архетипний сюжет старозавітного пророка і ключову колізію ним, сюжетом, увиразнену: провіщення / пошук / осягнення землі обітованої / раю земного / Граду Господнього. Тема Єрусалиму в усіх конотаціях Батьківщини – від географічної до сакральної – стала провідною і для драматичних поем Лесі Українки 1904–1905 рр. Герої цих творів – молоді пророки обстоюють одвічний пріоритет свободи духу розкутої *особистості* над по-рабськи матеріальною оспалістю *індивіда*. Елеазар з “Вавілонського полону” дає цю дилему з максимальною експресією, яка, утім, не закріплює, а виломлює дію з чітких хронологічних меж, робить її надчасовою: “Терпіть кайдани – то несвітський сором, / забуть їх, не розбивши, – гірший стид. / Нам два шляхи: смерть або га́ньба, поки / не знайдем шляху на Єрусалим”[118].

У цій площині Елеазар є найближчим духовно-філософській програмі Олеся. Водночас слід вказати, що архетипним для концепції вигаданих героїв Лесі Українки була інша, не менш актуальна і для її колеги, міфічна чи півміфічна особа Мойсея. Значущість цього образу для тогочасної літератури (згадати бодай І. Франка та В. Стефаника, а ще, звісно, Г. Хоткевича) важко переоцінити. А провідною “робочою конотацією” сакрального сюжету пророка над пророками стає його велика місія – вивести з полону, з рабства народ.

Цим же керується Він, що землю обітовану провіщає Казкою. Його покликання вийти з облади нескінченної ночі (оспалості, неволі, зла) у світло дня (істини, добра, свободи). Не без зусиль, але шлях віднайдено. І то способом, що не лишає сумнівів у священному характері осягнення, одкровення: “Брати мої я радість вам приніс велику. Я радість вам приніс. Сам Бог навів мене, брати мої, на стежку”[119]. Епізодом, що йде услід, реакцентовано сцену зі скрижалями небесного завіту – законом, що ним анархічне, беззмістовне життя вводиться у площини сенсу та призначення: “Зблисла нам мета в тумані. З метою жить не те, що без мети. Мета знімає з плеч

---

[118] *Українка Леся.* Вавілонський полон. Драматична поема. *Леся Українка.* Зібр. тв.: У 12 т... Т. ІІІ. Драматичні твори (1896–1906). С. 166.
[119] *Олесь О.* По дорозі в Казку... С. 12.

вагу велику і крила нам легкі дає. Сліпі з метою йдуть як зрячі”[120]. (Останньою фразою автор алюзивно ще й втрапляє у силове поле Метерлінкових “Сліпців”).

Хода окриленого метою люду нетрями неосяжного лісу нагадує старозавітний “ісход”, а ще посполиту прощу до святині. Хода ця є такою певною, бо очолювана харизматичним лідером, силу якого трактовано по-різному. Спектри тут широкі й винятково надреальні – від пророка до демона, а найчастіше короля, влада якого – абсолютна, потуга – безмежна. Зумів же він одразу доконати майже неможливого – пробудити від тяжкого сну свідомість цілого народу. Пригадаймо, як важко це давалося Тірці, що діставала у відповідь на свої зусилля зневагу й ненависть вічних сновид, у яких “проклятий той, хто будить подоланих, / проклятий той, хто краде сон в рабів, / бо менший гріх ограбувати старця, / голодному скоринку одібрать”[121].

Схоже на початках мав і Він, але от вийшов переможцем, більше того, зумів закріпити звитягу – закликати до боротьби, надихнути на чин. Щоправда, не всі з однаковим запалом рушили у небезпечну мандрівку; і щодалі зневірених більшатиме. Сповнені ентузіазму тільки молоді та дужі. А от їхні батьки, що живуть минулим, змучені не так дорогою у нове, як згадками про давнє. Як тут повестися у лідера теж сумнівів немає: “Умерлих словом щирим пом’янем, без смутку довгого і зайвих сліз. [...] Хай ті старі, що ззаду йдуть за нами, на цілий ліс голосять. Для їх в житті нічого не осталося, крім жалю. А ми будемо іти вперед і грудьми дужими дорогу пробивать для себе, для онуків”[122]. Можна ствердити, що за цією колізією проглядає сюжет сорокалітніх блукань юдеїв пустелею, сенс яких головно полягав у необхідності позбутися, зміною поколінь, навіть спогадів про життя у єгипетському полоні, вигод, а найпаче рабського духу, нащепленого завойовниками. Розірвати з колишнім (не таким уже й похмурим) мусив і сам Мойсей, що чинив усе волею Бога. І набагато складніше це було зробити його людям, котрі повсякчас озиралися. Недарма ж і в Олеся юрба, перед тим як знятися в путь, попри запевнення ватажка, що у Казці всіх чекають оксамити, нехитрі скарби минулого, запасливо зберігаючи, громадить до купи, аби, в разі невдачі, й далі звично користати з надбаного.

---

[120] *Там само*. С. 14.
[121] *Українка Леся.* На руїнах. Драматична поема. *Леся Українка.* Зібр. тв.: У 12 т... Т. ІІІ. С. 172.
[122] *Олесь О.* По дорозі в Казку... С. 19.

Фінал драми теж легко прочитується у заданому регістрі, бо герой, як і його прототип, умирає за кілька кроків до Казки, ледь угледівши землю обітовану. А коли ще взяти до уваги припущення світських істориків, що Мойсей міг загинути від рук одноплемінців, утомлених владним лідером, то зникає і решта сумнівів.

А все ж тільки старозавітним міфом і етосом, ним генерованим “По дорозі в Казку” витлумачена бути не може. Цим задано самé сюжетне скерування твору, перебіг подій. Тоді як внутрішньо-психологічну площину розвинуто векторами іншого культурно-світоглядного кластера. Ідеться, що логічно, про християнську модель світоустрою у постаті й ученні її основоположника. Власне, у письменника бачимо доволі цілісну, попри певну композиційну еклектику, онтологічну візію провіщення / закону (Старий Завіт) і утілення / благодаті (Євангеліє) еманації-слова Божого в Його фізичному й метафізичних проявах. Утім, образ Христа (делікатно формулюючи), *крізь* який розбудовано образ героя, проявляється тими конотаціями, що потребують не лише інтерпретації як, скажімо, у Лесі Українки, а й декодування.

Боголюдську сутність героя Олесь виявляє обережно й поступово, наче граючись з читачем, інтригуючи, випробовуючи. Почати бодай з імені, яке з-поміж дійових осіб є найбільш авторизованим, персоніфікованим, а водночас і всеосяжним, бо імпліцитно відсилає до Святого Письма, де займенники на позначення Вищої сили подаються із заголовної літери. Месія і Міріам в “Одержимій” номінаційно персонажі ніби й прозоріші. Однак і тут не обійтися без напруги в атрибутуванні.

Маркером-ідентифікатором героя є вінець з маків і терну, яким Його уквітчано на знак влади і сили, а найперше самохіть покладеної на себе місії. (Згадується Лесина максима: “стане вінцем / лиш тоді плетениця тернова, / коли вільна душею людина / по волі квітчається терном, / тямлячи вищу красу”). В Олеся корона – не лише ознака борні та жертовності, а в очах загалу ще й вияв божественної природи. А коли Він її загубив, пробиваючи крізь нетрі дорогу, стає свідченням утраченого авторитету, а отже, приводом для глуму й помсти. Ще промовистіша метафорика квітів червоного маку, за яким виявляється наскрізний євангельський символ Святої крові.

Письменник, на відміну од власної лірики, а, можливо, у продовження її, не обмежується емоційно-чуттєвою актуалізацією сакральної символіки. Він сміливо

йде далі, проробляючи мотиви, колізії, сюжети одвічної драми. Мабуть, найповніше ці зусилля співвідносяться з тим, як у заданому жанрово-тематичному напрямі поезія – драма рухалася Леся Українка. І константою – свідомо задана опозиція верху й низу, тобто горнього, метафізичного, живого та земного, матеріального, нечулого світів у можливості або, точніше спробі їхнього зіткнення / порозуміння / співдії.

В обох цю опозицію персоніфіковано у схожій універсальній моделі – через протиставлення / протистояння особистості та юрби. Безпосередньо, тобто сюжетно, в "Одержимій" ці сили розведено тим, пізніше не раз практикованим прийомом, що передбачає наявність фантомного персонажа. Натовп, що прописано вступною ремаркою, "хмарою заліг далекий берег", жодного разу за час дії не сходиться з Месією, який перебуває на березі протилежному! Утім, і Його найближчих, вибраних та покликаних учнів-апостолів показано лише невеликою сценою без слів у Саді Гефсиманськім, зморених камінним сном. І навіть розпачливий погук Учителя, – "Не спіть! моя душа смутна до смерті!"[123], – погук самотності й туги, не в силі їх очу́тити. Тільки одна з усіх "одержима духом", отже, в усьому інша, відмінна од решти, наважується стати на розмову і то не від імені загалу, а самотою.

"По дорозі в Казку" визначає інший художній підхід, складником якого, хоча й не ключовим, поетика "драми юрби", крізь призму якої Леся Українка – критик розглядала ранню прозу В. Винниченка. Натовп у творі Олеся, порівняно з "Голотою" (повість, на яку найчастіше покликалася авторка), суттєво менше диференційований, але, увіч, максимально наближений до глядача. Однак тут не ставиться завдання психологізації; хіба у досить своєрідний, а то й неочікуваний спосіб, про що трохи нижче. А відкривається драма саме сценою важкого сну, в який поринають змучені життям, байдужі істоти. Істоти, котрих Він, як Міріам апостолів, дорівнює камінню: «І справді, всі як камені лежать. Не дивиться їм грізно в очі "завтра". Наїлись хліба, ну і досить. А завтра кору гризтимуть, а там траву...»[124].

Як опритомнити цих нещасних, нагадати їм, що вони люди, а отже, не повинні існувати тільки жагою хліба насущного? Зірвати полуду з невидющих очей, – "Вони

---

[123] *Українка Леся.* Одержима. Драматична поема. *Леся Українка.* Зібр. тв.: У 12 т... Т. III. С. 137.
[124] *Олесь О.* По дорозі в Казку... С. 9.

сліпі, вони ще не прозріли", – каже Месія, – можна у єдиний спосіб. І то не закликом, не словом, бо ж "самого слова мало їм для віри / їм треба діла". Коли ж Міріам, певна свого знання людей, нагадує про неводнораз явлені Ним дива, то від співрозмовника, який на людях таки знається краще, чує те, що, вочевидь, не сподівалася почути: "Творив дива ще тільки над водою; / сього не досить – треба крові"[125]. А відповідь на останнє питання, яку вона прочуває люблячим серцем, а все ж не хоче прийняти, все ставить на визначені місця – крові треба найчистішої, святої.

Тільки цим зміг переконати свій народ і герой Олеся. Його словам ніяк не йняли віри, а лише нарікали, що збавив їх сну марницею про Шлях. Та коли побачили квіти маку, а ще більше, зачули їхній пах, власне, дух крові, повірили. Усьому повірили – і в Казку, і в того, хто нагадав про неї і взявся туди вести. А як не вірити, коли слова підтверджено пролитою кров'ю і готовністю до всього, навіть до смерті? І як не йти, коли відповідальність і тяготу шляху бере на себе Інший: "Я поведу вас, я йтиму перший. Ви візьмете кілки, а я розкрию груди і вільними руками терни колючі буду розгортать. Там день, блискучий день, я бачу *і ви, ви всі, мене не зможете спинити"* (курсив мій – *С. Р.*)[126]? Пророчою виявиться засторога. Але тепер Він стає лідером. Та що там – героєм, пророком, королем, тобто ідеальною людиною, що уособлює найбільші чесноти, де головними, і це ключові репліки у хорі славослів'я, *любов* і *жаль* до свого народу. Тільки після цього визнання Він удається до першої "проповіді", де ключовою думкою, поривом – надія: "Брати мої! Зійшла зоря над нами. Заблисла нам мета. А ще недавно так ми сном глибоким спали і вірити не вірили в ніщо. Життя було для нас повільним умиранням. Родились ми на те, щоб в той же день почати умирати, бо смерть була для нас не гірша від життя. Тепер же будем жить на те, щоб жить. Тепер горіть на те, щоб дужче розгорітись. Яке велике щастя!"[127]. Ясна річ, що це не Нагірна проповідь Христова. Та й ніяка інша з Ним проголошених. А все ж ідейно-етичним зарядом монолог апелює до тих істин, що принесло у світ Євангеліє. І тут якнайповніше реалізовано те призначення поета, яке, пам'ятаємо, Гайдеґґер означував так: "співаючи, йти слідом відлинулих богів".

---

[125] *Українка Леся.* Одержима... С. 133.
[126] *Олесь О.* По дорозі в Казку... С. 15.
[127] *Там само*. С. 16.

Повертаючи у сакральний вимір драми, мусово увиразнити онтологічні засади сповідуваного “учення”. Цікаву його трактовку запропонував у тім часі М. Євшан, думки якого ще й до сьогодні лишаються толерованими, коли не основоположними. Опирається він на філософію й життєву практику О. Вайлда, узагальнених у романі “Портрет Доріана Ґрея”. Зіставляючи обидва твори, легко, на гадку критика, побачити світоглядні перегуки саме по лінії екзистенційного вибору, до якого схиляються персонажі. Отже: «Коли спробувати дать назву проповіді Олесевого героя – то назва нового гедонізму буде найкраще підходити для схарактеризування тих думок. Він веде у Казку, – “*назустріч джерелу утіхи*”! Найважніше, щоб людина уміла цінити ідеал як утіху, уміла цінити життя як насолоду, як сам великий, чудовий процес»[128]. Монолог з драми, на який орієнтується автор, заслуговує безпосереднього розгляду, але він здаватиметься неповним без аналізу першої “проповіді”.

Великою темою її наче і справді постає утіха, потребу в якій сформульовано вимогою, майже максимою: “жить на те, щоб жить”. Та прийняти це за славутню “волю до життя” щось таки заважає. І це “щось” настільки суттєве, що зарадити йому, зняти генеровані сенси й енергію апеляціями до вітаїзму, закликів і повчань марно. То тільки зовнішній вияв, так би мовити, форма. Визначальною, тобто смислозначущою, а відтак і смислотвірною постає етика.

Чітко окресливши координати буття полюсами – життя / смерті, – письменник, проте, не тільки протиставляє. Проектуючи сказане героєм на його дії, перевіряючи слово справою, можна вийти на безпосередній зв’язок двох сутностей, цінність яких не мислимі одне без іншого. Людям, які заскорузли у присмерковому часосвіті настільки, що уже не добачали різниці поміж *бути* і *не бути*, пропонується альтернатива. Точніше ідеться про вибір і рятунок, ним зумовлений. Нововідкрита істина, омріяна мета не що інше, як зміна одвічного приділення – народитися на те тільки, аби відійти. Тепер життя, як і смерть, мають призначення, взаємокоригуються, урівнюються, набираючи сенсу. Приватне існування перестає сприйматися тільки миттю-в-собі й для-себе – малопримітною, незначущою подією. Вірою і волею воно може обернутися на горіння, горіння того священного, оспіваного Олесем-ліриком

[128] *Євшан М.* Червоні маки (Про п’єсу О. Олеся “По дорозі в Казку”). *М. Євшан.* Критика... С. 447–448.

“жертвенника” перед Богом. А це вже інший рівень зв’язків та сенсів, це уже облада нескінченного, сакрального. Віднині земне приділення не замикатиметься лише лінійно-конкретним виміром реальності, воно безпосередньо визначатиме можливість самоподолання і через стремління до ідеалу осягнення вічного.

“Онтологічна ностальгія” (М. Еліаде) править вододілом поміж сакральним і мирським, робить людину істотою надчасовою. Ця потреба духу брати участь в бутті, не просто *проживаючи* / марнуючи свій час, а свідомо й зважено *переживаючи* його задля чогось більшого, ніж мізерія власного Я, також мотивує позиції Міріам у її правданні з Месією. Героїня Лесі Українки розуміє необхідність, знову скористаємось концептом румунського культуролога, “онтологічного переходу” від одного способу буття до іншого. Власне, як і герой Олеся, вона демонструє, здійснює його. Яким чином? Єдиним і найбезпосереднішим – внутрішньою зміною. І безцінним тут досвід християнського одкровення: аби пізнати прихований сенс видимого слід перейти на інший – вищий, ідеальний рівень буття; усвідомити і затямити собі новий порядок речей, засвоїти вищу систему цінностей, основою якої – любов.

Знайти себе можна відмовою од колишнього, що Міріам і робить: “А хто покине батька, матір, браття, / все рідне, любе, все, чим жив він досі, / для іншого – невже і той не любить?”[129]. Більше того, доводить свою відданість найціннішим даром – готовністю за любов загинуть, дослівно “віддати душу”. Але от зректися себе самої, тобто полюбити усіх, а не лише Месію, не годна. І в цьому її трагедія, але... і велич. А ще тут наскрізний конфлікт не тільки “Одержимої” як художнього полотна, а й авторки з християнством, зокрема постулатом обезличення особистості – її перетворення на овечку небесної отари, раба Божого (згадаймо “В катакомбах”). Людина через страждання здобуває не тільки дар любити ідеал, істину і світло, а й право не любити порок, брехню і темряву. Людина – це її вибір і відповідальність за нього. Аби стати досконалою, треба перестати існувати, перейти у нескінченність. Та для людини нескінченність, свідчать філософи, схожа на ніщо. І майже неможливо добачити різницю між “усім” і “нічим”. Тому це уже царина сакрального, іпостась Бога, який доброхіть стає офірою для всіх і викупом за всіх, умирає і воскресає.

---

[129] *Українка Леся.* Одержима... С. 135.

Такими ж магістралями пущено внутрішні сюжети Олесевої драми. І тут герой цілком у межах християнського простору заперечує знеособлення людини. Але чи є у цім духовнім зриві момент супротиву, бунту в такому його нігілістичному вияві як гедонізм – життя в існуванні-для-себе? Ось той світоглядний імператив, до якого апелює у своїй концепції драми М. Євшан: "Згоріть в житті – єдине щастя! І ми всі горимо, як факели вогняні. [...] Хіба не бачите, що стало вже ясніше, що ніч страшна боїться нас і гине. То наші душі і серця горять і ніч осяюють собою. Хай з нас хто-небудь догорить і згасне: йому позаздре небо! Бо він згорить щасливий". Важко уявити гедоніста, що шукатиме насолоди в горінні, ба більше, доброхіть оберне на нього своє життя. А життя це – світло, що змагається з одвічним мороком, гріє і сяє для інших. Ось як мовиться про того *щасливця*: «І, умираючи і догоряючи, він буде знати, що, може, через рік в цім лісі хтось, блукаючи, угледе труп його зотлілий і скрикне радісно: "О брате мій! Ти йшов на те, щоб в огні згоріти, ти йшов на те, щоб влити віру в мене; сказати, що і ти ішов, що тут, де ти погас, лежить дорога з лісу. О брате мій, ти не погас – ти і тепер гориш, як стовп вогняний, ти і тепер показуєш дорогу. [...] Нехай ім'я твоє не сходить з уст людських вовіки". Так скаже той, хто заблудив у лісі, так скаже той, хто стратив віру і знайшов»[130].

Серединна частина монологу ще більш посилює аргументи життя-горіння, винагорода за яке – смерть. Немислимі з точки прагматичної свідомості пріоритети, а найперше система цінностей, що їх зумовила. Безглуздо, – казали християнські проповідники про нове релігійне учення, – неймовірно до абсурду, але в цьому і є підстави віри. І в цьому основи релігійного досвіду, який не підлягає земній логіці. Подолати смерть можна тільки прийнявши її, а утвердити життя, – зрікаючись його. А тут, як виявляється, можна знайти радість. І на відміну од минущості насолоди, це її, радості, єдина тривка, вічна основа, Неопалима Купина, що горить не згоря. І вся проповідь Олесевого героя рясніє біблійними символами й алюзіями, котрі не є доривчими схемами-знаками, як то не раз траплялося в його поезії, а променяться повновагими, міцно заплетеними в тканину оповіді сенсами. Є і старозавітна метафорика, до Неопалимої Купини додається ще й "вогненний стовп", що вів

[130] *Олесь О.* По дорозі в Казку... С. 20–21.

Мойсеїв народ пустелею. Той же символ живого пломіння актуалізовано образом “факелів вогняних” – християнських мучеників, палених римськими імператорами у присмеркових садах вічного міста (пригадаймо “Руфіна і Прісціллу” Лесі Українки).

Звісно, не символи найперше важать і не вправність їхньої актуалізації. Головне – переконливість сенсів. І Олесь інтуїтивно виходить на онтологічного заряду ідеї, що й скеровує оповідь, робить її універсальною. Це наскрізна тема пошуків автентичного буття людини як істоти духу. Істоти, яка своє дочасне існування готова обміняти на вічне тривання. І обмін цей здійснити за найвищою ціною – самоофірою або, як каже Міріам, з любові. Про це і в “Одержимій”, в її фінальнім монолозі: “Месіє! коли ти пролив за мене... / хоч краплю крові дарма... я тепер / за тебе віддаю... життя... і кров... / і душу... все даремне!.. Не за щастя... / не за небесне царство... ні... з любові!”[131]. З не меншою силою звучить і завершення “проповіді” Олесевого героя: “Брати мої! Хто келих чистого життя не розливав поволі, а випив зразу, хоч навіть і упав, той не умре вовіки, той все віддав життю, що міг віддати”[132].

Чи можна це назвати проповіддю вічного життя, то більше Царства Небесного? Напряму, вочевидь, ні, як не є такою і драма Лесі Українки. Але ж і художній твір – не релігійний трактат. Тим паче твір епохи модернізму. Мав, як бачиться, підстави Д. Сантаяна ствердити, що “поезія справджує призначення не тоді, коли намагається передбачити майбутній досвід, а тоді, коли, набуваючи форми, що ні в чому не нагадує досвід, спонукає нас до відкриття істинного сенсу пережитого”[133]. А все ж засадничим у пережитому героями є той ідейно-психологічний субстрат, який в психоаналізі означують “досвідом Бога”. Горнє одкровення, в одній з найбільших істин переданих Христом людям, – “Ніхто немає більшої любові над того, хто віддасть душу свою за друзів своїх”, – однаково приступне героям обох письменників.

Навіть для Міріам, попри всі сумніви і ще більше завдяки їм. Вона здобувається на цей чин і добуває на нього право, рішуче випиваючи келих життя свого – тут особливо доречною є Олесева метафора Чаші гіркої, що не проминула навіть вуст Христа, – аби померти за Іншого. Таку ж смерть, як і заповідав, дістає герой “По

---

[131] *Українка Леся.* Одержима... С. 147.
[132] *Олесь О.* По дорозі в Казку... С. 21.
[133] *Сантаяна Д.* Витлумачення поезії та релігії... С. 255.

дорозі в Казку”. І це ще один смисловий вузол драми, розплутати який, тільки його розрубавши, не вдасться. Таким шляхом лінійної логіки пішов М. Євшан, який, хоч і з натяжкою, ще готовий визнати моральну перемогу героя і то саме смертю. Однак не головним – не життям. “Коли, – писав критик, – поглянемо на його (персонажа – *С. Р.*) життя з становища його власної проповіді, його таки ідеалом зміримо зміст його життя, – то побачимо його тільки розбитість, нерівність, неодноцільність. В основі можна те життя уважати навіть за схиблене. Бо [...] хто всю суму свого життя витратив для ідеї, хто жертвував себе і був за це укаменований, – той не міг горіти, той з свого життя не міг зробити казки! На ділі це той самий аскет, проти якого він боровся, а який утішав себе тільки фантомом, ілюзією життя”[134].

Цитований автор, як і чимало його колег, що виходили з подібних світоглядних позицій (утім і сутнісно далеких гедонізмові), трапляє у самохіть розставлене сільце своєї прагматичної концепції. Називати схибленим життя, віддане іншим, можна хіба з розрахунку його нетиповості, незвичайності, яким є земний шлях мучеників і пророків. І чи показником тут уміння або ж вправність скористати заповіданим, пророкованим? Тоді виходить, що і Мойсей, і Христос (як реальні постаті і архетипи) – невдахи. І ще: хіба аскетизм можна трактувати лишень зі знаком мінус – фантомом, ілюзією; тоді як потенції його та енергії принаймні не менші за супротилежні? (Імовірно, навіть потужніші, бо не замкнені лише дочасним).

Хибність такого “позитивного” підходу виявляється усе тією ж оптикою вищих регістрів. Так, у світі людей Він видається слабким. Це засвідчено порівняннями з обранцем Дівчини “бравим шевцем”, майстром надійного ремесла шити чоботи для торування битих шляхів реальності. У ній, як відомо, ход*и* не для того, хто не здатен пробиватися силою. Промовистою тут є сцена з побиттям, що її напряму можна позначити Христовою заповіддю лівої та правої щоки – не відповідати кривдою на кривду. Але царина земного, то не все, що може бути приступним. І Він її не уникає *і не боїться*, як думає Дівчина, а просто не приймає своїм призначенням. Бо насправді тут щось геть протилежне: “Я *не боюсь небес!* (курсив мій – *С. Р.*) Мої відкриті

[134] *Євшан М.* Червоні маки... С. 448.

груди!”[135]. І фразою цією, поданою на початку драми, усе й починається. Герой, відкривши себе, вже колишнім бути не може і не хоче. Тому вирушає на пошуки стежки, що, за сюжетом, веде у гори, власне, до справжньої батьківщини, яку “Я, не знайшовши, не вернусь. Знайти я мушу. Бо, – Душа болить. Я більше тут не можу жити. Тут можна одуріть”[136]. І коли настає велика пора для звершення великого чину, *сила* вступає в Нього, сила, в основах якої віра, годна зрушити, каже Євангеліє, гори, а в драмі дає заввиграшки ламати дерева й перемагати лютих звірів. Віра ця такого заряду, що підносить і заохочує інших, запалює і найбільших скептиків.

Переконаннями *одного* мрія, видиво Казки, робиться й *іншим* досяжною метою. Путь до неї важка, але приступна людині, знов Леся Українка, що “тямить нащо й куди вона йде”, тямить “вищу красу”, здобути і здобутись на яку можна боротьбою і стражданнями. Про це попереджає і герой Олеся. Але засторога зовсім не почута, її перекривають приємні візії й пожадливі хотіння швидкого здобуття блага. Юрба все така, у зверненнях чує тільки те, що хоче чути – обіцянку легко зміняти те, що має і чого завжди недостатньо на щось краще, більше, пожиточніше. Тому заклик лідера всуціль приємна пісня: “Хто в Казку йшов хоча вві сні солодкім, той в ліс уже не вернеться ніколи!.. Для того ліс труною, пеклом здасться. Немов орел, прикутий до землі, той буде в небо рватись доти, *аж доки серця не порве*”[137]. Іншого разу, вже в дорозі, Він знову підбадьорює, але й попереджає, і останнє, то вже увіч суворіше: “А Казка... Казка – вище... А хто б хотів угледіти її блискучу браму, хай духом зробиться міцний, як криця. *Злякатися – упасти в кручу і розбитись”* (курсив мій – *С. Р.*)[138].

Настійливі застороги, що лунають на марші, і то коли все ближчою мета, як небавом покажеться, не випадкові. Те, що вони адресовані юрбі, річ цілком очевидна, але щонайменше несподіваною видається їхня актуальність для самого речника. Чи є це свідченням слабкодухості, а якщо так, то чи тільки цим? Питання принципове і, мабуть, стрижневе для цілої концепції драми, яку психологічно

---

[135] *Олесь О.* По дорозі в Казку... С. 8.
[136] *Там само*. С. 9.
[137] *Там само*. С. 17.
[138] *Там само*. С. 22.

вибудувано довкола постаті лідера. Звернувшись до його архетипу, можна знайти, сказати б, метафізичне пояснення-відповідник цієї поведінки.

Усім відомий епізод у саді Гефсиманському, так проникливо відтворений в “Одержимій”: Месія звертається до Всевишнього з молитвою збавити Його гіркої чаші – необхідності прийняти муки і смерть. Бо й Він, утілене божество – і це неймовірно і зовсім не піддається розумінню! – сумнівається, страждає та боїться. Але покірно улягає неминучому заради вищої мети, бо тільки через жертву справдиться заповідане. Цей релігійний постулат реалізується сюжетом визвольної місії праведника, чин якого змінює буттєвий статус реальності. Дії Олесевого героя легітимізовано цим дискурсом. “І смерть... останній мій тріумф у світі!..”[139] – покликує Він у передчутті жахливої розв’язки. Так, згадуючи Євшана, утверджується перемога через неминуче. Але головне – чи герой “смертю смерть переміг”, тобто наскільки дієвим, потрібним є його життя-учення? І на це відповідь очевидна: Казка існує, Він знайшов до неї стежку і, як обіцяв, привів туди людей. Отже, все було недаремно. Інша річ, що увійти до неї вони не зважилися, не зуміли, не захотіли. Причини цього теж окреслено і то у не менш значущих тематичних імпліфікаціях. Їхні основи, і більше, передумови так само закладено концепцією протагоніста.

“Сюжет утіленого бога”, взятий письменниками в роботу, передбачав і, зрештою, вимагав нелінійного, неагіографічного розгортання. І з ідейного, і з художнього погляду важила поліфонія, навіть варіативність. Безпосередня прив’язка сюжету “Одержимої” до першоджерела зумовила делегування психологічно мотивованих конотацій менш обтяженому фактажем персонажеві – Міріам (біблійній Марії Магдалині). Сумніви Месії (у драмі ледь зарисовані) щодо прийнятності свого учення, його дієвості, необхідності людям устократ посилено однією з них. І сумнівається вона не в Учителеві, а в учнях, а отже, хоч і з інших мотивів, у собі.

Реальність таки довела, що людям “треба іншого Месії”, що “Сина Божого” і “не досить”, і “занадто”. В Олеся, не настільки сюжетозалежного, сумнів юрби безпосередніше ув’язано з сумнівом провідника. Тут, як і в “Осінній казці”, піддано перевірці позитивну ідею цілісної особистості, а заразом ідею надлюдини. Коли

---

[139] *Там само*. С. 25.

придивитися, то тривогу, а потім розпач, страх і решту деструктивних станів, що є провісниками та й, власне, призвідцями катастрофи, закорінено у самім протагоністі. З ним трапляється те, що й з багатьма персонажами Лесі Українки, – самозрада, початок якої у зневірі в собі, а почерез себе й у меті, в ідеалі. А в духовному вимірі останнє майже завжди дорівнює найстрашнішому – втраті віри, себто втраті душі.

У природі людського, яка бере гору в останній картині "По дорозі в Казку", завжди більше минулого, ніж майбутнього. І цей важкий спадок повертається, щоб знищити того, хто не зміг його скинутись. "Це справді сон солодкий, – звіряється Він Дівчині, яка (Олесь теж тонкий у деталях) ніяк не може, бо ламаються квітки, сплести йому нового вінка-корону. – Невже б то я, слабий, найслабший від усіх, міг повести усю юрбу із лісу?.. [...] Невже б я міг, як стрілами, очима ранити і тигра, й лева?.. Не вірю я. Це сон усе!.. (*Тиша*). Не знаю, може, і не сон, а тільки я слабий... найслабший..."[140]. Його художній саморух відбувається параболою: упосліджений / парія – злет / герой – падіння / жертва. Але остання іпостась вища за вихідну – тут архетип жертви має духовним корелятом-двійником архетип праведника. Герой ніби повернувся на попередні позиції, але то оманливе враження: Він еволюціонував, бо гріх свій спокутував у найскладніший, але і найдієвіший спосіб – смертю.

Саморух героя "Осінньої казки" – то невпинний спуск згори, а ще точніше, і власне за сюжетом, скочування з гори. Високий буттєвий статус, яким од початків його наділено, не знаходить підтвердження, бо не витримує випробувань, здається що й зумисне влаштованих, справжніх і несправжніх водночас. У найвигіднішому світлі Лицаря представлено на початках оповіді, яку, і то саме вступним монологом, наче закроєно з таким виразно авторчиним упізнавано епічним, ба більше, трагічним розмахом. Збавлена найціннішого – свободи, сильна людина, як очікує читач, мусить із усіх сил взятися за її повернення і або осягнути задумане, перемогти, або умерти на шляху до нього, отже, все одно перемогти. Але з розвитком дії, з кожним її новим витком, відбувається те, що важко назвати навіть дегероїзацією, – це послідовна й нищівна нівеляція статусу, а в психологічному еквіваленті – деіндивідуалізація. І напрям цього руху задано вже фіналом монологу, де герой, говорячи про інших,

---

[140] *Там само.* С. 26.

виявляє себе: “Людська кров мовчить / і не волає до небес про помсту, / а тихо ржавіє у млявих жилах...”[141].

Метафору іржавої крові авторка розгорне у написаній через п’ятиліття “Бояриніі”. Але її, метафори, доглибні конотації, що мають відповідником кров живу / святу, помітні вже у драмах початку 1900-х рр. Смислове навантаження образу, так само поліфонічне, як і його символіка, закорінено водночас і в соціальному, і в сакральному. Іржа як щось зіпсоване, пойняте розкладом, поглинає справжнє, те, що було живе і чисте, а коли підкорити собі не може, то, як у випадку Христа, нищить, зводить зі світу. І пояснити цей феномен лишень зовнішніми чинниками, включно з тиском соціуму, дорівнювало б тільки одноплощинному описові проблеми.

Розкритий ще Шевченком у координатах гріх / спокута концепт “вражої крові” саме й передбачав дворівневість побутування: у накинутій сваволі іншого, ворога та у прийнятій власній деструктивній природі. Зло перетягує на свій бік не так і не тільки силою власної потуги, як готовністю йому піддатися, перейти в його владу. Тому розірвати кайдани неволі можливо лише, знову Кобзаревий “Заповіт”, свідомо окропивши їх своєю кров’ю – зіпсованою, рабською. Тільки виточивши з жил скверну іржі-небуття, є шанс на онову, повернення до справжнього буття. Але яке ж це титанічне завдання. Успіх його не запевнюють ні лицарські чесноти, ні попередні великі заслуги. Бо свобода, розкіш бути собою – не порив, не разове досягнення. Свобода – це постійний вибір і його повсякчасне підтвердження. І навіть розуміння цього ще не є запорукою осягнення. От як у випадку Лицаря, що спробував, пойнятий розпачем, а не відвагою, повернути найдорожче. Але, як жаліється Принцесі: “*тепер* / я втомлений навік. Той порив / порвав мені востатнє ржаву душу, / її неволя ржею так посіла, / а що порвало – героїзм чи розпач, – / сама ти зваж”[142].

Зіпсована кров – то ознака хворого тіла, але й симптом багато страшнішої недуги – духовної. І остання не минає з минущістю земного, а переходить з дочасного приділення у вічне прокляття. Позбавити людину душі (парадоксальність великої істини!) може тільки вона сама. Падіння Олесевого героя теж обумовлено схожими

---

[141] *Українка Леся.* Осіння казка. Фантастична драма. *Леся Українка.* Зібр. тв.: У 12 т... Т. ІІІ. С. 185.
[142] *Там само*. С. 214–215.

обставинами. А починається все сумнівом, де в основі жаль до себе, тобто почуття власної значущості, зворотом якої – нікчемність. Уражений недугою самозневіри, Він, однак, продовжує з останніх сил *грати* (а *не жити*) вже не свою *роль* (а *не життя*; і це ключові означники), права на що збувся одночасно з призначенням. Тому й репліка звернена до насмішника – "Коли несеш ти жертву Богові, не личить усміхатись"[143], – звучить вже не тільки непереконливо, а й блюзнірськи.

Інші це одразу відчувають: утрата сакрального статусу дорівнює утраті права вести за собою, проповідувати, провіщати. Передано це й реакцією Дівчини, коханої і учениці, яка готова продовжувати: "Я йду назустріч сестрам і братам. Вони вітають ранок. Ранок! Ти засвітив його і сам безсило погасаєш!"[144]. Тими ж мотивами керується і Принцеса з "Осінньої казки", коли полишає свого обранця. Адже той уже геть інша, навіть не особистість, а непримітна, *безмовна* постать, яка немає нічого спільного з Лицарем: "Невже душа твоя зломилась, вмерло серце? / Де речі запальні, де та одвага, / що ними ти очарував мене? / Гриміло слово, мов потік весняний, / мов Божий грім з небес..."[145]. Та спогадування колишнього вже не роз'ятрює ран, не кличе до борні, а, навпаки, ще більше увиразнює поразку того, хто колись горів сам і умів запалити інших. Також лишень ненадовго слова коханої повертають утрачені сили героєві "По дорозі в Казку", але й то хіба щоб гідно зустріти неминуче.

Сюжетний фінал обох драм виявляє два онтологічно різні варіанти художньо-філософського сприйняття реальності. Він, попри спустошеність, знаходить у собі сили на останній поєдинок зі злом, утіленим розшалілим натовпом. Скинутий лідер, хай докорами й наріканнями, але спромігся на правду: "Я вам знайшов дорогу, я вів вас в Казку світлу, я вів вас з ночі в день, і от, коли пройшли ми сотні миль, коли підходим ми до Казки *(кричить)*, коли я ввесь в крові і ранах, – ви смієтесь! [...] Так ви не люде, а страховища якісь?! Я вас... боюсь!.."[146]. Правда ця гірка і, здається, нікому, крім мовця, непотрібна. Але тільки вона дарує звільнення від страху, омани, зневіри. А ще, і тут земний парадокс і вища закономірність, правда відкриває ідеал.

---

[143] *Олесь О.* По дорозі в Казку... С. 25.
[144] *Там само*. С. 26–27.
[145] *Українка Леся.* Осіння казка... С. 213.
[146] *Олесь О.* По дорозі в Казку... С. 27.

Каменований юрбою і покинутий усіма, Він, через смерть – спокуту і очищення – повертає собі себе, а отже, знаходить Казку, яку, виявляється, завжди носив у душі.

Герой "Осінньої казки" теж завершує докорами й наріканнями, але права на це, а відтак правди за ними немає. Тому на каменування – почесну смерть – він не заслуговує. Принцеса спиняє занесену (зі шматком кришталю!) руку будівничого напрочуд точною засторогою: "Лежачого не б'ють". На відміну Олесевому герою, Лицар програє не тільки життям (тілом), але ще фатальніше – смертю (душею). Він лишається на землі, але тільки оболонкою, тілесним. І це падіння кумира – того, хто кликав до ідеалу і сам уявлявся ним – ще одна, наважимось ствердити, що й головна, а можливо, і єдина серйозна тема загалом іронічної драми-фантазії[147].

Магістраль твору можна подати через трактування екзистенційної кризи, яка ставить під питання як реальність світу, так і присутність у ньому людини. Тим-то повновагим відповідником "По дорозі в Казку" виступатиме універсально закроєне дійство "Одержимої". Тут доцільність світу героїв теж доведено від супротивного – доланням зневіри, сумнівів, страху. Від цих станів не вільна навіть Боголюдина (Месія), сутність і приділення якої здолати все і життям, і смертю. А от Людина (Міріам) підтверджує свій онтологічний статус, тобто знімає тяжіння земного, тілесного як волі-до-життя, свідомим прийняттям / повторенням небесного шляху. Реальність світу підтверджена / освячена можливістю ідеалу (пришестям Христа), а присутність людини – готовністю визнати Його світлом та істиною. І все це доброхіть, без запевненої найсвятішою кров'ю, заплати. Звідси і максималізм героїні: вірити безоглядно у Месію / Ідеал – то відчувати свою душу, готовність віддати все за Нього – то офірування себе вищому, т*о*му, що поза межами власного Я.

В означеному екзистенційному ключі постає іще одна наскрізна лінія не лише внутрішнього, а й замкненого через / і на нього зовнішньо-подієвого виявів конфлікту. Загалом беручи, це конфлікт Я – Інший у його незмінно актуальному (як

[147] Експериментальний характер драми і, відповідно, відмова авторки рухатись цим шляхом, може, окрім іншого, мати пояснення у "пародійності" концепції протагоніста. Лицар під цим оглядом здається постаттю не просто зламаною (Річард Айрон), загубленою (Дон Жуан) чи утраченою (Лукаш). Він узагалі губить індивідуальні риси, перестає бути особистістю, незважаючи навіть на промальовані вступним монологом "початки" духовної конституції. Це не тільки пародія основного архетипу Лесі Українки – Христа (за таку можна узяти постать Юди з "На полі крові"), а й пародія людини – її шарж, карикатура, схема. Письменниця тут ще готова визнавати умовність художнього дійства-алегорії, але ніколи – умовність ідеї-особистості.

для реалізму й натуралізму, так і модерну) антагонізмі особистість – юрба. У різних ракурсах ця проблема вже ставала предметом роздумів українських науковців. А все ж порівняльний кут дає перспективи коли не для цілком нової парадигми, сказати б, стратегічної ваги осягів, то суттєво употужнює можливості розкриття специфіки індивідуально авторської філософії та поетики, тобто знахідок тактичного рівня.

Принцип внутрішньо-психологічного центру як рушія художньої дії знаходить увиразнення й у вимірі Я – Я-інший. Імовірним здається свого роду герменевтичний підхід до постаті протагоніста, за своїм типом гамлетівського. Реальність тут не просто відбиття душі, а душа є вмістилищем, осідком і фільтром того, що називається реальністю. І правдання Олесевого героя з юрбою – це ще й зіткнення верхів і низів його власної суті (змагання свідомого і підсвідомого?). Цим повніше пояснюються різкі духовні злами особистості; і не тільки у фіналі твору. Звісно, це не в усьому практика "внутрішнього кільця", але її безпосереднє провіщення або наближення. Особливість цю зауважувала й критика 1900-х рр., відзначаючи специфіку взаємозв'язків драматурга та персонажа, а звідси й оригінальність індивідуалізації (а не лише типізації) останнього. Рушив у цьому напрямку й А. Ніковський, визнаючи найпомітнішим поступ Олеся у тім, що «світогляд автора – спільний його сучасникам, що психіка самого автора вносить такі характерні риси нашого часу, що аж примушує деяких дивитися на героя "По дорозі в Казку" як на якусь певну постать недалекого минулого з нашого життя (агітатор – мовляв М. Шаповал); власна ж індивідуальність нашого поета надає його ватажкові юрби своєрідні ліричні риси [...] – теми повторюються, але закраска оброблення вічно нова»[148].

Спостереження критика не знайшли необхідного вивершення саме в роздумах над новаторською природою художнього "оброблення" матеріалу. Цілком до запитів епохи він зосереджується на суспільнозначущих аспектах твору. Повсякчас змагали до цього й перші інтерпретатори драм Лесі Українки. Але неодмінно труднощі соціалізації чи, скажімо, актуальної соціальної адаптації були на порядок більшими. Так, конфліктні центри "Одержимої" на позір видавалися цілком очевидними:

---

[148] *Ан. Василько.* Вічна казка (Олександр Олесь – "По дорозі в Казку") [Уривок]. *Українська мова й література в середніх школах, гімназіях, ліцеях та колегіумах*. 2005. № 6. С. 151.

герой – герой та герой – юрба. Менш очевидним, а все ж видимим був і конфлікт Я – Я-інша, втілений постаттю Міріам. Щоправда, останньому надавалося другорядного, сливе побіжного значення, як правило, у проекції на два головні.

А між тим, внутрішній світ героїні не окреслити суперечностями її незвичайної (навіть винесеної у заголовок) натури, побіжно, через порівняння, схарактеризованої Месією: "...ти, мов рабиня, / що знає волю пана і не слуха. / Таких рабів сувора кара жде"[149]. Чомусь цього означення видавалося досить для з'ясування того, що звалося лінійною біографією персонажа, фінал якого провіщено Христом. Однак чи варто виводити ідейно-художні інтенції драми зі сфери соціальної взаємодії? І невже бунт і зневага гордої душі до всіх обертається тільки проти неї самої і на терезах *філософської* значущості й *мистецької* переконливості важить менше, аніж бунт і ненависть усіх до одного? У цих вимірах потребу самопізнання не просто дорівняно суспільним потребам, тобто інтересам загалу. Її поставлено незмірно вище, тим вище, що ідеться тут не про благо (результат, мету), а про страждання (шлях, істину).

Доречно згадати євангельську істину, що "судять не за словами, а за ділами". Міріам виявляє те, що й Месія може назвати непокорою. Виявляє і визнає. Однак і це (як і все) робить у своєрідний, за іншого випадку означений Лесею Українкою "еластично-упертим" спосіб: "О, я вірю, / без краю вірю, в тебе, Сине Божий, / та я не вірю в себе! Я не вірю, / щоб я могла твої слова прийняти"[150]. І причиною є не сліпа затятість. Не йдеться і про уражені амбіції, розрахунок, корисливість – всі ті мотиви, якими схильні керуватися інші, юрба. Інтенції героїні геть відмінні, водночас прості й високі: вона схильна погодитись на земне приділення людини – страждати. Так, страждати, але не терпіти. А те, з чим вона не готова змиритися і чого не може собі простити, – поширює й на інших. І в цій довірі та надії насамперед міряється велич, а не ницість кожного і всіх. І як тут оминути максиму перших будівничих Церкви Христової: "Справжній біль, який виходить з людини, – найбільше належить Богові". І тільки Всевишній в силі погамувати його тим дивовижним, мало чи то й геть незрозумілим шляхом, який можна назвати обміном. Біль обмінюється на

---

[149] *Українка Леся.* Одержима... С. 130.
[150] *Там само.* С. 131.

любов, яка, таким чином, стає головним, по суті, єдиним універсальним мірилом і цінністю. Хто спромігся на розуміння, сприйняття і прийняття цього істиною та законом, вже ніколи не прийме нічого іншого, бо все інше не гідне людини.

Любов'ю і визначаються дії Міріам, як повинно нею визначатися життя кожного. Її прощальним монологом приватну позицію дорівняно екзистенційному статусові Людини: "[...] Не за щастя... / не за небесне царство... ні... з любові!"[151]. Леся Українка закінчує драму саме цим словом – станом, почуттям, істиною[152]. Тобто слово перейшло у діло, стало реальністю, плоттю. Такий же суттю і фінал "По дорозі в Казку". І тут останнє звернення каменованого героя порушене любов'ю: "Так я не помилився?! Так я їх добре в Казку вів? Ми швидко будемо у Казці!! [...] Брати мої! Я вас довів! Ще два-три кроки! Люде! Люде! Люде!..."[153]. Звісно, прозоріші аналогії на Голгофу, де розіп'ятий Бог прощає убивць, саме в Олеся. Але й страдницька смерть Міріам, яка убивць Христа не прощає – теж смерть гідна мучеників і пророків.

Незадовго до земного фіналу героїня визнає, що заслуговує пекла, та її останні слова – спростування цього. Не йдеться, звісно, про рай у релігійному розумінні, але таки про спокій, якого не мала, який відкидала за життя. І прощення. Саме так – прощення. Бо ж коли вона не прощала інших і себе за Христа і ненавиділа за Того, хто сам був любов, то Він міг, мав владу і силу любити та прощати і її, і за неї. Від тих же християнських екзегетів відомо: "пекло – це абсолютна неспроможність любити". Звільнена від ненависті смертю, Міріам навіки лишилася тільки з любов'ю. Підтвердженням сказаному, підтвердженням від зворотного, може слугувати концепція протагоніста "На полі крові" – другої драми "Євангельського триптиха". Юда Іскаріот, цей вибраний і покликаний, учень Христа, пекла, у чому зізнавався, дізнав саме побіля Учителя. А збутися зумів тільки своїм жахливим учинком. Але, як переконує завершення твору, в справдешньому пеклі опинився після того, як відкинув Істину, Світло й Любов. І тому його приділення, від якого немає звільнення

---

[151] *Там само*. С. 147.

[152] Більш ніж промовистий чи навіть символічний такий фінал "оповіді про любов і ненависть" – першої віршованої драми Лесі Українки. Також і з-поміж варіантів завершення її останнього драматичного задуму, як показують нотатки робочого плану, зроблені зі слів доньки Оленою Пчілкою, авторка вибрала молитву / надію героїв, а не прокляття / зневіру. (Ідеться про драму під умовною назвою "У передмісті Александрії живе сім'я ученого елліна...", яку письменниця обмірковувала в останні тижні життя).

[153] *Олесь О.* По дорозі в Казку... С. 29.

навіть смертю, – остаточно утверджений авторкою другий фінал оповіді позбавляє героя навіть цього – вічно перебувати у брехні, темряві й ненависті[154].

Чи це портрет людини загалом? Питання можна перефразувати: чи все людина така в момент істини, в умовах межової, контрніцшеанської ситуації "присутності Бога"? Аби уникнути зверхньої, рівно ж як поверхової категоріальності, доводиться говорити про "середню", т. зв. масову людину. Масовий же вихід її на кін історії фіксує якраз у тім часі (остання третина XIX – поч. XX ст.) Х. Ортега-і-Гасет. А тут необхідно мати у полі зору спроби розглянути ці й інші драми письменників у проекціях ідей автора "Бунту мас". Тому, оминаючи (але не ігноруючи) виразні соціально-історичні та психологічні паралелі, які найбільше цікавили українських дослідників, варто звернутися до специфіки надчуттєвого рівня.

Міркуючи над причинами глобальних цивілізаційних змін, що увіч проявилися деструктивними тенденціями, "сердитий іспанець" виходить на метафізичні обшири. І рівнозначущими у нього постають онтологічні та аксіологічні чинники, зокрема й в обґрунтуванні одного з магістральних засновків: "Коли щось, бувши ідеалом, переходить у дійсність, воно неминуче перестає бути ідеалом. Вивітрюється престиж і владна магія, властивості, якими ідеал впливає на людину"[155]. Зрозуміло, що йшлося про нівеляцію, а не вагу, необхідність чи загалом можливість існування ідеалу. Його (ідеалу) дію, вплив на людину й вивіряють у свій спосіб українські митці. І роблять це через систему найвищих, сакральних зв'язків та паралелей.

Коли прийняти бодай гіпотезою художнього руху драматургів християнську догму земного падолу як митарств і випробування душі, то головною постане неводнораз заявлена стезя духовного пошуку. Або, по-іншому, надприродного пізнання себе, необхідною умовою і запорукою чого віра. Віра у Бога, Абсолют, Ідею. Якщо слабне, а то й вигасає потреба у цьому, людина втрачає щось значно більше, аніж справжнє покликання чи навіть сенс існування. Вона втрачає себе як суб'єкт, а буття як даність і марнує свій час на мало чого варті речі, не віддаючись гідному. Як провіщає один із голосів Олесевої юрби: "На те живем, щоб вік

---

[154] Свого часу авторові доводилося розглядати драму під означеним кутом зору. Див.: *Романов С.* Драматична поема Лесі Українки "На полі крові" як християнська екзегеза і авторський апокриф. *Слово і Час*. 2011. № 4. С. 7–19.
[155] *Ортега-і-Гасет Х.* Бунт мас. *Х. Ортега-і-Гасет.* Вибрані твори. Київ: Основи, 1994. С. 24.

дожити”[156]. Цей крутозлам – чи варто його називати цивілізаційним? – від шукань царства небесного (навмисне уникаємо тут релігійних конотацій) до служіння царству земному напрочуд виразно фіксують обидва твори.

Ідеал, згадуючи Ортегу, перестає бути ідеалом не тому, що у дійсності втрачає щось від своєї повноти. Він слабне у нашому сприйнятті й прийнятті з причини нашого небажання, оспалості, страху дорівнятися, тобто довіритися йому. З подиву гідною наполегливістю й зусиллями, вартими направду кращого застосування, юрба робить усе, аби збутися того, хто, як Месія, утілює його, або, як Він, може вказати до нього шлях. І доконує цього не те щоб в особливо вигадливий, а в звичний, прийнятний, а головне, такий завжди дієвий спосіб.

Олесевого героя воліють бачити пророком, а ще краще – королем і тут, у лісі, і там, у Казці. Коли статус не знаходить підтвердження, “самозванця” карають. Пам’ятаємо ж бо напис над розіп’ятим Богом: “Ісус Христос цар юдейський”. Таким ще Його можна прийняти за життя, але Сином Божим – тільки після смерті, то пак, після воскресіння. Разюче іронічна, нищівна у своїх оскарженнях Міріам саме коли зрозпачена стоїть на Голгофі, під хрестом: “Тут завтра прийдуть ті прихильні друзі, / що тричі одрікалися від нього, / і та родина, що ніколи в ньому / не бачила пророка; прийдуть, здіймуть / його з хреста, – бо вже ж він неживий / і більше мучитись за них не може”[157]. Та ще – по звістці про перемогу Христа над мороком небуття, коли сталося таке очікуване, а ще більш неочікуване воскресіння: “Усі ви допустили, щоб Месія / кривавий викуп дав за ваші душі. / І вам прийнять його було не тяжко? / Віддячились ви, правда, хто сльозою, / хто щирою до ворогів любов’ю...”[158].

Чи люди бувають кращими за свої вчинки і чи все визначається здатністю розрізняти добро і зло? Звинувачення в моральному квієтизмі, на які монологи героїні не дає перетворити не стільки сила пафосу, як переконливість художнього образу, оперто саме на ці наріжники. І в цьому, вочевидь, талант і майстерність письменниці, обійшлося без абстракцій. Загал, задля чистоти експерименту, поставлено не по той чи той бік, а осторонь (хоча й не поверх) добра і зла. Іноді

---

[156] *Олесь О.* По дорозі в Казку... С. 13.
[157] *Українка Леся.* Одержима... С. 140.
[158] *Там само*. С. 144.

здається, що вони взагалі байдужі до того і до того. “Бунт низів” як лейтмотив “Одержимої”, що стане одним із провідних у наступних драмах, розроблено у вимірі метафізичного, де, як завжди у авторки, основна проблема – проблема вибору.

Звинувачення Месії ґрунтовані на тому, що Він є таким, як є. Але і звинувачення загалові переадресовано за тими ж зразками. Щоб стати собою, тобто вільним, треба здобутися на зусилля, інакше кажучи, пізнати істину і жити в ній. У сфері свідомості цей механізм передано одним із постулатів екзистенціалізму, де єдиним справжнім, істинним буттям є переживання суб’єктом свого “буття-у-світі”. Усе інше – тільки існування, ілюзія, омана. А ще – це сфера інстинкту, чистої природи, рівень фізичного, організму. Таким існуванням пойнята і обмежена тварина. Не випадково стремління до розвою, взорування на високе, відчуття і потребу ідеалу Ортега декларував конститутивною рисою homo sapiens: “Здатність захоплюватися ліпшим, перейматися досконалістю минущого, бути податливим архетипу чи взірцевій формі є психічною функцією, яка відрізняє людину від тварини і надає нашій відміні поступальності у порівнянні з відносною стабільністю інших живих істот”[159].

Виокремитися з природи – отари, зграї, юрби – це вже стати іншим, але ще не собою. Справжніми робимось лише тоді, коли переймаємось чимось вищим, аніж зриме й дочасне, виявляємо готовність до відмови й офіри, до обміну існування на буття. Та для людей завжди й усюди більше важили сьогочасні, матеріальні блага й преференції. Глибинно саме цією потребою керується натовп, що на поклик так несподівано посталого лідера вирушає шукати Казки. Але варто було з’явитися сумніву щодо взірцевості поводиря, а отже, наявності окресленої ним мети, аби зупинитися, ба більше – повернути назад. Олесь ставить питання не тільки верхів, вибраних, а й народу, точніше його неспроможності до виокремлення, народження еліт, або принаймні відповідальності й готовності інертної більшості до гуртування і поступування за добірною меншістю.

У схожому становищі спостерігає свою країну і Ортега, відзначаючи, що «відсутність “кращих” породила в масі, в “народі”, столітню сліпоту. Він не розрізняє кращих і гірших. Тож коли на нашій землі з’являються привілейовані

[159] *Ортега-і-Гасет Х.* Безхребетна Іспанія. *Х. Ортега-і-Гасет.* Вибрані твори... С. 180.

індивіди, “маса” не вміє зробити їх корисними і часто їх знищує. Ми є народом “народу”, хліборобською расою селянської вдачі. Це найприкметніша риса суспільства без меншини, те, що я називаю селюцтвом»[160]. Далі зроблено, для допитливого читача і необов’язкове, дефінітивне уточнення соціополітичного плану: “суспільство без аристократії”. Інший, та вже наскрізний, термін-концепт іще промовистіший – “аристофобія”. Силу цього фатально деструктивного відхилення живить цілий ряд чинників – від психологічних до культурно-громадських. Суть же його не складна: “Гірші, яких більше, знавісніло повстають проти кращих”[161].

Наслідком повстання є не стільки збереження нейтрального статусу всіх, як усунення подразника, тобто того, хто наважив стати Іншим. Закон тваринної зграї вимагає знищення *не такого*; людська спільнота посилює цю глибинну потребу ще й особливо мстивою затятістю. Мало того, що юрба сама відмовилась іти у Казку, вона ще й не пустила туди свого детронізованого лідера. Тому так упевнено й злагоджено кричав Пілатові натовп: “Розпни Його, розпни!”. *Законною* є і ще одна вимога – звільнити Варраву. Бо це їхній справжній поводир, натхненник і цар. Він нічого не вимагає від себе і нічого неможливого не вимагатиме від решти. Окрім того, він сильний і нещадний, а що іншого потрібно для того, аби керувати?

В Олеся на місце скинутого одразу обирають наступника – “людину, подібну до горили” – та ще й коронують його вінцем попередника – маками. А це, пам’ятаємо, кров, але не чиста, саможертовна, а чорна, звірина, яка нуртує від гону ненависті й злоби, яка вимагає офіри для себе. Мабуть, не варто поважно говорити про наскрізну для російських символістів тему “царства звіра”, але її абриси треба відзначити. От і в “Осінній казці” момент утрати Лицарем свого статусу передано саме анімалізацією героя – своєрідністю його голосу і поведінки (принагідно згадується й інший “казковий сюжет” письменниці – метаморфози Лукаша з “Лісової пісні”). Пойнятий страхом, він остаточно набуває внутрішньої природи “одного зі зграї”, серед якої, по темних закутках хлівів, мусив перед цим критися. І навіть, коли зі зруйнованих кошар “бидло” ринуло у світ, на розпач Служебки покинувши навіть годівлю –

[160] *Там само*. С. 194.
[161] *Там само*. С. 174.

основне своє призначення, Лицар готовий здатися на ласку тирана, сподіваючись, що той упокорених не добиватиме, ачей же "наш король не звір"[162].

Так довершується нівеляція уже не тільки статусу, а й особистості. З темниці фізичної, в котрій перебував, мов небезпечний звір, герой-в'язень доброхіть іде у чисте і спокійне, а все ж стійло. І буде щиро вдячний хазяїнові за ласку. А ще, аби не так соромно і не дуже самотньо, кличе туди й Принцесу. Він геть забув чи, певніше, таки домежно пізнав на собі дію раніше висловленого віщуном лицарського девізу: "Хто визволиться сам, той буде вільний, / хто визволить кого, в неволю візьме"[163]. Та не забула сказаного мудрецем Принцеса. Зі своєї золотої клітки, так підступно і знову ж дбайливо облаштованої ловцем, ця пташина випурхнула. І спромоглася злетіти вище свого провідника, котрий, після фатального падіння, зневірений мусив-таки визнати: "Або не сокіл я, або спалила / мені неволя крила, тільки чую, / душею чую – їм не відрости [...] / То був порив остатній, / він показав, що крил моїх – нема, / що то була якась мана, облуда, / немов я чув їх в себе за плечима"[164].

Сили ж крил його послідовниці вистачило, щоби, упавши, знову злетіти. І коли вперше опинитися на горі, вивищитися, їй допоміг Король, який за це отримав на неї право, то вдруге, по-справжньому, вона доконує всього сама. І тепер шлях набагато складніший. Адже ідеться ще й про визнання і спокуту попереднього неправильного і неправедного, свавільно осягнутого статусу. Зрештою, і сам цей статус несправжній, нелюдський – холодного ідола-божества, у жертву якому принесено стільки життів (цей психотип жінки-богині буде розвинуто образом Донни Анни в "Камінному господарі"). Покуту, майже християнським шляхом, можна відбути тільки через страждання, біль і самовпокорення, які також є частиною випробування. "Хто не був високо, – звертається Принцеса до швидких на присуди будівничих, – той зроду не збагне, як страшно впасти, / і хто не звик до чистоти кришталю, / не тямить, як то

---

[162] Імпліфіковані – то явно, то більш приховано – апеляції до "тваринного" знаходять виразний відгук у новочасних теоріях тоталітарного світоустрою. Прагнення Короля організувати маси на засадах *розумно* упорядкованої ферми, де кожен вид / клас / група має свої стійла, кошари і пастухів-наглядачів, над якими усевладний хазяїн, корінням сягає мороку несвідомого. Наскрізною є ідея знеособлення, редукції свідомого, гідного й незалежного "Я-індивідуальності", що на основах рівності й відповідальності творить спільноту з Іншим, до безликого, свавільно-покірного "ми-отари", яка потребує, ба вимагає силового згуртування й повсякчасного скерування / контролю звіриною волею іншого.

[163] *Українка Леся.* Осіння казка... С. 197.

[164] *Там само*. С. 214.

тяжко забруднитись. / Не так мене діймає біль, як бруд...”[165]. Глибину цього твердження дійсно годі збагнути, не переживши злету і не зазнавши падіння. І найкраще це усвідомив Лицар, вибір якого – позбутися болю, лишившись брудним, варто зоставити без осуду: хто ж засуджуватиме слабкість? Доречною хіба іронія – дошкульна, як у Першого майстра, що зичить героєві до пари його визволительку-Служебку, або смутна, як у Принцеси, котра не пізнає свого колишнього обранця.

Трагедія загубленої душі, яка прозирає за іронічним дійством, тим глибша, що герой майже добровільно збувається себе. Він сам, інші герої та й читачі / глядачі не те що ненавидять його чи зневажають, а справді – не впізнають. Здається, краще б сталося те, що Лицар накликáв собі у першому монолозі – підступної, але почесної смерті від рук ката чи навіть втрати глузду. Тоді б він насильно, але таки не *добровільно* утрапив до в’язниці для божевільних, яку, за порадою ученого лікаря, будуватиме на місці *свининця* Король, і яку так вихваляє Пастух.

Рятунку в божевіллі шукатиме і герой Олеся. (І хтозна, чого тут більше?) Ітиметься про втечу розколотої свідомості від жахливої реальності, коли Він розуміє марність свого чину провідника, а отже, й сенсу власного існування. І юрба, як завжди при падінні кумирів, охоче і з мстивою радістю йому підігруватиме. Але за цим очевидним поясненням криється інше, не менш значуще, а ймовірно, і глибше. Як і щодо “Одержимої”, говорити тут можна про свідому чи, власне, вольову зміну особистістю планів тієї самої реальності. Аби не обернутися звіром, не кричати з іншими “Розпни Його, розпни”, варто і навіть потрібно відійти свідомістю від світу, що збожеволів, у той його “паралельний вимір”, де все гостріше, але й інакше.

Чи виправдано цей розрив, , “субстанційного союзу” (Б. Паскаль) душі й тіла? На думку мислителя, утрата першого наближає особистість до тварини, позбавляє її буття духу й долучає до небуття. Але герої дискутованих творів – Він, Міріам, Принцеса (але не Лицар), – якраз шляхом своєї інакшості, одержимості душу і зберігають. І, здається, це єдиний спосіб лишитися собою, лишитися на боці світла за темних часів, коли люди перестають бути людьми. Розглядаючи драми з точки зору авторських завдань, доречним видається згадати припис того ж філософа:

---

[165] *Там само*. С. 208.

“Небезпечно занадто показувати людині, наскільки вона рівна бидлу, не вказуючи їй її величі. Так само небезпечно вказувати їй її велич без її ницості. Ще небезпечніше залишати її у невіданні того і того, натомість вельми вигідно зобразити їй те й те. Не треба, щоб людина вважала, ніби вона рівня бидлу чи ангелам, ані щоб вона не відала і того, і того, натомість нехай вона знає і те, і те”[166]. Ці найскладнішого регістру проби вимірювати людське в людині письменники провадитимуть й надалі.

2.2.2. Божевілля і психологія Іншого: “Блакитна троянда” – “Танець життя” / “Трагедія серця”. Філософсько-психологічну напруженість оповіді як основу художньої динаміки у “По дорозі в Казку” виразніше задану на рівні мотивів, аніж тем, Олесь, посиливши та загостривши, продовжує практикувати й надалі. Імовірно тому драматичні етюди першої половини 1910-х рр. – то, купно з поетичними книжками, таки найвищий його злет. Кожна річ більш або менш цікава по-своєму, але загальне скерування творчості тримається заданого яскравим початком русла. Невипадково з відстані понад третини століття письменник визнаватиме дебютну драму найбільш вдалою. Леся Українка, навпаки, після двох закінчених прозових спроб у найскладнішому з жанрів, узяла майже п’ятилітню паузу, щоб вибухнути ні на що з до того написаного не схожою “Одержимою”. Звісно, це, як і надто скептичні автооцінки, не занижують своєрідності закінченої влітку 1896-го “Блакитної троянди”. Першої психологічної драми у нас, де здійснено вихід на обшири, до освоєння яких вітчизняна література приступиться лише з появою нового театру. І то буде символістський – Олеся й експресіоністський – Винниченка театр. Однак це аж 1910-ті рр.

Представляючи у листопаді 1917-го київській публіці інсценізований триптих відомого, але (тут неодмінний український парадокс) мало знаного автора, Лесь Курбас вдається до застережень: “Сьогодні вперше ми робимо спробу в новій для нас царині, в царині театру Олеся. [...] бо театр Олеся – театр вибраних, і часто з ним зустрічатися не випадає. За хвилину ви побачите нашу виставу і візьмете з неї те, що вам забажається, що ви зможете взяти, і якраз тому, що сей театр для більшості новий,

[166] *Паскаль Б.* Думки. Київ: ДУХ І ЛІТЕРА, 2009. С. 44.

можливі й у нас цілком інші вихідні точки, які можуть викликати непорозуміння і позбавити вас змоги відчути нас за тих критеріїв нашої творчості”[167]. І, як свідчать відгуки, враження справила постановка, а п’єс загалом не зрозуміли. Певно не тільки через це, але й через це також, “театр Олеся” лишився проектом, власне, заручником свого часу, бо *свої* завдання “Молодий театр” і “Березіль”, вирішуватимуть зі *своїми* авторами. Два десятиліття перед цим інший знаковий режисер М. Кропивницький, зважившись на роботу із незвичним матеріалом, обійшовся без позасценічних пояснень. Та коли б такі й подавалися, “Блакитна троянда” однак була приречена. Суміш натуралізму (стиль і пафос твору) та побутової української мелодрами (це вже особливості інсценізацій театру корифеїв), як саркастично відзначала критика, справляла гнітюче і заразом комічне враження співу на чужі голоси. Та причиною невдачі, як то звичайно практикувалося, назвали “своєрідність” драматичного тексту.

Насправді поразка “театру Лесі Українки”, не менш очевидна і у випадку колег-сучасників (навіть попри успіхи Винниченка), обумовлювалася становищем вітчизняної сцени. Мало того, що новаторські спроби вважалися недоречними, а то й шкідливими забавками, по-справжньому талановиті, глибокі твори, з якими не знали як порадити, ставилися у залежність чи й пряму ідейно-стильову підпорядкованість (читай вторинність) “світовій модерні”. Опріч іншого, згадану Курбасівську постановку нарекли “фантастичною гофманщиною”, тим самим закріплюючи дійство, а отже, і п’єси, за епохою романтизму, тобто за минулим. Окремо ж драматургові, точніше його героям, прикладали того “комплімента”, який автор уже чув і ще чутиме не раз – “маріонетки”; марними і тут були режисерські застороги.

Цю манеру характеротворення виводили зі стилю символізму, зокрема творчості М. Метерлінка. Саме його апологетом, а то й епігоном називатимуть Олеся. Зазвичай “твором-реагентом” правитиме етюд “По дорозі в Казку”, написаний, як уважалося, під впливом “Сліпців”. Частково загальну опінію підтвердив і постановник, що також покликався лише на художню філософію Метерлінка. Апелюючи до безодні внутрішнього життя людини, складнощів її психологічних установок, Курбас

---

[167] *Курбас Л.* Про символічний театр і театр О. Олеся. *“Молодий театр”: Генеза. Завдання. Шляхи*. Київ: Мистецтво, 1991. С. 35.

наголошує на відкритості для обсервації тільки незначної частини нашого Я. Просунутись далі, до того, що лежить в основах душевної організації, спроможна, і то чи не винятково, розкута творча уява. “І отся глибина, ця сфера неясних відрухів душі, це – те, що в побутовій мові називаємо підсвідомістю, це, врешті-решт, те саме, що Метерлінк зве морем темнот, це та сфера, в якій починається і для якої твориться мистецтво. Так, бо сфера чистої свідомості – це поле, де твориться наука, філософія, торгівля, політика, а мистецтво бере свій почин у чутті і задля чуття воно твориться, – переконує автор”[168].

Звісно, як на 1917 рік, то такі думки не є чимось вкрай оригінальним. Але вони підтверджують те, що її розвій визначався й тенденціями модерної епохи. До таких на межі століть належали й окреслені Курбасом спроби пізнання таємниць душі, її найглибших праджерел. Примітно й те, що вітчизняні митці, хай іноді зважено, навіть обережно, але від того не менш рішуче у цій сфері ствердили й іншу актуальну істину – відсутність для мистецтва заборонених тем. І всі троє творців нового театру пішли найскладнішим шляхом – зважилися працювати *на межі* світла й темряви.

Хоча за тих умов речі постають у своїй мінливості це єдиний спосіб, не полегшуючи художнього завдання, коли не дати однозначних відповідей, то бодай окреслити найважливіші питання буття. І найменше було розрахунку, як запевняли глядачі (передусім діставалося Винниченкові), епатувати безпринципністю у виборі тем і дражливістю їхньої інтерпретації. Важило насправді інше – по-новому говорити про вічне приділення світу і людини, перевірити межі добра і зла, зрештою, розширити сферу існування. Ось як про це писав у програмному етюді “Символізм”, оприлюдненому, до слова, в “Киевской мысли” (1909), А. Бєлий: «Только в момент, когда мы выдвинем вопрос о жизни и смерти человечества во всей его неумолимой жестокости, когда поставим его в центр жизненных устремлений, когда скажем твердое “да” возможной жизни или смерти, – только в этот момент мы приблизимся к тому, что движет новым искусством: содержание символов его – или окончательная победа над смертью возрожденного человечества, или беспросветная тьма, смерть, разложение. И лучшие представители современного искусства – решительные

[168] *Там само*. С. 35–36.

предвозвестники то жизни, то смерти, одни из них могут бороться с жизнью, другие со смертью. Но и те, и другие ненавидят благополучную середину»[169].

Окреслена платформа нового мистецтва, як бачимо, рівноваго опирається і на філософські, ідейно-світоглядні, і на суто художні первні творчості. Щодо останнього, то в епістолярному діалозі Лесі Українки з І. Франком трохи під іншим оглядом, але ці теми теж дискутувалися. Зокрема, ділячись враженнями від ліричного циклу колеги "Із дневника", авторка ставить питання права і загалом готовності письменника іти на торжище людське з найсокровеннішим. «Я розумію Ваше почуття, – читаємо у листі, – що Ви немов соромитесь трохи за сі вірші, але не тим розумію, щоб признавала слушність такій соромливості, а тільки тим, що по собі знаю се почуття. Але я думаю, що, власне, ті наші думки і почуття чогось варті, які нам або страшно, або "трохи соромно" нести "геть на розпуття шляхове", – значить, то щирі, інтенсивні почуття, або гарячі, або до болю холодні, але не літні...»[170].

Явно не належачи до когорти співців золотої середини, авторка переважно-таки бувала "гарячою". Не йшлося, звісно, про крайнощі, тобто "сенсаційність". Проте з думками і почуттями, якими жила, які хвилювали і бентежили, не крилася, а шукала для них виходу через/і в текст. Саме таке враження складається щодо її дебютної драми. Більше наведене означення *співця* стосуватиметься, як не дивно, і то передусім для тих же сучасників, О. Олеся. Але й він у вершинних речах постає скільки мога вільним від умовностей і приписів як суспільного етикету, так і заданого ним доброго літературного тону. Коли ж задіяти метафорику лідера російських младосимволістів, то направду обоє митців могли виявити і показати світ та людину в усій "невмолимій жорстокості" існування. А от питання належності до провісників життя або смерті варто перефразувати у той спосіб, що однаково вагомими для них видавалися дві ці крайні й головні категорії сущого. Ними, на думку уважно читаного Олесем А. Шопенгавра, і карбовано межі нашої присутності в бутті, куди на дочасно утрапляємо з ніщоти, аби небавом знову туди повернутися.

---

[169] *Белый А.* Символизм. *А. Белый.* Символизм как миропонимание. Москва: Республика, 1994. С. 256.
[170] *Українка Леся.* Лист І. Франку від 31.XII.1903. *Леся Українка.* Листи: 1898–1902. Київ: ВД "Комора", 2017. С. 519.

Враження твору, в якому, окрім вказаних межових точок, немає нічого зайвого, і справляє натхненний ідеями німецького філософа “Танець життя”. Уже вступний монолог одного з героїв, що описує батька на молитві, недвозначно задає простір і позапростір дійства: “Його обличчя перекошене жахом, а очі світяться чимсь невимовним. [...] Здається, сама душа плаче великими слізьми, своїми поглядами проймає небо і в його безмежних просторах шукає Бога... Здається, вона найшла його і говорить без кінця, і благає. Так може молитися лише той, хто висить над прірвою. [...] Так може мовчати лише той, хто слухає далекий голос самого Бога”[171]. Сакральний антураж, такий, зрештою, звичний в Олеся, у цьому творі лишається переважно антуражем. А все ж напругу найвищого – духовного регістру задає від початку і витримує до кінця. Розмова людини з душею в інших тонах немислима.

Простір “Блакитної троянди” суттєво заземленіший, у тому й через прив’язку до авторчиних часів. Однак і його оприсутнення героїнею не обходиться без апеляцій до узвичаєних, але містких маркерів. Задаючи поважного тону початій жартома оповіді, Люба Гощинська, перед тим як окреслити свою добу, називає її іншими навряд чи й сприйнятим означенням – moderne[172]. “Справді, панове, – звертається вона до товариства, – розмова наша виходить á la Ібсен. Що ж робити? Наше бідне покоління стільки вже ганьби прийняло за необачність, егоїзм, що нарешті задумало поправити свою репутацію і поставило ребром питання про спадковість. Се, панове, варто давньої християнської філософської моралі. Закон причинності, спадковість, виродження – от наші нові боги...”[173]. Умоглядність, майже літературність дискусії (перед цим ще згадано Е. Золя) ніби вказує на її абстрактно-доривчий і разом ігровий характер. А між тим, усе, що промовляється, хоч іронічно чи жартома, а згодом знаходить своє увиразнення, наче той постріл із чеховської рушниці на сцені.

Гра як форма життя, чи одна з форм реакції на нього, швидко набирає таких обертів, а ставки зростають так стрімко, що облишити її, як то наївна ще Любов собі

---

[171] *Олесь О.* Танець життя. *О. Олесь.* Тв.: у 2-х т... Т. ІІ. С. 108.

[172] Характерною заувага бонвіана й філістера Милевського: “Страх люблю сей вираз: у ньому все поміщається...” // *Українка Леся.* Блакитна троянда. Драма в 5 діях. *Леся Українка.* Зібр. тв.: У 12 т... Т. ІІІ. С. 13. Тонка, ледь помітна, але ж яка промовиста вказівка на людей, котрі у більшості не здають собі справи щодо часів, які переживають, чи й просто у яких живуть. Для українців, у нашому постійному, мовляв Зеров, конфлікті з часом і фатальною загубленістю / заблуканістю у минулому, це особливо примітно.

[173] *Українка Леся.* Блакитна троянда... С. 17.

уявляла – годі. Дочасно вийти з “ігрового кола”, зачувши небезпеку поразки (і аби її уникнути) не вдавалося нікому. І ще велике питання чи сама смерть зрівнює усі рахунки. Але поки героїня сповнена коли не завзяття, то готовності поборотися зі світом. Тим паче, що виступає вона у всеозброєнні: здобутки сучасної науки, як переконана, допоможуть якщо не виграти, то й не програти неуникненного герцю. Що ж надає їй цієї певності? Знання, передовсім знання себе – страшне, трагічне, ба навіть фатальне. Але тільки правда здатна виробити те, що дівчина називає “самосвідомістю” – волю чинити як треба і відповідати за вчинене.

Любов Гощинська відкриває галерею жіночих (переважно жіночих) образів драматургії Лесі Українки, що якнайкраще піддаються характеристиці, прикладеній персонажеві іншої драми авторки – “Одержима”. Щоправда, “Блакитна троянда” дає не лише динаміку, а й з усією поважністю наукового досліду, етіологію чи анамнез образу. Героїня знає, що є донькою божевільної і, як переконалася, сама вельми імовірно може зазнати цієї недуги. Звідси й страх перед спадковістю, увиразнений, точніше вербалізований через пізнання і, дивно для позитивістки, якою себе вважає, своєрідно демонізований також через культуру, передусім релігію. Ось як з усією серйозністю трактовано цей феномен: “Спадок – се фатум, се мойра, се бог, що мститься до чотирнадцятого коліна. На кого ж він наложить важку руку, той мусить пам’ятати, що за одну хвилину його солодкої втіхи ціле безневинне покоління заплатить страшною ціною. Се, панове, така відповідальність...”[174].

Подієвий конфлікт твору зарисований з очевидністю давньогрецької трагедії: приділення людини (доля) і готовність (воля / сваволя) простувати за ним. І хоч світоглядні шукання епохи moderne таки відмінні, проте античні сюжети, незмінно правлять їм за фабульно-сенсову матрицю. І коли вдатися до протиставлення типових ціннісних понять, то виразною на психологічному рівні постане опозиція свідомого / під- або ж несвідомого. І вибір письменниці розкрити в усій складності механіку процесу через нетипове у житті не просто доречний, а єдино правильний.

Інтерес літератури порубіжжя до аномалій життя – усього нешеренгового / ненормального – зумовлювався якраз-таки не зіпсутістю моралі письменника.

[174] *Там само*. С. 18.

Головними були тенденції часу, зокрема етапні відкриття у сфері психології. Очевидно, що процес цей коли не синхронно, то паралельно йшов і річищем науки, і шляхами мистецтва. І останнє не рідко виступає, тут слід погодитись з А. Бєлим, інтуїтивним провісником і несхибним провідником першого. "Його талант бачить глибше, – казав про Олеся Курбас, – проникає в невідомі темноти людської душі, – чує там дивні містерії, і чим далі він заглиблюється в те невідоме, тим більше бачить у них розбіжні сили, сили, що змагаються, драму, яка вимагає своєї інсценізації"[175].

"Танець життя", якого напряму́ стосується наведена думка, темарієм балансує на межі філософської притчі й морально-інтелектуальної провокації. Сучасники, роздратовані Винниченковими експериментами, і тут відчитували саме провокацію. Натомість етюд, збудований за апробованим й раніше принципом "внутрішнього кільця", хоча й розгорнуто на достатньо спекулятивному матеріалі, зрушує питання куди глибші, аніж від початків цим матеріалом самозадані. Історія родини, де всі діти народжуються каліками-горбанями, постає і надчасовою метафорою людського буття, і диспутом на актуальні питання спадковості, інакшості та пов'язані з ними самосвідомість й відповідність своїй природі. Тому й наскрізною є думка, настійлива і в героїні Лесі Українки, про доцільність такого *нетакого* життя і підставовість називати це життям. "Краще було б йому не родитися" все повторює один із героїв, адресуючись то до ще не народженого, Шостого, то до вже дорослого, Третього брата. За цього боляче найбільше, адже геніальний музика-скрипаль навіть талантом не завоював собі щастя – жінка, яку любив чотири роки, саме в момент його найбільшого тріумфу рішуче відхилила пропозицію шлюбу. І, мабуть, так найкраще. Бо які ж наслідки цього одруження – стати нещасними самим та ще й пустити у світ кількох нещасних? "О, той, кому загрожує ся страшна хвороба, не повинен би дружитись, се просто злочин,"[176] – з переконанням твердить Люба Гощинська.

Залежність дітей від батьків – родова, психологічна, соціальна – одна з ключових тем для обох письменників. Певно, що для цього були і приватні, але більше творчі інтенції. Кривда, злість, відчай, жаль – ці почуття проймають душі нещасних істот,

---

[175] *Курбас Л.* Про символічний театр і театр О. Олеся... С. 36.
[176] *Українка Леся.* Блакитна троянда... С. 16.

яким дали життя ті, хто знав, чи принаймні здогадувався, що прирікає їх на муки. Особливо гострими є інвективи Олесевих героїв, зокрема непримиренного Другого брата. Йому, як і Третьому, музиці-скрипалеві, гірко не стільки за себе, як за новонародженого – шостого каліку. Тому й наважується на бунт, назвемо це так (бо ж ідеться про глибинні речі), у зверненні-скарзі до батька: навіщо їх породив? "О, ми занадто будемо добрими, коли самі у його не спитаємо,"[177] – відкидає він усі застереження Першого (первістка-улюбленця й несхитного апологета вищої, утім, і родинної волі), навіть апеляції до відповідальності кожного перед Богом.

Максималіст і трохи цинік, Другий не визнає жодних ідеалістичних пояснень, гостро сприймаючи і жорстко реагуючи на зовнішні вияви буття. Ось його очима картина ночі народження немовляти: "Я боявся за сю ніч. У брата (Третього – *С. Р.*) була така лютість в очах, що мене трусило, як в лихоманці. Мені здавалося, що він збожеволіє від неї. Найлютіший звір ніколи не буває таким лютим. [...] Батько притулився до кутка і слухав згуки. А коли вони стихли і рука брата (зі скрипкою – *С. Р.*) безсило упала набік, батько стис зуби, підбіг і припав устами до неї. Він зрозумів і прийняв прокльони свого сина. І мені так стало обох їх шкода, що хотілось одним рухом убити їх і заспокоїти навіки"[178]. Якщо оминути звичні тепер пояснення психологів інфантильної агресії дітей щодо батьків, то очевидними лишаться етичні мотиви поведінки персонажів. З однаковою силою і, мабуть, правотою постає тут і осуд дітей, і каяття батьків, що усвідомлюють і приймають провину.

Але чи так винні ті й ті, аби мати своє життя стражданням, а смерть єдиним визволом? Хіба справді, як уважає Люба Гощинська, карбований долею за окрушину щастя мусить поплатитися мукою нащадків? Якась справді антична трагедія на взір найтемніших міфосюжетів про царя Едіпа і його дітей. Однак, повторимось, ідеться про модерну епоху, літературні герої якої не такі цілісні особистості, як у драмах Есхіла чи Софокла. Перш усього – це люди т. зв. розірваної свідомості, почуттям і поведінці яких годі шукати однозначних / одновимірних пояснень. Незважаючи на свій лютий запал, Другий брат висловлює готовність позбавити рідних життя не з

---

[177] *Олесь О.* Танець життя... С. 108.
[178] *Там само.*

ненависті, а таки зі співчуття й любові. Що може бути саме так, довів і Стефаник своєю “Новиною”. Аби збагнути це, як і стосовно Гриця Летючого, варто не тільки глянути глибше, аніж вислови / вчинки героя. Суттєвою є і сама стилістика, точніше природа нарації, яка в етюді Олеся змагає до поліфонії, де за всіма персонажами, скільки їх у творі не діє, проглядається єдиний протагоніст-автор.

Саме концепція твору надає йому ідейної цілісності, наче й неможливої за полярності позицій героїв. І йдеться навіть не про звичну “літературну діалектику” зрівноваження суперечностей через їхнє протистояння / узаємопоборювання. Тут об’єднавчим центром слугує “метафізична діалектика”, де альфою і омегою художньо-філософського саморуху від початків виступає людська душа. Тому й такою проникливою, без огляду на дещо розмитий сенс, і по сьогодні лишається Курбасівська оцінка Олесевих етюдів – “інсценізація життя душі”.

У конфлікті з батьком Другий брат є не просто переконливим, а й, по-своєму, правим. «І для чого він погасив світ сонця в наших очах і наповнив наші душі пітьмою розпачу, – покликує герой. – Хіба він спитав мене, чого я хочу! О, коли б спитав, я сказав би йому: “Жити я хочу! Радості, боротьби, любові, взаємності, роботи! [...] Я хочу земних радощів і не вимагаю ніяких нагород після життя”. Ось моя філософія і кожний має право мати свою. Батько не поцікавився нею»[179]. Ця маніфестація наче первостихійного вітаїзму постала вибухом незгоди з поданою перед цим християнською концепцією буття у її догматах страждання та упокорення. Таким чином, непримиренний супротив – це ще й давнє протистояння матеріального й духовного, тіла й душі, котре, однак, не переходить, не дорівнює цього разу в Олеся протистоянню світла й темряви, добра і зла. Здається, що на родинному, дуже приватному, чуттєво відкритому рівні зійшлося запальне синівське розуміння світу як бунту і вистраждане батьківське – як прийняття.

Протиставлення однозначних етичних категорій уникає й Леся Українка. Більше того, конфлікт батьків і дітей у неї, хоча й належно психологізований, усе ж, по ходу дії постає заземленим, навіть опобутовленим. Не йдеться, однак, про ситуацію героїні, сімейна історія котрої, з погляду художнього саморуху, є розв’язаним сюжетним

[179] *Олесь О.* Танець життя... С. 110.

вузлом, відкриті сенси якого належать до зав'язки поточних подій. "Ні, се не ганебно, – хоче Люба розвіяти вражене звісткою про божевілля її матері товариство, – се тільки дуже, дуже сумно для родини... От як мій бідний татко. [...] Я думаю – се його вбило..."[180]. Прикметним тут є один із варіантів назви твору – "Гордіїв вузол". Саме цим давньогрецьким висловом можна окреслити взаємини Ореста Груїча з матір'ю. А за іменем головного героя виразно просвічує його міфологічний прототип – благородний месник за батька й ганебний матеревбивця Орест Атрід.

Очевидно, що пошук паралелей поміж античними колізіями трагічного й модерними шуканнями, виглядав би, як підкреслювалося, дещо наївним. Одначе те, що ці паралелі не випадкові, також безперечно. Гендерно-психологічні інверсії, які згодом так уподобає авторка драматичних поем, знайшли увиразнення і в першій її прозовій апробаті жанру. Марія Груїчева, попри благе євангельське імено, вдачею та поведінкою ближча своєму психологічному прототипові – гордовитій і рішучій Клітемнестрі. Її чуттєвість, доречним тут є психоаналітичне поняття, сублімовано ставленням до сина: "Оресте! Я маю право на тебе, я тебе викохала, виростила, тобі все життя віддала. Нема такої жертви, якої б я для тебе не принесла"[181].

Материнська жертовність, проте, обертається найстрашнішим – занапащеною долею дитини. Ніби прочуваючи це, він на подану вище репліку відповідає з таким же притиском: "Я від тебе ніколи ніяких жертв не просив і тепер не прошу, а ти хочеш відібрати у мене життя, моє щастя, се просто егоїзм, насильство"[182]. І фінал твору це виявляє. Свою приховану владність і агресію пані Груїчева "реалізує" у менш кривавий, ніж Клітемнестра, але не менш трагічний наслідками спосіб. На місці Кассандри, опиняється нещасна синова обраниця: "І звідки у тебе ся дика ненависть, ся нелюдська жорстокість? Все тобі мало! Убити хочеться! Що вона тобі зробила?"[183]. Відповіді ж на свої питання герой отримує надто пізно, аби щось змінити. Та й чи можна змінити наперед визначене, порушити волю всесильної мойри? То більше, коли нею, як довели психоаналітики, давні означували найтемніші

---

[180] *Українка Леся.* Блакитна троянда... С. 16.
[181] *Там само*. С. 68.
[182] *Там само.*
[183] *Там само.* С. 103.

сили людського єства. Підхоплюючи кинуту співрозмовницею репліку, він напрочуд швидко знаходить її справжній сенс: «“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»[184].

Пояснити катастрофу героя лишень позицією матері, її егоїстичною любов’ю, означало б зарисувати ситуацію частково. Його провина, хоч і не така очевидна, але не менш суттєва. Змалку прив’язаний / пов’язаний надмірною опікою, Орест робив, мабуть, серйозні, але недостатні спроби коли не остаточно її (опіки) збутися, то бодай перевести ці болісні стосунки у більш прийнятне русло. Ідеться, зрозуміло, про звільнення від тягаря батьківського диктату, що є необхідним і, зазвичай, першим кроком автономізації особистості. За психотипом герой “Блакитної троянди” близький Степанові (“Бояриня”) і найближчий Лукашеві (“Лісова пісня”), котрі так само не змогли перерости свою інфантильність і, як наслідок, устійнити взаємини з коханою – захистити / визволити її. Мабуть, не варто називати це навіть символічним матеревбивством, але повноцінно утвердитись чоловіком, здобути свою жінку, син міг тільки скинувшись залежності від жінки, якій належав, як твердить пані Груїчева, “по праву” – народження, виховання, спадку.

Об’єктивно, не здобуває такої свободи і Люба / Електра, коли вже доводити міфологічні паралелі до кінця. Звичайно, її випадок ще складніший, клінічний. Вирішити його героїня намагається усвідомленням і прийняттям проблеми. Але це не допомагає. Тягар материного божевілля виявився непосильним і, забігаючи наперед, надто спокусливим, аби збутися певного колишнього заради непевного майбутнього, хай яким привабливим видається свідоме й вільне життя.

Дилема спадку, що є і *тягарем*, і *спокусою*, визначає суголосну сюжетну лінію і “Танцю життя”. Тут також останній складник пов’язано з особою матері, котра, як і пані Гощинська, – фантомний персонаж. Її немає у перелікові дійових осіб, де всім, окрім Батька, вказано їхню фізичну ваду. Автор не дає роз’яснень причин каліцтва героїв, але, як виглядає, природа його родова і, швидше всього, по жіночій лінії. Як не дивно, монолог, що це опосередковано розкриває, вкладено в уста Першого брата

[184] *Там само.*

– найпалкішого батькового апологета: “Коли я гляну на матір і угледжу в її небесних очах стільки розуму, смутку і глибокої, непереможної віри в життя, мені так легко і радісно стає на душі. І в той момент я, може, хотів би, щоб наш маленький брат родився на світ калікою”[185]. Та якщо розглядати проблему у цьому мікросегменті, то психологічне звільнення синів од материнської, навіть, ширше кажучи, жіночої влади-опіки, таке сумнівне у випадку самого Олеся, декларовано цілком виразно.

Гендерну, жіночу тему етюду переведено образом Сестри – сімнадцятилітньої красуні. На перший погляд, її образ найменш індивідуалізований, наче зітканий з умовностей, і, здається, що по ходу дії не зовсім і потрібний. Однак його значимість годі переоцінити. У плані художнього задуму це не просто виграшна контрастивна єдність красивого й потворного, здатна полонити уяву читача, цікавого до екзотики. “Вона, як мрія, – з почуттями жалю й роздратування каже про Сестру Другий брат, – вона, як сирена, напівлюдина, напівгидка потвора [...]. В ній наче втілилось само життя, прекрасне і гидке, ніжне, як колискова пісня матері, страшне, як злочинство, огидливе, як страховище”[186]. Автор знаходить можливість, щоправда більше репліками зі сторони, аніж через самовияв героїні, піднести її постать до широкої, наче аж філософської метафори, де за особистим прозирає універсальне.

Межова амбівалентність образу сирени (ще одна антична паралель-код) дає ключ і до його автопсихологічного підложжя. Донька, котра не повинна і не прагне звільнитися від родинного диктату, постає не лишень продовженням матері, а й загалом утіленням жіночого єства принаймні у відчуванні, сприйнятті письменника. Горнє й демонічне начала, як то засвідчила і його поезія, однаково ваблять і однаково страшать, відштовхують своєю незвіданістю. “Пригадую, – знов оповідає Другий брат, – колись вона сиділа і шила біля вікна. І хто тільки проходив мимо, вертався назад і дивився, вражений красою, і не міг одірвати очей від неї доти, доки вона не вставала і не показувала свого горба... І коли б ти бачив ту огидливість, з якою одвертались від неї і швидко проходили далі, ти вибіг би з хати, щоб їх подушити!..”[187]. Все є у висловленому – і захват, і жаль, і обридження, і співчуття;

---

[185] *Олесь О.* Танець життя... С. 109–110.
[186] *Там само.* С. 112.
[187] *Там само.* С. 111.

співчуття, до речі, найбільше. Все є. Нема тільки головного – розуміння, а отже, сприйняття і прийняття не такого / іншого як рівного собі, як себе.

У цьому легко пересвідчитись, взявши до огляду оповідання Лесі Українки "Голосні струни", написане в часі (1897 р.) й силовому полі "Блакитної троянди". Тут також ідеться про дівчину з фізичною вадою. Уважається, що прототипом героїні була подруга письменниці, літераторка М. Комарова. Важливими стали й особисті чинники, звідки й наскрізні морально-психологічного плану автопроекції. Та навіть без цього, зрозуміло, чому твір аж настільки переконливий, у чому секрет тремтливої прозорості художньої тканини, гри її півтонів і нюансів. Щоб *так* написати про *таке* щось подібне потрібно пережити, точніше жити з цим повсякчас. Ось, до порівняння, експозиція твору, де героїню, як і в Олеся, також представлено читачеві "зі сторони". Але наскільки цей ракурс в усьому інший, безпосередніший, глибший. І не у співчутті чи співпереживанні справа, хоч як би читача спонукано до цього. Тут щось інше, поряд з етикою, з естетикою, якась дивовижна зарядженість, містика слова-чуття: "Коли вона йшла вулицею, всі оглядалися на неї. Кожний дивився на неї особливо: хто з посміхом, хто з подивом, хто з жалем; здається, найчастіше з жалем; а врешті, трудно зважити. Вона була горбата, сього слова досить. Се слово тяжке, його тяжко мовити, – ще тяжче на собі носити. Його носила, власне, носила на собі, оця дівчина з великими синіми очима, з довгою русою косою. Трудно зважити, на що найбільше задивлялись перехідні люди, – чи на ті очі сині, чудові, чи на ту русу косу хвилясту, напіврозплетену, чи... ні, лишім се тяжке слово!"[188].

Вимагати від автора "Танцю життя" особливої уваги до персонажа, на якого покладено не зовсім і центральні функції, очевидно, надміру. А все ж асоціативно-підтекстовий, коли не передбачено сюжетного, розвиток міг би кількома штрихами вести й далі наперед заданих образом сенсів. Надолужити це чуттєве провисання покликаний, порівняно з братами, глибший аналіз внутрішнього стану Сестри. Акцент на емоційних відрухах свідомості (жінки всі емоційні) несподівано сполучено з псевдоромантичними і такими ж містичними пасажами, що дає, окрім сподівано "екзотичного", ще й несподіваний психологічний ефект. Важливим цього

---

[188] *Українка Леся.* Голосні струни. Нарис. *Леся Українка.* Зібр. тв.: У 12 т... Т. VII. Прозові твори. С. 142.

разу є і надане героїні право самопрезентації: “В саду я була... Сиділа і дивилась як засипає життя під широкими, тихими крилами вечора. [...] Я певна, що вві сні дерева і квітки не страждають. Я сиділа і прислухалась до тиші і дала їй волю ввійти в мою душу. А коли все заснуло і потонуло в глибоких снах, я підійшла до квіток і зірвала їх. [...] Мені здавалось, що я зробила для їх щось велике, таке ж велике, як життя; вони умерли, не знаючи, що умирають. Вони не встигли про се подумати”[189].

За інших обставин чи в іншому творі такі монологи сприймалися б під враженням того романтично-містичного флеру, який вище було представлено з означником *псевдо*. Натомість просторінь символістського дійства, урухомлена героєм-душею, актуалізує контексти глибоко психологічного вияву й онтологічного змісту. Міркування дівчини-підлітка про життя і смерть годі узяти лишень недоладним переказом прочитаного у книжках; та й не читають юнки таких книжок. А важить тут досвід незвичної долі, приреченість, на яку визначає особистість.

Вічне питання щастя для істоти, яка спроможна осмислити власну кінечність, поставлено не просто по-філософськи ґрунтовно. Якби письменник обрав такий ракурс, то втратив би не лише на переконливості. Сили оповіді надає щось інше, ніж софістиковані раціональні побудови. І це *щось* природою своєю ірраціональне. Позбавлений досвіду фізичної інакшості, Олесь, проте, тонко вловив зв’язок поміж станом тілесного та психоповедінковими структурами. Гіперчутливість до проявів світу, глибинна зануреність у його таїну, виявляє постать героїні як істоти цілком непересічної, незвичайної. Це можна ствердити й щодо братів. Реакція Першого на монолог про смерть, заподіяну квітам, не менш показова – це страх. А викликаний він не стільки предметом розмови, самим собою дивним, як станом Сестри, її готовністю й умінням *так* розуміти існування, з *такою* незвично-невимушеною простотою розглядати себе у ньому. І страх цей не тільки за співрозмовницю, а й за себе, за всю родину загалом. І страх цей перед божевіллям, що ним схоже вражений Четвертий (мовчазний) брат і до якого, що показує фінальна сцена, схильні й інші.

Там, де зупинився Олесь, тільки починає Леся Українка. Її героїня вже однією зі вступних реплік задає тон усього дійства: “Чого ви, панове, так збентежились? Ні,

---

[189] *Олесь О.* Танець життя... С. 110.

справді, чому про душевну слабість не можна говорити без того, щоб не вийшло ніяково? Так, наче се щось ганебне?”[190]. І спробою відверто поговорити на дражливу для вітчизняного глядача тему й задається “Блакитна троянда”. Але, певна річ, не тільки цим. Інтерес до проблеми розриву людини з власною особистістю (проблеми в мистецтві далеко не нової) зумовлено онтологічною спрагою творчої уяви “виміряти” обриси розумно осяжного, ба більше, переступити їх.

«Що ж я повинен робити? – починає свої “Думки” Блез Паскаль. – Всюди бачу тільки темряву. Чи повірю, що я – ніщо. Чи повірю, що я – Бог»[191]. У цих “безмежних межах” ширяє думка і нашої письменниці. Сучасники ж її пошуки сприймали цілком приземлено, а в літературному скерунку, то в руслі натуралізму. І справді, сама драма дає певні для цього підстави. Проблема спадковості (Е. Золя у творі згадано не випадково), хворобливо-нервозних станів, фобій, а ще ж уплив середовища, все це, здавалося б, неминуче наближає твір до низів духу, того “ніщо”, яке мав на увазі Паскаль. Наскрізним він робить вступний розмисел над начатками людської природи, пізнання якої уважає чи не головним питанням буття. Прихильників двох кардинальних позицій автор схильний порівнювати з непримиренними сторонами громадянського конфлікту, де у програші, що зрозуміло, всі. Бо ж “одні воліли зректися пристрастей і зробитися богами, другі зректися раціо і зробитися бидлом. [...] Але ні ті, ні ті не змогли досягти свого, і раціо завжди зостається тим, що таврує ницість і необґрунтованість пристрастей і тривожить спокій тих, хто їм віддається. Проте пристрасті завжди залишаються живими у тих, хто воліє їх зректися”[192].

Б. Паскаль був одним із перших у Новому часі, хто спромігся не тільки на констатацію, а й виявлення діалектики феномену роздвоєння в сукупності визначальних чинників, утім і психологічних. Чимось вагомим суголосною постає тут і спроба Лесі Українки у своєму часі moderne поміркувати над нерозгаданими загадками особистості. Але її наміри коли й брали початок з близької попередникам-натуралістам платформи, то у кінцевому висліді вели і приводили куди далі прескриптивного, мов діагноз, концепту “людини-звіра”.

---

[190] *Українка Леся.* Блакитна троянда... С. 16.
[191] *Паскаль Б.* Думки... С. 13.
[192] *Там само*. С. 135–136.

Намагання письменниці зображати буття, виходячи з людської природи, аж ніяк не зумовлювало виняткову на ній замкненість як і водночас ігнорування її законів. І тому спрощено конфлікт драми можна представити у протистоянні раціо й емоціо. Невпинний діалог-полеміка натренованого наукою чистого розуму з палким, відкритим серцем постає магістральною суперечністю характеру героїні й своєю чергою джерелом її, а також близьких, страждань. Відтак спроби пояснити собі своє життя прийнятними чи бодай позірно об'єктивними чинниками – доля, випадок, середовище, Бог – згори приречені на невдачу. Не спрацьовує і найсильніший аргумент – хвороба, що нею обумовлено дії, точніше уникання діяльності.

Поклавши собі жити правдою, Люба вже із перших реплік постає пуританкою, схильною до повчальних сентенцій. А строгість її намірянь, здається так само несхитною, як і принципи "нової моралі", апологеткою якої називає її подруга Саня. Але що криється за цим моральним стоїцизмом і чи можливий він не тільки в теорії авторка й намагається з'ясувати. І випробуванню піддається істина, безумовність якої героїня обстоює найзаповзятливіше, аж до проголошення у затертих сентенціях, як-от: "обман завжди обманом і буде" і т. п. І дійсно, думками, як і вчинками, вона нікого не збирається дурити, найперше ж себе. Потреби і мрії гарячого серця так чи так, а трактовано несвідомими й гріховними! пориваннями, що підлягають раціональному поясненню, а за тим вольовому погамуванню. Ні найменшій ілюзії не слід давати місця т*о*му, хто знає про себе все; але – от парадокс – творить цим чи не найбільшу ілюзію домежного розуміння власного існування й контролю над ним.

"Замінниками", якими Люба намагається наповнити своє життя, або через них сублімувати його глибинні процеси, стають культурні коди. Маски, що вона приміряє відсилають до епох і постатей вельми примітних характером і долею. Наче й відхиляючи такий підхід, але якось не дуже й упевнено, – "готова навіть згодитись, що для героїнь тепер місця нема, хоч се ще хто його зна"[193], – надалі вона таки засвідчує, готовність бодай спробувати "узяти роль". Так, наче й непомітно, півжартома у хід оповіді вплітається, аби, зрештою, владно й домежно її заполонити, концепт гри як художній прийом, а ще більше – екзистенційна універсалія.

[193] *Там само*. С. 23.

Першим у цьому зовсім таки й не довільному ряді постає імення Жанни д'Арк, з якою в суспільно-патріотичному і разом іронічному контексті порівнює Любу товариш у громадській праці Крицький. Їхнім діалогом актуалізовано історико-легендарне "поличчя" Орлеанської діви – саможертовної рятівниці Батьківщини, жінки-войовниці. Та це тільки видимий рівень розмови. А глибинні конотації образу апелюють до особистих індивідуально-психологічних, утім і психічних, його складників, що серед них серафічність та візіонерство, підозріло трактовані й з не меншою послідовністю тавровані середньовічною церквою як одержимість.

Взаємопроекція героїні "Блакитної троянди" з її духовною відповідницею виявляє коли не свідоме, то увіч підсвідоме намагання самоідентифікації, ба більше, надійної прив'язки до, як не парадоксально, реальності. Згодом усе навальніша втрата ґрунту під ногами, причиною і заразом наслідком якої стане хисткість індивідуального Я, спонукатиме до ще більших зусиль віднайдення себе у архетипно чітких проявах як справжніх (Беатріче), так і вигаданих (Джульєта) іпостасей. Зумовленість такого вибору варто розкрити. Але тепер, через описаний механізм автосублімації, зручно дати необхідні пояснення до великого конфлікту драми (і, мабуть, усієї творчості письменниці) – протистояння культури і природи.

Стара дилема життя як воно є (природно детермінованого) та життя як твору і витвору (обумовленого культурою і нею піднесеного) "обтяжена" у Лесі Українки спадком модерної свідомості. Тобто у заданому ігровому полі додатковими умовами. Наміряння Люби, дорівнятися статусу *героїні*, хай у приреченому, але почесному змаганні, виявляють рішучість вдачі. Відповідними "новій моралі" постають і її заяви першої, до реального зіткнення, пори: "Нащо замуровуватися у якийсь склеп? Щастя так мало на світі, його треба ловить, а не одпихати. Бути щасливою самій і дати щастя іншому, що ж тут злого?"[194]. Хоч риторичними питаннями, а таки закроєно риси образу діви-воїтельки, на який узято орієнтир. Та от невідповідність натур, а ще, ймовірно, часів так прикро дається взнаки. І замість того, щоб ризикнути й зробитися *героїнею*, бо це її приділення, вона починає виставляти наперед себе / замість себе, профіль іншого, діяти, а більше ховатися за ним.

---

[194] *Там само*. С. 29.

У перекладі на мову культури це виявляється спробою обернути власне життя на гру і виграти її. Бо ж реальність здається незрозуміло-страшною і непосильною ураженій істоті. Та коли життя людини тільки гра, то це вже просто існування, а не гра, і ні про який виграш не йдеться. Тоді програш неминучий, бо буде програно саме життя – непотрібне собі, і світ – вижитий до решти, до ніщо. Десь прочуваючи це Любов і звертається до коханого з апологією стрижневого ігрового концепту. Приводом до монологу стала незначуща перемога в конкурсі: “Та розумійте ж ви, що не в тім сила, що виграти! В лотереї, як і в усякій азартній грі, головне – риск і осягнення мети. [...] Просто самий риск, от що притягає до гри, от що примушує саму себе забувати. [...] Тільки млява, боязка людина не любить і боїться риску”[195].

Ореста зовсім не треба агітувати. Він з породи природжених гравців; недарма ж поет. Відкидаючи профанність поривного азарту й відверто зізнаючись у бракові волі, хлопець, проте, виявляє готовність до справжнього, головного: “Риск життя, о, то інша річ! Сам я, може, й не піду на риск, не шукатиму його, у мене для сього замало енергії, але коли мене захопить яка стороння стихійна сила, тоді я трачу розум!”. Приклади, якими ілюстровано сказане, не просто художні фігури. Історія плавця, що віддаляється берега, почуваючи, як тануть сили, це не тільки метафора житейського моря. Почуття, які бентежать оповідача, знайомі кожному, хто, заглядаючи у прірву, почував її таємний поклик: “страшно і любо тоді!”. Тут направду щось сильніше, глибинно інше, аніж розум, воля, навіть інстинкти. Це, за вдало дібраними поняттями, “стихійна сила”, що пориває важити своїм існуванням, ставити його на кін, не боячись, та що там, сподіваючись катастрофи. Латентними деструктивно-суїцидальними мотивами пронизано й інший штрих героєвого автопортрета – його добровільна участь у роботі пожежних команд. І знову головне тут мотиви – явні, а ще більше приховані: “роблю я се, ніде правди діти, не тільки з філантропії. *Мені миліше тоді ставити на карту своє життя, ніж рятувати чуже* (курсив мій – *С. Р.*). Я сам не знаю, що зо мною робиться, коли я бачу огнище пожежі, се щось стихійне, непереможне. Певне, метелик, летячи на вогонь, почуває те саме”[196].

---

[195] *Там само*. С. 33–34.
[196] *Там само*. С. 34.

Не диво, що з таким радісним захватом, ремаркою підкреслено – “у нестямі”, на оповідача дивиться Любов. Адже переконується, що у цих, знаних і їй станах не сама – не трагічно виняткова, не хворобливо потворна. Вона також “метелик, що летить на вогонь” (ще одна з робочих назв драми – “Нічні метелики”). Тому і заговорює про сокровенне, бо зустріла майже однодумця, того, хто не злякається і не осудить: “Риск... та що, без нього все життя людське було б нудне, як осінній дощ. Боятись його – значить, боятись життя, в кожній кар’єрі, в славі, в коханні – скрізь риск. Навіть в приязні [...] буває риск. Чи ж не риск бути другом такого непевного, химерного створіння, як, наприклад, я?”[197]. Але коханий (і кохання!) вимагає куди більшого, аніж навіть повна відвертість і найщиріша приязнь. І ось, здавалося б, що простішого: здолати страх і непевність, зробити вже той рішучий крок, востаннє ризикнути і, можливо, омріяне щастя впаде до ніг.

Закохані таки наважуються на ризик, який значно ближчим є жертовності, аніж безоглядності. Однак мотивація, а отже, й психологія чоловіка та жінки має свої особливості. Орестове зізнання у перевазі одчайдушного стремління ставити на кін власне життя над альтруїзмом рятунку іншого – не молодеча імпульсивність чи хвалькуватість. З цим його ріднить хіба що вже зауважена інфантильність, як джерело маскулінного егоїзму і потреби здобуття / володіння. Сл*о*ва згоди коханої герой, щирий у своїх почуттях, добивається у тім числі докорами й навіть моральним шантажем. Придивімось до його остаточної аргументації: “Любо, сором, сором не мати одваги перед своєю власною душею. Де ж твої горді речі? Пам’ятаєш, як ти казала, що будеш завжди вільна й одважна? Чи се та одвага? Чи вона в тім, щоб топтати своє серце, губити своє і чуже щастя?”. І одразу варто дати відповідь на цю репліку – не менш палку й одверту, але по-іншому, по-жіночому: “Мені страшно за тебе, тільки за тебе! Чи стане у нас сили для такого непевного кохання? Що, коли наша блакитна квітка – мрія? Скільки горя, скільки муки тоді?”[198].

Страхи ці й остороги лишилися, проте, не звичними дівочими переживаннями, на які посилається лікар старої школи і старий холостяк Проценко. Смуток, розпач,

---

[197] *Там само*.
[198] *Там само*. С. 53.

тривога – то не доривчі вияви душі, зворохобленої важливими, але житейськими подіями і ними, їхнім закономірним розвоєм, небавом погамовані. Насправді це і є найголовніше – сама душа, яка спроможна тільки так і сприймати щось у собі й поза собою. У Любові Гощинської, як і в багатьох героїнь письменниці, з особливою внутрішньою організацією пов'язані й прояви тонкого прочуття, провіщення того неминучого, що має статися, попри всі зусилля й застороги його уникнути.

Візіонерська іпостась Жанни д'Арк, нагадаємо, "духовного профілю" героїні, переломлюючись крізь призму модерної свідомості, зависає поміж божевільними / оманливими ідеями ураженої психіки та фантазіями трансцендентних, змінених станів, здатних уловлювати й відбивати сутності істинного. І той, і той феномени природою своєю, хоч і кожен по-різному, глибоко трагічні, бо, окрім зовнішнього, передусім суспільного тиску і неприйняття, руйнують особистість ще й внутрішньо.

Процес деформації й пів або ж повного розпаду психіки має як свої передумови, так і закономірності перебігу. Письменниця, не ставлячи науково-медичної чи терапевтичної мети, не оминула й увагою зримо-фактурну і з художньої точки виправдану фазу запуску фатального механізму. Стан свій виповідає сама героїня і то Проценку, який, хоч і похваляється фаховою едукованістю, нічого *такого* в почутому не помічає. Досить промовисто, що в сцені першого нападу вона у стані шаленства, але за своєю логікою, відсилає недотепного ескулапа... спати. Не менш логічні під цим оглядом і парадоксально, хай навіть божевільно точні характеристики, прикладені іншим дійовим особам.

Страхи й тривоги "пацієнтки" вельми примітні з огляду їхньої сублімації у передчуттях та снах, від яких не можна так просто одкинутись, як радить лікар. Ось епізод її розповіді, надхарактерний у багатьох сенсах, а найпаче самоаналізу: "Я пішла собі понад річку, – усе діялося вночі. – От сама не боялась іти, *бо я не того боялась, що навколо мене, а якось самої себе страшно, того, що в мені* (курсив мій – *С. Р.*). [...] Я довго стояла над річкою, було так темно і в ній немов щось ворушилось, росло... і раптом мені подумалось: ах, се ж зо мною самою буде нещастя... Я стояла, аж поки став біліти день; тоді я пішла спати. І таке мені снилось недобре..."[199].

[199] *Там само*. С. 59.

Розлам прагматичної свідомості знаходить вияв через симптоматику сумнівів і жаху, що у висліді обтяжено схильністю до автодеструкції. Страх Іншого в собі, як запевняють психоаналітики, за джерело має атавізм метаморфози, перетворення у Щось, в потвору, огидну і собі, якщо бодай частково ще буде збережено колишнє Я, і людям. У часі другого нападу, знову ж на самім початку – письменниці напродив переконливо даються межові стани – Люба, вже гублячи тяму, неймовірною напругою таки фіксує цей жаский момент *переходу*. Власне, відчитує його, і це ще гірше, в очах коханого: «Починається? Ти вже бачиш? Тобі страшно? Не бійся! Я знаю, я страшна, але нічого... А що зі мною було? (тут ситуативне занурення у досвід попереднього переходу – *Р. С.*). Я про все забула, а тепер я все пригадала... Тільки не треба жахатись, не треба плакати, я все поправлю, поки ще можу»[200].

Кульмінація – один з найсильніших, найпереконливіших епізодів драми не тільки в художньому, а й чисто психологічному, навіть психоаналітичному плані. Рештками здорового глузду, зовсім на краю прірви, людина гарячково шукає рятунку від чорноти антибуття і осягає його – і в цьому і жах, і велич, і трагізм – у *свідомому* виборі небуття. Чи є альтернатива? Мабуть. Однак встояти на межі чи, розширюючи взяту метафору, балансувати над прірвою може хіба винятково сильна воля, що спромоглася знайти каналів до сублімації, способів скидати темну енергію ніщоти. Але й у цих випадках наслідки, зазвичай, непередбачувані. Адже так чи так вихід поза норму не минає безслідно – впливаючи, змінюючи, відчужуючи.

Дізнали цього й герої “Танцю життя”. “Експеримент” Олеся реалізовано за максимальної чистоти: самість його персонажів задана від народження, а ще – зрима. Безперервність свідомості через співвіднесення з Я, що визначає адекватність психіки, порушено самим процесом її становлення. А становлення це минає за вкрай несприятливих обставин, де мало що “за” і майже все “проти”. З геть науковою чіткістю, недарма ж автор студіював медицину, ситуацію зарисовано монологом Другого брата, який міркує над долею новонародженого: «Я передбачаю його щастя. Першим проблиском його свідомості буде думка, що він не такий, як люде. Перша його радість буде отруєна смутком, віра – відчаєм, а гідність – глумом або співчуттям

[200] *Там само*. С. 110.

до каліки. Перше слово, яке він почує і зрозуміє, буде “нещасний”. О, хіба ти забув і забудеш коли-небудь, скільки ми знущання і глуму зазнали в “золотім дитинстві”!? [...] У наших душах родились прокльони раніше, ніж родяться вони у других»[201].

Отже, доля *не-такого* складається не стільки в осязі нівелюючих зовнішніх впливів, як деструктивного внутрішнього тиску. Суспільна упослідженість є вислідом психологічної, а не навпаки. Розриви свідомості, притаманні дитині, не минають і в дорослому віці, де перманентна втрата Я обертається патологією. Прагнення бути як інші, що пролягає через відмову од *не-такої* ідентичності, зрештою, лише нею обертається і завершується. Страх *іншого себе* увіч підтверджується / дорівнюється страху *Іншого в собі*. Отут справді, як каже Люба Гощинська, людині протиставлено неминучість фатуму, мойри, де марним опір і безнадійною боротьба. Тому й улягає вищому законові навіть найсильніший, найуспішніший у соціумі Третій брат.

Героїня Лесі Українки теж натура непересічна, та її арсеналу – знань, затятості, сміливості – все одно бракує для боротьби, то більше, перемоги. Вона, щоправда, знаходить сфери, де можна заховатися, навіть протистояти грізному ворогові. І сфери ці – творчість і кохання. Однак і тут її чекають поразки. Захоплення музикою і малярством лишилося тільки аматорством. Але і справжнє обдарування не в силі нічого запевнити, як то посвідчує приклад одного із персонажів-силуетів “Міста смутку” – прозового pendant-а “Блакитної троянди”, написаного за тиждень після неї. Мабуть, є сенс розглянути одну з побачених (чи домислених!?) авторкою пацієнток психлікарні доповненням чи розширенням чільного образу драми. «Ось проходить передо мною, – оповідається від першої особи, – молода поетеса з ясним волоссям, з чудовими синіми очима, де так ясно блищать і зливаються в один промінь талан і божевілля, чарівні музикальні строфи ллються з її уст, так і віє од них гірським повітрям, гірською волею, раптом вони обриваються смутно-сатиричним жартом, повним божевільного юмору і сміхом, похожим на плач! “Так завжди, – згадуються мені її слова, – поезія, поривання ins Blau, зраджені надії і... і нещасне кохання, а потім все кінчається тут, у добрім товаристві” – і знову лунає сміх...»[202].

---

[201] *Олесь О.* Танець життя... С. 110.
[202] *Українка Леся.* Місто смутку. (Силуети). *Леся Українка.* Зібр. тв.: У 12 т... Т. VII. С. 137.

За мотто до цитованого твору правила теза чи, як підкреслено, “наукове питання”, котре авторка розгорнула й у закінченій перед тим драмі: “Де та границя, що відділяє нормальне від ненормального?”. Розмитість дефінітивного означення, що ним супроводжено вислів, дозволяє перевести його до розряду риторичних. Справді, ні в тому, ні в тому творі немає відповіді. І авторка, строго кажучи, навіть не збирається її шукати. Фраза, та ще й німецькою мовою, що злітає з вуст ураженої першим нападом Любові, наче зависає в повітрі, але не тривіальністю епатажу, а багатогранністю афоризму: “Тільки хвора людина є людиною!”[203]. Чи слід за цим бачити лише несвідоме марення? Або відголосок вичитаного у спеціальній лектурі: вже тоді науковці здогадувались про розмитість поняття психічної норми?

Можливо, ітися мало про погляд на *Іншого-не-такого*, запропонований саме модернізмом антитезою позитивізму / натуралізму? Виняткова особистість шукає і проявляє себе у способи, які загалові видаються ненормативними і трактуються відповідно. Через осягнення і прийняття своєї інакшості, яке завжди пов’язане з випробуваннями і болем, людина зугарна піднятися над реальністю, відкрити в ній і поза нею те, що більшості самодостатніх / самозадоволених ніколи не збагнути. У стані нападу / одержимості це справді-таки затемненою мовою намагається виповісти Любов, або Та / Те, що мовить нею. І знов уперта адресація до лікаря: “Вони думають, що я... *(Торкає себе пальцем по лобі).* Я завжди була така, так веселіше, от я вам розкажу. [...] Я була душею товариства, а потім вони всі так співали, співали, ні, правда, грали, ні, зовсім не те, я їм розказала одну дуже смішну історію... а вони зажурились. Дивіться, он летюча рибка! Ану, хто швидше!”[204].

Декодування хворобливої маячні героїні через контекстуальну проекцію сюжетики твору труднощів не завдасть. Товариство, існування якого тримається грою масок, тонів і позицій; “смішна історія” – оповідка про божевілля, що повертає безтурботних людей до прірви життя тощо. Набагато складнішою є символічна сфера монологу, емоційно-психологічне підложжя якого очевидне. Межі й напрям дослідження не дозволяють уповні скористатися порадою фахівців осягати суть

---

[203] *Українка Леся.* Блакитна троянда... С. 75.
[204] *Там само*. С. 76.

психічних девіацій у рамках цілості людської душі. Для цього потрібна спеціальна підготовка і окрема, синтетичного характеру, студія. Усе, що наразі можна дозволити, – це спробу ситуативного пояснення поведінки літературного персонажа в цілості художнього задуму й, ширше, особливостей авторського світорозуміння.

Піднесений стан Любові, зумовлений хворобою, симптоми якої – фізична й духовна збудженість. Але маємо до діла не з "понурою" помисливістю Короля Ліра, а, радше, "світлою" схибленістю Дон Кіхота. "Божевільний юмор", як у поетеси з "Міста смутку", – це реакція на прикрощі світу, його ніщоту. Але не тільки. Це ще й розвінчання ілюзій життя, найбільша з яких – щастя. Воно, наче та летюча (золота!?) рибка, що за нею уганяє героїня, забігаючи ледь не в річку. Там її перехоплює Орест, зверненням до якого і закінчується третя дія: "Ти не даєш мені зловити щастя?"[205]. У четвертій дії, через рік, уже притомна героїня, береться до спогадування-рефлексій над тим, що сталося. І думки її логічніші, ясніші, але, суттю не менш *своєрідні*, ніж до того. На питання тітки, як можна рівняти те, що здається, тому, що є, вона пояснює: "Наприклад, коли кому здається, що він щасливий, то він, значить, справді щасливий. І я раз була щаслива, така щаслива... Нащо мені перебили се щастя... Ах, що я дурниці говорю? Хіба се можна перебити чи одвернути? Се фатум, се мойра!"[206].

Пору життя, про яку мовиться, можна пошукати у притомному часі героїні, наприклад, дитинстві. Сама вона, з ледь помітним докором, оповідала, що її не так виховували, як "балували". Та ще тільки батько, поки був живий, усе з тривогою приглядався доньці, змінам, що супроводжували її зростання – шукаючи, вгадуючи материнського карбу. Та це, мабуть, лише оддалеки нагадує пережите в "ніжному віці" братами з Олесевої драми. А все ж і це трудно назвати абсолютним щастям. Ще менше на нього скидається період романтичного захоплення, закоханості, адже тут було не стільки піднесення, радощів і приємних емоцій, як непогамовного смутку, переживань і муки. Тому "щастям", котре, звісно, виявилося оманою, й стало для Любові звільнення від усього, що так довго гнітило – страхів, комплексів, умовностей і, зрештою, самої реальності. І "щастя" це, як не парадоксально, – божевілля, розрив

---

[205] *Там само*.
[206] *Там само*. С. 84.

усіх зв'язків, утрата власної волі, яка показалася мало на що годною, і відхід під волю чогось, що в етимології українського слова апелює до Вищої сили.

Відносність поняття щастя, трактування його шкідливою, найнебезпечнішою ілюзією – наскрізна тема однойменної "легенди" Лесі Українки. Річ цю написано на межі 1895–1896 рр., себто як і "Місто смутку", в околі "Блакитної троянди". Щастя у творі постає витвором злого духу, найсильнішою зброєю в боротьбі з Богом за людину. Зворохобити, затьмарити, вкинути її у шал виявилося так просто – сподіванкою здійснення найзаповітнішого, жаданого, у висліді ж – нереального.

Вихід з реальності, заради все того ж пошуку щастя – бодай миті, засліплення, ілюзії, – виявляє і фінал "Танцю життя". Очевидність стану зміненої свідомості, аж до її потьмарення, автор, щоправда обумовлює сюжетно (епізод із питтям вина) та провадить сценічно (акцент на грі акторів). Кожен з персонажів, окрім німого брата, має завершальну репліку, призначення яких зведено до розкриття атмосфери дійства. Радість і веселощі героїв разюче нагадують пережиття "щастя" Любою Гощинською в часі її першого нападу. Драма Олеся закінчується ремаркою, розіграти яку театральній трупі буде не менш складно, аніж публіці зрозуміти: "Сестра починає грати простий, наївний танець. Брати злегка в такт пританцьовують, захоплюються, беруться за руки і починають танцювати. Той брат, що весь час сидів, як статуя, встає, дико регочеться, ляскає в долоні і починає плигати. Входить *батько*, з жахом в очах спиняється на порозі і падає"[207]. Завіса, що падає услід, закриваючи дійство, точніше покриваючи / ховаючи від глядача на мить явлену трагедію? фарс? комедію? буття, не в змозі, проте, заховати враження ніщоти, безодні, прірви божевілля людського існування. Прірви, яка, виявляється, зовсім поруч, варто тільки наважитись відкрити засліплені ілюзіями очі й розімкнути скуті обманом вуста.

---

[207] *Олесь О.* Танець життя... С. 115.

З-поміж наявних прочитань кінцівки етюду на особливу увагу заслуговує спроба Н. Малютіної. Дещо абстрактно визначивши сюжетно-смислове призначення епізоду – "засіб подолання відчаю", – дослідниця потрактовує його так: "Цей екстатичний ритуальний танок очевидно слугує символічним знаком злиття вічного і тимчасового, тілесного і духовного, піднесеного і низького, людського і надлюдського, він вивільнює у горбанів надлюдську волю до життя, що і знаменує момент трагічного пізнання ними сенсу життя". *Свербілова Т., Малютіна Н., Скорина Л.* Від модерну до авангарду: жанрово-стильова парадигма української драматургії першої третини XX ст. Черкаси: б.в., 2009. С.147.

Майже з усім зі сказаного є підстави погодитись. Та важливим видається уточнення природи описаного стану героїв, що по-іншому освітлює і розкриває помічене цитованою авторкою. Адже ітися має не лише про ірраціональне, волюнтаристськи-невротичне чи навіть про випадок епізодичного психозу. Це таки сфера патології, власне, божевілля або ж, беручи близьке Лесі Українці поняття, "одержимості".

Фігура батька, коли повернутися з площини метафізичної у психологічну, прикметна не так силою традиційного родинного авторитету, як підсвідомою і знову ж таки родинною владою над дітьми. Усі вони перебувають в очевидній залежності від нього. Оминаючи приховані автопроекції, варто відзначити настирливість з якою письменник знов і знов повертається до постаті батька. Саме як *постать*, *фігуру*, а не повнокровний, живий образ, представляє його у цій та й інших драмах Олесь.

Отже, незважаючи на невиразну художню проекцію, символічне значення образу величезне. Діти силкується бути собою, повсякчас взоруються на батька, свідомо, як Перший, а чи підсвідомо, як Другий брати, намагаючись стати ближчим / схожим до нього. Або принаймні заслужити похвалу, заохочення, визнання.

Говорячи про батьківський комплекс, а в драмі наявні його ключові складники купно з інфантильною залежністю в обожненні й демонізації, доведеться визнати, що шляхів подолання або зусиль із визволення у ній не шукається. Не вияснює, а здається, ще більше заплутує справу й фінал твору. Як слід трактувати зустріч, влаштовану розбитому горем – народженням ще одного каліки – главі родини? Зустріч, що свідомо задумувалася, заповідалася цілковитою радістю, а несподівано (чи так уже й несподівано?) обернулася несусвітенним жахом? Чи це вияв усе тієї ж дитячої психопатичної амбівалентності – ненависті, що є зворотним боком любові? Або, можливо, це початок великого протистояння з батьківською тінню, спроби звільнення з-під влади наймогутнішого Я-іншого задля здобуття Я-себе? Тоді чому воно осягається через батьковбивство і взагалі наскільки символічним і/або реальним є цей акт? Отже, суцільні – відкриті, риторичні, дражливі – питання. Питання, на які позитивно налаштованому розумові не завжди навіть хочеться отримати відповіді[208].

Не менше, ніж в Олеся, “темних і таємних місць” і в драмі Лесі Українки. Але вона і в найскладнішому намагається іти до кінця, ведучи, коли є охота, а не покидаючи на роздоріжжі, й читача. “Блакитна троянда” у такому ракурсі це картина

[208] Ще “герметичніше” прочитання драми Олеся можливе крізь призму класичного психоаналізу. А рух у цім напрямі, що не дуже й дивно, заявляє режисерський підхід Л. Курбаса – митця таки добре обізнаного з найновішими теоріями. Показовою є теза про “характер підсвідомого стану душі” як осердя художнього дійства. Дійства, що дозволяє читачеві / глядачеві “відчути таємні дрижання незглибимих глибин”, ба більше, “схвилювати в їхніх душах таємне море темнот”. *Курбас Л.* Про символічний театр і театр О. Олеся... С. 36. Беручи вихідною точкою душу, як героя твору, основні конфліктні вузли, зокрема й “родинне” протистояння, надаються до проектування на відому систему наказів та заборон, реалізовану, за Фройдом, у батьківському над-Я та культурній традиції.

випробувань і, зрештою, деструкції психіки за патогенних умов. І умови ці так само внутрішнього порядку, бо соціум – тільки резонатор індивідуальності.

Люба Гощинська, як на психоаналітика, є класично-складним випадком – жертвою материнського комплексу. Його класичне визначення у фазі патології оперує поняттями ураження й страждання. Проблема доньки полягає у бажанні жити своїм життям, а не дублювати материне. І фатум у тому, що яких би зусиль героїня не докладала, власна особистість однак лишається другорядною, тобто більшою мірою несвідомою, бо проживається через іншу, хоч і давно мертву. Розірвати ж закляте коло повтору для неї можливо також лише смертю.

У чому ж проявляється хвороба, які її передумови, перебіг та форми корекції? Усе це, навіть науковим стилем (точніше, з огляду на незмінну авторську іронію псевдонауковим) явлено у викладках героя "Міста смутку" – "професора нової психіатрії", за самопредставленням, і пацієнта божевільні, за реальним статусом. В конспекті лекції, переданому оповідачці, до назви "Mania erotica" додано ще й таке роз'яснення: "Систематичний бред". Написане, попри двозначність підзаголовка, частково стосується й самого автора, про якого, однак, нічого не відомо. Але значно відповіднішою розгорнута характеристика постає щодо персонажа добре знайомого за "Блакитною трояндою". Подамо "нотатки божевільного", виключаючи технічні моменти, але зі збереженням пунктів діагностичного листка. Отже: "*Симптоми*: Ідеалізація об'єкта кохання, платонічність, інтенсивність, безнадійність, безвихідність [...], при акт. формі – дикі напади, убійство і самоубійство. Форми: латеральна і експансивна. *Етіологія*: Нерівні відносини серця до мозку. Мало досліджено [...] *Ступінь розширення*: Не так рідко, як думають *вони* [...] *Ліки*: Паліативи: Aqua Lethae (вода Лети), зміна місця, робота, autosuggestio (самонавіювання). Способи радикальні: знам. Dr. Гейне радить Pulv. B. Schwarzi в виді *моментальних* компресів на груди і на голову. Можна теж Tinct., Op., Stroph., C. Cian. [...] В давні часи удавались до хірургії, напр. perforatio pectoris (прокол грудної клітки) – устаріло. Результати: *Beatitudo neutralis* (нейтральне блаженство *(всі терміни з лат.).* Краще залишити натуральній течії. [...] *Профілактика, прогноз*: Все одно, не варт про се думати"[209].

---

[209] *Українка Леся.* Місто смутку... С. 140–141.

Коли “еротичну манію”, що й зробили адепти нової психіатрії, вивести з тенет забобонів і присудів традиційної медицини, то лишиться доля нещасної людини. Бо приділення її зводиться тільки до страждань з причин / гріхів їй незрозумілих і/або невідомих. Австрійський лікар Ріхард Крафт-Ебінґ (ім’я це називає у “Блакитній троянді” його український колега Проценко), реагуючи на звернення численних кореспондентів з усього світу, писав: “Читання цих листів, які належать переважно перу осіб, що посідають високе становище і в плані розвитку, і в соціальному плані, осіб, дуже часто обдарованих найтоншими почуттями, наповнює душу глибочезним співчуттям. Вони появляють такі душевні муки, перед якими бліднуть усі страждання, що їх готує нам таємнича доля”[210]. Слова ці узято з передмови до дванадцятого видання праці дослідника, що вийшла незадовго до його смерті 1902 р.

Книга стала на межі століть науковим бестселером і не пройшла непоміченою в Україні. Поза сумнівом, вона була у лектурі авторки “Блакитної троянди”, як і в бібліотеці її героїні. Фахово і без зайвої сенсаційності дискутовані питання статевих девіацій, зважено дібраний фактологічний матеріал (Крафт-Ебінґ практикував як психіатр) зацікавили не тільки медиків. То більше, що виклад ведено у широкому соціально-гуманітарному полі, а один із ключових теоретичних засновків апелював до історії культури у таких її складниках як етика, естетика, навіть релігія, як об’єктивації інстинкту продовження роду. Іншим вихідним пунктом правила теза особистого життя людини так само природно залежного від поклику й вимог статі.

Поглянувши у такій проекції на “історію хвороби” Люби Гощинської, можна виразніше збагнути мотиви героїні. Перманентні неврози, що пізніше сягнули вивершення у нападах божевілля, джерелом своїм мають напружене й безупинне балансування психіки на межі біологічно легального / статевий інстинкт та патології / відхилення на його ґрунті. Захищаючи себе від моторошно-невідомого, дівчина, яка через страх не може і не повинна стати жінкою (звідси й ревнощі до інших, що, як Саня Милевському, спроможні дати чоловікові те, що не під силу їй), шукає рятунку в інституті культури. Цим універсально-надчасовий дух цивілізації

---

[210] *Краффт-Эбинг Р.* Сексуальные катастрофы. *Э. Золя.* Человек-зверь: Роман; *Р. Краффт-Эбинг.* Сексуальные катастрофы. (Половая психопатия): Клинико-судебно-медицинский очерк. Ростов на Дону: Кн. изд-во, 1994. С. 317.

протиставлено минущій тілесності природи. І взірцевим для неї стає сюжет Данте і Беатріче. У відповідь на Орестові вагання, вагання чоловіка, а потім уже поета, – “Знаю, що все-таки се непевна, ненормальна любов, вона якась безвихідна” – дівчина, і тільки дівчина, має неспростовні аргументи: “Зате ж і безконечна. Ненормальна, ви кажете, а що ж робити тому, для кого нормальне щастя недоступне?”[211].

На своє безголів’я саме Орест, людина модерна і митець нової школи, розкрив Любі концепцію куртуазного кохання. Вартою уваги видається його оповідь, а ще більше – обмовки-коментарі до неї. З самопоправки й починається: «Єсть іще, – *або, краще сказати, була* любов мінезингерів; се була релігія, містична, екзальтована. Культ Мадонни і культ дами серця зливались водно. Се була любов часів “блакитної троянди”, се любов не наших часів і не нашої вдачі. [...] Єсть і в наші часи блакитні троянди, але *се ненормальні створіння хворої культури, продукт насильства над природою»* (курсив мій – *С. Р.*)[212]. І цитований текст, то лише частина первісного варіанта монологу героя, відновлена, однак, у російському автоперекладі 1898 р. Фрагмент із нього, що через два роки після вилучення знову видався письменниці актуальним, також варто подати: «Доступити до тієї блакитної троянди міг тільки лицар “без страху й догани”, що ніколи не мав нечистої думки про свою даму серця, ніколи не кинув на неї жадібного погляду, ніколи не марив про шлюб, а тільки носив у серці образ єдиної дами, на руці барви її, на щиті девіз її, за честь її лив свою кров без жалю, за найвищу нагороду мав її усміх, слово або квітку з її рук»[213].

Попри відстороненість і підкреслено критичний, а тому й не зовсім натуральний скепсис, Орест сам захоплений оповіддю. Мабуть, уповні подібним до взірцевого лицаря він себе не уявляв, проте до певних вершин, так би мовити, примірявся. Але “блакитна троянда” таки “любов не наших часів і не нашої вдачі”. Закохавшись, він хоче, може і непересічних, однак прийнятних, природних узаємин, тому наполягає на шлюбі. По суті, саме цим він і переводить Любину “манію” з “латеральної” (скрито-пригніченої), у термінології “професора нової психіатрії”, у “експансивну” (відкрито-дієву) форму. Дівчина ж не просто зацікавилася міфом – “Єсть же інша любов, ніж та,

---

[211] *Українка Леся.* Блакитна троянда... С. 35.
[212] *Там само*. С. 30.
[213] *Українка Леся.* Блакитна троянда [фрагменти]. *Там само*. С. 380.

що веде до вінця, я от що думаю”[214] – вона почала імплементувати його в реальність, жити ним / в ньому. Такі симптоми, з поданих згаданим “професором”, як “ідеалізація об’єкта кохання, платонічність, інтенсивність”, це підтверджують. Насильне ж вилучення з міфу супроводжується симптомами відкрито-деструктивного ряду: “безнадійність, безвихідність, дикі напади, убійство і самоубійство”.

Подвійно все ускладнює постать деміфологізатора, що водночас є і міфотворцем. Орест не думав, що викликані ним демони / візії наберуть такої сили, щоб заступити дійсність. І навіть увійшовши в силове поле міфу, зазнавши його нищівного впливу, він і далі мислить категоріями профанності, вважаючи за можливе загублене повернути, а втрачене переграти. Щоправда, тепер це радше пошуки компромісу, спроба домовитись зі світом, аніж протистояти йому. І завершальний монолог героя постає переглянутою і пом’якшеною програмою колишнього максималіста. Суттю ж своєю це намагання поєднати непоєднуване – міф і реальність. Цілком, слід додати, людський розрахунок: умилостивити долю стражданням / прозрінням / покутою і тим заслужити право на щастя чи бодай його окрушини. “Ми оселимось тут, – втішає він уже пойняту божевіллям кохану, – будемо жити спокійно, тихо і все загоїться. Я не допущу ніколи нікого турбувати тебе. [...] Зваж сама, чи можем ми різно розійтись, чи могла б ти сама зректися мене і нашого щастя? Нащо ж гинути, коли можна жити і жити щасливо? Я не вірю, що все пропало, і ти не віриш, тільки так говориш, правда? Я знаю, так. Життя перед нами... Коли я буду щасливим, я знов оживу душею, я знаю, я чую, що мій вогонь прокинеться знову, і ти побачиш, як лаври я складу тобі до ніг, бо все те буде твоє – і сам я, і слава моя... Яке се буде життя!..”[215].

Чи постає герой у світлі сказаного шляхетнішим, аніж до цього? Чи повертає він утрачений внаслідок мимовільного, як запевняє, відступництва статус лицаря або, ще більше, чи осягає найвищих його, статусу, чеснот, укарбованих девізом “без страху й догани”? Питання не просто довільні або тільки риторичні. Ідеться ж бо про найсуттєвіше: відповідність ідеалові й, перефразовуючи, самохіть узятому на себе життєвому випробуванню, життєвій ролі. І хоча Любов у напрузі жалю й каяття

---

[214] *Українка Леся.* Блакитна троянда... С. 29.
[215] *Там само*. С. 108.

запевняє, що то вона занапастила коханого, насправді його провина, коли вже оперувати такими категоріями, не менша. Проти чого він, слід визнати, і не перечить.

Певності Орестові додає готовність і, як уявляється, можливість все виправити і направити. Так, наче існування людини винятково в її волі. Знеславлений відступом лицар (покинув даму / душу в скрутну мить – перший напад божевілля у Любові) і за це жорстоко покараний муками тілесними й моральними, дійсно вважає, що каяттям / поверненням, а ще обіцянками майбутніх перемог і гараздів, годен спокутувати вчинене, тобто власні безвір'я та бездіяльність. Він багато навчився (точніше біда навчила), але щось суттєве таки фатально пройшло повз. З упертістю продовжує чіплятися за реальність, усе випинаючи свою маскулінну спромогу забезпечити коханій осяжне, а не якесь там ефемерне, нафантазоване нею щастя. "Ти будеш моєю дружиною і будеш жити як інші, краще, краще, ніж інші. Ти будеш щаслива, щаслива, щаслива..."[216] – безперечно щирі, підказані серцем слова. Та скільки жінок чули таке від своїх обранців, а скільки мріють почути, і то саме це й більше нічого.

Люба, проте, не звичайна жінка, "не нормальна". Російськомовна версія драми у цитованому монолозі зберегла характерну фразу, що передувала фіналу, резонуючи у щедротах обіцянок неодмінною умовою: "Ты расцветешь роскошной алой розой"[217]. Так чи так, а Орест-чоловік-поет, а не лицар (буває й таке, чи в модерну добу тільки таке і буває?), і далі коли не ігнорує ідею / химеру "блакитної троянди", то й не бере її поважно, сказати б, за основу. Та це й зрозуміло, ощасливити земну, з плоті й крові (червона троянда) жінку далебі легше, простіше – їй достатньо дати те, що зазвичай дається іншим (і ними радо приймається), може трохи й понад, та загалом в околі зримої перспективи. Тоді як з істотами ефіру, душі й духу справа непевна. Вони, здається, не прагнуть нічого, принаймні з того, що так важить у світі речей і водночас жадають "усього іншого", тобто неможливого. Орест – поет, і з-поміж решти його іпостасей саме на цю ним та й іншими покладено головний акцент. Тому плекання надії дати жінці навіть неможливе не виглядає усього лиш романтичною обіцянкою. Силою таланту він сподівається вичарувати для неї (і себе) цілий світ.

---

[216] *Там само*. С. 109.
[217] *Українка Леся.* Голубая роза. Драма в 5 действиях. *Леся Українка.* Зібр. тв.: У 12 т... Т. III. С. 374.

Зв'язок кохання і творчості, завжди в Лесі Українки безпосередній, у "Блакитній троянді" теж переведено магістраллю. Хай Любов не змогла зробити з Ореста чоловіка (що до снаги будь-якій жінці, але не їй), однак зробила з нього митця (з чим годі було б зарадити її суперницям). Аби збагнути цей феномен, знову слід вдатися до психоаналізу, зокрема Юнґової концепції материнського комплексу. Один із найглибинніших виявів генерованого ним психотипу доньки означується ученим як "перебільшений ерос". Особливо його дія, що буває і фатальною, і благотворною, виявляється у взаєминах з протилежною статтю. І зазвичай "реактивне посилення еросу у доньки спрямоване на чоловіка, якого слід вивільнити з-під домінування материнськи-жіночого. Така жінка інстинктивно втручатиметься скрізь, де її провокуватиме несвідоме шлюбного партнера. Вона порушуватиме небезпечну для чоловічої особистості зручність, яку той радо вважає вірністю. [...] Жінка нашого типу спрямовує гарячий струмінь свого еросу на чоловіка, який перебуває у тіні материнського, і в такий спосіб провокує моральний конфлікт. А без нього неможливе *усвідомлення особистості"*[218]. Описаний психологічний механізм, на думку цитованого автора, є ключовим, знову його формулювання, у "піднесенні до вищої свідомості", стремлінням до чого надаровані талановиті, творчі натури.

Автор збірочки віршів, Орест враз стає літературною зіркою, "фаворитом долі", як величає його літератор-невдаха Острожин. І це завдяки єдиній драмі написаній після нещастя (першого нападу) з Любою. Щось мало відбутися задля цього еволюційного стрибка, щось настільки масштабне, аби не просто розірвати пелену ілюзорної буденності, а ще й забезпечити прорив, "піднесення" за Юнґом, до вищих станів і сфер. Це, звісно, втрата чи нехай розлука з коханою, зокрема трагічні обставини, що супроводжували саму подію. Чоловік стає свідком, власне, переживає не тільки крах омріяного щастя з обраною жінкою, а й розпад такої певної реальності, навдивовижу легкий і нищівний, слід зазначити, розпад. А найстрашніше у тому – жаске перетворення, деструкція, утрата близької людини. Це важкий, майже незносний тягар, але, як би цинічно не звучало, і необхідний митцеві досвід.

---

[218] *Юнґ К. Ґ.* Психологічні аспекти архетипу матері. *К. Ґ. Юнґ.* Архетипи і колективне несвідоме. Львів: Вид-во "Астролябія", 2012. С. 130.

Мабуть, найперше варто говорити про досвід самоусвідомлення, наріжником якого – болісне сприйняття і не менш болісне прийняття *себе як Іншого*. За схожих сценічних обставин цей психологічно нюансований епізод напрочуд віддано в Олеся – через сюжет Брата-скрипаля. Втрата любові, втрата єдиної жінки, якій посвятився життям, піддає чоловіка мукам, нівечить стражданнями, але ними ж перетворює, "підносить" на незнані доти високості творчого лету. Ось як це бачиться збоку, очима, що важливо, скептика й циніка Другого брата: "Він порвав струни і вийшов на естраду, блідий, як смерть. Він більше не міг грати, а коли сотні голосів заревли, як звірі, він переміг себе і заграв на двох струнах так, як ще ніколи не грав доти. Крізь мертву тишу я дивився на його, і в той час, здавалось, у його не було горба"[219]. Тут, що цікаво, трансформація позначилася й на фізичному рівні – хай ілюзорним, нетривалим, але звільненням від каліцтва. Та небавом і розплата (якщо це потрактовувати так; бо можливе іще звільнення) – зміни у свідомості, психіці.

Натомість герой Лесі Українки збувається й тілесного здоров'я. Орест також відчуває нерозривність зв'язку поміж тим, ким він годен стати й жінкою, котра єдино й здатна "перетворити" його. Звідси і рішучість, з якою поборюється головний аргумент рекомпенсації за відмову од кохання / шлюбу – талант. "Він загине без тебе, – запевняє поет і чоловік, – бо ти моя муза, ти моя поезія. Я тепер нічого не пишу, бо я не маю думок в голові [...]. Ти хочеш загубити навіки мене, мою славу і все, що я міг би зробити, бо я чую в собі вогонь, він міг би дива створити, але ти хочеш вгасити його. Що ж, нехай гасне, мені тепер нічого не жаль..."[220]. Як видається, тут герой і припускається фатальної *помилки* (і чи це дефініція для того, що сильніше за людину?), наміряючись упокорити, приручити, одомашнити музу. А у висліді: сподіваючись отримати те й інше, він втрачає усе, купно з власним життям.

Позиція Любові у цій, з точки чоловіка, ситуації вибору без вибору, мабуть, не так інфантильна – тут перед веде герой, як серафічна, духовна. Її пропозиція не щира дружба, навіть не віддалена приязнь, а рішуче повна, яку тільки може запевнити земний світ, розлука – незнання про існування одне одного. Точніше "не знати" воліла

---

[219] *Олесь О.* Танець життя... С. 113.
[220] *Українка Леся.* Блакитна троянда... С. 70.

б дівчина, тому так охоче й приміряється до ролі (запропонованої / накинутої саме ним) Беатріче. А він, Данте, хай би, коли так, "з професійної потреби" знав і любив її платонічно, на відстані, бо ж: "Любов може бути чудовою поемою, що люди потім перечитують у спогадах, без болю, без прикрого почуття"[221]. Тоді, певно, продовжує невесело жартувати героїня, не було б щастя, але й нещастя не було б теж – написав же великий флорентієць, окрім "Пекла", ще й "Рай".

Був і проміжний варіант той, що найчастіше обирається / накидається, освячений традицією, введений у звичку. Представляє його, спочатку на словах, а потім і дієво Милевський. І робить це злісно-іронічно, замашисто і по-міщанськи твердолобо; невипадково Люба порівнює його з камінною статуєю. «У трубадурів часом трудно одрізнити блакитну квітку од адюльтера, – каже цей філістер. – А Данте, може, якби мав щастя познайомитися з своєю Беатріче ближче, то теж, може, попросив би її руки, щоб приміряти на неї шлюбний перстень. Тоді б ми мали не "Божественну комедію", а просто комедію під назвою "Як у людей, так і у нас"»[222]. Називаючи це профанацією, Люба не просто відкидає золоту середину пересічності, а й творений / спотворений нею світ. Її *вибір без вибору* – мрія, де більше правди, ніж у реальності, фантазія, що барвистіша й життєвіша одновимірної буденщини, міф, який проявляє вічні істини, а не механічно зводить все у закони, такі ж відносні, як і дочасні.

Та можна подивитися інакше: чи не веде героїня демонічної гри, убираючи в розумні форми божевілля? Чи не є все обстоюване маячнею хворої, прірвою несвідомого? Справді, як психотик, вона стирає актуальну реальність, яку не відчуває матерією існування, заміщаючи її реальністю внутрішньою, де опирається на свої сенси. Зрештою, сенси ці виходять з-під контролю (таке контролювати не під силу) й знищують "носія" та "ураженого" нею коханого. До речі, на бінарності такого вияву "материнського комплексу", зокрема загрозі нищівної деструкції, акцентував і Юнґ. Та водночас Любов / любов живе інтенсивніше, не до порівняння повногранніше, сильніше за інших, бо це, як не парадоксально, природне, властиве їй і їй призначене життя, яке мусить прийняти, витримати і... припинити.

---

[221] *Там само*. С. 31.
[222] *Там само*. С. 30.

Принцип, за яким в інтелекті немає нічого, чого раніше не було б у відчуттях, дістає увиразнення в концепції персонажа Лесі Українки. Свій простір існування Люба моделює у відповідності внутрішнім переживанням, замкненим, на ідеали надчасового й надреального тр*и*вку. Довірмося ще раз психоаналітикам у їхньому переконанні, що кожен одержимий якоюсь вищою ідеєю, і визнаймо її найвищий вияв за героїнею "Блакитної троянди". Ідея ця у її, героїні, усьому – думках та вчинках, свідомості й нестямі, почуттях і переживаннях, житті та смерті. Навіть в імені: любов. Для дівчини це не розвага, не примха і аж ніяк не санкціонований суспільністю інститут шлюбу. Насправді й, мабуть, єдино – це маєстат усесильного божества (доля, фатум, мойра – надто прозорі тут контексти античності), якому марне протистояти і яке цілковито визначає людське буття, від якого нікуди подітися, хіба в небуття. Але й там (а це вже ідеї християнства) є чинною його влада.

У цих координатах і вибудовано фінал драми, де змагання протагоністів триває і далі, хоч ніби й ідеться до порозуміння. Так, вітаїстичним монологам Ореста, лейтмотивом яких "щастя, щастя, щастя", передує вислів цілком фаталістичного настр*о*ю: "Не думай нічого, не треба, я люблю тебе і любитиму завжди. Нехай загину, все одно, хай серце розірветься – од щастя, не од горя. З тобою на все готов!"[223]. Але в тім і річ, що фаталізм цей не те щоб показний, а поданий альтернативою, зовсім і не обов'язковою, бо ж існує розумний і щасливий вихід, варіант.

Натомість відповіді Любові наче й звучать відголосками коханому, та насправді переакцентовують другорядні сенси, роблячи їх не то головними, а винятковими. Доречно дати монолог героїні повністю, оминаючи лише авторські ремарки, якими двічі – задано й підтверджено – його емоційно-змістову тональність – "у нестямі". Отже, палку Орестову затятість, щоправда з хвилевим ваганням при згадці про божевілля, "бути щасливим, бо я так хочу", Любов потверджує-заперечує у спосіб і логікою якраз-таки нелінійного порядку. "І я так хочу. Досить уже горя. Навіщо жертви? Я рада, що ми загинем! Тепер не треба думати, не треба зрікатися? Я жити хочу востаннє, ми ще не жили, ще не жили! Ох, як я тебе кохаю! Бери мене, я твоя, тільки тебе кохаю і не боюсь нічого. Про все дарма! Ах!.. я так тебе люблю, тільки

[223] *Там само*. С. 109.

тебе! Більш нікого нема на світі; ми самі, удвох, і я твоя, уся твоя, уся... Ти мало любиш, ти мусиш, мусиш... умерти, і я мушу тебе любити, бо я твоя, твоя!”[224].

Прочитання кульмінації, а отже, й усієї драми, як переважно це робилося, у строго-філософському ключі великого напруження не вимагає. То більше, що до цього нібито схиляє і сама логіка лінійного (!?) сюжету. Справді бо, пошук сенсу існування, на який скеровано зусилля протагоністів, результату не дає та й дати, вочевидь, не може. Бо не треба нічого шукати, треба просто вірити. І це так просто, аби не схильність людини, особливо “людини moderne”, все ускладнювати. Герої не змогли (чи не захотіли) знайти сенсу життя у самому житті, знайти щастя в реальному світі. Тому і йдуть / тікають з нього, переконані в його марноті, безнадії, абсурдності.

Чим цей ескапізм, поведінка й загалом психотип, зумовлені? Можливо, мав рацію “професор нової психіатрії”, записуючи в етіологію “нерівні відносини серця до мозку”. Розщепленість свідомості поміж правдою почуттів / серця й правдою раціо / мозку, де жодній не віддається перевага і не устійнюється баланс, цілком здатна розвинутися у мономанію. А вже її вияви і в психічних дисфункціях, де найпоширенішою автоагресія, і навіть у деформації особистості. Мабуть, під цим кутом ситуація виглядає переконливою, варто навіть сказати більше – таке пояснення слушне. Та слушність ця є такою лише у заданій площині. Тоді як просторовий континуум оповіді-міфу дає куди фактурнішу, повнішу картину.

Відмова Любові від життя через вольовий акт самогубства зовсім не дорівнює скасуванню, нівеляції самої ідеї буття, усіх його форм і виявів. Питання “чи сильна героїня тільки своєю смертю?”, лишатиметься риторичним доти, доки, як не парадоксально, не знайдеться альтернативи у ній, смерті, точніше через неї і “далі”.

Якщо, слідом за суїцидологами, дескрибувати намір вкоротити віку збуренням вітаїстичного імпульсу, а отже, трансформації енергії невижитого життя в антиенергію руйнування, то випадок героїні цим не пояснюється. Якраз то річ у тім, що своє у світі вона уже “вижила”: не літами / тілом / розумом, тобто другорядним, а почуттями / духом / серцем – головним. На двосічну в безпосередності репліку тітоньки Олімпіади – “Життя нема тоді, коли людина умре, а поки вона живе...” –

[224] *Там само*. С. 109–110.

мудра небога покликує: “О, якби завжди було так! А то часто єсть людина на світі і можна подумати, що вона живе, а в ній вже давно нема життя”[225]. А якщо так, то це не тільки марнота ілюзії, животіння, а й приниження, заперечення самої ідеї життя. Тоді, справді, краще “піти”, саме це слово уживає дівчина. І то ніяка утеча, сховок, а чи поразка. Навпаки, – то гідне прийняття і відповідь на виклик. І як не згадати філософську максиму, за якою сумнів у світові й собі, то не завжди самоприниження, а хоч і розпачлива, але форма гордості, безпосередній самовияв, пряма реакція.

Окрім психологічного та філософського ракурсів, самогубство героїв (остання репліка Ореста засвідчує намір виконати прохання-наказ коханої і піти за нею) надається до розгляду ще й у метафізичному, навіть містичному ключі. І скеровує туди не лише розіграна концептологія міфу “блакитної троянди”; хоча це, мабуть, найперше. Питання можна ставити ширше, охоплюючи як скерованість творчого методу авторки, так і специфіку генерування змістів і кодів її художнього світу.

Модель взаємин закоханих, апробована у дебютній драмі, згодом матиме кілька реактуалізацій. Одразу ж згадуються два найбільші обсягом твори пізнього періоду – “Руфін і Прісцілла” та “Лісова пісня”. Їхні фінали недвозначно потверджують ідею перемоги духу над матерією (і часом, і простором) через зіткнення-розведення світів – заявленої символістами парадигми універсуму. Те, що обриває стосунки чоловіка й жінки у земному світі, долається у за́світі, де немає неможливого, бо стираються всі другорядні пережиття й лишається головне – випрозорені любов’ю душі.

Випадок “Блакитної троянди” складніший і чистіший водночас. На відміну од Руфіна й Прісцілли та Мавки і Лукаша, долі Люби й Ореста стеляться паралельно, власне, тільки перетинаючись і перетинаючись фатально. Злитися водно вони можуть лише, і тут принциповий момент, не в смерті, а через смерть, у тому, іншому світі, брамою до якого вона є. Тому безпосереднішим автокорелятом постає модель стосунків Міріам та Месії з “Одержимої” – першої віршованої драми письменниці[226].

---

[225] *Там само*. С. 83.

[226] Літературних відповідників розгорнутому сюжетові знайдеться достатньо. І на один з таких вказує сама авторка. Ідеться про Шекспірову трагедію “Ромео і Джульєта”, з протагоністкою якої співвідносить себе Люба Гощинська. Поминаючи інші алюзії та паралелі, розкидані текстом, звернімо увагу на фінал драми, де герой гине від самохіть випитого смертельного трунку, приготованого аптекарем. У Лесі Українки він теж медичного походження і має назву “строфант” – це Орестові ліки наркотичної дії. Саме їх, нагадаємо, поруч з іншою отрутою, цианістим калієм, записує серед радикальних засобів лікування “професор нової психіатрії” з “Міста смутку”. У тих же нотатках подається ще

У віршованій драмі 1911 р. “Трагедія серця” О. Олесь взаємини героїв моделює не менш експресивно. Дослідники вказують на біографічну підоснову твору, час написання якого припадає на роман автора з поетесою Оленою Журливою. Відбилося це й на сюжеті, де жадано-абсолютному єднанню Чоловіка з Дівчиною перешкоджає його минуле – дружина, до якої збереглося почуття “тихої поваги – любові” і син. Та справа не в подієво-образного плану паралелях. Головне для митця, що працює з сенсами і символами, міра й переконливість універсалізації / обробки “матеріалу”, а не його походження / якість. Вочевидь і про це йшлося Курбасові у твердженні, що “символіка не в персонажах і не в зверхній дії, а в сьому, що між стрічками – в сьому, що примушує нас завмерти і дослуховуватись до відгомону вічності. Символіка в тому, що між персонажами твориться і що нас хвилює так, як цього хотів автор”[227].

Те, що “твориться” між героями, навряд чи означується назвою твору. Тут, як у найкращих своїх речах, автор зумів піднятися над конкретикою моменту, важливого ситуативно, найперше для нього, але минущого з надчасової, надперсональної перспективи. Жагу радості, насолоди, щастя він підносить до рівня найвищого сенсу життя і, парадоксально, життям і обмежує, майже нівелює. “У всій моїй істоті, – зізнається Чоловік, – Одно бажання щастя, [...] Щоб після його / Уже не оставалось сили жити / І ні на що було”[228]. Досить несподівана, як на знаного у товаристві епікурейця Олеся заява, хоч і проголошена вустами літературного персонажа. І тому пояснювати її біографічним чинником, то лише означити вихідну точку, власне, поштовх до руху, а не його причини, то більше, траекторію.

Приватний випадок спонукав до роздумів, можливість яких визначала внутрішня конституція митця, включно зі світоглядом, психологією, стилістикою. Здається, він про це уже знав, здогадувався, а от тільки тепер утямив з очевидністю. Щастя таки ілюзія, на осягнення якої покладаються всі зусилля, що, однак, виявляються марними. А все тому, що в цьому світі щастя, таке, якого шукають герої, неможливе. Це хіба мить, але й вона омана – квітка, що розцвіла і зав’яла, бо в тім її приділення. Узяти ж

один, як підкреслено, давній спосіб “рятунку” – perforatio pectoris (прокол грудної клітки). Способом цим скористалася Джульєта, смертельно вразивши себе кинджалом коханого. Досить примітна, потрібно відзначити, і не раз практикована нашою письменницею гендерна інверсія, де призвідцею одчайдушної дії, тут провідником у за́світ, виступає жінка.

[227] *Курбас Л.* Про символічний театр і театр О. Олеся... С. 36.

[228] *Олесь О.* Трагедія серця. *О. Олесь.* Тв.: у 2-х т... Т. ІІ. С. 69.

оману за дійсність, за правду, як це не без полегшення роблять інші, тим, хто пізнав істинне, не дозволяє пломінь, нею запалений. Є, проте, інші квіти (червоні троянди серця), істоти нетутешнього, нереального ґрунту, що ростуть і квітнуть завжди десь *там*, але не на землі. Намагання осмислити, точніше зарисувати цей дивний простір, чи таки позапростір, – ідейне осердя драми. (Паралелі поміж Олесевою "трояндою серця" та "блакитною трояндою" Лесі Українки показові не стільки структурно – витоками і концептуалізацією, як сенсово-емоційно – сприйняттям та увиразненням).

Закохані синхронно, діалогом душ, виходять на відмову од існування заради вічного тривання, що уявляється "сном життя". Тільки тоді, переконаний Чоловік: "І стане вічністю та мить, / Яку ми в льоті спиним" ("фавстівська тема", заявлена ще "Чарами ночі", не втратила для автора актуальності). Він же й осягає способу *переходу* до жаданого простору і стану – випити "таємну росу забуття", що зібралася в білих лілеях. Те, що чекає їх там, у за́світі, піддається тільки поверховій дескрипції. "Нірвани, відпочинку, / Переживань минулого", – намагається прояснити Дівчина свої жадання. Хоч жадане вже не належить до реальності, отже точніше буде називати це сподіваннями: "Хотілось би мені лежать / В якомусь забутті, [...] / А дотик кучерів твоїх / Чи крила вітру весняного / Нехай би гладили мене, [...] / Твоя рука в моїй руці... / І спати б вічно так, / І вже прокинутись / Ніколи не хотіти"[229].

Готовність Дівчини обірвати земні зв'язки не йде аж так далеко, аби прийняти забуття, що у тій же нірвані дорівнює позбавленому всього осяжного, заспокоєнню, згасанню, розчиненню у блаженстві абсолюту. Вона прагне лишитися з головним пережиттям свого Я – "казкою любові", яка тривати може тільки у вічності, у реальності ж лише народитися. І тому буддійському *розчиненню* тут відповідає гностично-християнське *злиття* – злиття душ закоханих у світлі Абсолюту.

Ситуація Чоловіка постає значно складнішою, навіть безоглядно-похмурою. Декларовані нехіть і супротив реальності виявляються на ділі запереченням задля заперечення, без альтернативи, сподівань, надії. Це чиста нівеляція, метафізика ніщо. Та цілковито згасити вітальність свого Я він поки не в силі. Тому й прислухається до "фантазій" коханої, заохочує їх. Проте у почутому шукає підтверджень своїм думкам,

---

[229] *Там само*. С. 70.

і відчуттям. Ось як “розвинуто” думки Дівчини: “Не треба прокидатись! / Бог зна, які б нові / Одкрились обрії перед очима, / Бог зна, куди / Не простяглись би руки. / Все мент, все мент, – не треба нам життя, / Коли ми кожну краплю крові / Вже через край ним напоїли. / Ах, щастя для душі / Таке ж важке, як горе [...]”[230].

Окрім філософсько-емоційного, позиція Чоловіка своєрідна ще й у гендерному полі. На відміну од Лесі Українки, інверсія ролей тут несвідома, її Олесь, знову ж несвідомо, застосовує і в інших своїх драмах. “Хрестоматійний”, жіночий прагматизм, що проявляється у практичності, прив’язаності до реальності, імпульсивності, зокрема і в спробах позбутися цієї реальності, коли неможливо пристосуватися до неї, – всі ці установки демонструє герой твору. Йому достатньо пережитого, дочасного щастя; та й те, виявляється, заважке. І продовження у вічності вже видається не стільки блаженством, як випробуванням і навіть стражданням.

Бажання смерті, уперше висловлене задля звільнення, переходу до вищого, у фіналі маліє до звільнення задля забуття, тобто обнулення попереднього статусу. Залежність від минулого, якого так палко зрікалося, виявилась непереборною. Приголомшений втратою білих лілей (а це лише засіб переходу, а не те, що перехід відкриває), Чоловік укидається не то в зневіру, це з ним повсякчас, а в правдешню істерику. Спочатку він згадує про каяття, чим приголомшує вже Дівчину, накидаючи почуття провини і їй, а потім знаходить і рішення – теж для обох. А його егоїзм, чи сказати м’якше, зосередженість на собі, помітна й раніше, проявляється цілковито.

“Рятунок” від муки, знайдений героєм, – то втеча у смерть. І втеча ця ганебна, бо смерть тут мета, а не відправна точка, брама у справжнє. А коханій, яка прагне й уміє жити не тільки минулим чи теперішнім, та раптом зробилася тягарем і, дослівно, стоїть над ним докором, чоловік не годен подарувати навіть *звільнення*. Єдине, на що спромігся, – порадити іти й просити у людей убити її. Свою ж могилу, як запевняє, знайде собі сам. Дивно суголосні ці поради тим, які дають за схожих умов своїм зневаженим жінкам герої Лесі Українки – Дон Жуан (“Камінний господар”) чи Трістан (“Ізольда Білорука”). Вони на позір гуманніші, адже мають на увазі монастир. Але в суті це ще більша ураза, ніж ганебна загибель, бо це зневага і сумнів у слабкій

[230] *Там само*.

статі, її здатності свідомо обрати і прийняти смерть. Чернецтво ж постає її пом'якшеним замінником, животінням на межі з каяттям і заспокоєнням, а головне, поступовим звиканням і підготовкою до переходу. Словом, якраз *жіночий* варіант на який проектується, скидається частина чоловічих комплексів.

Нічого зі сказаного обома митцями про силу жінок не бракує героїням розглянутих драм, що, ясна річ, не засвідчує їхньої вищості над чоловіками. Та й не задля доведення або спростування чийогось статусу пишуться такі твори. Оголюючи підвалини буття, розкриваючи хистке й неоднозначне у нім становище людини, автори замикають дійство поміж головними його, буття, полюсами – життям і смертю. Провідником між ними чи наповненням слугує, як не дивно, страждання.

Подив викликає позиція Олеся, героям якого, з "Танцю життя", Батько задля розради, а, радше, несхибним дороговказом, лишає книгу, що з неї цитує Перший брат: "Страждання – се стежка, яка веде на високі гори раювання. Тільки той, хто страждав, пізнав світ і поділив тугу його Творця. Тільки той був щасливий, чиє щастя згоріло в стражданні"[231]. Креативну силу вказаного стану, бо позитивне його значення визнати письменнику-життєлюбу важко, підкреслено в діалозі персонажів-антагоністів. Обговорюється майбуття ненародженої дитини, що її доля, відповідно тому, калікою вона з'явиться на світ чи ні, матиме два нерівноцінні розв'язки: щасливий і нещасний. Та не все так однозначно, як то видається на перший погляд.

Менше страждати, і це не тільки парафраза Шопенгавра, а й авторський досвід, то прожити легше. Та чи буде таке життя справжнім? Перший брат увиразнює це порівнянням: "Він страждав би менше нас, і в своїм стражданні він ніколи так високо не зміг би піднестися". Про це ж у тості Третього брата: "Вип'ємо за горбаня, за брата! Він не покинув нас, він прийшов поділити наше горе!"[232]. Стверджує сказане, хоч і від супротивного, і Другий брат. Його поділ людей на дві категорії сягає тієї ж буттєвої практики пошуку щастя й утечі від мук. Проголошене ним вітальне слово лунає не побажанням і не засторогою. То жага розвінчати ілюзії "доброго світу", де кожне створіння, навіть упосліджене, знайде своє місце, отримає своє право на щастя.

---

[231] *Олесь О.* Танець життя... С. 110.
[232] *Там само*. С. 113.

“Що єсть життя? – питання, яке герой для однієї категорії людей вважає вирішеним. – Карнавал! Найбільший успіх мають на ньому блазні! Що єсть життя? Агонія! Тут блазні були б потрібні, але їх вуха ховають кривляння, а жарти їх гинуть в хрипінні! Я п’ю за Хама! [...] Він найсильніший! Хто зрозумів життя і стис його в своїх руках? Він, ситий, глухий і жорстокий!”. Алюзії на Шекспірову метафору “світу-театру” в цьому монолозі приховано апелюють до української метафори “світу Божого базару”. Щасливий на ньому той, хто уміє зважувати й обирати, що і є запорукою вдалого торгу. “Він, – продовжує Другий брат, – найкраще зрозумів, що душа прикута до тіла, що крила полетять, коли дозволить тіло. Невеликі крила у Хама, але вони не зрадять [...]. Коли думки спалять наш мозок, і муки розірвуть серце, і ми, каліки, дотліватимем в могилі, Хам останеться на землі. [...] І знову в його дітях загоряться думки і запалять мозок. І знову заб’ються серця в муках і агонії. За Хама!”[233].

Сенс сказаного сягає глибше визнання вітальності / тілесності. Їй протиставлено можливості духу – наскрізної проблеми онтології. «Хто не вважав би, бачачи нас складеними з ума і тіла, – міркує Паскаль, – що ця суміш легко осягненна? А проте це річ, яку ми осягаємо найменше; людина для себе самої найдивовижніший предмет у природі, бо, не в змозі пізнати, що таке тіло, ще менше – що таке ум, а менше, ніж будь-що – у який спосіб тіло може бути поєднане з умом. Це вершина її труднощів і [...] її власна істота: “Спосіб, яким єднається тіло з духом, неосягненний для людини, хоча саме цим єднанням і є людина”»[234]. На відміну Лесі Українці, Олесь виходить на цю дилему радше стихійно, так само стихійно роблячи її центром своїх роздумів.

Висновки до другого розділу. Розглядаючи творче становлення митців, слід зазначити, що саме ліричний, первинний профіль їхнього обдарування, зазнавав найбільших випробувань. Пояснень цьому можна шукати у специфіці української літератури, де поезія і поети майже завжди посідають чільні позиції. Отже те, що у традиційно “лірикоцентричному” дискурсі на ранньомодерному етапі розвою найпотужніше проявилися драматичні й епічні обдарування варто сприймати радше

[233] *Там само.* С. 114.
[234] *Паскаль Б.* Думки... С. 79.

закономірністю, аніж парадоксом. Спроби відстояти й розвинути власну художню ідентичність у цих жанрах таки виявлялися успішнішими. А от зусилля поєднувати функції суспільного речника з летом вільного співця переважно зазнавали поразки. Відтак пошуки порозуміння з музою і з собою робилися просто доконечними.

Досвід Лесі Українки й О. Олеся, хоч і відбиває тут одне явище, але на різних етапах. У першому випадку бачимо рішуче й безоглядно-віддане простування за музою-долею: і шлях цей тернистий та довгий, але тільки так здобувається істина. Пізнане на крутозламах, видобуте з найтемніших глибин особистого й загальнолюдського обширів відкриває зір і душу, скріплює волю, наділяє руку, в якій перо, силою. Так народжується, щоб уже ніколи не померти, митець. І творене ним також не проминуще. А от Олесь вирішив обійтися малою кров'ю: взяти те, що потрібно, насправді те, що було в його спромозі, а не прийняти необхідне і навіть понад те, чим надаровує геній, але не здатен забезпечити талант.

Обоє відчували можливості власного обдарування. Та от тільки Леся Українка у безмежжі потуги, а Олесь у скінченності сили здобутого, та не подоланого рівня. Страх чи неспромога іти далі зупинили, законсервували його на функції виконавця, але не ролі-покликанні креатора. Інакше кажучи, він не наважився піти вглиб, у суть речей, до осягнення ідей через культуру, онтологію, психологію, а зостався віч-на-віч з реальністю, пізнання якої лишив за описом, безпосереднім емоційним відрухом, ритмом серця. Так природний талант лишався без огранки, саморозвою.

Дещо інакшою була динаміка становлення Олеся-драматурга, де він, як і Леся Українка, починає з апробації міфологічного матеріалу. Протагоністи перших драм авторів профілюються постатями Святого Письма – Мойсея / Старий Завіт та Христа / Євангеліє. І місія першого, вивести людей з фізичного рабства, доповнюється місією другого – звільнити людину внутрішньо. Навіть в "Осінній казці" авторка, що з усього іронізує, Казку, котру, як і в Олеся, "розташовано" на горі, сприймає серйозно. Її пошукам дорівняно здобуття самого себе. Посідання "дому душі" і є направду завданням кожного, хто бажає стати причетним до буття, співучасником його, а не лише доривчим фрагментом. Отже і хід людей – то не марне блукання, а випробування, згадуючи біблійну метафору, відсіювання зерна від полови. Звідси і систематика художньо-онтологічного конфлікту: сила особистості й слабкість юрби;

і навпаки. Місія праведника не насильно ощасливити усіх і не вказати способи здобуття омріяного. Ідеться про засвідчення можливості / потреби Ідеалу, а ще готовності його прийняття / відстоювання. І це найголовніше, бо заперечення дорівнює не лише утраті чогось в собі, а себе взагалі. Цей метафізичний нульовий топос, за Гайдеґером "початкова просвітлина буття", осягається винятково через власний досвід, який, утім, визначається і корелюється досвідом Іншого.

Він в Олеся знайшов лише свою Казку на горі, як і Месія у Лесі Українки здобув на Голгофі тільки своє. Але й ті, хто прийняв "демонстроване буття", теж в дорозі до свого. В обох авторів справжніми учнями стають жінки: Дівчина і Міріам. Перша продовжує торувати вказану вчителем путь, хоч Його натовп забиває камінням. Друга сама зазнає смерті від тих же рук, що упорались з Месією. Час хама і звіра, що настає після відходу (але не смерті!) праведника, завдяки тому, що Він не вмирає у послідовниках, ніколи не обернеться довічним царством темряви. Бо є одержимі, які не приймуть облуди світу земного. А за спромогу бути іншим, віддзеркаленням Царства Небесного чи бодай провіщенням такого, віддадуть найцінніше – життя.

Довкола головної проблеми онтології – доцільність присутності людини в світі – розгорнуто й дію, мабуть, найконтроверсійніших творів обох митців. Люба Гощинська мала життя, що не здавалося їй життям, тому відкинула його, що, звісно, не означає ніби й авторка відкинула свою героїню. Також і діти-каліки здорового батька у драмі Олеся страшною ціною, але утримуються від самотрансформації в чудовисько. Бо ж "бути в абсолюті потворою, – як казав В. Гюґо, – то значить ненавидіти". Однак вони, що вмотивовано художньою і психологічною логікою, хоч і не допускають народження страшного *іншого в собі*, не приймають й *іншого себе*.

Що залишається нещасному, коли приділення його – страждати? Прийняти все як є і, пропонував Евріпід, полюбити свої страждання. А ще, і це вже код доби moderne, – вдатися до гри. І рівноцінними тут і автор, що усвідомлює людську душу постійним і нескінченним ігровим полем, і персонаж, що береться лицедійствувати у межах, а насправді безмежжі буття. І це, що надважливо, не блазнювання паяца перед королем / долею, а рівна, наскільки це можливо, гра лицаря зі смертю / дияволом у шахи (була в Лесі Українки така гравюра). Античній парадигмі героя

авторка не те щоб протиставляє, а співвідносить модерну, сказати б, ігрову буттєву концептологію. Люба Гощинська не може покинути грати, бо це єдина притомна форма існування для таких, як вона. Однак усі апробовані ролі – Жанни д'Арк, Беатріче, Джульєти – надто спокусливі своїм амплуа і водночас страхітливо-важкі уживанням / виконанням. Дівчині слід або прийняти і витримати життя як гру, або почати жити серйозно, відкинувши лицедійство. Хоча і за того, і за того вибору ризик, який вона так любила, лишався величезним, а баланс (про перемогу ж навіть не йшлося) хитким. Свіча горить, поки триває гра, тобто життя; але й гра, як відомо, може бути не вартою свічок.

Перш ніж давати очевидну відповідь на підсумкове питання – чи в грі, що зветься життям, Люба програла? – варто виявити специфіку ігрового поля і заданих ним правил. "Світ навиворіт", як онтологічний простір персонажів, вимагає від них таких же нестандартних ходів, як і від читачів нелінійного сприйняття. Увійшовши в міф, герої марно намагаються від нього звільнитися. Послідовний тут тільки Орест, якому здається, що все ще можна переграти. Він справжній митець, таким його зробила кохана, а однак не годен, як і самохіть прикладений (!) патрон-номінатив Данте, поєднати в жінці земну любов (щастя, тілесне) і небесне блаженство (райське, духовне). Він до останнього не може розгледіти в Любові Беатріче, що і означало б прийняття блакитної, а не червоної троянди. За це і розплачується.

Сама ж героїня змогла своїм іменем до себе дорівнятись. Довести відданість обранцеві, що дорівнювало поборюванню / прийняттю долі як рокованого, бо єдиного справжнього ідеалу, іншого способу як смерть не було. І смерть тут обертається не тільки визволом від усього несправжнього, земного, а й надією на вічне життя у за́світі, в єдності-злитті з коханим. Але щоб це звершилося туди, за нею, має піти і її обранець, її Ромео. Драма Лесі Українки закінчується там (чоловік перед вибором), де Олесь своєю "Трагедією серця" дає суто чоловіче вирішення. Його герой, бранець і обранець потойбічної "троянди серця", в останній момент, мов той зрадливий лицар, зрікається Дами, а з нею і нескінченної "казки любові", що чекала їх там, за межею. Він готовий померти – з розпуки і жалю, але без надії на майбуття, продовження того, що у земному падолі звалося любов'ю.

РОЗДІЛ 3
МЕТАНАРАТИВ ЕПОХИ: ЛЕСЯ УКРАЇНКА В КОЛІ ПРОЗАЇКІВ-МОДЕРНІСТІВ (МИХАЙЛО КОЦЮБИНСЬКИЙ, ВАСИЛЬ СТЕФАНИК)

3.1. Леся Українка – М. Коцюбинський. Естетика канону

3.1.1. Митець поміж обов'язком та покликанням: своєрідність культурної інтеріоризації. Леся Українка та М. Коцюбинський, як чільні постаті епохи, своїми ідейно-світоглядними шуканнями уповні відбивають складний процес формування модерного проекту національної культури. Попри подієву непримітність біографій, митці є прикладом цілеспрямованої і ненастанної еволюції як у прямуванні до вершин творчої майстерності, так і в розвиткові громадянської самосвідомості.

Прихід в українську літературу був у тогочасних умовах актом мужності й патріотизму, бо ж передбачав не лише відмову од злиття з імперським мейнстрімом, а й свідоме протистояння державному владно-репресивному апаратові. Тернистим виявився уже сам шлях набуття національної ідентичності, який для покоління юних Л. Косач та М. Коцюбинського пролягав не через вільну, регламентовану суспільними інституціями опінію-підтримку, а торувався зусиллями членів локальної, зокрема й родинної спільноти. Маловідомим, але особливо промовистим є те, що дев'ятирічний Михайлик уперше вільно заговорив рідною мовою лише в напівсвідомому стані, хворіючи на запалення легенів. Після цього хлопець і починає вправлятися у письменстві, спершу, що теж закономірно, вдаючись до поетичного жанру, де визнаними зразками слугували народні пісні. Примітно, що улюбленим автором для нього, як і для Лариси Косач (яка дебютувала у восьмирічному віці), невдовзі зробиться Г. Гайне. А дитинство та юність для літераторів-початківців стали ще й порою інтенсивної освіти, і найперше – самоосвіти.

Через відомі причини Леся Українка уникла необхідності відвідувати приступні тоді дівчинці навчальні заклади. Що це не стало відчутною втратою, свідчить і досвід її колеги. Навчання у духовній семінарії, де панували казенний дух та схоластизовані педагогічні підходи, попри сподівання учителів, сприяло

виробленню у “бурсака” Коцюбинського лише стійких упереджень щодо удержавленого культу. Його ж антирелігійні переконання, цілком у дусі часу, поєднувалися із захопленням соціалізмом. Визначальним тут став вплив ідей М. Драгоманова, зокрема концепція культурної самобутності поневолених імперією країн. Актуальною на етапі світоглядного формування лишалася для молоді й народницька платформа. Вочевидь, що не без інтенцій останньої багатьом українським інтелектуалам вдавалося зрівноважувати нівелюючий тиск лівої ідеології. Її інтернаціоналістські засади в загальноросійських умовах набирали особливо загрозливих обрисів великодержавного шовінізму.

Загалом схожий період становлення перейшла і Леся Українка. Щоправда, посутнішу роль відіграло особисте наставництво М. Драгоманова. Його авторитет позначився не лише на ідеологічних уподобаннях небоги, а й сягнув глибшого, духовного рівня. Особливо це помітно на її неоднозначному сприйнятті релігії, зокрема канонічного християнства, і то найперше у православній (російській) адаптації. Але очевидно й те, що не варто вести мову про атеїзм Лесі Українки (як не дивно, більше це стосується випускника духовного училища М. Коцюбинського), адже ні її життєвий, ні тим паче творчий шлях належних підстав для цього не дають.

Критичне ставлення до панівної в імперії церковної інституції, віддавен надійної підпори царського трону, було суттєвим складником негації, яку викликáв у свідомих українців існуючий режим. Не останню роль відігравала й можливість бувати за кордоном. Леся Українка, фіксуючи свої віденські спостереження 1891 р., у листі до М. Драгоманова з гіркотою визнала: «Розглядаюсь я собі на тую “Європу” та європейців [...]. Перше враження було таке, ніби я приїхала в якийсь інший світ – кращий світ, вільніший. / Мені тепер ще тяжче буде у своєму краї, ніж досі було. Мені сором, що ми такі невільні, що носимо кайдани і спимо під ними спокійно. Отже, я прокинулась, і тяжко мені, і жаль, і болить...”[235]. Та в радикально налаштованої молоді справа не обмежувалася лише наріканнями, адже бачене у вільних світах настійливо спонукало до дії. Цікавим видається ще один висновок Лесі Українки, зроблений того ж року. “А що наші люди лінюхи, бачу я тепера

[235] *Українка Леся.* Лист М. Драгоманову від 5.III.1891. *Леся Українка*. Листи: 1876–1897. Київ: ВД “Комора”, 2016. С. 125.

добре! – писала вона М. Павликові, – У нас бо таки громадського виховання нема ніякого, а через те й громадського почуття бракує. Все приходиться тільки очі протирать, щоб світліше на світ подивитись, а деякі, як лінуються, то й очей не протирають, а просто сплять сном праведних [...]. Та думаю, що то недовго триватиме, бо дедалі то такі часи настають, що треба або так заснути, щоб і сни ніякі не снились, або вже прокинутись зовсім і про всякі сни забути”[236].

Можливості, якими молодь збиралася розбуркати з вікової летаргії громаду, виходили з розрахунку залучення до праці якомога ширшого кола людей. А традиційним, успадкованим від старшого покоління методом роботи з найбільш масовою соціальною верствою – селянством – були “ходіння в народ”. У свій час данину цьому віддав і М. Коцюбинський. Однак швидко стало зрозумілим, що “пропаганда на селі”, як це тоді називалося, себе не виправдовує, адже низи, за відсутності культурно-політичного проводу, до самоорганізації, а тим паче активного усвідомленого спротиву надаються дуже важко. Отже, актуальною у своїй очевидності постала необхідність формування національної інтелігенції. У максимі Лесі Українки це подавалося як завдання “вернути нації її мозок”.

Найдієвішим способом утілення громадянських ідеалів завжди вважалася відкрита політична діяльність. Однак в умовах колоніальної реальності, та ще й за абсолютистської монархії уповні реалізувати це право можна було хіба у формах нелегальної, підпільної роботи. Сьогодні ще відчутно бракує інформації для увиразнення участі й ролі митців у радикальних рухах доби порубіжжя. Але відомо те, що обоє свого часу були близькими до соціал-демократичних гуртків, а Леся Українка ще й стала 1896 р. співзасновницею Української соціал-демократичної групи. Важливе свідчення залишив, зокрема М. Вороний, який у автобіографічному листі до професора О. Білецького ствердив, що «коли заснувалася зрештою [...] УСДР Партія, то я, Коцюбинський і Лариса Косач (Леся Українка) становили в ній так звану “літературну секцію”»[237]. М. Коцюбинський, як відомо, замолоду входив ще й до національно-демократичного “Братства тарасівців”. Зрозуміло, що царська

---

[236] *Українка Леся.* Лист М. Павлику від 05.IX.1891. *Косач-Кривинюк О.* Леся Українка. Хронологія життя і творчости / Репринт. вид. Луцьк: ВАТ Вол. обл. друк., 2006. С. 168.
[237] Відділ рукописів Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАНУ. Ф. 110. Спр. № 29. Арк. 22.

таємна поліція чимало знала і про цю сферу діяльності митців, адже за кожним із них було встановлено негласний жандармський нагляд.

Як відомо, каталізатором сподівань політично активної спільноти стала революція 1905–1907 рр. Водночас її події виявилися ще й серйозним моральним випробуванням для багатьох мислячих людей. Щоб переконатися у сказаному, достатньо перечитати листування М. Коцюбинського та Лесі Українки тієї пори з їхніми галицькими кореспондентами.

На жаль, українці виявилися не готовими уповні скористатися революційними здобутками. Зокрема не було реально закріплено на місцях надані урядом преференції в гуманітарній царині. Для функціонування недільних шкіл, бібліотек, театрів, видавництв і часописів не вистачало найперше кадрів. Навіть ті первинні й потенційно наймасовіші організації, якими на початку століття стали міські й сільські "Просвіти" зазвичай не могли забезпечити свого належного представництва. Як з гіркотою писав Коцюбинський співзасновникові чернігівської "Громади" В. Андрієвському, "українці так довго і уперто деморалізувалися, виявляючи свій патріотизм підписуванням адресів і копійковими пожертвами на вінки і панахиди, що втратили здатність до справжньої роботи. Ще на проекти ми багаті і можемо подавати прекрасні, а як доведеться перевести в життя хоч би найлегший з них, виявляється, що нема кому. Той занятий, той не вміє, той не хоче, той ухиляється"[238]. Сам автор уже третій рік очолював у Чернігові місцеву "Просвіту", де майже вся робота лежала на плечах керівника і його дружини. Байдужість спільноти до громадських справ і погіршення самопочуття й змусять М. Коцюбинського вийти з ради товариства та, по суті, закінчити на цьому з активною суспільною діяльністю. Схожі причини зважитися на подібний крок виявилися у тім часі й у Лесі Українки, яка з ентузіазмом долучилася до розбудови національного культурно-освітнього життя у Києві.

Попри усвідомлену потребу й готовність до громадсько-політичної роботи, головне завдання і *покликання* митця полягає у творчій самореалізації. Покоління українського порубіжжя добре затямило цю істину, більше того, наважилося

---

[238] *Коцюбинський М.* Лист В. Андрієвському від 09.I.1908. *М. Коцюбинський.* Твори: У 7 т... Т. VI. С. 84.

боронити її як своє право[239]. Чи не ствердженням такого стану речей сприймається заувага М. Коцюбинського, висловлена в листі В. Гнатюку. “Чи не чули чого про Стефаника? – цікавився автор долею одного зі своїх улюблених митців, – Хвалився мені, що восени видасть нову збірку своїх оповід[ань], а тим часом щось нічого не чути. А жаль. Бо на чорта нам здалася його політика (1908 р. В. Стефаника обрано до австрійського парламенту – *С. Р.*) – нам потрібніші його оповідання”[240].

Пріоритет мистецького начала, окрім усього, визначався ще й розумінням ваги таланту в українських реаліях. Література тоді сприймалася не тільки і не стільки іманентною формою художнього мислення, як одним із найдієвіших засобів державницького самоствердження. Тому й письменники намагалися поєднувати у творчій практиці тенденцію поточного моменту з вічними ідеалами. Та зазвичай штучний синтез публіцистичного і белетристичного жанрів був приречений, адже автори, що бралися за цю справу, не лише не відчували до неї покликання, а й часто не мали елементарної філологічної підготовки. Ділячись із М. Драгомановим спостереженнями над поточним літпроцесом (а це 1892 р.) Леся Українка не без іронії нарікала: «В нас тільки тепер дехто починає вчитися версифікації, а більшість то й досі не признає її, а йде за правилами: “Не налагай оков на вдохновенье!” та “Аби душа щира!” [...] Що ж до мене, то я тільки генієві можу простить кепсько збудований вірш, та й то не завжди. Українським же поетам слід би на який час заборонити писати національно-патріотичні вірші, то, може б, вони скоріше версифікації вивчились, примушені до того лірикою та перекладами, а то тепер вони найбільше надіються на патріотизм своїх читців, а не на власну рифму та розмір»[241]. Однак те, що сповідувала Леся Українка, – освіта, працелюбність, відданість справі, нарешті, незалежність автора, – багатьом здавалося зайвим і навіть шкідливим, якщо не ставилося на службу громадським інтересам. Та хоча вимоги, висунуті новими часами, були зрозумілими й загалом прийнятними для молодих письменників,

---

[239] З такою ж настійливістю письменники відстоювали право на приватне життя. І чи не найперше це виявлялося у сфері особистих стосунків, навіть якщо ті не зовсім улягали суспільним нормам. Громадська опінія не в силі була завадити ні Лесі Українці у її взаєминах із Сергієм Мержинським, ні романові М. Коцюбинського з Олександрою Аплаксіною. Отже, відома теза І. Франка, що діячам української культури, аби марно не витрачати потрібної для справи духовної енергії, не слід закохуватися, не стала правилом для молодого покоління.

[240] *Коцюбинський М.* Лист В. Гнатюку від 17.XII.1909. *М. Коцюбинський.* Твори: У 7 т... Т. VI. С.159.

[241] *Українка Леся.* Лист О. Кобилянській від 03.III.1892. *Косач-Кривинюк О.* Леся Українка. Хронологія... С. 175.

далеко не кожен виявляв схильність до них дослухатися. І причина не лише в ідеологічному тискові чи суспільних запитах, а й у внутрішній налаштованості, заданості на осягнення все нових і нових вершин.

Готовність вчитися (що, мабуть, і є виявом тих невпинних пошуків досконалості, котрі вирізняють талант) вимагала величин, до яких можна було апелювати й на які, зрештою, рівнятися. Обоє чільних українських митців саме в класичній та модерній Європі віднайшли ту взірцеву традицію, на яку орієнтувалися самі й прагнули зорієнтувати рідну культуру. Про західні впливи, контакти і контексти, у котрих може бути розглянута їхня творчість, науковцями написано чимало. Тут доречним видається лише озвучити думку іззовні, висловлену італійською славісткою Емануелою Зґамбаті. І хоча авторка має на увазі передовсім свою країну, її спостереження резонують у значно ширших смисловому й географічному вимірах. “У баченні Італії М. Коцюбинським та Лесею Українкою, – переконана дослідниця, – сублімуються їхні концепції історії культури, природно інтегровані в європейську історію культури без перешкоди простору та часу, починаючи від класичної давнини аж до сучасної дійсності; зрештою, вся їхня творчість, беручи до уваги вражаючі паралелізми та посилання, закорінена в європейський контекст”[242].

Подане твердження надається до розширення, і то найперше у ракурсі автосприйняття літературної праці. Митці не лише вважали творчість своєю основною і єдиною професією, яку, зауважмо, опанували цілковито. Психологічно, морально, світоглядно вони не мислили себе поза нею, бо ж писали не тільки тому, що це потрібно, а тому, що інакше не могли: “Scribo ergo sum” (пишу значить існую), перефразовувала Декарта Леся Українка. І вона ж у листі до О. Кобилянської, міркуючи над можливостями самореалізації, ствердила не лише те єдине, чим би хотіла займатися, а й мимоволі окреслила прямий і, зрештою, фатальний зв’язок власного життя й творчості. «Інша праця, не літературна, – зізнавалася авторка, – дала б мені менший зарібок, втомила б мене далеко більше і, може, навіть затамувала б мій розвиток [...]. Певна річ, що я белетристики і не думаю покидати, бо то вже моя натура того б не дозволила, тільки ж я багато, раз у раз

[242] *Зґамбаті Е.* Італія М. Коцюбинського та Лесі Українки: два обличчя одного міфу. *Всесвіт*. 2007. № 7–8. С. 156.

писати белетристики ніколи не могла, бо вона занадто палить мене, і коли б я, напр[иклад], з рік щодня писала вірші чи прозу красну, то мій Brennmaterial (паливо – *нім.*) вичерпався б так, що з мене б тільки обладка лишилась»[243].

Пов'язаність фізичного існування з творчим процесом у тонко організованих натур має складну природу. Очевидною є залежність здоров'я, а то й самопочуття від праці, якій доводилось (інакше нічого б не вийшло) віддаватися до решти, до цілковитого виснаження. І водночас "артистичний організм" міг функціонувати, власне, вповні виявити себе лише у творчому акті. Відтак письменство ставало стимулом і окрасою життя та, заразом, одним із головних (якщо не головним) чинником його нівеляції, знищення. У двобої-виборі поміж жадобою життя та жадобою творчості перевага, як правило, віддавалася останній. Таке панування мистецьких інтенцій над особистими потребами і навіть людською природою посутньо описано в есеї М. Євшана. "Аби давати тільки те, що виходило з найвищої гармонії та рівноваги, – спостеріг автор, – Коцюбинський мусів втинати сам себе, ставати ворогом своїх змислів". Але також і "змисли його були до певної міри його ворогами. Вони – вічно *голодні*, вічно потребують чогось нового; витончені, артистичні змисли відкривають для себе поживу скрізь по дорозі, вони, як автомат, відбирають враження з зовнішнього і внутрішнього світа – се постійна обсерваторія, яка не дає відпочинку чоловікові, робить його перечуленим, уважним на все, безсонним"[244].

Особливо плідними для обох письменників були останні роки земного шляху. У передчутті смерті вони намагалися зробити якомога більше, з розпачем усвідомлюючи, що на все задумане сил, мабуть, не вистачить. Згадується тут лікування Коцюбинського у київській клініці, коли він, позбавлений можливості перебувати у вирі активного життя, занурився у світ книг, шукаючи там натхнення й матеріалу для праці. Не менш характерними були останні тижні й навіть дні Лесі Українки, протягом яких вона диктувала матері план чергової драми та для фонотеки чоловіка-музиколога наспівувала народних пісень.

---

[243] *Українка Леся.* Лист О. Кобилянській від 14.XI.1900. *Косач-Кривинюк О.* Леся Українка. Хронологія... С. 516.
[244] *Євшан М.* "Тіні забутих предків". *М. Євшан*. Критика... С. 474.

Працювати на межі морального й фізичного виснаження митців змушували ще й значно прозаїчніші, але, на жаль, не менш вагомі обставини. Мова про потребу заробітку, яка з часом перетворилася на проблему елементарного самоутримання. Українського письменника, навіть найвищого рівня таланту й працездатності, у тодішніх реаліях белетристика забезпечити не могла. М. Коцюбинський із гіркотою зізнавався у автобіографічному листі до Мих. Мочульського: "Найбільша драма мого життя – се неможливість присвятити себе цілком літературі, бо вона, як Вам відомо, не тільки не забезпечує матеріально, а потребує ще видатків"[245]. Тому й доводилося шукати можливостей заробітку. Для цитованого автора такою виявилася нудна й виснажлива робота в чернігівському оцінно-статистичному бюро, залишити яке дозволила лише персональна стипендія від київського "Товариства підмоги українській літературі, науці і штуці".

Як відомо, на початках саме родина фінансово підтримувала Лесю Українку. Це, до речі, спровокувало цікавий обмін репліками поміж нею та В. Гнатюком, який, за словами авторки, «щось закидав, на що то комусь потрібні гонорари, коли "має багатого батька", але йому хтось сказав, що гонорари не мають нічого до того, який в кого батько, і що всяка праця варта плати і то, властиво, не такої жебрацької...»[246]. Пізніше Леся Українка змушена буде вдатися до літературного "поденництва" у російських часописах і навіть до приватних уроків іноземних мов та перекладів комерційної документації. А щодо можливості сторонньої підтримки, то тут вона була гранично принциповою й навіть категоричною. Зокрема й тоді, коли, описуючи сестрі своє прикре матеріальне становище, ствердила: "Могла б я, правда, удатись по запомогу, так як Коцюбинський, і думаю, що мені б не відмовили, але з різних причин волію Середню Азію, ніж се..."[247]. Одним із мотивів такої гострої реакції, ймовірно, стало поширене у той час сповіщення про М. Коцюбинського, який "живе з громадської запомоги"[248]. До того ж, на такі видатки з товариського фонду доволі неоднозначно, м'яко кажучи, відреагувала сама громадськість.

---

[245] *Коцюбинський М.* Лист М. Мочульському від 30.XI.1905. *М. Коцюбинський.* Твори: У 7 т... Т. VI. С.44.
[246] *Українка Леся.* Лист О. Кобилянській від 19.VII.1901. *Косач-Кривинюк О.* Леся Українка. Хронологія... С. 554.
[247] *Українка Леся*. Лист О. Косач (сестрі) від 17–20.VI.1913. *Леся Українка.* Листи: 1903–1913. Київ: ВД "Комора", 2018. С. 683.
[248] *Там само.* С. 670.

Фінансова підтримка спільноти зазвичай справді була останньою можливістю для змученого працею письменника втриматися при житті й хоча б якось забезпечити родину. Розпачем і якоюсь навіть фатальністю позначено листи вже серйозно хворого Коцюбинського в намаганнях змалювати свої похмурі чернігівські будні. 1908 р., відписуючи В. Гнатюкові, він зізнаватиметься: "Погано, знаєте, зо мною. Треба рятуватися, спочити, полежать в шпиталі або в санаторії, а нема за що. Доведеться пропадати. Служба ледве-ледве дає шматок хліба, а література!.. Соромно навіть признатися представникові культурної нації. Єдиний спосіб – писати по-російськи, але коли я досі сього не робив, то вже тепер не зроблю. А тим часом факт, що мої російські перекладачі дістають в кілька раз більше за переклади, ніж я за оригінал. Доведеться пропасти"[249]. Згадка про Росію тут вельми промовиста. Адже праця (чи заробітчанство) в інтелектуальному просторі сусідньої країни дійсно могла забезпечити пристойне існування. Недарма ж і В. Винниченко висловлював суголосний цитованій думці намір перейти до "братньої" літератури. (До слова, і цей митець діставав "громадську запомогу").

Того ж 1908 р., і саме від В. Гнатюка Коцюбинський отримує звістку про важкий стан Івана Франка. Це настільки вразило, що довелося кілька днів перележати, аби вгамувати нервовий напад. Найбільше він потерпав за інтелектуальну спромогу хворого, розуміючи не тільки вагу можливої втрати, а й те, що колега не зможе заробляти на життя. Тому й на прохання галичан охоче взявся за поширення у Наддніпрянщині т. зв. довірочної відозви НТШ зі збору коштів (тієї ж "громадської запомоги") для найвідомішого українського митця. Мабуть, трагедія зі старшим товаришем так зачепила Коцюбинського ще й тому, що з очевидністю розкрила перед ним самим можливість фатального життєвого фіналу. Це тим більш імовірно, якщо взяти до уваги його хворобливість та нервову вдачу. Бо коли, за словами В. Гнатюка, навіть "сильна хлопська натура" Франка не змогла витримати, то чого ж було сподіватися йому. Те, як Коцюбинський, людина і письменник, сприймав такі ситуації, якось по-особливому увиразнює спогад, залишений М. Зеровим: "Я пам'ятаю, – згадував він, – як здивувався, вперше з уст безнадійно хворого на той

[249] *Коцюбинський М.* Лист В. Гнатюку від 27.I.1908. *М. Коцюбинський.* Твори: У 7 т... Т. VI. С.88.

час Коцюбинського почувши в клініці проф. Образцова, пізньої осені 1912 р[оку], – що він уважає своє здоров'я кращим за здоров'я Лесі Українки, а свою творчість з цього боку в кращі умови поставленою"[250].

М. Коцюбинський, хоч і вважався співвітчизниками одним із найвідоміших митців, цілком міг, попри те, що на межі століть був популярніший за Лесю Українку, розділити з нею статус "нечитаємого". Більше того, тривалий час, фактично до 1905 р., їх як літераторів знали переважно в Галичині. І йдеться не про відсутність читача взагалі, а про критичний брак уважного, вдумливого, освіченого читача, здатного до глибинного осягнення художнього твору модерного часу. На таку аудиторію розраховували, для неї, зрештою, писали і її ж, як би не парадоксально звучало, творили чільні митці епохи. "Поет української інтелігенції" – відоме означення, що його було прикладено Коцюбинському вже за радянських часів. Тієї інтелігенції, слід додати, яка за життя розуміти своїх класиків так і не навчилася.

Не меншою проблемою варто вважати чи не цілковиту відсутність фахової літературної критики. Не дивно, що істинними поціновувачами творів найвищого художнього рівня виступали, по суті, лише члени родини й невеличке коло найближчих друзів, більшість котрих також належали до мистецьких кіл. Відсутність належного суспільного резонансу, а отже, й можливості впливати на сьогодення, була не останньою з черги причин, які спонукали обох письменників, особливо в останні роки життя, до відособленості, замкнутості, самотності. Однак зрозуміло, що ці духовно-психологічні стани виявляються ще й складниками такої необхідної сильній, обдарованій особистості внутрішньої свободи.

Мабуть, закономірно, що все це позначалося й на інтересі до зовнішнього світу, найперше – світу людей. Відмінність у сприйнятті митцями реальності й, що особливо примітно, в умовах інонаціонального середовища, виявила й Е. Зґамбаті. Описуючи перебування українців в Італії, вона вказує: "Стосунки Коцюбинського з людьми все ж таки залишились досить поверховими, на відміну від тієї емпатії, яка характеризувала зустріч Лесі Українки з італійцями: його менше цікавив суто

---

[250] *Зеров М.* Леся Українка. Критично-біографічний нарис. *М. Зеров.* Українське письменство. Київ: Вид-во С. Павличко "Основи", 2002. С. 392

людський та суспільний вимір, такий важливий для його землячки”[251]. Пояснювати своє спостереження авторка не стала, обмежившись згадкою про любов Коцюбинського до природи, яку він підносив вище за любов до людини. Але зрозуміти причини окресленої різниці видається достатньо важливим.

Думається, що справа в ідейно-мистецьких установках і насамперед у підходах до художнього освоєння світу. Скерованість Коцюбинського на дослідження своєї доби вимагала цілковитої зануреності в соціально-психологічну емпірику. Це неабияк виснажувало письменника і змушувало шукати емоційного й інтелектуального “відпруження” поза соціумом (згадати хоча б “Intermezzo”). Однак це зовсім не дорівнювало знечуленню, втраті здатності розуміти, співчувати й співпереживати. Натомість Леся Українка пізнавала й оприсутнювала буття найперше посередництвом міфу, легенди, історії, а отже, потребувала й радо користувалася можливостями поновити зв’язки з реальним життям, яке завжди цікавило її всіма формами та виявами. Однак це не завадило деяким критикам заявити чи не абсолютну і навіть зумисну відірваність авторки від ґрунту й конкретики власного часу.

Полярність ідейно-художніх уподобань частково знаходить пояснення ще й у різного роду особистому досвіді. Зрозуміло, що репертуар життєвих можливостей чоловіка був тоді значно багатшим, аніж жінки. Сильна стать не мусила докладати надміру зусиль для здобуття освіти, опанування професії чи в пошуках заробітків. Натомість потенціал соціальної самореалізації жіноцтва обмежувався зазвичай родинним простором та, за незначними винятками, сферою мистецтва. І навіть щодо останнього переваги письменника є очевидними, адже він у своїй праці міг опиратися на широкий спектр життєвих спостережень і вражень, тоді як письменниця змушена покладатися *насамперед*, а не рідко *тільки* на особистий, за В. Вулф, “внутрішній досвід”. Лише у випадку сильної, цілісної, обдарованої натури можливим було, що засвідчує приклад Лесі Українки, здолати гендерні обмеження й упередження і в житті, і в творчості.

Ще одним виміром здобуття письменницького досвіду, що у певному сенсі зрівнює М. Коцюбинського та Лесю Українку, постає, за її жартівливим означенням,

---

[251] *Згамбаті Е.* Італія М. Коцюбинського та Лесі Українки: два обличчя одного міфу... С. 158.

“кочовий” спосіб життя. Далекі й тривалі мандри, зумовлені найперше пошуками рятунку від тілесних недуг, окрім здоров’я, обдаровували ще й унікальними враженнями. А відчуте і побачене у світах (згадати тільки Крим, Бесарабію, Карпати, Італію, Єгипет) давало багатющий матеріал для творчості. До того ж, закордонні вояжі дозволяли вириватися із задушливої імперської дійсності. Та й загалом зміни, які передбачала подорож, для вільнолюбних натур були чи не нагальною потребою, дозволяючи звільнитися від набридливих умовностей побуту й одноманітності буденного існування. Бо ж, як упевнився герой оповідання Коцюбинського “Сон”: “Поезія жити не може на смітнику, а без неї життя – злочин”[252].

Творче осягнення світу безпосередньо пов’язане ще й із чітким розумінням власного призначення, умінням вибирати головне і властиве для себе чи, образно кажучи, не тонути, не губитися в реальності. Ключовою цю унікальну здатність визнавав А. Шопенгавр, який в главі “Про генія” спостеріг, що “середня людина, яка є рабом своєї волі, до того зникає у плині життя, що бачить речі й не розуміє їх значення. [...] Звичайна людина бачить окремі речі, але не бачить світу, вона фіксує власні дії та страждання, але себе не розуміє. [...] Геній, навпаки, не зникає у плині життя, тому що він розуміє як усе оточуюче його, так і об’єктивне значення кожної речі”[253]. Граничне самоусвідомлення як джерело внутрішньої рівноваги (і, значною мірою, сили) дозволяло не лише вільно орієнтуватися у світі речей та ідей, а й наполегливо шукати, сміливо експериментувати, осягаючи реальність у найбільш несподіваних її вимірах. Тому й надто категоричним здається висновок Вал. Шевчука про “двоіпостасність” Коцюбинського, який, мовляв, хотів бути і тим, і тим (народником та естетом, реалістом та неоромантиком і т. п.), а насправді був типовою людиною, що лише намагається стати неповторною[254]. Мабуть, чи не єдиним аспектом, у котрому слід визнати певну рацію за Шевчуком, може стати своєрідність творчого процесу митця у його роздвоєності поміж звичайною людиною, яка нічого від себе не вимагає, і майстром, свідомим свого обов’язку.

---

[252] *Коцюбинський М.* Сон. *М. Коцюбинський.* Твори: У 7 т... Т. ІІІ. Оповідання. Повісті (1908–1913). С.76.
[253] *Шопенгауер А.* Про генія. *Макаренко Г.* Музика і філософія: Шопенгауер, Вагнер, Ніцше. Київ: Факт, 2004. С. 98.
[254] *Шевчук В.* “Поезія не живе на смітнику...” Михайло Коцюбинський та його проза. *Українська мова й література в середніх школах, гімназіях, ліцеях та колегіумах*. 2002. № 2. С. 6–24.

Характерне тут зізнання Коцюбинського, що зазвичай почуває “обридження” до завершеної роботи – такою невиразною вона йому здається, рівняючи до яскравості первісного задуму. І “коли б, – запевняє, – можна було б обмежити свою творчість уявою, я був би дуже щасливий”. Але відразу ж додає: “Проте щось сильне тягне мене до літературної праці – і літературі я відданий цілою душею”[255].

Творчий процес давався письменникові величезними морально-вольовими зусиллями і, зазвичай, супроводжувався сумнівами, а то й зневірою. Нерідко доводилося працювати не лише у пориві натхнення, а й з необхідності чи з примусу (як правило, для заробітку). І Леся Українка завжди відчувала цю, сказати б, вимушеність чи вимученість у творах колеги. Цікаве свідчення з цього приводу залишив К. Квітка, який у спогадах про дружину її ставленню до М. Коцюбинського присвятив чимало місця. Подано там і такий епізод: «Один раз, прочитавши його нове оповідання, сказала приблизно так: “Прекрасно, як завжди, але видно, що не було самозародженого (до цього поняття Квітка підібрав, а потім закреслив два синоніми – “справжнього” і “самостійного” – *С. Р.*) стимулу до написання сеї речі, а зважив, що треба щось написати і написав, може, через силу”»[256]. А загалом, враховуючи прискіпливе, а щодо вітчизняного мистецтва, то й критичне налаштування, Леся Українка підносила творчість Коцюбинського найвище з-поміж митців свого покоління. Можна ствердити і те, що він, як і Кобилянська, був серед небагатьох її улюблених письменників-сучасників. “Поява нового твору Коцюбинського, – згадував К. Квітка, – завжди була празником для Лесі, і після прочитання нового твору вона звичайно бувала цілий день в підвищеному настрої. Хоча не бачилася з ним, здається, більше десятка останніх літ, проте завжди почувала своєю душею, в якому стані він мається, по прочитанні хорошої повісті і стежила за життям його авторської душі”[257]. Та навіть попри пієтет, письменниця лишалася надвимогливою до тих творів, які, кажучи її словами, вважала нижчими за свого автора. (Згадати хоча б суперечливі, чи, власне, негативні враження від новел “Поєдинок” та “Цвіт яблуні”). Коли вже вона визнавала за літератором талант, то й

---

[255] *Коцюбинський М.* Лист М. Мочульському від 30.XI.1905... С.43.
[256] *Квітка К.* На роковини смерті Лесі Українки... С. 230.
[257] *Там само.*

оцінювала кожен його здобуток за найвищими критеріями, не принижуючи ні себе, ні колегу вибачливо-компліментарними, а то більше поблажливими заувагами. Тим-то кожна невдача, як засвідчує, приміром, бачення авторкою еволюції раннього В. Винниченка, сприймалася болісно, ледь не на рівні власних прорахунків.

Імовірно, що помічені відвертість і гострота суджень теж стали на заваді особистому зближенню Лесі Українки та М. Коцюбинського[258]. Але найперше, як здається, взаємини не склалися через відсутність обопільної готовності до них. Очевидно, що відчуття тієї душевної спорідненості, про яку говорив К. Квітка, Коцюбинський не мав, а тому його ставлення до Лесі Українки можна назвати коректним, спокійним і навіть байдужим. Він віддавав належне її талантові, коли, приміром, визнав, що серед вилучених цензурою творів задуманого ним альманаху "З потоку життя" поема "Одно слово" є найкращою річчю з надісланих до редакції. Письменник особисто й запросив колегу до участі у виданні, як і за рік до цього у присвяченому пам'яті П. Куліша збірникові "Дубове листя". Власне таким – напівформальним, діловим – і постає спілкування митців, принаймні за свідченнями тих небагатьох листів, що збереглися в архіві Коцюбинського. Відомо й те, що вони кілька разів зустрічалися, але незмінно за офіційних обставин, як-от 1903 р. на відкритті пам'ятника І. Котляревському в Полтаві. Принагідно обмінювалися власними книгами, підтвердженням чому може слугувати збережений примірник "Fata morgana" з авторським дарчим написом.

Сам Коцюбинський не був постійним читачем, а то більше знавцем творчості Лесі Українки. Рекомендуючи відомій актрисі Любові Ліницькій твори сучасної літератури, а це 1911 рік, в доробку письменниці виокремлює лише першу (і найслабшу) збірку лірики "На крилах пісень". У перелікові ж уподобаних авторів-співвітчизників її ім'я ставить тільки після В. Стефаника, І. Франка, Панаса Мирного та О. Кобилянської. Легко помітити, що всі перелічені постаті найперше прозаїки

[258] Що творчі амбіції можуть викликати непорозуміння й поміж близькими товаришами, переконує епізод у стосунках Лесі Українки з побратимом А. Кримським. Він, як відомо, досить болісно сприйняв навіть поданий у приватному листуванні критичний відгук на свій роман "Андрій Лаговський". Цікаво, що ситуацію не змінили і додаткові роз'яснення, адже Леся Українка все одно лишилася при своїй думці, підтвердивши її і в другому з черги листі. Не слід ігнорувати й уражене (чи, власне, загрожене) чоловіче самолюбство. Бо хоч і Кримський, і Коцюбинський були загалом вільними від гендерних упереджень, та їхні взаємини з жінками все ж дозволяють говорити про наявність певної, сказати б, поблажливості до можливостей протилежної статі.

(окрім універсального Франка), і саме цим, вочевидь, заслуговували на інтерес Коцюбинського. А от жанр чистої драми, та ще й, як у Лесі Українки, поетичної, попри виразний драматизм власного письма, його не захоплював.

А тим часом письменників єднала не лише відзначена особливість стильової манери. Коли побіжно зіставити їхні ранні спроби (згодом написане у період становлення обоє оцінюватимуть досить скептично), то виразною постане єдність світоглядно-мистецької платформи, основу котрої закономірно становило народництво. Вагомим в обох випадках виявився власний, утім і внутрішній досвід, актуалізацію якого у художніх творах засвідчує виразний автобіографізм. Не менш промовистим бачиться й інтерес до світу дитини, увиразнений не тільки рядом поезій та оповідань для юних читачів, а й пізнішими глибокими й завжди переконливими дитячими óбразами. Однаково гостро розумілася потреба оновлення національної літератури, що здавалося можливим через розширення її ідейно-тематичних обріїв. Це непросте завдання довелося вирішувати найперше шляхом освоєння малопізнаних або й ігнорованих колегами тем. Серед них однаково привабливими, зокрема у культурно-географічному вимірі, виявилися татарський Крим та Італія. Не випадково, що й власні здобутки у малих – прозовому та поетичному – жанрах автори, готуючи до друку, прагнули об’єднувати в цикли. Останнє засвідчує ще й схильність до узагальнень на значно масштабнішому – і обсягом, і складністю – рівні письменницького мислення, яким для Лесі Українки стане драма, а для М. Коцюбинського – повість. Показовими, навіть символічними бачаться не лише спільні моменти їхнього особистого і професійного становлення, а й дивовижне суголосся вершинних літературних здобутків.

3.1.2. “Лісова пісня” і “Тіні забутих предків”: етнічно-стихійне і/як модерно-культурне. 1911 рік можна вважати знаковим в історії української літератури. Твори, які тоді з’явилися, у певному розумінні підсумовують і закривають період раннього модернізму. “Лісова пісня”, “Тіні забутих предків”, “Весняна казка” переконливо довели можливість органічного синтезу в художньому полотні питомо національного змісту (фольклор, праісторія) та найсучасніших європейських форм

(стиль, метод). Саме специфічність матеріалу та оригінальність його мистецького опрацювання й зумовили появу півжартівливого коментаря Лесі Українки, зробленого після ознайомлення з названими творами М. Коцюбинського та О. Олеся. «Казала, – згадував К. Квітка, – що якась невидима струя пронеслася по укр[аїнських] письменниках. “Може ще хто подумає, що я написала “Л[ісову] пісню” після прочитання сих речей, щоб доказати, що й я так можу”»[259].

Іронія, що бринить у сказаному й ніби опосередковує легкість, з котрою написано текст, як не дивно, лише підтверджує те, що його поява пов’язана зовсім не із зовнішньою спонукою чи, тим паче, випадком. “Лісова пісня” і “Тіні...” є тими речами, хід до яких пролягає через усе життя. Тому важливо бодай побіжно відстежити шлях, що ним митці простували до своїх головних творів, спробувати підгледіти визрівання й реалізацію замисленого.

У листі до матері Леся Українка, дошукуючись “імпульсів” (автоозначення) безпосередньо причетних до виникнення задуму, найперше вказує на враження дитинства: «Я здавна тую мавку “в умі держала”. [...] Видно, вже треба було мені її колись написати, а тепер чомусь прийшов “слушний час” – я й сама не збагну чому. Зчарував мене сей образ на весь вік»[260]. І, по суті, увесь свій вік авторка й прямувала до цієї драми, в очікуванні належного часу, ніби готуючись до неї, – апробуючи матеріал і випробовуючи власні можливості. Начерки або промальовки “Лісової пісні” резонуватимуть чи не в цілому масиві її художньої спадщини. Амплітуда тут від дебютної ліричної поеми “Русалка” та ранньої “волинської прози” і до закінчених 1911-го “Королівни”, “Віли посестри” і навіть написаної за рік до цього (першої з двох на національні теми) драматичної поеми “Бояриня”. Більше того, наступні (й останні) твори, скажімо, “Ізольда Білорука”, “Камінний господар” чи навіть “Оргія”, також з’являтимуться під впливом чи, сказати б, сигнатурою “Лісової пісні”.

Простування М. Коцюбинського до вершини – це теж невпинний пошук ідеалу, живлений прагненням сягнути досконалості самовираження. Як на письменницький вік і цей шлях виявився тривалим – майже десятиліття. Ще з 1902 р. В. Гнатюк

---

[259] *Квітка К.* На роковини смерті Лесі Українки... С. 227.
[260] *Українка Леся.* Лист О. Косач (матері) від 20.XII.1913. *Косач-Кривинюк О.* Леся Українка. Хронологія... С. 847.

регулярно надсилав йому збірники фольклорних матеріалів, художні твори й наукові студії відповідної тематики. У листі, датованому січнем 1910-го (рік постання задуму "Тіней..."), Коцюбинський, дякуючи за чергову добірку, оприявнює і власне фахове сприйняття такої лектури. Адже "це такий багатий, інтересний матеріал, особливо для нашого брата-белетриста. Я дуже ціню такі книжки; змушений жити в місті, далеко од народу, я часом з головою пірнаю в етнографічні записи, в те чисте і свіже джерело народної творчості, та покріпляю тим свої сили. [...] Такий матеріал відкриває нову сторону народного духу, а це цікаве"[261]. Відтак зрозуміло, чому Гнатюк, зауваживши цей інтерес, так радив написати щось з гуцульського життя. І попри нехіть до підказаних тем, Коцюбинський запалюється ідеєю. Розуміючи, що митцеві необхідно особисто відчути атмосферу, побачити місце дії та героїв-прототипів твору, приятель і запрошує його влітку того ж 1910 р. до Криворівні. Письменник радо погодився, бо ж, як згодом зізна́ється: «книжка книжкою (йдеться про книгу В. Шухевича "Гуцульщина" – *С. Р.*), а треба мати живі враження, щоб щось зробити»[262]. Відтоді він приїздитиме до Карпат ще два літа поспіль.

Зважаючи на зорієнтованість Коцюбинського на точність, правдивість, власне, автентичність зображуваного, чому завжди передувала ретельна підготовка, як перебільшення сприймаються закиди Гната Хоткевича щодо історико-побутової невідповідності твору. Автор, начебто, не побачив і не відкрив для себе (отже, й для читача) гуцульського світу, обмежившись відсторонено-поверховими, *екзотичними* описами. А все тому, що цілковито поклався на суб'єктивні враження. "І коли б написав лише свої враження, – припускає критик, – напевне, було б прекрасно. Але ні. Узявся писати побут, якого не знав, узявся писати мовою, якої не знав. Браки ті всі надолужував виписками з єдиної книжки, яку мав у руках (натяк на працю В. Шухевича – *С. Р.*). [...] Це була ставка на безкритичність своїх сучасників. І ставку цю робив не художник Коцюбинський, а обиватель Коцюбинський – і по-обивательськи її виграв"[263]. Як знавець гуцульщини Г. Хоткевич, звісно, бачив у "Тінях..." речі, котрі можна назвати літературною стилізацією чи, коли йому так

---

[261] *Коцюбинський М.* Лист В. Гнатюку від 12.І.1911. *М. Коцюбинський.* Твори: У 7 т... Т. VII. Листи (1910–1913). С. 97.
[262] *Там само.*
[263] *Хоткевич Г.* "Тіні забутих предків". *Українська мова та література*. 1997. ч. 47 (63). С. 6.

хотілося, авторськими прорахунками. Але ширший висновок, ґрунтований на цих спостереженнях, видається надміру викривленим. Окрім усього, він апелює до думки фахової спільноти, яку, власне, теж звинувачено у непрофесійності. Бо ж найперше критика – прижиттєва і, слід розуміти, пізнішого часу – "немов вдячна була Коцюбинському, *людині в манищі*, що от вона, ця людина, не погребувала убогою українською літературою й ощасливила своїм приходом"[264].

Характеристики на зразок "людини в манищі" чи "пана", що випадком зайшов у селянську хату, як іронічно атестовано героя статті, покликані підкреслити чи не цілковиту відстороненість Коцюбинського від реалій, котрі він узявся показувати. Однак того, що аж ніяк не почувається органічною частиною світу, обраного об'єктом художньої обсервації, письменник зовсім і не приховував. Засвідчує це, поміж іншим, й епістолярій тієї пори. Промовистим тут є один із епізодів у листі М. Горькому, прописаний, з огляду на людину іншої культури, зі специфічною акцентацією. "Если бы Вы знали, – захоплено звертається автор до російського адресата, – какой это удивительный, почти сказочный уголок [...] чистый и свежий, точно вчера родившийся. Костюмы, обычаи, весь уклад жизни гуцулов-номадов, проводящих все лето со своими стадами на вершинах гор, – настолько своеобразны и красочны, что чувствуешь себя перенесенным в какой-то новый, неведомый мир. [...] *Не утерпел я, взбирался на горы и, конечно, повредил своему здоровью, но было красиво, необычайно красиво, а это главное* (курсив мій – *С. Р.*)"[265].

Виокремлений фрагмент здається досить промовистим, щоб зрозуміти природу карпатських "польових досліджень" митця. Тому послідовність та аргументованість, з якою обґрунтовує свої закиди Г. Хоткевич, втрачає переконливість, коли поглянути на поставлене й реалізоване автором "Тіней..." творче завдання. Не фактографічні замальовки з натури чи реалістичне побутописання були метою сповнених небезпек карпатських вояжів Коцюбинського. Для цього, мабуть, вистачило б і кабінетного опрацювання документальних джерел. (Цікаво, що 1910 р. Хоткевич закінчив і свою гуцульську повість "Камінна душа", яка виявилася інформативною у сенсі історико-

---

[264] *Там само.*
[265] *Коцюбинський М.* Лист М. Горькому від 09.IX.1910. *М. Коцюбинський.* Твори: У 7 т... Т. VII. С. 69.

літературного фактажу, але малохудожньою річчю). Очевидно, що лише безпосередні й сильні враження могли вдихнути життя у нагромаджений матеріал, образно кажучи, зробити не просто одновимірну світлину реальності, а витворити поліфонічне мистецьке полотно. Такий підхід, до речі, письменник успішно апробував ще 1908 року в оповіданні "Як ми їздили до Криниці". У супровідному листі до твору міститься прикметне й щодо майбутньої повісті зізнання: "Я зумисне не робив етнографічної картини, бо такий спосіб оброблювання сюжетів мені не подобається. Я дав кілька суб'єктивних записів, старався бути щирим – от і все"[266].

І чи не вся проза Коцюбинського кінця 1900-х уповні може бути розглянута в автоконтекстуальному вимірі "Тіней...". І стосується це не лише сільських тем ("Що записано в книгу життя" чи "Fata morgana"), а й оповідей з життя інтелігенції ("Сон"). Прикметно й те, що свою "гуцульщину" письменник мав намір продовжити у ширшому художньому полотні. До майбутнього твору вже й робочу назву було дібрано – "Годованці", і матеріал упорядковано (для цього, а ще задля особистих вражень було здійснено й третю подорож до Криворівні), і навіть продумано кілька сюжетних ліній. На жаль, хвороба і передчасна смерть не дали втілити задумане.

Повсякчасне погіршення здоров'я, як і загалом виснажлива боротьба з недугами, багато в чому визначали, особливо в останнє десятиліття, не лише фізичне, а й творче життя Коцюбинського. Однак цей своєрідний зв'язок не був таким одновимірним, як, приміром, уявлялося тому ж Хоткевичу. На його думку, невдача "Тіней..." у головному пов'язана із тим, що це здобуток "вже ослабленого таланту. Живої сили не чується ні в одному рядку [...]. Я не перечу, що Коцюбинський міг би дати великий твір на гуцульськім тлі, – але це при умові якби взявся за таку роботу не перед смертю, а за 10 літ раніше, коли гострість приймаючого апарату була ще міцною, коли Коцюбинський був паном кожної клітини свого організму, враження перетворювалися, а не волоклися за ним"[267]. Та, як здається, усе було майже з точністю до навпаки. Саме близькість і передчуття життєвого фіналу надавали

[266] *Коцюбинський М.* Як ми їздили до Криниці. *М. Коцюбинський.* Твори: У 7 т... Т. III. С. 104–105.
[267] *Хоткевич Г.* "Тіні забутих предків"... С. 7.

митцеві додаткової мотивації, створюючи особливу напругу (й енергію), сприяли мобілізації всіх духовно-фізичних сил задля вивершення розпочатої праці.

Леся Українка також протягом майже всього творчого шляху, з огляду на перманентно загрожений стан здоров'я, перебувала в "близьких" взаєминах зі смертю. Водночас стійко триматися, простіше кажучи, повсякчас зберігати морально-психологічну рівновагу і навіть раз у раз виходити переможцем зі справді титанічної борні допомагала творчість. «Я тоді тільки можу боротись (чи скоріше забувати про боротьбу) з виснаженням, високою температурою і іншими пригнітаючими інтелект симптомами, – звірялася авторка Л. Старицькій-Черняхівській, – коли мене попросту гальванізує якась idée fixe, якась непереможна сила. Юрба образів не дає мені спати по ночах, мучить, як нова недуга, – отоді вже приходить демон, лютіший над всі недуги, і наказує мені писати, а потім я знову лежу Zusammengeklappt (*розклеєна* – (нім.), як порожня торбина. Отак я писала "Лісову пісню"»[268]. І схожими зізнаннями рясніють листи письменниці того часу.

М. Коцюбинський, як людина стриманіша в спілкуванні й не вельми схильна до авторефлексій, лишив набагато менше таких свідчень. Однак і в тому, що збереглося, можна віднайти матеріал для зіставлень. Ось, до прикладу, пасаж із повідомлення Є. Чикаленку: "З Карпат привіз я цікавий матеріал, встиг упорядкувати його і тепер вже пишу, і хоч сиджу за столом не менше, як досі сидів, але, на диво, воно мені не шкодить (може, поки що)"[269]. Висловлена в дужках осторога таки виявилася недаремною, адже після закінчення повісті автор справді захворів.

Сам творчий процес не викликáв у митців погіршення самопочуття, а навіть обдаровував злагодженістю фізичного й духовного станів. Проте коли роботу бувало завершено, незмінно надходив час спокутувати пережиті хвилини гармонії. «"Лісову пісню", – зізнавалася Леся Українка матері, – я потім так відхорувала, що боялася повороту зимової історії, інші речі менших нападів коштували, але жадна не минула даремне, – вже нехай ніхто не скаже, що я "ні горівши, ні болівши" здобуваю собі "лаври", бо таки в буквальному значенні горю і болію кожнісінький раз»[270].

---

[268] *Українка Леся.* Лист Л. Старицькій-Черняхівській від 16.V.1912. *Леся Українка*. Листи: 1903–1913... С. 589–590.
[269] *Коцюбинський М.* Лист Є. Чикаленку від 05.IX.1911. *М. Коцюбинський.* Твори: У 7 т... Т. VII. С. 137.
[270] *Українка Леся.* Лист О. Косач (матері) від 20.XII.1913... С. 848.

Працю над “Лісовою піснею”, як і над більшістю драм письменниці останніх років, справді можна назвати *горінням* (і то у найвищому температурному режимі), адже тривала вона всього півтора тижні. І це, за особистим зізнанням, була чи не найщасливіша пора в її тогочасному житті. Цю здатність з головою поринати у роботу, що цілковито заступає зовнішній світ і навіть Я-автора розчиняє у вимірі художньої ілюзії (яка, мабуть, завдяки цьому так переконливо й оприявнюється в універсумі тексту) домежно розвинув у собі й Коцюбинський. Працюючи над завершенням “Fata morgana”, він делікатно і водночас рішуче застерігає О. Аплаксіну: “Писать часто не буду. Не объясняй этого в дурную сторону и не беспокойся понапрасну. Я теперь так выбился из обычной житейской колеи, так погрузился в работу, что реальная жизнь для меня почти не существует. Я весь среди своих героев, живу их жизнью, разделяю их горе и радость, говорю их языком и предан их интересам. Что делается вокруг меня – не знаю и, правду сказать, не хочу знать”[271].

Робота над “Fata morgana”, як відомо, посуваючись складно, розтяглася на багато років і, по суті, лишилася незавершеною, адже третя частина повісті так і не з’явилася. Загалом для Коцюбинського, який любив довго обмірковувати задум, комбінуючи сюжети “в голові”, а потім неспішно й розмірено виписувати їх, тривалий творчий процес був закономірним. Опріч того, майже неодмінною умовою для початку праці ставала зміна просторово-побутових реалій, що повинні виразно контрастувати з тими, звідкіля узято сюжет й де зібрано матеріал. Закінчений (чорновий) варіант, через надвимогливість і самокритичність письменника, потрапляв до шухляди, адже перед чистовою правкою мусив відлежатись.

Що ж до “Тіней...”, то автором дотримано лише одну з перелічених умов – місця написання. Саме з Чернігова й відіслано В. Гнатюкові листа із таким зізнанням: “Весь час, як повернув з Криворівні, працюю щодня, більш-менш правильно. Пишу оповідання на основі своїх вражень з Карпат. Боюсь, хвилююсь, але пишу”[272]. Завершено ж роботу, як для Коцюбинського, у справді незначний термін – майже за один місяць, вересень. Одразу ж, минаючи шухляду, текст тричі

---

[271] *Михайло Коцюбинський*. Листи до Олександри Аплаксіної. Київ: Критика, 2008. С. 114.
[272] *Коцюбинський М.* Лист В. Гнатюку від 25.IX.1911. *М. Коцюбинський.* Твори: У 7 т... Т. VII. С. 138.

протягом жовтня переписано й доведено до остаточної редакції. Трансформація чорнового варіанту в чистовий забрала в автора чи не стільки ж сил, як і сам творчий процес. І думається, що він як ніхто зрозумів би Лесю Українку, яка усього за три тижні перед цим закінчила редагувати "Лісову пісню". "Писала я її, – читаємо у зверненні до сестри Ольги, – дуже недовго, 10–12 днів. [...] А далі я заходилась її переписувати, ніяк не сподіваючись, що се забере далеко більше часу, ніж само писання, – от тілько вчора скінчила сю мороку, і тепер чогось мені шия й плечі болять, наче я мішки носила"[273]. І шлях до читача "Лісова пісня" й "Тіні..." здолали порівняно швидко, адже були надруковані у перших трьох книгах "ЛНВ" за 1912 р.

За більш як столітню історію вивчення цих вершинних осягів мистецького генія подано чимало їхніх інтерпретацій. Доречною і реальною в контекстах зробленого попередниками видається спроба не так порівняльного, як паралельного розгляду в ракурсах ідейно-художнього взаємопроектування. І однаково на увагу заслуговують як моменти перетину, так і розходження двох таких схожих і водночас відмінних світів, якими є "Лісова пісня" й "Тіні...". Вихідною позицією цього "вільного" пошуку може правити теза М. Драй-Хмари. Захоплений творчістю Лесі Українки, він, підкреслюючи винятковість її драми для всеєвропейської культурної традиції, писав: "В цій симфонії, злилася незримо й таємно волинська природа з глибокою і ніжною душею самої поетки. Справді, це твір автобіографічний в найвищому розумінні цього слова – в ньому відбилося духове життя Лесі Українки, її інтелект, глибока ніжність її психіки, сильний поетичний порив, весь лабіринт її душі, життя й думок"[274]. Таке сміливе ототожнення митця і його головного твору постає доречним й у випадку М. Коцюбинського. І справді, цей "мовчаливий талант" (М. Євшан), що у прагненні до об'єктивності й об'єктивації звик себе контролювати, стримувати й обмежувати, якось несподівано "пустився" берега реальності (слід думати, що й реалізму) і розкрився в цілком іншій, може й несподіваній царині.

На перший погляд нові твори визнаних класиків своєю тематичною та навіть ідейною скерованістю не надто вибивалися не тільки з літературного мейнстріму

---

[273] *Українка Леся.* Лист О. Косач (сестрі) від 27.X.1911. *Леся Українка*. Листи: 1903–1913... С. 554.
[274] *Драй-Хмара М.* Леся Українка. Життя й творчість. *М. Драй-Хмара.* Літературно-наукова спадщина. Київ: Наук. думка, 2002. С. 148.

доби, але й з автоконтексту (останнє таки більше стосується Коцюбинського). Схоже, що сучасники сприйняли їх за чергову, може, трохи й незвичну, та загалом зрозумілу спробу поетизації стихії селянського життя. У Лесі Українки така рецепція викликáла занепокоєння, яке межувало і з сумнівами щодо рівня драми, і з побоюваннями її можливої профанації. «Я маю за неї ("Лісову пісню" – *С. Р.*) багато компліментів, як ще ні за яку іншу річ не мала. – читаємо у листі до А. Кримського за червень 1912 р. – Чи то значить, що вона справді чогось варта, чи тілько, що вона "доступна", – не знаю»[275]. На жаль, зусилля більшості читачів таки скеровувалися на удоступнення твору, спрощення, що найперше передбачало адаптацію до чогось уже знаного. Та, очевидно, серйозні спроби поставити "Лісову пісню", як і "Тіні..." в один ряд із тими зразками художнього освоєння народних тем, якими було переповнене тогочасне письменство, видавалися б малопереконливими. Недарма ж у критиці народництва М. Євшан акцентував неспроможність до глибинного пізнання національної душі. А те, якою могла б стати, але не стала українська "народна література", свідчать лише поодинокі твори чільних митців порубіжжя.

Важко сказати, наскільки "Лісова пісня" й "Тіні..." відповідають уявленням про "народну літературу", однак те, що, крім національного голосу вони мовлять ще й мовою світового мистецтва, постає цілком очевидним. Екзотика, якою може видатися читачеві життя поліщуків та гуцулів, під цим оглядом, лише тло, на якому розгортається космічної сили й космічного ж значення трагедія людського існування. Глибина розкриття характерів у завжди несподіваних і граничних формах самовияву, траєкторія їхнього руху – і сенсово-буттєва, й психологічна, сміливість художніх узагальнень та загалом сам спосіб обсервації реальності настільки незвичні, що в українській літературі їм годі шукати відповідників. І тому, коли й брати до уваги тезу Євшана про ідеальну "народність" цих творів, то хіба в той спосіб, що обидва вони переросли й, сказати б, заперечили собою всю попередню (народницьку ж) традицію, задаючи тим самим орієнтири й параметри нового мистецтва.

Здатністю "перевершити і підім'яти" під себе існуючий канон, на думку Г. Блума, й вирізняється твір (або творчість) письменника, який претендує на

[275] *Українка Леся.* Лист А. Кримському від 20.XII.1913. *Леся Українка*. Листи: 1903–1913... С. 591.

здобуття чільного місця в літературі. “Вломитися ж у традицію, – запевняє учений, – можна лише завдяки естетичній могутності, котру визначає амальгама мовної фігуративної майстерності, оригінальності, пізнавальної сили, знань та поетичного красномовства”[276]. Прагнучи розвинути свої дещо абстрактні міркування над тим, що ж робить твір справжнім художнім явищем, гідним вершин канону, вчений, мабуть, дещо несподівано виходить на поняття “дивність” або ж “незвичність” (англ. strangeness) під яким пропонує розуміти “ефект оригінальності, котрий ми або не можемо асимілювати, або який настільки асимілює нас, що ми перестаємо його помічати”[277]. Те, в який із двох виокремлених способів полонять читачеву уяву драма Лесі Українки та повість М. Коцюбинського, видається не таким уже й важливим порівняно зі спробою пізнати, за рахунок чого досягнуто названого ефекту.

Зрозуміло, що означена Блумом “дивність” проявляється не лише рівнем сюжету, хоч і достатньо динамічним, а все ж не подієвим, а внутрішнім. Визначальними постають ідейно-тематичні, персонажні, мовно-наративні й загалом стилістичні виміри. Давно помічено, що “Лісова пісня” і “Тіні...” за суттю не наслідують, а тим паче не копіюють існуючої реальності, а навпаки – творять якусь свою, надзвичайно оригінальну, а можливо, й паралельну. І слід підкреслити, що цей новий авторський світ (чи міфосвіт) знайдено й уречевлено не посередництвом відтворення, адаптації чи навіть показу / зображення, а завдяки безпосередній, візійній присутності / оприявленню. Природу цього явища-процесу досліджував М. Бланшо, який дійшов, за власним зізнанням, лише проміжних висновків. “Намагаючись тільки розпізнати основні риси творіння, – вказує автор, – зазначимо, що воно звернене до первинної глибини, до тієї основи, що є глибиною і тінню будь-якої стихії, про яку ми знаємо, що предмети не мають у собі й натяку на неї, та мистецтва, у подобизні *буття*, що його вони надають *матеріалові,* з якого, як мовиться потім, *зроблені* твори, змушують цю глибину поставати перед нами у вигляді унікальної події творіння”[278].

Очевидно, що “первинні глиб*и*ни” буття відкривалися й надавалися до увиразнення далеко не кожному, навіть обдарованому митцеві. Тому на увагу

---

[276] *Блум Г.* Західний канон: книги на тлі епох... С. 36.
[277] *Там само*. С. 7.
[278] *Бланшо М.* Простір літератури... С. 211.

заслуговує і сам шлях здобуття нових сутностей. Певною вказівкою на те, яким ж якостями має бути наділена особистість, годна ним рушити, слугують роздуми А. Шопенгавра. “Талант, – вважав філософ, – є здібність до дискурсивного пізнання; обдарований нею мислить швидше і правильніше за інших. Геній, навпаки, є здібністю до інтуїтивного пізнання, і обдарований нею бачить зовсім інший світ, ніж усі люди”[279]. Саме розвинута інтуїція, поєднана з “стереоскопічним” образно-емоційним сприйняттям життя і вмінням спостерігати, синтезувати та узагальнювати й уможливила появу “Лісової пісні” та “Тіней...”. А для того, щоб зафіксувати “відчуте і побачене”, знадобився не лише увесь хист та набуті вміння, а й перегляд усталеного художнього арсеналу мовно-виражальних та стильових засобів. Стосується це й індивідуального мистецького досвіду, і національної традиції.

Загальновизнано, що однією з тенденцій української літератури зламу століть була боротьба / взаємодія епічного й ліричного начал. Це однаково властиво прозі й драматургії, які тяжіли до зрівноваження, а то й подолання поетикальних інтенцій лірики. І лише небагатьом митцям вдавалося органічно перетоплювати, поєднувати ресурси різних літературних родів. Що ж до Лесі Українки та М. Коцюбинського, то такий синтез був для них природним, в певному сенсі навіть неминучим, особливо коли врахувати засадничо ліричну сутність їхнього обдарування. А от Н. Калениченко, окрім двох згаданих, виявила у “Тінях...” ще й третю модель художнього структурування матеріалу – драматичну. Та варто відзначити, що прагнення зберегти чистоту жанру все ж лишалося доволі актуальним. Згадується відомий автокоментар Лесі Українки до “Камінного господаря”, визнаного чи не найкращою драмою, що вийшла з-під її пера “об’єктивною, сконцентрованою”, а головне – “не затопленою лірикою”.

Варіативність викладової стратегії впливала й на зміни образу та функцій оповідача. Принаймні притаманні митцям відстороненість, критичність, іронія, прагнення до об’єктивності якщо й не зникли зовсім, то значно поступилися місцем емоційній наснаженості, можливо, зумисне стишуваній, а все ж виразній чуттєвості, зрештою, простоті й відвертості. Переконливими виглядають і спроби співвіднести

[279] *Шопенгауер А.* Про генія... С. 96.

авторів з протагоністами, зокрема на рівні особистого – світоглядного, ідейно-емоційного суголосся. Іншою – багатшою, внутрішньо розкутішою постає і мова, глибину, виразність та образність якої посилено тонким нюансуванням, грою півтонів і відтінків слова, його багатозначністю. А метафора й символ як домінанти художнього мислення найперше вивершують формозмістову неповторність та поліфонічність "Лісової пісні" й "Тіней...". Що ж до смислових регістрів, то намагання, коли воно було (і було усвідомленим), концептуалізувати художній задум у межах визначеної філософсько-символічної і неминуче абстрактної системи не стало-таки самоціллю. Засвідчує це й жанрова типологія.

Відомо, що Леся Українка зазнала труднощів з формальною ідентифікацією "Лісової пісні" в контекстах тогочасного національного та західноєвропейського канонів. У листі А. Кримському вона міркувала так: «Се, властиве, ein Märchendrama (*драма-казка* – (нім.*)* по термінології Гауптмана (так він зве свій "Потоплений дзвін"), але я не знаю, як би се могло по-нашому зватись. Чи Ви знаєте, що я дуже люблю казки і можу їх видумувати міліони? А от досі не одважувалась писати!»[280]. Показово, що саме жанр казки (фольклористи небезпідставно вказують на близькість літературної казки до міфу) видався письменниці найвідповіднішим.

Коцюбинський, завжди такий уважний до жанрових та піджанрових дефініцій, щодо "Тіней..." обходився не зовсім відповідним означенням "оповідання", інколи з уточненням "велике". Остання заувага дозволяє припустити, що автор мав на увазі саме повість. Хоча й тут літературознавці з певними застереженнями визначають твір ще й як казку, підкреслюючи її типологічну спорідненість із міфом.

Відкритий розкутій уяві й невтримному фантазуванню жанр казки імпонував ще й можливістю вільно синтезувати реальний (реалістичний) та фольклорний (фантастичний) складники. Згодом вказуватимуть, що саме в постатях міфологічних істот письменники допускалися вільних узагальнень, нерідко контамінуючи в одному образі невластиві риси й характеристики, а отже, моделюючи неприродні, несправжні стани й ситуації. Але саме нагодою кинути виклик узвичаєному, спробувати поєднати непоєднуване, виявляючи тим нові, не знані досі грані й сенси

[280] *Українка Леся.* Лист А. Кримському від 14.X.1911. *Леся Українка*. Листи: 1903–1913... С. 553.

буття, і приваблювали такого кшталту експерименти. Як спостеріг Бланшо, “творець нової реальності, що відкриває перед світом ширші горизонти, відкриває не лише нічим не обмежені можливості, а й такі, що розширюють реальність у всіх її виявах”[281]. Той світ, що постав силою мистецького генія, є не лише завершеною, а й самодостатньою сутністю, здатною повноцінно існувати за своїми внутрішніми законами, які не завжди узгоджуються із силою земного тяжіння. “Мистецький твір не так указує на щось, як сам містить у собі те, на що вказується”, – стверджував Г.-Ґ. Ґадамер і, конкретизуючи, додавав: “Мистецький твір означає приріст буття”[282].

Зближуючи конкретику “Лісової пісні” й “Тіней...” з космогонічними міфами, варто вказати, що їхнім невід’ємним складником виступає і міф раю, ідеальної землі, котру явлено для ідеального буття чоловіка та жінки. Сопілка Лукаша і флояра Івана мають ту ж могутню і чарівну силу, яка пробуджує / витворює їхні світи, що й перо письменника, яке творить реальність художньої просторіні. “Весь світ був як казка, повна чудес, таємнича, цікава й страшна,”[283] – так крізь сприйняття свого героя описує Коцюбинський топос (імпліцитно тут закладено й час дії, а власне – позачасся універсуму), в якому починають розгортатися події повісті.

Те, що відбувається з героями і між героями, на початку можна спробувати співвіднести зі щасливим життям перших людей у раю, яке тривало до гріхопадіння. Цікаво в такому огляді трансформовано в “Лісовій пісні” мотив спокуси жінкою чоловіка. Пасіонарність Мавки, яка пробуджує від інфантильного невідання Лукаша, дещо іншого регістру, аніж Єви, бо живиться не бажанням / примхою, пізнавши добро і зло, стати як боги, а прагненням спізнати любов і стати людиною. Як не дивно, ця потреба (стати людиною) виявиться не менш пекучою і для її коханого. Але от усвідомить він це надто пізно: лише перетворений на вовкулаку відчує всю гіркоту та безвихідь навік утраченої сутності. І навіть коли любов і жертовність коханої поверне йому колишню подобу, однак не вдасться повернути згубленої долі й можливості стати собою справжнім у цьому світі ілюзій. Важливим, думається що й для самої письменниці, а не лише для логіки художньої дії, постає момент

---

[281] *Бланшо М.* Простір літератури... С. 199.
[282] *Ґадамер Г.-Ґ.* Актуальність прекрасного. *Г.-Ґ. Ґадамер.* Герменевтика і поетика. Київ: Юніверс, 2001. С. 82.
[283] *Коцюбинський М.* Тіні забутих предків. *М. Коцюбинський.* Твори: У 7 т... Т. III. С. 180.

паритетності (чи порахунку) поміж героями. Адже коли Лукаш перетворює Мавку на людину, пробудивши її любов і змусивши перейти найвищі випробування, то й Мавка віддячує коханому тим самим – звільняючи його від демонічної личини. Та однак, за народними повір'ями, чоловік, якому навіть вдалося урятуватися від чарів і набути попереднього вигляду, за суттю своєю назавжди лишиться вовкулакою.

Рай, у якому жили герої Коцюбинського, також руйнується через зло, що цього разу вбирається у шати випадку, або ж долі. Хоча існує думка, що Марічка гине через переступ і навіть гріх, адже порушила заборону / табу, зійшовшись із парубком з ворожого роду. Так чи так, а покараним лишився й Іван, що зі смертю коханої втрачає не лише свій колишній світ, а й себе колишнього. Вже ніколи він не буде таким, як у пору юності, не зможе жити почуваючи й в усьому керуючись почуттям, бо чи не до решти позбувається здатності сприймати світ серцем і душею.

Щоправда, герой робить відчайдушні спроби влаштуватися у світі, шукаючи порятунку в узвичаєних способах існування. Але, здавалося б, у цілком вдалому подружжі та великому ґаздівстві він не знаходить ані щастя, ані навіть спокою. "Йшло життя худоб'яче й людське, що зливалось докупи, як два джерельця у горах в один потік,"[284] – можливо, дещо й ідилічно описує автор будні Івана та Палагни. Але якщо цим і обмежувалося призначення героя, то саме так твір можна було й завершити. Та чомусь згадується тут епізод з іншої повісті автора – "Fata morgana", де Хома Ґудзь, розкриваючи душу перед Андрієм Воликом, із болем покликує: "Ти глянь на мене: гадаєш – Хома перед тобою? Худобина. Як став змалечку біля товару, так і досі. Цілий вік із худобою, сам худобиною став"[285]. То чи ж міг естет Коцюбинський залишити своїх героїв у такому стані?

У схожій ситуації бачимо й Лукаша, з тією тільки різницею, що він сам залишає кохану, яка єдина могла б надати сенсу його існуванню. Цей епізод важливий і тим, що в Лесі Українки прописано мотивацію вчинку героя. Відмовляючись од Мавки, він відмовляється найперше від себе, того справжнього, можна сказати й ідеального, Лукаша, що народжується зі щирого почуття до лісової дівчини, котра готова

---

[284] *Коцюбинський М.* Тіні забутих предків... С. 209.
[285] *Коцюбинський М.* Fata morgana. *М. Коцюбинський.* Твори: У 7 т... Т. III. С. 55.

змінитися і, зрештою, змінюється заради коханого. Натомість її обранець не може прийняти, стерпіти себе нового у новому ж світі, тому й повертається до світу звичного і конкретного, що до нього звик ізмалку і в якому ніхто від нього нічого особливого не вимагає. Мавку ж треба любити, а Килину, як, до слова, Іванові – Палагну, достатньо лише забезпечити. (Приходить на пам'ять ще один, під цим оглядом, класичний у нашій літературі любовний трикутник: Маруся Чурай – Грицько Бобренко – Галя Вишняківна, з віршованого роману Л. Костенко).

Роздвоєння душі головного героя має джерелом фатально легковажне сприйняття свого існування, нерозуміння його ваги та унікальності, що врешті й призводить до трагедії. І йдеться не лише про занедбаний в гонитві за хлібом щоденним мистецький дар, а й невміння чи небажання самому уряджати, а отже, й відповідати за своє життя. "Завела мене в дебрі / Нерозумна сваволя"[286] – пояснює Лукашеві причини того, що з ним сталося, Доля. І кара за зневажений "цвіт душі" не обмежується лише безпросвітною поденщиною, що вбиває усе найкраще в людині, перетворюючи її на "худобину". Цей статус якраз обирає для себе сам герой, і тільки Лісовик карає його за зраду по-справжньому, заклинаючи на вовкулаку.

Зрозуміло, що, як і колега, Леся Українка не могла так скінчити свою історію. І чи не головною причиною цього є свідоме вивершення образу героя як твору мистецтва. Першим, хоча й побіжно, на це вказав, розглядаючи "Лісову пісню" в контексті ніцшеанської філософії мистецтва, В. Петров. Тезу цю можна пов'язати з його розумінням провідної теми драми, якою стала «тема огневого в коханні визволення від тіла, мелійного перетворення "плоти" в "душу"»[287]. Шлях до такого визволення й окреслено долями персонажів обох творів.

Лесю Українку і М. Коцюбинського людина найбільше цікавила у граничних станах буття, в максимальному вияві емоцій, почуттів, духовно-інтелектуальної напруги. І тому їхні герої чи не завжди перебувають в ситуації здобуття, відстоювання або ж повернення справжньої (ідеальної) сутності. Особливо до такого роду художніх осягнень надавалися творчі натури, що інтуїтивно чи свідомо намагаються будувати

---

[286] *Українка Леся*. Лісова пісня. Драма-феєрія. *Леся Українка.* Зібр. тв.: У 12 т... Т. V. С. 290.
[287] *Петров В.* Лісова пісня. *Леся Українка*. Твори: У 12 т. Київ–Харків: Книгоспілка, 1929. Т. VIII. С. 165.

своє життя згідно законів краси і довершеності. Тому “Лісова пісня” і “Тіні...” – це ще й оповіді про можливість бути митцем і, зрештою, про тягар і розкіш мистецтва. Виявляється, що ці необтяжені особливим соціокультурним статусом поліщуки та гуцули можуть надзвичайно тонко мислити та відчувати, а гостроті їхніх реакцій на світ міг би позаздрити найрафінованіший інтелігент. І зрозуміло, що мова не стільки про високі творчі здобутки Лукаша, Івана чи, скажімо, Марічки. Йдеться насамперед про подиву гідне уміння чи не всіх головних героїв бачити й відчувати реальність у найнесподіваніших вимірах, поєднуючи у своєму сприйнятті об’єктивну конкретику з фантазією, мрією, поривом (і проривом) у надреальність. “Суть прекрасного, – на думку Ґадамера, – саме й полягає не в протиставленні дійсності чи вирізненні з неї, а в тому, що краса, хай яка неочікувана, є ніби гарантією того, що істинне не перебуває десь у недосяжній далині, а зустрічається нам у дійсності за всієї її невпорядкованості, недовершеності, фатальних помилках, однобокості. Це онтологічна функція прекрасного – перекрити прірву між ідеальним і реальним”[288].

Мистецькі аспірації творів надто очевидні, щоб про них говорити розлого, та уваги заслуговують ті моменти, які можна означити суголосними. Так, визначальною стихією і драми, і повісті справедливо називають музику, але не менш доречно буде відзначити тотожну їй словесну (поетичну) стихію. Коли флояра чи сопілка героїв творить / пробуджує світ, то співанки Марічки та сугестивні речитативи Мавки (“Як ти говориш...” [289] – у зачудуванні вигукує заслуханий Лукаш) наповнюють цей світ сенсом і почуттями. Найчастіше, що пригадується Іванові про кохану, – це складені нею співаночки, і саме її голос кличе й веде його до життєвого фіналу. А перше, з чим звертається в кульмінації драми постать Мавки до Лукаша, – це прохання повернути їй втрачену сутність: “Заграй, заграй, дай голос мому серцю! / Воно ж одно лишилося від мене”[290]. І як тут не згадати відповідь героїні на пропозицію Марища дати їй, нібито вже мертвій, спокій і забуття у краї вічного безмов’я: “Ні! Я жива! Я буду вічно жити! / Я в серці маю те, що не вмирає”[291].

---

[288] *Ґадамер Г.-Ґ.* Актуальність прекрасного... С. 63.
[289] *Українка Леся*. Лісова пісня... С. 291.
[290] *Там само.* С. 291.
[291] *Там само.* С. 269.

Над метафізичною, сакральною функцією слова в “Тінях...” і, особливо, в “Лісовій пісні” міркувало чимало літературознавців. Однак не зайвою, думається, виглядатиме спроба через історичну паралель (у тім числі на рівні співвіднесеності героїв) вказати на одне з джерел, що надає додаткових сенсів мовним партіям і внутрішнім монологам персонажів.

Відома з середньовіччя трагічна історія любові Абеляра й Елоїзи скінчилась розлукою закоханих, змушених прийняти чернечий постриг. Однак ні жорстокість світу, ні посвята Богові не змогли притлумити почуття. Як не дивно, послідовнішою і настійливішою в їхніх тепер уже суто духовних узаєминах залишалася саме Елоїза. Такі переконливі напучування Абеляра в необхідності внутрішнього смирення й самозабуття вона може лише зрозуміти, але прийняти те, що підказує логіка, понад її можливості. Бо ж “ні над чим не маємо меншої влади, як над власною душею: ми більше змушені їй коритися, аніж спроможні нею повелівати. Тому, коли нас проймають якісь почуття, ніхто не може цілком придушити їх раптових поривів, котрі легко прохоплюються назовні у ділах і ще легше – виливаються у словах; а вони, ці знаки вражень душі, завжди напоготові”[292]. Над усе примітним у цитованому листі є акценти на особливому значенні слова, сила якого живиться високим душевним збуренням та піднесенням. А ними і є страждання, вербалізацію якого не здатне спинити жодне вольове зусилля. І саме цей граничний стан лишається для Елоїзи чи не єдиною легітимною формою (з огляду на обраний довічний статус анахоретки) спомину-зв’язку з коханим. Та й для нескутих церковними канонами Мавки та Івана любовна туга також “сублімована” стражданням.

З огляду на релігійну традицію (чи традиції) можна розглядати й концепцію мистецтва, увиразнену обома творами. Для цього варто звернутись до листування Коцюбинського часів карпатського вояжу 1911 р., коли закладалися останні враження перед роботою над “Тінями...”. Первісно-стихійний світогляд гуцулів настільки захопив письменника, що він двічі, з інтервалом у кілька днів, намагається розповісти побачене таким різним людям, як М. Горький та Є. Чикаленко. Ось кілька пасажів із листа до останнього адресата: “Нарід наскрізь поганський, що живе

[292] *Абеляр П.* Історія моїх страждань. Листування Абеляра й Елоїзи. Львів: Літопис, 2004. С. 102.

серед різнорідних злих духів, з яким веде боротьбу від пелюшок і до смерті. [...] Само християнство послужило, здається, їм на те тільки, щоб закрасити культ поганства”[293]. Як у цитованому уривкові, так і в розповіді Горькому автор особливо підкреслює непримиренність борні поміж світом людей та світом інфернальних істот. Це, здавалося б, досить яскраво показано і в повісті. Та коли приглянутися уважніше, то означене протистояння постає у дещо несподіваному ракурсі.

Якщо згадати оповідки Миколи про часи первовіку, то центральною постаттю у них виступає “здатний до всього” арідник, який, виявляється, і вигадав чи не все, “що є на світі – мудрощі, штудерацію всяку”[294]. Більше того, життя Івана майже від народження було пов’язане із тим загадковим світом настільки, що навіть мати в страху й зачудуванні незвичайною дитиною, називала його “обмінником”, бо ж “може *воно* до нього говорить”[295]. Та й мистецтва музики навчив малого саме “щезник”, зокрема й тієї чарівної мелодії, що ніяк йому не давалася і яка згодом допоможе врятувати Марічку-нявку від чугайстра.

Як не дивно, але саме духи (попри свою “бездушність”) виявляються силою, що відкриває істину про самого себе й Лукашеві. І навіть його мистецький хист, що в профанному світі села нічого не вартий, уперше поціновано тільки в лісі. Слушною тут видається теза О. Забужко про те, що в “Лісовій пісні” саме міфологічні істоти представляють культуру, а природу – таки люди. Під цим оглядом, драма Лесі Українки – це ще й оповідь про зусилля і біль перетворення людини природи в людину культури. І не в останню чергу страх Лукаша перед собою новим – це ще й страх митця перед незвіданим, котре з усією невідворотністю, відкриваючись в акті натхнення, нівелює, розмиває, зрештою перетворює на щось інше особистість творця. Посутньо такий процес описано у М. Бланшо. “Через творіння, – запевняє філософ, – промовляє людина, та в людині творіння наділяє голосом і невимовне, неназиване, нелюдське, те, в чому немає істини, закону і права, те, в чому людина не пізнає себе, не почувається виправданою, де вона вже не почувається присутньою, де вона вже не є ні людиною для себе, ні людиною перед богом, ні бог перед самим

---

[293] *Коцюбинський М.* Лист Є. Чикаленку від 04.VII.1911. *М. Коцюбинський.* Твори: У 7 т... Т. VII. С. 130.
[294] *Коцюбинський М.* Тіні забутих предків... С. 201.
[295] *Там само.* С. 179.

собою”[296]. Вочевидь, Мавка, розуміючи / відчуваючи все глибше й гостріше за коханого, намагалася допомогти прозріти і йому. Та Лукаша, для якого лісова дівчина, наділена душею, теж у певному сенсі була його *творінням*, це лякало й відштовхувало ще більше.

У пропонованому контексті посутніми є і спостереження Н. Зборовської щодо особливостей гендерних акцентів “Лісової пісні”. «В драмі пізнається, – твердить дослідниця, – характерна відмінність чоловічого та жіночого *любовного і мистецького дару*: жіночий дар, як сама природа, вітальний, а чоловічий дар – занедбаний, глибоко захований, він потребує жіночої “музи” для свого розгортання і визнання»[297]. Мабуть, не зовсім доречно сказане поширити й на “Тіні... ”, однак достатньо близьким для митців бачиться підкреслений Зборовською зв’язок чи навіть взаємозалежність кохання й творчості. Те, що Іван, як і Лукаш, перестають музикувати після утрати натхненниць / “муз” власної гри, виглядає цілком закономірним, і не менш закономірно те, що обоє знову беруться до сопілки, коли тіні Марічки та Мавки повертаються до них. У такій паралелі чи не найсуттєвішими видаються суголосся й, сказати б, рівноправність буттєвих цінностей, котрі óбразами своїх героїв, оприявнюють Леся Українка та М. Коцюбинський. Це тим більш примітно, що, за доведеннями феміністичної критики, пріоритети чоловіка (в житті й у творчості) майже ніколи не тотожні пріоритетам жінки.

Ймовірно, що близькими заявленій тезі думками чи, швидше, відчуттями можна спробувати пояснити й автокоментар до “Лісової пісні”, зроблений у проекціях на “Весняну казку”. Вочевидь заувагу спровокували довколалітературні суперечки щодо першовідкривача теми, бо Леся Українка вдалася до пояснень майже через рік після свого твору. “Олесь нехай потішиться, – іронізувала вона у листі до матері, – він же *раніше* надрукував свою фант[астичну] поему, чого ж йому ще? А історію Мавки може тільки жінка написати”[298]. Коли ж взяти до уваги насамперед авторську позицію у драмі, то чи не логічно ствердити, що “історію Івана” міг написати лише чоловік. Але й “Тіні...” – це так само “історія Марічки”, як і “Лісова пісня” – “історія

---

[296] *Бланшо М.* Простір літератури... С. 219.
[297] *Зборовська Н.* Моя Леся Українка... С. 217.
[298] *Українка Леся.* Лист О. Косач (матері) [серпень – вересень] 1912. *Леся Українка*. Листи: 1903–1913... С. 606.

Лукаша”. І тоді наскільки підставовою, а головне продуктивною буде розмова про чоловічу і жіночу версії однієї вічної історії?

Беручи вихідною позицією таких роздумів універсальну ідею пошуків сенсу життя й призначення людини через взаємопроекції порівнюваних творів, легко пересвідчитися, що куди більш вирішальне в них – світоглядно-філософське та символічне суголосся, аніж морально-етичні, психологічні й т. п. розбіжності, зумовлені ста́ттю авторів. Обоє вони провадять героїв граничними вимірами буття, що його, нерідко полярними, координатами (відчуттями й сутностями) стають самота, страх, туск, відчай, а також радість, віра, краса, любов. Осягаючи, часами з надією, а більше з болем, повноту існування, Лукаш і Мавка, Іван та Марічка оприявнюють власним досвідом речі важливіші навіть за саме життя. Як мовилося, кохання й творчість стають для героїв тими імперативами, що уможливлюють внутрішню свободу, а отже, бодай і тимчасову, гармонію з собою та світом. Подиву гідним видається, вочевидь, інтуїтивне уміння письменників за зовнішньо не дуже ускладненою реальністю “казки” прозирати настільки універсальні й значущі істини. Мабуть, в цілому успішну спробу хоча б дещо зрозуміти в цій складній і таємничій роботі душі й інтелекту можна приписати А. Шопенгавру, який спостеріг, що “основна риса генія – виокремлення загального в окремому. Звичайний розум, навпаки, бачить у кожній окремій речі тільки окреме [...]. Тому генію притаманне дослідження сутності речей, а таланту – галузь окремих явищ”[299].

Те, що герої, перейшовши всі випробування й страждання земні, у вирішальний момент виявляють здатність, кажучи образно, в минущому знайти вічне і тим самим виправдати / виправити власне існування, частково знаходить пояснення в уже згадуваній особливості конструювання художнього психотипу. Життя, що закроювалося на довершений твір мистецтва, але з певних причин утратило визначене прямування, хоч це ніби й парадоксально, може “переграти”, повернути своє призначення смертю, або ж, точніше, через смерть. Так, мудрий уже Лукаш на розпачливий через знищене вогнем майно поклик Килини “Як же маєм жити?” із незрозумілим жінці спокоєм відповідає дивно дражливим запитанням: “А треба

[299] *Шопенгауер А.* Про генія... С. 97.

жити?”[300]. Мабуть, у цей момент він і зробив свій останній, тепер уже правильний вибір. До такого рішення й навіть за схожих обставин приходить і втомлений змаганнями з ворожою дійсністю Іван. І хоча “чув, що коло нього Марічка, і знав, що Марічки нема на світі, що се хтось інший веде його у безвісті, у недеї, щоб там загубити. А проте йому добре було, він йшов за її сміхом, за її щебетанням дівочим, не боячись нічого, легкий й щасливий, яким був колись”[301]. Саме тут герой усвідомлює найвагомішу для себе істину: з фізичною смертю коханої його любов до неї не померла і те, що їх єднало, – неперервано, тому що перерваним бути не може.

Існує чимало переконливих інтерпретацій завершальної частини “Лісової пісні” та “Тіней...”, зокрема останньої зустрічі героїв. Та безсумнівним видається одне – і Мавка, і Марічка приходять для того, щоб визволити коханих і залишитися з ними, але тепер уже назавжди. Так, це звільнення через смерть, але це єдиний спосіб оновити й оживити там, у за́світі, їхні “зношені душі”. Саме з мороку вони повертаються до своїх обранців, щоб, поєднавшись з ними у смерті, перейти в світло, де лише й можливе вічне блаженство єдності.

Дивно, але Іван, як і Лукаш, прожили щасливе життя, бо в ньому було все, що робить людське існування справжнім, а його фінал – то лише найпереконливіше тому підтвердження. Адже коли вони не змогли “своїм життям до себе дорівнятись”, то таки дорівнялися смертю. Малопримітна, та надзвичайно промовиста деталь: обидва герої помирають з посмішкою на вустах, власне, читач їхні застиглі обличчя бачить востаннє саме такими. Дивовижний, загадковий цей усміх, розгадати який, мабуть, дорівнювало б розкриттю таємниці Джоконди. Можна лише припустити, що він щось приховує і водночас на щось натякає нам, іще живим, на щось дуже важливе.

У своїх мандрівках горами Коцюбинський був неймовірно втішений, коли підтвердився його здогад щодо непоказних, невеликих хрестів на могилах гуцулів. Виявляється, що це жест чи символ заперечення смерті й ствердження сили та краси

---

[300] *Українка Леся.* Лісова пісня. Драма-феєрія... С. 289.
[301] *Коцюбинський М.* Тіні забутих предків... С. 218.

життя. А ще – це підкреслення минущості земного існування перед неосяжною вічністю потойбіччя. Можливо, саме про це нам і нагадують тіні забутих предків? І можливо, саме в цьому й полягає їхній дар (одна з робочих назв повісті – “Дар предків забутих”). Г.-Ґ. Ґадамер, роздумуючи над завданнями, які мистецтво ставить перед сучасною людиною, дійшов висновку, що найголовніше з них – «завдання вчитися слухати звернене до тебе послання, і ми муситимемо визнати, що навчитися цього означає передовсім звільнитися від нівелюючого “недочування” та “недобачання”, поширюваними цивілізацією, яка породжує дедалі більше спокус»[302].

Судячи з усього, ні М. Коцюбинський, ні Леся Українка навіть самі не дуже добре усвідомлювали, якої сили твори вийшли з-під їхнього пера. «Я сама ніколи не маю певної думки про своє писання: поки пишу, то мені здається, що варто писати (инакше кидаю), а як скінчу, то ніколи не знаю, чи варто його друкувати. Я і про “Лісову пісню” думала, що всі тілько сміятимуться з цеї “старомодної романтики”, а її, здається, признали за мій chef d’oeuvre,»[303] – таке зізнання робить авторка наприкінці 1912 року. А тим часом це тексти неймовірного рецептивного потенціалу, ба більше, вони настільки багаторівневі, що здатні зацікавити якнайширшу читацьку аудиторію.

Артикульована *письменницею* і *письменником* вічна історія про втрачений рай і спроби його повернення є глибоко особистісними, індивідуальними потрактуваннями теми і водночас безпосередньо пов’язаними й, сказати б, взаємодоповнюваними візіями світоустрою. Відтак “ціннісно-смисловий універсум” (І. Дзюба) обох творів постає настільки співмірним, що, здається, повість М. Коцюбинського могла б називатися “Лісовою піснею”, а драма Лесі Українки – “Тінями забутих предків”. Намагання письменників знайти і показати істину буття й істинне буття вирізняється спільним прагненням звучати повноголосо й переконливо для усіх, хто здатний почути звернене до них послання, повірити в нього.

---

[302] *Ґадамер Г.-Ґ.* Актуальність прекрасного... С. 83.
[303] *Українка Леся.* Лист О. Косач (сестрі) від 05.X.1912. *Леся Українка*. Листи: 1903–1913... С. 613.

3.2. Леся Українка – В. Стефаник. Канон і етика

3.2.1. Бути собою. Індивідуація творчої особистості. До постання узвичаєного на рубежі століть варіанту "мужицького" канону (Т. Шевченко – І. Франко – В. Стефаник), як виглядає, опосередковану причетність мав той, хто його замикає. Принаймні у кількох промовах, а ще в приватній кореспонденції, він пов'язував розвиток рідної культури з тяглістю визначальної для неї традиції. "Селянський світ, – лунає в одному з виступів, – висилає свої найліпші сили в інший, панський світ, аби вони там набирались розуму і боронили там його перед тим ворожим, панським світом. Шевченко – се перша така селянська сила...".[304] Зрозуміло, що далі йдеться ще й про Франка, а вже ті, хто писатиме про самого промовця (до прикладу, сучасник І. Труш) логічно доповнять цей ряд і його іменням. І ось тут цікаво приглянутися до самого Стефаника (і такий ракурс виявлятиметься доречним постійно) як до людини, що перебуває (балансує?) на межі цих двох світів, а отже, одночасно сприймає ситуацію і ззовні, і зсередини. Як селянин він спостерігає, а як інтелігент (пан) рефлексує над побаченим і відчутим, от хоча б, як у листі 1898 р. до О. Кобилянської: «Часом мені здаєся, що я мрія на тлі своєї запрацьованої родини. Всі вони скали праці перевертають і дивляться на мене, як на мрію якогось життя, котрим вони ніколи жити не будуть. Мені навіть здаєся, що я мрія серед всего того життя, що довкола йде. Я не годен "стреміти до цілі", я не годен "добиватися", я не годен "бути звірем товариським"»[305].

Сказане знаходить підтвердження і в творчості, в сенсі її абсолютної замкнутості на особу письменника, і, що більш очевидно, в його життєвому шляху. Коли перекладач М. Мочульський попрохав Стефаника надати бодай побіжні біографічні відомості для польського читача, то, по суті, отримав лише дату народження. А ще, як своєрідне вибачення за таку ощадливість, запевнення, що існування автора подієво непримітне й цілковито зосереджене у внутрішньому світі, який він не має наміру розкривати. У підтексті тут виразно проступає думка, що її поділяла й Леся Українка: за митця (і про митця) повинні промовляти його творіння. Та попри таку

---

[304] *Стефаник В.* [Промова на Шевченківському святі в Коломиї 1901 р.]. *В. Стефаник.* Твори. Київ: Дніпро, 1964. С. 486.
[305] *Стефаник В.* Лист О. Кобилянській від 20.Х.1898. *Там само*. С. 415.

обопільну нехіть до публічності слід, окрім апеляції до художніх світів, акцентувати й на тих зовнішніх чинниках і обставинах, які є важливими у формуванні особистості.

Якщо розглядати буття людини в категоріях узвичаєного, зрозумілого кожному щастя, то такою порою для обох поза сумнівом було дитинство. Очевидно, що морально-духовні цінності, система виховання, побут і т. ін. родини покутського селянина часів Австро-Угорщини чи не кардинально різнилися від того, чим жила сім'я високого рангу чиновника Російської імперії. Та чи не близькими і навіть багато в чому суголосними постануть закономірності внутрішнього розвитку дітей. І ключову роль відіграватимуть загострена вразливість і зосередженість та ще якась задивленість у світ і в самого себе. А невичерпним джерелом яскравої, нестримної, справді творчої уяви слугувала і мальовнича природа Покуття та волинського Полісся, і місцевий люд зі своїми традиціями, віруваннями, звичаями.

Родом з дитинства і характерне враження, що однаково сильно вплинуло на обох письменників. Мова про метафору, чи ідею-символ, утілену казкою про ув'язненого велета, що міцно засіла в дитячій пам'яті. Згодом під цим образом почав розумітися сповнений прихованої потуги рідний народ, скутий століттями рабського сну. А тому обов'язком сина та доньки приспаного в'язня стало намагання пробудити його від мороку небуття, розбурхавши притлумлену гнобителями життєтворчу енергію. І коли Стефаник фіксує ці переживання лише документально – в листі В. Морачевському, то Леся Українка, крім епістолярію, закріплює їх і в художньому просторі. Зроблено це у формі своєрідного заповіту, яким можна вважати останній закінчений твір письменниці – ліричну "Казку про велета". Так ще з юних літ життя виявилося підпорядкованим ідеї культурно-політичного відродження поневоленої нації.

У 1870-х рр. український рух по обидва боки Збруча перебував на завершальній стадії т. зв. етапу "наукового зацікавлення". Історики описують цей період становлення модерної нації як пізнання та вивчення інтелектуалами колонізованого етносу власної ідентичності в поєднанні зі спробами намітити вектори культурного, а потім і політичного самовизначення. Дієвим засобом роботи в цьому напрямі вважалися "ходіння в народ", які, однак, у Наддніпрянщині свою ефективність неухильно втрачали. Натомість в Галичині можна відзначити суттєвий поступ.

Лібералізація внутрішньої політики Австро-Угорщини, особливо у ставленні до прав національних меншин, сприяла легалізації й активному розвою громадської та партійної діяльності. А, отже, на цих теренах український рух від “наукового зацікавлення” органічно перейшов у наступну т. зв. стадію “патріотичної агітації”.

В. Стефаник, як і чимало його земляків-однолітків, світоглядно зростав у міру суспільного поступування. Здобутий на цім шляху досвід скріпив переконання, що село українцям ще тільки належить завоювати; зробити це можна єдино через системну та наполегливу працю. І чи не все життя Стефаника було підпорядковане цій меті? Його ж успіх там, де зазнали невдачі різночинці А. Кримський та М. Коцюбинський, пояснюється не лише сприятливою політичною кон’юнктурою, а й зумовлювався походженням, органічною близькістю, власне, єдністю із середовищем, котре належало опанувати.

Але чи був ще якийсь, паралельний чи протилежний шлях порозуміння з народом? Як переконує досвід аристократки Лесі Українки, альтернатива таки існувала. Мабуть, зусилля родини Косачів можна вважати унікальними, але це тільки тому, що за тих непростих часів на це мало хто наважувався. Чи не найважче було втримати рівновагу поміж таким популярним, через російські впливи, опрощенням та поблажливою, сливе панською зверхністю. Тому дієвим вважалося паритетне, а отже, й повноцінне спілкування / співжиття, зумовлене прагненням не опускатися до “святого мужика”, а навпаки, спробувати наблизити, підняти його до власного рівня. Зрозуміло, що для цього слід самому опанувати висоти духу й інтелекту. Адже як більшість національних проектів, український у тій епосі був проектом універсально-синтетичним, бо ж потенціально тяжів до поєднання здобутків світової культури з питомою традицією. Тому таким потрібним і органічним, поруч із пізнанням стихії селянського життя, є настійливе бажання здобути ґрунтовну, європейського штибу освіту. Навіть “мужицький син” Стефаник, як представляла його і прижиттєва, і радянського періоду критика, рухався цим шляхом. І, мабуть, вирішальним стало знайомство з Франком, котрий порадив здібному юнакові, перш ніж братися до активної громадської діяльності, закінчити навчання. Бо тільки через освіту можливе творення національних кадрів, еліти.

Відомо, що Стефаник відверто не сприймав руської інтелігенції. Причиною цієї "нелюбові" постає громадсько-політичний і навіть світоглядний антагонізм, що, на думку письменника, роздирав руську суспільність. У статті 1899 р. "Поети і інтелігенція" він визначав його через боротьбу "мужицьких інтересів у всіх найідеальніших об'явах з інтересами інтелігенції", котра "хоче видобутися наверх і запанувати"[306]. Не менш проникливо автор аналізував свідомість та психологію таких людей, і то найперше у сфері взаємин з нижчими верствами, ініціативу й енергію яких повсякчас притлумлювано зверху.

Помічене Стефаником можна доповнювати спостереженнями Лесі Українки над діяльністю наддніпрянських народовців. Достатньо знаними тут є ідейні суперечності поміж старшим, представленим т. зв. групою О. Кониського, і молодшим поколіннями, виразником ідей і настроїв яких був гурток "Плеяда". З-поміж критичних зауваг, висловлених письменницею на адресу "кониськівців", чи не ключовою постає усе те ж, за її словами "неприйняття радикальства". А це призводило до стишування ініціативи й потреби реальної праці (утім і над собою), перетворення природної, вільної особистості на суспільний автомат, повсякчас готовий грати заздалегідь визначену роль. Особливо прикрим для Лесі Українки видавалося таке світоглядне, психологічне ламання обдарованих, творчих натур (називалися імена В. Самійленка та І. Стешенка).

Не легко сказати, кому було важче торувати власний шлях: чи Стефаникові, який усе ж мав певне соціальне підґрунтя, опертя на свій клас (хоча й бачив усі його недоліки), чи Лесі Українці, змушеній починати, покладаючись, фактично, тільки на власні сили та ще на підтримку громадки однодумців. Але внутрішній розвиток та громадсько-культурна діяльність обох переконливо засвідчують прямування до спільної мети – творення (і то найперше власним прикладом) української інтелігенції. А в термінах соціології цей процес можна описати як народження з безправних підданих – свідомих громадян, хай поки що і без політично оформленої держави.

Не менш радикальними, ніж на політичний стан, виявилися реакції і на діяльність церкви – інституції, яка відігравала величезну роль в царині суспільного

---

[306] *Стефаник В.* Поети і інтелігенція. *Там само*. С. 324.

будівництва. Та от чи розв'язують ці вияви релігійного вільнодумства проблему взаємин митців із Богом? Радянське літературознавство, приміром, вважало, що цілком і то лише єдино в ключі атеїзму. Як і стосовно їхніх великих попередників, Шевченка та Франка, відповідь було знайдено на поверхні: якщо наявний конфлікт із Всевишнім, то це безпосередньо веде до заперечення Його існування.

За такого підходу бралося до уваги оскарження митцем божественного плану світоустрою, зокрема домінування в ньому зла й несвободи. Але чи покладали українські класики провину за все, що коїться на землі, лише на сили небесні? Мабуть, заслуга і велич їхня не в цьому. Первиннішим бачиться прагнення поставити проблему відповідальності за себе і своє життя перед самою людиною. Інша річ, що говорити про людину і від її імені вони наважувалися з Богом. І от на цьому рівні є підстави визнати існування серйозного, безперечно онтологічного конфлікту. Але ініційовано і живлено його не енергією богоборства (змістивши супротивника, поставити в центр усесвіту себе – людину), а бажанням, швидше навіть спробою, богорівності (набувши певних, унікальних рис і здатностей – наблизитися до ідеалу).

Як би не сприймали християнство обоє письменників, але морально-етичними основами їхнього існування покладено ключові засади етосу цього віровчення – любов і милосердя. За бажання, можна навести чимало прикладів, що переконливо підтверджують сказане. Та достатньо перечитати свідчення сучасників про подиву гідне уміння Лесі Українки і В. Стефаника співчувати й співпереживати. І допомогти чимось суттєвим не завжди вдавалося, а от просто спілкування з ними чи навіть перебування поруч давало полегшення. Як жартував Стефаник, "я маю то щастє, що богато людей, йдуть до мене зі своїми ранами, аби я їх, як пес, облизував"[307]. Розвинути ж у собі таку здатність дозволяло не лише сприйняття болів ближнього гостріше, аніж власних. Головною тут є піднесена до абсолюту сила любові.

Яким різним може бути це почуття, якою радістю і душевним піднесенням годне обдаровувати обраних і водночас скільки мук та жалю їм завдавати, переконалися обоє митців. То ж варто бодай спробувати осягнути самé розуміння ними феномену любові, сенс, котрий вкладалося у це поняття.

---

[307] *Стефаник В.* Лист О. Гаморак, лютий 1900. *Там само*. С. 443.

Роздумуючи у листі до В. Гаморака над існуванням ідеальної людини, Стефаник відповідає на нього загалом негативно. Та продовжуючи міркувати над цим, він виходить на ідею любові. Як виявляється, є "дуже богато людей таких, що їх можна шанувати, а дуже мало таких, що їх можна любити. Аби якого чоловіка любити по правді, то на то треба шаленої відваги і дуже богато серця"[308]. З-поміж внутрішньо близьких собі особистостей здатним на таке автор визнає лише Шевченка (але не Франка, якого теж згадує). А далі найцікавіше – він починає шукати любов у реальному світі й знаходить, як сам пише, тільки "відламки і кавалочки", а не сподівану "уковану скалу". І звідси досить оригінальний висновок, який в устах митця щонайменше дивує: "Як ми станемо народом сильним, то забудемо за всі заслуги Шевченка, а лишиться лишень ідеал чоловіка, що любив кавалок нашої землі. Дивний, і рвучий до себе, і далекий, як сонце, що всіх гріє"[309].

Не зайве згадати й реакцію Лесі Українки на твердження (але зовсім не компліментарного взірця) рідних та приятелів, що вона для них уособлює справжній ідеал. "Ідеал, – відповідала письменниця, – се – *ідея*, а не *людина*"[310]. Посутнім, а мабуть, і головним складником цієї великої ідеї (не буде перебільшенням назвати її ідеєю буття) і стала для авторки любов. Під цим кутом, що таке її драматичні поеми і загалом творчість та й навіть ширше – все життя, як не пошук омріяного ідеалу любові? Але що ж вкладалося у це поняття? Відповідь письменниця знайшла в одній із настільних своїх книг – Біблії. Варто хоча б перечитати надісланий О. Кобилянській власний переклад відомого листа Апостола Павла до коринтян, щоб уявити осяги, котрі в її розумінні охоплює собою це почуття.

У християнському етосі, як відомо, з любов'ю тісно переплетено інший стан людської свідомості, або, в поняттях "філософії життя", екзистенціал, – страждання. Навіть більше – одне не мислимо без іншого, бо ж зазвичай є його продовженням чи народженням. Також і для особистостей масштабу Лесі Українки та В. Стефаника назване почуття не було чимось награним або ж принагідно набутим. Навпаки, це стало однією з органічних, навіть необхідних форм існування. "Более всего страдают

---

[308] *Стефаник В.* Лист К. Гаморакові, серпень 1899. *Там само.* С. 440.
[309] *Там само.*
[310] *Українка Леся.* Лист А. Макаровій від 02.V.1894. *Леся Українка*. Листи: 1876–1897... С. 286.

совсем не худшие люди, – переконував М. Бердяєв, – более всего страдают лучшие люди. Сила страдания может быть признаком большей глубины. Развитие мысли и утончение души сопровождается усилением страдания, большей чувствительностью к боли не только душевной, но и физической. Несчастье, страдание, зло не являются прямыми причинами пробуждения силы в человеке и духовного возрождения, но могут способствовать пробуждению внутренних сил. Без боли и страдания в этом мире человек опустился бы и животное в нем победило бы”[311].

Для письменників, однак, страждання не було цілковито і в усьому пов’язане з обставинами зовнішнього життя. Справді, світ чи доля виявилися до них не надто прихильними. Та, як любила повторювати Леся Українка, ніде не написано, що вона повинна бути щасливою. А коли так, то, мабуть, не слід нарікати і лише цим виправдовувати та обмежувати власне існування. Тому навіть заборони, з огляду на стан здоров’я, накладені лікарями на інтелектуальну, а найперше творчу діяльність, як правило, залишалися без уваги. І навіть наражаючи своє життя на небезпеку, митці все одно продовжували працювати. І від дрібних, а найпаче великих катастроф рятунку також шукалося в роботі.

Під цим оглядом, уся праця, і творча, і громадсько-політична, – то лише засіб, яким долалося, стишувалося полум’я страждання. Тому важливо збагнути, що слугувало паливом для такого палючої сили вогню. Мають рацію літературознавці, котрі вказують на особистісний, духовно-психологічний характер внутрішнього неспокою і, візьмім апробовану метафору, горіння Лесі Українки та В. Стефаника.

Надто вже неправильно влаштовано все на землі, і так далеко людство від ідеалів добра й любові. І найприкріше, що непереборним є бажання більшості вдовольнитися ілюзією буття, надміром зусиль здобутим, а в суті ерзацом омріяного щастя. А головне питання, яке починає і завершує такі міркування: чи можна бути щасливим, коли нещасний цілий світ? Промовистою у цім контексті є автохарактеристика однієї з дійових осіб “Камінного господаря”. Такі позатекстові пояснення до своїх образів письменниця давала украй рідко і майже завжди в приватному спілкуванні, як-от у листі О. Кобилянській. «Се тип мучениці прирожденної, – читаємо про

[311] *Бердяев Н.* О назначении человека. Москва: Республика, 1993. С. 292–293.

Долорес, – що все мусить гинути розп'ята на хресті, хоч би мала сама себе на той хрест прибити, коли бракує для того катівських рук. Якби не було Дон Жуана, то знайшлось би щось інше, для чого вона б "душу розп'яла і заколола серце", бо там, де Анна змогла б уже бути щасливою, Долорес ще б таки не знайшла свого Святого Ґрааля, а се тому, що над нею ніщо "камінне" не має влади, і всі ті усталені форми життя, яким нарешті таки *покорилась* горда Анна саме тоді, як їй здавалось, що вона *опанувала* своєю долею, ті форми не покорили б ніжноупертої вдачі Долорес!»[312].

Отже, такий незвичайний ракурс: не втеча, навіть не уникання, а пошук страждань, потреба самовипробувань і гартування ними. Але в цьому налаштуванні до світу не повинно бути ані тіні фальші. Бо інакше життя обернеться на оману і гру з самим собою. Що може скластися саме так, переконався й Стефаник. Якось, зізнавався Морачевському, мучений внутрішньою борнею, спробував приєднатися до процесії, яка супроводжувала домовину з померлою дитиною. "Та одна баба, – закінчує автор оповідати, – каже мені забиратися і не робити сміху з їх похорону. Я відійшов, бо баба добре знає, хто змучений, а хто не змучений. А я, дивіть, обріхував себе і мав за змученого. А от баба каже, що ролі для мене в тій драмі ще нема! Христос змучений, бо людей спасав, хлопчики – мученики нашого ладу, баби – вони мучениці, бо зродили мучеників, а відки я тут взявся? Хотів бути мучеником, не потерпівши мук! От брехун! Та й заболіло сумління!"[313]. І щоб стишити цей біль та здобути тим право і можливість стати собою справжнім, він доброхіть прирікає себе на ще більші страждання. І вже через три роки після описаного епізоду з цілковитою певністю, але без тіні самозамилування посвідчить: "Я свою душу пустив у душу народу і там я почорнів з розпуки і слів не маю, аби-м все міг сказати, бо страшно за себе, а я ще трошки хочу жити"[314].

І приблизно важко уявити, що це за життя з таким тягарем, який навіть ні з ким розділити, "бо там, де Анна змогла б уже бути щасливою, Долорес ще б таки не знайшла свого Святого Ґрааля". І в цьому ще одне джерело страждань – самотність, яку С. Кіркеґор уважав однією з основ людського буття, узалежнюючи від неї і земні

---

[312] *Українка Леся.* Лист О. Кобилянській від 20.IV.1913. *Леся Українка*. Листи: 1903–1913... С. 673.
[313] *Стефаник В.* Лист В. Морачевському від 17.IV.1896. *В. Стефаник.* Твори… С. 354.
[314] *Стефаник В.* Лист О. Кобилянській, квітень 1899. *Там само.* С. 433.

митарства душі. Але самота для митців інтровертного типу стан не лише болісний, а й найбільш творчо заряджений, спроможний, а тому, в загальному сенсі, природний.

Опріч внутрішнього відсторонення, на рівні особистості це проявляється ще й утрудненою соціальною комунікацією – свідомим чи й неусвідомленим намаганням якомога звузити контакти зі світом. Звідси і знана в обох нехіть до велелюдних зібрань, особливо коли ті стосувалися їх безпосередньо та ще й вимагали публічного виступу. Додатковим штрихом до такої стриманої поведінки у товаристві можуть бути й уподобання чи навіть своєрідний, назвемо його вишукано-простим, стиль в одязі (перевага надавалася темним – найперше чорна – барвам) та манерах.

Чимось нібито й невловним, але виразним цей образ (і зовнішній, і внутрішній) кореспондує з відповідниками / двійниками самоототожнення. Відомо, що Леся Українка не рідко порівнювала себе з плющем – рослиною непоказною, але чіпкою у невпинному рості-прямуванні до неба й сильною настільки, що годна втримати від падіння стіну-руїну (поезія “Хотіла б я тебе, мов плющ, обняти...”). Але навіть цей, досить-таки своєрідний автоозначник не йде у жодне порівняння зі Стефаниковим. Та й узагалі, мабуть, чогось схожого дарма шукати чи не в усій світовій літературі.

Пояснюючи С. Морачевській, чому він може стати її приятелем, а вона його – ні, письменник вказує на ту психологічну, сказати б, духовно-енергетичну, прірву, що фатально перешкоджає дружнім стосункам. Причина у його власній сутності – сутності “пса переваленого”, – котра, “затроюючи” себе, здатна “затроїти” й інших, найрідніших і найближчих. Ілюструючи сказане, автор оповідає, як сам зізнається, найстрашнішу історію, “яку я знаю із людей, і зо звірів, і гір, і долин”. “Йде собі пес, – ніби бадьоро починає Стефаник. – Зелена мушка бринить єму коло рота, а він – кланц! – але мушка втекла [...]. Сів собі та уломив шуличок кукурудзи та й ссе молочко. Солодке, таке солодке [...]. Але надійшов мужик, ушмалив буком, та й перевалив, та й пішов. Лежить пес, голову приткнув до широкого листа гарбуза, а молочко тече зубами, але таке гірке, гірке... Небо таке жовте, жовте... Кукурудзок якийсь багровий, багровий. А мухи зелені надлітають, але нема вже: кланц! кланц! Сідають спокійно, і живцем заїдають і злизують молочко з зубів”[315].

---

[315] *Стефаник В.* Лист О. Гаморак, грудень 1896. *Там само*. С. 361.

Застерігаючись цією оповідкою від зближення, Стефаник, очевидно, добре знав, що робив. Ледве сам витримуючи себе такого, чи міг він сподіватися на когось, хто не те що б розділив з ним тягар існування, а й просто зрозумів. Повсякчасне балансування на межі реального й ірреального, величезна морально-психологічна напруга, збурення емоцій та почуттів, з якими не завжди давалося ради, – чи могло все це не дивувати і навіть лякати інших? Водночас саме такий стан внутрішнього неспокою відкривав нові, незвідані до того грані буття. Це з фатальною певністю ствердила у листі сестрі Ользі й Леся Українка: "Я багато в чому думаю і почуваю инакше, ніж решта нашої родини і твої приятелі, але ж *нормальним* людям багато чого недоступно такого, що зовсім ясно стоїть для таких ненормальних як я"[316]. Зайве наголошувати, яким важливим і, ризикнемо уточнити, необхідним цей зміщений ракурс світосприйняття був для творчої особистості. Навіть геній Франка-митця став для В. Стефаника очевидним лише тоді, коли той «почувши в собі страшну слабість, вижбухав із себе "Мойсея" і найшов свою велику мову»[317]. Заувага про набуту за трагічних обставин здатність так переконливо і гаряче мовити до світу, ніби поміж іншого, напівнатяком, апелювала й до основного джерела цієї неймовірної внутрішньої сили – відчуття й, кажучи загальніше, феномену смерті.

Саме смерть у Лесі Українки замикає ланку екзистенційних координат земного шляху Месії, де перші дві – самотність і страждання. Як відомо, Христос "смертію смерть подолавши", дарував усім надію на справжнє життя у новому світі (що, на думку письменниці, аж ніяк не знімає відповідальності / провини з тих, хто його розіп'яв). Але людині все одно впродовж усього її існування доводиться вести невпинну боротьбу? гру? діалог? зі смертю, навіть, здавалося б, попри абсолютну приреченість і абсурдність власних зусиль. В окреслених ракурсах усвідомлених стосунків (взаємин?) з небуттям перебували і Леся Українка, і В. Стефаник. Оскільки ця проблема в науці вже розроблялася[318], то логічним буде лише пунктирне зіставлення ключових моментів і реакцій, характерних для обох митців.

---

[316] *Українка Леся.* Лист О. Косач (сестрі) від 27.V.1901. *Леся Українка*. Листи: 1898–1902... С. 266.
[317] *Стефаник В.* Під враженням вистави "Землі". *В. Стефаник.* Твори… С. 326.
[318] Див.: *Зубрицька М.* Онтологія смерті у творчості Василя Стефаника. *Незнайома: Антологія української "жіночої" прози та есеїстики другої пол. XX – поч. XXI ст.* Львів: ЛА "Піраміда". 2005. С. 208–214; *Романов С.* Смерть і/як творчість у художньому всесвіті митця: Леся Українка. *Слово і Час*. 2010. № 8. С. 55–71.

На думку Ф. Ніцше, однією з небагатьох приступних людині форм свободи, повного панування над власним життям і долею є можливість і здатність будь-коли припинити своє існування. Перевага вільної, свідомої смерті над смертю природною (залежною від обставин чи Іншого) для філософа очевидна. Окрім внутрішньої розкутості, готовність померти живить і навіть скеровує енергію особистості на підкорення світу й самореалізацію в обраній сфері. Чи переживали щось схоже до описаного Леся Українка та В. Стефаник, чи зазнали цього неймовірного стану зламу й піднесення? Зважаючи на те, що в юності обоє розглядали можливість самогубства, таки переконавшись, що здатні добровільно залишити світ, на це питання варто відповісти ствердно. Важливою бачиться й нагода з'ясувати, що саме дозволило їм, зваживши все й усе прийнявши, утриматись від фатального кроку.

Перше, що йде в такому переліку причин – усвідомлення кривди, якої може завдати їхній вчинок близьким. Адже попри натуру самітника, в обох надзвичайно розвинуті були почуття родинного зв'язку та обов'язку. Останнє виявилось не менш актуальним і в стосунку до власного таланту, що не міг самоліквідуватися на початках шляху, так і не отримавши шансу на розвій. І водночас темна енергія автодеструкції, хоча і стримувана вказаними чинниками, усе одно потребувала витоку, розрядки. Тож закономірно для письменника, що вихід знайдено в просторі художнього світу. У Лесі Українки таким твором-реагентом стала її дебютна драма "Блакитна троянда", а в Стефаника теж не дуже відома і прийнята загáлом новела "Басараби" (сюжетною основою якої правила родинна історія автора).

Формою утрати частини себе завжди виявляється смерть найрідніших. Таким для Лесі Українки став передчасний відхід дядька і учителя М. Драгоманова та коханого С. Мержинського, а для Стефаника – матері, мабуть, найдорожчої на землі людини, а ще коханої жінки – Є. Калитовської. І найстрашніше навіть не те, що мало статися, а жахне і напружене очікування неминучого. Обставини і сама особлива атмосфера, що виникає довкола людини, яка перебуває на межі буття, завжди якось пронизливо відчувається тими, хто її оточує. Зайве казати, що чутливі натури реагують на все це набагато гостріше (що, втім, далеко не завжди виявляється безпосередньо), ніж інші. У передчутті страшного фіналу для своїх близьких обоє

митців джерелом і резонатором власних переживань, страждань і загалом усіх емоцій та відчуттів однаково називають владне звучання “мелодії смерті”.

Увесь цей складний комплекс морально-психологічних відрухів за силою своєю єдино може бути співвіднесений з тим найстрашнішим, що має статися і чого ніхто не владен відвести. “Я не годен ступити, аби не вчути страшної мелодії смерті, – писав Стефаник, – та й в моїй моці не є, аби смерть прогнати, а житє наново привернути”[319]. А коли нічого не змінити, то чи варто продовжувати існування ціною страждань, внутрішніх зламів і самоприниження? Це, мабуть, не просто прийняти, але в якийсь, найбільш напружений момент прийшло усвідомлення того, що смерть для їхніх рідних – це визволення. І саме тоді й вирвуться ці великої безжальності, але й (насамперед!) великого співчуття слова: “може ми егоїсти, що хотіли затримати його при житті”[320] (Леся Українка про дядька) та “хочу смерті мамі”[321] (у Стефаника). Вони могли (здобули право) так сказати ще й тому, що без ніякого пафосу й нещирості, а свідомо виявили готовність віддати своє життя за життя близької людини. А чи є вищий, божественний вимір жертовності?

Коли відкинуто сумніви та вагання, то зникає і страх; його подолано надовго чи й назавжди. Відтак можна жити далі. Жити і працювати – з розбитою горем і ним же загартованою, очищеною душею. Вражений безнадійним станом матері, Стефаник за півтора місяця до її смерті, у якомусь неймовірному шалі “божевільного натхнення” пише одну з найсильніших своїх речей – “Скін”. Попри суб’єктивну конкретизацію (а можливо, саме завдяки їй) перед очима остовпілого з жаху й прозріння читача розгорнуто одвічну трагедію людського згасання. Ця ж тема, тільки вплетена у значно поліфонічніші регістри драматичної поеми, стане однією з провідних у ще одному ключовому творі доби раннього модернізму. Йдеться про “Одержиму”, написану за рік після “Скону” й за разюче схожих до його творчої історії обставин.

У черговому листі з Мінська Леся Українка оповідає Кобилянській про власні спроби побіля С. Мержинського зберегти бодай дещицю волі та ясної свідомості, “задурюючи себе роботою”. Але вона зумисне займається лише науково-

---

[319] *Стефаник В.* Лист С. Морачевській, травень 1897. *В. Стефаник.* Твори… С. 376.
[320] *Українка Леся.* Лист О. Косач (матері) від 25.VI.1895. *Косач-Кривинюк О.* Леся Українка. Хронологія… С. 325.
[321] *Стефаник В.* Лист К. Гамораку від 8.VI.1899. *В. Стефаник.* Твори… С. 437.

публіцистичними писаннями, а до белетристики й не береться, бо “певне якесь божевілля вийшло б”[322]. А не далі як через два дні й за півтора місяця до смерті коханого “божевілля” таки прийде – утілене в сюжеті й образах Месії та Міріам. “Вижбухана” (це Стефаникове означення видається тут особливо доречним) збуренням усіх духовно-психологічних сил “Одержима” стане тим твором, з якого по-справжньому і почнеться Леся Українка – драматург. Як, до слова, ліричним “циклом Мержинського” зовсім по-новому виявиться її ліричне обдарування.

Поява “Скону” матиме для Стефаника і схоже, і відмінне значення. Мабуть, у сенсі художньої еволюції новела етапною не стала, та її вплив на саморух і, сказати б, духовне самопочуття митця безсумнівний. Вона відкриває останній, найбільш інтенсивний етап першого періоду творчості письменника. Фактично упродовж *одного року* написано (включно з утретє переробленою “Дорогою”) чотирнадцять нових творів. Після чого настане довге, майже на півтора десятиліття, мовчання. У тому часі й уже значно пізніше давалося чимало (аргументованих і не дуже) пояснень цій тривалій паузі. Хтось пояснював її політичною діяльністю автора, хтось утомою від літератури, а хтось, як-от С. Павличко, навіть усвідомленням власної неспроможності “до глибинної модернізації культури”[323]. Не відхиляючи повністю жодного з припущень, варто пошукати причин у психології письменника.

Відомо, яким болісно-страдницьким був для В. Стефаника творчий процес, скільки моральних і фізичних сил забирали навіть кілька абзаців тексту. Тож не дивно, що задля душевної рівноваги після кожної закінченої речі доводилося брати тривалі паузи. А тут хвороба й смерть матері. Чи не повинно це таку імпульсивну, вразливу натуру вкинути у найчорнішу меланхолію або й депресію, неминучим наслідком котрої – творча криза? Але ж ні. Саме зі “Скону” й почався той неймовірний марафон у чотирнадцять новел. А вже потім – багаторічне мовчання. Тож, мабуть, те, що його в*и*кликало (чи домежно загострило) й сталося якраз у часі шаленого творчого лету. І рівноважливими тут здаються обидва чинники: об’єкт художньої обсервації та спосіб і процес його розкриття.

---

[322] *Українка Леся.* Лист О. Кобилянській від 16.I.1901. *Косач-Кривинюк О.* Леся Українка. Хронологія… С. 523.
[323] *Павличко С.* Дискурс модернізму в українській літературі... С. 89.

“Страшні теми”, які від літературного дебюту заполонили уяву письменника, з відходом найближчої людини отримали і страшне силою та безпосередністю підживлення чи то наповнення. Відтепер і назавжди він не лише добре знатиме й відчуватиме те, що пише *як Інший*, а й через набутий трагічно болісний досвід писатиме *як Сам*. Максимально відцентрований у цей спосіб рецептивний ракурс позначиться й на становленні художньої авторефлексії. Пережите біля смертного ложа матері, а точніше, спричинений цим внутрішній зсув (“злам”, мабуть, не зовсім відповідне слово) вивільнили неосяжної потуги енергію – повністю сублімовану, але тільки частково погашену письменством. Річ у тому, що майже завжди природа такої енергії амбівалентна – деструктивно-творча. “Заряджений” нею митець працює у стані граничної сугестії (стихійного генія) на межі всіх духовно-фізичних сил, а тому те, що виходить з-під його пера, – найвищої проби. Це вже навіть не творчість, а якесь справді божественне тривання до самозабуття, до самозречення.

Чи усвідомлював такий свій стан Стефаник? Схоже на те, що пам’ятного 1901 р. він і зробив це відкриття. Але на безпосереднє зізнання наважився лише за чверть століття. “Кожда моя дрібниця, яку я пишу, – пояснював В. Дорошенкові, – граничить з божевіллям, і я нікого в світі так не боюся, як самого себе, коли я творю. Ви можете зрозуміти, то я не пишу для публіки, а пишу на те, щоби прийти ближче до смерті”[324]. У колеги, більшість звершень якої, починаючи з “Одержимої”, осягнуто за подібного стану граничної сугестії, було на означення його, стану, промовисто-точне поняття – *горіння*. “Теми приходили до неї і захоплювали її занадто часто, – згадував К. Квітка, – і якби часом вона не розхолоджувалася до них, то не було б тих рятівничих пауз у її творчості, які все-таки давали їй відпочинок, і вона згоріла б у пломені свого натхнення іще раніше ніж се сталося”[325]. Чи ж не достеменно рятівничою і, можливо, більш інтуїтивною, ніж усвідомленою, виявилася і пауза, взята після 1900-го р. Стефаником. Надто глибоко заглянув він у прірву, так глибоко, що й вона почала вдивлятися у нього. “Не пиши так, бо вмреш”, – ці слова К. Гаморака, звернені до майбутнього зятя, згадати тут більш ніж доречно.

---

[324] *Стефаник В.* Лист В. Дорошенку від 20.I.1925. Твори… С. 472.
[325] *Квітка К.* На роковини смерті Лесі Українки... С. 242.

Історія, також й історія літератури, як відомо, умовного способу не визнає. Та думається, що коли б Стефаник продовжував жити і творити в темпоритмі 1900-го, то згорів би іще швидше, як Леся Українка чи навіть М. Коцюбинський. Але третій письменник доби раннього українського модернізму обрав життя (можливо, тому він і лишився тільки третім у своєму часі). Та хіба може митець приректи себе на вічне мовчання? Стефаник не зміг. І фактично два десятиліття тривав наступний і останній період його творчості. Щоправда, аби він розпочався, на думку критиків, мали статися епохального значення події. Включно зі світовою війною та смертями, з інтервалом у кілька місяців, дорогих людей – Л. Мартовича та І. Франка.

За період із 1916 до 1936 р., як на Стефаника, зроблено чимало. Особливо цінними є автобіографічні матеріали й мемуаристика. А от у белетристиці майже все написане силою художньої проникливості, узагальнення і таланту поступається новелістиці часів порубіжжя. Та й навіть у кількісному вимірі за втричі коротший термін письменником було зроблено на порядок більше, ніж у добу міжвоєння. Розкинувши увесь доробок цього часу на два означених десятиліття, легко пересвідчитися, що в середньому автор давав одне оповідання на рік. Але сенс, звісно, не в підрахунках, бо ж будь-які цифри і дати є тут лише додатковими показниками якісного розвою мистецького обдарування.

Первинний, надскладний, а тому мало пізнаний етап творчого процесу – етап народження художнього задуму. У Лесі Українки і В. Стефаника на цьому рівні можна знайти виразні, навіть типологічні паралелі. Але перед тим, слід удатися до специфіки розуміння обома природи власного обдарування, яке, розуміння, виявляється теж дуже близьким. І найбільше письменників цікавили джерела тієї снаги, що пробуджує з мовчання отерплі від жаху нововідкритого світу вуста. А головне, що вдалося їм з’ясувати, – це темну, трагічну сутність дару, що прирікає вибраних на надсадний крик у намаганні передати відчуте й побачене. І що ж тоді життя як не постійне змагання з вічністю без найменшого сподівання на перемогу, а лише зі слабкою надією, що слово може залишитись, уречевитись, перейти в буття, в дію? Оповідаючи, “по щирості”, І. Франкові обставини написання “Одержимої”, Леся Українка несподівано чи, навпаки, закономірно виходить на розрізнення

справжнього, істинного і несправжнього мистецького покликання. Загалом не схильна до категоричності у таких суб'єктивних питаннях, авторка виявляє тут граничну певність і навіть поширює свою концепцію на особу співрозмовника. «Такий вже фатум над поетами, – читаємо у листі, який писався кілька днів, – що мусять гукати на майданах і "прорицати акі одержимі" в той час, коли б хотіли в землю увійти від туги і замовкнути навіки [...]. Отже, і надо мною фатум. То досить страшний фатум, бо він зміняє діла в слова! [...] Зате, правда, наші слова стають нашими ділами і судять нас люди "по ділах наших", а над ким того фатуму нема, той базікає собі, скільки схоче, і ніхто з нього нічого не питає. І думається мені: коли такий наш фатум неминучий, то даремно й тікати від нього»[326].

Покірне, навіть фаталістичне сприйняття і прийняття свого таланту притаманне загалом і Стефаникові. Тільки для нього, про що вже згадувалося, визначальнішим був імператив випробування (усвідомленого як покарання), тоді як для Лесі Українки на першому місці виявився обов'язок (усвідомлений як призначення). В одному з листів 1900-го р. Стефаник через ланцюжок химерних асоціацій наштовхується на метафору "маленьких смертей", якою означує реалізовані й ще ні художні задуми. Розвиваючи далі цю "некрологічну концепцію", він доводить її майже до абсурду чи навіть до божевілля, але, таке враження, злякавшись самого себе, зупиняється. Завершення утім є дуже прикметним. "Труночóк я маю повне серце і обливаю їх теплою кровею, – звіряється письменник майбутній дружині. – А по ночах вони отворяються, і встають із них молоді мари, і розказують пімсту, і прокльони, і сльози. [...] А я пишу тепер. Часом кровею ряди веду вперед і вперед, часом безкровними вже губами лиш шепчу і не веду далі рядів. А часом то з-під землі вибухають співи якісь нелюдські і затиснених долонь мілійони або якась дуже сумна пісня. Або моногонія якась спадає з неба така, що все в ній вмирає, і сонце, і звізди, лишень я один зістаюся. *І тоді чую свою прокляту долю найліпше"* (курсив мій – *С. Р.*)[327].

Отже, попри нестерпний тягар, хрест творчості, письменник однак його приймає. Поряд із причинами, які вже окреслено (соціально-політичними, психологічними,

---

[326] *Українка Леся.* Лист І. Франку від 13–14.І.1903. *Косач-Кривинюк О.* Леся Українка. Хронологія… С. 654.
[327] *Стефаник В.* Лист О. Гаморак від 23.VII.1900. *Стефаник В.* Твори… С. 454.

навіть теологічними), потрібно поставити ще одну, можливо, головну – генетичну. Імовірно, без належної наукової аргументації це звучатиме не надто переконливо, але В. Стефаник, як і Леся Українка, був митцем вродженим. Така особистість і за найнесприятливіших умов прагне самореалізуватися – пише тому, що не писати просто не може. А коли складуться обставини, творчість стає і найдієвішим захистом, а іноді – єдиним порятунком від світу, людей, навіть самого себе.

Важко сказати, чи гармонія з музою осягалася самовідданою працею, а чи виступала вродженою властивістю, складником таланту. Безсумнівно одне – з якими б труднощами не був пов'язаний творчий процес і якими б наслідками не обертався, творчість усе одно лишалася непроминальною і за цих умов визначальною цінністю й сутністю. Стан цей виявляє цілковиту упокореність, залежність людини від сили, що владно змушує "провидця" фіксувати, ословлювати відкриті видіння та образи. Але існував тут хоча і менш очевидний, але не менш значущий зворотний зв'язок, що визначався умінням генерувати й спрямовувати цю потужну енергію у конструктивне русло. Власне кажучи, Леся Українка навчилася керувати своєю, як писала у ще одному приватному листі, манією. Керувати принаймні у тих межах, що дозволяли з рівня уяви (стану творчої орфеєвської одержимості) ретранслювати інформацію на рівень тексту, матеріальної дійсності.

Окреслена модель у випадку Стефаника спрацьовувала лише у першій своїй частині. Письменник також мав видіння. І його настирливою юрбою обступали образи з якими він до часу давав собі раду. Але цілком опанувати своєю манією йому не вдалося, про що, поміж іншого, свідчить і п'ятнадцятилітнє мовчання. "Як мене катують óбрази! – зізнавався він на початку творчого шляху [...]. – Ростуть вони, ростуть і вже стають файними парубками. І замість лишитися коло мене і радувати мене – вони конче хотя йти на свій хліб, на своє господарство. Боже, що я тогди за болі переживаю! Я дурію тогди. Беру пишу. Даю їм своє господарство. Дивлюся на їх господарство і виджу таке мізерне, таке маленьке. Кажу: у мене ви були богацькими синами, а на своїм хлібу нуждарями будете. А потім ще гірше вам буде. Підете по жебрах [...]. І йду з подвір'я блудних синів і забуваю за них"[328].

---

[328] *Стефаник В.* Лист С. Морачевській, липень 1897. *В. Стефаник.* Твори… С. 386.

Цитований уривок, щоправда, може видатися хоча й трохи ексцентричною, але зрозумілою осторогою початківця перед літературним дебютом. Однак автор писатиме й далі, навіть попри негативні або невиразні відгуки, і так само *дуріючи* над кожним твором. І, зрештою, найголовніше – це зізнання має характерне завершення, яке варто уважно перечитати: "Я вам кажу, як на сповіді, що колись усі ті мізерні господарства попідпалюю, а сам здурію. Прецінь, то страшна річ! Маєш доньку – та й фльондров стане, маєш сина – та й жебраком або злодієм людім в очі лізе. І кожда донька така, і кожден син доньці подобен"[329]. Лише через цей, крайній спосіб знищення, В. Стефаник виявляє можливість боротися із безталанними дітьми, що так необачно йдуть від нього. Бажання замкнути творчу діяльність межами внутрішнього світу іноді ставало просто непереможним. І визначалося це не суто естетичними чинниками, як, приміром, в його улюбленого М. Коцюбинського.

Навіть обмислюючи свої майбутні твори в уяві, Стефаник не почувався не то щасливим, а просто спокійним. І коли у процесі роботи Коцюбинський, зазвичай, переживав тільки збудження й розчарування, то його покутський колега – невимовні страждання. А щодо притягальної сили літератури, то й вона могла бути потверджена тільки наполовину. Стефаник, безперечно, пізнав владу "демона", що наказує писати, але якнайшвидше хотів її позбутися. Тож не дивно, що знищивши чернетки кількох новел, міг зауважити, що тепер розуміє чому Гонта порізав своїх дітей, але не розуміє, чому той плакав над їхніми тілами. Отже питання не лише риторичне: чи може тут ітися про глибинне усвідомлення самоцінності мистецького витвору, сказати б, модерністське потрактування його як найвищого здобутку й сенсу людського існування? Імовірно, також, що й через ці сумніви Стефаник постійно відчував непевність у власному покликанні, у доцільності називатися письменником.

Суттєво "сприяло" такому самопозиціонуванню і досить суперечливе розуміння феномену письменства. Як виглядає, вступаючи на цей шлях, Стефаник покладав на нього неабиякі надії. Та вже на початку 1899 р. в листі О. Кобилянській, роздратовано ствердив: "Література – то є афішованя, то є комедіянство. Вся, вся"[330]. Появу цього

---

[329] *Там само.* С. 386.
[330] *Стефаник В.* Лист О. Кобилянській від 26.II.1899. *Там само.* С. 426.

категоричного імперативу можна пояснювати кількома далеко не рівнозначними причинами. Найпрозорішою було сумнозвісне тенденційне розуміння функцій мистецтва у тогочасному суспільстві. Але значно вагомішими здаються суб'єктивні чинники. Першим із них є небажання виносити на суд громадськості найсокровенніші почуття і роздуми. Інше міркування визначалося необхідністю т. зв. фахової налаштованості на реальність, про що так колоритно писав Стефаник усе тій же Кобилянській: «Не люблю я карієри літературної. Що зауважиш, що "підглянеш", що почуєш – зараз махай на торг, аби продати!»[331]. Та все ж головною причиною стало розчарування Стефаника як у суто художніх можливостях мистецтва передати трагедію і красу світу, так і в його спромозі цей світ змінити.

Відтак у сприйнятті літератури В. Стефаник переходив від крайності до крайності: або найвищий здвиг духу, або марничка, "комедіянство". Однак друге у цім випадку було похідним від першого, а тому і не таким значущим. Надто серйозне ставлення до справи, надвимогливість до себе, творів, читача – все сприяло певному ототожненню мистецтва і життя, навіть підміни одного іншим. А тому повністю випадав ніби й невеликий, але важливий компонент – компонент гри. Тільки вона надає необхідної легкості, розкутості авторській уяві, переводить творчість із площини обов'язку в площину бажання. ("Як я люблю оці години праці!" – повторити таке за Лесею Українкою Стефаник навряд чи зумів би). І саме завдяки цим особливостям гра дозволяє тримати в рівновазі психіку митця, зберігати творчий тонус і форму. А так переключатися, розпружуватися В. Стефаник, очевидно, не вмів, тому й зламався порівняно швидко, зупинившись, фактично, на високому злеті. Чи то не зміг стишити горіння власної душі, скерувавши його у спокійніше русло, чи не повірив у можливість бути в Україні професійним письменником? Хтозна. Але факт лишається фактом – Стефаник поринув у мовчання.

Цікаво, чи вважав він, що у такий спосіб зможе позбутися того прокляття творчістю, про яке оповів С. Морачевській? Достеменної відповіді на це питання, зрозуміло, не знайти. Але можна подивитися з чим він залишився після того, як збувся потреби (чи необхідності?) писати. Спроби знайти себе у викладацькій

---

[331] *Стефаник В.* Лист О. Кобилянській, листопад 1898. *Там само.* С. 417.

діяльності, громадській роботі, політиці – все це певно було не тим. А в останні два десятиліття доля узагалі подарувала можливість повернутися до нагло перерваного, але ж визначеного походженням і обставинами “модусу існування” – звичайно жити природним життям ґазди-селянина. І що ж робить Стефаник перед тим як виїхати з Відня на Батьківщину? Пише першу після п’ятнадцятирічної перерви новелу “Діточа пригода”. Таки ніщо не змогло замінити йому творчості, цього найдієвішого для вродженого митця шляху пізнання й опору світові. У славетному “Міфі про Сізіфа” А. Камю глибоко розкриває цей феномен. «Творчість, – твердить він, – найефективніша школа терпіння і ясноти. Вона ж є і разючим свідченням єдиної чесноти людини: впертого бунту супроти власного приділення, наполегливості в безплідних зусиллях. Творчість вимагає щоденних зусиль, панування над собою, точної оцінки меж істини, вимагає міри і сили. Творчість – це різновид аскези. І все це “ні для чого”, щоб вічно повторювати одне й теж, не рухаючись з місця. Та, може, важливим є не сам великий витвір мистецтва, а те випробування, якого він вимагає від людини, той привід, що дається витвором мистецтва людині для подолання примар і хоча б незначного наближення до оголеної реальності»[332].

Очевидно те “наближення”, про яке пише Камю, є надзавданням кожного митця, що достатньо свідомий власного призначення. Наважитись і зуміти побачити в бутті найголовніше, а ще спробувати це зафіксувати (не без потаємної надії відкрити очі й іншим) – чи ж не велика й велична місія. І, мабуть, заради її виконання справді можна відмовитися від багатьох речей, тим паче, коли є необхідність стати частиною, навіть провісником чогось достеменно важливого, епохального. У певному сенсі поколінню українського порубіжжя пощастило бо ж, повторюючи за Стефаником, усі вони стали свідками народження “нових форм життя і нових ідеалів”. Покликання ж письменника автор сказаного бачив у тому, щоб “витесати на камінних хрестах” усі зусилля і муки цих великих народин. Чи означало це, що роль творця мала бути зведена до функцій літописця? Безперечно, що з таким твердженням не погодився б ні Стефаник, ні його колеги. Тоді виникає інше запитання: чи виконували вони соціально-політичне замовлення доби, а коли так, то чи робили це свідомо?

---

[332] *Камю А.* Бунтующий человек. Философия. Политика. Искусство. Москва: Политиздат, 1990. С. 87.

Відповідь на обидва запитання буде позитивною, однак лише тією мірою, якою митець віддячує власній епосі, зупиняючи, вкарбовуючи її у вічності. Ілюстрацією сказаному буде заувага Лесі Українки висловлена у датованому листопадом 1905 р. листі А. Кримському. Описуючи враження від збуреного революцією Києва, вона не без подиву, зізнається: «В поезії я тепер обдарована несподіваною гармонією настрою моєї музи з громадським настроєм (се далеко не завжди бувало!). Мені якось не приходиться навіть нагадувати сій свавільній богині про її "громадські обов'язки", так обмарив її суворий багрянець червоних корогов і гомін бурхливої юрби. Я навіть не розумію, яка приємність сій citoyenne Muse (*громадянці Музі* (фр.) воловодитись тепер з таким недолугим створінням, як я»[333]. Наведений фрагмент примітний, звичайно, цілковитою довірою і, сказати б, виразною залежністю письменниці від натхнення й таланту. Але це зовсім не означало, що саме соціальна емпірика їх стимулює і скеровує. У цьому ж листі авторка повідомляє, що громадянський обов'язок виконуватиме як співробітник однієї з трьох запроектованих українських газет, здобуваючи (в оригіналі – "купуючи") тим собі право займатися поезією, котру судитиме історія мистецтва, а не суспільно-політичних рухів.

Стефаникові громадські повинності органічніше поєднувалися з творчістю, яка тут могла сприйматися на рівні з його партійною діяльністю. Проте як справжній митець він не міг не визнавати естетичного пріоритету над будь-яким іншим. (Вже у 1920-х рр., покликаючись на своє літературне чуття, цілком серйозно запевняв, що половину із ним написаного варто "перечеркнути" як маловартісне). Тому важливим і цілком слушним виглядає твердження, що, окрім зовнішніх, т. зв. соціальних чинників, до творчості його спонукало іще щось інше, значно сильніше. Уже йшлося про феномен вродженого таланту, який повністю підпорядковує собі особистість, визначаючи її думки, прагнення, дії. У Стефаника, наче зумисне на цей випадок, є цікава самохарактеристика, розгорнута у відповідь на питання О. Кобилянської про його стан і "поводження". "Як вам показати чоловіка, – із розпачем покликує автор, – що ходить коло великої мармурової брили? Ходить коло неї, потім падає на ню, потім нігтями єї рве, – а брила мертва. Потім сльози падають на камінь, ще потім

[333] *Українка Леся*. Лист А. Кримському від 03.XI.1905. *Леся Українка*. Листи: 1903–1913... С. 239–240.

душа прожерла би камінь – і раниться. Раз з тої брили стає хрест над могилою – і смуток; раз вибігає білий ангел, як з раю, і радість. [...] Як Вам описати такого чоловіка, що ходить коло тої плити і видить, що в плиті жиє мармурове житє?!”[334].

Дивовижна метафора буття, мистецтва і, звісно, долі митця, що вічно перебуває наодинці з собою, збентежений грандіозністю пізнаного світу й звершеннями, яких належить у нім сягнути. Сюжетом своїм вона відсилає до максими одного із велетів відродження Мікеланджело Буанаротті, який на захоплення сучасників його скульптурами, відповідав, що всі справжні образи закладено в самому мармурі. Він же, як майстер, просто допомагає їм звільнитися, забираючи зайве. За зовнішньою простотою сказаного, криються титанічні зусилля творця, без сумніву, знайомі й Стефаникові через працю над витесуванням своїх камінних новел. Лише чутлива, зосереджена душа може у безгомінній для інших брилі вловити токи живого життя, прозирнути за реальністю позірною справжню присутність і сутність. І тоді вже відпадають усі резони й міркування, окрім, власне, одного, – видобути осягнуте на поверхню, звільнивши його від мороку небуття. М. Бланшо, апелюючи до античної міфології, напряму узалежнював творчий процес від цього стремління, гону до істинного. “Творити можна лише тоді, – переконував учений, – коли незмірного досвіду глибини, – досвіду, що його греки визнавали необхідним для творчості, досвіду, в якому творіння випробовується незмірністю, – прагнуть здобути заради нього самого. Глибина не відкриває себе, якщо опинитися з нею віч-на-віч, вона відкривається лише тоді, коли чаїться в творінні”[335].

Мистецькі шляхи, якими Леся Українка та В. Стефаник осягали виміри означеного досвіду, спільними, очевидно, бути не могли (спільним чи, власне, єдиним постає сам досвід). Це зрозуміло навіть, якщо поминувши суб’єктивно-біографічні й суспільно-культурні фактори, звернутися до найелементарнішого (а з іншого погляду – найголовнішого) – їхньої мовної практики. Не потрібно мати особливих лінгвістичних навиків, щоб з’ясувати хто із двох послуговувався діалектом, а хто, хай і не в усьому унормованим й випрацюваним, але літературним

---

[334] *Стефаник В.* Лист О. Кобилянській, липень 1898 . *В. Стефаник*. Твори… С. 410.
[335] *Бланшо М.* Простір літератури... С. 160.

варіантом. Та коли говорити про органічність, то для кожного своя стихія була однаково самодостатньої і рідною. Але зовсім не рівноцінним виявився їхній внесок у розвиток української мови і як загальнонаціонального об'єднавчого чинника, і як інструмента й матеріалу письменницької праці. Хоча й тут, звісно, є певні нюанси.

Самокритична в усьому Леся Українка не рідко бувала незадоволена і з мови власних творів: інколи та здавалася їй штучною, безживною чи неповнокровною. А що вже казати про народників, які, мабуть, з не меншим подивом, аніж київські русофіли, почули з уст героїв "Блакитної троянди", представників панського світу, "малоруське наріччя". Але певно така доля сміливця, що наважується порушити, здавалося б, непорушні приписи. Письменниця як і ще дехто з колег належала до тієї категорії майстрів, які "кували" (тогочасна дефініція) українське слово.

Однак, щоб *викувати* міцний і повнозвучний голос потрібно мати надійну основу, належний матеріал. А ним забезпечити міг тільки всенародний геній. Тому й такими зрозумілими видаються нарікання Лесі Українки на долю, що позбавила її щастя жити на Батьківщині, спілкуватися з простими людьми, щоб, як підкреслював К. Квітка, студіювати їхню мову. Навіть вітчизняних реалістів другої половини XIX століття, яких у всьому іншому ставила дуже невисоко, письменниця цінувала саме за філігранне володіння живим словом. Хоча стверджувати, що мовні партії героїв її волинських оповідань або навіть "Лісової пісні" звучать неприродно чи відірвано від поліського контексту теж, мабуть, не доводиться.

Засадничо відмінною була функція або, точніше, повноцінна роль покутської говірки в новелах В. Стефаника. Чи не вперше у новій українській літературі вузько локальний діалект успішно актуалізовано не задля стилізації, а саме як повноцінний художній засіб, до певної міри навіть художній образ. Як це вдалося письменникові – тема, вочевидь, іншої, швидше лінгвістичного плану розмови. Важливіше з'ясувати авторську позицію і, сказати б, стратегію у цім питанні.

Найочевиднішим поясненням може слугувати теза підтримана, поміж іншого і самим Стефаником, про незнання літературної мови на достатньому для творчості рівні. Однак це твердження легко спростувати, вказавши бодай на пристойне знання польської, російської та німецької. Отож філологічні здібності він мав і щоб цілком

опанувати рідну не потребував докладати надмірних зусиль (хоча б таких як його молодший колега Б. І. Антонич). Та й після 1916 р. Стефаник переконливо довів, що володіє словом Шевченка не гірше за найвідоміших своїх сучасників. Виходить, що причина тут у якійсь внутрішній засторозі, а можливо, навіть упередженні.

Як підкреслювалося, стійку неприязнь молодого Стефаника викликáла "освічена руськість". То ж чи могла його привабити (або хоча б задовольнити) мова спільноти, від якої так послідовно намагався дистанціюватися? І лише згодом, після зміни епох і пережитих бурхливих подій, він допевнився у конечній необхідності фермента інтелігенції у суспільно-державному будівництві. Неабияк укріпить письменника на такій думці й друга (і остання) поїздка у Наддніпрянщину. Це був, слід уточнити, січень 1919 року – період Директорії. Саме у ці часи в його новелах починають з'являтися виразно марковані національні означники, а отже, і спільний для всієї країни засіб спілкування. А через кілька років Стефаник взагалі скаже про доцільність "перекладу" своїх творів на літературну мову. І коли всередині тих же 1920-х його запитають чому так мало пише (і писав до цього), то, може, і несподівано, з уст "мужицького поета" почують філологічну, сказати б, мистецьку відповідь. Ось вони, ці слова: "Якби я володів таким óрганом творчості, який дістає змалку кожний французький письменник – повною, готовою, всесторонньою, гнучкою мовою інтелігента, придатного до вислову всіх індивідуальних ідей і почувань, тоді я був би, може, вам дав щось більше... тоді я не потребував би обмежитись до того недосконалого засобу, яким є мій своєрідний діалект, і я не переходив би, змагаючись з ним, тих мук творчості, яких ціною писав те, що дав вам"[336]. "Недосконалий засіб", що ним видавався для зрілого Стефаника покутський діалект, не завадив, однак, його прозі здобутися на всеслов'янський резонанс. Та й переконливо доведено, що архаїчність авторської мови не може слугувати ані мірилом таланту, ані здатності митця послуговуватися найновішими відкриттями у царині художнього стилю.

Те, що Леся Українка і В. Стефаник шукали шляхів оновлення вітчизняного мистецтва й у цих шуканнях прийшли до модернізму, сьогодні видається очевидним.

---

[336] *Рудницький М.* Його слово. Василь Стефаник про себе. *Василь Стефаник у критиці та спогадах. Статті, висловлювання, мемуари*. Київ: Дніпро, 1970. С. 99.

Власне, проникливі критики вказували на це ще за життя письменників. Зокрема про автора “Синьої книжечки” досить переконливо говорилося (й говориться) як про послідовного експресіоніста. Хоча, приміром, С. Єфремов, вважав деякі його речі наскрізь символістськими. А от творчі пріоритети Лесі Українки видаються, сказати б, зворотно-протилежними. Варто визнати слушність за тими науковцями, котрі, виокремлюючи символізм як основу індивідуального стилю письменниці, водночас віднаходять у її творах ще й впливи поетики експресіонізму.

3.2.2. Трагічне як екзистенційна домінанта і естетична категорія. Порівняльне дослідження двох таких оригінальних і універсальних художніх систем, якими постає життєтворчість Лесі Українки і В. Стефаника, – справа непроста під будь-яким оглядом. Очевидними тут видаються кілька речей. Одразу слід визнати, що ідейно-формальне суголосся чи навіть взаємоперетин (що беремо за вихідну точку) має не контактну, а типологічну природу. А отже, розраховувати слід не так на виявлення зовнішньої (видимої) тотожності, як на пошук глибинних перегуків і, можливо, діалогу. Тому зіставлення чи, мабуть-таки, співвіднесення творчості письменників слід провадити не так на рівні сюжетно-тематичному і образному (це швидше буде засобом), як на чуттєво-емоційному, світоглядному, архетипному – тóму, що відповідає за смислотворення. А за цього підходу головним стане намагання відчитати те (спільне чи й відмінне для кожного з митців), що стоїть за текстом і що Н. Фрай називав “фоновою присутністю”. Ідеться про індивідуально-цілісну візію буття, частиною якої постає сам автор.

Модернізм центром художньої оповіді, як відомо, зробив особистість митця. І про що б той не писав, тією чи тією мірою він завжди пише про самого себе. Однак необхідно зробити, сказати б, дефінітивне уточнення суб’єктивного й автобіографічного начал літературної творчості. Допомогти ж у цьому зможе Леся Українка. Бо за вихідну позицію епістолярних роздумів над романом А. Кримського “Андрій Лаговський” (1905) вона взяла саме виокремлені категорії.

У першому з черги листі письменниця наголошувала на явно надмірних, а то й зайвих осторогах, якими романіст супроводив твір. «Хоч Ви і впевняєте там, –

звертається вона до побратима, – що Ви ні перед ким не виправдуєтесь, але ж інакше зрозуміти сеї передмови не можна, як тілько так: вірте сумлінню, люде добрі, се *не* автобіографія! І Ви, і Франко (передм[ова] до "Зів'ялого листя") робите кепські прецеденти всім нам, писателям-суб'єктивістам, неначе ми обов'язані здавати справу "кому о том ведать надлежит", як ми заряжуємо нашим власним матеріалом автобіографічним»[337]. У сказаному примітна не так байдужість до громадської опінії, як ураза позицією колег-літераторів, що дистанціюються від свого дітища. А найприкріше, що це самозаперечення, передовсім у випадку Кримського як автора нового покоління, є не просто містифікацією чи публічною маскою. Воно визначається свідомою налаштованістю і навіть стилістикою.

Вдруге повернувшись до теми (бо Кримський образився), Леся Українка дещо пом'якшила тон, але від головного не відступилася. У наступному листі, через три місяці після цитованого, вона максимально конкретизує власні оцінки: "Я вважаю всю Вашу белетристику (і поезію) [...] наскрізь *суб'єктивною*, але ні трошки не автобіографічною, а було б навіть краще, якби вона була автобіографічною, бо тоді суб'єктивність була б натуральнішою. Тепер же не раз виходить так: Ви берете чуже життя і чужі Вам факти і типи, а підкладаєте під їх свою психологію і деякі незначні околишні деталі, характеристичні для Вас, а більш ні для кого. [...] І суб'єктивність Вашу бачу не в їх (деталях – *С. Р.*), а в тих points de vue (*точках зору* (фр.), які Ви переносите від себе на всякі нерідні Вам типи. Ви становите своїх героїв у такі ситуації, в яких Ви самі не то що не були (се ще б не біда!), а ніколи й *не могли б бути* [...] і все ж таки намагаєтесь, щоб вони (герої Ваші) думали й почували по-Вашому, а не по-своєму»[338].

Органічність, яку так цінувала Леся Українка, вочевидь недосяжна без повної відвертості творця, готовності наснажити літературний образ власним життєдайним духом або, мовлячи її словами, "кров'ю серця". Тож варто погодитись із науковцями (а піонерами тут були неокласики), котрі доводять ідею особливої *авторизованості* художнього світу письменниці. Йдеться про досить рідкісний спосіб творення,

---

[337] *Українка Леся*. Лист А. Кримському від 03.XI.1905. *Леся Українка.* Листи: 1903–1913... С. 240.
[338] *Українка Леся.* Лист А. Кримському від 27.I.1906 . *Там само.* С. 267–268.

наслідком якого текст постає “біографією душі” його автора. І справа не в сценах і ситуаціях чи й загалом сюжетно-подієвому каркасі (хоч і на цьому рівні знайдуться певні паралелі). Акцент покладено на внутрішній динаміці твору: ідейно-пафосному осерді, емоційній, чуттєвій поліфонії, зрештою психології й психологізації.

Означений спосіб “заряжування матеріалом автобіографічним” властивий і Стефаникові. І в нього це проявляється ще виразніше, ніж навіть у Лесі Українки. І. Франко безпомильно вловив цю кардинальну відмінність у творчій манері старшого та молодшого поколінь. “Вони, – писав критик про молодих, – далеко об’єктивніші від давніх оповідачів, бо за своїми героями вони щезають зовсім, а властиво переносять себе в їх душу, заставляють нас бачити світ і людей їх очима. Се найвищий тріумф поетичної техніки, а властиво, ні, се вже не техніка, се спеціальна душевна організація сих авторів, виплід високої культури людської душі”[339]. Примітно, що рівень художньої майстерності (естетику) прямо узалежнено від рівня індивідуального розвитку особистості (етики)! Такий *відкритий* спосіб письма притаманний обом письменникам чи не від початків творчої діяльності. Щоправда, у дебютних своїх речах (найперше ліричних) Леся Українка ще досить часто послуговувалась народницькими кліше, зокрема і великої (але часто безликої) спільноти. Однак від твору до твору все виразніше чути її власний голос, усе чіткіше промальовувався оригінальний погляд на світ.

У цитованій праці Франко аналізував передовсім українську епіку початку XX ст. І хоча цілком очевидно, що адекватним відповідником (у порівняльному контексті) доробкові В. Стефаника буде передусім драматургія колеги, варто бодай побіжно приглянутися і до їхніх здобутків у царині прози.

Дебют Лесі Українки – прозаїка відбувся за чотири роки після ліричних речей. “Така її доля” з підозначенням “образок з життя” і тематикою, і технікою, і навіть авторською позицією чи не цілком відповідає жанрові тих “безлично-голих образків”, актуальність яких так переконливо обстоюватиме Стефаник. А загалом цей різновид фрагментарної прози виявиться доволі привабливим для молодої

---

[339] *Франко І.* Старе й нове в сучасній українській літературі. *І. Франко.* Зібр. тв.: У 50 т. Київ: Наук. думка, 1976–1986. Т. XXXV. С. 108.

авторки. Згадати хоча б “образочки”, об’єднані темою (і назвою) Святого вечора, або ж задуману серію “волинських образків”, з яких було закінчено тільки “Школу”.

Спільним виявився й інтерес до села. Та коли у Стефаника ця тема устійнилася провідною, то колега рівною мірою цікавилася й життям вищих класів. Звертають увагу спроби зіставити, а чи взаємоспроектувати ці дві такі різні, майже паралельні реальності. Показовими тут є новелістична дилогія “Виводили з села” і “Стратився” та волинське оповідання “Одинак”. Зіткнення патріархального, в усьому природного світу “мужика” зі світом вищої та, вочевидь, абсурдної доцільності “пана” в обох випадках закінчується трагедією. Окрім того, другий із названих творів покутського автора може сприйматися ще й своєрідним інваріантом фіналу оповідання Лесі Українки, що лишилося незавершеним. Ще переконливіше прірву поміж верхами й низами суспільства увиразнено новелою “Такий панок” та «оповіданням з життя волинського Полісся “Приязнь”». І важливим постає не так намагання героїв (усвідомлене чи ні) подолати соціальний розрив, як авторський акцент на самодостатності, самоцінності та, сказати б, закритості кожного зі світів.

Однаково цікавою виявилася популярна й актуальна на той час тема людської психології, зокрема станів зміненої, ураженої свідомості, насамперед божевілля. Інтерес Стефаника до феномену душевної дезорганізації (а можливо, й особливої, *іншого* рівня організації) особистості спочатку, очевидно, був суто професійним. І в навчанні, і на практиці студент-медик мав із цим стикатися. Пізніше здобутий теоретичний досвід неабияк прислужиться письменникові в увиразненні художніх типів. А прикладом можуть слугувати герої його творів, більшість з яких живе і діє коли не потойбіч, то на межі свідомості, реальності й ірреальності. Особливо прикметною є новела “Майстер”, де відверто порушено тему мистецтва й божевілля.

Леся Українка безпосередньо відкрила для себе цей химерний і жахливий світ у часі перебування в гостинах у дядька О. Драгоманова – очільника психіатричної клініки. Написане за свіжими враженнями оповідання “Місто смутку”, окрім співчуття, засвідчує ще й глибоке авторчине розуміння нещасних, уражених недугою. Тема мистецтва і божевілля стане однією з наскрізних у закінченій того ж 1896 року “Блакитній троянді”. Щодо персонажів наступних творів письменниці, то як і щодо

В. Стефаника, можна стверджувати, що їхнє душевне горіння незрідка перевершує усі межі людської притомності.

Але для повноцінного, повноформатного розкриття таких характерів справді якнайкраще надавалася драматургія. Власне, і проза Лесі Українки, як відзначав ще М. Зеров, теж наскрізь драматична. А в широкому сенсі, то й епіку її і лірику можна сприймати як підготовку, рух до головного жанру. Багато в чому суголосною постає й еволюція Стефаника, яка, однак, під таким кутом може здаватися незавершеною. Ще за життя митця критика визнавала не тільки ліричну, а й драматичну природу його обдарування. Діалогізм як спосіб розгортання думки, гострота конфліктів, яскраві фінали, рельєфність персонажів – усе це наче просилося на кін. То більше, що автор знав і любив театр, міг фахово оцінити і класичну, і модерну постановку. Усвідомлював він і потребу рідної культури в новій, європейського зразка драмі. Зокрема, готуючи 1903 р. М. Мочульському огляд української літератури порубіжжя, Стефаник найбільше нарікав на прикру відсутність у ній творів названого жанру.

Виправити ситуацію молодий новеліст брався і самотужки. Але написану на літконкурс драму “Палій” чомусь знищив. Існує думка, що автора сприкрив рівень мистецького втілення задуму в новій для нього формі. Аналізуючи труднощі переробки матеріалу (що залишився від знищеного твору) в новелу, він фіксував і таке: «Має то бути річ далеко довша, як я дотепер писав. При довших оповіданнях треба богато зуживати сили на то, аби читача тягнути дальше. Отак вислугуватися я дуже не люблю, і буду старатися “льокайство” зредукувати до minimum»[340]. Однак сил чи уміння (можливо, і того, і того) на “довші оповідання” таки забракло. “Палій”, що на думку письменника вийшов не надто вдалим, так і лишився його найбільшим за обсягом здобутком. А із задуманих драм жодної так і не було написано.

Невдачі Стефаника у великих жанрах трактували по-різному. М. Рудницький, приміром, вважав, що вийти за межі сугестивної новелістики завадила відсутність у колеги навичок та психології професійного літератора. Брак “легкості пера”, на що вказував критик, доповнювали й інші чинники. Особливу роль відігравали високі мистецькі запити автора, що поєднувалися з такою ж високою самокритичністю.

---

[340] *Стефаник В.* Лист О. Гаморак, березень 1900. *В. Стефаник.* Твори… С. 446.

Показовим є випадок із галицьким театром “Заграва”, який 1934 р. інсценізував десяток творів письменника (з-поміж іншого, й “Палія”). По відвідинах вистави, Стефаник досить критично оцінив літературний матеріал, з яким довелося мати справу трупі. “Блавацький (режисер-постановник і актор – *С. Р.*), щоправда, показав мене ширшій публіці, – читаємо в автовідгуці, поданому того ж року. – Публіка була навіть зворушена, але все ж *де-не-де драма, лиш розкидані матеріали до драми* (курсив мій – *С. Р.*). Цему винен я, а Блавацький, що міг, то вчинив”[341].

Поважна, а то й головна причина відмови від драматургії лежить у внутрішньо-суб’єктивній площині – площині психології творчості й психотипу письменника. Коли обговорювалися обставини відходу новеліста від літератури, ця проблема вже дискутувалася. Тому лишається тільки констатувати, що на той крок (логічний для митця, та самозгубний для людини), на котрий наважилася за схожих обставин Леся Українка, Стефаникові забракло духу або… безоглядності. За підключення до розгляду літературного контексту епохи, з очевидністю оприявниться ще й суто художній складник проблеми. Передусім він явлений персонажною сферою.

Виводячи своїх героїв “на світ божий”, Стефаник, і це зближує його з Лесею Українкою, зумів піднятися на універсальний рівень ідей і колізій земного існування. І коли вихідною тезою мистецьких пошуків узяти розуміння людиною добра і зла, то обох письменників цікавила онтологія цих підвалин світоустрою. Дуже рано вони усвідомили (і зуміли переконливо замкнути у художньо-образній системі), що головна і одвічна боротьба особистості, злети й падіння її, самоосягнення та самоутвердження точаться не в світі зовнішньому. Усе найважливіше і найвеличніше відбувається всередині нас самих.

На жаль, мало хто із сучасників, за звичайним або ж екзотичним сюжетом зумів відчитати цей антропософський посил. У випадку Стефаника здобутися на це зумів лише Франко. У коментарі до статті С. Русової він спростовує тезу про цілковиту перейнятість (а отже, й обмеженість) творчості молодшого колеги соціальною аналітикою, тобто контекстом епохи. “Ті трагедії й драми, які малює Стефаник,

[341] *Стефаник В.* Під враженням вистави “Землі”... С. 326.

мають небагато спільного з економічною нуждою; се трагедії душі, конфлікти та драми, що можуть mutatis mutandis (*з певними змінами* (лат.) повторитися в душі кожного чоловіка, і, власне, в тім лежить їх велика сугестивна сила, їх потрясаючий вплив на душу читача, – не приховуючи емоцій, стверджував критик”[342].

Універсалізм художньо-філософських осягів і водночас домежна суб’єктивація й індивідуалізація викладової стратегії дозволяє виокремити кілька визначальних для митців ідейно-сюжетних кластерів або ж моделей. Першим у цьому типологічному, взаємопов’язаному і в чомусь ієрархічному ряду доводиться говорити про концепт *протистояння*. І це не тільки і не стільки особистісне, психологічне зведення героїв у діалозі, агоні-боротьбі, як духовно-світоглядний, метафізичний антагонізм геть відмінних, а тому й непримиренних сутностей-структур. Коли Міріам правдається з Месією, то це ж не лише представлення двох різних (чоловічого і жіночого, традиційного й модерного і т. п.) поглядів на життя, але й, і мабуть-таки, насамперед зіткнення / діалог людського і божественного. А камінний хрест, що його “двигає” Іван Дідух, то хіба не того ж, що й “Одержима”, регістру партитура вічної історії?

І хоч зрозуміло, що герої не зможуть перемогти, перебороти світу, вони однак затято з ним змагаються. Їхнє життя – це безкінечна боротьба. І часом здається, що таке існування немає ні радості, ні сенсу. Як каже у “Кленових листках” Іван: “що де у світі є найгірше, то він (мужик – *С. Р.*) має то спожити, що де у світі є найтєжше, то він має то віконати”[343]. У цій ніби й простій мужицькій філософії буття криється велика істина: попри все, що трапляється, людина мусить іти своїм шляхом, виконувати й виконати своє призначення, котре водночас є і її покликанням. “Взірцевою” тут здається фінальна репліка протагоніста драми “Адвокат Мартіан”. Після фатальних утрат і душевних потрясінь, на запитання секретаря “Ти можеш працювати?” він, згнітивши серце й зібравши всю волю, відповідає: “Я повинен”[344].

Відтак ще однією, напряму відповідною *протистоянню* сюжетною моделлю є *випростування*. Це, запозичене у В. Стуса поняття, якнайточніше передає стан саморозвитку більшості героїв обох письменників. Лише у борні особистість росте й

---

[342] *Франко І.* Старе й нове в сучасній українській літературі... С. 112.
[343] *Стефаник В.* Кленові листки. *В. Стефаник.* Твори... С. 144.
[344] *Українка Леся.* Адвокат Мартіан. Драматична поема. *Леся Українка.* Зібр. тв.: У 12 т… Т. VI. С. 69.

міцніє, пізнає себе, власні можливості й межі. Ким би були без життєвого змагання співець Антей (“Оргія”) та Жірондист (“Три хвилини”), або пан Ситник (“Такий панок”) чи навіть Тома Басараб (“Басараби”)? “Основное для этики стремление человека, – переконував М. Бердяєв, – не есть стремление к счастью, как не есть и стремление к покорности и подчинению, а стремление к качеству, самовозрастанию и самореализации хотя бы принятием страдания, а не счастья, хоть бы путем бунта [...]. Человек есть существо свободное и призванное к творчеству, и потому он должен думать не о счастьи и удовлетворении, но и не о покорности и подчинении”[345]. Намагаючись протистояти світові, його зазвичай сліпій волі й шаленій потузі, людина прибирає гордої, властивої собі *божественної* постави, осягає граничні, а отже, сутнісні виміри буття. Пробує, але далеко не завжди успішно, “своїм життям до себе дорівнятись”. Не рідко цього досягається тільки смертю, а то й у смерті, як у випадку героя “Лісової пісні” Лукаша, чи старого ґазди Леся з новели “Скін”.

Спротив реальності, якою б всевладною та не була, окрім індивідуальної схильності й потреби, має ще й загальний сенс. А означити й пояснити його можна як *випробування*. Цей ідейно-сюжетний кластер досить широкий, адже охоплює сприйняття й реакцію людини на світ за кількома засадничими вимірами. Однак далеко не в усьому визначальним тут бачиться зовнішній тиск, увиразнений соціально-економічною, політичною чи навіть національною дискримінацією. «То видите, – розраджують розбитого творчим безсиллям майстра (з однойменної новели Стефаника) голоси “з народу”, – чоловік ба сеї, ба тої собі загадує, а то все Божа міць. У Бога нема, що цес файний, а цес старий, а цес бідний, у Бога всі однакі; що має Бог дати, то дасть і найбіднішому, і найбогатшому»[346]. Також важко уявити щасливими і задоволеними життям й інших майстрів – героїв драм Лесі Українки “У пущі” та “Оргія”. Бо ж хіба для самореалізації (не тільки творчої, а й буттєвої) Річарду Айрону достатньо було б самої сонячної Венеції? І чи пізнав би він себе, як і його духовний побратим співець Антей, без зіткнення з житейською пущею? Мистецтву, як і митцеві, опріч критеріїв естетичної довершеності, виявляється теж

---

[345] *Бердяев Н.* Экзистенциальная диалектика божественного и человеческого. *Н. Бердяев.* О назначении человека... С. 83–84.
[346] *Стефаник В.* Майстер. *В. Стефаник.* Твори... С. 52.

потрібна перевірка на відпорність і життєздатність. А трапляється, що цінність осягнутого необхідно доводити власним існуванням (а то й відмовою від нього).

Іноді, щоб найповніше означити цей сенсобуттєвий момент, уводять концепт *гріха*. І справді, навіть на текстуальному рівні це очевидне пояснення животіння людини в світі, в обох письменників можна віднайти досить виразно: новели “Злодій” і “Басараби”, драми “На полі крові” й “Камінний господар”. Однак можливою і доцільною бачиться спроба узагальнення не так на конкретно-сюжетному, подієвому, як на духовному, метафізичному рівнях. І з точки Лесі Українки – символіста, і Стефаника-експресіоніста земне існування (як і загалом земний світоустрій і світопорядок) є неправильним, несправедливим, а отже, несправжнім. Тож зрозуміло, як у таких строго визначених координатах мусить почуватися кожен у них закинутий / замкнутий. Пронизливу метафору дому-світу знаходимо в новелі “Сама-саміська”: “подобала хатина (де конала стара селянка – *С. Р.*) на якусь закляту печеру з великою грішницею, що каралася від початку світа та до суду-віку каратися буде”[347].

На перший погляд здається, що вибору поміж дилемою гріховного існування й існування в гріху в людини немає. Розважання над цим могло б обернутися безкінечною схоластикою, коли б обоє письменників не прийняли тези не так життя, як покарання, а насамперед – життя, як великого випробування. А головне і, мабуть, єдине, що тут приступне героям – це доведення права (і можливості!) за будь-яких умов лишатися собою, себто людиною. І хай би навіть усі сили земні й понадзе́мні стали насупротив, усе одно варто відстояти своє, хоч тільки для самого себе. І така боротьба, варто зауважити, це завжди боротьба, іноді оборона, але ніколи не втеча.

Відтак ще однією важливою ідейно-сюжетною моделлю можна вважати *самозбереження*. Під цим кутом зору, великим, справді неспокутуваним (а можливо, і єдиним) гріхом виявляється відмова від власного призначення тотожна, фактично, самозапереченню, самознищенню. У Лесі Українки бачимо це на прикладі темного апостола Юди, котрий самохіть відійшов од світла, чи лицаря волі Дон Жуана, що добровільно став бранцем влади й примусу. В. Стефаник, зважаючи на темарій, був значно обмеженіший у виборі життєвих ролей для своїх персонажів. Тому

[347] *Стефаник В.* Сама-саміська. *Там само*. С. 64.

катастрофою для Антіна (“Синя книжечка”) та Федора-палія (в молодості) обертається утеча від долі ґазди-хлібороба.

У “Басарабах” проблему випробування життям, його самоцінності й збереження, актуалізовано в якомусь надзвичайно граничному, сливе філософському вимірі. Звертаючись до кревних, де чи не кожен чоловік уражений прокляттям самогубства, берегиня роду Семениха із розпачем покл*и*кує: “У вас нема дітий, у вас нема нивки, ані худобинки! У вас є лишень хмара, і полуда, і довгий чорний чупер, що вам сонце закрив. А Бог вас карає, бо ви маєте на єго сонце дивитися, ви маєте дітьми тішитися і зеленим колосом по веселім лиці гладитися”[348]. Та виявляється, що природне, в гармонії зі світом і собою, існування – то лише ілюзія, мрія для того, кого “Бог покарав сліпотою”[349]. Справжнє покликання людини – здолати обставини, піднятися над собою й спробувати, бодай у муках прозріння, усвідомити хто ти й навіщо. Отже ще одним, спільним для митців ідейно-сюжетним осердям виступатиме *пізнання*.

Полишена наодинці, коли ні ближній, ні громада, ні навіть Бог не хоче або не може допомогти, людина змушена давати собі раду сама. Здається, митці зумисне моделюють такі ситуації, де б герой міг виявити всю ницість і велич натури. “Тісні роки”, як означує один зі Стефаникових героїв добу, точно окреслюють справді одвічно-закляту просторінь світу, де “є всього, [...] а біди найбільше...”[350]. І щоб усвідомити це як власне, можливо, навіть природне існування іноді замало буває цілого життя. “Есть два страдания, – запевняв М. Бердяєв. – Есть страдания, которые устраняются и побеждаются изменением социального строя и развитием научного знания. [...] Но есть страдание, которое связано с трагической основой жизни и имеет глубокий источник. Оно не есть порождение дурного социального строя и не может быть устранено его улучшением. Есть страдание, которое есть наша трагическая судьба в мире, как рок, и рок этот преодолим лишь преодолением этого мира”[351].

Страждання, як переконує доля чи не всіх героїв, це не тільки випробування, очищення і випростування, а й пізнання і таке необхідне людині самоусвідомлення.

---

[348] *Стефаник В.* Басараби. *Там само.* С. 159.
[349] *Там само.*
[350] *Стефаник В.* Засідання. *Там само.* С. 88.
[351] *Бердяев Н.* Экзистенциальная диалектика божественного и человеческого… С. 295

Чому вони не шукають щастя, а хочуть бодай справедливості? Очевидно свідомо чи й неусвідомлено відчувають ілюзорність, оманливість земного блага й блаженства. Отже мав рацію мислитель ствердити, що “нельзя организовать щастье, как нельзя организовать истины. Счастье дается лишь как благодатное мгновение, истина дается лишь исканием и устремлением в бесконечность, дается путем и жизнью, она спорна”[352]. Чи прагне спокою Міріам? Чи жадає багатства (задоволення, заспокоєння) Іван Дідух?.. Усе-таки щось інше, вище рухає ними.

Шлях, про який пише Бердяєв, – це вибір, котрий робить кожен, хто зрозумів своє життя як долю, як нездоланний, незбагненний фатум. І єдине, що людина може цьому протиставити – то власна воля. Навіть ризикуючи втратити спасіння, Міріам відмовляється прийняти (таку жадану для загалу) викупну жертву Христа. Адже зробивши це, вона заперечить себе, а світ позбудеться ще й того ілюзорного сенсу, який він нібито має. Тому: “Чи в огняній геєні, / чи в темряві без краю доведеться / мені на вік віків з душею пробува́ти, / та радощі моєї не зруйнує / сам князь темноти, радощі від того, / що на мені не важить кров Месії”[353].

Людська доля і доля як фатум підставово вважаються однією з провідних тем і спонук художніх пошуків Лесі Українки та В. Стефаника. Переконливим здається і висновок, якого доходять чи не всі дослідники: органічна потреба героїв обох письменників протистояти невмолимому й неминучому (і то попри абсурдність такої боротьби) є іманентною і більшою чи меншою мірою свідомою. Без жодного наміру спростувати сказане, все ж доцільно дещо в ньому уточнити. Імператив *пізнання*, окрім необхідності зовнішнього спротиву, визначає ще й не менш посутні внутрішні стани і процеси. Оглянути їх можна через концепт *прийняття* – останньої з увиразнених ідейно-сюжетних моделей.

У випадку пропонованого поняття доведеться оперувати не так літературним чи літературознавчим, як філософським еквівалентом. Бо коли, до прикладу, Кассандра за сюжетом драми усвідомлює доконечність падіння Трої, а Іван Дідух утрати свого камінного хреста (Батьківщини), то чи обов’язково це означатиме

---

[352] *Там само.*
[353] *Українка Леся.* Одержима... С. 145.

погодження, тим більше покору неминучому? Навіть якщо зважити на "дієву інертність" героїв, відповідь все одно буде достатньо очевидною. Натомість доречним здається говорити про трагічне (тому, що вимушене і вимучене) прийняття ситуації, світу, зрештою буття. Неминуче, повторюючи за Лесею Українкою, слід "витримати з честю", жити і пережити його. Чим би не здавалася доля – абсурдом, випробуванням, мукою – вона твоя і тільки твоя. І лише збагнувши це, індивід перетворюється на особистість з правом і можливістю свідомого існування. Саме на цьому гуманістичному підґрунті В. Морачевський зумів переконливо дорівняти новелістику свого друга вершинним здобуткам європейського письменства. Адже "провідною думкою творчості Стефаника, – твердив він, – є примирення з життям, усвідомлення спільності кожної людської долі, та пошана до цієї долі, навіть любов до неї і виправдання. [...] Всі великі митці приблизно так ставляться до життя, приблизно так люблять життя. Знають, що воно жорстоке, що весь час перебуває немов у незгоді з собою, а проте повне чарівності, повне несподіванок і краси"[354].

Універсалізм В. Стефаника, вміння за біографією особистості прозирати долю роду людського, увиразнюється на рівні формально-стилістичному, а також типології творчого мислення. Схильність до узагальнень і типізації, здатність оперувати не лише категоріями соціальної актуальності, а й буттєвої (надреальної) доцільності, усталеність проблемно-тематичного спектру, поетикального інструментарію, зрештою художня й сенсова відкритість фіналів – дозволяють застосувати до набутку письменника поняття метатексту. Примітно, що чи не першою це помітила саме Леся Українка. Беручи в обрахунок (а це 1899 рік) усього лиш одну (дебютну) збірку вона зуміла окреслити й передбачити творчу манеру колеги і в статиці, і в динаміці: "В таких коротких нарисах д. Стефаник дає нам цілу колекцію силуетів; це не фотографії, а, власне, малюнки, немов ескізи для будучої картини. Читаючи їх, мені спало на думку, що коли б їх зв'язати одною спільною фабулою, то вийшов би роман юрби". Останню дефініцію критиком подано за аналогією до її ж означення доробку Г. Гауптмана – "драма юрби"[355].

---

[354] *Морачевський В.* Василь Стефаник. *Василь Стефаник у критиці та спогадах...* С. 309.
[355] *Українка Леся.* Писателі-русини на Буковині. *Леся Українка.* Зібр. тв.: У 12 т… Т. VIII. С. 280.

Проникливість авторки можна пояснювати багатьма чинниками. Основним видається художньо-психологічне і в певному сенсі стильове суголосся власних підходів у такому тривало-масштабному освоєнні реальності зі Стефаниковими. Метатекст як універсальна парадигма мислення та нарації у практиці модерністів отримав особливе ідейно-формальне увиразнення. Системотвірну функцію тут покладено на концепцію героя, психотип якого, попри деякі сюжетно-емоційні варіації, переходячи з твору в твір, лишається цілісним і незмінним. Зрозуміло, що у кожного письменника *свій* герой, однак доба, національна література, а не рідко й соціокультурна верства (у межах нації) висувають власного виразника епохи.

У незакінченій статті 1905 р. "Винниченко" Леся Українка спробувала подати "новоромантичні" (модерністські) засади характеротворення. Апелюючи до сучасного собі світового письменства, вона чільним літературним типом епохи схильна назвати "людину юрби". Авторка тут послідовно доводить закономірність появи незнаного досі погляду на особистість, зокрема як на істоту суспільну. «Ни в природе, ни в жизни, – читаємо в обґрунтуванні "головного принципу новоромантичної школи", – нет ничего, что было бы само по себе, так сказать по праву рождения, второстепенным, что *каждая* личность суверенна, что каждый человек, каков бы он ни был, есть герой для самого себя и *часть среды* по отношению к другим и что поэтому только в личной лирике является естественным тот литературный прием, который выдвигает на первый план одну личность, как бы изолируя ее от всех остальных, а в остальных родах литературы этот прием фальшив и бесплоден, там все личности должны быть одинаково "суверенны", хотя роли их могут разниться»[356].

Застерігаючись, мабуть, небезпідставно, від закидів у "презирстві до юрби" і "надлюдському аристократизмі", Леся Українка зробила кілька суттєвих роз'яснень. Щодо зневажливого ставлення до низів, чого не було ні в Гауптмана, ні у Винниченка, ані, додамо, в Стефаника, то авторка переконано заявляє, що "истинный новоромантик презирает не самою толпу, т. е. не личности, составляющие толпу, а тот рабский дух, который заставляет человека добровольно причислять себя к толпе, как к чему-то стихийному, поглощающему, нивелирующему, стирающему

[356] *Українка Леся.* [Винниченко]. *Леся Українка.* Тв.: У 12 т. Нью-Йорк: С. Тищенко, А. Білоус, 1954. Т. XII. С. 253.

индивидуальность, приносящему ее в жертву инстинкту, стадности”[357]. Інша заувага стосується проблеми взаємин особистості та спільноти. Слід нагадати, що в Лесі Українки було особливе, загалом скептичне ставлення до популярної концепції надлюдини, висунутої Ф. Ніцше. Тому проекція поданої нижче другої “поправки” на творчість самої авторки (а не тільки В. Винниченка) видається цілком доречною. «Новоромантик, – стверджується у статті, – противопоставит толпе не героя или избранную личность, а общество сознательных личностей, в котором она, эта толпа, растворилась бы без *остатка*; общество существует пока только в идеале и всякий спор, способствующий приближению и осуществлению этого идеала, есть, по мнению новоромантика, “сверхчеловек”, в противоположность прежнему “человеку толпы”, добровольно приносившему себя в жертву инстинктам [...] массы»[358].

Та все ж доволі дискусійним лишається питання розгляду героя драматичних поем Лесі Українки тільки як “свідомої особистості”. Коли в протистоянні з юрбою він не надлюдина (тому, що сам не відчуває себе таким і, зрозуміло, не позиціонує), то все одно натура далеко непересічна. Інша справа, що в очах загалу Міріам і Тірца будуть вічними паріями, котрі заслуговують на зневагу й вигнання, рівно ж як Кассандра і Антей зі своєю правдою приречені на недовіру, осуд і смерть.

Натомість у Стефаника боротьба одного проти всіх рідко коли лежить в основі художнього конфлікту, як і власне подієвого осердя. Його мужика одразу й відкрито, так би мовити, без сюжетного антуражу та обґрунтування, показано в головному протистоянні – зі світом, долею, буттям. Причинами такого “схематизму” була і нехіть прозаїка до літературного заокруглення образів та викладових стратегій, і специфіка матеріалу, до якого він звертався, і, нарешті, жанр, в якому працював. А дражливу тут дилему, чи був, чи почувався автор вищим за своїх персонажів, – духовно, емоційно, інтелектуально, – варто поки що винести за дужки.

Попри відмінності мистецьких підходів і стилістики, психотип протагоніста в обох авторів разюче суголосний. Якщо зважати на омріяний новоромантиками ідеал “спільноти свідомих особистостей”, то герої творів ранньомодерного українського

---

[357] *Там само.* С. 254.
[358] *Там само.*

письменства будуть сприйматися тільки як його (ідеалу) провісники. А ключове у цьому контексті *оптимістичне* питання “чи можна бути досконалим у недосконалому світі” варто перефразувати в прикру, але безсумнівну максиму, що стверджує неможливість цього. Ймовірно доречним було б піти у зворотно-низхідному напрямку, найперше з’ясувавши, чи спроможні недосконалі люди збудувати досконалий світ? І навіть далі – чи можливий у “земних умовах” такий світ?

Як переконує духовний саморух цивілізації, досконалою (себто безгрішною) істотою на землі можна вважати тільки божество. А те як люди сприймають утілений ідеал, засвідчує історія Христа, так разюче показана в Лесі Українки. Одвічне ж людське стремління до вершин духу приречене на добровільне повторення шляху Спасителя. Спокуси, випробування, змагання, страждання і розп’яття як винагорода виявляються незмінними імперативами нашого дочасного існування. Хто ж, як не Стефаник, і так само гостро, як його колега, міг це зрозуміти та прийняти. В автобіографічній новелі “Моє слово” особливо вражає прикінцевий пасаж, який лейтмотивом проходить і в листах автора. Це дивовижний образ, що варіюється у кількох одмінах – птаха, золотої стріли, півлюдини-пів’янгола. Із усіх сил він намагається зринути у височінь, та повсякчас падає. Та ледве загояться поломані крила, спроби злетіти у небо “до сонця і щастя” повторюються знову. Чи не є цей політ ілюзією, марницею? Можливо, що й так. Але тільки він здатен подарувати таке незрозуміле та й непотрібне більшості відчуття польоту – відчуття звільнення.

Катарсичний характер прози В. Стефаника відзначено давно. Те саме можна сказати й про драматургію Лесі Українки, з тією лише різницею, що ототожнити себе, злитися з її героєм читачеві було набагато важче. А між тим, художній тип її персонажів у суті своїй сконструйовано за тією ж архетипною моделлю, що й у колеги. Щоб представити її з усією наочністю, варто вдатися до есею Х.-Л. Борхеса “Чотири цикли”. У ньому виокремлено чотири основні різновиди історій (можна їх назвати й сюжетами), які люди з первовіку й до сьогодні розповідають одне одному. З-поміж оповідей про узяття й оборону міста (“Іліада”), повернення додому (“Одісея”), подорожі в пошуках скарбу (мандрівка аргонавтів), найглибшою, найзагадковішою постає містерія про самогубство бога – його смерть і

воскресіння[359]. Зрозуміло, що найвідомішою протоверсією останнього сюжету є земне пришестя Христа.

Коли прийняти концепцію Борхеса, то серед історій, котрі розповідають Леся Українка та В. Стефаник, домінуватиме саме четверта. Бо що таке шлях Месії, якщо не символ та ідеал людського життя, де радість так тісно переплетена з горем, а біль від утрати стишують надії на неминуче повернення. Це може здатися несподіваним, але в більшості творів дія чи не зумисне розгортається вже в узвичаєній для порубіжжя, майже ніцшеанській ситуації "відсутності Бога". Та от же парадокс: чи посідає спорожніле місце хтось інший, от хоч би й сама людина? Чи відчуває вона великий розрив як фатальний і незворотний, зважено приймає його і починає жити інакше? Чи запропоновано ці моделі нового буття? Після свого страшного злочину Гриць Летючий... молиться. А в часи жахливого революційного розгулу й справді пекельної ненависті і безвір'я Монтаньяр та Жірондист розмовляють про Христа. А потім другий з героїв свідомо іде шляхом на Голгофу.

"Четверта історія", попри всю свою ідейно-символічну й змістову потугу, може показатися найменш варіативною на життєво-художні ролі. З точки сюжетної динаміки, перипетій і загалом того, що називають грою характерів, так ніби й видається. Однак рекомпенсується "недолік" внутрішньою глибиною, актуальністю й, сказати б, мінливо-невичерпною багатогранністю самовияву особистості. Коли за основу прийняти тезу, що природа страждання (як суть земного буття) визначає природу конфлікту, то психотип протагоніста постане не лише цілісним, а й синтетично-універсальним. Бо хто такі, справді, Гриць Летючий або, скажімо, Гьоргій ("Злодій") – жертви чи герої, праведники чи злочинці? Мабуть, до них можна прикласти всі ці означники та й ще деякі. І ким тоді вважати Дон Жуана чи навіть Юду – героями "для самих себе", зрадниками і свавільцями, що виступили з пекельного мороку? Але чому ж тоді у них стільки людського, надто людського?

З-поміж виокремлених для обох письменників, мабуть, найсуперечливішим постане психотип *жертви*. Тому слід застерегтися, що зводити все до соціокультурних чинників було б очевидним спрощенням. Герой є заручником

---

[359] *Борхес Х.-Л.* Четыре цыкла. *Х.-Л. Борхес.* Проза разных лет. Москва: Радуга, 1989. С. 280–281.

обставин тією мірою, якою ним є кожен, хто живе на світі. Доречніше говорити про речі вищого, духовного порядку, де визначальною постає ідея приреченості людини на існування, з усіма його ілюзіями, шуканнями, болями.

Та чи належить нам наше життя? І коли так, то чи здатні ми ним розпоряджатися? Судячи з того, з якою рішучістю герої ставлять його на кін, відповіді на обидва питання мають бути позитивними. І ця "нестерпна легкість буття" – не гра, не самозамилування і навіть не іронія. Виявляється, що тільки з готовністю втратити все можна все зберегти – себе, свою самість і призначення. Так чинять Міріам і Антей – герої першої і останньої віршованих драм Лесі Українки, у цьому напрямі рухаються Іван Дідух та пан Ситник. Отже, саможертовність – як найвища форма почування й свідомості, як найповніший вияв існування. Життя для інших у той же час, а можливо, насамперед обертається життям для самого себе – ідеального, справжнього.

На цій точці психотип жертви переходить, довершується своєю корелятивною (але не опозиційною) парою – психотипом *героя*. Та однак його функції замкнуто не на зовнішній світ – подолання / підкорення, а скеровано на дослідження внутрішнього, духовного простору особистості. (Частково і цим знімається традиційний поділ персонажів на позитивних і негативних). Людина осягає життя через себе, як і життя пізнається через людину. Чому Тома Басараб хотів скінчити самогубством і що допомогло це перебороти? Що спонукало лицаря волі Дон Жуана зробитися рабом того, проти чого він так пристрасно бунтував? Такі питання можна множити й множити, перепускаючи їх крізь призму чи не кожного помітного твору.

Окрім сюжетного, в таких речах завжди існує інший, вищий рівень художньо-філософського узагальнення, який означують сферою надзавдань мистецтва. Як би абстрактно це не звучало, але творчість обох митців – це спроба наближення до основ світобудови, осягнення її параметрів. Чи вміють люди розрізняти добро і зло? Чи заслуговують вони на свободу, правду, ідеали? Зрештою, чи можна змінити людину, чи їй можна тільки допомогти? Озвучені питання, як і інші, що належать до категорії великих і вічних, не мають та й, вочевидь, не потребують однозначних відповідей. І тому героєм є уже той (рівною мірою і персонаж, і письменник), хто наважується їх ставити, хто бере на себе сміливість і відповідальність шукати для них розв'язання.

Свідомою закладається і авторська настанова на саморух протагоніста. Усе, що він робить, підпорядковано не так узвичаєно-прийнятній (земній) чи навіть художній, як надреальній, вищій логіці й доцільності. Чому Кассандра не вбиває лукавого Сінона, щоб довести власну правоту й урятувати Трою? Чому Гриць Летючий топить меншу дівчинку, а старшу відпускає? Імовірними будуть чимало і то взаємозаперечних пояснень. Однак спільним знаменником чи основою найперше стане переконливість, доречність саме цього розвитку й фіналу: бути мало тільки так, а не інакше. "Єдиним життям, яке має власне коріння, – писав Х. Ортега-і-Гасет, – єдиним автохтонним життям є таке, що складається із необхідних учинків. Все інше, те, що в нашій силі взяти, лишити чи заміняти, є сфальшованим життям"[360].

Перефразовуючи іспанського мислителя, доречно ствердити, що герої українських авторів є справжніми, автентичними, тому їхні дії та думки позбавлені фальші. І якщо навіть не всіх і не все розумієш та сприймаєш, то не вірити, а отже не співчувати, не співпереживати баченому / розказаному просто не можливо. Якась ніби магія переконливості та впливу: герой лишається героєм і доки бореться, і доки страждає, доки живе і навіть коли відмовляється від життя, і здається (але то тільки здається), що програє. У цій унікальній і складній системі екзистенційних та художніх координат гамлетівський тип персонажа (жертва-герой) у модерністів Лесі Українки та В. Стефаника перетинається з Дон Кіхотом (мучеником-праведником).

Морально-духовна природа непримиренних суперечностей буття, так очевидно увиразнена, не залишає сумнівів у причинах (теж внутрішніх) душевних терзань героїв. Звідси й зневага чи принаймні байдужість до спокус та загроз об'єктивної реальності. Бо що все це супроти незгасного прометеївського вогню, який випалює зсередини. Приреченість людини перед ликом фатуму, неможливість здобуття ідеалу – чи ж не справжнє і, по суті, єдине джерело страждань? Однак особистість не стає заручником власного безсилля. Вона справді не годна знайти примирення зі світом і навіть собою, подолати свою й інших недосконалу природу. Та це не змушує припинити, здавалося б, абсолютно марні зусилля, закам'яніти, згорнувши руки від розпачу і безнадії. Так, Дон Кіхот – шаленець, що бореться з вітряками й

[360] *Ортега-і-Гасет Х.* Бунт мас... С. 134.

звільняє злочинців, та якщо придивитися, то чи ті, хто глузує і збиткується з нього, менш божевільні, аніж витворена ними реальність? І хіба зусилля "лицаря печального образу" в ситуації, коли більшість здатна тільки рухатися за інерцією і повторюватись, виявляються такими вже й неспівмірними з метою?

Вагомою бачиться й чинність добровільного прийняття обов'язку – боронити справжнє, вічне в людині. Власне, у Лесі Українки і Стефаника це трансформовано в своєрідну ідею спокути одного за провину всіх – громади, спільноти, людства. Афористично точною виявилася тут Ліна Костенко. Розглядаючи образну систему "Одержимої", вона зауважила, що коли "Христос – це спокута за людські гріхи перед Богом", то "Міріам – це спокута за людські гріхи перед Христом"[361]. Досить несподівано, м'яко кажучи, цей мотив контаміновано у "Новині". Бо якщо самохіть узятими на себе каменуванням і пекельними муками Міріам хоч якось виправдовує існування світу, то своїм учинком дітовбивця Гриць Летючий позбавляє світ необхідності, конечності вчинити той же злочин супроти його доньки.

А найдивніше, мабуть, те, що герої керуються почуттями любові, співчуття й жалю, які, однак, у не менш химерний спосіб мають здатність поєднуватися (обертатися?) ненавистю, зневагою, прокльоном. Уся ця чуттєво-сенсова гамма самовиявів та реакцій за великим рахунком і означує полюси існування героїв, котре вони приймають з гідністю й відповідальністю. Коли на своє сокровенне зізнання "Ні! Я жива! Я буду вічно жити! / Я в серці маю те, що не вмирає", – Мавка чує запитання Марища "По чім ти знаєш те?", то відповідь її майже парадоксальна: "По тім, що муку / свою люблю і їй даю життя. / Коли б могла я тільки захотіти / її забути, я пішла б з тобою, / але ніяка сила в цілім світі / не дасть мені бажання забуття"[362].

"Забуття", пропоноване Мавці, – це той же еквівалент земного існування, що й "спокій", від якого відмовляється Міріам. І вибір тут – то завжди тільки особисте рішення, неприйнятне і часто навіть не зрозуміле іншим. У цім напрямку слід шукати й шляхів до концепції героя, котрий чи не завжди є мучеником ідеї (ідеалу), але не

---

[361] *Костенко Л.* Поет, що ішов сходами гігантів. *Українка Леся.* Драматичні твори. Київ: Дніпро, 1989. С. 20.
[362] *Українка Леся.* Лісова пісня… С. 269.

догми (ілюзії). І саме на такому рівні психотип *мученика* знаходить необхідне доповнення й продовження у своїй корелятивній парі – психотипі *праведника*.

Те, чим вирізняється така людина, має, очевидно, не дуже багато спільного зі "святістю", особливо у релігійному розумінні. Однак ідеться не про догматичний, а ширший – філософсько-гуманістичний підхід. Герої, звісно, не ідеальні – це тільки наближення, тільки спроба такими стати. Вони нікого не кличуть за собою, тим паче не примушують і, по суті, навіть не дають прикладу, як треба чинити. Більше того, нерідко їм доводиться помилятися, йти на компроміси, а іноді й на переступ. Та робиться це, за поодинокими винятками, не задля власних амбіцій чи здобутків, от хоч би й матеріальних. Нічого особливого для себе у вимірі осяжно-приступному вони не вимагають. (Навіть найбідніші селяни у Стефаника задовольнилися б тільки тим, щоб "душу прогодувати"). І водночас їхні сокровенні прагнення просто величезні, й не лише тому, що стосуються всіх, а й через недосяжність і, мабуть-таки, нездійсненність у заданих іншими координатах буття.

Мало чи багато хочуть Міріам, Мавка, Кассандра? Очевидно, не більше, ніж Іван Дідух, Федір-палій або ж пан Ситник. "Ви мене не розумієте, як ви мене не розумієте! – із розпачем покликує до селян останній. – *Я хочу аби ви були людьми...* (курсив мій – *С. Р.*)"[363]. Чи є параметри світу, які ці герої оприявнюють / задають, ідеальною реальністю. Імовірно, почасти це так і є. Але, якщо трапляються ті, хто вірить в ідеал і намагається вибудувати, взоруючись на нього, життя, то, можливо, він існує, і його втілення не така вже й ефемерида. Та багатьох досконалість попросту відлякує, бо змушує замислитись, і то найперше над собою. Чи не доглибно збагнув це Рільке, оспівуючи красу як початок жаху, який людина ще годна стерпіти. Тому праведникові не ймуть віри, вважаючи його не просто диваком, а ще й нечестивцем, котрий не живе як усі.

Переконувати, що герої митців беруться утверджувати новий, справедливий світ, було б спрощенням, коли не оманою. Доречніше говорити про спроби реалізації власного Я, котре, під будь-яким оглядом, справді постає цілим світом. Суверенність

---

[363] *Стефаник В.* Такий панок. *В. Стефаник.* Твори… С. 177.

особистості доводиться у найскладніший і водночас найочевидніший спосіб: бути й усвідомлювати буття, відповідати за нього перед собою; жити, а не животіти.

Коли вже постало питання відповідальності за вчинене, то варто, бодай побіжно, з'ясувати ще один момент. Герої справді не бояться стати на суд земний і небесний, але чи свідомі вони кари, що чекає за непослух усезагальному законові? Очевидно, що так. І мірою того, як збільшується зовнішній тиск, пропорційно зростає не лише протидія йому, а й готовність і навіть зумисне наближення фатальної розв'язки. Виникає своєрідний ефект натягнутої струни, котра обривається у фіналі мелодії – у найвищому звуковому регістрі. Але чи заслуговують Міріам і Гриць Летючий на пекло? І чи вони таки потраплять туди? Можливо, дещо несподіваний коментар до обох запитань правитиме за, хай і не вичерпну, та все ж відповідь.

Земний час, відпущений героям, обернувся болем і пеклом ще за життя. Тому смерть їх уже не лякає, а приймається навіть як звільнення. Посмертні страждання, що нібито очікують тих, хто вчинив переступ, здаються лише слабким відголоском страждань цьогосвітніх. А підсумок, що його теж доведеться виважити питанням, напряму стосуватиметься ще й надпосутнього моменту взаємодії корелятивної пари означених психотипів. Хіба *мученик*, перейшовши всі кола пекла ще за життя, не стає *праведником*, здобуваючись, коли не на прощення, то бодай на розуміння?

Персонажний рівень, що в художніх побудовах Лесі Українки і Стефаника є одним із наріжних, виявився ще й одним з найсуголосніших. Дорівнятися цьому може хіба своєрідна надформа освоєння й організації матеріалу, означена концептом "трагічного", а ще точніше – "трагізму". Вище це питання вже порушувалося. А тепер з'явилася необхідність його доповнення й зведення у цілісну картину. До розгляду варто взяти як світоглядно-філософські (онтологія, антропологія, аксіологія), так і літературно-художні (жанр, конфлікт, герой) виміри явища. Та зрозуміло, що в обраних межах обґрунтувати концепцію трагізму кожного з митців, а тим паче, пропонувати якусь її теоретичну модель не зовсім доречно. Посутнішою здається співвіднесеність: поглядів, оцінок, реакцій авторів (і їхніх героїв) на світ.

Якщо вдатися до основ світогляду митців, то на емоційно-чуттєвому й навіть інтуїтивному рівнях виразно постануть трагічні його складники. Органічність своєї

внутрішньої сутності, до речі, визнавалася. Засвідчує це й художня спадщина. Але таке, здавалося б, очевидне твердження потребує уточнень. Перше стосується самих авторів, що не були ні темними постатями, замкненими на якійсь похмуро-грандіозній ідеї, ні заручниками спліну, меланхолії абощо. У спогадах рідних і близьких, навпаки, непоодинокими є запевнення, що їхні сучасники мали спокійну, приязно-врівноважену вдачу. "Я свідомо засвоїла собі трагічний світогляд", – дізнаємося зі самоатестації Лесі Українки, бо він найкращий для самогартування, – і для світо- й себепізнання, можна додати, подумки охопивши життєтворчий шлях авторки.

Друге уточнення стосується важковловного зв'язку поміж свідомістю / особою митця і його творінням. Характерною є заувага, якою Леся Українка супроводила запрошення О. Кобилянській приїхати до неї на гостину: "Я не буду наганяти на Вас сум, бо я в житті більша оптимістка, ніж в своїй літературі. Се залежить від того, що я пишу найбільш тоді, коли в мене в душі йде дощ, а він же таки не щодня йде, при Вас, гадаю, він не йтиме зовсім"[364]. Образ душевної негоди як креативного стану, далеко не завжди викликаного штучно, а то більше контрольованого, цікавий не тільки сам собою. Поза прямим контекстом, він ще й означує наявність захисного механізму, що дозволяє митцеві вберегти власну психіку від жаху нововідкритих істин. І цим порятунком, а водночас і мукою, постає творчість.

Трагізм людського існування, так рано і так послідовно прийнятий, спонукав до ненастанних рефлексій, а отже, й пошуку найвідповідніших форм та засобів вираження осягнутого. "Маленькі селянські трагедії", як пропонував називати свої новели Стефаник, чи не повністю відповідали цій меті. Безсумнівно, що й драматична поема Лесі Українки тяжіє до поданого жанру. А сучасний "Словник театру" робить важливе розрізнення поміж драмою, де конфлікт випадковий і може бути розв'язаним, і трагедією, конфлікт у якій неминучий і розв'язки, по суті, не має[365].

До свідомого переживання світоглядного конфлікту апелює у теорії двох форм трагізму і російський філософ Б. Вишеславцев. Дискурс нижнього (античного) трагізму він окреслює через першу кантівську антиномію свободи і необхідності,

---

[364] *Українка Леся.* Лист О. Кобилянській від 09.VII.1899. *Косач-Кривинюк О.* Леся Українка. Хронологія… С. 495.
[365] *Паві П.* Словник театру. Львів: Видавничий центр ЛНУ ім. Івана Франка, 2006. С. 541.

сущого й належного. Акцент кладеться на актуалізовану реальність, де й відбувається “столкновение автономии принципа со слепой необходимостью”[366]. Матерія (зовнішній світ) противиться ідеї (особистості), що й стає джерелом зла. І попри увесь свій розум і дух, людина приречена на поразку в змаганнях із цією неосяжною потугою, котра з несвідомою безжальністю просто знищує будь-який опір.

Другу, вищу форму трагізму, Вишеславцев розгортає у християнському ідейно-чуттєвому континуумі. Також і тут визначальним постає “столкновение, но столкновение свободного произвола с царством ценностей, столкновение воли человека с волей Божьей. И это, – як підкреслено, – Богочеловеческая проблема”[367]. Звівши в єдиному просторі людину і Творця, філософ виявляє можливість діалогу, але, що важливо, не компромісу. Бо ж тоді на поступки мусять іти обидві сторони, а це неможливо за визначенням. Ми здатні або прийняти, або відкинути Божу волю, та не в силі її змінити. Таким чином “конфликт в сфере ценностей и безвыходность (апория) в нахождении решения – вот сущность трагической ситуации”[368].

Виправдано було б співвіднести творчість українських митців з вищою формою трагізму. Проте зовсім зігнорувати його нижчий відповідник теж не випадає, і не тільки через помітний вплив античного мистецтва на становлення письменників. Дуже близькою для них є ідея спротиву (хай навіть абсурдного) невмолимій долі, принципове прагнення у протистоянні з фатумом таки зберегти, утвердити автономію власного Я. Адже ж міг господар Гьоргій покарати злодія в інший спосіб, не беручи на себе гріха смертовбивства. Але не вчинив так. Як і Міріам не захотіла змиритися з розп’яттям Месії, а потім разом з усіма тихо радіти його воскресінню.

Щодо концепції протагоніста, то варто відзначити дотримання авторами т. зв. золотого правила драматурга, за яким герої постають ні надто винними, ні абсолютно невинними. Але іноді здається, що дехто з них переходить усі межі моралі й навіть здорового глузду. І тому ситуація здавалася б натуралістичною, якби конфлікт не було переведено у “сферу цінностей”, у площину моральної дилеми. А тут, за Вишеславцевим, уже зовсім інший рівень понятійно-сенсових та емоційних

---

[366] *Вышеславцев Б.* Этика преображенного Эроса. Москва: Республика, 1994. С. 104.
[367] *Там само*. С. 105.
[368] *Там само*. С. 104.

зв'язків. Убивство Грицем Летючим доньки, а Антеєм дружини можна відчитати як спротив зовнішнім обставинам, безжальному фатумові, що повністю пояснюється риторикою нижчого трагізму. Однак у його вищому вимірі цей жахливий вчинок, як не парадоксально, обертається актом (і доказом) любові й порятунку найближчих людей від іще більшого зла. Віла-посестра з однойменної поеми, відбираючи життя у побратима в цей єдиноприступний спосіб, повертає йому набагато більше – майже стерту роками рабства й зневіри ідентичність, свідомість і сутність.

Людина від початків поставлена у безвихідну, трагічну "ситуацію буття". Проте далеко не всі здатні це визнати, вже не кажучи прийняти. Розіп'ята поміж природою сущого / реального і належного / ідеального, особистість приречена на вічну боротьбу з тим, що є, заради того, що б мало бути. І майже завжди це обертається борнею із собою за себе. Не менше, ніж велич змагання, митців вабить пафос поразки, страждання. У листі Франкові, де йшлося про повинність вітчизняного письменника "топити своїх дітей" (творчі задуми) заради громадського обов'язку, Леся Українка згадує євангельську історію праматері Рахілі. Цей сюжет асоціативно виводить її на ідею краси й поетичності трагічного, його здатності протистояти ілюзорності світу, долаючи байдужість зникомості й навіть непам'ять вічності. «"Рахіль плаче і не хоче потішитись по дітях своїх, бо їх немає..." – цитує поетеса біблійний вірш. – [...] Але тепер вони безсмертні, бо туга їх матері безсмертна, а вони живуть в її тузі. Що було б з їх безсмертя, якби їх мати по них не тужила, якби вона схотіла потішитись, власне, тим, що їх все одно "вже не вернеш", що їх немає? – скілько матерей потішаються тим! Але ж "Рахіль плаче і не хоче потішитись по дітях своїх, бо їх немає..."»[369].

Тугу матері "по дітях своїх" Леся Українка опоетизує в ліричному апокрифі "Прокляття Рахілі". Приблизно в цьому ж часі з'являється одна з найглибших новел В. Стефаника "Кленові листки". У ній цей вічний мотив, що, попри наявність ніби виразніших ідейно-сюжетних центрів, виступає провідним. І артикульовано його з неймовірною – не чоловічою і, може, навіть нелюдською чутливістю й чулістю. Особливо разючим є фінал оповіді, де смертельно недужа мати, прощаючись з дітьми, починає співати останню свою пісню, яка водночас є колисковою для немовляти.

---

[369] *Українка Леся.* Лист І. Франку від 31.XII.1902. *Леся Українка*. Листи: 1898–1902... С. 522.

“Поетизація трагічного” як робочий концепт потребує додаткових пояснень. Бо для обох митців таке сприйняття і зображення дійсності – це не замилування і не захоплення нею задля стилізації. Ітися тут повинно про особливу “форму” переживання чи співпереживання того, про що пишеться. Щоб ствердити, як Леся Українка, що “завжди терновий вінець буде кращий, ніж царська корона” і “завжди величніша путь на Голгофу, ніж хід тріумфальний”, мало загальнолюдського досвіду, потрібно допевнитися цього особисто. Саме дух животворить справжнє, прозоре, переконливе слово.

Незадовго до смерті матері й за кілька місяців до “Кленових листків” Стефаник, рефлексуючи над “сумними і високими” настроєм сільськими похоронами та “нездарністю попа, що незграбно говорить”, подає знакову заувагу. А звертається письменник до майбутньої дружини, яка в тім часі також втратила близьку людину – дідуся, а отже, могла, як ніхто краще, все мовлене зрозуміти: “Таж се вічний трагізм людський, єго *треба відчути і сказати*, але єго *не треба декламувати* (курсив мій – *С. Р.*). Бо кождий бесідник надгробний все смішний, а бесіду над гробом тата повинен говорити син, над гробом дитини – мама, над гробом жінки – чоловік. Тоді почули би-м не одно слово, що лишило би ся нам, як поезія людського смутку”[370].

А от для природного, повноголосо-мистецького звучання відчуте й пережите, щоб не лишитись на рівні індивідуального, повинно дістати додаткове підсилення, резонування через людське – на загальнолюдське. І митець мусить працювати не лише на прийом і фіксацію, а й на передачу, поширення обробленого “сигналу”. Чи залишається він за цих обставин собою; чи розчиняється, зникає у витвореному ним же світі? Цю дилему М. Бердяєв означував і як “творчий подвиг”, і як “моральний парадокс”. “Творчество, – писав він, – носит напряженно-личный характер, и вместе с тем оно есть забвение личности. Творчество всегда предполагает жертву. Творчество всегда есть самопреодоление, выход из пределов своего замкнутого личного бытия. Творец забывает о спасении, он думает о ценностях сверхчеловеческих”[371]. Оскільки ідею митця як надлюдини філософ не розглядає, як не робили цього й українські

---

[370] *Стефаник В.* Лист О. Гаморак, лютий 1900. *Там само.* С. 444.
[371] *Бердяев Н.* Экзистенциальная диалектика божественного и человеческого… С. 120.

митці, то слід визнати, що абсолютним володарем свого творіння автор бути не може. Але не є він і фантомом, якимось додатком до осягів власного генія, адже здобувся на максимальне напруження, розвиток дарованої йому "первородної свободи".

Шляхи ж виходу на універсальне й світове в авторів близькі й разом відмінні. Ціннісно-смислова ретрансляція, про яку мовилося, розгорталася найперше через реальних (міфологічних, історичних) або максимально прототипізованих героїв та їхні власні, більш-менш відомі історії (сюжети). Та коли з формально-наративної точки рух Лесі Українки відбувався від загального до конкретного, індивідуального, то в Стефаника спостерігається зворотний процес. Він, оповідаючи про своїх односельців чи інших знайомих, а то й незнайомих селян, у якийсь неймовірний спосіб замикає їхні долі на духовний досвід, колективне минуле всього людства.

"Камінний хрест", приміром, можна взяти ще однією розповіддю про бідування українського народу. Але хіба історія Івана Дідуха і його родини – це не глибинна контамінація міфу Сізіфа та міфу Мойсея? І навіть у порівняльному контексті, хіба внутрішні осягнення прірви буття у Кассандри не співмірні з моторошними візіями-відкриттями самогубців Басарабів? "Таже лише треба подивитися на їх очі, – запевняє автор. – То не очі, то така чорна рана в чолі, що жиє і гниє. У одного таке око, як пропасть, погляне та й нічо не видить, бо то око не до в*и*діння. А в другого воно одно лише жиє, а решта коло него камінь – чоло камінь, лице камінь, все. [...] Око ніби на тебе справлене, а само дивиться десь у себе, десь у глибінь безмірну"[372].

Одним із ключових для читача є ефект катарсису. Явище це, як відомо, через доглибне збурення почуттів призводить до духовного очищення. Важливою також постає потреба і вимога ідентифікації себе з героєм. Щодо останнього "критерію", то специфічно українській аудиторії того часу дотриматися його було природніше у випадку Стефаника. Але ні упізнавані, свої персонажі-сучасники, ні навіть ретельно змодельовані трагічні ситуації ще не гарантують тексту катарсичної розв'язки. Має бути ще щось особливе і особисте, пов'язане зі світовідчуванням самого письменника. Розумінню цього може посприяти обґрунтований Дж. Джойсом концепт трагічного в житті та мистецтві. "Трагічність, – проголошує він устами

[372] *Стефаник В.* Басараби... С. 157.

Стівена Дедалуса, – це наче обличчя, що дивиться у два боки – в напрямку жаху і в напрямку жалю, що є її фазами. [...] Жаль – це почуття, яке зупиняє душу при зустрічі з чимось серйозним і незмінним у людських стражданнях і єднає її зі страждальцем. Жах – це почуття, яке зупиняє душу при зустрічі з чимось серйозним і незмінним у людських стражданнях і єднає її з таємною причиною їх”[373].

Співчуття і співпереживання, означені Джойсом як “жаль”, виявляються тільки одним із ликів Януса, що зветься сприйняттям і реакцією на світ. Наважитися глянути і в інший бік, у найтемнішу прірву буття – ось одне з найвеличніших звершень людського духу. Здавалося б, цілком буденна, спокійна розмова матері з умирущою донькою про її, доньки, похорон, благання у Бога перейняти на себе бодай часточку страждань недужої дитини (“Катруся”) з дивовижною ясністю і глибиною являє очевидну єдність життя і смерті, які так тісно переплетені, що між ними вже немає різниці. Цю ж колізію (а може, закон?!) існування вже у зовсім інших часах та обставинах оприявнює і доля добровільної московської бранки Оксани (“Бояриня”).

Та стверджувати, що митці ставили за мету розкривати таємниці світу, було б спрощенням. Намагання зрозуміти невіддільне, а можливо, й похідне від бажання допомогти. Навіть у найтемніших візіях вони утримуються від коментарів. Хисткий баланс між загальною, глибинною засторогою і прямим, ситуативним напучуванням утримувався спрямованим формуванням вражень, які цілковито заполонюють уяву читача, не лише збагачуючи, очищаючи його духовно, а й спонукаючи до роздумів. Жах буття з такою пронизливою очевидністю розкритий у “Новині” та “Святому вечорі”, “На полі крові” та “Камінному господарі”, таки справді “зупиняє душу” межи полюсів темряви і світла, добра і зла, відчаю та надії. Як писав А. Камю, “мистецтво належить до тих явищ, котрі одночасно підносять і заперечують. [...] Творчість – це потяг до єднання і в той же час заперечення світу. Але вона заперечує світ за те, чого йому бракує, в ім’я того, чим він хоча б інколи постає”[374].

За неспішним плином подій, часто зумисне заземлених, прозирає хід вічності – незмінне тривання й боротьба, народження і смерть – уся трагедія існування. Що

---

[373] *Джойс Дж.* Портрет митця замолоду. Львів: ВНТЛ-Класика, 2005. С. 210.
[374] *Камю А.* Бунтующий человек... С. 316.

відчуває людина в мить прозріння, коли усвідомлює цю істину як долю, усвідомлює себе і свою присутність у світі, свою причетність до всього і своє безсилля? За відповідь може правити крик душі селянина Івана Дідуха: “Озміть та вгатіть ми сокиру отут у печінки, та, може той жовч пукне, бо не вітримаю! Люди, такий туск, такий туск, що не памнєтаю, що си зо мнов робить”[375]. Переживаючи з героєм такі моменти осяяння, читач навіть мимоволі адаптує, робить художню реальність реальністю конкретною – спроможною змінити його самого, його особистий простір.

Здатними на внутрішні перевороти стають лише особливі твори – потужні й силою ідейного впливу, і формально-мистецькою довершеністю. Недарма є пропозиція визначати подвійну ціннісно-смислову природу катарсису: спонукати глядача і до усвідомлення моральної свободи, і до захоплення естетичною вивершеністю дійства. Прикметним тут є вкрай негативний відгук не схильної до різких висловлювань Лесі Українки на оповідання М. Коцюбинського “Цвіт яблуні”. Ймовірно, що дражливість сюжету твору і надмірний натуралізм його сцен знечулював письменницю. Адже в літературі вона вбачала не засіб приголомшити читача, “вибиваючи” з нього емоцію усіма приступними прийомами, а насамперед спосіб через делікатно-владний першопоштовх запустити в людині роботу її душевного механізму. Тому, думається, багато в чому суголосною “Цвітові яблуні” була б реакція Лесі Українки і на “Діточу пригоду” – новелу, якою відкривався другий період творчості В. Стефаника.

Натомість оцінка ранньої прози покутського колеги вирізняється особливою проникливістю. Ще до підготовки реферату про митців Буковини, письменниця через О. Кобилянську дякувала авторові за передану “Синю книжечку”. «Гарні його нариси, – звірялася подрузі, – тільки сумні невимовно... врешті, вся наша література веселістю не відзначається, часом як начитаюсь її (не виключаючи і власних творів), то так і хочеться сказати з розпачем Гамлета: “Най диявол носить смуткове убрання, а я надіну ясні кармазини!” і, певне, я се зроблю, тільки ще не зараз, потроху звикатиму, оце ж почала червоні капелюхи носити...»[376]. У статті, що постане з реферату, буде, фактично, продубльовано (але вже без автопаралелей) подану в

---

[375] *Стефаник В.* Камінний хрест. *В. Стефаник.* Твори… С. 80.
[376] *Українка Леся.* Лист О. Кобилянській від 04–05.X.1899. *Косач-Кривинюк О.* Леся Українка. Хронологія… С. 499.

листі думку. В частині, присвяченій розборові персонажної сфери, вказано, що “всі герої д. Стефаника мають однакову психологію, міняються тільки обставини, що впливають на неї; головні риси цеї психології – пасивність поруч із стихійним рухом по інерції. Ні один з діячів Стефаника не здіймається вище загального рівня маси”[377].

Коли з твердженням про єдність психотипу героя і його співвіднесеністю з оточенням варто погодитись, то інші зауваги потребують роз’яснень. Зокрема акцент на пасивності персонажів буде слушним тільки в стосунку до надактуальної тоді сфери соціальної взаємодії і боротьби, де вони справді себе майже не виявляють. Натомість зовнішню, громадську обмеженість самовияву з лишком рекомпенсовано бурхливим внутрішньо-духовним розвоєм, чого Леся Українка, звісно, не могла не помітити. Не слід буквально сприймати і тези про ніби наскрізь похмурий, сумний пафос новелістики Стефаника, як і, за власним зізнанням, творчості самої авторки. Темні регістри й тони у цьому випадку зовсім не виявляють занепадницьких настроїв, якими, ніде правди діти, позначено тогочасну українську літературу.

Відомим є і чи не всуціль суголосний тональністю і навіть риторикою Франків розбір доробку В. Стефаника, поданий 1904 р. В огляді нового письменства критик опонує молодшим колегам, які основу художнього світогляду новеліста визначали тотально песимістичною (до слова, у статті Лесі Українки це поняття навіть не актуалізовано). “Я не бачу у Стефаника ані сліду песимізму, – заявляє автор. – Навпаки, у многих із його оповідань віє сильний дух енергії, ініціативи, а у всіх бачимо велику любов до життя й до природи – речі зовсім суперечні песимізмові. Певно, коли когось болить, то він кричить, стогне, але хіба ж се песимізм?”[378].

Проти такого потрактування виступав і сам письменник. Говорив він про це і публічно, і в приватному листуванні, і тим, про кого писав (мужикам), і тим, кому найперше адресував свою творчість (інтелігенції). У промові з нагоди влаштованого селянами свята його 55-річчя Стефаник емоційно, але й виразно дав, по суті, квінтесенцію тих імпульсів і стремлінь, що рухали ним як людиною і митцем. “Кажуть, що я песиміст. Але це не правда, – відразу й упевнено заявляє оратор. – Я

---

[377] *Українка Леся.* Писателі-русини на Буковині... С. 280.
[378] *Франко І.* Старе й нове в сучасній українській літературі... С. 108–109.

представив ваше темне життя і представив ваш настрій. І все те страшне, що є в ньому а що так болить мене, писав я, горіючи, і кров зі сльозами мішалася. Але коли я найшов у ваших душах такі слова, що можуть гриміти, як грім, і світити, як зорі, – то це оптимізм. Більше описати не можу, бо руки трясуться і кров мозок заливає. Приступити ще ближче до вас – значить спалити себе”[379]. Пафос “антипесимізму” був одним із лейтмотивів і тогорічного виступу перед “освіченою людністю” Львова.

Опір громадській опінії, вочевидь, визначався тією ж причиною, що й у Лесі Українки – нерозумінням, несприйняттям сучасниками глибин і сенсів адресованого їм художнього послання. Мабуть, з великими у нас завжди так. За холодно-строгим, довершеним (“екзотичним”?!) фасадом так легко проочити головне і справжнє. Цитуючи братові кілька строф зі, як згодом виявилося, програмного вірша “Contra spem spero!”, поетеса називає його, як і деякі інші свої поезії, “безнадійно-надійним”.

Чому в творі воліли відчитувати лише біль, розпач і безплідні зусилля Сізіфа, пояснити, ймовірно, може психологія епохи. А от наблизитись до поліфонічного прочитання, розгледіти й інший лик Сізіфа – бунт, запал, творчість, спромоглися, по суті, тільки наступники. «Я вам ніколи не дарую того, – писав 1924 р. Стефаник В. Дорошенкові, – що Ви мене зробили поетом трупа – “умираючого села”. Ви переборщили зі всіма селянськими орієнтаціями [...]. Я Вам колись подарую, та критики, які прийдуть після вас, назвуть мене здоровлям України»[380]. І сподівання автора виправдалися, і то ще за його життя. Через три роки після цитованого листа у “ЛНВ” з’явилася розвідка Д. Донцова з промовистою назвою “Поет твердої душі”. Особливо переконливий критик у висновках: “В тім, що Стефаник здобувся на [...] трагічну концепцію життя і є велике в нім. В нас плутають два різні поняття: трагічність і сум. Звідси, між іншого, і говорення про песимізм Стефаника. Але він далекий від нього, як далекі від правди ті, що плутають трагізм зі смутком”[381].

У тому часі Донцов просував концепцію “трагічного оптимізму”, актуальну, як думав, для української літератури. І провісниками нової парадигми світопочування

---

[379] *Стефаник В.* [Промова на своєму ювілеї 26 грудня 1926 р.]. *В. Стефаник.* Твори… С. 490.
[380] *Стефаник В.* Лист В. Дорошенку від 02.І.1925. *Там само.* С. 471.
[381] *Донцов Д.* Поет твердої душі (В. Стефаник). *Д. Донцов.* Літературна есеїстика. Дрогобич: ВФ “Відродження”, 2009. С. 180.

він вважав своїх великих попередників. Зрозуміло, що обстоювана теорія далеко не в усьому виявляла феномен життєтворчості Лесі Українки і В. Стефаника. Та, з-поміж іншого, вона підтверджувала головне – ідею тяглості, впливу і зв'язку двох – попередньої і наступної – епох національної культури, національної традиції. А наявність стрижневих, консолідуючих постатей і явищ – це ж основа поступу, морально-духовна величина, до якої можна апелювати і на яку рівнятися. Зрештою, це найбільш переконливе свідчення опірності національного організму, його здатності повноваго функціонувати й розвиватися, навіть попри глобальні історичні виклики.

Висновки до розділу варто почати з актуалізації онтологічної прописаності трьох чільних митців раннього модернізму в їхньому часопросторі. Дворянка, різночинець і селянин – модуси, які в параметрах монархічного світоустрою визначали місце в соціальній ієрархії, а отже, статус і можливості. Інша річ, що Російська та Австро-Угорська імперії надто по-різному вдоступнювали ці можливості, особливо для підданців з колонізованих теренів. Тому В. Стефаник, і то цілком легально, зумів піднятися до рівня парламентаря, тоді як М. Коцюбинський і Л. Косач політичні інтереси рідного краю могли обстоювати лише в підпіллі. Та куди важливіше, що всі троє власну реалізацію в небезпечній поставі українського інтелігента підносили вище потреби ствердження або росту суспільного рангу в полях повного сприяння. Відтак альтернативою офіційно-консервативному середовищу *існування* творився динамічний простір національного *буття*.

Розбудова громадсько-культурної сфери в координатах модерного часу потребувала як ревізії чинних еволюційних моделей, так і пошуку (задля взорування та орієнтацій) моделей прогресивних і дієвих. А допомогти з реальною противагою мало ефективному вже народництву та агресивному імперському мейнстрімові покликаний був актуальний європейський досвід. Повноцінна державницька платформа, утвердженням якої переймалася молодь, немислима без відповідного саморозуміння й позиціонування. Тому для нових людей українське – то вже не розвага, не хобі й навіть не науковий інтерес, а природний стан, що дозволяє почуватися вільним і рівним цілому світові. Недарма Леся Українка своє покоління,

на відміну українофілам, рішуче означувала українцями без ніякого “фільства”. Отже, пасіонарніші культури (російська для наддніпрянців та польська чи німецька для зазбручан) втрачали асиміляційно-деструктивну силу. Їхні креативні можливості нівелювалися адекватними можливостями питомого, передусім мистецького простору. Тобто *потенційно* українське мистецтво виявлялось не менш значущим.

Дебюти письменників окреслили, по суті, два різні варіанти розвою. Стихійний талант В. Стефаника відразу явив свою унікальність, збережену впродовж всього першого періоду творчості. Протилежно до більшості колег, він починав не з наслідування питомої традиції, а з оригінальної, модерної прози. Натомість Леся Українка і М. Коцюбинський перейшли період учнівства й боротьби з авторитетами. І можливо, завдяки й цьому теж продовжували ненастанний рух від вершин до вершин.

Актуальне в ті часи поєднання естетичних інтенцій з громадсько-політичними, навіть засадниче домінування останніх, далеко не завжди беззастережно приймалося. Відома формула “Ars est celare artem” (головне в мистецтві – приховати мистецтво) мала не тільки, як здавалося багатьом, буквальне прочитання. Було ще й інше, ближче істині потрактування, що передбачало вміння майстра спалювати енергією самого творіння мистецькі риштування власних ідей, образів, настанов. І модерні художні практики давали тут відповідні авторському психотипу можливості самовираження.

З очевидністю це посвідчують головні твори епохи – “Тіні забутих предків” та “Лісова пісня”. Потуга, якою вони “вломлюються” в народницький канон (руйнуючи і переформатовуючи його), тим посутніша, що природою своєю належить до патернів національного етосу, рівно ж як модерних стилістичних стратегій. Переконливості й глибини художньому втіленню поліфонічної структури міфу передусім надають гранично відкриті гештальти сущого – актуальні для доби авторів і разом надчасові, універсальні. Сенс життя і призначення у ньому людини, химерність і краса світу, любов і зрада, мистецтво як пошук ідеалу, смерть дочасного і відродження вічного – це екзистенційні перехрестя, де герої стрічаються з собою, іншим, долею, абсолютом. Наскільки співмірними тут постають версії *авторки* і *автора*, мабуть, не так суттєво, як наскрізна творча настанова обох – виявити власну сутність, розгорнути *через* і *в* героях біографію своєї душі в її осяяннях і темнотах, злетах і падіннях.

Суголосні принципи автомоделювання художнього світу задіює і В. Стефаник. Щоправда, його персонажі тяжінням архетипу християнського буттєво-оповідного модусу просто розіп'яті поміж полюсами реального й ідеального вимірів існування. Це роздвоєння, позначене й концепцією психотипу героя, великою мірою і визначає трагізм земної присутності людини в її вчинках, думках і почуваннях.

В. Оркан називав новели Стефаника "пеклом". Коли прийняти цей дискурс, то доречнішою вже є метафора "чистилища". Вона не така похмура й безнадійна, а головне більше відповідає антропософськи-гуманістичним настановам автора. Якраз його духовний неспокій, намагання осягнути ме́жі людського в людині й спонукає вести героя через протиставлення, випробування і самозбереження до випростування й прийняття своєї долі як істини. Чи може цей шлях бути легким, а його завершення щасливим? Навряд, бо спокій, як найповніший еквівалент щастя, геть несумісний з екзистенційною, творчою жагою митця, який пізнає себе, який пізнає світ.

Месія в "Одержимій" вказує, що прагнення кожної людини – це сягнути спокою. Але тоді, як виявила Леся Українка, навряд чи вдасться сказати щось нове, сильне і гарне. Спокій взагалі не передбачає розмови, як і дії, до речі, теж. Такий життєвий і творчий парадокс, що його, мабуть, можна вважати ще й досвідом. А особливий досвід мистецтва, на думку М. Бланшо, у тому й полягає, що "воно як образ, як слово і ритм вказує на загрозливу близькість невиразного і порожнього зовнішнього, нікчемного існування без мети і краю, ницої відсутности, задушливої тісноти, де буття вічно триває у вигляді небуття"[382].

Знівелювати цю одвічну антибуттєву потугу спроможна тільки сама людина. Слабка і дочасна, вона, здавалося б, приречена жити очікуванням поразки, маскуючи безпорадність мріями, ілюзіями та оманливими буденними звершеннями. Власне, світ так жив і живе. Але чи означає це, що так і повинно бути? Що альтернативи нема, а коли і є, то вона невиразна, важка і ще більше безнадійна, аніж усе попереднє? Можливо. Але варто спробувати. Завжди варто пробувати і намагатися. Навіть, коли ніхто не вірить, коли всі байдужі або й ворожі, потрібно як Стефаник "стояти собі самому", слідом за Лесею Українкою повторюючи, – "убий, не здамся".

---

[382] *Бланшо М.* Простір літератури... С. 231.

РОЗДІЛ 4
ЖІНОЧА ПРИСУТНІСТЬ У ТОПОСАХ МОДЕРНОГО ЧАСУ. ЛЕСЯ УКРАЇНКА ТА ЇЇ ЛІТЕРАТУРНІ ПОСЕСТРИ (ОЛЬГА КОБИЛЯНСЬКА, ЛЮДМИЛА СТАРИЦЬКА-ЧЕРНЯХІВСЬКА)

4.1. Леся Українка – Л. Старицька-Черняхівська. Канон і мейнстрім

4.1.1. Родинний код. Досвід соціокультурної персоналізації. Роди Драгоманових-Косачів та Старицьких-Лисенків в українському гербовнику належать до найдревніших. У автобіографії 1928 р. Л. Старицька-Черняхівська, згадавши славних предків, з якоюсь викличною іронією висновує: «Як бачите, архибуржуазне, “проклятьем заклейменное” походження. І ні одного “рабочего от станка” серед родичів! Але позаяк “проклятьем заклейменным” полагається вставать, то і ми свого часу встали, себто встали батьки мої»[383]. За непримітним означником “встали” криється епохальної ваги виклик і навіть чин, що на нього у тому часі наважувалися одиниці. Мова про вибір самопосвяти “батьків” справі національного відродження. В окресленому генологічному контексті це безоглядно приймалося родинно-історичним, шляхетним, а отже, і природним обов’язком.

У цитованій праці авторка ствердила: «питання “отцы и дети” у нас не існувало, вони, “отцы”, були нашими друзями, товаришами й учителями”»[384]. У написаних через чотири роки спогадах про В. Самійленка цю думку поширено й поза межі родинного середовища: «До старих громадян, ми ставилися з повагою, що межувала з побожністю; ми бачили, скільки глибокого знання, щирої любові вклали були ті старі діячі в свою працю, і хоч наші “дерзання” йшли ще далі і попереджували їхні, але ми відчували, що ми нова хвиля того ж джерела»[385].

Пієтет до “батьків” як попередників та учителів не в останню чергу визначався родинними і дружніми зв’язками, які не рідко набирали форм мистецької співпраці. Знаною є спільна робота батька й доньки Старицьких над історичними романами,

---

[383] Автобіографія Людмили Старицької-Черняхівської (З архіву М. Плевака). *Слово і Час*. 1997. № 2. С. 32–33.
[384] *Там само*. С. 34.
[385] *Старицька-Черняхівська Л.* В. Самійленко (Пам’яті товариша). *Л. Старицька-Черняхівська*. Драматичні твори... С. 805.

що писалися на замовлення російських журналів. Можна згадати так само успішний тандем небоги і дядька М. Лисенка. Як драматург Людмила охоче готувала лібретто до опер композитора, наприклад славетної “Енеїди”. На увагу заслуговують і зусилля добирати ліричний матеріал для українських романсів, більше того, самій писати тексти такого жанру. Не залишався у боргу й Лисенко. Його мелодії супроводжували чи не всі здобутки Л. Старицької-Черняхівської у драматургії: від ранніх “Сапфо” й “Ноктюрна” до вершинного “Гетьмана Дорошенка”.

Входження Лесі Українки в громадсько-культурну царину також пов’язано з традиціями та підтримкою родини, насамперед матері та дядька. Однак чи то Олена Пчілка керувалася іншими педагогічними принципами, чи учениця виявилася надто незалежної вдачі, але ранні спроби доньки хоча й писалися під впливом авторитетів, та ніколи у співпраці. Винятком можна вважати поезію 1888 р. “Жалібний марш”, історія постання якої заслуговує на увагу. На 27-мі роковини Т. Шевченка Лисенко відгукнувся музичним твором. Увесь же задум передбачав використання ширших жанрово-видових ресурсів – своєрідної поетичної ораторії. Тому з проханням написати текст під уже готову мелодію композитор звернувся до Лесі Українки.

Пропозиція метра коли й потішила дівчину, то не надовго. Труднощі, з якими вона зіткнулася, визначалися не тільки наперед заданою темою та вже тоді стійкою нехіттю до віршів “про оказію”. Найважчим виявився фаховий бік справи: підібрати і “підігнати” слова під написану мелодію. За умовою композитора, зробити це слід було так, щоб жоден склад чи наголос не вибивалися з ритму й тональності звукоряду. Письменниця впоралася із завданням. Щоправда, зробленим лишилася украй невдоволеною, запам’ятавши цей урок колективної творчості назавжди.

Засвоєний постулат незалежності авторського Я, а отже свободи творчості спрацював через десятиліття по історії з “Жалібним маршем”. У листі 1899 р. сестрі Ользі авторка нотує ніби й незначний, а насправді важливий епізод: «Я [...] дуже зручно викрутила свого чуба з рук Стар[ицького], котрий хотів мене залучить до писання драматичного етюда en collaboration (*у співпраці* – фр.) з ним “но не тут-то было”. Мушу признатись, впрочім, що і перспектива писати на задану тему (у Ст[арицького] вже уложений план) і в спілці з людиною зовсім іншого літературного покоління і не схожих з моїми літературних прийомів – мені не дуже

була мила. Дай Боже мені з власними темами справитись.[...]. Ст[арицький], здається, розсердився на мене; ну та пересердиться»[386].

Іронічний тон уповні передає ставлення до отриманої пропозиції, та не до того, хто її зробив. Бо ж саме М. Старицького, після П. Куліша, називала Леся Українка своїм другим у національному мистецтві наставником. Однак, уточнював К. Квітка, лише "яко ліричного поета". Бо "яко автор популярних драматичних п'єс, він її, видко, глибоко журив, і вона завжди з повагою до пам'яті його здержувалась, коли проривалося якесь слово осуду, і замовкала. Яко автора серйозних віршованих драм, вона його поважала, але своїм учителем не вважала – вона взялася за драматичну форму вже зрілою і мала інші шляхи розвою". А художні, власне жанрові, пріоритети дружини у ставленні до творчості старшого товариша, мемуарист, по суті, роз'яснює тільки в першій, ліричній частині: "Не прибільшувала вартості його [...] віршів, але ввесь вік поважала його за те, що він серйозно, щиро, з великою працьовитістю розробляв українське слово і правильно в свій час орієнтувався в завданнях і літературному шляху українського поета, ведучи українську поезію на прос[то]рий і достойний шлях європеїзму в той час, коли інші плуталися в нетрях відсталих українофільських теорій, в наш час уже й непонятних. З почуття сеї поваги любила говорити про заслуги Старицького і не любила про дефекти"[387].

Художні здобутки старшого товариша, як і власні, Леся Українка пов'язувала з новаторськими шуканнями, отже, з внутрішньою еволюцією. Заслуги письменника не можуть визначатися тільки тим, що він пише рідною мовою. Хай навіть на завжди актуальні громадсько-політичні теми. У добу підйому світової, особливо західної літератури в українських умовах важливо було хоча б спробувати відірватися од патріархально-народницької традиції, що у стосунку до поезії означало вийти із зачарованого кола епігонів Т. Шевченка. Чи вдалося це наступному, після Кобзаря, поколінню поетів? Мабуть, однозначно відповісти на таке питання не вдасться. Проте в індивідуальному порядку можна і зважитись. Тим паче, що оцінку діяльності Старицького маємо в безпосередніх свідченнях молодшої колеги.

---

[386] *Українка Леся*. Лист О. Косач (сестрі) від 16.XI.1899. *Леся Українка.* Листи: 1898–1902... С. 168–169.
[387] *Квітка К.* На роковини смерті Лесі Українки... С. 228.

У листі з нагоди річниці громадсько-культурної праці М. Старицького, Леся Українка (відповідно до події) пафосна, але щира. Вітаючи ювіляра, вона не вдається до перебільшень і славослів'я, а головні здобутки колеги співвідносить з реальним станом справ. "Коли наше слово зросте, зміцніє, – запевняє авторка, – [...] тоді, спогадуючи перших робітників, що працювали на невправленому, дикому ще ґрунті, українці, певне, спогадають добрим словом Ваше ймення. Мені судилося жити й працювати в тяжку добу, – хтозна, чи діжду я кращої! Я знаю, яка тяжка і терниста путь українського літератора, і через те я можу добре розуміти і признавати Вашу працю і Ваші заслуги. Розумію і признаю я і те, що моя власна робота була б мені тричі тяжча тепер, якби прийшлось працювати на непочатому перелозі, на неораній ниві"[388]. Чи є у листі щось більше за спробу віддати належне трудам і дням визначної людини? Безсумнівно. І передусім це усвідомлення ролі подвижників-першопрохідців на шляху освоєння цілинного поля (народницька риторика!) рідної культури. Є і вдячність за збереження, примноження й передану традицію, її органічну тяглість. Але чи дає це підстави ствердити належність авторки до когорти учнів М. Старицького? Не менш очевидною, ніж на попереднє, буде відповідь і на це питання. Однак відповідь буде негативною.

Попри особисту симпатію і визнання зробленого, Леся Українка на цьому спільному і, вочевидь, головному полі наважується на відхід, дистанціювання (означення *розрив* тут не зовсім доречне) від "батьків". Причини цього вона повідомляє у цитованому листі до сестри: вікова різниця й несумісність ідейно-естетичних систем. Але чи був це бунт або хоч його спроба? Мабуть, *протиставлення*, що тільки зрідка переростало у *протистояння*, на дефінітивному рівні розкриє ситуацію повніше, хоч і не пояснить її повністю.

Відсутність виразної публічної полеміки означає тільки те, що означає: брак важливих (але не головних) елементів літературного процесу. Однак констатувати його цілковиту інертність теж передчасно. Ставлення *молодих* до *старших* в українських умовах визначалося як об'єктивними чинниками динаміки мистецького руху, так і приватними симпатіями чи антипатіями. Ясно, що діалектика розвитку

---

[388] *Українка Леся.* Лист М. Старицькому від 22.IV.1894. *Косач-Кривинюк О.* Леся Українка. Хронологія... С. 253.

літератури передбачала на кожному новому етапі заперечення, навіть поборювання етапу попереднього. Так чи так це визнавалося учасниками процесу, хоча далеко не всі знаходили сміливість і можливості для ствердження власної позиції. Хтось вважав доречним промовчати, інші, як, приміром, молодомузівці, вдалися до галасливого повалення загальновизнаного авторитету. Та найбільш поширеною і найефективнішою формою реакції стане внутрішній, індивідуальний спротив. Почнеться він із, можливо, й не завжди усвідомленої оцінки та переоцінки цінностей, а скінчиться вивершенням етико-естетичної парадигми того, що зараз називають раннім модернізмом. І саме творчість, за відсутності відозв, маніфестів і програм, може тут виступати єдиним та непомильним показником.

Леся Українка, як і інші лідери покоління, відкрито майже не конфліктувала з попередниками. Але це не означає, що вони в усьому, найперше що стосується літератури, їх підтримували, тим паче наслідували. Так, письменниця утримувалася від оцінок драм Старицького, хоча, зрозуміло, ті їй не подобались, хай як імпонував сам автор. Також "різко негативним", як підкреслював К. Квітка, було ставлення до п'єс І. Карпенка-Карого та романістики І. Нечуя-Левицького. Але й про це можна дізнатися тільки зі спогадів та приватної кореспонденції. Що засвідчує така потайність: непевність власних сил, брак однодумців, відсутність широкого критико-полемічного дискурсу? Можливо, все перелічене і ще дещо, не менш важливе.

Означити це можна поняттям *товариства*, усвідомленням приналежності до обмеженого кола – людей різних віком, характером, уподобаннями, однак поєднаних справою. Тому розбивати цю групу суперечностями та ще й на такі, як багатьом здавалося, другорядні мистецькі теми не хотілося. Та коли дискутувалися принципові питання, нейтралітет могли і порушити. Так сталося із погромним виступом С. Єфремова ("В поисках новой красоты"). І хоча саму Лесю Українку не зачеплено, вона не змогла лишитися осторонь, тим паче, що автор висловлював не тільки власну думку. Безапеляціний тон, слабкість історико-теоретичної бази, дріб'язковість аргументації, що межувала зі звинуваченнями, – ця, за словами письменниці, "дика бурсаччина" вимагала відповіді. І таку відповідь, у формі літературно-критичної статті, було підготовлено. Але жодне з видань її не оприлюднило. Відмовлялися, чи

то побоюючись скандалу, чи вважаючи це неактуальним, або ж визнаючи рацію за супротивною стороною? Важко сказати однозначно. На жаль, рукопис праці, що могла б правити своєрідним естетичним маніфестом покоління, загубився.

Не менш принципово, ніж до літературних, ставилася авторка й до суспільних, утім і громадських, політичних справ. Прикладом можуть бути її зіткнення з представниками т. зв. групи О. Кониського. Предметом найгостріших суперечок слугувала програма національного відродження – вибору його магістралей та засобів боротьби. Як прихильниця Драгоманова, Леся Українка обстоювала пропоновану ним європейську платформу. Своєю безкомпромісністю й запалом вона навіть "здобулася", як сама іронізувала, на почесне звання "ренегатки" й "космополітки".

Відомішою є полеміка Лесі Українки з І. Франком. У відповіді на його статтю "З кінцем року" (1896) авторка спростовує тези опонента щодо розвитку національного руху. Найбільше її обурюють закиди в інертності наддніпрянців, які нібито відкуповуються від справи грошовими пожертвами, а то й взагалі переходять до російського табору. (Для звинувачуваних не робилося розрізнення на "радикалів", "драгоманівців", "народників"). Працю Лесі Українки Франко публікувати відмовився. Та пізніше вона-таки з'явилася друком із його коментарем у збірці "Український і галицький радикалізм". На увагу тут, як і в інших випадках публічного справування, заслуговує позиція авторки: ніколи її виступи не диктувалися ураженими амбіціями чи особистими преференціями.

Чи не вперше програма українського митця, базувалася й на естетичних цінностях, навіть на цілій платформі, що покладалася наріжником життєдіяльності. Коли після смерті Драгоманова постала необхідність упорядкувати архів і бібліотеку вченого, а взятися за це запропонували його небозі, то вона, усвідомлюючи вагу справи, все ж відмовилася. Рішення ж визначалося тим, що умовою ставився відхід од небезпечної і обтяжливої, на думку багатьох, громадської і творчої праці. Та чи могла письменниця згодитися на таке, за її словами *самогубство* – духовне, етичне, світоглядне, тим паче, і це вона теж підкреслила, що дядько навчав її не боятися бути собою, боротися за своє призначення. Отже, такі можливості (включно з пропозицією М. Старицького) сприймалися різновидом самознищення,

самозаперечення. Адже кінець 1890-х рр. – це надважливий час для Лесі Українки – переддень її народження як оригінального драматурга.

У цім контексті реактуалізації вимагає теза, заявлена раніше: здатність нового явища інтелектуально-творчого життя постати без відштовхування, заперечення застарілих форм і сенсів. Очевидно, що це не можливо. Як не може воно виникнути на порожньому місці, без підживлення традицією. Випадок Лесі Українки як феномену національної культури тут воістину унікальний, адже основи для розвою її мистецького генія вітчизняна драматургічна спрадщина (як і така плідна для інших – російська) аж ніяк не складала. Іронічна репліка Л. Костенко, що коли б "Кассандра" оперлася на "Москаля-чарівника", то у нього хруснув поперек, таки не сприймається перебільшенням. Та все ж зв'язок поміж поколіннями, звісно, існував.

Заступити батьків справа, безсумнівно, необхідна і почесна. Але чи не означає це, особливо в колоніально-патріархальній традиції, цілковито посісти їхнє місце, перебрати на себе не тільки загальні обов'язки, а й світоглядні уявлення, переконання, почуття? Чи не обернеться переємство наслідуванням, ба гірше – повторенням? Коли Дон Жуан у "Камінному господарі" одягає плащ командора і займає його високе крісло за столом його дому, він сам перетворюється на колишнього антипода. Погодитися *бути* замість іншого далеко не завжди означає *стати* собою. Не менш однозначним (як і свідомим!) є розмежування успіху, загального визнання та самозбереження особистості – найперше у вимірі національної ідентичності. І сенс не тільки в розкритті внутрішньої колізії доби, що залягала поміж обов'язком та покликанням. Важить і поколіннєвий рівень взаємодії: визнання молодими існуючого стану речей і прийняття його як почесного спадку.

Л. Старицькій-Черняхівській, як і багатьом сучасникам, це бачилося природним. Відтак у своїх рефлексіях над епохою вона лишалася щирою, вірячи, що об'єктивно відтворює реальність. Значною мірою так воно й було. Однак завжди в написаному про іншого є такі нюанси (дуже суттєві), сенс яких уповні розкривається ще й у стосунку до особи оповідача. Згадуючи подругу, авторка задіює ті ж означники, якими, через півтора десятиліття, характеризуватиме й Лисенка. «Біля неї, – читаємо про Лесю Українку, – вигравало на сонці широке море російської літератури,

російської суспільности, де б завчасу зрозуміли і піднесли її, – але вона лишилася в своїх Фермопілах, “вірна законам своєї країни”. На залізний вівтар свого убогого краю вона поклала все, що мала, – талант, і серце, і свої недовгі дні»[389]. Важко не визнати рації сказаному. Але чи не криється за очевидністю висловленого щось більше, зокрема й те, що виявилося неословленим, а можливо, й не зауваженим?

У суті наведене твердження можна прикласти до більшості тогочасних митців першого ряду, притім як молодшої, так і старшої генерацій. Вибудований авторкою типологічний ряд (а це вже 1920-ті рр.!) розраховано, можливо, й не цілком свідомо, на версію своєрідного канону. Коли доповнити його чільними персоналіями, від себе і Лесі Українки починаючи, через Лисенка, Старицького, Олену Пчілку і Франка легко вийти на архетипну, під цим оглядом, фігуру Шевченка. Та незважаючи на позірну історичну динаміку, картина виходить статичною. Бо якщо увиразнити кожного зі згаданих діячів у його добі, то всі вони зуміли, зберігши себе, реалізуватися якнайповніше. Окрім того, кожне з наступних поколінь просувалося у можливостях саморозвитку все далі й далі. Найлегше, звісно, це простежити на прикладі ключових постатей епохи, котрі, через це, і вважаються її (епохи) творцями. Тому Лисенко, як *український* митець, за тих умов реалізувався повністю; більшого сягнути було годі. Однак перейдене ним, як і його однолітками, – то тільки їхній, єдино можливий за тих умов вибір і шлях. А от наступникам, щоб не кружляти по колу, необхідно було йти далі.

Чи усвідомлювали молодші товаришки композитора його особисту трагедію? Судячи з їхніх висловлювань та оцінок, так. Та чи однаково успішно вони засвоїли цей безцінний досвід – питання спірне. Відповіді на нього слід шукати найперше у творчих здобутках кожної. Проте навіть зараз можна констатувати виразний диспаритет у зовнішніх та внутрішніх виявах феномену. Л. Старицька-Черняхівська беззастережно прийняла права і обов’язки “батьків”, щоб сягнути на цій стезі вершин, не менших за підкорені попередниками.

Інакше у Лесі Українки. Справді, у багатьох починаннях і вона змушена була йти торованим шляхом. І її невдачі та успіхи тут не менш показові. Як і Лисенко, не

---

[389] *Старицька-Черняхівська Л.* Хвилини життя Лесі Українки. *Л. Старицька-Черняхівська.* Драматичні твори... С. 762.

знайшла вона у своїй спільноті професійного кола поціновувачів. Згадати хоча б так і не здійснене бажання драматурга дати на вивірку фахівцям свою “Римську трилогію”. І знову ж підсвідоме, але не менш очевидне, бажання бути прочитаною у головному жанрі не лише театром, а й оперою, балетом. Тому обоє трагічно *не прозвучали* у своїй добі. Їхнього голосу вповні не розчули навіть співвітчизники. Тому в хронологічному вияві Л. Старицька-Черняхівська опинилася попереду. Та окрім сьогочасних, є в культурі виміри й оцінки позасуспільні, позачасові, які вже мало залежать від оточення, середовища й загалом прижиттєвого успіху. На цій дистанції все й вирішується. Бо стає зрозумілим, хто справдив свої таланти й можливості максимально і навіть понад те, а хто обмежився, самохіть чи під тиском обставин, програмою-мінімум. За тодішніх умов це означало піти далі за попередників – у ритмі нової епохи, а то й випереджаючи її; або реартикулювати, тиражувати знайдене, рухаючись в уже освоєному просторі.

Чи все так однозначно залежало від прийнятого / засвоєного “батьківського спадку”, сказати насправді важко. Кожен випадок має свої особливості й чинники впливу. Та однак заувага Лесі Українки в листі-знайомстві до О. Кобилянської тут вельми прикметна. Походження з “літературної родини”, як зізнається авторка, полегшило вихід на літературний шлях. Та не меншою мірою ця допомога накладала й певні зобов’язання, котрі торкалися й суто художньої площини. І слід визнати, що “батьківській” (чи в цьому конкретному випадку “материнській”, народницькій) традиції донька віддала більше, ніж навіть належало. “Викрутити чуба” з рук Старицького вдалося, вочевидь, опираючись на досвід “справування” не тільки з Лисенком, а й, і то набагато серйозніше випробування, з Оленою Пчілкою.

Таке ж випробування (іспит? гарт?) мусила свого часу перейти і ще одна дитина з “літературної родини”. Казати, що їй було важче або, навпаки, легше, бо змагатися довелося з батьком, мабуть не доводиться. Однаково лінія розмежування пролягала поміж культурно-мистецькими платформами. І от, на диво, з суперечками, сльозами і навіть сварками юній Людмилі таки вдавалося боронити своє. Це, окрім епістолярію та спогадів, виявляє і її рання творчість. А от у причинах пізнішого зламу чи, власне, повернення / навернення на “стару віру” варто розібратися.

Спершу співпраця з батьком не закладалася на творчий тандем. Починалося це чимось на кшталт літконсультацій, обміну думками та враженнями тощо. Однак вплив авторитету призвів до відразу й непомітного, але чим далі певнішого підкорення однієї, слабшої (бо молодшої?) творчої волі іншій – старшій і досвідченішій. І коли в поезії та частково у драматургії ще деякий час вдавалося залишатися при своєму, то в прозі позиції здано-таки дочасно. Донька призвичаїлася до звернень і затверджень плану, а отже, і до схвалення / несхвалення "згори". Що початківцеві через це працювалося і легше, і певніше, сумніватись не доводиться. Однак рано чи пізно така практика чи звичка переростає в залежність, що в натури обдарованої і чутливої викликатиме і сумніви, і тривогу. А коли докладаються ще й позамистецькі чинники, що за скрутних обставин набирають особливої ваги, то недалеко й до катастрофи. Тому коли Людмила, не без певного навіть тріумфу, повідомлятиме сестрі Марії, що закінчила драматичний етюд "Сапфо", то сльози й суперечки з батьком-рецензентом відступають на другий план від результату роботи. Та вже пізніші коментарі лунають у суттєво інших – мінорніших, а то й трагічних регістрах. І лейтмотивом стає потреба заробітків.

Леся Українка час від часу теж змушена була заробляти літподенництвом. Хоча, особливо останніми роками, аби не марнувати "горіння душі", воліла братися за комерційні переклади та репетиторство. Але *завжди* це були речі не белетристичні і, тією чи тією мірою, їй цікаві. Можливо, й тому вона виконувала таку працю якісно. Більше того, не раз саме цього різновиду роботою, як сама оповідала, рятувалася від гнітючої реальності. От хоча б, як в часі нічних чувань біля С. Мержинського, коли готувала наукову розвідку для петербургського журналу "Жизнь".

Творча співпраця, на взір Старицьких, хоч і на етапі підліткових спроб, в родині Косачів не практикувалася. Багато в чому, що стосувалося життя дітей, владна, навіть авторитарна Олена Пчілка – митець тут виявила такт і стриманість. Послідовнішою можна назвати співпрацю Лесі Українки з дядьком. Однак її звернення – "загадайте мені ще яку роботу, – мені краще іде робота по Вашому слову"[390] – не слід, як то прийнято, трактувати надто широко. Йшлося, безперечно, про важливий сегмент

[390] *Українка Леся.* Лист М. Драгоманову від 01.XII.1891. *О. Косач-Кривинюк.* Леся Українка. Хронологія... С. 170.

діяльності українського інтелігента (громадсько-політичну, наукову, публіцистичну працю), однак для письменника нової формації усе ж не визначальний. Добре відомо, як боронила небога, навіть перед авторитетом учителя, свої мистецькі вподобання.

У темі літературного заробітчанства на увагу заслуговує ще один принциповий момент. Шукати можливостей для підробітків доводилося, силою відомих обставин, поза межами рідної культури. Ясна річ, що такі "ходіння по наймах до сусідів", як називав це Франко, вимагали відповідного "поводження й костюма", що в стосунку до письменника означало прийняття робочим інструментом мови сусіда. Щодо Лесі Українки, гранично послідовної у цьому питанні, то російською вона послуговувалася винятково у жанрі науково-публіцистичної прози та епістолярію.

Обставини, котрі змушували українців доброхіть чи супроти волі входити до інонаціонального культурного середовища, пізнала зсередини й Л. Старицька. Удвічі гіркішим мав видатися цей, за словами її батька, "чужий хліб, коли свого дастьбі", що до нього саме він доньку і призвичаїв. А тому болісна дилема переходу в чужу літературу виявлялася для неї і розв'язаною, і не розв'язаною водночас. Отже, недарма вона, як зізнавалася М. Вороному, найбільше заздрила його свободі

Сором авторки, передусім пов'язаний з її патріотичними почуваннями; хоча не менш вагомими мали б видаватися й творчі інтенції. Не випадково ж вона відзначала спротив Лесі Українки до писань на замовлення. І розумілося під цим не тільки заробітчанство, а й праця поденника на рідній ниві. Бо ж справа, до якої "батьки" долучали "дітей", вимагала самопосвяти, а отже, й відмови од чогось вимріяного, свого. Означену колізію, під моторошною метафорою infanticide (дітовбивство), порушено й у листуванні Лесі Українки з Франком, де актуалізовано думку про *злочин* митця, втягнутого у вир суспільного життя, перед загубленими творчими задумами. Хоча мовилося загалом про митців сучасності, виразнішою все ж була адресація до старшого покоління. А от Л. Старицька-Черняхівська, послуговуючись не менш кривавими означниками, свідомо затирає цю вікову, а в пропонованому контексті, то й світоглядну межу. «І тоді, – пише вона про подругу, – коли серце примушувало її братись за ту роботу, котру міг би зробити й кожен, примушувало її відривати хвилини свого здоровля від творчости і присвячувати обов'язкам

громадського життя, думка снувала своє прядиво і повставала проти “самовбивства талантів”. [...] Але, хоч Леся думкою і повставала проти “самовбивства талантів”, вона ж перша несла свій талант на офіру всякій громадській праці»[391].

Суперечливість цього твердження дорівнюється хіба його пафосу. Змальовуючи подругу борцем за свободу творчості, авторка водночас засвідчує марність цієї боротьби. Добровільну згоду офіруватися “громадській праці” ставлено і славлено вище художніх здобутків. А головне тут – вказівка, що “повстання” письменниці далі “думки” (слід розуміти наміру), не пішло. Дивна оцінка, особливо коли зважити, що мемуаристка добре обізнана і з доробком, і з життям тієї, про кого писала. Невже для неї, митця усе ж нової генерації, біографія, навіть не так – біографія у контексті епохи – важила більше, за творчість? І що ж тоді драматургія Лесі Українки, як не то уявне, а реальне повстання проти “самовбивства таланту”? Повстання і водночас тріумф перемоги над цим таки національним прокляттям?

Відповідей на ці, власне півриторичні питання варто пошукати не так у думках Л. Старицької-Черняхівської про інших, як у самоусвідомленні. Що цікаво, зробити це можна через автопоширення усе тих же мемуарних свідчень. Тут вона повсякчас силкується зберігати об’єктивність і підкреслену безсторонність. Однак (і найбільше це помітно в працях, присвячених Лесі Українці) авторська присутність виявляється опосередковано – на рівні узагальнень, висновків, непрямих порівнянь. Тому ототожнення себе з героїнею і призводить до чергової, сказати б, горизонтальної поколіннєвої уніфікації, наслідком чого – персональна одновимірна візія реальності. Свої погляди, оцінки, інтерпретації явища накладаються (накидаються?) Іншій.

Однак, не йдеться про те, що мемуаристка “зачищає” образ сучасниці під загальноприйнятий, канонічний (та й канон форматуватиме наступне покоління). Залежало на тому, аби закріпити постать подруги в часі, показати її залученість до найактуальніших, головно, соціополітичних та громадських вимірів епохи. Вимірів, яким сама авторка була віддана домежно. Настільки, що всіх митців-сучасників вважала співподорожанами і однодумцями. Керуючись такими суспільнозначущими мотивами, вона підпорядкувала їм і суто мистецькі інтенції. «Коли в минулому році,

[391] *Старицька-Черняхівська Л.* Хвилини життя Лесі Українки... С. 754.

– ідеться в статті на роковини письменниці, – українське громадянство м. Києва висловлювало Лесі Українці свою подяку і шану за її літературну діяльність і висловлювало свій подив тому, як міг розвинутись її талант при таких несприятливих умовинах, Леся одповідала на ті промови словами надзвичайно характеристичними для себе: "Нащо нарікати на великі кривди і негоди, гірше було б жити, коли б не було за що боротися, не було б за що страждати". Душа велика шукає жертви для того, чому віддає своє життя, її не журять ні власні болі, ні власна смерть»[392].

Боротьба і страждання, виокремлені основами життєвого поступу Лесі Українки, і, зрештою, її саможертва – все доброхіть покладено (ще одна метафора доби) "на залізний олтар свого убогого краю"[393]. Та пригадується розпачливий поклик Міріам над долею Месії: "Годівлю дав юрбі, тілам і душам / [...] І правда, й милосердя – все для світа / а для Месії що? Чи тільки слава?"[394]. Тому належне, віддане авторці цитованих слів, як борцеві супроти "кривд і негод" уярмленого краю, тільки найменшою мірою може правити за визнання й поцінування її внеску в культуру.

Ніхто не ставив під сумнів послідовність громадянської позиції Лесі Українки. Однак небагатьом вдалося, за поривом і пафосом усезагальної боротьби, розгледіти не менш важку й не менш важливу боротьбу за особисту свободу. На увагу заслуговує епізод 1904 р., трактований як (ще одне!) свідчення жертовності заради спільної справи. Йдеться про так і не реалізовану спробу письменниці обійняти посаду редактора одеського ліберального часопису "Южные записки". Мотивуючи матері своє рішення, донька наголошує на вторинності побутових, організаційних, фінансових проблем власної родини перед міркуваннями вищого порядку. «Мені досадно, – перелічує свої резони авторка, – щоб вважалось, ніби українців-літераторів "просто нема", і досадно, щоб і такий, хоч не український, та все ж сприяючий і, поки що, єдино можливий орган зовсім уплив з наших рук. [...] Як бачиш, не одна "сліпа богиня" владає мною, і те, чого я *нізащо не зробила б* ради конвенансів або фальшивих гордощів, я *можу* зробити ради того, чому служила ще з дитячих літ. Я не скажу, щоб мені се було легко, я почуваю, немов дві великі сили

---

[392] *Старицька-Черняхівська Л.* Досвітній вогонь (Пам'яти Лесі Українки). *ЛНВ*. 1914. лип.-жовт. (т. LXVI). С. 5.
[393] *Старицька-Черняхівська Л.* Хвилини життя Лесі Українки... С. 762.
[394] *Українка Леся.* Одержима... С. 126.

тягнуть мене в різні боки і розривають, але, як не вмішається ще одна “велика сліпа” Доля, то я таки піду за давнішою богинею, літературою)»[395].

Рішення кинутися у вир суспільної діяльності зовсім не заступило головного покликання життя. Поза сумнівом, що якби вдалося зайняти редакторське крісло, Леся Українка віддала б роботі свої невеликі фізичні сили й безмір натхнення. Та навряд, щоб такі або навіть і більші громадські здобутки генія вартували її мистецьких осягів у царині духу. Мабуть, і це усвідомлювала вона сама, горіння душі повинно належати “найдавнішій богині” – музі. Адже не раз могла переконатися, що в українських (та чи тільки українських?) умовах митцеві “служити двом богам” не випадає або просто небезпечно. От хоча б, як оцінював (з перших уст!) трирічне (1905–1907) життя дружини у київській круговерті К. Квітка: «Майже нічого не було написано “для вічності”»[396]. Символічно й те, що пояснення / прояснення своєї буттєвої позиції було зроблено у розмові з матір’ю. І виявлена перед нею готовність служити обов’язкові взятому (чи в цьому випадку накинутому?) “ще з дитячих літ” виявилася скасованою найвищою інстанцією – самою Долею.

Важко сказати, чи сприймався кимось з тогочасного покоління “дітей” відхід від громадської роботи бунтом чи бодай складником бунту супроти “батьків”. Адже багато хто (найяскравіший приклад – В. Винниченко) вважав за можливе суміщати обидві царини. Дехто, як-от В. Стефаник, пішовши в політику, повністю відмовився од творчості. Тому абсолютно репрезентативна меншість у складі М. Коцюбинського, О. Кобилянської та Лесі Українки виглядала самохіть замкнутою у вежі зі слонової кості. Але те, що авторові “Fata morgana” – лагідному, завжди люб’язному естетові з хворим серцем та ще й батькові сімейства прощалося *з розумінням*, його колегам-жінкам, найперше з огляду на їхню стать, прощалося *поблажливо*, навіть зверхньо. І стосувалося це не тільки царини практичної діяльності, а й творчості. Досить тут згадати критичні відгуки фахівця з “дівочих писань” О. Маковея.

Однак саме жінки, чи то завдяки розвинутішим інтуїції та чуттям, чи внаслідок подвійного тягаря життя (стан країни і статус статі), першими збагнули небезпеку для

---

[395] *Українка Леся.* Лист О. Косач (матері) від 25.XI.1904. *Косач-Кривинюк О.* Леся Українка. Хронологія... С. 739.
[396] *Квітка К.* На роковини смерті Лесі Українки... С. 243.

митця, залученого в актив громадсько-політичної сфери. Бо ж така робота не лише забирала енергію і час, необхідні для творчості, а й не рідко розхолоджувала до неї. Та навіть, коли вдавалося поєднувати обов'язок із покликанням, зазвичай перше підпорядковувало (іноді й цілком) собі друге, головніше. Куди важче, ніж чоловікові, цим викликам та спокусам світу було протистояти жінці, де кожна, звичайно, обирала свій шлях. Утім, варіантів виявлялося не так і багато. Л. Старицька-Черняхівська вирішила, щоправда не відразу, влитися у мейнстрім або, перефразовуючи, спробувати *дорівнятися*, чи навіть *переграти* чоловіків на їхньому ж полі. Зрештою, і це годі заперечити, задумане їй, принаймні у першій частині, майже вдалося. Однак це *майже*, за всіх обставин, незмінно сигналізуватиме, що здобута "рівність" – доволі хистка, а в мистецькій сфері то й позірна категорія.

Чоловіки могли визнати жінку "рівнею" і "своєю" лише за умови повного як зовнішньо-рольового, так і внутрішнього, ідейно-духовного прийняття панівної традиції. Недарма Франко, вітаючи новий талант, називає юну Ларису Косач "єдиним мужчиною". Не можна, звичайно, стверджувати, що означеного статусу і в літературі, і в житті заповзялася осягти і Людя Старицька. Принаймні ранні її спроби засвідчують дещо інше. Та згодом потуга чільної традиції бере гору. Буттєві, ціннісні, духовні пріоритети розташовуються у звичному / звичайному порядку: громадська діяльність, родина, творчість.

Проблему самореалізації талановитої жінки у патріархальному світі Старицька-Черняхівська найгостріше для себе порушить у написаній під впливом Ібсенівського "Лялькового дому" драмі "Крила" (1913). Але під будь-яким прочитанням в основах твору, окрім літературних вражень, лежить ще й особистий досвід. Та коли й шукати тут біографізму, то не так у зовнішніх подіях чи колізіях, як у внутрішньому – ідейно-емоційному, філософському – регістрах. Вибір поміж ролями Пенелопи та Аспазії, який означує, а потім і робить героїня, рішучий і, так би мовити, модерний. Вона не згодна покласти свій талант на м'який родинний вівтар. Однак у пристрасному та все ж декларативно-ригористичному фінальному монолозі виявляє готовність віддати його служінню народові. Доводячи метафору до завершення, – понести на все той "залізний вівтар убогого краю".

Ідейна й навіть, попри феміністичні інтенції, ідеологічна заданість драми позиціонує її свого роду серединним емансипаційним проектом. Готовність протистояти патріархальному світові завершується (і обмежується) переоцінкою тільки родинних взаємин. Це, безперечно, крок великої ваги. Та на складному шляху самопошуку він тільки перший; і лише його недостатньо. Бо вже тоді необхідною умовою постання й мистецького розвою таланту стало звільнення від обов'язку самопосвяти загалові, усевладній, а в українських умовах то ще й вічно покривдженій спільноті. Для героїні "Крил", як і для її авторки, визволитися від цього означало б остаточно визволитися (народитися?) як жінці.

Натомість обоє вони зупиняються на початках. Служіння загальному добру – справа почесна й велична, варта, безперечно, того, щоб покласти на неї життя. Але от жорстокий парадокс: людині мистецтва потрібно віддати також і найдорожче – талант. З переконання Ліни, що її дар належить не тільки їй, і виростає вибір підрядити його на службу загалові. Результатом – ситуація жіночої самонедовіри, яка неодмінно переходить у свідомий і настійливий пошук авторитетів поза власним світом. Тому "бути собі ціллю", як вирішила Ольга Кобилянська, або ж, у формулюванні Лесі Українки, "своїм життям до себе дорівнятись" ні вона, ні її авторка не зважилися.

Можливо, успіхи на громадській ниві здатні надовго (а то й зовсім) заспокоїти жінку в її шуканнях ідентичності й реалізації. Та думається, що Л. Старицька-Черняхівська – письменниця такого стану повного погодження (власне, підміни одного іншим) не осягнула. Її оцінки та роздуми над витоками й сенсом творчості це опосередковано підтверджують. Усвідомлення неминучої корозії таланту, підданого зовнішньому тискові – від покірного улягання потребам доби – до вимушеного підпорядкування цензурним приписам – ставало щораз відчутнішим.

Коли з відстані часу приглянутися до епохи, то проблема тенденційності зовсім не здаватиметься однозначною чи одновимірною. Як і кожне суспільне явище її слід розглядати всебічно. А отже, те, що в одних випадках засуджувалося – виконання цензурних приписів чи улягання партійним догмам, – за інших обставин, – в силу морального і/або національного обов'язку, під впливом панівного художнього

стилю тощо – схвалювалося і підносилося. Притім, і для справжнього таланту це найтрагічніше, бо ж така суспільна тенденція поривала не тільки публіку чи критику, але й автора. Переконання, що саме так і має бути тому, що саме так і таке сьогодні найпотрібніше для справи, культури, народу (це найвища інстанція!) у багатьох випадках просто замикало коло, тим і зупиняючи мистецьку еволюцію. Тому готовність Лесі Українки протистояти і найменшому тискові на її особистість межувала не просто з творчою незалежністю, а й, за тих умов, зі самозбереженням. Відтак оборонно-наступальні стратегії, до яких вдавалися митці, обстоюючи творчі пріоритети, розбудовувалися на кількох рівнях.

4.1.2. На підступах до головного жанру: теоретичні засади. Закроєна як історико-літературний трактат праця Л. Старицької-Черняхівської "Двадцять п'ять років українського театру" (1907), опріч усього, покликана була відбивати ще й критичні атаки молодих театрознавців, скептично налаштованих супроти традиції. То ж не дивно, що майже третину праці віддано цій внутрішній полеміці. Формальним приводом до неї став оприлюднений у тім же пореволюційнім часі виступ двадцятисемирічного (звісно не однолітка, але ще й не наступника) письменника, перекладача й актора Леоніда Пахаревського "Уваги до завдання українського театру". Головні закиди автор адресував драматургам і то насамперед старшого покоління, котрі, на його думку, не виявили ані належного таланту й проникливості, ані творчої і громадянської сміливості. Тому провина за безнадійно рустикальне становище української сцени цілковито покладалася на них.

Л. Старицька-Черняхівська, спростовуючи висунуті корифеям звинувачення, не могла, однак, не визнати бодай часткової рації і за "молодими". Принаймні їй довелося погодитися з тим, що національний театр не в силі уповні задовольнити естетичних запитів усіх прошарків суспільства і насамперед інтелігентної його верстви. А проте звертати все на драматургів не квапилася. На думку письменниці, справа зовсім не у відсутності драматургічного матеріалу, тобто оригінальних і перекладних п'єс. Автори працювати не припиняли. Інша річ з двома наступними ланками процесу. Величезною проблемою національного театру є відсутність

професійних колективів, де б усі причетні до постановки, складали єдине ціле, мали необхідний досвід і навички, зрештою постійність (хоча б доступну стаціонарну сцену). А так український театр, за небагатьма винятками, лишається аматорським.

На 1907 рік – рік порівняно гострих розмов про вітчизняну сцену – припадає і стаття Лесі Українки. На жаль, праця залишилася незакінченою; більше того, оприлюдненою майже через сорок років, отже, без впливу на свою епоху. Тому, як і щодо деяких художніх речей авторки, доведеться застосувати метод самозаміщення фрагменту іншими текстами та доповнення, через зіставлення, працями колег.

У своїх претензіях авторка загалом ближча до Л. Пахаренка. Вона згодна з тим, що національний театр відстає не тільки від світового мистецтва, а й, банально, від темпів сучасного життя. Її вимоги, мабуть, високі, але ж не надміру. І звернення йде не від однієї особи чи групки естетів-індивідуалістів, а претендує на запит часу: "Ми прагнемо бачити на театральному кону твори преславних письменників тих народів, що випередили нас своєю культурою; ми прагнемо бачити нові п'єси українських авторів, такі п'єси, щоб у них малювалося не тільки життя неосвіченої частини нашого народу, а життя всіх частей, усіх станів, усіх шарів нашого народу; ми хочемо, щоб театр і у нас, як у інших народів, розширював наш розумовий виднокруг, освітлював ті питання, що турбують душу інтелігента наших часів"[397]. Те ж, що пропонується публіці нового часу – не витримує не то естетичної критики, а й газетної рецензії або навіть звичайної громадської опінії. Бо ж "наші театральні дружини показують нам п'єси, в яких здебільшого малюється саме селянське життя, та ‹ще таке, яке воно було давно, а може, й ніколи не було, бо більша часть українських п'єс написана на старомодний лад, на той манір, щоб скрасити життя› й з того життя й те життя показується не всіма сторонами"[398].

Розвиваючи тезу ролі "театральних дружин" у розвої сценічного мистецтва, авторка, мабуть, закономірно, доводить її до абсолюту. Саме від серединної, а в українських реаліях, то й центральної ланки і залежить поступ. Інтуїцію і талант режисера, уміння акторів тут, однак, поставлено в пряму залежність від обраного

---

[397] *Українка Леся*. [Про театр]. *Леся Українка*. Зібр. тв.: У 12 т... Т. VIII. С. 268.
[398] *Там само.*

тексту. Найперше, що, на її думку, було потрібно за постреволюційних умов, то це свідомий вибір трупою не затертого, легкого у виконанні й вигідного у сенсі касового збору матеріалу, а по-справжньому новаторських п'єс.

У цьому пункті Леся Українка знову перетинається із Пахаревським, котрий відкидав пояснення селянської обмеженості репертуару винятково цензурними утисками. Для неї очевидно, що навіть у найтемніші часи, можна було пробитися на кін і драмі з життя інтелігенції. Так принаймні сталося з її "Блакитною трояндою", цензурний дозвіл на постановку якої вдалося отримати всього через рік (це дуже швидко) після написання – у серпні 1897-го. І вже через два роки на київській сцені трупою М. Кропивницького (найкращим тоді колективом) твір було поставлено.

Ще менше, ніж до драматургів було у письменниці претензій до публіки. І справа навіть не в її інтелігентності чи освіченості. На жаль, глядач ще більше, як автор, був заручником трупи – її професіоналізму й смаку. Тут працювала все та ж західна, а не загальноросійська народницька ідея просвітительства й суспільного розвою. Вища духовно й інтелектуально верства повинна підтягати до себе нижчу, а не опускатися до її рівня, тим паче потурати низьким смакам.

У 1900-му році, побувавши на виставі нової драми Кропивницького "Зайдиголова", де, як і в "Блакитній троянді", грала М. Заньковецька, Леся Українка, зазнала вельми прикрих, навіть болісних вражень. Під впливом побаченого та передуманого і устійниться відоме переконання, що, як здається, залишатиметься з нею повсякчас – жаль і образа за український театр.

1900-го року письменниця починає кілька надважливих перекладацьких та літературознавчих проектів. Паралельно з оригінальними поезіями, вона береться за інтерпретацію драми М. Метерлінка "Неминуча". І хоч працю ще не викінчено, а вже шукалося можливостей для її оприлюднення. У листі В. Гнатюкові, співредактору "ЛНВ", даються специфічні пояснення до матеріалу: «Нехай Ваша хв[альна] редакція поборе відому мені свою нехіть до "модерністів" і прочитає мій переклад, я певна, що ся оригінальна і тонко написана річ не може не звернути на себе уваги [...]. Я не абсолютна (далеко ні!) поклонниця Метерлінка і взагалі "модерни", але в трьох драмах сього автора я справді бачу нові елементи штуки, скомбіновані з великим

талантом»[399]. Подані застереження, справді, як радять дослідники, можна взяти за маскування, під яким "контрабандою" протягувались в консервативну культуру нові явища. Та ймовірним є й інше, не менш актуальне в тім часі для Лесі Українки пояснення. Перебуваючи на роздоріжжі, власне, на переході зі старих на нові шляхи, письменниця й справді могла відчувати сумніви і навіть інерційні острах та нехіть до "модерни", на тоді ще не достатньо апробованої власною творчістю. Також це могло бути ще й своєрідною інтелектуально-духовною підготовкою аудиторії, рівнянням шляху під майбутню – свою та своїх колег-однодумців – творчість. Цими загальнокультурними і водночас особистими резонами слід пояснювати й інший тогочасний проект – роботу над перекладом драми Г. Гауптмана "Ткачі".

Отже другою, поруч із Метерлінком, постаттю сучасного мистецтва для Лесі Українки виявився Гауптман. Власне, це ім'я навіть за кількістю посилань і апеляцій потрібно називати першим. Саме його творчість стане не тільки настільною лектурою для молодої авторки, а й об'єктом прискіпливого критичного розгляду. Статтю "Новейшая общественная драма", яку вона взяла докінчувати в Мінськ, структурно вибудувано довкола найрезонанснішого на тоді твору німецького драматурга "Ткачі". Наступна ж її праця говорить за себе назвою «"Михаэль Крамер". Последняя драма Гергарта Гауптмана».

У незавершеному українському автоперекладі, власне, новій редакції першої із названих статей (а це 1901 р.), подано аналіз здобутків і можливостей соціальної драми (чи "драми юрби"). Найретельніше довелося попрацювати над "Ткачами" Гауптмана, якого й визнано зачинателем жанру. Тільки от подане на початку робоче визначення соціальної драми (як "драми *маси*, драми боротьби різних суспільних груп межи собою"[400]) повсякчас зазнавало кореляції. І тільки у розмові довкола твору німецького письменника воно набирає додаткового роз'яснення. Виходячи на епоху новоромантизму (що в її понятійному словнику дорівнює модернізму), вона і тут, у найбільш колективній, суспільній сфері художнього осягу нової драми, вирізняє те основне, що привніс названий стиль – звільнення особистості.

---

[399] *Українка Леся.* Лист В. Гнатюкові від 18.V.1900. *Косач-Кривинюк О.* Леся Українка. Хронологія... С. 513–514.
[400] *Українка Леся*. Європейська соціальна драма в кінці XIX ст. *Леся Українка*. Зібр. тв.: У 12 т... Т. VIII. С. 283.

У контексті заявленого жанру це звільнення могло відбутися, як підкреслено, тільки опосередковано – в самій юрбі. Отримавши додаткові права, особистість, не виокремлюючись з громади, має змогу не тільки шукати рівних собі, а й піднімати до себе інших, тих, хто перебуває нижче морально й інтелектуально. Саме таким чином "уничтожается *толпа* как стихия, и на место ее становится *общество*, т. е. союз самостоятельных личностей. С этого момента начинается *общественная* драма в полном смысле этого слова"[401]. Далі у статті, на конкретних прикладах з провідних європейських літератур, показано основні можливості Гауптманового відкриття.

Але от парадокс, сама Леся Українка, попри докладно проштудійовані закони жанру, ними майже не послуговувалась. Винятком, і то досить своєрідним, може бути хіба "Осіння казка". Справа тут все у тій же концепції особистості, виробленій модернізмом, і свідомо покладеній письменницею наріжним каменем свого художньо-філософського світогляду. Звільнення людини "в юрбі", це для неї, авторки, тільки перший крок, власне, пів кроку до пізнання / здобуття цілковитої свободи. А такого виміру пошуків соціальна драма не передбачала. Недарма ж настійливе підкреслення нерозривності зв'язку (залежності?) одиниці й загалу.

Чи можна знайти альтернативу? Виявляється, що її теж пропонує модернізм, який і сам є альтернативою об'єктивній уніфікації у сприйнятті світу. Тому, звучи Гауптмана винахідником нового жанру, Леся Українка зовсім не вичерпує цим його досягнень. Більше того, головний здобуток колеги вбачає в іншому, протилежному навіть соціальній драмі напрямку. На противагу "драмі юрби" її можна назвати "драмою особистості" чи "драмою одиниці" (і те, і те означення однаково часто вживає авторка в розвідці, присвяченій "Міхаелю Крамеру"). Саме твори означеного типу, а серед них і "Затоплений дзвін", домінують у письменника, становлячи його вершину. Тоді як "Ткачі", популярність яких піднесено політичною (соціалізм) кон'юнктурою, мають у його доробку тільки два слабенькі відповідники.

Побіжного погляду на потрактування Лесею Українкою "Ткачів" та "Міхаеля Крамера" достатньо, щоб пересвідчитися наскільки вище вона ставить другий твір і наскільки він ближчий їй як письменниці. А найбільше імпонує концепція героя.

---

[401] *Українка Леся.* Новейшая общественная драма. *Там само*. С. 237.

Тотальна, навіть якась екзистенційна самотність виокремлює його з-поміж загалу настільки виразно, що глядач не просто співпереживає, а ще й співпочуває і співдіє з ним. І то не тільки й навіть не стільки як конкретній людині конкретного часу, а як людині взагалі, істоті трагічній, нещасній, слабкій і величній водночас.

Не зовсім правильно було б визначати вибір, а тим паче шлях Лесі Українки, орієнтуючись на постать, хай і одного з її авторитетів. Не йдеться і про наслідування Гауптмана, то більше, що сама вона визнавала, "что подражать ему может только тот, кто переживает сам его настроение, но это уже не будет подражанием"[402]. Швидше доводиться говорити не так про вплив, як підтвердження її самостійного, внутрішньо узгодженого, а тому й природного художньо-світоглядного вибору.

Переклади, літературно-критичні студії, поетичні спроби, зосереджені довкола одного центру, вивершилися виходом на якісно інший рівень мислення / почування / творчості. У ніч на 18 січня 1901 р. з'являється "Одержима". За кілька днів до цього було закінчено "Новейшую общественную драму", працю яку авторка спеціально взяла в Мінськ, щоб, як звірялася Кобилянській, "хоч роботою задурити себе". У цьому ж листі є й інші, ще промовистіші слова: "Белетристика, однак, щось не йде мені тепер, навіть боюся до неї братися, певне, якесь божевілля вийшло б..."[403]. Але вийшла "Одержима" – річ, з якої почалася та Леся Українка, яку знаємо.

Залишається тільки пояснити чому вона як критик працювала у Мінську над матеріалом цікавим, але все ж мало дотичним до її найпекучішого інтересу. І тільки закінчивши розглядати "драму юрби", взялася за "драму особистості". Об'єктивною причиною тут можна взяти замовлення, яке слід було виконати для "Жизни". Але вагомішими є суб'єктивні чинники, зокрема звідомлене Кобилянській бажання відійти від думок, пов'язаних зі станом Мержинського. Чи посприяли б цьому рефлексії над драмою високого трагізму, а сюжетно, от хоча б над долею Міхаеля Крамера, який переживає наглу втрату сина? Тільки після "Одержимої", фактично услід, вона береться за останню драму Гауптмана. І вже цією студією опосередковано пояснює (програмує?) власний творчий шлях. Хоча, як повідомляла у тому ж листі,

---

[402] *Українка Леся.* "Михаэль Крамер". Последняя драма Гергарта Гауптмана. *Там само*. С. 134.
[403] *Українка Леся.* Лист О. Кобилянській від 16.I.1901. *Косач-Кривинюк О.* Леся Українка. Хронологія... С. 523.

мала намір узятися за статтю про народовський напрям у німецькій літературі, бо вже й зібрала і привезла з собою увесь необхідний матеріал.

Студія Л. Старицької-Черняхівської теж може вважатися програмною для її творчого поступу. Як і в першій статті Лесі Українки, соціальна драма перебуває у центрі рефлексій і навіть понад те – визнана однією з вершин художнього розвою. Авторка також саме драматичну форму називає не тільки найактуальнішою, а й найскладнішою. Це кристал літературної потуги, де органічно мають заломитися пафос лірики, величність епосу та психологізм і енергія драматичної дії. Окрім майстерності, сміливець, котрий береться за цей жанр, мусить добре пізнати специфіку сцени, зокрема її технічні можливості та обмеження.

На переконання Л. Старицької-Черняхівської цими якостями вповні володіли письменники старшого покоління. І саме вони своїми творами заклали основи для розквіту національного театру. А тим, хто з цим не згоден, вона радить читати неспотворені цензурою тексти корифеїв. Цей оборонно-войовничий дискурс, характерний для історико-мемуарної частини праці, дивним чином замкнено і на її останню, теоретичну частину, де розбираються питання суто жанрової типології.

Своє ставлення до мистецьких течій доби авторка зумисне намагається тримати в межах об’єктивного аналізу й оціночно не маркувати. Узята діалектика виявляється передусім в актуалізації знаної формули, за якою все нове – то переосмислене старе. У творах сучасників вона шукає перегуків з минулим і саме на світових класиків закликає рівнятися молодох письменників. А в її типології новітньої драми довільно поєднано стильовий, жанровий та ідейно-тематичний підходи. Отже, як бачиться Л. Старицькій-Черняхівській, на початку ХХ ст. усталилося три основні різновиди (їх названо групами) драми: символічна, драма настрою і соціальна.

Твори першої групи авторка вважає реакцією на засилля натуралізму. Символізм у літературі, строго кажучи, явище відоме і навіть давнє. У черговім поверненні він примітний тільки іншим матеріалом творчості, адже «витворив собі мету виявляти в художніх образах глибокі проблеми людського духу, як вічні, незмінні, самодовліючі з’явиська. Сфера сучасного символізму – сфера різноманітних моментів життя особистого людського “я”, визволеного й незалежного од часових, соціальних та

політичних форм конкретного життя, з'єднаних лише з життям природи»[404]. Під цим кутом авторка й розглядає, власне іронічно критикує можливості стилю на театральному кону. Коли зі своїми ідейно-філософськими завданнями символізм ще здатен впоратись, то в царині мистецькій є абсолютно безпорадним. Можливо, ще навіть більше, ніж натуралізм, бо коли той дає "безличну" фотографію, де бодай є якесь зображення, то цей – тільки голу абстракцію. Добрий намір одірвати творчість від землі, набридливого побуту, деталізованої буденності обертається довгими безідейними розумуваннями на вічні й безкінечно вільні теми.

Серед причин успіху символічної драми Л. Старицька-Черняхівська називає два чинники: автор і глядач. Легкість "алгебраїчної праці", зведеної до конструювання абстракцій і фікцій, вона схильна порівнювати із малюнками маляра-початківця, котрий у поступуванні зупиняється на етапі ескізів, а не повноформатного полотна. Безперечно так працювати і простіше, і швидше, адже не потрібно ніякої школи, жодного напруженого навчання, пошуків із надміром зусиль. Варто тільки вміло представити свій твір за допомогою сценічних ефектів.

Новизною й епатажністю постановки і приваблює публіку символічна драма. Секрет успіху тут в умінні справляти вплив і враження. І зовсім не на високі "змисли" – інтелект, почуття, серце, – а всього лиш на поверхову емоційну сферу – настрій. Засоби, якими це здійснюється для театру не новинка, однак справа в їхньому поєднанні з текстом, доповненні й водночас розширенні можливостей слова. Звук (музика, шум*и*), світло (морок, півтемрява, спалахи) та кольори (домінування одного тону або ж гра кількох) усе це надає дійству флеру таємничості, містичності. У глядача цим можна викликати досить сильні, але, як підкреслює авторка, фізіологічні емоції, що, проте, не зачеплять його душу. А це ж головне.

Протилежною змістом і пафосом є драма настрою. Її появу дослідниця пов'язує з А. Чеховим. Його творчість стала реакцією на саму епоху / реальність – безрадісне й непримітне існування сірої людини у сірому світі речей. Ні великої мети, ні значних ідей, навіть справжніх почуттів: все підкорила, знівелювала всесильна буденність. Особистість настільки занурена у плин щоденного життя, підкорена його законам та

[404] *Старицька-Черняхівська Л.* Двадцять п'ять років українського театру... С. 726.

вимогам, що утратила владу над ним, більше того не здатна панувати і над власною душею. Безвольні неврастеніки – ось кого виводять на кін драматурги.

Час, який витворив таку людину – час морального убозтва й пошлості. Тому драма настрою – драма без героя, власне, самé життя є її героєм. Це воно, жорстоке і байдуже, витворює атмосферу настільки всевладну, що в ній заплутується кожен, навіть найпалкіший мрійник. Ось цю, власне, не дуже й розмаїту гаму вражень, уявлень та впливів і намагається передати митець. Тут головне і художнє, і суто сценічне завдання його праці. Та чи можна назвати її адекватною новій добі? Над цим питанням авторка міркує довго і ось якого висновку доходить: "Кожний художній твір, крім відомого настрою, викликає в нас рій думок і волевих імпульсів, – тут цього нема: герої драми підпадаючи тому, або іншому настроєві, лишаються інертними рабами його, в душі їхній не виникає жодної реакції: сум – то й сум, ні бажання позбутись його, розважитись, знайти якусь розумну мету життя, ні бажання перервати це злиденне існування і визволитись од нього навіки"[405].

Зробивши героя рабом настрою, драматург і хоче якнайповніше передати цей стан. Звідси й форма подачі матеріалу – "малюнки з життя". У них годі шукати конфліктів, боротьби інтересів тощо. Усе покриває спокійне, зумисно заземлене побутописання, мета якого вплинути на емоції. Тут, у царині драматичної нарації, Л. Старицька-Черняхівська вбчає точки перетину із символізмом, який, однак, задіює значно виразніші сценічні ефекти. А спільним для обох різновидів драми є прагнення зачепити тільки зовнішню сферу людських почувань.

Нарешті соціальна драма, підкреслює дослідниця, є альтернативою застарілим символізму й настроєвості. Зіставляючи класичні форми трагізму, вироблені античністю (боротьба людини з долею) та відродженням (боротьба людини з собою, своєю душею), і те, що пропонує нова драматургія, кожен може зауважити і якісні, і кількісні відмінності. Адже на сцену в нечуваних до цього масштабах виведено людські маси, керовані спільною свідомістю, ба більше, жадобою до соціальних, політичних, культурних змін і загалом – перебудови світоустрою.

---

[405] *Там само*. С. 736.

Посилаючись на теоретиків жанру, авторка мусить говорити про класовий антагонізм, але тільки до цього зводити увесь пафос не бажає. “Драма соціальна, – вказує вона, – вернула нас до споконвічного джерела драматичної творчости – дій і боротьби. Не будемо обмежувати сфери соціальної драми лише сферою боротьби пролетаріату з капіталізмом: соціальна драма виводить на кін боротьбу великих груп людськости за поліпшення умовин життя [...]. Пекучі питання життя не менш одвічних проблем людського духу шматують серце чоловіка”[406]. Виявляється, що окрім ідейно-світоглядних речей, драматичне мистецтво нового часу виконує ще й актуальну в національних умовах просвітницьку місію.

Беручи кожен із різновидів драми у їхньому сприйнятті життя, можна виокремити одну з провідних літературно-критичних інтенцій студії. Адже, коли йти за авторчиною логікою, то легко помітити, що символізм у її розумінні це, по суті, свідома відмова од реальності, тоді як настрій, хоча й передає її плин, разом із тим цілковито йому улягає. І тільки соціально ангажоване дійство, слід розуміти, кероване соціально ж активним письменником, наважується і насправді єдиноспроможне кинути виклик життю, а можливо, навіть і підкорити його. Якщо ж зіставити всі три групи творів на рівні героя, то можна зауважити уніфікацію персонажної сфери, інакше кажучи, відсутність яскравого, повноцінного протагоніста. Нова драма виявилася драмою без героя-особистості, натомість з героєм-абстракцією (символ), героєм-середовищем (побут) і героєм-маскою (клас).

Найдужче авторку непокоїть (така в усьому іншому довершена!) соціальна драма. Заміна живої людини суспільним типом здається їй такою ж непереконливою, як і витворення єдиної “класової душі”. Останнє навіть більш неприйнятне, аніж “світова душа” символістів, оскільки це навіть не алегорія, а схема, штучність якої годі чимось перекрити. Вийти з ситуації можна тільки через повернення у центр дії повнокровного героя з індивідуальним характером та психологією. І хай він уже тоді буде типовим представником свого класу, але не зливається з ним, не розчиняється цілковито в юрбі. Що це можливо авторка доводить протиставляючи протосоціальну драму Шіллера “Вільгельм Телль” Гауптмановим “Ткачам”.

---

[406] *Там само.* С. 740.

Міркування Л. Старицької-Черняхівської тут найвиразніше перетинаються із думками Лесі Українки. Однак остання не так вишукує недоліки, як обговорює здобутки жанру, головний серед яких – звільнення особистості в натовпі. Своє ж ставлення до ролі протагоніста виявляє у наступній критичній студії та підтверджує творчістю. Натомість подруга, теоретично скоригувавши жанр, візьметься за його освоєння власною практикою. Спричинилася до цього і мистецька універсальність, і сценічна потуга дійства. Адже "властивості художнього впливу соціальної драми сполучають в собі і вплив на почуття, і вплив на думку, бо соціальна драма розгортає перед нами не тільки самі настрої і проблеми, а дію й боротьбу за них. Вона дає свій певний присуд фактам, свою певну одповідь на проблеми людського духу"[407].

Попри пієтет до творів третьої групи, Л. Старицька-Черняхівська пробувала сили й у символічній драмі, і в драмі настрою. Водночас жодного з представлених зразків, з такою теоретичною виразністю описаних, у чистому вигляді в неї не знайти. Тому доречніше щодо її вершинних речей було б вести мову про синтез, поєднання всього найкращого з кожного жанру на основі, що очевидно, саме соціальної драми.

З огляду на останнє, виникає питання: чи запропонована типологія жанру є об'єктивною, тобто претендує на універсальність хоч у межах поточного літпроцесу, чи суб'єктивною, робочою є тільки стосовно художньої практики авторки? Мабуть, однозначної відповіді не знайти. Адже дослідниця опирається на засадничі закони драматургії. Їхню дію та форми реалізації вона знаходить у зарубіжних класиків та в українських корифеїв і настирливо шукає в новому мистецтві. І тому соціальна драма, зберігаючи в собі традицію, здається їй найоптимальнішою у вирішенні актуальних проблем через поєднання напрацювань попередників та модерних знахідок. І до оновлення надається тільки форма твору, а от зміст лишається незмінним. Як би не писав драматург (у якому б стилі чи жанрі), в центрі його роздумів має стояти людина в своїй одвічній боротьбі чи то з долею, чи з собою, чи із зовнішнім світом. Хід і наслідки цього змагання мусять відбиватися, перепускатися через її душу.

Проти очевидних істин годі перечити. Озброївшись ними, можна оцінювати будь-який твір – від античності до модерну. Та оглядаючи поточний літпроцес,

---

[407] *Там само*. С. 739.

Л. Старицька-Черняхівська виявляє явища, з якими важко розібратися загальниками. Тут потрібен глибший, індивідуальний підхід не тільки через етику, але й (і мабуть, насамперед) естетику – психологію, стиль, метод. Вона ж вирішила, свідомо, а чи ні, замінити їх власними уявленнями письменниці-традиціоналістки й актриси-аматорки. Відтак нове оцінюється крізь призму і засобами старого. Отже, говорити тут слід про свідому настанову щодо предмета дослідження і найбільше наміри (а не підходи), з якими автор береться до роботи.

Статті Лесі Українки були важливими для неї як митця, що шукає *своїх* нових обріїв, утім і посередництвом літературно-критичного методу. Коли потрібне було знайдено, "відпрацьований матеріал" авторку вже цікавив мало ("Новейшую общественную драму" надруковано щойно у 1930-х рр.). Натомість Л. Старицька-Черняхівська, почуваючись сформованим митцем, працювала "на публіку", авторитетно доводячи їй абсолютні істини. Якщо під цим кутом приглянутися до виробленої нею концепції, то виразним постане суто довільне групування нових жанрів у три основні течії. До символічної драми було записано всі модерністські твори (утім і експресіоніста Л. Андрєєва), до драми настрою нові, але змістом своїм реалістичні п'єси, а вже соціальна драма є поєднанням усього найкращого, бо ж врахувала основні засади традиції та найоригінальніші знахідки сучасників.

Наскільки продуктивнішим є типологічний підхід показують шукання Лесі Українки. Виокремивши у межах модернізму два провідні напрями сценічного мистецтва, вона не тільки окреслює їх понятійно, а й називає основоположника та означує шляхи, якими той рухається до мети. Так Г. Гауптман «через неозорий океан психології та соціальних проблем [...] відкрив у своїх "Ткачах" драму юрби», а М. Метерлінк «через туманом вкрите море містики та легенди [...] відкрив у своїх "Сліпцях" драму настрою»[408]. Шкода тільки, що авторка не написала критичної студії про символізм, так "виразно" замаскований для консервативного галицького читача під обкладинкою "драми настрою". Однак органічне й цілісне засвоєння цього, основного її стилю переконливо засвідчить творчість письменниці. Як і творчість подруги, слід додати, підтвердить еклектизм її художніх пошуків.

---

[408] *Українка Леся*. Європейська соціальна драма в кінці XIX ст... С. 283.

4.1.3. Концептообраз Сапфо як модус світоглядно-творчої векторованості. В юності Л. Старицька заявила про себе оригінальними, а зважаючи на вік, то й глибокими творами. Коли й побіжно зіставити ранню поезію, прозу і драматичні спроби подруг, то з'ясується, може, й несподівано, що Людині художні випра́ви значно цікавіші, сміливіші. Пора її творчого становлення, що, як і в Лесі, припадає на 1890-ті рр., засвідчує порух до переосмислення старих та пошуку нових жанрово-стильових вимірів письма. Зокрема лірика, хоч і не позбавлена наслідування і юначої екзальтації, переконує чи не в свідомому намірі відходити од народницької традиції. Патріотичний пафос, героїка і всюдисуще тоді мовлення від імені загалу і на його, звичайно, захист зведено майже на маргінеси. Головним об'єктом / суб'єктом мистецької сугестії постає людина, власне лірична героїня в її настроях, думках, станах. Відчуття нездоланної прірви поміж буденністю та мрією ("блакитні простори", "зоряна вічність" etc.), трагізм минущості земного, оманливість його принад – усе це, звісно, можна списати на згадану ювенальну екзальтованість.

Однак навряд, щоб таке пояснення було єдино слушним. Адже за цим "романтичним антуражем" можна побачити шуканння, а то й початки вироблення поетичного світогляду, опертого на власний психотип. І, йдучи далі, можливо, останньому відповідав символізм, поетику якого, хоч і не сміливо, апробовувала авторка. Це тільки припущення, підтверджень яким, на жаль, у її зрілій творчості знайти не просто. Коли ж до порівняння взяти художню еволюцію Лесі Українки, то ситуація постане майже зворотною: невиразний дебют у руслі традиційної стилістики з подальшим титанічним ходом вершинами людського духу. А їх підкорення у найскладнішому жанрі драми давалося у всеозброєнні модерною потугою символізму – його органічно засвоєною філософією, психологією, естетикою.

Перспективними були і драматичні спроби Л. Старицької, де уваги заслуговують два мистецькі задуми. Один із них реалізовано 1895 р. Інший, також початий під ту пору, завершено через півтора десятиліття. Фактажем, темарієм і конфліктом обидва твори здаються екзотикою для українського письменства. Перший – драматична дія "Сапфо" – відсилає читача до грецької, а другий – соціальна драма "Аппій Клавдій" – до римської античності. Навіть попри вищу формальну довершеність, остання річ програє, насамперед в оригінальності й сміливості, авторському дебюту. З огляду на

це, а ще враховуючи значимість періоду становлення для еволюції письменниць, до порівняльного прочитання текстом-репрезентантом варто взяти “Сапфо”. Це тим паче посутньо, що в диспозиції паралельного, а іноді й контрдискурсу є майже ідентичний (хоч далеко не в усьому рівноцінний) матеріал. Звичайно, що результати може дати і контекстуальне, більшою мірою навіть історико-філософське зіставлення “Аппія Клавдія” та закінченої того ж 1909 р. “Руфіна і Прісцілли”. Однак надто вже великий, майже нездоланний диспаритет поміж цими художніми явищами, які, окрім часу написання, єднає лише час, в якому розгорнуто дію – занепад Риму. У тій далекій добі Л. Старицька-Черняхівська настійливо шукає (і знаходить!) паралелей своїй сучасності кривавих сутінок Російської імперії, тоді як Леся Українка в зміні епох прозирає істини найменше замкнуті кон’юнктурою сьогодення.

Коли з давньоримського тематичного кластера повернутися до грецького, то можна виявити хоча й не художньо-філософський, та однак жанровий диспаритет. Адже драматичній дії “Сапфо”, попри обмежувальне автоозначення усе ж закінченому творові, можна співвіднести лише однойменну поезію 1884 р. та, за відсутності авторської назви, теж однойменний фрагмент так і не завершеної драматичної поеми, початої майже на три десятиліття пізніше. З огляду на значення й поліфонію “теми” в житті та творчості письменниць, це не може стати нездоланною перешкодою для повноцінної літературознавчої студії.

Вірш “Сафо” належить до тих, які Лариса Косач написала після “Надії”, створеної у вісім років. На думку дослідників, обставини написання, вік поетки та зміст і пафос обмежують вартість твору лише джерелознавчими аспектами. І попри те, що він кладе початок української художньої сапфіани, упорядники солідного культурологічного збірника не подають тексту навіть у додатках. Імовірно, на це вплинула думка лектора-концесора видання Т. Лучука, який називає вірш “зразком мрійливого інфантилізму”[409]. Таке поблажливе потрактування поетичної спроби тринадцятилітньої дівчинки – дивне у праці, де зачеплено проблеми гендерної лінгвістики, – мабуть, виправдане в контексті поважної розмови на великі / дорослі

[409] Сапфо: Зб. статей / *упор. О. Галета, Є. Гулевич*. Львів: Літопис, 2005. (“Соло триває... нові голоси”, №2: Тарас Лучук, Catullus versus Sappho: переклад поза контекстом ґендерної лінгвістики). С. 52.

теми. Однак лекторові, що пропонує на підтвердження зробленого означення порівняти першу й останню строфи твору, варто б приглянутися й до серединної частини, а ще краще співвіднести всю цілість бодай з подальшим доробком, коли не життєписом авторки. Та, вочевидь, заявлена тема цього не передбачала.

А між тим, третій з відомих творів Лесі Українки окреслює, може ще й не зовсім виразно, подальшу і не тільки духовну біографію письменниці. Почати з того, що вибір сюжету навіть для начитаної у світовій літературі дівчинки виглядає зовсім не випадковим. А переважно пейзажні замальовки, в яких на той час вона вправлялася, тільки зайве цьому підтвердження. Також прийнято вважати, що в основу поезії покладено легенду про давньогрецьку поетесу, зокрема її самогубство через нерозділене кохання. Про це, мовляв, досить просто, навіть простацьки й написано.

Якщо так, то передостання строфа виглядатиме мотивацією чи виправданням (посмертною запискою) героїні. У межах буттєвих координат, окреслених як "надії і розпач", у порядку нисхідної градації подано пояснення фатального вчинку: "слава велична", "красний світ", "лукаві люди", "кохання", "зрада". Друга ж строфа, через пісенний мотив, виявляє і душевний настрій Сафо, означений серцем, пойнятим "великою тугою". З-поміж перелічених напрямý з легендою корелюють тільки дві останні причини і то, коли зраду пов'язати з любовною колізією. Отже, не таким однозначним бачиться й прочитання фіналу. Принаймні завершальні рядки тільки відстороненою констатацією факту аж ніяк не сприймаються: "Дівч*и*на зірвала лавровий вінець / І в хвилях шумливого моря / Знайшла своїй пісні кінець"[410]. Чи слід вважати, що зі скелі кинулася сама авторка, чи туди полетів тільки лавровий вінок – символ поетичної слави? А якщо підстави для другої версії достатні, то що означатиме такий жест: відмову од власного покликання, подолання / сублімацію у завершеній пісні самозгубного почуття кохання до гордовитого юнака, ігнорацію всезагального визнання? Підтверджують сказане й наукові обґрунтування події, без сумніву, відомі поетесі. "Оповідання пізніших авторів про любовні відносини Сапфо до Фаона, – писав І. Франко, – та про те, що зраджена або погорджена ним, вона

[410] *Українка Леся.* Сафо. *Леся Українка*. Зібр. тв.: У 12 т... Т. І. С. 67.

сама зробила собі смерть, кинувшися в море з високої скали на острові Левкаді, треба признати видумкою, основаною на старій, навіть міфологічній традиції”[411].

Коли скорелювати твір з легендою, то переконливішою здаватиметься перша, суїцидальна інтерпретація. Слід іще згадати не раз декларовані авторкою інтерес та довіру саме до легендарного, міфологічного, а не науково вивіреного матеріалу. Та й індивідуальна розв’язка екзистенційних (утім і любовних) конфліктів через добровільний вихід з життя стане одним із визначальних прийомів у драматургії письменниці: від Любові Гощинської (“Блакитна троянда”) та Міріам (“Одержима”) – до Антея (“Оргія”). Питань і ймовірних відповідей, отже, більше, ніж здається.

За намагання вирішити чи розвинути початий подругою дискурс можна взяти й драматичну дію Л. Старицької. Навряд чи вдасться довести вплив або заохочення до теми однією колегою іншої. Єдине, що відомо напевне, то це інтерес, навіть втіху Лесі Українки від звістки про те, що Людя пише “свою” Сапфо. Відсутня також і реакція на вже завершену працю. Та опосередковано засвідчують її, реакції, швидше негативні, аніж позитивні виміри мовчання (таке знайоме за ставленням до п’єс М. Старицького і деяких інших сучасників) та спроба межі 1912–1913 рр., в авторськім визначенні, “виправити драму драмою”. Утім, поруч із окресленим корекційним наміром переакцентувати і/або посилити певні суперечливі моменти у творі попередниці, доречна й інша порівняльна стратегія. Адже закінчена драма сучасниці може виступити своєрідною ідейно-смисловою матрицею для заповнення лакун драми недописаної. І тут, звичайно, треба бути свідомим усіх труднощів та оман, пов’язаних із такого характеру дослідженням, де, за Ю. Шевельовим, робота українського літературознавця нагадуватиме роботу археолога над розкопками-реконструкціями макетів міст, котрі навіть не були збудовані.

Проте підстави для контекстуального, навіть ідейно-сюжетного зіставлення вірша – драми – фрагмента драми існують. Адже спільною основою для них виступає легенда фатального кохання. Також і причинно-мотиваційний ряд поведінки й вчинку Сапфо, заявлений у поезії цитованими вище означниками, у драматичній дії отримує подієве та (меншою мірою) психологічне увиразнення.

---

[411] *Франко І.* Алкей і Сапфо. *І. Франко*. Зібр. тв.: У 50 т... Т. IX. С. 361.

Онтологічними координатами, довкола яких обертається конфлікт, є своєрідно скорельована пара: любов / мистецтво. В обох випадках (у Лесі Українки в поезії ледь зарисовано, у драматичнім фрагменті – певніше) вона чи не одразу стає антиномією. Чи не вступний монолог героїня Л. Старицької перетворює на ствердження одвічного зв'язку поміж коханням та натхненням, навіть більше – залежності останнього від першого. Бо ж са́ме почуття до Фаона зміцнили її голос і руки на лірі, зумовивши перемогти у пісенному змаганні. А в молитві до небесної покровительки вона ці дві сутності свого існування визнає найкоштовнішими дарами безсмертних людям.

На Лесбосі Сапфо була жрицею храму Афродіти, в сакральній традиції – її донькою, земним утіленням, її "духом на устах". І даром цієї богині є кохання, але не завжди щасливе. Згадуючи "Кассандру" Лесі Українки, це міг би потвердити й Паріс – постать троянського циклу міфів. Але цікаво, що такою виявилася і доля героїні Старицької. Опосередковано це пояснює фінальний монолог, де любові протиставлено не меншу потугу: "Єсть інший пал, богів святе надання – / Поезія, натхнення і пісні, – / Їм не страшні ні зрада, ні кохання, – / Вони цвітуть в святій самотині... / Але вогонь, доручений богами, / Пильнуй, душе, од бур людських і лих, / І горе тій, яка його запляме / Й закине геть з заласощних утіх!"[412].

Героїня в такому розумінні мистецтва ув'язує поразку із земними якостями, нестійкою внутрішньою природою: "Чого ж мені, слабій, святе надання? / [...] Я не знесла величного призвання / Мене жага людська перемогла"[413]. Проте людина античного світу, античної трагедії, піддана пристрастям рівноцінної сили, де в змаганні двох стихій присутній бодай позірний паритет. Тому вибір поміж людським, занадто людським і божественним, сакральним виглядає, в історичному (також і в сенсі історизму мислення письменника) і міфологічному вимірах, дещо спрощеним, заземленим[414]. Та слід пам'ятати, що, крім Афродіти, Сапфо своїм покликанням служить ще й іншому, не менш могутньому богові – богові мистецтва Аполлону.

---

[412] *Старицька-Черняхівська Л.* Сапфо. Драматична дія. *Л. Старицька-Черняхівська*. Драматичні твори... С. 58.
[413] *Там само.*
[414] Знову актуалізувати проблему вибору жінки-митця поміж особистим (сімейним) щастям та покликанням Л. Старицька-Черняхівська наважиться майже через два десятиліття. І свій твір (йдеться, як зрозуміло, про драму "Крила") авторка чи не зумисне називатиме *буденним*. Однак цього разу героїня, письменниця Ліна, *нібито* не програє?

Владарі Олімпу, заздрісні та мстиві, обдаровуючи обранців, вимагали повної самопосвяти. Тому потрактування легенди про Фаона як посланого Афродітою коханця / дару / випробування для Сапфо, виглядає цілком доречним[415]. У фрагменті Лесі Українки знаходимо на це досить прозору вказівку, зокрема у докірливому зверненні юнака до своєї вищої літами і духом коханої: "Я заздрий вже на бога Аполлона, / він поцілунками п'є кров з твого лиця, / а бідному Фаонові лишає / безкровну тінь"[416]. Враховуючи "міфологічний" підхід до концепції героїні, іншою, суттєво відмінною від узвичаєної та логічної, постане і розв'язка твору Старицької. Героїня гине не від зради коханого (її, за сюжетом, й не було), а від самозради – через відмову од свого великого покликання, дослівно увиразненого рішенням змінити "*холодні* лаври" на "*теплий* квіт весільного вінця". Єдиним шляхом виправдати себе, а отже, зберегти не лише гідність, а й індивідуальність виявилася добровільна смерть – самозраду перекреслити самогубством.

Схоже рішення обирає і протагоніст останньої драми Лесі Українки співець Антей. Але важко сказати, чи "довела" б до того письменниця героїню іншої драми, написаної на ідейно і тематично спорідненому матеріалі та ще й в одному часовому періоді ("Оргію" закінчено 1913 р.). Можна спробувати реконструювати цей імовірний фінальний епізод, спираючись на фактологічний і міфологічний матеріал, завершені в означений період твори письменниці та навіть (частково) її біографію.

Як згадувалося, у поезії юної Лесі "зрада" йшла услід за "коханням" і закривала весь мотиваційний список. Це єдиний з означників, який дістав додаткове й, що цікаво, не емоційне, а сюжетне роз'яснення: "печаль своїх літ". Усе вказує на те, що одним із центральних мотивів драматичного увиразнення міфу також стане ця буттєва та суспільна категорія. Окрім фактажу, яким і задано розвиток дії, до цього підводять також психотип і поведінка Фаона. Найближче концепція цього персонажа стоїть до Лукашевої ("Лісова пісня") та Дон Жуанової ("Камінний господар"). Сапфо ж, відповідно, слід співвіднести з Мавкою, Долорес та, звичайно, Антеєм.

---

[415] Наукове опрацювання й виклад цього давнього сюжету пропонує польський професор С. Стабрила. В його інтерпретації саме Афродіта повертає молодість старому перевізнику Фаонові та зводить його із Сапфо. Отже, за богинею лишається і право та влада над їхніми стосунками. Див.: *Стабрила С.* Міфологія для дорослих: Боги, герої, люди Київ: Юніверс, 2006. С. 93–115.

[416] *Українка Леся*. [Сапфо]. *Леся Українка*. Зібр. тв.: У 12 т... Т. VI. С. 385.

Протагоніст “Оргії” скінчив самогубством, рятуючи від ганьби не тільки себе, а й дружину Нерісу, зрада якої довершила його страждання й визначила вибір. Та поруч із родинним був і суспільнозначущий мотив – кинути виклик поневолювачам. Натомість рішення Мавки відійти до Марища-смерті диктувалося особистими переживаннями. І лише її одну зі своїх драматичних персонажів (“випадок” Командора – це таки дещо інше) письменниця визволяє із позасвітніх володінь найнещаднішого володаря. Повернення, здавалося б, назавжди втраченої коханої уможливлює прощення й порятунок, але також через смерть і повернення до себе колишнього Лукаша (омолодження?! – так можна прочитати прикінцеву ремарку).

Отож виокремлюються дві причини відмови од життя: зрада Іншим і самозрада. Та в обох випадках остаточне рішення обертається не стільки актом автодеструкції, як спробою відстояти / повернути власну гідність або, через самозречення й жертву (можна згадати й учинене заради нареченого Долорес), урятувати коханого. Любов Мавки визволила не тільки її, а й Лукаша. На це, певно, вистачило б і любові Сапфо. Та коли б вийшло на інше і вона назавжди втратила Фаона, то все одно ніколи не втратила б дару любові. Навіть у смерті, бо любов сильніша й за неминуче.

Вислів Сапфо “Якщо смерть є благом, то боги не воліли б ставати безсмертними”, – окрім фатальної, виявляє можливість і менш трагічної розв’язки. Втрату, зокрема й через зраду, близької людини можна спробувати пережити. Це принаймні вдалося кільком драматичним персонажам Лесі Українки: Долорес, Йоганні (“Йоганна, жінка Хусова”) та Кассандрі. З образом останньої найчастіше асоційовано й саму авторку. Тому підключення автобіографічного ресурсу здається цілком виправданим.

Відомо, що з “мінською історією” в Лесі Українки пов’язані чи нею викликані зміни художнього саморуху. Пережите біля смертного ложа коханого зарядило її творчість незнаними доти енергією, пафосом, упевненістю. Такими здаються тексти, написані у вирі та за гарячими слідами подій. І поетичний “цикл Мержинського”, і драма “Одержима” пропонують – можна погодитися з О. Забужко – символічний шлях та досвід українського Орфея – Орфея-жінки. Спроба силою мистецтва врятувати приреченого на смерть, а після найстрашнішого визволити / залишити його навіки у життєслові, щонаймеше межує з подвигом згаданого давньогрецького

героя. У заявленому контексті це тим паче промовисто, що, за легендою, саме на Лесбосі поховано голову та ліру найславетнішого співця й мужа Еврідіки.

Орфей вивів з Аїду кохану, протиставивши мистецтво – смерті, живе – мертвому. Натомість Сапфо у Старицької намагається підкорити музу прозаїчнішому, легшому завданню – завоювати любов юнака. За це вона, дослівно, готова скласти йому до ніг і славу, і безсмертя. Та чи можна сокровенний дар богів ставити на службу приватним потребам, пристрастям або навіть почуттям? Охоплена любовним шалом поетеса, в душі й словах якої горить божественний огонь, лише сягнувши мети, як підкреслює, з радістю змінить ліру на весільні шати. Але той, кому призначено таку офіру, навіть не здогадується та й навряд хоче або вартий її.

У цьому переконується і героїня Лесі Українки, коли Фаон відмовляється прийняти її найкоштовніший дар – присвячену йому пісню. Понад те, він береться критикувати написане, хоча й зізнається, що не годен оцінити таких здобутків і їх творця. Так і Лукаш, в епізоді з найпроникливішим монологом Мавки, здатен лише поглузувати зі "святкової орацеї". А на благальне застереження "не зневажать душі своєї цвіту" досадливо знизати плечима. Щоб не дочекатися схожої реакції на власні найщиріші почуття, Сапфо розтоплює написаний на восковій табличці текст, з якимось моторошним запалом промовляючи: "Вогонь вогню я віддала!"[417].

Немічна, смертна істота, наділена божественною іскрою, обертається на титана духа (сина / доньку богів), здатного мистецтвом перетворювати світ (згадуючи Орфея) оживити каміння і зачарувати володаря потойбіччя. Силою схожої напруги, за свідченням древніх, володіла й пісня жриці з Лесбосу. Навіть за окрушинами її спадщини це підтверджують і професійні літературознавці. А джерелом такої потуги називають неймовірного резонансу душевне переживання – відчуття – збудження, самовияв якого у слові й словом доведено до найвищих, граничних регістрів.

Такого рівня чуттєвістю вирізняється і творчість Лесі Українки. Прикладом і матеріалом для порівняння може слугувати "цикл Мержинського". Його вірші

---

[417] *Українка Леся.* [Сапфо]... С. 388.

Актуалізована метафора опирається на оцінку римського історика Плутарха, ознайомленого з повним доробком грецької діви, пісні якої він називав "змішаними з огнем". Якого походження ця стихія (в античній філософії – один із чотирьох першоелементів буття), здогадатися не складно. У таких випадках, щоправда, олімпійське, горнє полум'я пов'язують і з іменем Прометея, що, без сумніву, не могло пройти повз увагу авторки.

постали наслідком внутрішнього *горіння*, шалу – якісно іншого, аніж навіть високе натхнення. Стани, тут оприявлені, межують з морально-нервовим виснаженням, божевіллям, а то й повним самозреченням, знечуленням, смертю. Нагадаємо, що все це пов'язано з передчуттям втрати близької людини (перша частина циклу) та пережиттям, перетриванням цієї втрати (частина друга).

Одна з трьох збережених пісень Сапфо та ще деякі фрагменти за емоційно-психологічними регістрами кореспондують з віршами української авторки. Найбільш суголосними є речі, де зображено прощання поетеси з близькими людьми (очевидно найулюбленішими вихованками). У кількох із таких текстів змальовано стан чутливої душі у передчутті вічної розлуки. І чи не повсякчас лірична героїня апелює до смерті як метафори і водночас можливого визволу від нестерпного прощання. Але, завершується одна із таких поезій: "Все, проте, знести хоч-не-хоч потрібно..."[418]. Мотиви внутрішнього змирення й прийняття неминучого виявляє і такий поетичний фрагмент: "Прийде час – ми помрем, / Та для людей / Пам'ять залишимо"[419]. Схожими відчуттями керувалася й Леся Українка, коли після утрати коханого наважилась жити далі, словом і ділом зберігаючи, утверджуючи у вічності образ незабутньої людини. Адже важко, приміром, сперечатися, що Сергія Мержинського вона, тут не знайти ліпшої дефініції, *обезсмертила* своїми творами.

Із "циклом Мержинського" безпосередньо пов'язана й перша драматична поема. І передусім домежною актуалізацією імперсонального і водночас персоналізованого дискурсу людина / людське – божественне / бог. Притім коли у віршах кинуто виклик язичницькому втіленню смерті – Марі – та звернено надії до християнського Спасителя, то в "Одержимій" письменниця, вустами героїні, наважується на прямий діалог із Христом. І годі пояснити це літературним прийомом, стилізацією або, як це робила духовна царська цензура, блюзнірством чи атеїстична радянська – нігілізмом. Ітися має про питомі, світоглядні чинники, також і перейнятий досвід попередників. Адже традиція вільного поєднання в художній просторіні горнього й земного світів розроблена ще давніми греками. Поруч з епіком Гомером завжди називають і лірика

---

[418] *Сапфо*. "Наче бог, щасливим мені здається...". *Содомора А*. Жива античність. Львів: Срібне слово, 2009. С. 57.
[419] *Сапфо*. [Фрагменти]. *Там само*. С. 61.

Сапфо. У збереженому “Гімні до Афродіти” спілкування героїні з богинею побудовано не лише на “німих” монологах-зверненнях, а й на повновагих діалогах. (Цей твір та згадувану пісню контаміновано / переспівано і в драмі Л. Старицької).

Важить й інший літературний дискурс, зачинателькою якого вважають Сапфо. Її інтимні одкровення адресовано саме богині любові, “божественне учення” якої вона проповідувала і за покликом серця, і в силу професійно-культових та педагогічних обов’язків. Уміння любити важко виховати, однак його можна розвинути через пізнання етичних і естетичних законів світобудови, через чуттєвий (не споглядально-відсторонений) зв’язок із природою, відкрите спілкування / порозуміння з Іншим, зрештою самопізнання як основи духовного росту[420]. Всього того, що античні греки розуміли під принципом калокагатії (фізичної та духовної досконалості) навчалося вихованок т. зв. Лесбоської академії. А методом, інструментом було художнє слово, так високо піднесене найславетнішою учителькою і поетесою давнини.

Цей досвід не міг лишитись неактуальним для революційно налаштованих супроти застарілої патріархальної та колоніальної традиції авторок. Інша річ, що не всім ставало рішучості, послідовності, таланту. І пояснити це лише середовищем та обставинами зовсім не дорівнює отриманню вичерпної відповіді. Так чи так, а потрібно виходити ще й на гендерний рівень.

Одним із найвагоміших чинників, до яких апелює героїня Л. Старицької, є жіноча сутність. Чи не перша її самопрезентація тут: “Слабке створіння, дівчина [що] перемогла мужів”[421]. Визначений так ракурс збережено впродовж чи не всієї дії. Але підоснови для нього закладено вже самим фактологічним матеріалом. Як було показано, протистояння Сапфо – Фаон від початку виглядає закроєним на протистояння Афродіти – Аполлона, жіночого й чоловічого начал. І тому їхня невпинна боротьба у творі є боротьбою між коханням та мистецтвом.

Посилюючи цю лінію, авторка вводить ніби й другорядного для розвитку дії, а насправді повноцінного персонажа – співця Алкея. Про цього сучасника Сапфо

---

[420] Сказане стосуватиметься й доробку Лесі Українки. Окрім особистих та суто мистецьких інтенції, важливою постає і настанова на пошук онтологічних точок перетину античного та християнського світів. А визначальною авторці бачилася сфера етосу і то в найвищому його вияві – любові. Саме у ній живуть і з/за неї помирають і Міріам, і Мавка, і Антей, і, що прикметно, зведені у єдиному часово-просторовому континуумі представники антагоністичних світів Руфін і Прісцілла.

[421] *Старицька-Черняхівська Л.* Сапфо... С. 37.

відомо, що він, почувши гру суперниці, розбив власну ліру. Л. Старицька, однак, робить його в суперницю закоханим. Та цікавий герой не сюжетним амплуа. Наче противагою жінці він сповідує іншу, виразно чоловічу концепцію мистецтва, яка, попри драматичну патетику, настільки цікава, що заслуговує на представлення. Зізнавшись коханій у почуттях, Алкей повідомляє, що поборов згубну пристрасть, дослівно, "здушив" своє "безталанне серце", бо ж: "Не вільно нам, осяяним богами, / Змінить свій стяг на дрібне почуття! [...] / Нас не здола вразить земнеє горе, / Бо інший світ красою нам сія!". Коли ж Сапфо нагадує про права і поклик земного світу, співрозмовник суворо возвіщає програму справжнього поета, себто співця й громадянина: "Сей [світ] не здолає / Опанувати нами [...] / Ми вознеслись над неміччю жаги: / Хай буде їм вузьке та темне щастя, / А нам друга, широка, славна путь: / Палить серця людські святим глаголом / І освітити розум їх..."[422].

Натхненна напучуванням, Сапфо робить останнє зусилля вийти на "славну путь". Але зазнає поразки. А її виклик, кинутий собі й світу ще раніше, прикметний прихованим виявом причини цієї життєвої невдачі: "Замовкни, жінко, в серці. Годі! чуєш! / Я чоловіком дужим хочу буть!"[423]. Та подальший розвиток дії і навіть фінал не стверджує жодного з пояснень: героїня програ*є*, бо хоче йти чоловічим шляхом, чи тому, що жінка – слабка і через власну природу, і силою суспільних умовностей?

Якщо прийняти першу версію, то у змаганні з мужчинами Сапфо доводить не просто власну рівність, а вищість. Вустами Фаона озвучено і всезагальний присуд: її імення ("жіноче імення"!) піднесено найвище – поставлено в один ряд з героями. А це найбільший здобуток смертного в античному світі, адже (що теж підкреслено) дорівнює безсмертю. Розуміє це і Алкей. А ще він усвідомлює, що здобуті коханою успіхи і загалом її талант – то не тільки слава і втіха переможця, а й відповідальність, більше того – випробування. І тому так болісно реагує на внутрішню згоду Сапфо відмовитись від великого / вічного заради звичайного / минущого. Чи означає це, що жінка (навіть найгеніальніша) – то всього лишень жінка, яка завжди обиратиме серцем; а отже, Алкей, чоловік, який уміє серце згнітити, завжди буде вищим?

---

[422] *Там само.* С. 55.
[423] *Там само.* С. 50.

Мабуть, не обов'язково, навіть коли взяти за максиму, що вибір поміж творчістю й коханням – то суто жіноча проблема, притім така, що не має розв'язку.

У часі дії твору та й пізніше, от і в часі його написання, іти торованим шляхом для жінки означало ступати слідом чоловіка. Тому, коли героїня Старицької визначає свій напрям, вона лишень підтверджує опінію (і долю), накинуту їй ззовні: бути однією (одним?), можливо у чомусь і відмінною, але впізнаваною, звичною у каноні, шерензі героїв. У славі, яку Фаон складає до ніг переможниці, задіяно і слова, і жести, що більше личать божеству / ідолу, аніж живій істоті. Зокрема свою хвальну промову він виголошує, стоячи навколішки і двічі (це підкреслено у ремарках) цілує поділ її сукні. А вербальний ряд ще промовистіший. Найвищі означники доповнено може й несподіваним, але таким прикметним в устах чоловіка запевненням, що жінка, наділена небесним даром, чи й не свідома (не гідна?!) його: "О неземна! Не почуваєш ти, / Яку в руці одержуєш святиню, / Ця ліра *нам* і гордощі, й пиха / А у тобі кохаєм *нашу* славу, / Ти *наша* (курсив мій – *С. Р.)* честь..."[424].

Апеляції до колективного образу Фаон підсилює "невідпорними" для жінки доказами емоційного ладу: захватом, розчуленням до сліз на обличчях чоловіків від її таланту. Саме такими похвалами, власне оцінками без оцінок, рясніють і вислови античних мислителів (всуціль чоловіків) про творчість Сапфо. Воліли говорити про її незвичну і "солодку (!)" мову, загадковість, чуттєвість і чулість слова та ритмів, висловлювати подив (!) виконавською майстерністю тощо. Зрештою, аби дати собі спокій із незбагненним, застосували випробуваний і "заборонений" прийом: порівняння з чоловіком. Її єдину з жінок дорівняли (яке точне слово!) Гомерові[425].

Діалог героїв Лесі Українки на цю тему може бути віддзеркаленням епізоду з твору її колеги. Усе та ж запопадливість, схиляння перед здобутками жінки, таке ж бучне визнання її слави, хисту, безсмертя і, звичайно, через порівняння, закріплення сакрального статусу богині. За цим і криється одна з визначальних рис гендерних

---

[424] *Там само*. С. 41.

[425] Як тут не пригадати Франкове зіставлення з Шевченком молодої Лесі Українки, зокрема в контексті її ліричного обдарування. Цю грань таланту найбільше толерує він і в аналізі твору Л. Старицької – "однієї із перлин нашої літератури". І тут на похвалу здобулися "жіночі" письменницькі уміння й особлива чуттєвість: "розпука, резиґнація і смерть Сафони в хвилі її поетичного тріумфу, – все те замальовано більш ліричними імпровізаціями самої Сафони, ніж драматичним способом; градація і переміни чуття віддані майстерно". *Франко І.* З останніх десятиліть XIX віку. *І. Франко*. Зібр. тв.: У 50 т... Т. XLI. С. 520.

взаємин, вироблених та культивованих патріархальною, утім і античною традицією. Чоловік може визнати за жінкою гідні історії, навіть вічності звершення, але тоді він неодмінно мусить змінити і її онтологічний статус (від фізичного до метафізичного рівнів включно), а отже, і своє до неї ставлення. Сапфо для Фаона може бути музою, богинею, ідеалом, але ніколи живою істотою, тим паче в усьому такою ж, як він. Тобто чоловік дивиться на жінку або згори вниз, або знизу вгору, але не як на рівну.

Означені варіанти стосунків і виявляє герой Л. Старицької та, вочевидь, прямує до того і герой Лесі Українки. Поміж Сапфо й Ерінною Фаон завжди обиратиме останню; бо в серці милої неподільно пануватиме тільки він і це серце не треба ділити з Аполлоном. Більше того, для звичайної жінки достатньо звичайних почуттів і буденних звершень. А от чи можна земним коханням (а на інше він не здатен) кохати богиню, зрозуміти складно. Та й по-справжньому любити можна тільки рівну, а рівності тут якраз і не передбачено. Тому Сапфо скільки завгодно може викривати вади супротивниці, що "немов вівця, білява та плохенька, / І розумом, мов біла та вівця!"[426], *та*, однак, лишатиметься Фаоновою обраницею, бо не вона для нього, а він для неї бог (примітні її всуціль теологічні означники в характеристиках коханого).

Свою драматичну спробу Леся Українка обриває на психологічно схожому епізоді. Що він отримав би розвиток, сумніватися не доводиться ще й з причини типовості цієї колізії для дискурсу любовних стосунків у її драматургії. Уже в першій поемі задіяно ризикований, але й надалі практикований прийом гендерної інверсії. Міріам наважується на те, на що не зважилася до неї жодна жінка – покохати Месію, утіленого Бога, а все тому, що побачила те, чого не бачив ніхто інший: у Богові – людину. На таке "відкриття" не спромігся у Лесі Українки жоден герой включно з Дон Жуаном (підкореним Донною Анною). І навіть Лукашем, який вповні пізнати і прийняти Мавку зуміє, тільки перейшовши через смерть. Більшість чоловіків, от і протагоніст "Лісової пісні", не завдають собі клопоту з душею жінки, вважаючи, як Ономай, потенційний жених Кассандри, що достатньо володіти тілом обраниці – й та нікуди ж бо не дінеться, неодмінно належатиме йому і духом.

---

[426] *Старицька-Черняхівська Л.* Сапфо... С. 49.

У полоні таких уявлень перебуває і Фаон, що певен свого права на обраницю. Але навіть він починає підозрювати, що цілком заполонити її уяву й життя, і то якраз тим найвартіснішим, що має і чим пишається – молодістю, красою, здоров'ям – не може. А звідси страх та ревнощі. І не тільки до когось реального (Сапфо йому вірна, він знає це), як до її бога Аполлона чи до її покійного чоловіка Дареса. Цей епізод знову ж відгукується своєрідною інверсією на опублікований 1913 р. діалог "Айша і Мохамед". Саме там юна і вродлива дружина пророка не може зрозуміти і пробачити його почуттів до старої, негарної, а головне давно неживої дружини Хадіджі, яка, за словами чоловіка (і на відміну від неї) мала / має у собі щось "вічне".

Оце неосяжне і всеосяжне *вічне* й відчувають у своїх обраницях герої Лесі Українки і, як слабких духом і гордовитих людей, воно їх і притягує, і лякає. Тому й бачиться надважливим коли не подолання, то бодай упокорення того незбагненного, таємного, загрозливого. Так намагається чинити й наречений Кассандри Долон, аж поки, зневірившись, не лишає її. Так починає й обранець Сапфо, який, думається, теж скінчить поразкою. Його перший крок зрозумілий, а в традиційній моралі то ще й виправданий. Маскуючи намір почуттями, їх інтимністю, він, ніби й ненавмисне, скеровує / повертає кохану до звичного для грецької жінки місця – гінекею. Закритий простір, регламентовані обов'язки, звична роль – усе це втамовує в чоловікові його головне, на жінку скероване почуття, – почуття власника: "Кохання все-таки найкраще не в піснях, / коли воно прилюдно дзвонить світу / про те, що мусить буть заховане від всіх. / Мені, сказати правду, навіть прикро, / коли я чую, як по всіх усюдах / співає хто попало ті слова, / які мені моя Сапфо так ніжно, / так тихо й соромливо шепотіла, / тихесенько, щоб не почув ніхто..."[427].

Але те, що деякі жінки не створені для гінекею, розуміють навіть їхні суперниці, утім і такі "білі овечки", як обраниця Фаона у Л. Старицької Ерінна. В її діалозі з Сапфо це окреслено краще, ніж вустами і найпроникливішого чоловіка, хоч би і її нареченого: "Шляхи наші далеко розійшлися: / Широкий твій прямує на Парнас, / А

[427] *Українка Леся*. [Сапфо]... С. 387.

В "Оргії" цей сюжет апробовано на в усьому іншому бездоганному персонажеві. Утім, є суттєві нюанси. Антеєва заборона, покладена на дружину, торкається найперше почуттів позаособистісних, навіть більше – громадсько-патріотичних та сакральних. Він не бажає, щоб мистецтво Неріси-танцівниці (як, до речі, і його власне) тішило пал і гординю завойовників, рівно ж як профанувалося на влаштованих за чужинецьким звичаєм оргіях-бенкетах.

мій вузький – до світлої хатини”[428]. Та ж, кому адресовано ці слова, швидко збагне ще й їхню затаєну суть: “світла хатина” – то цілий світ, межа бажань та вся доля і для її обранця. Сапфо у Лесі Українки зрозуміє це тоді, як Фаон байдуже поставиться до її дару – поетичного твору. Ну що ж, тоді взамін вона запропонує те, що він спроможний оцінити – новий, *власноруч* витканий хітон. Однаково, і це підкреслено авторкою, чоловік і одяг, і поезію трактує як виріб тільки самих лише дбайливих *рук.*

Епізод цей іде вслід за свавільним, як здається обдарованому, знищенням пісні, що він схильний пояснити, дослівно, “дрібною досадою”. Натомість усю сакральну вагу дару проочує, засліплений ревнощами до покійного суперника. А між тим, в оповіді Сапфо про чоловіка є не тільки, як увижається Фаонові, адресоване йому послання-заспокоєння, а й знову фатально проігнорована, не зауважена ним можливість *рівної* ролі поруч великої жінки: “Він (чоловік – *С. Р.*) не вимагав нічого / і богові не заздрив поцілунків [...] / його потуга з таланом побралась, / і за дітей були – мої пісні / і славні вчинки мудрого Дареса”[429]. Натомість мудрих учинків від Фаона ждати годі. Тим паче не здатен він прийняти за своє і як своє дітей-пісень коханої. І коли вона хоче забрати у нього так необачно подароване, то знову підкреслено мотивує вимогу цими ж найемоційнішими, інтимними означниками: “Се ж моє, мій твір, моя дитина! *(зміненим голосом)* / Не твоя!”[430]. А загалом його ставлення до здобутків Сапфо-поетеси прописано уже вступною ремаркою драми, де герой, сидячи побіля схиленої над восковою табличкою жінки, *недбало* грається лавровим вінком – символом її мистецької звитяги, а власне, – життя.

Також і для Фаона Старицької, у вузькому, приватному сенсі пісні Сапфо цілком годяться для віншування молодятам. Із таким проханням він і вдається до неї, як усі засліплені чоловіки, навіть не підозрюючи, чим все може скінчитися. Останній дар закоханої жінки, і тут авторка є психологічно переконливою і непереконливою водночас, нагадує троянду з прихованими гострими колючками. Піднесений гімн богу світла й мистецтва Фебу-Аполлону та богині краси й любові Афродіті (нарешті ці два начала поєднано) закінчується якимись навіть дрібномстивими інвективами у

---

[428] *Старицька-Черняхівська Л.* Сапфо... С. 46.
[429] *Українка Леся*. [Сапфо]... С. 386.
[430] *Там само*. С. 388.

бік нареченої. Її родинне щастя окреслено як коротку мить, а долю приречено на “безвісну темряву”. Після цього героїня, довершуючи слово ділом, освідчується приголомшеному Фаонові й на очах занімілого натовпу кидається зі скелі.

Відтак прочитати сюжет можна і як кінцеву перемогу Афродіти над Аполлоном, і як перемогу земного призначення (Сапфо вважають божеством, а вона хоче *жіночого щастя*) над горнім покликанням. Таке потрактування можна пов’язати й зі свідомим художнім вивершенням задуму. Безпосередній вплив чи принаймні його, задуму, кореляцію, думається, визначали не тільки віхи мистецького саморуху, а й перипетії особистого життя. Над драмою авторка працювала якраз у часі взаємин з О. Черняхівським, а надрукувала її в рік одруження. Отож проблеми, точніше вибір, перед яким поставлено героїню, не менш актуальним мав здаватися і самій письменниці. Зрозуміло, що у конкретному сенсі рішення тут не зводилося до того, виходити чи не виходити заміж. Справа стояла і загальніше, і принциповіше, адже йшлося про визначення справді онтологічних, світоглядно-творчих векторів.

Ідея самопосвяти мистецтву, готовність підпорядкувати йому і суспільне, і приватне життя була в тодішніх умовах не просто революційною. Усім, а отже, й більшості митців вона здавалася химерною, фантастичною мрією. Тому й не дивно, що першими, хто почав доводити можливість неможливого, виявилися жінки. На відміну від прагматичних, завжди громадськоцентричних чоловіків, вони наважилися бути іншими, і навіть більше – стати собою. Цінності, що давно перебували на маргінесах інтересів національної спільноти – мистецтво, кохання, вільна буттєва самореалізація, – опинилися у центрі їхньої уваги. Та здобути абсолютну свободу в тотально невільному світі вдавалося небагатьом: хтось (очевидно, більшість), злякавшись або піддавшись, чи не одразу покірно улягав культурному мейнстрімові, дехто зупинявся на півдорозі, щоб потім також повернутися / приєднатися до загалу.

Другий зі шляхів перейшла, як здається, Л. Старицька, а її “Сапфо” є водночас і його відбиттям, і свідченням зламу, покори, можливо, навіть поразки. Те, що героїня обирає родинне вогнище, на якому перетліє її вік, а не божественне полум’я, де вічно горітиме її душа, – трагічно, але й символічно. Бо це постійний, сказати б, історичний вибір її статі. У коментарях авторка вказувала, що свідомо актуалізувала в творі

“жіночі питання”. Примітно й те, що тоді одним із найближчих її кореспондентів був М. Вороний – поет, чоловік (ще можна тут згадати хіба М. Коцюбинського), який послідовно обстоював ідеї високого призначення мистецтва й самодостатності покликання митця. А сестрі Марії письменниця відкриє ще й технічні нюанси праці над першою драмою. Тут є багато чого: традиційні нарікання на прискіпливість цензора-батька, захоплення, таке насправді рідкісне у цієї самокритичної натури, вивершеним твором, радість від того, що він подобається усім, хто його читав. Та головним здається щире визнання, навіть подив, захват неймовірним піднесенням, котрим обдаровує людину вільна, нічим не скута творчість.

Однак письменниця не піддалася пориву, що робив її щасливою і вільною. А наступні драми, як і ціле творче життя, все більше й більше підпорядковувались тому, що було таки чужим її обдарованій, волелюбній натурі. А поруч з іншими, суспільнозначущими причинами можна поставити й вибір незвичайною жінкою звичайного щастя. В коли це так, то “Сапфо”, очевидно, слід вважати найбільшим весільним подарунком дружини чоловікові. Готовність героїні відмовитись від покликання (мистецтва) заради призначення (шлюбу) тут є чимось більшим, аніж літературний прийом. За ним слід шукати й відголосків приватного рішення авторки.

В О. Забужко є поезія “Задзеркалля: пані Мержинська”, яку за несподіваний ракурс, за тонкий емоційно-образний лад можна назвати суто жіночою. У творі за риштунками альтернативної, зумисне буденної історії щасливої дружини, що має чоловіка, дитину, усталений побут, повсякчас проглядає, проривається те інше – істинне й справжнє життя Лариси Косач. Та це лиш невиразні видива, віддалені голоси, ледь вловні імення, які мало зачіпають земну душу. Потрясіння, хай навіть хвилинне, яке отримує читач від зникнення, неіснування всесвіту під іменем Лесі Українки, годі з чимось порівняти. Хіба з трагедією іншого світу, що мав, але не зумів стати всесвітом. У реальності ж Леся Українка, як і її Сапфо, називатиме дітьми тільки власні художні звершення. Натомість Л. Старицька-Черняхівська в переліку особистих здобутків як мистецьких, так і життєвих, “найкращим твором” (це дослівно) визнаватиме тільки доньку Вероніку. Ще одним фактом, невловно дотичним до родинно-мистецького дискурсу, здається випадок із буковинського

вояжу Лесі Українки 1901 р. На прогулянці у горах вона, буцімто й жартома, на підтвердження чергового з освідчень К. Квітки запропонувала йому кинутись зі скелі. І чоловік таку готовність виявив. Чи не слід побачити у цій, вже реальній гендерній інверсії, можливо, й неусвідомлену актуалізацію античного сюжету?

Але зв'язки поміж найбільшою українською письменницею і її найвідомішою колегою-посестрою простежуються не тільки на зовнішньо-подієвому рівні. Не менш виразною і значно посутнішою постає близькість (спорідненість? єдність?) духовно-світоглядного, естетичного порядків. Постать Сапфо в культурі прикметна не тільки художніми здобутками та легендами, витвореними довкола її особистого життя чоловіками, що жили набагато пізніше. Окрім довершених зразків поетичного мистецтва, вона стала ще й першою відомою композиторкою та хореїсткою. А серед її винаходів, поряд із новим літературним жанром – т. зв. сапфічною строфою, називано ще й новий різновид музичного інструменту – ліру-пектиду. Здобутки Сапфо були такими значущими, слава такою гучною, а гордість і вдячність земляків настільки великими, що її лик (єдиної з жінок) карбувався на монетах.

Чи сповна віддали українці належне найбільшій зі своїх жінок, умістивши її зображення на національній банкноті, – питання, звісно, дискусійне. Однак у тому, що Леся Українка є першопрохідцем багатьох, не знаних до того нашою культурою горизонтів, сумніватись не доводиться. За античною традицією, найславетнішого з митців співвідносили, навіть уособлювали із домежно ним вивершеним жанром: Гомер – епос, Есхіл – трагедія, Арістофан – комедія, Езоп – байка. Сапфо, як єдиній жінці, було приділено найчуттєвішу сферу – любовної лірики. Поза сумнівом і те, що в нашій літературі драматична поема у її найвищому піднесенні назавжди пов'язана з іменем Лесі Українки. Універсальність її основного, а з точки художньої практики найскладнішого жанру вимагала не тільки належних професійних умінь та навичок. Не менш важливими, а то й визначальними ставали ресурси індивідуально-психологічного, світоглядного, духовного рівнів. Що мистецтво це завжди (особливо для жінки) цілковита самопосвята, навіть саможертовність, Леся Українка дізналася, осягнула і прийняла з усією повнотою неофітки, уведеної в сакральну таїну: щоб стати обраницею муз, потрібно самій і першою зробити вибір.

Такими міркуваннями перейнято листування Лесі Українки і О. Кобилянської. Прикметними тут постають розраджування товаришки після її розриву з О. Маковеєм. Надійною опорою у найважливішому і найскладнішому людському призначенні – бути / залишитися сильною, а отже, бути / залишатися собою – виставлялося мистецьке покликання. Саме праця, творчість підносять людину не тільки над буденністю, а й найбільшими невдачами і трагедіями життя. Можливо й тому феномен жіночих взаємин, що окреслюється означником "сапфічної дружби", допустимо поширити тільки на стосунки О. Кобилянської та Лесі Українки. Якою б близькою до подруги дитячих літ не була Л. Старицька, вона однаково не сягнула того рівня навіть не довіри, а спорідненості, що єднала двох її сучасниць.

4.2. Леся Українка – О. Кобилянська. В осерді канону

4.2.1. Фемінізм як альтернатива, структура і вибір. Українські рухи межі століть, сегментовані від правого по лівий спектри, громадські й персональні свободи, по-різному, але визначали магістральними. І хоча розкріпачення жінок спеціально не обумовлювалося, актуальність проблеми могли ігнорувати хіба заскорузлі консерватори та ще клерикали. Найпоступливішими тут виявилися соціалісти, чим, поміж іншого, і можна пояснити симпатії до них Лесі Українки. Однак і перебільшувати універсалізм "червоних учень", де губилося не тільки національне і класове, а й гендерне, також не потрібно.

М. Богачевська-Хомяк довела, що інтегральність національно-визвольного проекту порубіжжя – явище не тільки закономірне, а й єдино тоді приступне. Підпорядкування самим жіноцтвом емансипаційних завдань завданням вищого порядку обумовлювалося підневільним статусом країни. Її державність, противагою західній *інституційності*, презентувалася громадсько-етнічною єдністю *спільноти*. "Приклад діяльності жіночих організацій в Україні, – упевнилась авторка, – показує, що чим активніше бралися жінки до громадської праці, тим частіше натрапляли на труднощі, спричинені їхнім безправним становищем. Домагаючись прав, жінк*и* мимоволі підтримували фемінізм, хоч не замислювалися над точною дефініцією терміна. [...] Ставши активними членами громади, жінки майже завжди переймали

спосіб мислення інтелігенції цієї громади, не приділяючи уваги ролі жінок у громаді. Інтелігенція ж сприймала суспільні процеси як щось не поділене між статями”[431].

Дослідниця увіч переоцінює значення гуртових проектів у їхній заданості на корегування / зміни дійсності. Відповідно, меншою од належної визначено здатність ініціативної одиниці. А саме зусиллями небагатьох покликаних узагалі й творилася тогочасна культура в розбудові модерного проекту, одним із надважливих складників якого виступатиме ідея жіночої емансипації. Запропонований авторкою вузловий термін набуде повновагого функціонування тільки через доповнення змістами індивідуальних чинників. “Прагматичний фемінізм”, ясна річ, не може претендувати на форму світогляду, то більше філософську доктрину. Його сила у презентації тих прихованих процесів (не рідко зумисне маргіналізованих традицією), які мали справжній вплив на реальність, хоч у всезагальних масштабах і не визначали її.

Ідеться тут про взаємне накладання царин приватного і суспільного, психології та ідеології, персони і маски, бо все це формувало характер, визначало стиль життя, впливало на творчість. Є сенс дивитися й глибше – в саму суть, онтологію речей. Принаймні до цього змагала Кобилянська, насвітлюючи гендерно марковану (а може просто об’єктивну?) “історію буття”. «Уводячи жінку в життя, – запевняла авторка, – природа не каже: “Ось ти, і ти жінка того або того чоловіка!”. Ні, природа лише каже: “Ось ти, і жий!” [...] Іншими словами: і жінка мусить мати свій кусник хліба, щоб жити! Задля того свого буття, себто існування (Dasein), домагається вона необмеженого права, як його, наприклад, і мужчина *яко людина уживає. Вона його домагається на підставі людяності, індивідуальної свободи, поваги людської і справедливості!*»[432]. Цитований виступ, проголошений на зібранні “Товариства руських жінок”, майже не зустрів відгуків на рівнях ідейно-змістового аналізу чи опонування. А між тим це примітне свідчення поліфункціональності українського культурологічного наративу, найвіртуозніше опанованого жінками. Наративу, що з різною мірою органічності поєднував публіцистичну актуальність, структури художнього й інтелектуальну глибину.

---

[431] *Богачевська-Хомяк М.* Білим по білому: Жінки в громадському житті України, 1884–1939. Київ: Либідь, 1995. С. 28–29.
[432] *Кобилянська О.* Дещо про ідею жіночого руху. *О. Кобилянська.* Тв.: У 5 т. Київ: Держлітвидав України, 1963. Т. V. За ситуаціями. *Повість*. Статті та спогади. Автобіографії. Листи. С. 152–153.

Момент “самопостання” феміністичних ідей, природних й історично зумовлених прагнень української жінки до свободи, слід виокремити ключовим не тільки для соціально-мобілізаційної сфери. Ще посутніше проявляється його чинність на індивідуальному рівні. Тобто відносно слабка, рівняючи до Західної Європи, організаційна структура компенсувалася успіхами (хоч і не масовими) приватних досвідів. Особливо помітною і дієвою ця стратегія виявиться у мистецьких колах.

Готовність молодої Кобилянської працювати в публічній сфері стишувала не тільки протидія недоброзичливців. Первинними були внутрішні чинники. На її думку, головною проблемою цілого руху, що тільки виявляє зачатки структурування, є «виключно штучний [його] характер, і поки ми не матимемо більше інтелігентних жінок, поки вони взагалі не будуть правильно і глибоко розуміти “жіноче питання”, [...] доти наш рух буде штучним. Знання – оце є поки що той клич, та наша зброя, за допомогою якої будемо здобувати належні нам права»[433]. Категоричність, з якою авторка оцінює ситуацію, могла видатися надмірною чи навіть екзальтованою, коли б усе сказане безпосередньо не покладалося і на себе.

Неорганізованість і спорадичність емансипаційного руху і, як наслідок, зверхнє потрактування громадськістю, є похідними від інфантильності, втім і самосприйняття його учасниць. Кобилянська змушена була впевняти у цих елементарних, але яких важливих речах, своїх посестер-неофіток. Її відчит фактично з цього й починався: «Позаяк велике число людей, як мужчин, так і женщин, утримує, що ідея жіночого руху [...] полягає в тім, щоби не виходити зовсім заміж, прибирати манери мужчин, ходити з обстриженим волоссям, з паличкою в руках, курити папіроску, їздити верхом [...], то хочу довести, що, противно, ідея “емансипації жінок”, або ідея “жіночого руху”, є, власне, *тою ідеєю,* котра доказує, що *сучасне положення жінки середньої верстви, а головно жінки незаміжньої,* є сумне, є гідне звернення уваги»[434].

Інформаційно-просвітницька кампанія руху не визначала його повністю. Далеко не все вирішувала пропаганда, хай і підкріплена власним прикладом. До речі, дещо зі сказаного належало (куріння і верхова їзда) чи належатиме (відмова од заміжжя)

---

[433] *Кобилянська О.* Лист М. Павлику від 11.X.1891 / пер. з нім. *О. Кобилянська.* Тв.: У 5 т... Т. V. С. 257.
[434] *Кобилянська О.* Дещо про ідею жіночого руху... С. 151.

до характеристик самої авторки. Звісно, що не ця “антиреклама” в особі лідерки призводила до малоефективного функціонування феміністичних буковинських осередків. І головна причина також не в протидії чи зумисному ігноруванні чоловіцтвом; хоча це деструктивний чинник. Суть його роз’яснила М. Богачевська-Хомяк, вказавши, що «громадські організації, розбудовані переважно чоловіками, звичайно набирали політичного забарвлення [...] Натомість організації, членами яких були виключно або майже виключно жінки, розглядалися як другорядні, обмежені суто “жіночими” проблемами, чи, за російсько-імперською термінологією, “малими справами”, хоч би яку корисну роботу не виконували вони в інтересах громади»[435]. У сфері соціальної взаємодії такий стан зумовлював те, що в політології називається відсутністю електорального поля, тобто підтримки широких верств чи бодай одного потужного прошарку, скажімо, інтелігенції. Говорити від імені народу, власне, його “жіноцтва”, навіть цілковито посвятившись загальносестринському благу розкріпачення, українська жінка ще не мала ні повноцінних можливостей, ні снаги. Хай яка пекуча відчувалася потреба. Чи означало це доконечність впадання у маскулінний наратив та, за можливості, корекція і переартикуляція у ньому актуальних фемінних кодів? Чи все ж мусило йтися до вироблення свого наративу?

Розгляд питання у ракурсі альтернативи буде ефектнішим. Але те, що він зможе покрити всі реперні точки дослідницького поля не так очевидно. Тому в діахронії має ітися коли не про синтез, то взаємодію. Так, моделюючи ситуацію на рівні гендерного співвіднесення, право виставляти маяки та межі Кобилянська лишає за чоловіком. В оповіданні “Балаканка про руську жінку” (1902) саме герой обґрунтовує онтологічно-психологічні претензії, відповідати на які мусить героїня. Характеризація, більш схожа на діагностику, стан і становище типової представниці української середньої верстви виявляє через деконструкцію особистості, яка «не є ще в повнім значенні слова “культурна”; не є душею самостійна, – є поки що ще лялькою». Та найбільше суб’єктність розмивається браком «енергічної свідомості свого “я”, яка знаменує жінку російську, німецьку, шведську й французьку. [...] Нашій жінці бракує, так сказать, якісь *головні характеризуючі риси.* [...] І виходить... вона ані риба, ані рак,

[435] *Богачевська-Хомяк М.* Білим по білому... С. 19.

ані хрущ, а так собі – *організм*». Завершує виступ ключове питання (заради нього й розпочато монолог): “Чи нашій жінці не можливо станути нарівні з жінками європейського закрою та перемінитися з організму в виразну *особистість*”[436].

Консолідований виступ українського жіноцтва, за яким вбачали і рішучість, і розгубленість, у вимірі суспільнозначущого сприймався насамперед актом духовно-культурної соборності. Примітно, що у передмові до “Першого вінка” статус старших застережено за наддніпрянськими посестрами. Не зважаючи на порівняно ліберальне державне (імперське) становище, русинки рівнем емансипованості й індивідуального розвою в масі своїй таки поступалися українкам, більше пригніченим національно й культурно. Можливо, в контексті гендерних студій навіть є сенс говорити про різні послідовністю етапи феміністичного поступу обабіч Збруча. І зовсім уникнути безсторонності в оцінках, мабуть, не вдасться, та наближаються до таких поодинокі, хоч і не принагідні враження. Так, обговорюючи з О. Маковеєм обурення однієї з читачок його критикою місцевого жіноцтва, Кобилянська повністю лишається на боці автора. “Найбільше гнівається за те, – переказує вона думки опонентки, – що ставите вище українок від наших жінок. Не годжуся на те, [щоб] вислати Вам бурю [невдоволення – *С. Р.*], тому що наше жіноцтво є ще справді невільником шмат, а щодо інтелігенції українок, то не знаю, бо не знаю їх взагалі”[437]. Та вже наступного року вона познайомиться з Ларисою Косач і, відвідавши Україну, особисто пересвідчиться в доречності зроблених колегою порівнянь.

Самодостатність українок, зокрема того кола, в якому довелося побувати, мусила Кобилянську якщо не вразити, то підштовхнути до реальніших оцінок чи переоцінок ситуації на сході та заході країни. Принаймні у першому випадку зрозумілішою мала б стати скерованість місцевого національно-культурного руху, де емансипаційні вимоги не розглядалися з нагальною актуальністю.

Хтозна, чи впевнилась у цьому Н. Кобринська, товаришка Кобилянської в київській подорожі, яка почувалася ураженою позиціями наддніпрянців. Ще від часу “Першого вінка” вона докладала чималих зусиль для просування спільних, зокрема

---

[436] *Кобилянська О.* Балаканка про руську жінку. *О. Кобилянська.* Зібр. тв.: У 10 т. Чернівці: Букрек, 2013. Т. І. Новели. Оповідання. Поезії в прозі. (1885 – поч. 1900-х рр.). С. 332.
[437] *Кобилянська О.* Лист О. Маковею від 05.ІІ.1898. *О. Кобилянська.* Тв.: У 5 т... Т. V. С. 320.

видавничих феміністичних проектів, так і не сягнувши великих успіхів. Причини невдачі розкриває й один із листів запрошеної до співпраці Л. Косач. “З Вашою думкою про жіночий журнал я згідна, – відписує вона дядькові 1893 р. – По нашій думці, власне, не мав би то бути виключно жіночий журнал, та й взагалі зовсім не такий, яким хоче, чи хотіла зробити п. Кобринська. Як на мене, то я не розумію, що нового можна ще видумати в теорії до *квестії жіночої* і що можна такого сказати нескучного про неї. Не скучно хіба, коли описуються факти з жіночого життя і розбирається жіноча психологія [...] і то сепаратизм сей трохи смішнуватий”[438].

Висловлену в листі позицію розділяли не тільки його адресат і адресантка. “Нашу” думку представляло ширше, аніж тільки родинне коло. Ітися мало про цілий осередок столичної інтелігенції. І хоч наддніпрянки на свої організації, порівняно із заходом країни, спромоглися пізніше, їхні програми і налаштованість на справу були куди дієвішими. Прикладом може бути “Жіноча громада”, для учасниць якої важило доповнення просвітницько-виховних положень громадянськими й політичними. Тож не дивно, що суто жіночі цілі не здавалися спраглим реальних справ діячкам вартими надміру зусиль. «Я писала се п. Кобр[инській], – зізнавалася Л. Косач, – і вона, певне, прийняла се за велику герезію [уразу – *С. Р.*], бо щось нічого вже не пише до нас від того часу. Очевидно, ми порозумітись не можем. Вона задавала мені, наприклад, такі теми – “Жінка-українка і її діяльність на полі національного відродження”, а я не розумію, як би се й приступитись до такої надзвичайної теми. Задавались мені іще чудніші теми, та вже нема що про них споминати!»[439].

Мабуть, не варто, як іноді практикується, закріпляти за авторкою статус ледь не антифеміністки. Якоюсь мірою вона таки вважала відповідні товариства і, вочевидь, увесь рух в його найкомпульсивніших виявах, перейденим етапом. І це насамперед тому, що зробилися доступними або вимагали удоступнення дієвіші форми роботи. У статті, яка, на думку С. Павличко, започаткувала у нас феміністичний дискурс, Л. Косач ілюструє це ситуацією в сучасній їй Франції. Цю країну, таку прогресивну в багатьох починаннях, вона аж ніяк не вважає гендерно толерантною, навіть у

---

[438] *Українка Леся.* Лист М. Драгоманову, квіт.-трав. 1893. *Косач-Кривинюк О.* Леся Українка. Хронологія... С. 197.
[439] *Там само.*

зіставленнях з менш демократичними суспільствами. Тому докір тамтешнім та й, властиво, європейським “конгрессисткам и вообще феминисткам в буржуазности справедлив в том отношении, что польза от их деятельности для женщины рабочего класса совершенно случайна и не входит *сознательно* в их программу. Всякий раз, когда феминистки-буржуазки сознательно хотят что-нибудь сделать для работницы, они ограничиваются паллиативной благотворительностью”[440].

Орієнтації на прогресивну Європу, а західними країнами, де жіноче питання, на думку авторки, вирішується найдієвіше, були Англія та Норвегія, не можуть бути в усьому визначальними для нас. По-перше, українки, опріч, а можливо, й передусім, суспільного визволення, мусять боротися за національне, що далеко не завжди призводить до взаємонакладання (більше підпорядкування) інтересів. А по-друге, на підросійських землях гендерні суперечності в останній чверті XIX ст. дістали позитивне вирішення. Зовсім не задля компліментів читачеві авторка визнає, що “дальше всех пошла в этом направлении Россия, где женский вопрос считается теоретически решенным, да и практически женщина там пользуется гораздо большей материальной и нравственной независимостью, чем в Западной Европе”[441]. На думку самих учасниць національного руху така “загальнодержавна” ситуація вочевидь є нейтральною або навіть сприятливою йому.

Природна емансипованість Лариси Косач, як і товаришок київського кола – сестер Старицьких чи Лисенків, наприклад, переважно ставала наслідком сімейного виховання. І от родинний демократизм у поєднанні з відповідним суспільним середовищем і витворював феномен “фемінізму другої генерації”. Вагу кожного з факторів можна вивірити досвідом західноукраїнських товаришок, які власною діяльністю представляли “першу генерацію”. Розвій Н. Кобринської, вихованої в умовах гендерної рівності, та О. Кобилянської, пригніченої авторитарним сімейним укладом, однаково призвів до усвідомленої необхідності боротьби за жіночі права.

Петиції до уряду, відозви до співгромадян, видавничі проекти мали доцільність і певний результат. Хоч уповні сподіваного досягнуто не було. І стратегічний

---

[440] *Українка Леся.* Новые перспективы и старые тени. *Леся Українка*. Зібр. тв.: У 12 т... Т. VIII. С. 92–93.
[441] *Там само*. С. 82–83.

прорахунок Кобринської тут у прийнятті готових структур і методів взаємодії з реальністю. Власне, адаптація чоловічого патерна до натури і потреб жінки (маскулінізація фемінного?), були необхідні хіба для старту. Етап "жоржзандизму" (у нас – етап Марка Вовчка) вже було перейдено. Далі рух мав не просто збивати шкаралущу накинутого Іншим, тобто дискредитацію зовнішнього задля викриття його облудності. Вагомішим було вивільняти внутрішнє – природу і самість істинно жіночого. І представниці молодшого покоління, хай і не одразу, це зрозуміли.

Коли особистість вже посідає певні якості, твердять психологи, її інтереси скеровуються на реалізацію у наступних сферах. Це не дорівнює ігноруванню загальних потреб, а лише виявляє націленість волі на нові звершення, до ідеалу. Отож всі умовності, застиглі форми й узвичаєні практики, хай які актуальні для інших, видаватимуться недостатньо ефективними. І тому логічно, що К. Квітка поєднує ставлення дружини до двох новаторських суспільних прямувань доби – соціалізму й фемінізму. У спогадах читаємо: "Признаючи, розуміється, ідею повної рівноправності жінки як один з постулатів загальної емансипації і егалітаризму, елементарної справедливості в усіх сферах і обурюючися при читанні фактів тиранії і чоловічого цинічного егоїзму в удержуванню свого політичного і економічного стану посідання, вона, проте, не стежила за феміністичним рухом із таким захопленням, як за іншими речами. [...] Признаючи потребу бойових політичних організацій для здобування жіночих прав, відносилася з виразною антипатією до всякого жіночого сецесіонізму в справах культурних, не любила спеціально жіночих журналів, клубів, вистав, тощо"[442]. Примітно, що й Кобилянську молодші сучасники вважали соціалісткою "вищого типу", покликання й переваги якої в можливостях бути вільною і займатися сродною працею. Під таким означенням крився не винятково світоглядно-політичний ідентифікатор; імовірно, найменше саме він. Відчитати це можна як волюнтаризм і радикалізм, сказати б, демократичного, а не галицького обережно-популістичного чи навіть клерикального типу.

Багатовекторність українського визвольного руху жіноче питання, що вже підкреслювалося, сегментувало кожною зі своїх опорних площин: громадсько-

[442] *Квітка К.* На роковини смерті Лесі Українки... С. 236.

політичною, соціальною, конфесійною тощо. За означеного розподілу ця проблема опинялася і в фокусі, й поза фокусом водночас, тобто скрізь і ніде.

На ліберальніших підросійських теренах, така паритетність могла вважатися прийнятною, коли не сприятливою. Натомість мейнстрімні течії заходу країни, емансипаційні процеси якщо і не вважали загрозою, то й не толерували з увагою, на яку ті заслуговували. В одному з перших листів до товаришки ці питання порушує і Л. Косач: "Наскільки я чула про становище галичанок в товаристві, то се якась така неволя, що, може б, я скоріш на каторгу пішла, ніж на таке життя. [...] Мені здається якимсь лицемірством, коли галичани (мужчини) плачуть над духовним убожеством своїх жінок і вихваляють українок: від кого залежить, щоб справа змінилась?"[443]. За два роки парадний портрет місцевого чоловіцтва доповнить і Кобилянська. З невластивою доти іронією вона концептуально розкриє ситуацію, непевність і фальш, якої піднесено наче до суспільного консенсусу. Притім, і це найцікавіше, свідомість його ініціаторів і творців зроблено центром всієї мікрооповіді, яка ведеться (sic!) від імені героїні. Варто подати цей фрагмент ширше: «У теорії русин вимагає від жінки чимало, але в практиці він не страшний. [...] Він ніколи не повірить, що образована жінка може бути доброю матір'ю й ґаздинею, що в міру, як її інтелігенція розвивається, міцніє в ній і почуття обов'язку. Русин недовірчивий. [...] Він годиться, щоб вона гляділа на Русь. Поза межі її – обійдеться. Там поляки, там німці, там знов "москалі" і т. д.; все те – "чуже" й не своє "питоме" [...]. "Ти, жінко, пазь хату й дітей, і гляди, [...] щоб я під жолудковими ідеями не терпів"[444].

"Абсолютність зла", яку С. де Бовуар виявляє на всіх щаблях життя, ставить жінку в умови постійної загроженості. Там, де *він* знаходить лише *питоме*, тобто прийнятне, бо звичне і зручне для себе, *вона*, якою б "ущасливленою" не здавалася, всередині ситуації зазнає труднощів, урази і принижень. "Особливе становище жінки, – вказує філософ, – полягає в тому, що вона, будучи, як і кожна людська істота, вільною особистістю, робить вибір і невдовзі опиняється в світі, де чоловік накидає їй роль Іншої. Її намагаються перетворити на річ, спрямувати до іманентності,

---

[443] *Українка Леся.* Лист О. Кобилянській від 29-30.V.1899. *Косач-Кривинюк О.* Леся Українка. Хронологія... С. 486.
[444] *Кобилянська О.* Балаканка про руську жінку... С. 336–337.

оскільки її трансцендентність постійно живила б у ній усвідомлення своєї достатності й суверенності. Драма жінки – саме в цьому конфлікті між настійним прагненням будь-якого суб'єкта утвердити свою достатність і її становищем, яке перетворює жінку в підлеглий об'єкт"[445]. Цілеспрямованість процесів дезінтеграції особистості, що не зрідка призводить і до її руйнування, санкціоновано традицією і незмінно підтримувано соціокультурними механізмами. У суспільствах, загрожених національно, а тому відрухово консервативних, прояви модерного або ігнорувалися, або трактувалися вороже. "Недовірчивість" русина, відзначена Кобилянською, мала пояснення в подвійності тиску: небезпека внутрішнього розпаду етнічно-патріархальної єдності посилювалася і/чи доповнювалася зовнішніми викликами.

Запобігти розпаду сім'ї-нації покликане традиційне призначення "другої статі". Призначення, що всіма повинно сприйматися як місія, честь і мета. Заручена, затим щоб віддатися / бути узятою за дружину, дівчина мусить чутися не лише піднесеною, а й облагодіяною, не просто гордою зі свого становища, а вдячною, і вже цим сам*и*м упокореною. Жертовність якщо й згадувалася, то в урочих тонах обов'язку, рокованість на який незмінна і природна, як сама жіноча сутність. Тому й приходить чоловік не просто паном, а визволителем, адже з *чиєїсь* доньки вивільняє *собі* дружину, з дівчини *ні для кого* – жінку *для світу*, зі *своєї* жінки – матір *для країни.*

Діалектику життя з такої точки можна розвивати до безкінечності. Щоправда, за неодмінної умови: виведення зі смислового континууму суб'єкта роздумів. Коли ж на голос здобувається протилежна сторона (одвічний сумнів: "Чи може упокорене, *об'єкт* промовляти?"), раціональні резони не те щоб підважуються чи скасовуються, а увіч підпадають сумніву. "*Чи ж не є знам'я долі жіночої – непевність?* – наївне, здавалося б, питання ще й підкріплюється відповідними аргументами. – Коли в родині з'явиться синок – родичі тішаться, коли з'явиться дівчина – сумують. Чому то так? Чому воно, *сиротятко*, принесе уже малесеньким життям своїм сум з собою? Воно тому так, що доля його непевна"[446]. Варто лишити осторонь відомий з античності "гендерний" розподіл інтелектуальної та чуттєвої царин свідомості. А

[445] *Бовуар де С.* Друга стать: Т. I–II. Київ: Основи, 1994. Т. I. С. 42.
[446] *Кобилянська О.* Дещо про ідею жіночого руху... С. 152.

поза тим саме апеляція до узвичаєного, суто земного, і надає переконливості таким, для “чистого раціо” принагідним, щоб не сказати примітивним розважанням.

Комплекс сирітства, свідомо віднайдений у позародинних контекстах, напрочуд виявляє екзистенційне призначення немовляти, як тільки з’ясовано його стать. З полів зовнішніх (дитячий досвід авторки: авторитарний батьківський код, соціальне середовище, природа) належить перейти до царини внутрішнього. Вага його тим більш значима, що від початків стане відцентровою не тільки для ухвалення рішень, а й для опору викликам світу. Звідси стратегії самоконструювання.

Самопізнання і оцінки в порівнянні з іншими, чим рясніє щоденник Кобилянської, процес необхідний для індивідуалізації особи, її утвердження. Складно переоцінити його роль у визначенні життєвих цілей, що для обдарованих творчими задатками підпорядковуються меті відкриття і розвитку. Добре, коли є приклад і заохочення ззовні, як у випадку доньки – матері Косачів: тоді рух не те щоб полегшено, але принаймні чітко векторовано. Натомість ситуація невизначеності та упередження, де завжди є місце для компромісу й упокорення, на бунт могла спровокувати тільки сильну волю. “Межи моїми ровесницями і знакомими, котрих в мене було небагато, – згадуватиме Кобилянська дівочі роки, – не було жодної, котрій я б була могла відкрити свою душу з її тайнами. Їх ідеал був мужчина і заміжжя, тут вже все кінчалося. Мені хотілося більше. Мені хотілося широкого образовання, і науки, і ширшої арени діяльності, як та, про котру мріяли і оповідали мені вони”[447]. А от чи було у *нетакої* дівчини, чиї інтереси і характер становили, м’яко кажучи, виняток, розуміння або хоч відчуття, що її прагнення – це доля, що рокує лишатися *нетакою*?

Думається, що однозначної відповіді чекати не варто. Над усе важить прийняття власного призначення неодмінною даністю, що поруч неї будь-яка інша життєва роль (репертуар, щоправда, невеликий) є справді тільки роллю, несуттєвим епізодом. Дарма, що служити статистками у театрі життя – одвічне жіноче призначення і щастя, котрого прагнуть доброхіть. Ще менше зважалося на місцеве чоловіцтво, для якого «нашої жінки світ не сміє бути поки що ширший, як чотири стіни. Інакше вона – або “нарвана”, або “перевчена”, або, що найпевніше, – не буде

[447] *Кобилянська О.* Автобіографія [1903 р.]. *О. Кобилянська.* Тв.: У 5 т... Т. V. С. 215.

“добра ґаздиня”»[448]. Коли ж герой, супроти цих “принципів”, береться захищати честь своєї статі, героїня “закриває” тему, мабуть, що й авторським спостереженням. Завершуючи і тим спиняючи потік звинувачень, вона устами «одного панка із класу “учених”», озвучує присуд всім ученим жінкам – *“пропаща”*. Чому? Бо *таких* чоловіки не люблять! (Заради справедливості варто додати, що *таких* не люблять і самі *“непропащі”* жінки). І сказати, що такі реакції не турбували тих, хто наважилися піти супроти течії, було б неправдою.

Фемінізм, демонізований у масовій свідомості, “руїнницькими чинниками” проявлявся хіба у житті своїх адепток. Принаймні так було в Україні, зокрема на західних її теренах. Карб причетності (Кобилянська вживала слово “пятно”) до цього руху ставав коли не “каїновою печаттю”, то ознакою неблагонадійності. Досить перечитати зауваги “ученого пана” Г. Цеглинського до “Першого вінка”, аби за пафосом прихильника й покровителя нових віянь помітити, як це дотепно зробила Кобринська, патріархальну *турботу* про тіло (чоловік і діти) та душу (церква) жінки. Власне, істоти, яка все одно собі не належить або належить не цілком. А якщо до цього “опікування” приєднуються ще й сповнені співчуття “чеснотливі пані” (а так буває майже завжди), то єдиним рятунком направду стає утеча. От як у Кобилянської в її чернівецьких буднях, так сумно-іронічно описаних Маковеєві. Якось авторка зізнається, що немає «товаришів в правдивім смислі слова, окрім Колесси, котрого я дуже поважаю, а товаришки пробувають, звичайно, далеко, отже, я цілком сама. Для моїх знакомих я лише “ein geistreiches Mädchen” (*дотепна дівчина* (нім.), котрій уже час віддаватись і котру подеколи добре мати в товаристві. О тім, що я пишу, натякнути їм хоть би і одним словом я вистерігаюсь. Лучче вже най жалують мене, що в мене нема мужа, ніж мали б обговорювати брудними язиками те, що для мене є якоюсь святістю. [...] Найнещасливішою чуюся тогди, як переконуюсь все наново, що не можу іти вперед, що від звичайних ідеалів жіночих і їх способу життя відвернулась я назавше, а без образовання, без средств до того, бути писателькою – то річ смішлива, і неможлива, і я [є] лиш чимось невикінченим»[449].

---

[448] *Кобилянська О.* Балаканка про руську жінку... С. 336.
[449] *Кобилянська О.* Лист О. Маковею від 14.VIII.1895... *О. Кобилянська.* Тв.: У 5 т... Т. V. С. 279–280.

Останній означник вагомий не самою відкритістю форми, яка передбачає імперативність зовнішньої співдії, тобто готовність вивершити власну суб'єктивацію посередництвом Іншого чи навіть його керівною роллю. Тобто не тільки цим, бо стосунки учениці – навчителя, повсякчас гендерно реверсовані як учительки – учня, закладалися вже тоді. Наразі важливо, в контекстах авторкою озвученого, що статус "невикінченого", зрозуміло, в різних мотиваціях, був як внутрішнім, так і зовнішнім. Коли перший рівень потребує детальнішого розбору, то другий варто закрити одразу.

Громадська опінія, що в найгостріших формах проявлялася через співчуття, роздратування й осуд, слугувала найперше приводом до самовідсторонення, ізоляції. Мова не про відлюдькуватість чи там мізантропію, а в суті своїй зважений намір вийти з тих просторів, де існування підпадає інертності, порожнечі, свавіллю. Такими, до прикладу, були жіночі "товариствечка", гуртки і клуби за інтересами, на які оберталися з поважною метою засновані спілки. Рівновіддаленою, щоправда, Кобилянська постає і в стосунку до політичних рухів, обумовлюючи неприйнятність для себе гендерно лімітованих на цім полі ролей. У наступному після цитованого листі Маковею озвучено з цього приводу вже готове рішення: "Павлик занимається нашим жіноч[им] товариством, але помиляєсь зовсім в тім, єсли думає, що я хто знає який діятель або що буду виступати в тім смислі як його сестра. Для мене жіноч[е] питання – точка поборена"[450]. Важливо уточнити, що ця "побореність" має чинність саме як подоланий етап, сказати б, світоглядно-організаційного рівня, з одночасним переходом на вищий, згадуючи Л. Косач, "фемінізм другої генерації". У такій перспективі "жіноче питання" не втрачало актуальності ніколи.

4.2.2. Народження жінки: у проекціях статі. Першим у XIX ст. питомі часові й актуальні згодом моделі емансипації запропонував романтизм. Легко здогадатися, що у світовому обширі, який на тоді повноправно представляла Франція, ішлося про Аврору Дюпен / Жорж Санд, а в українському про Марію Вілінську / Марка Вовчка[451]. На жаль чи на щастя, біля Ольги Кобилянської не було ні А. Де Мюссе та

---

[450] *Кобилянська О.* Лист О. Маковею від 03.IX.1895. *О. Кобилянська.* Тв.: У 5 т... Т. V. С. 283.

[451] В останню чверть XIX ст. з'явились нові типи "жінки, що визволяється", чиї історії свободи були добре відомими: Лу Саломе, Р. Люксембург, С. Ковалевська, М. Башкирцева. Однак саме романтична традиція, оминаючи досвід

Ф. Шопена, ані навіть П. Куліша чи І. Турґенєва, котрі зуміли розгледіти та піднести нетипову вроду і нетипові таланти своїх обраниць. Чи слід нарікати або радіти говорячи тут і про Ларису Косач?

Характер, що відомо, формується через волю, а підтверджується діями. Чинності незмінного буттєвого закону, за яким істоту, зведену до іманентності, усунуто від рішень, тобто самовиявів у вчинках, здавен підпадала й жінка. Волюнтаристське начало, як показали філософи-ідеалісти, спонукає нас оволодіти світом, натомість розум схиляє до упокорення перед ним. М. де Унамуно взагалі був переконаний, що трагедію людського духу й думки визначає невпинна боротьба інтелекту, що прагне структурувати життя, підпорядковуючи його нежиттєвому, мертвому, і волі, яка стремить віталізувати й "очуттєвити" чисте, холодне раціо. Виглядало б спрощенням "закріпити" кожну з інтенцій строго за ста́ттю. Адже саме жінка, обмежена в перспективах інтелектуального розвою, виявляється подвійною заручницею. Вона мусить притлумлювати свою поривність і чуттєвість, водночас із принуки чи доброхіть схиляючись перед таємничою недоступністю знання й справжньої освіти.

Система стримувань, заохочень і противаг, якою є суспільство, проявляється і на рівні особистих стосунків. Аби корегувати чи руйнувати структури, які віджили, не достатньо самої внутрішньої потреби, пориву. Це може скінчитися бунтом, але таким, що лише підтвердить непорушність об'єктивного світу й пасивність суб'єкта. Останній, до того ж, зазна́є сильної, іноді непоправної урази самості. Тому входження в ситуацію через власний досвід, із закріпленням пережитого умоглядними осягненнями, стає шляхом взаємодії-боротьби, що верстається на життєву програму. І програму продуктивну, яких би форм зі змінами часу та обставин вона не набирала. Відтак і остороги, якими Кобилянська супроводжує своє входження в суспільний простір, є просто захисними маневрами. Мотивуючи Павликові свою відсутність на з'їзді Русько-української радикальної партії (Львів, 3–5 жовтня 1891 р.), вона подає цілу стратегію, що виходить далеко поза рамки приватного проекту: " Ви живете в

позитивізму, зокрема й постаті О. Косач / Олени Пчілки та Н. Кобринської, стала визначальною для українських модерністок. Спричинилося до цього ряд факторів, починаючи з особистих уподобань, пригадати, на противагу матері, схвальне ставлення Л. Косач до Марка Вовчка і таке ж О. Кобилянської, і до не засвоєного (у розвиток і продовження) досвіду знакових попередниць. Не випадково й у протокритичному дискурсі "жіночого канону" Л. Білецького збережено цю лінію. Див.: *Білецький Л.* Три сильветки. Марко Вовчок – Ольга Кобилянська – Леся Українка. Винипеґ, 1951. 127 с.

іншому світі, більше в майбутньому, і згадувати, що забобони ще можуть ставати на перешкоді, це для Вас само собою зрозуміло, і давно застаріле, і забуте. Я, однак, знаходжуся ще під їхнім впливом, відчуваю їхній тиск і борюся з ними. Я живу ще в таких обставинах, коли багато листів доводиться тримати в таємниці [...]. Однак не подумайте, що це від страху я приховую свої вчинки. Я мовчу тому, що таким чином виграю час і спокій, а час і спокій можуть допомогти зреалізувати мої ідеї”[452].

Розкрити ваготу згаданих *обставин* можна через міркування третьої, але тут не сторонньої особи, котра, представляє і світоглядно-психологічний, і значною мірою культурно відмінний досвід. З “передовими” чоловіками Л. Косач трималася на рівних, хоча й знала, що декого це може “дивувати”. Передусім це стосувалося західноукраїнських теренів, де “азіятська звичаєвість” трималася особливо чіпко. Після чергового зазбручанського вояжу вона писатиме Павликові, одному з двох, як вирішили вони з дядьком, тамтешніх “прогресивних” чоловіків (іншим був Франко): «Цікава я, яке враження на гал[ицьких] людей роблять такі оповідання, як, наприклад, про моє сотрудництво з Славінським. Я оце задумую писати дещицю, то коли надрукую (не зараз) – ото витріщать очі ваші панночки та й паничі, не раз прийдеться згадати пок[ійного] Огон[овського] з його: “А вже ж, коли вона не думала йти за нього заміж, то не повинна була казати, що його любить”!!!...»[453].

Важко сказати, чи “Блакитна троянда”, твір, що мав епатувати галичан, виконав це призначення. Але те, що стосунки поміж статями можуть обійтися без репресивної соціокультурної регламентації, драма засвідчила. Продуктивність таких стосунків довела, поміж іншого, й співпраця з М. Славінським. І роботі не завадило, а може й посприяло, романтичне захоплення авторки. Тому її так дратувало одноплощинне сприйняття і ставлення до “слабкої статі”. У ній оцінювали або іманентність – чар і поваб самиці, або трансцендентність – висоту й ефірність ідола. «Я не знаю, – зізнаватиметься вона Кобилянській, – розумних людей я в Галичині стрівала, тільки всі вони якось не чарують, чогось їм бракує, темпераменту, чуття, серця, чи хто його знає чого, – не можна з ними почувати себе вільно. Говорю про мужчин, жінок мало

---

[452] *Кобилянська О.* Лист М. Павлику від 11.X.1891... С. 256–257.
[453] *Українка Леся.* Лист М. Павлику від 21.VIII.1895. *Косач-Кривинюк О.* Леся Українка. Хронологія... С. 334.

знаю. У галичан мене ще вражало якесь чудне, непросте відношення до жінок, все вони дивляться на нас або згори вниз, або знизу вгору, а щоб так просто, нарівні – зроду! [...] А поки справа так стоїть, то всі фрази галицьких поступовців про сприяння "жіночому питанню" лишаться фразами»[454].

Загалом не схильна в усьому звинувачувати чоловіцтво, Л. Косач акцентує на подвійній ролі, яку жінку, що прагне реалізуватися, змушують відігравати обставини. Призначена бути або тілом, або духом, вона в обох випадках втрачає суб'єктність. Адже зрікатися (вимушено чи добровільно) доводиться тої чи тої частини ідентичності, без якої не сягнути повноти, тобто самості. Стати в ріст з чоловіками – це не просто вивищитися з поміж посестер і навіть не змусити чи заохотити Іншого дивитися на себе як на рівню. Ішлося про повноцінне вироблення особистості, де конститутивним буде природне і властиве, а не змодельоване і призначене.

Попри, здавалося б, цілком розкриту особистість у її творчих інтенціях, сфери приватного лишаються усе ж не вповні вивільненими. Особливо підставовим такий погляд є щодо Кобилянської, хоча її "вихідні позиції" мали неабиякий потенціал. Під цим кутом щоденниковий наратив абсолютно надається до векторування за пошуками самодостатності. Репертуар профілів, які авторка в калейдоскопічному порядку приміряє на себе, зрештою зводиться до двох центральних: жінки-дружини та жінки-письменниці. Проміжний чи синтетичний варіант – дружини-письменниці – хоч і розглядається жаданим, але увіч є малоймовірним. Ось як у міркуваннях над можливими розв'язками дівочої долі: "Справжнє покликання жінки – виховувати і виводити в люди дітей. Жінка має бути помічницею чоловіка". Позиція, на якій ніби зупиняється авторка, є зовсім традиційною, адже уособлена постаттю потенційного (насватаного) жениха Я. Урицького. Також традиційною складається і мотивація: "Я вірю, що могла б стати самовідданою, зовсім не такою, як я є. Ох, яка я погана, не така, як повинна бути. [...] Я знаю, що буду вже розумна, як вийду заміж"[455].

Зміна статусу – фізіологічного, соціального, морального, словом, буттєвого – через одруження перетворює дівчину як *дещо* ефемерне і початкове на жінку – *щось*

---

[454] *Українка Леся.* Лист О. Кобилянській від 29-30.V.1899... С. 486.
[455] *Кобилянська О.* Щоденники. 15 листопада [1888], ввечері. *О. Кобилянська.* Слова зворушеного серця. Щоденники. Автобіографії. Листи. Статті та спогади. Київ: Дніпро, 1982. С. 73.

визначене і завершене. У цьому прийнято вбачати потребу в шлюбі, притім для обох: він, вивільняючи її, утверджується сам, вона, піддаючись йому, знаходить себе. “Ідилічність” цього патріархального дійства деконструювали здобутки гендерних студій. Екзистенційні удари, травми і розриви, що супроводжують дорослішання, вивершуються порою дівування в усій потузі його драми – очікуванні чоловіка. «Ще два дні тому, – нотує Кобилянська, – я мріяла про одного віслюка зі становищем [...]. І коли випадково такий чоловік з’явився (звати його Стефан Вольф), то я не знайшла нічого кращого, як день і ніч уявляти собі, що це він “той, который”. [...] А проте я знаю: якби той віслюк, про якого я згадувала, прийшов, то я з хвилювання втратила б голос... А потім плакала й побивалася б... [...] Незважаючи на всю свою начитаність, я нещасніша за інших. Це читання романів і самота зробили мене такою!»[456].

Відакцентований етап насправді є тільки одним зі складників циклу жіночої індивідуації. На цьому витку домінує фаза заперечення, де несформована ще особистість мусить реагувати на цілу систему зовнішніх та внутрішніх викликів. «Вона, – читаємо у С. де Бовуар, – не приймає тієї долі, яку призначено їй природою і суспільством, але не знаходить нічого конструктивнішого. [...] Вона бажає “мати” чоловіка, але відчуває огиду від думки, що стане його жертвою. Водночас за кожним острахом приховується якесь бажання. Її переймає жах, коли думає про насильство, але разом з тим прагне до пасивності. Тому її приречено на лицемірство і всілякі хитрощі. Вона схильна до різних болісних марень, які викликають амбівалентність бажань і страху»[457]. Опції нарцисичного дзеркала, якими “запроектовано” приватні (художні також) записи, відбивають динаміку внутрішнього становлення через емоційні зриви, фрустрацію, депресивні глухі кути тощо. Є підстави говорити про конфлікт «між природженим домаганням стати суб’єктом, здобути дійову свободу та еротичними прагненнями й соціальними потребами, що примушують її сприймати себе як об’єкт. Інстинктивно вона усвідомлює себе як суттєве: то як же вона водночас наважується стати несуттєвим? Та якщо я можу збутися лише як інша, то як я можу зректися свого “Я”? / Така дилема постає перед майбутньою жінкою»[458].

---

[456] *Там само.* 13 березня. 1888... С. 159.
[457] *Бовуар де С.* Друга стать. Т. І... С. 304.
[458] *Там само.* С. 284–285.

Тенета амбівалентності, про які пише де Бовуар, робляться тим міцнішими, що більше зусиль докладається для порятунку. Магічність замкнутого кола зводиться, майже як і все в житті дівчини, до вибору без вибору. І саме тут виникає порогова ситуація, що її на різні лади програє Кобилянська: чи краще зовсім не вибирати, ніж фатально помилитися? І це один із лейтмотивів таких нефікційних (а були й белетристичні) "відіграних" історій. Фантазійність і гра, або ж гра фантазії, не обов'язково мають свідчити, як вважала С. Павличко, що дівчина любить тільки ці свої химерні вигадки. Хоча б і тому, що далеко не всі вони закорінювалися в повітрі, переважно проростаючи з конкретики реалій, що важливо, зовнішнього і внутрішнього світів. "Я все-таки надто поважна, щоб вірити, – дає Кобилянська супровідний коментар фантазіям про співжиття з Урицьким, – але й надто жінка, щоб не мріяти. Чому я не повинна писати правду про те, що тепер думаю? Я вірю, що це не гріх, просто в мені дуже озивається жінка зі своєю любов'ю і обов'язками"[459].

Посутнішими здаються міркування С. Павличко щодо деструктивної настанови авторки супроти патріархальної дійсності: «Ця "ненависть" має під собою підстави. Вона пов'язана з передчуттям того, що чоловіче суспільство відкине її. Відкине її надто нестримні, неконтрольовані почуття, її надто самостійні погляди, її надто живий розум»[460]. Назва розділу цитованої праці – "Конфлікт між статями як один з аспектів fin de siécle" – загалом виокремлює культурно-психологічну ситуацію епохи. А от що риторика дослідниці затирає – то це надважливі нюанси приватного, де цей конфлікт поставав і де робилися спроби його подолання. Не в усьому тут зараджують і викладки Н. Зборовської, яка переконує, що "несвідомою основою меланхолійної, або депресивної, семантики Кобилянської стала відраза до чоловіків, джерелом якої у її психобіографії послужила несвідома відраза до строгого у моральному вихованні українського батька, який сприймався небажаною авторитарною фігурою, котру хотілося усунути на тлі романтичного піднесення матері, німкені за національністю"[461]. І в спробах дати відсутнє у С. Павличко і Т. Гундорової, розрізнення психотипів двох

---

[459] *Кобилянська О.* Щоденники. 23 червня [1884], ввечері. Кімполунг... С. 41.
[460] *Павличко С.* Дискурс модернізму в українській літературі... С. 75.
[461] *Зборовська Н.* Код української літератури. Проект психоісторії новітньої української літератури. Київ: Академвидав, 2006. С. 245–246.

ключових постатей раннього модернізму Н. Зборовська робить акцент на родинних кодах, бо "якщо *істерична еротика* Лесі Українки формувалася на основі несвідомої любові до матері й батька, то *меланхолійна еротика* О. Кобилянської тісно пов'язана з первісною відразою до батька та любов'ю до матері"[462].

"Ненависть" і "відраза" до чоловіків в О. Кобилянської і "толерантність" та "ураза" до них у Л. Косач навряд чи вповні відбивають складність і суперечливість міжособистісного порозуміння. Покладати провину за те, що стосунки не склалися, тільки на одну зі сторін – то спроба пояснити ситуацію в параметрах зримого, сказати б, побутового спектру. Такі спроби за своїми підходами й навіть найгроміздкішим методологічним апаратом направду дієві й часто переконливі. Але чи дають вони вичерпне розуміння мотивів тих чи тих почуттів, думок і рішень у проекції на цілу життєву програму – питання не таке очевидне. Мабуть, не варто повсюдно оперувати поняттями запрограмованості / запроектованості життя як долі, чию детермінованість зручно визначати лише біографам.

Досвід перших захоплень протилежною статтю не всуціль унікальний, але ніяк не типовий, коли мова про постаті непересічні. Навіть у намаганні не урівнювати пережите обома дівчатами до зустрічей зі справжнім коханням, досліднику все одно важко збутися потреби віднайти точки взаємонакладання. Ідеться про сенси й сили, що структурували особистість, скеровуючи її до подій, які називають доленосними.

Причини відмови Я. Урицькому Кобилянська розбирає досить прискіпливо, із несхибною послідовністю переконуючи/сь, що вони не створені одне для одного. В хід ідуть аргументи однаково чинні для кожної зі сторін. Потенційний наречений має непрезентабельну зовнішність, що, попри всі декларації, насправді дуже важить. Іронізуючи (але ж іронія тут – форма захисту), дівчина вловлює головне – поважність, навіть якась монументальність постави "запропонованого" чоловіка несвідомо пригнічує її відкрите єство. Це наче Командор у стосунку до непошлюбленої ще Донни Анни з так високо оціненої пізніше драми подруги.

Те, що вона не піддалася спокусі відійти під надійно-безнадійну владу чоловіка, варто назвати перемогою жінки над собою у тій іпостасі, яку накидає патріархальна

[462] *Там само.* С. 246.

традиція. Відчуження, яке “дарує” *він*, осягається не тільки через інституційну покору, а й самозречення, переформатування ідентичності під Іншу. Тут реалізація можлива тільки для когось (чоловік, діти, держава), але не для себе (самість, культура, світ): здобуток у відмові, вивищення в упослідженості. Цим можна задовольнитися, навіть з удячності прийняти хіба у безнадії або (і це повсюдна практика) через незнання, закритість альтернатив, що, по суті, також дорівнює безвиході. Коли її до решти виснажували стосунки з Є. Озаркевичем (не так стосунки, як думки й фантазії про них), Кобилянська з якоюсь навіть утіхою “вкидалася” у крайнощі цього традиційного варіанта домовленого шлюбу. Навряд щоб тут озивалася сама лишень помста світові за себе, мазохістичний шал, вияви крайнього нарцисизму тощо. Передусім варто говорити про своєрідну форму відсторонення, знечулення, може, й утечі від дійсності чи навіть власного покликання, страху перед ним як чимось незвіданим.

Тривалий час Кобилянська сподівалася, що визволення од цієї екзистенційної непевності прийде від чоловіка. Всі ті, до кого виявляла увагу, становили собою цілком пересічний тип міщанина, хай навіть трохи освіченого, вихованого, а все ж. Зустріч з інтелектуально й естетично розвинутим Євгеном Озаркевичем, першим з її ровесників українським інтелігентом, не те щоб потрясла дівчину, але, без сумніву, захопила, піднесла і, як у натури палкої, викликала романтичні почуття. (Щоправда, у хвилини розпуки від непевності цих стосунків вона наголошувала, що коли б мала вище середовище, то в такого не закохалася).

Однак узвичаєні способи, якими (Кобилянська сама вживала це слово) *ловиться* женихів, навряд чи виявилися дієвими в руках нової, непересічної натури. Та й сумнівно, щоб вони були застосовані з розрахунком “піймати” нового чоловіка. Його запити й жадання, насправді дещо кумедні, адресувалися не місцевим традиційно вихованим дівчатам, а, що було особливим цензом, таємничим, самостійним, багатим, словом, закордонним паннам (ходили чутки, що, окрім нареченої з Наддніпрянщини, Озаркевич має пасію ще й в Австрії).

Мода шукати дружини на чужині, запроваджена чи не самим Франком, у потенційних обранок викликáла щонайменше зачудування. «Ей, та вже недаремне ті галичани, що приїздили “шукати жінки собі” на Україні, стали з тим своїм

сватанням “притчею во языцех”! У нас хіба капелюха так вибирають, а не жінок. І то ж приїздили не які-небудь, а поступовці... Цур їм, аж говорити не хочеться!» – писатиме подрузі Л. Косач[463]. “Азіятські” звичаї західних українців не раз ставали темами жартівливих, уїдливих і навіть сердитих коментарів у листуванні авторки.

Ідеал дівчини, вимріяний чоловіками, насправді суттю своєю мало різнився від середньостатистичного набору запитів. У ньому високі чесноти – освіта, розум, талант – були тільки додатком, не завжди обов’язковим, а іноді то й зайвим. Із розвінчання цього головного пункту проникливі жінки зазвичай і починали деконструкцію, так би мовити, інстинктивно-маскулінної традиції. І засади “об’єктивації” ж*і*нки достатньо розкривають інституційну природу суспільства у декретованих ним світоглядних і психоповедінкових структурах. Щоб уповні розуміти їхню специфіку, іноді не достатньо бути залученим до процесу, стаючи його учасником / рушієм. Мабуть, потрібна певна внутрішнього плану відстороненість або, радше, закритість, як у випадку Кобилянської. Ще ширший ракурс відкривають можливості зовнішнього обсервування, з яких охоче користалась Л. Косач. Одна з нагод трапилася саме за перших гостин на Буковині, де їй ледь не довелося побувати в ролі свахи для кузини Аріадни. А річ у тім, що до Чернівців приїздив “емісар” із Коломиї, аби переговорити з родичкою потенційної нареченої. “Він став мене розпитуватись, чи ти, Рарік (прізвисько Аріадни – *Р. С.*), маєш взагалі замір вийти заміж і чи ти не заручена, бо там десь в Парижі єсть якийсь галичанин з дуже запутаною та авантурною історією життя, що власне хотів би оженитись – з дочкою твого тата [...]. Ні коломийський, ні парижський добродій тебе ніколи не бачив”[464]. Відповідати на це, за словами авторки, “попівське сватання” довелося найдієвішими способом і тоном – сердито-саркастично з насмішками й силогізмами. Це виявилося ефективною зброєю супроти “невідпорної” логіки “свата”, аж він і сам засумнівався у власній місії.

Галицька зухвалість була тільки гострою (і навіть не найгострішою) формою звичайної поведінки сильної статі. Джерела її імперативності в соціальних і приватно-психологічних площинах життя зумовлювали відмінності онтологічних установок. Ті

---

[463] *Українка Леся.* Лист О. Кобилянській від 29–30.V.1899... С. 486–487.
[464] *Українка Леся.* Лист А. Драгомановій від 07.VI.1901. *Леся Українка*. Листи: 1898–1902... С. 264.

з жінок, які зважаться на спротив узвичаєному, повинні бути готовими до зворотної, завжди невиправдано нещадної реакції, в якій легко добачити захисні рефлекси загроженої в своїх основах системи. Тавро *нетакої* незмінно переважує навіть найвищі таланти й чесноти, полишаючи їхню власницю хоч і не завжди в стані упослідження, але, що іноді навіть гірше, – недоторканості. Вивищення об'єкта не обов'язково дорівнює перетворенню в суб'єкт. Швидше навпаки – відбувається майже автоматичне відсторонення й знечулення. З натурами непересічними це реалізується через механізми зведення до ідола, що суттю своєю обертається абстрактною глорифікацією тілесного і, чи не з такою ж неодмінністю, духовного.

Порівняння з ровесницями, які на свою користь часто робила Кобилянська, – то не завжди дівоча екзальтованість. За такими пасажами, як правило, стоїть ураза на черговий "виверт" світу, що не розуміє, відкидає, відбраковує нестандартне. Тому знову і знову "люблячій, але не любленій" доводиться повторювати невідворотне, як доля, як вирок, слово "зайва" (обидві характеристики – автоозначення). Коли подрузі належало поборювати свою ексцентричність, тип самопрезентації, що важко надавався до соціальної адаптації і взаємодії, то юна Лариса Косач змагалася ледь не з протилежним феноменом – інфантильністю. Наскільки цей стан був накинутим, а що генерувалося вродженими чинниками, навряд чи вдасться вивірити з очевидністю. Та це не так і важливо, рівняючи до способів, якими осягалося звільнення.

Форми сприйняття, якими оточення взаємодіяло з дівчиною, що мала особливу психофізичну конституцію, навряд чи можна назвати інклюзивними. Реакції ураженого недугою Дж. Леопарді, творчістю якого Л. Косач цікавилася, тут вельми показові. Італієць часто нарікав, що йому важко, коли люди забувають про його стан, але ще важче, коли пам'ятають про нього. І мало хто випускав це з уваги, підкреслено шануючи, а насправді, хоч і несвідомо, ображаючи суверенність іншої особистості. Запущені в культурний обіг двома "найпрогресивнішими галичанами" персональні означники, від епохи письменниці й до сьогодні невиправдано великою мірою презентують її "стражденний" образ.

Найприкріше, що і Франко, і Павлик (двоє згаданих "міфотворців"), дістаючи інформацію від родини, не дбали про конфіденційність. "Крилате" порівняння

першого – “хвора, слабосила дівчина... ледь не одинокий мужчина на всю соборну Україну” – одразу мало призначення риторичного прийому в публіцистичній полеміці. Епістолярний дискурс другого “покривав” не менш значуще поле міжособистісних контактів. Варто дати враження першої зустрічі, відбите у листі Драгоманову. Тим паче, що воно тиражуватиметься потім і в зверненнях до інших адресатів: “Ну, а Леся так просто ошоломила мене своїм образованням та тонким розумом. Я думав, що вона тілько в крузі своїх поезій, аж воно далеко не так. На свій вік це геніальна жінка. Тим більший жаль, що, бідна, не живе, а мучиться. Що би то чоловік дав, якби такій людині помочи. Та ба, на це мало й з Богом битися”[465]. Духом цього “інформативного співчуття”, з відомостями про наслідки берлінської операції, перейнято і супровідний допис до пересланого Кобилянській першого листа майбутньої подруги. Слід було чекати аж особистих зустрічей, аби переконатися, на певний навіть подив, що міф “про велику хвору” – то таки великою мірою міф.

Лінією взаємодії, протилежною співчуттю, але природою і наслідками напрочуд йому близькою, стало ігнорування. Воно не обов’язково було відвертим, зазвичай проявляючись риторичними формами уникання, замовчування, оминання тощо. Визначало цю фігуративність відчуття необов’язковості самих стосунків. Адже все, чим перейнята інша / не-така, в суті своїй не здається потрібним, важливим – сумнівно, щоб навіть реальним. Неповноцінність, неповносправність, словом, неповнота слугує тут запорукою пливкого, а то й сумнівного результату.

Рокованість на поразку, на ніщо, закладено вже у самій природі “слабкої статі”. Відома ще з античності й утверджена в середньовіччі ідея жінки як випадкової істоти, різновиду “невдалого чоловіка”, мала кілька опорних конотацій. З-поміж найбільш уживаних виокремлюється остання, де маскулінно-імперативній досконалості протистоїть, нівелюючи, тобто псуючи і спотворюючи, фемінно-аморфна обмеженість. Тому її слід розглядати різновидом відхилення, хвороби, подекуди й девіації. Жінка – ідеальна Інша, через яку чоловік пізнає себе (порівнюючи оригінал і невдалу копію), але не долучає її до справжнього життя, де вона, однак, ні до чого вартісного не здатна. Адже сфери її “діяльності” – химерне, ефемерне, ілюзійне.

---

[465] *Павлик М.* Лист М. Драгоманову від 18.II.1891. *Леся Українка. Документи і матеріали*. Київ: Наук. думка, 1971. С. 70.

Шлях, яким українки модерної доби ставали собою, вимагав долання перешкод куди значущіших за соціальні табу. Перетворення Лариси Косач на Лесю Українку / Дочку Прометея, а Ольги Кобилянської на Гірську орлицю / горлицю, санкціоноване чоловіками, навіть у цих маскулінних означниках відбувалося не завдяки, а всупереч. Скепсис щодо можливостей жіноцтва представляти культуру / країну мало коли був таким необ'єктивним, як за часів порубіжжя, а упередження, форматування й спрощення ними зробленого довелося знешкоджувати аж у поколінні наступному.

Нарікання дев'ятнадцятилітньої Л. Косач на товаришів по "Плеяді", для яких сплановані заходи, зокрема розроблений нею перекладацький проект, чи не одразу зробились зайвиною і тягарем, правомірні саме в означеному особистому насвітленні. Одним з головних адресатів таких претензій був Максим Славінський[466]. Спільно з ним саме тоді тривала робота над перекладами лірики Гайне, яка, через нерітельного співавтора, раз по раз зривалася у термінах. Але не тільки "профнепридатність" товариша слугувала причиною дівочої урази.

В історії зі Славінським Л. Косач зіткнулася з досвідом стосунків, який через кілька років повториться, але куди в гострішій формі. І щоб збити цей алгоритм, мусово буде вдатися до рішучих дій. А поки що вона осягатиме поразку власних почуттів, а отже, власної індивідуальності в її запроектованості на світ чоловіків. Ігнорування, відступ, утеча від, зазвичай, уявної "ловитви", як би не звалася позиція суб'єкта симпатії – для дівочої душі це однаково нищівний удар. Згадати, як болісно переживала Кобилянська, навіть усвідомлюючи мотиви, поведінку Є. Озаркевича. Всі зусилля волі й розуму не могли втишити надій збуреного серця. На жаль, поруч не було нікого, хто міг би хоч зрозуміти трагізм піднесених почуттів. Тільки ген пізніше з'явиться, дослівно, "Хтось", для кого справжнє буття – буття душі – не здаватиметься ані марницею вдачі, ані грою природи. Як помітив Х. Ортега-і-Гасет, мислитель дегуманізованої доби, людина – то зовсім не якась річ, тим паче не об'єкт. Людина – це драма, тому її життя – універсальна подія, що стосується кожного.

---

[466] Образ першого романтичного захоплення Л. Косач, закріплений за М. Славінським у біографістиці, примітний не просто самим фактом гендерної інверсії, немислимої в нашій культурі до епохи модерну. (Якою мірою "винятком" може слугувати Марко Вовчок / М. Вілінська, питання вельми дискусійне). До цього часу право "колекціонувати прихильниць" належало чоловіцтву, та й то в офіційних життєписах такі сюжети обходилися, зазвичай, евфемізмами.

Та поки що кожна з майбутніх подруг лишатиметься віч-на-віч зі своїми "історіями". У них, як запевнятиме Л. Косач, до речі в листі до матері після мінських подій, тільки вона, "героїня", може собі зарадити або зашкодити. "Векторованість" цієї, так би мовити, волюнтаристської лінії вироблялася вже в сюжеті з іншою, куди серйознішою симпатією – Нестором Ґамбарашвілі[467]. Товариська близькість, що ризикувала перейти у щось інше, вочевидь, не той формат стосунків, який видавався для юнака прийнятним. Тому його "втеча" – і це найвідповідніше слово і в прямому, і в переносному сенсах – то крок, закономірність якого – хоч і не велика потіха, але таки реальне пояснення для дівчини, довкола котрої знову захиталася реальність.

Найдужче непокоїли глибинні мотиви не тільки розриву, а загалом поведінки товариша, який припинив з нею контакти. Відписуючи сестрі Ользі, – Ґамбарашвілі шукав нагоди вибачитися через третіх осіб, – Леся відакцентовує цю мотиваційну платформу: "Скажи Нестору Георгійовичу, як побачиш, що, й не бачивши, мені легко його простить, бо я, властиве, ніколи й не сердилась на нього. Якщо він справді *хоче* написать до мене та не зважається, то нехай зважиться і *конечне* напише, инакше я ображусь, – я не привикла, щоб мене боялись, і не хочу привикать"[468]. Одруження гордого й національно свідомого кавказця на зрусифікованій красуні-гречанці, яка відкинула знайомство з київським колом чоловіка, викликала, принаймні у цього кола, щонайменше подив. Звістки ж про негаразди в молодому подружжі, могли здобутися хіба на співчуття. Ось як у листуванні матері й сестер Косач. "Дуже сумно мені те, що ти пишеш про Гамбарова... – зізнається донька. – Привітай його від мене, як побачиш, конечне, скажи, що я часто згадую його, а що я йому не пишу, то се, певне, його не дивує"[469]. І, через трохи, невеликий психологічно-філософський етюд у вже цитованому листі до сестри: «Трагічна річ сі "молоді подружжя": les deux forçats unis par la même cha[î]ne... (*Це два каторжники, скуті одним ланцюгом* (фр.).

---

[467] Універсальна характером студія Л. Мірошниченко, де в роботу залучено біографічний, іконографічний, художній, текстологічний матеріал, звільняє від необхідності докладного представлення цього сюжету. Відтак акценти робитимуться на точках взаємоперетину із сюжетом подруги. Див.: *Мірошниченко Л.* "...Ти дав колючу гілочку тернову...". *Л. Мірошниченко.* Леся Українка. Життя і тексти. Київ: Смолоскип, 2011. С. 86–111.

[468] *Українка Леся.* Лист О. Косач (сестрі) від 28.XI.1897. *Леся Українка*. Листи: 1876–1897... С. 482–483.

Листів Л. Косач до Н. Ґамбарашвілі не збереглося, певніш усього він їх знищив одразу ж, коли одружився (1897 р.) або справді, як запевняв, документи загубилися в часи лихоліття. Мінімум приватного щодо цього сюжету відкривають і його спогади, відомі в кількох версіях: чи то далися взнаки вимоги епохи до мемуарного жанру (межа 1940-х – 1950-ті рр.), чи вибірковість пам'яті самого автора.

[469] *Українка Леся.* Лист О. Косач (матері) від 04.XI.1897. *Леся Українка*. Листи: 1876–1897... С. 464.

Холод проймає, як подумаю про те... Краще вже бути вічно одинокою та тішитись хоч тією думкою, що нікому світ не зав'язаний моїми руками»[470].

Схожість роботи психорефлексивних (реанімаційних? захисних?) механізмів відзначено й у Кобилянської. Відкинутий "сюжет" з Я. Урицьким вона відпрацювала звичним для себе способом – на письмі. Обидва вихідні варіанти окреслили життєві цикли, що їх авторка, хоч як примірялася, прийняти остаточно, як долю, виявилася не готовою. Засвідчив це вже сам наратив, несподівано для щоденника розгорнутий від третьої особи. Ось перша з оповідей: "Він її дуже, дуже любив, а вона була така добра до всіх, дбала тільки про нього і про домівку... [...] Вона давно закинула свої книжки, бо коли вже вона жертвувала своїм вільним часом, то ця жертва повинна була йти на користь її домашнім. Крім того, вона мала дитину" Романтичній і, ніде правди діти, дещо міщанськи-сентиментальній "версії" протистоїть, якось навіть її доповнюючи, "версія" міщанськи-натуралістична. У ній на героїню вже *покладено* не випробування, а *накладено* покару, спокутувати яку може годі й через усе життя: "Вона зовсім зігнулася під тягарем турбот і догляду за дітьми... Вони ж були небагаті, гм... гм... А любов, про яку вона стільки мріяла, минула після весілля. Господи Боже, чому в реальному житті зовсім немає поезії? Ні, – чи й так уже несподівано збивається оповідь на першу особу? – я тільки уявляю собі, що він і гарний, і Бозна-який. Вона любила, бо вірила, що він такий собі герой із творів Марліт, а він був неотесаний, самолюбний, неосвічений, жив тільки, щоб їсти й спати..."[471].

Компенсаторну функцію такого письма розгледіти не важко, але чи варто його зводити тільки до цього? Роздум, яким підсумовано обидві "програні" історії, достатньо розкриває суперечності внутрішніх борсань, аби не робити висновків про їхню буцімто винятково зовнішню природу. Здається, що до цього потрактування змагає і сама авторка. Та чи не одразу запал до раціональних суджень знімається інтуїтивно-чуттєвими, тобто не провіденційними, а провидчими, посилами: "Я справді від якогось часу стала дуже погана, думаю не як дівчина і не як жінка, а як бабисько [...]. А проте я знаю, що коли б одружилася і впряглась у щоденне ярмо, то

---

[470] *Українка Леся.* Лист О. Косач (сестрі) від 28.XI.1897... С. 483.
[471] *Кобилянська О.* Щоденники. 19 липня [1884], після обіду... С. 42.

стала б просто машиною, та й годі. Зося [С. Окуневська. – *С. Р.*] мала слушність, коли казала, що в мене артистична натура. Для мене не існує одного серця, а є багато сердець, не існує нічиєї руки, не існує тихого одноманітного родинного життя”[472].

Помилково було б виводити з таких суджень внутрішню настанову, готовність чи самопрограмованість на відмову від родинного життя. Ідеалом, збереженим до похилих літ, для Кобилянської лишалася повноцінно реалізована жінка, тобто успішна в усіх царинах. У цьому переконують і спогади про згадану подругу, де лейтмотивом проходить гармонія приватного й суспільного[473]. Інша річ, що маючи, власне, з дівочих літ перед очима живий приклад “укінченої” жінки, авторка не змогла (не вдалося? не пощастило? не захотіла?) стати такою, як вона. Екзальтовано-дівочі самовіщування, що для неї не знайдеться пари, таки справдилися чи підтвердилися, коли повністю не відкидати ідеї внутрішньої самозаданості.

Життєві орієнтири Кобилянської утілювалися людьми реальних професій: лікар С. Окуневська й математик С. Ковалевська. (Постать німецької белетристки Марліт / Євгенії Іон належить більше до простору ювенальної міфології). Успіхи в царинах прагматичного тому здавалися такими вагомими, що засвідчували перемогу на суто чоловічому (до цього) полі. Невдачі, як і загалом другорядність протилежної статі, що довела феміністична критика, закорінено у поведінці поразки, накинутої жінці. Вона мало коли наважувалася виступати супроти світу, формулювати і відстоювати свої потреби. Безпосередньо це стосується і любовних стосунків. «Для того, щоб жінка могла кохати “як чоловік”, – переконує де Бовуар, – тобто без жодних сумнівів у правомірності свого власного буття в умовах свободи, їй належить усвідомити свою рівність у конкретних життєвих обставинах, рішуче втручаючись у сферу чоловічих інтересів»[474]. Важливо наголосити, що авторка обстоювала паритетність не тільки виробничої, а й чуттєво-емоційної сфер, бо інакше рівність статей малоймовірна.

Схоже трактувала історію сестри-лікарки і Л. Косач. Вона сердечно вболівала за Ольгу та Михайла Кривинюка, над усе хотіла, щоби закохані поєдналися. Але – і це не просто житейський, а сутнісно-буттєвий момент – до особистого щастя долучалася

---

[472] *Там само.*
[473] Див.: *Кобилянська О.* Д-р Софія Окуневська-Морачевська. *О. Кобилянська.* Тв.: У 5 т... Т. V. С. 176–177.
[474] *Бовуар де С.* Друга стать. Т. II... С. 353–354.

потреба професійної самореалізації. І одне не протиставлялося, а доповнювало інше на рівні витків екзистенційного проекту. Складність ситуації відбиває листування сестер межі 1901–1902 рр., коли з усією гостротою постало питання майбутнього пари. Навчання політичного вигнанця Кривинюка у Празі, а Ольги в Петербурзі фатально утруднювало їхні зустрічі. Навіть думали про те, щоб останній перевестися до Львівського університету або зовсім полишити студії; до цього схилявся, зокрема й батько. Натомість проти першого і ще більше проти другого виступала Леся.

Коли змучена сумнівами дівчина зупинилася на роздоріжжі, саме старша сестра покріпляла її рішення не жертвувати усім заради любові. Почуття так не доводяться і навіть не перевіряються. Тільки витримавши всі випробування й зборовши перешкоди (а найбільші з них якраз і не зовнішні), можна зберегти головне: себе і стосунки й себе для стосунків. Ольжин розпач, тобто готовність усе полишити або все прийняти, можна зрозуміти, – це варте навіть співчуття, але зовсім не варте схвалення й поваги, бо такі рішення / нерішення не гідні людини.

Акцент на здоров'ї, який проходить лейтмотивом через усе листування, мав підоснови по лінії спадковості. Схильності матері, а також – явна чи уявна – доньок до істерії, не можна зігнорувати, особливо у переломні моменти. Сімейна атмосфера, і це приймалося з жалем, та не з покорою, не сприяла зваженому вирішенню чи бодай спокійному обговоренню складних ситуацій. "Мені жаль було за Лілю і досадно за Вас, що Ви попали ні за що ні про що в те хронічне шарпання нервів, що зветься нашими родинними відносинами,"[475] – відписувала М. Кривинюкові посестра. Мимоволі й вона зробилася заручницею тих дивних і нескінченних перемовин, які спорадично набирали екстремальних форм, а потім знову покривалися тактикою мовчання й вичікування. І коли Ольжиному нареченому, що іноді почувався не просто заскоченим, а й ображеним, доводилося пояснювати нюанси, то сестра вже потребувала дієвої допомоги. Ускладнював ситуацію не тільки, на думку батьків, не зовсім відповідний доньчин вибір, а й намір жити разом без церковного шлюбу.

Старша сестра схвалювала й це рішення. І так було від початків, ще коли Ольга вагалася і роздумувала – не над власними почуттями, в тім і суперечність стриманої

[475] *Українка Леся.* Лист М. Кривинюку від 27.I.1902. *Леся Українка*. Листи: 1898–1902... С. 389.

Косачівської вдачі, – а зважуючись на реальні кроки. У відомому листі, написаному з Кімполунга, переплелися всі найщиріші почуття, найсокровенніші міркування і найболісніший власний досвід, яким діляться тільки з близькими людьми, в бажанні застерегти їх від помилок і небезпек на шляху до щастя.

Варто хоч фрагментами висвітлити цей "кодекс", де звичним явищам надається сенсу й величі етосу вільних людей. Навіть структурно це не поради й роздуми, а ота найвища сфера порозуміння, за якою тужить пригнічена обставинами душа. Ось реакція на думку відтермінувати події: "Порвати ви б не могли безкарно для обох, та й нема рації поривати: повної *ідентичності* в думках і почуттях двох дорослих і під різними впливами вихованих людей, я пересвідчена, не може бути, її навіть не треба вимагати, бо гармонія не в ідентичности...". І як переконливо підведено адресатку до *її* рішення, єдиноправильного, доленосного: "Є речі такі, що людина мусить на них одважуватись сама, не питаючи ради нічиєї, і я рада, що моя Лілея має сю одвагу. Не порадою, а спільною розмовою, щирою, одважною, хотіла б я помогти тобі вияснити ті питання, що тільки я одна у тебе розумію". Мотивацію цього психологічного чи й психоаналітичного наративу посилено ще й філософсько-поетичними лейтмотивами: «Не міряй і не важ, хто більше, а хто менше любить, бо на сі речі не досить відомих "измерений", а треба іншого, не математичного. Не міряй і не важ, не збирайся жити, а *живи*, люби, скілько можеш і як можеш, то менше буде жалю, вір мені, ніж коли б ти все розмірила, розважила і відклала на завтра, бо "завтра" не завжди приходить»[476].

Уміння радіти за близьких, підтримувати їх довелося виявляти й Кобилянській, і також в історії з сестрою в її таємних заручинах з Юліаном Урицьким. Тут не було такої драми, як у Косачів, але кандидатура механіка для талановитої красуні Євгенії навряд чи відповідала сподіванням батьків. Тож не дивина, що дівчина у своєму рішенні відкрилася тільки Ользі, остерігаючись завчасної реакції сім'ї. Зрештою вибір старшої доньки було прийнято, хоча, як видається, не усіма однаково схвально.

Допевне в родині Кобилянських не заклалося й такого розділення за "партіями", як то можна побачити у Косачів. Несподівану підтримку батькам виявило подружжя старшого брата Михайла. І хоч Ольга цей демарш пробачила, для Лесі він став

[476] *Українка Леся.* Лист О. Косач (сестрі) від 09.VI.1901. *Там само.* С. 266–267.

прикрою особистою уразою, другим (і останнім) випадком, коли її ідеальний Міша виявився не на висоті свого становища. (Адже брат мав таку ж, якщо не прикрішу, історію з власним одруженням. Вибір сина категорично не схвалила мати, аж до того, що не була присутньою на його вінчанні).

В обраному ракурсі значущими стають ті моменти, де воля дітей у відстоюванні власного права, зокрема й у нових формах життя і співжиття, заходила у конфлікт з традицією та сваволею батьків у їхньому прагненні контролювати і спрямовувати. Те, що мати, повністю або частково, не схвалила подружнього вибору жодного з дітей (хіба за винятком Ізидори) могло бути занесеним до регістру звичаєвих сімейних колізій. Але надто вже знаковими є представники протиборчих сторін – в контексті часу, а ще більше культури. І зовсім особливими накреслюються обстоювані позиції, аби не зауважити їхньої переломності в умовах патріархально-консервативного українського світу.

Суттєво й те, що кожному важило довести ще й особисте право: в одному випадку забезпечене тягарем спадковості, досвіду й авторитету, в іншому – силою усвідомленої як необхідність свободи, пориву й суверенності. Особливо, з огляду на специфіку власних стосунків з матір'ю, на цьому залежало старшій доньці. Вітаючи зятя-побратима Михайла зі щасливим закінченням їхньої з Ольгою історії (а це вже 1905 р.!), Леся зовсім не випадково вдається до, так би мовити, волюнтаристської образності. Те, що непримиренна Ольга Петрівна погодилась з можливістю нецерковного шлюбу й скасувала свою ухвалу не приймати в дім невінчаної доньки з дитиною було досягненням, значимість якого важко переоцінити. "Логічно і морально я перемогла маму, – з певною відстороненістю пише авторка, – тільки ся перемога так дорого мені коштувала, що – краще не будем *ніколи* згадувати про неї. Тільки не думайте, що все це я перетерпіла ради якої жертви для Лілі, чи що, ні, я *мусіла* однаково колись се все відбути, то краще раніше, ніж пізніше"[477]. А щоб окреслити альтернативу, точніше загальну практику, потрібно звернутися до історії ще однієї близької людини – кузини Аріадни. Власне, говорити доведеться про обох доньок незабутнього дядька, адже і в цій родині зростали зовсім непересічні дівчата.

---

[477] *Українка Леся.* Лист М. Кривинюку від 03.І.1905. *Косач-Кривинюк О.* Леся Українка. Хронологія... С. 744.

Відомий переїзд М. Драгоманова зі Швейцарії до Болгарії зумовлений був не тільки зовнішніми міркуваннями. Вплинуло на це рішення й одруження старшої доньки Лідії. Обставини її шлюбу з Дімітром Шишмановим, хоч і не в усьому на сьогодні з'ясовані, також закроюються на родинну драму. Поведінка чи то ще самі наміри незаміжньої дівчини, як вважалося, прикро позначилися на здоров'ї Михайла Петровича. Достеменно не відомо, але доречно припустити, що й тут ішлося про альтернативу вільного (не освяченого церквою) співжиття молодих людей.

Драматично, хоч і без "екстреми", версталася доля і меншої Драгоманівни. Її заручини й одруження з малярем Іваном Трушем стали чи не найприкрішою контроверзою у стосунках двох паростей великого роду і дуже болісною уразою чи навіть поразкою для подруги. Навесні 1903 р. І. Труш прилюдно розірвав взаємини з Л. Косач. Головний, як іронізувала Леся, "прокурорський" акт оскаржував її, а ще сестру Ольгу і М. Кривинюка у шкідливих впливах на Аріадну. Реферуючи справу побратимові, вона ледь стримує емоції, зокрема коментуючи найдражливіші моменти львівської сутички. А щодо подальшого розвитку подій, то не все, точніше не всіх, можна було так легко відпустити, бо "правду кажучи, мені *такого* товариша, яким тепер Т[руш] показався, втрати[ти] не жаль, мені тільки жаль, що все це завдасть біль Раді, і зо страхом думаю, в яке погане пльоткарське гніздо попаде вона у Львові [...]. Там панує важка і затхла атмосфера в тих кругах, куди Т[руш] хотів би її впровадити, а з симпатичною і порядною молодіжжю він в натягнених відносинах..."[478].

"Київські впливи" навряд чи могли змінити вихованого в інших, патріархально-недемократичних обставинах і цим типового галицького жениха. Ізидора Косач згадувала, як Труш дивував столичну молодь, дослівно, спочатку "чудними" а потім і "дикими" заявами, що, як з'ясувалося, відбивали його погляди на життя. Так зайвою і навіть шкідливою він вважав освіту для жінок, природний статус яких окреслював традиційним і завжди "дієвим" правилом "трьох k". Тож гн потрібно дивуватися, що він учинив справжнісіньку істерику вольнодумцям, з якими випадало породичатися.

Вголос цього не говорилося, але найбільше лякали впливи на *його* наречену. Ішлося про старших кузин: Ларису, яка сама поїхала до С. Мержинського, а згодом

---

[478] *Українка Леся.* Лист М. Кривинюку від 29.V.1903. *Там само*... С. 689.

жила невінчаною з К. Квіткою, та Ольгу, що, вочевидь, піде (і пішла) за сестрою, поєднавшись "на віру" з М. Кривинюком. Опріч небажаних контактів для майбутньої дружини, Труш, як виглядає, остерігався компроментації *таким* родичанням.

Усе це можна було зрозуміти, коли б не деспотичне поводження жениха з обраницею. На цьому й загострювала опонентка, ставлячи крапку в їхній приязні: «Мене дивує найбільше [...], що Ви трактуєте в Вашім листі Раду мов неповнолітню і кажете "я" там, де годилось би, щонайменше, казати "ми", а подекуди й "вона". [...] Хіба вона не має свого розуму, своєї волі? [...] Виховуйте її ліпше, коли думаєте, що її виховання ще не скінчене, а ми вважаємо її *під всіма взглядами* повнолітньою і тому не зрікаємось вимовляти при ній без педагогічних клявз, як належить між дорослими людьми, та й не вважаючи на "пльотки" і "партії", як належить між приятелями»[479]. На жаль, але "боротьбу за Раду", як це звалося у родині, було програно.

"Переможцем" вийшов Труш, який поставив наречену перед ультиматумом: або *він*, або *вони*. Попри всі її зусилля направити становище, вибір таки робити довелося. І сумувати Лесі було за чим, бо назавжди втрачалося не тільки подругу і сестру, а й посестру, жінку, яка могла і мала стати собою, а стала тільки жінкою свого чоловіка. Біль розриву тільки посилювався від того, що майже у прямий спосіб профанації піддавалося таке важливе для цих людей фамільне імено, герб, а привласненню – родинний код. «Дочка Др[агоманова] *не повинна* допускати *нічиєї* моральної тиранії над собою, якщо дійсне вона не "позбавлена спадку" дочка свого батька»[480], – ця засторога не була почутою тим, кому адресувалася.

Варто означити і вихідні позиції самої дівчини. Позиції нормативні, та сповнені живим сенсом і драматизмом. Хоч і вихована в демократичній сім'ї, з європейською освітою (Сорбонна, Софійська мистецька школа), Аріадна належала до типу дівчат, формування яких улягає мейнстрімові. Бунтарського, "драгоманівського" гена вона не успадкувала. Не те щоб її орієнтували або вона самоорієнтувалася на шлюб. Але ця перспектива здавалася прийнятною в умовах патріархального соціуму. Чи було ще й прагнення, через зміну стану і статусу, отримати почесне право виходити в світ

---

[479] *Українка Леся.* Лист І. Трушу від 16.VI.1903. [чернетка]. *Там само*... С. 695–696.
[480] *Там само*. С. 696.

замужньою матроною, вивищитися? Навряд, бо ценз чоловіка – митця і громадського діяча, не надто перевищував значимість доньки Драгоманова; тут мав почуватися (і почувався) улещеним сам наречений. Отже, комплекс меншовартості, як спонука до шлюбу зазвичай дуже вагома, коли й відігравав якусь роль, то зовсім не головну.

Під цим кутом варто дивитися на узвичаєну реальність у вимогах прагматики. Аріадна вінчалася у 27 років – пору, на ті "галантні" часи трактовану доскіпливо, якщо не казати упереджено. Кобилянська, приміром, граничний вік виставляла лиш двома роками раніше, та й то була вельми поблажливою. Одруження чоловіка ставало тільки його приватною справою, «але *вона* таки має вийти заміж. На те вона якась дівчина. Так наказує традиція і тому має так бути, коли не вийде до двадцять п'ятого року – її зачнуть називати "пристаркуватою" панною». Тож не диво, що спонукана обставинами, панна старається не дістати або збутися того страшного статусу "перестарка". І «коли їй на тім залежить вийти заміж до "терміну", вона мусить звернути душу на інший шлях. А образовання і вся тая наука [...]? Вона не мала часу його поважно набути, в неї був "термін", а з ним приступило множество інших вимог до неї! Коли мине термін – на Русі нема що жартувати, а що найменше, русин не жартує тонко. / Вийде заміж – добре. / Не вийде – їй грозить, окрім прикрого матеріального положення, в нас цілковите ігнорування її психічної істоти надалі»[481].

Вихована в інших традиціях, Аріадна не почувалася гостро загроженою. Однак галицькі умови робили своє. Цікавість тамтешніх кіл до обраниці естета Труша, статус заруче́ниці, дівочі надії, материнські сподівання – все це робило вибір вкрай тяжким. Тож навряд чи варто було нагнітати ситуацію і провадити боротьбу, як то звикли Косачі, в усій потузі переконання й послідовності. Мати дівчини уже й так докоряла небозі Лесі, що та "не пощадила" кузини. І тому, коли й утверджувалися найприкріші підозри, доводилося мовчати. Точніше, ділитися болем з іншими, тими, що зрозуміють і підтримають. «Хтось дуже Раду любить, – ідеться в "синопсисі" історії для Кобилянської, – але є такі, що забороняли Раді з кимсь бачитись і знатись, а нарешті просто ставлять причиною свого власного зірвання з Радою – когось! [...] Так чи інакше, чи Рада пожертвує мене аби не рвались такі "щирі" відносини, чи їх

[481] *Кобилянська О.* Балаканка про руську жінку... С. 333.

пожертвує для мене (властиве, не для мене, але їй буде так здаватись), то все наші з нею відносини будуть скаламучені [...]. Легше вже буде жити нарізно...»[482]. (Кузини, після шлюбу молодшої, таки порізнилися назавжди.)

Дослідникові не зовсім доцільно вирішувати питання у закроєних авторкою листа площинах, Бо, зрештою, любив І. Труш наречену і в чому саме виявляв (опріч одруження) свої почуття, з'ясуванню не підлягає, принаймні в регістрах наукової валідності. Їхнє подружнє життя склалося, коли не еталоном, то й не драмою. І присуд Косачів, що обоє молодят, зрештою, варті одне одного, так само постав не на порожньому місці. З цим твердженням напряму пов'язане й рішення не загострювати конфлікту, тобто самоусунутись, даючи подіям можливість природного розв'язку.

"Контрданси" або "афера" з Трушем, як означуватиме цю історію Л. Косач, у типовості колізії виявляє всю складність співжиття ста́тей. Це не перевертало її уявлень про світоустрій, та зримо відкривало наскільки вразливою і безпорадною є дівчина у стосунках із чоловіком – паном світу й ситуації. А отже, і її, дівчини, паном. Ясна річ, українка б не погодилась зі стовпом позитивізму О. Контом в потрактуванні жіночності як запізнілого дитинства, що безнадійно відділяє жінку від ідеального людського типу. У сув'язі тягаря і обов'язку природності поданий французьким мислителем принцип "*він* діє, *вона* кохає", вичерпується у своєму потенціалі тим же позитивістським кодом сімейних стосунків: дружина свого чоловіка, для свого чоловіка і більше нічого. Тому, як іронізувала Жорж Санд, одвічній бранці родини доступною лишалася, по суті, єдина форма свободи – вибір в'язниці.

Хтозна, чи не французьке виховання підготувало А. Драгоманову до тієї долі, яку вона прийняла. Не випадково, оглядаючи сучасний собі європейський контекст, Л. Косач несподівано саме у Франції зафіксувала найменші здобутки емансипації. Піднесена, зокрема й митцями, до стану божества, жінка, за власною згодою чи навіть без неї, оберталася на ідола. Існуючи в комфортному, звичному світі, де все минає, але нічого не настає, вона не відчувала ні життя, ні себе. Досвід, тобто те, як твердять філософи, що перетворює індивіда на особистість, можливий тільки через

[482] *Українка Леся.* Лист О. Кобилянській від 10.VIII.1903. *Косач-Кривинюк О.* Леся Українка. Хронологія... С. 711–712.

перехід з одного стану Я в інший. Застиглість і замкнутість всього – форми, руху, свідомості, почуттів – блокують щонайменші спроби змін. Та це не означає, що так має бути завжди. Модерні часи підважили чимало беззаперечних істин. Зокрема і в питаннях балансу, чи то пак, дисбалансу поміж "сильною" та "слабкою" статями.

4.2.3. Народження жінки: у локусах самовіддзеркалення. Ідея В. Шерера, що в культурній історії можливе чергування "чоловічих" і "жіночих" періодів, діставала обґрунтування і в психотипах, формованих у кожній епосі. Мабуть, не скрізь можна говорити тільки про ослаблення чи трансформацію маскулінних кодів. Хоча, об'єктивно беручи, українську ситуацію порубіжжя це значною мірою пояснює. Потрібно визнати й неабияке употужнення в цей час кодів фемінних, тобто піднесення необхідної для органічного розвою альтернативи. «Бачите, – доводила Кримському Л. Косач, – мужеська "рація" в погляді на деякі справи дуже однобока, тому ми доповнюємо її своєю "рацією", може, теж однобокою, але *тільки* з них *обох* може вийти щось ціле і справедливе»[483]. Примітно, що подано це твердження у листі адресатові, який (і авторка це знала) нітився й комплексував, потерпаючи від насмішок приятелів над такою ніжною дружбою з жінкою.

Причиною чоловічої фрустрації виступає заперечення рівності статей, одвічна чоловіча налаштованість шукати позицій домінування. Відома тут Стефаникова іронія над освітнім і загалом інтелектуально-духовним рівнем галичанок. Винятком, який, слід розуміти, тільки підтверджує правило, є С. Окуневська. "Інша річ, – резюмує він, – чи все лиш образовану жінку можна любити? Я без мотивів кажу, що не все любиться образовану, де є вибір між образованою а не образованою, дуже часто вибираєся послідню". І типово діалектичне для стилю автора завершення, що примиряє супротилежні полюси: "Опроче образованих людей, і межи мущинами так мало, що брак образованя не може бути перешкодою, аби пібратися з дівчиною"[484].

Не сказати, що Кримський або Стефаник – це вповні властиві типи доби, але її психоментальну матрицю в провідних модусах істеричного самовияву транспонують

---

[483] *Українка Леся.* Лист А. Кримському від 16.XI.1905. *Леся Українка*. Листи: 1903–1913. С. 250.
[484] *Стефаник В.* Лист Л. Бачинському від 14.V.1896. *В. Стефаник.* Твори... С. 351.

переконливо. Чи варто до означеного гештальта національного характеру прикладати суто оціночні судження? Питання не настільки риторичне, щоб не передбачати бодай варіантів відповідей. До цього, принаймні замолоду, бралися українські жінки, для яких лакмусом перевірки слугував особистий досвід. Зокрема О. Кобилянська, яка в своїх дівочих уподобаннях визріла досить рано, у сфері взаємин з Іншим виявилася коли й не взірцево-об'єктивною, то напрочуд проникливою. "Я ніколи не була духовно нижча за оточення, – дається у щоденниках критико-філософський розбір стосунків з Є. Озаркевичем , – але завше була самітна, ніхто мене не розумів, ніхто не любив, бо я для них була надто розумна і надто поважна, а коли я закохувалась у когось, він виявлявся боягузом, а мені таких не треба"[485]. Вочевидь не цілком свідоме зіставлення або навіть протиставлення двох натур виявляє їхні непереборні відмінності. Це і стане причиною розриву, до речі, не тільки з Озаркевичем, хоча у стосунку до нього, ще на початку знайомства, було записано сакраментальну річ: "Геньо приязний до мене, це я можу собі уявити, але щоб він любив мене – це вже ні. Така моя доля, мене не любитиме жоден чоловік, якого я шаную"[486].

Є у сказанім те, що спонукає заглянути далі житейського парадоксу, за яким чоловік переважно любить жінок, яких поважає, а жінка шанує лише чоловіків, яких любить. Поведінкові стратегії і досвід, через них осягнутий, увиразнюють нову, куди паритетнішу модель особистих взаємин. За образністю романтичних кліше увиразнюється коли не вищість, то вже точно засаднича рівність цих душ. Можна, звісно, все сприймати емоційним вибухом, зумовленим рядом очевидних причин, але завершення цитованого етюду покриває у своїх сенсах куди ширші за афектованість екзистенційні поля. «Чого мене доля закинула сюди, між цю брутальну, неосвічену юрбу? – З розпачем покликує дівчина. – Я блукаю тут ніби в темній залі, надаремне шукаючи освіченої, спорідненої душі. Мало того, що я не знаходжу її, – ця вульгарна чернь топче мене ногами. [...] О, Шекспіре, ти сказав святу правду: "Яке нікчемне створіння та людина, що не має власної думки і завше робить те, що інші перестали вже робити"»[487].

---

[485] *Кобилянська О.* Щоденники. 21 лютого, 1885... С. 85.
[486] *Там само.* 8 вер[есня, 1884]. С. 52.
[487] *Там само.* 21 лютого, 1885. С. 85.

Апеляції до найславетнішого з письменників Ренесансу, зокрема до одного з його опорних художньо-філософських концептів – зовсім не принагідні. В історичній проекції тут ішлося про суголосся у поборюванні віджилих форм буття, однаково властивому епохам Відродження та Модернізму. Позиція максимальної відкритості, дух спротиву, готовність виявити себе "новою" у "старих", тобто визначених традицією обставинах, так само багато важили й на особистому рівні.

Інтелігентна і модерна українська жінка чи не першою за чоловіка відмовилася від облуди й марноти попереднього позитивістського віку. Вона покинула спроби винаходити, пояснювати та скеровувати життя і почала просто жити. Мабуть, особливо коли дивитися під цим ракурсом, доконечними тут були зусилля визволитися, на чому й наполягає феміністична критика. І в усій стихійності та водночас векторованості описаний С. де Бовуар процес постає цілком переконливим: "Відмова од реального життя, од свого тривожного чекання, самозречення *можуть* стати для дівчини трампліном, який забезпечить їй прорив до самотності й незалежності. Молода дівчина живе в потаємностях, тривогах, її непокоять складні внутрішні конфлікти. Та складність водночас збагачує, її духовне життя стає змістовнішим, ніж, скажімо, у братів. [...] Скоординована фальш, що оточує дівчину, робить її іронічною й далекоглядною"[488]. Чи стане тут самота "невтолимою спрагою ілюзій", про що попереджали ті ж екзистенціалісти, і наскільки тривкою і продуктивною виявиться свобода, очевидно, як і все головне, залежатиме від індивідуальності – її волі, відпорності нівелюючим впливам, свідомості.

Похідним від процесу самоконструювання є інтерес обох українських авторок до постатей непересічних сучасниць. І не лише стосовно відомих осіб, що можуть правити взірцем. Важив досвід реальних людей, які не обов'язково мали б уславитись у світі, а просто виявились гідними в ньому самих себе або того, що називають призначенням, таланом чи долею. Л. Косач, зі своїм чуттям родини, завжди особливо реагувала на ситуацію когось із близьких. Відповідність сиґнатурі родинного герба сприймалася підтвердженням належності вищій спільноті. Саме проявлені якості долучають людину до вибраного товариства. Висвітлюючи Кобилянській свої будні

[488] *Бовуар де С.* Друга стать. Т. І... С. 314.

у Сан-Ремо, подруга через самопорівняння (а таке робилося украй рідко) подає історію Наталії Садовської, сестри у других, в домі якої мешкає: “Молода господиня моя навіть подібна до когось білого на вроду, така сама біла і тонка і слабовита, така сама нещасна, як хтось, а навіть ще гірше [...]. Ся бідна жінка ціле своє життя глядить когось хворого: батько їй помер на сухоти, як вона ще дитиною була, мати їй 6 літ була паралізована і німа, прослабувавши цілий вік на істерію, і з того вмерла, тепер уже скілька літ, як чоловік їй хорий безнадійно [...]. Мимо того ся жінка вміє бути не раз веселою [...] і підтримує в домі зовсім не шпитальний настрій”[489]. Небуденне уміння, попри власні негаразди, помічати й підтримувати ближніх у їхніх випробуваннях – риса, яку мало назвати альтруїзмом. Вона навчилася її цінувати в людях, бо й у самої це було складником ідентичності: “У мене єсть якась аномалія: коли я почуваюся нещасною, я не можу бачити спокійно нещастя інших”[490]. Сказане – то не сама декларація про наміри, а життєва позиція, не раз доведена вчинком.

Найцікавіше тут – ракурс і спосіб рефлексій над досвідом іншої, як своїм. Мелодраматизація викладу, до якого не рідко вдавалася Кобилянська, навряд щоб заохочувала її кореспондентів до літературної гри; швидше до співчуття і підтримки. Та й мінорні обертони в оповідці про кузину Садовську не скеровані на риторичне нагнітання ефекту. Вже легше таке добачити у підтекстах епістолярного письма самої подруги. І в багатьох випадках це пояснюється особою адресата. Ось історія авторчиної знайомої Розалії Топольницької у листі до Маковея: “Вона не пропаде, бо вона дуже працьовита і амбітна. Єсли би Ви знали, скільки нещастя мала та дівчина – Ви би просто заніміли, але щось ліпшого і шляхотнішого не можна собі представити. [...] Вона файна і незвичайно зґрабна. Танцює так пречудно, що її намовляли іти до балету, але се не для неї. Вона побожна і тиха, як ангел. Я ніколи на ню не забуду і колись візьму її до *Dichterheim*”[491]. Якби не прикінцева згадка про омріяну “Оселю поетів”, то цілий наратив можна преспокійно читати непрямою автооповіддю.

Кобилянській залежало утвердитися в колі товаришок, рівність, а то й першість яких підноситиме і її саму. Та незмінно чинне для психоаналітика пояснення, що за

---

[489] *Українка Леся.* Лист О. Кобилянській від 01-02.I.1901. *Косач-Кривинюк О.* Леся Українка. Хронологія... С. 580.
[490] *Українка Леся.* Лист О. Косач (сестрі) 31.X.1900. *Леся Українка*. Листи: 1898–1902... С. 210–211.
[491] *Кобилянська О.* Лист О. Маковею від 21.II.1898. *О. Кобилянська.* Тв.: У 5 т... Т. V. С. 326–327.

маскою непримітності криється амбітний намір вивищення, все одно здаватиметься недостатнім. Нагальнішою була потреба психобіографічного співвіднесення з подібним досвідом задля легітимації власної нетиповості. І тут не тільки і не стільки романтичний чи практичний розрахунок на чоловічу увагу. Якщо для протилежної статі *вона* завжди буде іншою (*його* доповненням, контрастом, соціальним цензом тощо), то з представницями своєї статі є розрахунок на побудову не вертикальних, а горизонтальних, тобто паритетних взаємин. Одна для одної *вони* стають не антагоністичною моделлю інакшості, а природним віддзеркаленням самості.

Ідеал, який людина свідомо чи підсвідомо шукає у світі, не завжди виявляється ілюзією, що її втрата дорівнює катастрофі. Щоб такого не сталося, сам пошук має закроюватись можливістю наближення й осягнення справжньої, живої особистості. "Боюсь, що я не відповім тому високому ідеалові, який Ви уложили собі про мене, – застерігається Л. Косач. – Ви порівнюєте мене навіть з ангелом, але, дорога Пані, щоб Ви знали, тому ангелові приступна часом така ненависть, яка запевне скинула б його з неба, коли б навіть він туди дістався якимсь чудом"[492]. На завершення авторка перепрошує за безпосередність стилю, підкреслюючи, що не зважає на прийняті у русинів церемонії, адже сама українка. Наступний лист розвиває цю тему вже у сфери приватного: "[...] взагалі маю звичай рекомендувати себе новим знайомим не тільки з найкращого, але й з найгіршого боку, щоб, коли хто має розчаруватись в мені, то міг би зробити се скоріше, а коли хто має стати моїм товаришем, то щоб знав, з ким має діло і приймав мене telle que je suis (*Такою, якою я є* (фр.)"[493]. Відвертість, отже, стає не елементом епатажу, інтриги чи розрахунку, скерованого на завоювання об'єкта (тобто варіант чисто маскулінної тактики), а важливим, бо природним, складником фемінної стратегії суб'єктних стосунків.

Л. Косач мала досвід, хай і не завжди успішний, такої взаємодії і з протилежною статтю. Взаємодії, вільної у спілкуванні, поведінці, а також відкритої чуттєво, емоційно. А от Кобилянська, попри всі спроби, зазнавала тільки невдач. Причиною була і скутість місцевого чоловіцтва, і не меншою мірою експансивність,

---

[492] *Українка Леся.* Лист О. Кобилянській від 20.V.1899. *Косач-Кривинюк О.* Леся Українка. Хронологія... С. 481.
[493] *Українка Леся.* Лист О. Кобилянській від 29–30.V.1899. *Там само.* С. 485.

помисливість, захопливість її вдачі, що, здається, цілком усвідомлювалося. «“Олесь любить тебе, як люблять чоловіка, бо ти зовсім не така, як інші”, – сказала мені недавно Густа (А. Кохановська – *С. Р.*), коли ми говорили про нього. [...] Чи ж любив мене колись чоловік як жінку? Надто я була доброю товаришкою»[494], – цей епізод стосується О. Ястшебського, юнака, для якого авторка свого часу стала першим коханням. Згадкою про це, напередодні його приїзду, зумовлено й іншу нотатку, тепер в улюбленій формі риторичного питання: “Господи, невже на світі нема жодної людини такої, як я, людини, з якою я могла б жити, хоча б жінки?”[495].

Пошук суголосної душі, чим пристрасні натури переймаються від початків самоусвідомлення, стає на певний час, а то й назавжди, метою життя. Невдачі, що супроводжували цей процес, зумовлювали не тільки сумніви у власному Я в такому світі, а й в доцільності такого світу. Не йшлося до його повного переоблаштування, а більше до заперечення усталених та вже застарілих норм. Їхніми утримувачами й презентантами насамперед є чоловіки – ті, хто не можуть і/чи не хочуть помічати, санкціонувати, а отже, визнавати нетипове у до краю типізованому бутті.

У цих вимірах і закладалося спілкування Кобилянської з Маковеєм, який уповні не розумів або робив вигляд, що не розуміє, з ким має справу. Тому й не завважив, списавши на дівочу помисливість, характерного пасажу в одному з листів. А в нім не тільки (звісно, підсвідомо) декласовано його як ідеального співрозмовника. Ішлося про щось набагато посутніше і тонше, настільки, що закритий маскулінний етос не в силі був навіть вловити: «Я би так дуже хтіла мати тут лише *одну* значну жінку, дуже інтелігентну, з чуттям, і щоб була доброго серця і без “жовчі”, і приставати з нею. Лише одну-одніську. Я би все тутейше знакомство (включно з адресатом?! – *С. Р.*) заміняла за ню. Але де я її найду. Де я її найду?»[496]. Сенс, стиль і наче й тон звернення апелюють до чогось, – що понад компетенцію читача. Однак цей розпачливий поклик, ця жагуча потреба були почуті. Рівно через рік (майже день у день) та, *одна*, знайдеться сама – прийде, пересланий Павликом, лист від Л. Косач, а отже, почнуться стосунки, яких Кобилянська потребувала ціле життя.

---

[494] *Кобилянська О.* Щоденники. 30/8 [1885]... С. 108.
[495] *Там само.* 27 липня, [18]85. С. 85.
[496] *Кобилянська О.* Лист О. Маковею від 06.V.1898. *О. Кобилянська.* Тв.: У 5 т... Т. V. С. 342.

У спробах пояснити цей, майже найзагадковіший, приватний сюжет епохи, Н. Зборовська задіює методологічний тандем гендерних студій та психоаналізу. І її знахідки, хоч не такі епатажні, як у колег-сучасниць, здаються вагомими. Нижче подане спостереження (і в цьому жодного парадоксу, а навпаки, закономірність) передусім стосуватиметься Кобилянської, аніж героїні книги: "Жінка, що можна побачити також на психології творчості Лесі Українки, часто носить у своїй душі відбиток першої любові до матері. А тому згодом у дорослому житті, як правило, сексуальну любов до чоловіка супроводжує платонічна любов-дружба до подруги, яка компенсує *недостачу* чоловічо-жіночої любові"[497]. І справді, безпосередні взаємини подруг зав'язуються в часі найбільших інтимних драм кожної. Також і тут, мабуть, більше, ніж деінде, вони ставали одна одній повірницями, порадницями, розрадницями, словом, тією опорою, яку далеко не завжди стрічають у житті.

Відтак формування, точніше вивершення чуттєвого комплексу, де осягнуто співдію еросу та етосу, не минулося без взаємоперетину гендерних полюсів. У трактованого сексистом Ніцше можна знайти міркування (а Кобилянська обстоювала са́ме критичне його прочитання), якими одвічний антагонізм поміж статями коли й не знімався, то притомно пояснювався. Приміром, філософ вважав, що чоловік шукає в жінці насамперед ідеалізованого чоловіка, і навпаки. Отже, обоє прагнуть не доповнення, а завершення власних ідентичностей. І трагізм, а частіше-таки трагікомізм ситуації в тому, що кожен / кожна жадають над усе власного піднесення коштом іншого / іншої, ігноруючи єдиний, по суті, спосіб сягнути гармонії. І спосіб цей – співдія, а не дія на відстані, як магічний, могутній, але оманливий вплив, що ним володіє слабка стать, проявляючи і тим відтінюючи ідеальне в статі сильній.

У такому, здавалося б, всуціль позитивному процесі є один побічний ефект, і ефект цей фатальний: ослаблення волі до самовдосконалення, до життя. Звідси й нищівні (Кобилянська називала їх орієнтальними і радила опускати) ескапади проти жіноцтва. Але чи тільки? Ось повніші, аніж зазвичай цитують, роздуми Заратустри з оповіді "Про друга": "Надто довго в жінці чаївся раб і тиран. Тому жінка не здатна на дружбу: їй відома лише любов. [...] Ще нездатні жінки до дружби. Та скажіть

[497] *Зборовська Н.* Моя Леся Українка... С. 64.

мені, чоловіки, хто з вас до дружби здатний? / Ох, чоловіки, яка у вас убога і скупа душа! [...] Є товариськість – хай буде і дружба!”[498]. Заключний пасаж навіть термінологічно дескрибує поняття, тотожність яких марно протиставляти, адже описують вони явища хоч і близького, але якісно відмінного порядку. В українській мові є хіба ще одна, такого ж суголосно-несуголосного регістру лексична пара: любов / кохання.

Розглядаючи потенціал статей до самовиявлення у стосунках, Ніцше не збувся ні іронії, ні провокативності. Однак у засновках лишався поважним: жінка здатна почувати глибше, бо основна її іпостась і спосіб представлення – ерос. Натомість чоловік у своєму раціо та волі існує і володарює через етос. А відтак ближчий до майбутнього, до ідеалу, тобто до надлюдини. Саме у цьому пункті концепція бунтівливого німця знеохочувала Л. Косач. Про що вона й повідомляє товаришці: «Не у всьому я можу цілком співчувати Вам, так, напр[иклад], я не поділяю Вашого ніцшеанства, бо сей філософ ніколи не імпонував мені яко *філософ:* його ідеал Uebermensch-a (*Надлюдини* (нім.), тієї “Blonde Bestie” (*Білявої бестії* (нім.), якось не чарує мене»[499]. Попри заявлене антиніцшеанство, впливи філософії волюнтаризму, іноді доволі посутні, важко не помітити навіть в огляді творчості письменниці.

Відкритість спілкування, закроєну від початків, можна пояснити природою епістолярного наративу. Сенсово-тональну мінливість, мозаїчність самого письма усвідомлювала й кореспондентка, пов’язуючи це з особливостями свого характеру. Притім робила таке двічі (відповідно у другому і третьому листах), застерігаючи право лишатися такою, як є. Водночас адресатці (психотип котрої цілком інший, екстравертований) подавалось запрошення до найповнішого саморозкриття. Важливо, що підозри у диспаритеті позицій знімалися чинниками особистого: “Я сама не дуже експансивна, – се, здається, вдача всієї нашої родини, – се не добре, але я нічого не можу проти сього, і Ви не беріть мені за зле, коли часом я здамся Вам не досить одвертою. Ніколи найближчі друзі не знали мене всієї, та я думаю, що се так і буде завжди. Друзі мої звикли до сього і дали мені волю говорити тільки про те, про

---

[498] *Ніцше Ф.* Так казав Заратустра. *Ф. Ніцше.* Так казав Заратустра. Жадання влади. Київ: Основи, Дніпро, 1993. С. 57–58.
[499] *Українка Леся.* Лист О. Кобилянській від 20.V.1899... С. 483.

що я хочу. Але я думаю, що їм ніколи не трапилось жалувати, що коли говорили мені”[500].

Слід розуміти, що Кобилянська охоче пристала на такі умови і то не лише через відповідність очікуванням нічим не скутої *спів*розмовниці. До цього її спроби знайти рівноцінну партнерку чи партнера закінчувалися невдачами. І той жаданий *резонатор* суголосної душі, що змушує трепетати і власну душу, ніяк не виладновувався. Вона повірила якось одразу (і віра трималася довго), що цим надтонким інструментом є Маковей. Але він усе ніяк не давався і не вдавався на цю роль, у цей “сакральний” регістр: «Перейдіть всіх патріотів і патріоток і скажіть, до кого мені в такім разі звертатися, то є, хто схоче мої примхи прочитати, і хто з них може мені служити за “Resonanzboden” (*Резонатор* (нім.)?». Невибагливий риторичний прийом, що дає, однак, нагоду до ще безпосереднішого звернення: «Не ображайтеся тим, що воно виходить таке, що Ви мій “Resonanzboden”, – мені здається, що в тім нема нічого понижаючого; і я би хтіла тим кому-небудь бути, але що не є – не моя вина»[501]. Очевидно, що сприйняту суто об’єктною функцію бути інструментом в чужих руках адресат відкидав; пригадаймо реакцію Кримського на стосунки з Л. Косач. А взяти право рівного і вільного у грі не захотів або, що менш імовірно, не розгледів, не застеріг за собою. Тому й “боронився” як міг.

Ігнорація не кращий спосіб порозуміння, хай якого проблемного. А заскочений експансією Маковей розробив систему стримувань – противаг, аби тільки зберегти свої спокій та гумор. Чемна коректність, на що і був розрахунок, звільняла від потреби відкриватися, виступати партнером у сеансах психотерапії, до чого змагала жінка. «Я би Вам цілком не писала, – починається цитований лист, – тому, що ви цілком забули, що я жию на світі – а я не повинна вам “пригадуватися”, хоть би мені те і не знати як прикро було, – але мені намулилося стільки на душі, і я хтіла би того позбутися»[502]. Але й вигадане чи реальне пониження чоловічої постави – не єдина причина непорозуміння, хоча, безперечно, вагома. Діалог утруднювався, роблячись, зрештою, неможливим, диспаритетом поміж статями. Явище це одвічне, та саме на

---

[500] *Українка Леся.* Лист О. Кобилянській від 29–30.V.1899... С. 487.
[501] *Кобилянська О.* Лист О. Маковею від 08–09.XI.1897. *О. Кобилянська.* Тв.: У 5 т... Т. V. С. 302–303.
[502] *Там само*. С. 302.

порубіжжі, на зламі світоглядно-чуттєвих комплексів позитивістське – модерне, воно дістало особливе загострення. Маскулінний консерватизм протистояв фемінній розкутості, з незнаною до того в нас силою увиразнюючи феномен кризи. Може й дивно, та феномен цей був на часі, тобто закономірним, необхідним і плідним.

Ревізуючи історико-критичну диспозицію епохи, С. Павличко, із властивою прямотою, реверсує вихідні позиції. Особливими їй видалися гендерні параметри, ігнорування яких неприпустимо збіднювало уявлення про істинний стан справ. Адже "український модернізм не тільки не позбавлений статі, [...] а навпаки, – пов'язаний з нею тісними генетичними зв'язками. В контексті української літератури зламу віків фемінне й феміністичне стали синонімом і джерелом модерного. Жінки-письменниці цього переломного часу не тільки відкинули, зруйнували патріархальні образи імперсональних жінок, які домінували в національній культурі XIX століття, але й зруйнували міф про жіночу пасивність, слабкість та про одвічну чоловічу активність, поставили під сумнів усе – від існуючих суспільних норм до лінгвістичної традиції"[503]. Та цінність спостереження відійшла в тінь, затерта вибуховістю поданої перед тим, оцінки епістолярію найвідоміших авторок доби. Згадаємо ці "крамольні" рядки: "Листи були втіленням мрії про любов, яка не зреалізувалася в їхньому житті повною мірою. Лесбійською фантазією, для якої дають підстави й щоденники Кобилянської, і її попередні твори"[504]. Органічно вмонтована у світовий контекст, що, як багатьом здалося, тільки додавало дражливості, думка ця запустила цілий (включно з масово-провокативним) дискурс і не менш потужну йому альтернативу. Слід оминути нагоду глибинного розбору цього прикметного сюжету. Але окремої уваги вартуватимуть міркування науковців, котрі, як і С. Павличко, намагалися розкрити своєрідність приватних взаємин в епоху модернізму.

Переконливою в огляді сказаного постає висунута "зі сторони" Кобилянської версія Т. Гундорової. "Жіночий платонічний роман: у пошуках ідеальної комунікації"

---

[503] *Павличко С.* Дискурс модернізму в українській літературі... С. 87.
[504] *Там само*. С. 86.

Першим, хто порушив проблему в дражливо-провокативних тонах, був І. Костецький. Це його наче й побіжна заувага про «небувалий ще в українській мові літературний факт кохання двох жінок, "хтося біленького" та "хтося чорненького"», висловлена у праці-деконструкції українського модернізму. Див.: *Костецький І.* Стефан Ґеорґе: Особистість, доба, спадщина. *І. Костецький.* Тобі належить цілий світ. Вибрані твори. Київ: Критика, 2005. С. 480. Ця думка не справила особливого ефекту в середовищі діаспори (на яке й була передусім розрахована). У книзі С. Павличко творчості й культурологічним концепціям Костецького присвячено окремий підрозділ.

– це назва одного з розділів книги, що тезово відбиває засадничу ідею дослідниці. Проблема порозуміння – одна з наскрізних у культурі – актуалізувалася щоразу, як виникала необхідність ревізії традиційних структур. Здійснена двома літераторками спроба конструювання нових форм зв'язків логічно й утілилася літературною формою, яку можна «розглядати подвійно – як форму стосунків і як жанр, що викристалізовується на основі цих стосунків. Цей роман – інтертекстуальний, ми можемо лише реконструювати його на основі слідів-образів та слідів-сюжетів у письмі обох авторок. [...] Його змістом стало кореспондування "душі" і сестринська філія [...]. Етична подія, що є центром цього спілкування-філії, а саме – добре й корисне взаємне порозуміння – програмує структуру жіночого платонічного роману як роману виховання»[505]. Остання "піджанрова" дефініція покриває і ту сферу, яка виходить поза межі, сказати б, узвичаєної інтелектуальної дружби.

Власне, ціла Платонівська концепція ідеальних стосунків, інверсована через філію-сестринство, звільнялася цим не тільки від маскулінних кодів, а й пов'язаних із ними гомоеротичних. Універсалізуючи свій підхід, Гундорова, для пояснення інтимної тональності епістолярію, задіює також відомий від античного мислителя міф про андрогина. І це дозволяє органічно вийти на ключовий означник того, що відбувалося поміж двома жінками українського модерну – "розігрування близькості".

Мабуть, не випадково цю ж "ігрову" модель актуалізує ще одна дослідниця з київського кола. У версії, поданій з позицій Лесі Українки, Н. Зборовська переконливіше висвітлює історико-міфологічний протодискурс взаємин, вказуючи на його сапфічні джерела. Відтак в епістолярному діалозі, розгорнутому, зокрема й у психотерапевтичних модуляціях, "ведеться любовна жіноча гра-фантазія, котра втілює красиву мрію посестринства, коли жінки-митці почувають себе спадкоємницями Сапфо, жрицями краси і чистоти. Цілком очевидно, що у листах не йдеться про фізичну сексуальність, але тут стільки фантазуючої еротики, тут особливий жіночий світ, елітарна чиста любов... Тому і є підстави вести розмову про

[505] *Гундорова Т.* Femina melancholica... С. 55–56.

специфічно жіночий емоційний досвід, жіночу метафізику”[506]. А в чому саме знаходить вияв окреслене явище, особливо не конкретизується.

Заслуговує уваги і спроба виявити природу чуттєвості героїні книги, виходячи з аналітичної психології, зокрема родинних кодів. Концепт “материнсько-дочківської еротики” як лейтмотив зближення з подругою, може частково пояснити його початки, але не зміцнення і тривання. Стосунки рівної з рівною (не випадкова й паритетність “сакральних” неозначено-універсальних кодів-імен “Хтось” і “Хтось”) не передбачали ієрархії. Та й магістральне визначення, до якого приходить дослідниця, підкреслюючи бажаність, фантазійність, тобто нереальність феномену, заявляє протилежні прескриптивним координати – “любов як пристрасть поетична”. Завершальна теза цитованого розділу (знову назва-провокація: «Про Лесине “лесбіянство”») коли й не лишає дискурс відкритим, то й не декретує його однозначності: «У залежності від того, в яку сторону ми зсуваємо розмову – *у сторону сексуальності (або тіла) чи у сторону любові (або духа)* – ми отримуємо різне уявлення про “загадкове” листування Лесі Українки з Ольгою Кобилянською...»[507].

Подана векторованість була б стійкою, якби не ракурси фронтального підходу. Слід визнати, що “загадкове листування” – то важливий, хай основний, але далеко не єдиний чинник “ситуації”. Ситуації особливої приватності й складності. Розуміння і коментування такої передбачає позицію найповнішого огляду. Справді, збережені шість десятків листів Л. Косач і два, власне, півтора, бо один незавершений, Кобилянської дають широку і водночас... вузьку перспективу. У першому випадку зручними є *нагоди* для сенсацій, інсинуацій та провокацій. У другому настійними робляться *потреби* нарощування відкритого біографічного дискурсу життєтворчим (тобто контекстуальним), психологічним, соціокультурним, філософським матеріалом. Альтернативі Зборовської можна висунути навіть не контраргументом, а виразною онтологічною паралеллю відому з давнини динамічну концепцію буття. За нею тіло уявляється тільки точкою, застиглою субстанцією, яка дозволяє бути задоволеним собою. Тоді як душа – це порив, що дає можливість собою стати.

---

[506] *Зборовська Н.* Моя Леся Українка... С. 73.
[507] *Там само*. С. 74.

Підходячи до дражливих, із традиційних позицій, і жаданих для андеґраунду тем, варто дивитися і над передбаченими обома горизонтами сподівань. Річ же не тільки у зовнішніх запитах. Передусім набирають значення внутрішні інтенції індивіда: природна запрограмованість, психоетичні установки, соціокультурні уявлення тощо. Екзистенційно-феміністичні засновки С. де Бовуар задають тут можливий ракурс, у світлі якого відкривається складність становлення жінки як особистості, тобто не "другої", не "іншої", а рівної статі. І для того, «щоб самоутвердитися, їй потрібно існувати в свідомості іншої людини. Вона часто вдається до допомоги своїх подруг. Її найближча подруга, навіть наймолодша, стає для неї опертям, аби уникнути материнських повчань, аби пізнати довколишній світ, зокрема сексуальний. Ця подруга водночас є й об'єктом, котрий допомагає подолати межі власного "я", і свідком, котрий повертає їй це "я"»[508]. Форми такої дружби (авторка називає її "особливою") можуть бути різними, іноді застигаючи на певних фазах, оновлюючись, а то й докорінно змінюючись. "Інколи це суто духовні взаємини, інколи – відверто тілесні. В першому випадку йдеться про такі взаємини між подругами, коли вони горнуться одна до одної серцем, обмінюються таємницями. Якщо в їхніх стосунках немає навіть натяку на секс, подруги обмінюються проявами ніжності, що іноді межують з крайнощами, часто вдаючись до побічних фізичних доказів почуттів"[509].

Описаний комплекс внутрішніх потреб і способів їхнього погамування виявляє метафізичну складність жіночої індивідуалізації та її фізичні загроженість і перспективу. Вільний вихід за межі власного Я, з певністю його повернення (чоловік такі гарантії дає дуже рідко), далеко не завжди сполучено з тим, що в гендерних студіях названо "сексуальним дисиденством". Це розуміла й де Бовуар, відводячи лесбійському коханою окремий від цитованого розділ.

Американець Дж. Долімор обґрунтував психокультурологічне поняття, чинність якого в означеній царині визначає глибинну сутність індивіда. "Трансґресивна естетика, тобто естетика переступу, естетика гріха"[510] стає не тільки світоглядним і психоповедінковим проявом особистості. Вивільняються ті сили, що роблять її такою

---

[508] *Бовуар де С.* Друга стать. Т. І... С. 290.
[509] *Там само*. С. 291.
[510] *Долімор Дж.* Сексуальне дисидентство. Від Августина до Вайлда, від Фройда до Фуко. Київ: Основи, 2004. С. 14.

у житті, взаєминах і творчості. Беручи протосюжетом модерної реальності алжирську зустріч 1895 р. О. Вайлда і А. Жіда, учений показує утвердження французького митця через і у перверсії, засвоєній як частина ідентичності. Навіть більше – це "власне Я, усвідомлене як досуспільна сутність, природа й особистість і на таких засадах наділене квазідуховною автономією. Культура тяжіє над цим автентичним Я, тож людина вирушає на його пошук, і той пошук водночас обертається втечею від культури"[511]. Якщо під цим кутом просвітити Я українських письменниць, то їхня приватна концептуалізація відбувалася саме в культурі, через утечу (хіба від суспільства, але точно не від себе) в неї. Щоправда, у тогочасних національних умовах це могло дорівнювати спробі витворення коли не окремої, то увіч паралельної реальності, параметрувала котру гра як її сенс і образ. Саме заявлений ігровий патерн, а ще помічені багатьма психо- й, по-сучасному кажучи, мануальна терапії визначали й сферу тілесного, може й не регламентуючи, але й не конструюючи її.

Відцентровими, щодо поданої парадигми, здаються і шляхи, якими культурне звільнялося від тиранії природного, а гендерне від біологічного. Утвердження своєї статі йшло не через ігнорування чи деструкцію протилежної, а в зрівнянні з нею[512]. Власна інтенційність сприймалася не тягарем (так було хіба на початку), а частиною світу; хай які образи інакшості світом не накидалися. Руйнації індивідуальності, тим паче з витісненням свого Я, що, за Долімором, стає передумовою визнання у собі ненормативних прагнень, також не дошукатися. Можна погодитись, що у "контексті західної культури важко переоцінити значення переступу в ім'я сутності свого Я, що є першопочатком та оцінювачем істинного, реального (і/або натурального) й морального – категорій, що відповідають трьом основним сферам знань у західній культурі: епістемологічній, онтологічній та етичній"[513]. За великим рахунком вивільнення, поведінка й загалом життєтворчість українських модерних жінок відповідали окресленій системі виклику й бунту. І саме так вони були сприйняті патріархальним мейнстрімом, який не міг засвоїти, ба навіть оцінити щось настільки

---

[511] *Там само*. С. 27.

[512] М. Павлишин наочно (буквально покроково) довів, що в часі найтіснішого зближення Л. Косач та О. Кобилянської для кожної вирішувалася особиста доля у взаєминах з їхніми обранцями: К. Квіткою та О. Маковеєм відповідно. Див.: *Павлишин М.* Ольга Кобилянськ: прочитання. Харків: Акта, 2008. С. 179–198.

[513] *Долімор Дж.* Сексуальне дисидентство... С. 63.

радикальне. Але в цьому процесі самостановлення не було деперсоналізації, яка, власне, уможливлювала відмову від старого, неістинного Я і перехід у сферу таємних, заборонених жадань, що й дає усвідомлення нового справжнього Я.

Можна ствердити, що О. Кобилянська та Л. Косач зустрілися вже сформованими особистостями. Але й годі заперечити, що знайомство і подальші стосунки змінювали кожну. Опріч суто творчих діалогу й співпраці, подруги правили для себе практично ідеальними резонаторами. Ішлося не тільки про відбиття, віддзеркалення, відгомін одна одної в усіх важливих – від чуттєво-емоційного, інтелектуального до побутово-практичного, поведінкового – регістрів. Та й у повному суголоссі, направду, мало гармонії. З часом вона обертається банальністю дублікату, що однаково нівелює ту і ту копії. У цьому дивовижному спілкуванні було таке рідкісне між людьми порозуміння сердець і душ. Духовний обмін, терапія, корекція, взаємопідтримка, як би це не означували вони самі або їхні біографи, сенс лишається єдиним – такі стосунки не тільки збагачували, а вивільняли, підносили, вивищували особистість.

Унікальне вміння розкривати, іншого мало назвати просто умінням. Передовсім – це конститутивна риса душі, вроджена чи розвинута, не так, зрештою, й важливо. Л. Косач було наділено нею вповні, що відчували не лише рідні. Емпатія, органічна властивість високоорганізованої натури, належала й до чеснот О. Кобилянської. Щоправда, виявити це, як і більшість глибоких почуттів, для неї ставало неабиякою проблемою. Очевидно, не йдеться про чуттєву холодність, а швидше внутрішню стриманість, скутість, “загніченість” (спеціальне Косачівське слівце). Хоч рішучому діагностуванню комплексів, що здається логічним, суперечить чинник письма. Щоденники, епістолярій, белетристика слугували ідеальним каналом сублімації непроговореного. Так само під питанням концепт “витісненого”, адже емоційна розкутість просто “вимивала” вербальним потоком усе накопичене в підсвідомості.

Цей феномен цікавий у порівнянні. Л. Косач свою закритість усвідомлювала, пояснюючи локусами ментальної географії, мандрівним стилем існування, зрештою вродженими особливостями. У реальному житті, власне в побуті, така “риса” сприймалась якщо не вадою, то серйозним недоліком. А от у житті паралельному і головному, тобто у творчості, герметичність, переведена у конструктив, ставала ледь

не потребою. Кобилянській, що навіть закономірно, ця внутрішня диспозиція давалася не легко, а все ж була осягнутою.

Саме текстуальна розкутість привернула увагу волинської подруги, спонукавши до зближення. Коли ідентифікація на рівні письма обумовила знайомство, то для його розвитку потребувалися додаткові сили, передовсім індивідуально виражені якості. І справа не в їхній наявності або й формах вияву. Не меншими чеснотами було наділено усіх дальших чи ближчих приятельок (різною мірою причетних до письменства) – М. Биковську-Бєляєву, О. Судовщикову-Косач, Г. Комарову, Н. Кибальчич-Козловську, Л. Старицьку-Черняхівську. З більшістю Лариса зналася й контактувала ще з дитячих літ, а от же на універсальне (таке, як з Ольгою) зближення не виходила. Порядком винятку можна говорити про останню постать з наведеного переліку, хоч і в найкращу пору до "Люді" трималася певна дистанція.

Мусила скластися особлива комбінація духовних і психологічних сутностей з відповідними соціокультурними чинниками, щоб такі різні натури знайшли так багато між собою і для себе суголосного. "Хоч би до кого я зверталася, сповнена любові, – занотує двадцятилітня Кобилянська, – то завше, завше розчаровувалась. Я не знайшла ще жодної душі, що була б подібна до мене. Я зверталась до Олі [Устиянович], до Зосі [Окуневської], до Натальці [Кобринської], до Олеся [Ястшебського], до Макса [брата], до Геня [Озаркевича], до Аппеля [колишня любов], до Стефана [любов тогочасна – *С. Р.*]..."[514]. Одважилася навіть написати улюбленій Марліт, сподіваючись, та реально не особливо розраховуючи на відповідь.

У поданому списку немає одного імені – А. Кохановської. Її відсутність можна пояснити або разючою несхожістю характерів, у що важко повірити з огляду на давність і тривалість стосунків, або силою цих стосунків. Переконливішим здається останнє, адже для таких натур понад усе важили душевна спорідненість і щирість. У щоденниках є примітний запис однієї з їхніх розмов. На пропозицію Ольги, що коли подруга не вийде заміж, вони могли б лишитися разом, *та*, в суперечці з О. Ястшебським, пообіцяла не віддаватися. Негайно це зробила й Кобилянська, хоча її "гри" юнак, що сприймав усе іронічно-поблажливо, не підтримав.

---

[514] *Кобилянська О.* Щоденники. 28 [березня, 1884]... С. 34.

Мабуть, цей епізод, хай навіть запроектований на долю, не годен слугувати показником, тим паче, мірилом почуттів. Однак він виявляє екзистенційні поля, в яких і формувалися уявлення про те, що таке любов, дружба, відданість, порозуміння. Принаймні через півтора десятиліття все це лишалося в пріоритетах, лишаючи тим чинними самі стосунки. Подаючи Маковею адресу Кохановської, подруга рекомендує її в показових автопроекціях. Чи була це "гра" в суголосних регістрах, як свого часу "перед" і "з" Ястшебським? Хтозна. Мабуть, знайдуться підстави і так це трактувати. А все ж головним проступає акцентовано-емоційний, найбільш довірчо-відкритий мотив: «Вона є мій "добрий ангел", як я її все називаю, – а в ній пізнати одну з тих немногих товаришок, котра мене справді любить. Я дивуюсь їй не раз, за що вона мене, властиво, так любить. Коли від'їжджає до В[ідня], цілує мені руки і страшне боїться, щоби я її не забула. Се я пишу без пересади. Але я її ніколи не забуду, ані не спроневірюся. [...] З нею можете так, як з давнім товаришем, балакати»[515].

Навряд чи адресатові заімпонували перспективи товариства вільної жінки-європейки. А от відсутність близької людини в значущому списку не буде випадковою, коли згадати, що й в омріяний "Dichterheim" Кобилянська її не "поселятиме" (тріо, розкрите Маковею, складуть, поруч господині, О. Устиянович та Р. Топольницька). Думається, тут, окрім усього, зіграло роль зроблене ще в дівоцтві спостереження, згідно якого схожість натур більш знеохочує, ніж зближує. "Ми з Зосею [Окуневською – *С. Р.*] дуже й дуже подібні, тому ніколи не побралися б, якби котрась із нас – вона чи я – була чоловіком,"[516] – такий запис виказує неабиякий життєвий досвід. Або вельми специфічний житейський прагматизм. Ф. Ніцше помітив, що "часто за допомогою любові хочуть лише перескочити через заздрість. І часто людина нападає і наживає собі ворога, щоб приховати, що й вона відкрита для нападу". Цю вихідну тезу глави "Про друга" автор розвиває на перший погляд парадоксальними міркуваннями. Врешті такими вони можуть здатися хіба комусь не готовому до відкритих стосунків: "Твій друг повинен бути тобі ще й найкращим ворогом. Коли ти суперечиш йому, серцем ти повинен бути до нього найближче"[517].

---

[515] *Кобилянська О.* Лист О. Маковею від 28.IV.1899. *О. Кобилянська.* Тв.: У 5 т... Т. V. С. 405.
[516] *Кобилянська О.* Щоденники. 25 червня [1886], ввечері... С. 126.
[517] *Ніцше Ф.* Так казав Заратустра... С. 56.

“Ворогів”, тобто інакших, ніж сама, Кобилянська дійсно якось знічев’я і то раз по раз бралася шукати у своєму оточенні. На таких, зазвичай помисливо, надавалися С. Морачевська та Н. Кобринська. У стосунку до останньої можна вжити подане Ніцше поняття “заздрості” – передовсім, а то й винятково професійної і вочевидь обопільної. Мабуть, природно, що і в цім випадку діяв психомеханізм еґовивищення через порівняння. І в царинах приватного не рідко допускалися певні сумніви, адже в них чимало важили позиція та оцінки чоловіків. А от творча загніченість, проявлена відчуттями *однієї з* шерегу колежанок-конкуренток, минулася відносно швидко й, знову таки, відносно безболісно. Лишалося хіба надумане інтриганство подоланих супротивниць, навіщось, як з Кобринською, підтримуване Маковеєм, але теж самохіть розвінчуване, зокрема й місцем першої з-поміж писательниць-русинок.

Куди складніше “впоратися” з приязню давньою і глибокою. Ось як в історії з С. Окуневською, порозуміння з якою згасало від часу, як та стала Морачевською. Розкриваючи Маковею зміст одного з її листів, Кобилянська, можливо й свідомо, фіналізує колись такі важливі стосунки: «Пише до мене, як до свого ідеалу, але я вже не можу “реагувати” на ту теплоту серця, пропало. Я була для неї вірна, як собака, але вона сама відопхнула мене від себе. [...] Мене все буде щото до неї в’язати – може, минувшість – і те, що найкращі літа прожили ми разом, але тепер моя душа не отвориться перед нею, як давно, не можу чомусь, жаль мені, але не можу»[518].

Тривіальне порівняння, ужите також в оповідці про Кобринську, конотується алегоричністю сюжету, де “собачу” відданість зневажено, а не лише поставлено під сумнів. Отже, зненавиджене авторкою почуття покори, свідомо трансформоване у високі регістри вірності, й у своєму благородному вияві зазнавало декодування та деструкції. У висліді ж лишалася зовсім не оспівана Ніцше “суперечність серця”, а тільки співчуття, порожнеча і його, серця, закритість. Притім у магістральному конфлікті Кобилянської поміж раціо й емоціо знову виграє останнє: як би не хотіла вона поновлення колишнього, щось, що сильніше за неї, протистоїть цьому.

Чи можна окреслений алгоритм поширити на взаємини з іншими, відтак чи є це, властиво, алгоритмом? Хай якою здасться відповідь, але шукати її слід у регіональній

---

[518] *Кобилянська О.* Лист О. Маковею від 11.XI.1898. *О. Кобилянська.* Тв.: У 5 т... Т. V. С. 368.

специфіці. Ні в стосунку до Л. Косач, навіть коли та стала Квіткою, ні у взаєминах з Х. Алчевською, що розділила з нею долю вічної панни, Кобилянська не закривалася так, як з галицько-буковинськими товаришками. Простота, природність і щирість, яких вона прагнула в стосунках, знайшли поєднання зі шляхетністю, культурою і витонченістю лише в особах "своїх іноземок". Отже туга за ідеалом чужинця-європейця, добре знана за її художніми текстами, була частково погамованою через східний напрямок і в східний, сказати б, спосіб – в особах жінок. У цьому несподіваному "відкритті Орієнту" ще одна підоснова тривкості особистих контактів.

Дивовижна здатність Л. Косач відчувати людей, де приступна багатьом система ідентифікації свій / чужий була тільки одним з рівнів, і то не головним, вабила тих, кого, звісно, не лякала. "Мені здається, – звірялася вона вже у другому листі ще, по суті, незнайомці, – я завжди розумію, коли людину болить, надто якщо та людина мені симпатична. Завдавати прикрість Вам я б не хотіла ніколи ні словом, ні вчинком. І Ви не бійтесь завдавати мені болю, я звикла приймати чужі болі і жалі, у мене були, і суть і тепер, близькі товариші, друзі, що звертаються до мене в хвилини смутку і тим, власне, найбільше притягають мене до себе"[519]. Надтонкі вібрації душевного резонатора далекої співрозмовниці відчула і Кобилянська. Тому й повірила, тому чи не одразу почала горнутися до неї, "отворила" їй свою душу. І річ навіть не в щирості, не в такій милій серцю інтелігента-обивателя задушевності тону, викладу, слова. Відвертість, яку з першої фрази було взято у спілкуванні, лягла міцною підвалиною взаємин. Відвертість як стиль, філософія і одкровення.

Цього разу пропустити "гарне і величаве", як було з відкинутою пропозицією В. Стефаника познайомити її із С. Крушельницькою, Кобилянська не могла і не захотіла. Навіть попри неодмінний біль, якого завдавали нові стосунки, – у постанні, триванні, обривах (направду рідко коли її стосунки з іншими просто завершувались). Мабуть, можна тут говорити про відступ од прийнятого замолоду принципу "обложеної фортеці" з бранкою-захисницею всередині. А тоді постать подруги варто трактувати таки союзницею, а не визволителькою (останню місію буде спроба традиційно покласти на чоловіка). «Як навколо мене стане порожньо! – у передчутті

[519] *Українка Леся.* Лист О. Кобилянській від 29–30.V.1899... С. 487.

зими, календарної і життєвої, запише авторка. – А з моїх уст ніколи, ніколи не злітає жодного слова про те, як я страждаю. Я не зважуюсь показувати людям свій біль. Та й щоб це помогло?”[520]. Важку, дивну і навіть неприродну для емоційної натури ухвалу не те що переглянуто, а устійнено в тих параметрах прийнятності, які б найменше мали спільного з емоційно-психологічним розкриттям. Прийняти чужий біль, здатність і заданість до чого виявляла далека товаришка, означало розділити й стишити його, а не натішитись ним – у сентиментальності, жалях, співчутті. Стефаникова порада шукати великих болів, щоб стати щасливим, виявляється тут особливо доречною, коли, звісно, поширити її на обидві сторони-комуніканти.

Знайомство подруг припало на час, який цілком управі назвати доленосним. За великим рахунком, для обох тоді справжнє тільки починалося: і в особистому, і в творчому житті все ще могло скластися, все важливе відбутися. Та чи знайшли б і, головне, чи шукали б вони “звичайного щастя”, самохіть або підсвідомо торуючи дорогу болю, отже, програмуючи, накликаючи те, що іншим, а іноді їм самим, здаватиметься поразкою, безвихіддю, трагедією? Спроби відповісти на такі питання з легкістю можуть завести у сферу метафізики чи навіть близької Кобилянській, у певний період, містики. Аби цього уникнути, варто з’ясовувати не лише передумови знайомства, а й взаємовпливи та зміни, що їх ця дружба принесла в життя кожної.

Прикметна сама готовність Кобилянської відгукнутись на поклик “знайомої незнайомки”. А та могла виявитися ще більш “гордою панею”, аніж “відкинута” перед цим С. Крушельницька, з якою теж починалося (одразу скінчившись) листування. Більше того, через три місяця після заочного знайомства дівчина, що найдалі бувала у Львові, зважується на цілу закордонну мандрівку аж на далеку Полтавщину. Самозамкнутого “буковинського мужика” таки чимось “зачарувала і визволила” тендітна волинська “Princesse lointaine” (*далека принцеса* (фр.) – автоозначення). Можливо, й “ошоломила”, як до цього М. Павлика, у подяці котрому (за посередництво у знайомстві) підтверджено і цю, виокремлювану ним з чоловічою твердістю іпостась: “Се справді незвичайна людина”[521]. Інтимнішими, з

---

[520] *Кобилянська О.* Щоденники. 25 [серпня, 1884], ввечері... С. 49.
[521] *Кобилянська О.* Лист М. Павлику від 25.V.1899. *О. Кобилянська.* Тв.: У 5 т... Т. V. С. 409.

огляду на адресата, є характеристики в посланні, датованому тим же часом: “Вона [Л. Косач – *С. Р.*] така нещаслива, пане Стефаник, – вічно хора, а проте в неї такий сильний дух. Її треба любити. Їй напишу, і натхну лист теплом своєї душі”[522].

Як триматися з “незвичайною людиною, культурною і шляхетною” – великий страх Кобилянської і також Стефаника – буковинського й покутського “мужиків”. У стосунку до дійсно першої у своєму житті “незвичайної людини” (що одразу було помічено і визнано і то в контрасті чи не з усім тодішнім чоловіцтвом) Кобилянська непомильно обирає єдиноправильну модель поведінки: страх поборюється любов’ю. Притім спроби ідеалізації м’яко, але з певністю волинська кореспондентка зупиняє від самого початку. Імення “ангела”, що у Кобилянської слугувало маркером найвищого рангу особистості, відкинуто, так би мовити, з повним раціональним обґрунтуванням. Цікаво, що й у самопроекції через порівняння цей означник рішуче заперечено: “Вона, – знову А. Кохановська, – мила й гарна, як ангел, а я надто розумна, щоб бути ангелом...”[523]. Себе, як це робить в згаданому листі й Л. Косач, швидше співмірялося до сил інфернальних, дослівно “падшого ангела”.

В інтимних звертаннях, уживаних за першого періоду знайомства (весна 1899 – весна 1901 рр.), так само домінувала коли не сфера містично-сакрального, то межового, нереального. Казкова квітка, навіть не квітка – “цвіт папороті”, з яким співвідносить загадкову буковинку Л. Косач, найменше має в собі екзотичного. Таки ішлося про таємничий скарб – скарб душі. На позір прозаїчніше, “павутинкою”, Кобилянська називатиме подругу через її невпинні мандри світами. Але, думається, не тільки явний життєвий сюжет знайшов тут своє відбиття. Ефірність і ефемерність самої “номінативної субстанції” викликає чимало асоціацій поетичнішого, сказати б, духовнішого ладу.

Як згадуватиме сама Л. Косач, весною і літом 1901 р. *павутинка* “трьома наворотами зачіплялася” у Чернівцях. Після пережитого в Мінську саме туди кликало її серце. “Нічого мені не хочеться, нічого мені не треба, – писатиме вона дев’ятого дня після смерті С. Мержинського, – я примушую себе хотіти і вмовляю, ніби те чи

---

[522] *Кобилянська О.* Лист В. Стефанику від 16.V.1899. *Там само.* С. 408.
[523] *Кобилянська О.* Щоденники. 23 [січня, 1884], ввечері... С. 27.

інше потрібне мені. Я страшно втомлена фізично і морально [...]. Але єсть у мене ще одно бажання, таки справжнє, виразне бажання, се поїхати до Вас на Зелену Буковину. Мені хочеться Ваших тихих речей, Ваших лагідних поглядів, Вашої ще нечуваної для мене музики...”[524]. І серце таки не обмануло авторку – біля подруги вона знайшла все, чого потребувала в ту невимовно важку для себе пору.

Від першого приїзду Л. Косач на Буковину і до її других, і останніх, там гостин (травень – червень 1903 р.) можна числити найінтенсивніший період стосунків між подругами. Не сказати, щоб і наступне десятиліття стало суцільним спадом. Однак з останньої зустрічі (відтоді вони вже не побачаться) і з року в рік той надтонкий зв’язок (ідеться про духовно-чуттєву його напругу) слабшатиме, аж поки не обірветься зі смертю молодшої. Та все одно, навіть за найнижчого “розхолодження”, він буде куди міцнішим за взаємини з більшістю близьких людей.

Феномен жіночої дружби-посестринства-любові, мабуть, найбільше примітний цією непорушністю відпочаткових засад. Їхню чуттєву природу легко пізнати у протиставленні стосункам з друзями-чоловіками. Коли Л. Косач запевняла Павлика, що потребує від нього дружби, а не служби, цей, “найпередовіший з галичан”, звиклий хоч і не до звичаєвих, то таки своєрідних стосунків зі “слабкою статтю”, увіч не до кінця розумів, чого від нього насправді хочуть. Доводить це і його образа, хоч не так образа, як помисливість, у справі інтелектуальної спадщини М. Драгоманова. Призначення на її розпорядника Павлика найпослідовніше обстоювала саме небога покійного. Проте ряд випадковостей, прикрих обставин і непорозумінь змусили “кандидата” втратити певність у цій підтримці. Тому й довелося напряму, інших методів вона у таких речах не визнавала, з’ясовувати ситуацію.

Цього разу все з’ясувалося, і вони лишилися друзями, як то й пропонувала Л. Косач на самім початку. Однак через два роки їхні стосунки таки дізнали кризи. Наслідком все тієї ж “трушіяди”, до якої, як ворога табору Грушевського-Труша, було вплутано й Павлика, його контакти з волинською подругою припинилися майже на чотириліття. Випадково чи закономірно, але, супроти сподівання, перед інтригами й плітками не встояв чоловік.

---

[524] *Українка Леся.* Лист О. Кобилянській від 12.III.1901. *Косач-Кривинюк О.* Леся Українка. Хронологія... С. 532.

Навряд щоб цього разу Л. Косач почувалася “зрадженою і зневаженою” найщирішими приятелями, як то було з Трушем і, що найболючіше, з кузиною Аріадною. “Дрібного бабства”, як визначала вона поведінку і характер галицького зятя Драгоманових, у діях, тим паче, вдачі Павлика не було. Навпаки, як запевняла у листі Франку, він “ніколи не брав мені за зле моїх зносин з його противниками [...]. У всякім разі, якби він обходився інакше, наша знайомість не могла б так довго тривати, бо я найменшої тіні моральної тиранії з боку моїх приятелів не зношу. Я вибираю собі не amis de mes amis *(друзі моїх друзів* – (фр.), але amis de mes ideés (*друзі моїх ідей* – (фр.), хоч би, случайно, і не всі ті amis любилися межи собою”[525].

Залучення до “ситуації” І. Франка можна аналізувати з позицій теорії конфліктів, якщо взятися міркувати над моральною історією тієї епохи. Наразі залежить на виокремленні підходів, якими її, епохи, жінки шукали нові можливості міжлюдського, зокрема й гендерного порозуміння. Не маючи наміру втручатися, як пише, у “львівські кружкові звади”, ані розбиратися в них, Л. Косач тим самим уникає неминучого виходу приватної справи у громадський простір. Найбільше залежало на збереженні цілісності людських взаємин, що свого тривання, а чи завершення дістають у природних соціальних циклах сучасної доби, а не в упередженнях минулого: “Щодо самого принципа: les amis de nos ennemis sont nos ennemis (*друзі наших ворогів є нашими ворогами.* – (фр.), то я вважаю його гідним часів Montecchi e Capuletti, а не XX ст., і мені дивно, що культурні люди наших часів можуть ще *свідомо* признаватись до таких survivals (*пережитків* – (фр.)”[526].

Навіть зважаючи на особливості часу й місця, однак дивно, що, попри позицію відвертості протилежної сторони, галицькі чоловіки (їхній авангард) могли нарівні спілкуватися з жінками, тільки перевівши “слабку” стать в статус “сильної”. І тут сумнозвісна Франкова теза про “єдиного мужчину” набирає не просто метафоричного звучання. Доводиться говорити про тенденцію. А відтак чи може означати, що менш передова частина місцевих чоловіків не спроможна була до гендерного реверсування (перший етап до повноцінних стосунків), а отже, й справжнього порозуміння.

---

[525] *Українка Леся.* Лист І. Франку від 01.VIII.1903. *Косач-Кривинюк О.* Леся Українка. Хронологія... С. 709.
[526] *Там само.* С. 708; 709.

З іншого боку, утрудненість рівних взаємин з протилежною статтю спонукала до вироблення відповідних компенсаторних форм через взаємодію зі своєю статтю. І то яких би означників тут не вживати – "розігрування близькості" (Т. Гундорова), "радикальне переосмислення власного Я" (С. Павличко) – в залишку проявляється потреба свободи й самореалізації. "Індивідуум, – пише С. де Бовуар, – який вважає себе незалежним, здатним до автономії й трансцендентності суб'єктом, переживає нелегкий момент, виявляючи, що його призначення, його доля – підпорядкованість. [...] Саме це відбувається з дівчиною, котра, відкриваючи світ, починає усвідомлювати себе жінкою. [...] Божества, перед якими схиляються чоловіки, десь так далеко на небі, що наче й не існують для неї, натомість дівчинка обожує людей"[527].

Сакралізація Іншого, вищого за гендерним і/чи культурним цензом, збереглася у Кобилянської аж до зрілої пори. Навряд чи у цій "практиці" її знеохотила саме волинська подруга. Але впливи останньої у направду визначальних сферах етосу, чуттєвості й психології так само важко переоцінити. Тип особистості, з якою зіткнулася Л. Косач, помітно різнився і від наддніпрянського, і від галицького. І ближчою буковинка виявилася саме до українського, а не русинського "полюса". Це, звісно, аж ніяк не звільняло позицію навчительки для більш освіченої подруги, хай як цьому сприяла драгоманівська школа. Та й сама Кобилянська заперечувала будь-яке, окрім суспільно-політичної царини, верховенство подруги над собою.

Інша річ, коли вдатися до реконструкцій просторів внутрішнього досвіду, де передовсім власним прикладом розкріпачена, сучасна жінка могла впливати, змінювати, вивільняти для себе і для світу посестру. "Чи бачив ти свого друга, коли він спить, – питатиме Заратустра, – щоб знати який він на вигляд? І яке ж у твого друга обличчя? То – твоє власне обличчя у грубому й недосконалому дзеркалі"[528]. Навіть обіч неприйнятного для молодшої з подруг нігілістичного волюнтаризму, подана теза Ніцше цілком відбиває процеси взаємодії і взаємокорекції, що визначають справжні, глибокі стосунки. І це саме той випадок, коли порозуміння на рівні почуття важливіше порозуміння на рівні думки.

---

[527] *Бовуар де С.* Друга стать. Т. І... С. 246.
[528] *Ніцше Ф.* Так казав Заратустра... С. 57.

Нав'язуючись до за суттю реалістичної метафори де Бовуар, можна сказати, що Л. Косач наблизила до подруги чоловічих богів. Але зробила це не в той спосіб, що увиразнила, дезавуювала чи врівноважила їх фемінним / феміністичним теопантеоном. Все набагато простіше і складніше водночас: вона показала й підтвердила, що чоловічі та жіночі боги суть ті самі, а нова людина (надлюдина за Ніцше?) народжується безвідносно до статі. Зусилля Кобилянської вивести розуміння жінки поза межі біологізму й дарвінізму, про що писали дослідники, зустріли тут належну підтримку, бо й самі подруги зустрілися у належний час.

На думку С. Кіркеґора, існування індивіда в лоні соціального організму без усвідомлення себе як духа, породжує найкомпульсивніший стан людини – відчай, тобто шлях або до еволюції і досконалості, або, що трапляється куди частіше, до знеособлення, дезінтеграції. Не сказати, щоб О. Кобилянська перебувала на цій межі, але стосунки з Л. Косач дозволили їй якнайдалі відійти од небезпечного краю. Вона утвердилась на думці, що обраний шлях є шляхом духу – єдино гідним самодостатнього життя. І з очевидністю довелося прийняти, що відкриті стежки складні та небезпечні, бо мало хто ними ходить. Але цим особистість й різниться від істоти, а надлюдина від людини: "Хай вгадування стане твоїм співчуттям – ти маєш спочатку довідатись, чи хоче твій друг співчуття. Може він любить у тобі несхибне око і погляд вічності. / Співчуття до друга ховай під твердою корою". Ці Заратустрині настанови посутньо закроюють простір спілкування вільних людей, де кожен цінний унікальністю, а отже, заслуговує не співчуття, а захоплення і підтримки: "Чи для друга ти – чисте повітря й усамітнення, хліб і бальзам? Дехто не може позбутися власних кайданів, та все ж другові він – спаситель"[529].

Від чого рятували одна одну українські жінки, коли вже питання перейшло в цю площину? Імовірних відповідей знайдеться доволі: від світу, людей, самотності, долі, себе. Останній, а можливо, й усі варіанти видаються якщо не взаємовиключними, то увіч парадоксальними. А між тим дати свободу ближньому, а майже завжди йдеться якраз про це, означає не зазіхати на неї. Натомість існування Іншої, такої й інакшої, як сама, прийняте не стільки альтернативою, як можливістю даності призначення,

[529] *Там само.*

сенсу і почуття, зі всією непорушністю легітимізувало власне Я. Противагою чоловікам, закритим ваготою реальних обов'язків, доленосних справ і абстрактних розумувань, природніші за своєю конституцією жінки виявляли значно більшу готовність заглянути в себе і відкритися назовні. А це не тільки уможливлювало максимальну повноту самовияву, а й неабиякі перспективи для пізнання дійсності.

Сказати, що подруга мірою сил ліквідовувала велику для буковинки проблему нестачі особистого зв'язку зі світом, дорівнювало б тільки загальному означенню суті. Головне, на що здобулася Л. Косач (як ніхто до цього!), то це на спробу вивести подругу зі стану меланхолійного нарцисизму, джерела й механізми якого описала Т. Гундорова. Спроба видалася далекою від повного успіху, бо навряд чи можливо змінити зрілу особистість, тим паче, якщо її характер вроджений. Але й осягнуте важко переоцінити, бо коли це й не було завершенням, то необхідним доповненням того психологічного типу, дискретність якого в різні періоди життя фіксувала сама Кобилянська. Ось, до прикладу, одна з авторефлексій: «Я, така як є, – тільки психологічний ескіз, і скільки різних "чому" для мене ще й досі не розв'язані!»[530]. Зроблене в контексті розважань над черговим любовним захопленням спостереження глибинно виявляє зусилля пояснити і виправдати дефрагментацію власної свідомості в її зіткненні з незрозумілою і потенційно ворожою реальністю.

Найбільшою загрозою є висока імовірність у відповідь на свої пориви дістати нерозуміння і зневагу. І навіть самоприменшення і впокорення нічого не гарантують. "Жоден суб'єкт сам нізащо не визнає своєї другорядності. Так не буває, щоб хтось визнав себе Іншим, а когось – Першим. Ми визначаємо Іншого щодо самих себе. Якщо ж Інший не стає для себе Першим, це означає, що він цілком підпав під чужий вплив,"[531] – теза, покладена у підмурівок цитованої праці, скеровує до екзистенційних підстав підпорядкованості фемінного маскулінному. Збутися її в собі у багатьох випадках дорівнює зміні онтологічного статусу. Це стає можливим або власними зусиллями (нечисленні випадки), або за допомогою-посередництвом жінки чи (рідше) чоловіка. О. Кобилянська доповнила чи завершила своє звільнення через подругу.

---

[530] *Кобилянська О.* Щоденники. 28 листопада, [1888]... С. 174.
[531] *Бовуар де С.* Друга стать. Т. І... С. 29.

Висновки до четвертого розділу слід почати з панорами суспільно-культурного життя зламу віків. Оптимальними формами самоорганізації українців Наддніпрянщини виявилися родинно-товариські нелегельні й напівлегальні “громади”. Осередками національного руху ставали дворянські сімейства, де самопосвята Вітчизні сприймалась обов’язком, що передається в поколіннях. Найбільш відомі й давні роди Драгоманових-Косачів і Старицьких-Лисенків півстоліття перебували в центрі епохальних для країни подій, визначаючи, скеровуючи їх. А в силу історичної динаміки конструктивним розвиток міг бути не лише в генераційній взаємодії, а й у боротьбі. І переможцями (чи доречна ця дефініція?) з борні вийшли далеко не всі. Якщо шукати аналогій корелятивно-опозиційним парам родинного дискурсу (за І. Денисюком, “династичного принципу”) Олена Пчілка / Леся Українка, М. Старицький / Л. Старицька, то надалі в літературі наріжним поставатиме саме генераційний аспект. І чи не повсякчас перевага буде за молодими, як-от у наступній, за порубіжжям, епосі: О. Олесь / О. Ольжич, І. Липа / Ю. Липа, Т. Рильський / М. Рильський, М. Проскурівна / М. Семенко тощо.

“Перемога” над батьками для обох письменниць дорівнюватиме можливості здобуття власного голосу – оригінального, сильного, відповідного добі. Л. Старицька цікаво виступивши на початках (і в ліриці, і в драмі), зрештою не змогла піти далі – дозволити собі бути собою в житті й творчості. Еклектику митця-неофіта так і не було подолано. Навіть на теоретико-методологічному рівні, що засвідчує авторська концепція драматургії, не вдалося увиразнити власні пріоритети в межах панівних художніх напрямів. Жанр “соціальної драми”, піднесений до найвищих здобутків епохи, більше пояснює індивідуальні уявлення авторки про актуальні для сучасного театру п’єси і ще, очевидно, її колишні й майбутні творчі осягнення. А от глибоких оцінок реального стану справ, а головне чіткого самовизначення фатально бракує. І тому Л. Старицька-Черняхівська, ідучи прокладеним іншими (передовсім чоловіками) шляхом, майже зіллється з мейнстрімом, стане “однією із” в його потоці.

Наскільки важливою є зорієнтованість в культурному просторі для виявлення шляхів поступу засвідчує досвід Лесі Українки. Теоретичні підоснови її художньої практики узагальнити, через автосвідчення критико-публіцистичного, епістолярного

характеру, теж не просто, але можливо. Притім звести це надається у доволі виразну концепцію символізму. А підтвердженням її дієвості виступатиме творчість, потуга якої відчувається навіть у незакінчених речах, що, приміром, показує контекстуальне зіставлення художньої сапфіани двох письменниць. Рідкісне серед літераторів уміння, вивільнитися од тягаря буття, щоб посвятитися мистецтву, сучасникам здавалося і подвигом, і викликом, і... зрадою. Зрозуміло, що останнього означника до Лесі Українки ніхто з однолітків не прикладав (на це, за часів її юності, зважувались декотрі старші товариші). Але й особливим здобутком доробок поетеси визнавали теж лише одиниці. Серед таких була й Л. Старицька-Черняхівська.

Покоління порубіжжя все ясніше мислило культуру й певніше послуговувалося нею не тільки і не стільки як засобом оборони / самозбереження, а й інструментом, інвазії / самопрезентації в світі. Духовну потугу належало перевести з пасиву, де цей безцінний матеріал ішов переважно на залатування вибитих ворогами прогалин, в актив – у розбудову відповідного часові національного проекту. Його складником українські інтелектуалки намагалися зробити й феміністичні ідеї. Як з'ясувалося, свої інтереси жінки могли відстоювати лиш у симбіозі з державницькими платформами, де емансипаційні концепти коли й не губилися цілком, то сходили на маргінеси.

Переконатися в цьому мусила й О. Кобилянська, щоб зрештою зосередитись на самореалізації. Таким чином, жінки заходу країни індивідуальними проектами долучалися до наддніпрянських посестер в екзистенційно-творчій стратегії, знаній як "фемінізм другої генерації". Те, що передусім важить особиста свобода і відкриті можливості для розвитку природних задатків утверджувала своїми життям та діяльністю і Л. Косач. Звідси і її скепсис до потуг т. зв. доктринальної емансипації.

Натомість загроженість дівчини / жінки у патріархальному соціумі проявлялася, зокрема й на власному досвіді, цілком відчутно. Ясна річ, що у випадку розвинутої, самодостатньої особистості про традиційні форми пригнічення не йшлося. Однак способів доведення інакшості (неповноти) "другої статі" культурний мейнстрім виробив достатньо: від ігнорування, замовчування та оминання до інакомовлення, перекодування й викривлення. "Дочка Прометея" і "Гірська орлиця" – означники, що ними дві центральні постаті модерної епохи рекрутувалися до шеренги *бійців*, індивідуальна природа яких маскулінізувалася, а відтак – затиралася, губилася.

У прямий спосіб сказане переводилося і в царину приватного, утім і любовного дискурсу. Досвід стосунків Л. Косач та О. Кобилянської з їхніми обранцями, хоч і з відмінних причин, але загалом зводився до травматичного. Те, що за формулою першої, чоловіки дивилися на них "знизу вгору або згори вниз", унеможливлювало головне у взаєминах – паритетність. Тому ставати собою довелося з рівною собі. І тут можна ввести метафору Лесбоської академії з її постулатом вчитися любити, культивуючи своє почуття. Таки мали рацію давні греки: аби щось дізнатися про себе, потрібно більше знати про іншого.

Взаємини з рівнею відкрили не лише крайнощі почуття, а його всеохопну суть: любити потрібно і заради себе, і заради Іншого – тоді обоє будуть Першими. За такого підходу спростовується описана ще Бальзаком формула новочасних стосунків, де, щоб прийняти кохання, слід створити Іншого в собі, відмовившись при цьому від себе, зникнувши майже повністю. Виявляється, що можна не бути об'єктом, власністю, іграшкою, якщо цього не хочеш і, відповідно, чекаєш суб'єктності від Іншого.

У намаганнях дошукатися джерел і природи етосу, генерованого стосунками подруг, центральним постає чуттєво-емоційний комплекс. Для кожної мало вагу не тільки устійнення і підтвердження власного характеру в його магістралях. З певністю ішлося й про культивування відпочатково загнічених, тобто свідомо чи підсвідомо стримуваних рис. Те, що зазвичай кладеться в основи емпатії, – інтерес та співчуття, – з очевидністю може або не може перерости в сильніший, інтимніший духовний зв'язок. Але чи буде він справжнім, рівним і гідним його учасників?

Співчуття, в ключі якого закладалися взаємини двох жінок, від початку не було обопільним. Якщо простежити динаміку стосунків за цією шкалою, то відрухово це почуття (з доважком жалощів) переважало у Кобилянської. Так тривало з поступовим ослабленням до другої особистої зустрічі: відтоді на зміну стали захват і справжня, без властивих іншим "знижок" на фізичний стан, повага до сили та волі й в усьому іншому непересічної людини. Л. Косач, навпаки, все більше співчутливою робилася мірою того, як пізнавала подругу в її темпераменті, думках, вчинках. Однак "любляче розуміння", як означував такі взаємини К. Ясперс, не ставало самоціллю, а тим паче засобом самозаспокоєння, бо в основах була перейнятість долею посестри як своєю.

ВИСНОВКИ

Для східноєвропейської “філологічної нації”, якою на межі XIX – XX століть лишалася Україна, природно, що її інтелігенція виходила з гуманітарного кола. На початку для більшості дієвою здавалася народницька платформа з її скерованістю на окультурення й мобілізацію “мужицької стихії”. Данину цьому віддали і селянські сини В. Стефаник та В. Винниченко, і діти різночинців О. Кандиба, А. Кримський, М. Коцюбинський, і спадкові аристократки Л. Косач та Л. Старицька. (Певним винятком тут постає О. Кобилянська). Та інтерес до селянського світу не зводився ні до його ідеалізації, ні до відсторонено-наукового вивчення й поблажливої філантропії.

Одним із найвагоміших світоглядних здобутків, осягнутих у часі активної соціальної роботи, стало переконання в необхідності витворення інституту лідерів, національної еліти. Визнати це доконечною потребою, попри до кінця так і не зняті упередження супроти “освіченої руськості”, довелося навіть такому “селянофілу”, як Стефаник. Його життя і діяльність демонструють один із найпоширеніших способів рекрутування до інтелігенції вихідців із низів. Тією ж мірою, що й приклад Л. Косач, щоправда, менш поширений, виявляє механізм сепарації і підготовки національних кадрів з вищої та, здавалося б, за визначенням проімперської верстви.

Умови, в яких доводилося починати молодим, важко назвати сприятливими: торований батьками шлях виявився не менш тернистим і для дітей. У багатьох своїх починаннях вони змушені були простувати за попередниками, хоча все виразнішим ставало завершення минулого етапу. Але дехто, як-от Л. Старицька-Черняхівська, намагався урівноважити цей поколіннєвий бар’єр, доводячи монолітність – ідейно-політичну, культурну – національного руху в його генераційному представленні.

Однак вікова й світоглядна уніфікація затирає важливі речі. Так, для покоління батьків головним було відстояти національну окремішність, можливостей для чого шукали найперше в стихії народного життя. А чеснотами оборонця “рідної корогви”, себто культурного діяча, є вірність ідеалам упокореної Батьківщини (уособлених завітами предків) та відпірність чужорідним впливам. Під останніми розумілися не

тільки тиск і поваб метрополії, а й загалом інонаціональне, втім і західноєвропейське середовище, не без остраху пойменоване “космополітичним”. Його еквівалентом у царині суспільно-громадських рухів бачився соціалізм, а в мистецтві – модернізм.

Отже, найдієвішою формою спротиву як національному консерватизму, так і нігілізму імперії виявився радикалізм. Та не всі з молодих готові були його прийняти, тим паче, що справа батьків сама здавалася сміливим викликом світові. Народництво, українофільство, – це теж опозиція, можливо, навіть крамола, спосіб боротьби (у цьому запевняли й супротивники). Та з плином часу й культурно-світоглядними змінами виразнішою робилася невідповідність колишніх практик новій реальності.

Означені суперечності, хоча вказувалося на їхню другорядність, і спричинилися до поляризації по лінії *мистецтво* (як спосіб існування й покликання) та *громадська діяльність* (складником та інструментом якої слугувало мистецтво). Долі учасників “Плеяди” тут свідчать більш ніж переконливо. Л. Старицька, В. Самійленко, М. Славінський – пішли слідами попередників, обираючи соціополітичну сферу головним об’єктом самореалізації, підпорядковуючи актуальній меті художній хист. А за тих умов цей вибір визначав / передбачав і суто творчу належність, орієнтацію письменника на традицію або, в протилежному випадку, на модерн. Леся Українка, М. Коцюбинський і, частково, О. Олесь перейшли еволюцію від першого до другого, тоді як О. Кобилянська та В. Стефаник зі своїми творчо-стилістичними пріоритетами визначилися одразу. Унікальним, під цим оглядом, є випадок В. Винниченка. Зухвала тенденційність й зумисно-показова ангажованість його прози і драматургії “спокутувалися” тільки силою авторового таланту.

Обдарування, скромніші потугою, а головне волею до самозбереження й розвою, майже самохіть улягали панівному, закладеному батьками, канонові. Тому, коли про Л. Старицьку-Черняхівську, і в її часі, й сьогодні, пишуть як про вдячну спадкоємицю і продовжувачку літературної справи М. Старицького, це направду слід брати за очевидність і навіть визнання заслуг. Тоді як про Лесю Українку в її стосунку до Олени Пчілки так висловитись означало б не тільки погрішити супроти істини, а й уразити, навіть заперечити самобутність і талант письменниці.

І водночас твердження, що митця народжує бунт, аксіоматично могло звучати деінде, тільки не в Україні. Потрійний гніт колоніальності, провінційності та

патріархальності, здавалося б, унеможливлював не лише волюнтаристську, а хоча б приватно-незалежну позицію. Звісно, кожен випадок по-своєму унікальний, але протиставлення / протистояння “умовам” неодмінно починалося ще в дитинстві. Доводить це і “регістр входження” у націосферу: однаковий – через культуру – та відмінний як органічністю моменту, так і мірою та способами осягнення й адаптації. “Хвороби росту” (мовні, світоглядно-психологічні, ментальні тощо), такі типові для рекрутованих, Ларису Косач обійшли чи не абсолютно. Її перетворення на українку / Українку не вимагало надміру зусиль, адже було від початків органічним, і то настільки, що й перетворенням зватись не могло, а хіба народженням. А от, приміром, Олександр Кандиба українцем / Олесем мусив ставати шляхом неофіта.

У бінарному векторуванні ці два досвіди, хай які відмінні умовами зростання, виводили на пріоритети культурного, естетичного в житті й творчих звершеннях. Відтак останні поставали пошуком найвідповіднішої стилістики для розвою природного таланту. Тому і постає доцільність переформулювати головне тут питання: не *як* “співець журби і радості” і “співачка досвітніх вогнів” прийшли до символізму, а *чому* він зупинився на півдорозі? Олесь тільки “пресимволіст”, як ще у 1960-х рр. відзначив Б. Рубчак. І залишена ним спадщина (у чистому залишку) також тільки спроба, а не цілість, власне, неповна, незавершена етико-естетична система.

Доводить сказане поезія митця, його зусилля відірватися од романтичної матриці й адаптуватися у модерній. Уповні сягнути цього не вдалося і Лесі Українці – поетесі. Тому для обох це завдання переносилося у простори головного жанру. Але і їхньою магістраллю ніби й найвідповідніший за тих умов алегоричний театр не назвеш. Як явище, він тільки формувався, аби знайти згодом вираження у сценічних практиках експресіонізму. Належне цій стилістиці автори віддали, але органічною поетика “експресивного інакомовлення” для них не стала. Звідси й інші причинно-наслідкові зв’язки, тяглість і специфіку реалізації яких марно заміряти логікою фронтального сприйняття реальності. Отже, очевидною стає необхідність підключення діалектики міфу, де атипове зовсім не дорівнює анормальному чи винятковому.

Міф, узятий як сакрум (теза М. Еліаде) дорівнює онтології, тóму, що відбулося, що проявилося цілком. Відтак Олесева “По дорозі в Казку” й “Одержима”, драма,

яка відкриває великий наратив Лесі Українки, це оповіді не просто “межі”, а того, що за нею, власне, у безмежжі. Парадоксальна, навіть більше, непідвладна зашореному розумові ідея: шукати сенсу й земного призначення поза світом земного. Тому модельовані письменниками “екзистенційні роздоріжжя” тільки на перший погляд постають шляхом у нікуди. Узявши до конотації біблійно-архетипні сюжети й образи, можна відкрити не просто взаємонакладання структурних матриць, а й уживання та пере- і проживання героями станів міжчасся, точніше нульового, бо священного, бо сакрального часу. А тут уже царини символізму як філософія, світогляд і стиль прийнятого Олесем лише відрухово.

Творчий неспокій цього письменника має конденсовано-вибухову, ситуативну, а не ціленаправлено-динамічну природу. Раптові осяяння, прориви зворохобленої серцем душі він ставить куди вище від зарядженого інтелектом на тривалий пошук духу. Звідси й особливості спроб автоадаптації до *себе-іншого* в процесі письма і автокорекції / прийняття *себе-нетакого* в реальності. Помічено, що самопізнання у подібних випадках відчужує особистість від її попереднього, як з’ясовується, ілюзорного існування. І складність в тому, щоб не просто знайти собі нове існування, а прийняти у ньому себе справжнього, не такого, яким би хотів бути, а такого як є. Думається, що обом митцям, хоч і не однаково, це вдалося, а їхнім героям – ні.

Не простим бачилося і світоглядно-психологічне становлення українського митця в його взаєминах / випробуваннях / приналежності до культури. Шлях аристократок зі свідомих родин Косачів та Старицьких інакше як посіданням предківського набутку не назвати. Для селянських та міщанських дітей культура-як-спадок питомою бути не могла за визначенням. Її осягнення і прийняття мусило стати вольовим актом, що дорівнював набуттю ще й особистої свободи – і громадянської, і творчої. Здобутий статус мав очевидні переваги, але й не менші загрози. Останні, як не дивно, походили з ототожнення чи, фактично, злиття естетики й етики, принципи яких робилися не просто взаємозамінними, а й часто відносними.

Досвід попередників у поєднанні служби народові й професійної реалізації рідко виявлявся вдалим. Як іронізувала Леся Українка, нашим літераторам за громадськими клопотами просто ніколи ставати “слов’янськими шекспірами”. Однак воля сягнути

рокованого долею покликання, на щастя, виявилася над усе. У багатьох, як-от у В. Стефаника, це самооприявлення мистецького первня не обійшлося без ускладнень і морально-психологічного, і зовнішньо-об'єктивного плану. Щоправда, беззастережно підтвердити тезу свого наступника і тезки В. Стуса, що якби житття було кращим, то б не писав, а працював на землі, він навряд чи й погодився.

В. Стефаник знайшов у літературі можливості для вивільнення внутрішньої енергії, яка, без каналів виходу, спроможна розірвати особистість із середини. "Обезсебитися" – так він означував психологічні стани самовтрати, розчинення в реальності. Мабуть, як ніхто, його могла зрозуміти Леся Українка. Цілеспрямовану послідовність таких філософсько-етичних шукань, їхню переконливість в авторів забезпечувала дивовижна єдність життя і творчості й життя як творчості; готовність підтвердити кожне слово жестом і дією. Сприйняте і прийняте як трагедія людське існування стало основним, по суті, єдиним об'єктом художнього обсервування, гідним і найвищих духовних зусиль, і найфіліграннішої мистецької техніки.

Відтак в українському контексті можна говорити про специфічно національний варіант модернізму, чимось важливим суголосний, а в чомусь, то й дисонансний західним канонам. Так, есхатологізм експресіоніста Стефаника органічно єднається зі суспільнозначущим світоглядним пафосом гуманізму й оптимізму. А інтуїтивно-чуттєве, кордоцентричне мислення Лесі Українки – символіста знаходить доповнення і продовження у раціоналістичних схемах та побудовах. Наші письменники рухалися рівнобіжними європейським шляхами відкриття і перевідкриття людини, світу, життя. І "хлопська новела" (автоозначення) Стефаника за глибиною звучання і силою характерів цілком суголосна витонченій, "аристократичній" драмі Лесі Українки. За трагедією мужицької душі прозаїк, із тією ж прозірливістю, що й колега-драматург за персонажами міфології та історії, розгледів вічно повторювану трагедію людини. А побачити в іншому себе й не заніміти від жаху, – мабуть, один з вищих здобутків мистецтва і водночас здобутків життя. І тому в обох випадках поліфонічний універсум героїв може бути єдино співвіднесений тільки з особистістю їхніх творців.

Розгляд доробку ранніх модерністів (за чинними щодо наступників принципами *мистецької* переємності й *художнього* розвою) у ретроспекції на досвід попередників

здається неможливим. Не важить навіть відсутність відкритого генераційного протистояння, за яким побивався М. Євшан. За бажання, а критик вимагав саме цього, розрив з "пуповиною" українофільства-народництва легко довести й документально. Щоправда, сферою приватного спілкування, а не з'ясування стосунків у публічному просторі: Олесева реакція на "розгром" І. Франком його першої книжки, оцінки Лесею Українкою доробку прозаїків-реалістів і драматургів театру корифеїв, відгуки М. Коцюбинського на "новаторство" колишніх своїх авторитетів П. Мирного та І. Нечуя-Левицького тощо. Віддавши належне зробленому батьками, молоді літератори самотою і всупереч потребам біжучого дня (хибно узятими багатьма за поклик історії), сформували новий і актуальний порядок денний національної культури. У цей спосіб вони сподівалися вивести спільноту з герметичного простору провінції, сутінків антибуття, і на цім же шляху стати митцями.

Отож молодь і бралася до "праці на рідній ниві" щонайперше в суспільно-громадській роботі. Діяльність політика, вченого, просвітянина, бібліотекаря, журналіста-поденника, – всі ці "ролі та функції" було добровільно взято й з честю доконано. Так могло тривати й, у випадках В. Винниченка, В. Стефаника, О. Олеся, Л. Старицької-Черняхівської, А. Кримського, тривало і надалі – у часи реакції, війни, зміни влад. Причини ж відходу Лесі Українки, як і М. Коцюбинського, зі сфери реальної політики очевидні. Варто тільки відзначити, що розчарування скромними, як на масштаб країни, результатами досягнутого і помітно вигаслим ентузіазмом співвітчизників не збороли б охоти до праці. Однак, що бувало уже не раз і то за не менш переломних обставин, власний фізичний стан став на перешкоді намірам духу.

Тому і надскладним виявився процес утвердження принципово нового типу українського письменника. І такими постають очільники порубіжного канону – Леся Українка та М. Коцюбинський. Митці, які, здавалося б, попри опір цілого світу, ствердили й довели право на самореалізацію. Як писав М. Бланшо, "творець самого себе – у тому, що він створив. Митець і збагачується завдяки випробуванню своїми творіннями, і міняється у своїх творах, часом він навіть виснажується і помирає у своєму творінні, яке завдяки цьому стає тільки ще живішим"[532]. Чи не взірцевими

[532] *Бланшо М.* Простір літератури... С. 199.

“творіннями” тут постають вершинні здобутки обох авторів – “Лісова пісня” й “Тіні забутих предків”. На тому ж двічі традиційному (фольклор і мужицьке середовище) полі вони зуміли явити безмір людського і божественного, де казка, сон буття обертаються дійсністю ідеально-справжнього, вічного тривання.

А от мрійник і фантазер О. Олесь, засвідчивши наявність того *іншого* світу, сам же ставить його під сумнів, опритомнюючи від засліплення і забуття героя й читача своєї “Весняної казки” (третього вершинного здобутку української літератури за 1911 рік). І це можна пояснити з точки самої художньої просторіні: в необхідний момент не сталося відторгнення творця самим твором задля набуття ним, твором, цілковитої незалежності. Автор повсякчас лишає за собою право корегувати зроблене відповідно власній, а не заданій текстом логіці й доцільності. Наслідком – небезпечна ілюзія деміурга-диктатора, а не певність деміурга-креатора. Контроль над сотвореним, що довели Леся Українка й М. Коцюбинський, не може бути ціллю митця, призначення якого вивільнення і оприсутнення. Мав, отже, рацію Й. Гейзінга утверджуючи ігрову концепцію стилю, через який дух і шукає нових форм. Напряму це пов’язано із самою концепцією художнього слова, яке для початківців передовсім будівельний матеріал, що в руках майстра чи не самохіть складається у довершену будівлю. І тільки коли не вдавалося перекласти красу проекту / ідеалу на мову думки / образу, вони здавалися на волю стихії. Але й тут найчастіше зазнавали поразки. Те, що Леся Українка і М. Коцюбинський згори приймали органічною і невичерпною потенцією слова, слова, яке має душу та внутрішньо сконденсовану свободу, в багатьох їхніх колег розливалося анархічною повінню почуттів, образів, емоцій.

Імовірно, на таку мистецьку конституцію фатально вплинуло й повсюдне захоплення російською літературою. Відтак зрозумілими є зусилля більш чутливих, вільних митців уникнути повабу російської / імперської культури. Зорієнтованість на захід, звісно, не вимагала відмови від культури східного сусіда. Але світоглядне протистояння, розрив, коли вже піддався / долучився до її творення, виявлялися можливими тільки через повернення до традиційних (народницьких) цінностей. А це – все те ж ходіння по колу або второваним попередниками шляхом, що за нових умов фактично дорівнювало одне одному. У дивний спосіб консервативно-

централізована імперська культура тут виявлялася союзником периферійної патріархальної традиції, яка над усе переймалася збереженням неторкнутою, у “чистому” вигляді власної автентичності. Як показав Е. Саїд, спротив імперіалізмові, особливо на початках, не рідко набирав форм “культурного тубільництва” – пошуку незіпсованих зовнішніми впливами профілів ідентичності.

І молодим українцям доводилося протистояти одразу двом окресленим потугам. Можливо, жінкам тут було трохи простіше. Адже, протидіючи патріархальній традиції, вони тим протистояли й імперському (суто маскулінному) дискурсові; і навпаки. То ж, мабуть, закономірно, що саме жінки першими рішуче наважилися на боротьбу. А коли дивитися об’єктивно, то можливості фемінізму як соціокультурної практики українськими діячками були використані не вповні. Пояснюється це і синтезом (не завжди природним) громадсько-політичних стратегій та ідей гендерної емансипації, і бажанням провідних інтелектуалок вийти за межі, регламентовані суспільством і часом. Тобто важило не здобуття зовнішніх преференцій (насправді позірної рівності в суспільній ієрархії), а реальної співпраці, гармонії у творенні сенсів, продукуванні нових ідей, моделей і форм.

Не дивно, що заскочені цим бунтом чоловіки узяли його найперше за посягання на власну панівну роль. Тому в своїй літературній епосі ні О. Кобилянська, ні Леся Українка в канон уведені бути не могли. Навіть під маркою “одинокого мужчини”. Їхнє місце дещо осторонь, хоча й не на маргінесах. Натомість ті з письменниць, хто не насмілився або, спробувавши, відмовився порушувати рівновагу, посіли належні собі природою та утвердженою ієрархією місця у почесному, біля патріархів, другому ряді. Жінки, котрих чоловіки ідентифіковували і приймали за “своїх”, майже рівних, швидко засвоювали панівний маскулінний дискурс, навіть у такому найтоншому вияві як творчість. Л. Старицька-Черняхівська, що замолоду бралася ламати кліше, а згодом піддалася загальному плинові, не тільки прийняла цей погляд на себе, але перейняла, поширила його вже від себе на інших. Це можна помітити й у рефлексіях про Лесю Українку, сприйняття котрої таке, справді, знайоме – *збоку* і трохи *зверху*.

Основи цього ракурсу закладено гендерними установками. Але не тільки. Панівна культурна традиція і її літературний еквівалент реалізм теж передбачали

окреслені параметри стилетвірних підходів та засобів. У добу зовнішнього громадсько-політичного реконструювання держави найпотрібнішими здавалися суворі каменярі, здатні до самозабуття виводити підмурівки спільного дому. Відійти від образу / ролі / стереотипу для чоловіка чи не автоматично означало “змáлитися”, самохіть скинутися природженого покликання й вольового вибору. Це майже поразка, зрада, ганьба. Очевидно, не менші, ніж звитяга жінки, яка, подолавши власну слабку природу, спромоглася піднестися з хаосу особистого світика на рівень зримо значущої, певної дійсності. Такий (і найперше такий) чин вартий в здеморалізованому суспільстві захвату, заохочення та популяризації.

Навіть якщо письменниця не надаватиметься до глорифікованого загáлом стану і статусу, уникатиме цього, їй, поза волею біографії і художнього спадку, все одно його накидатимуть. А от вона, коли мова про Лесю Українку, відверто шкодуватиме за нереалізованими творчими задумами колег-чоловіків. Притім у ставленні до І. Франка, з огляду на його епоху та середовище, вона виявить більше розуміння й стриманості. А от ровесникові А. Кримському дістанеться сповна: і за страх бути з читачем відвертим (а отже, собою), і за придушення чуттєво-емоційних начал особистості, і за силувану, а тому непереконливу раціоналізацію / об’єктивізацію письма, і за стильову розхристаність та ідейно-формальні метання. Словом, Кримському буде поставлено на карб усе, що можна закинути молодому митцеві, який у перехідні часи поміж двома культурними епохами, зупинився на роздоріжжі.

Сказане стосується й Л. Старицької-Черняхівської. І то навіть передовсім, з огляду на переваги її вихідних позицій: освіти, літературного оточення, статі. Як письменниця вона лишилася у межах попередньої традиції зі своїми спорадичними, мало ефективними спробами її оновлення. Оприлюднена в розповні творчих сил авторська концепція драматургії відбиває усю складність відмежування сучасницею перейденої національним театром доби з паралельним окресленням магістралей його розвою. Узявши за основи своїх побудов ідейно-художні принципи корифеїв, Л. Старицька-Черняхівська, чого і слід було очікувати, переакцентовує другорядні, як їй здавалося, естетичні коди, не чіпаючи базових – ідеологічних. Відтак піднесена найвище соціальна драма, хоч і споряджена новаторськими знахідками, суттю своєю

лишалася в просторі заданих батьками-попередниками класичних зразків. Хай якими актуальними й популярними були п'єси авторки 1900–1910-х рр., усі вони розвивають тенденцію задану ще дебютом (драматичною дією "Сапфо") – рух до узвичаєного патріархально-народницького, реалістичного мейнстріму.

Виявляється, що триматися межі, балансуючи на пограниччі епох, надто складно, якщо взагалі реально. Модернізуватись "за власним бажанням", "наполовину", як то ввижалося багатьом молодим, і не тільки молодим митцям, неможливо. Тут, щоб усе здобути – пізнати й засвоїти нове, – потрібно від усього відмовитись – облишити, позбутися старого. І не тільки в манері письма (це швидше наслідок), а в світогляді, мисленні, самоусвідомленні й позиціонуванні.

Найчистіший досвід такої персоналізації засвідчує шлях О. Кобилянської. Відпочатково й вона намагалася употужнити власний голос наративом спільноти. Щоправда, вельми специфічної, а в українських умовах нової і маргінальної водночас – жіночої. Та невдовзі довелося пересвідчитись у доволі відносній ефективності гуртових емансипаційних проектів, потенціал яких чи не самохіть належав до підпорядкування стратегічно вищим державницьким інтересам. Відтак особисті пріоритети мусили або улягати громадським, або, виходячи з поля суспільно доцільного, шукати розвитку в царинах індивідуально-волюнтаристського.

До останньої з окреслених перспектив дівчинка – дівчина – жінка підсвідомо і/чи свідомо готовою була завжди. Інша річ, що потуга репресивної патріархальної структури працювала на форматування фемінних інтенцій, що в соціокультурних вимірах дорівнювало упокоренню. Тому вибір себе справжньої майже завжди був тотожним вибору перспектив свободи. Цей алгоритм зокрема визначав і стратегії особистого звільнення Л. Косач. Її досвід становлення, хоч і не в усьому такий травматичний як у Кобилянської, також закладався через протистояння зі світом чоловіків. Шукаючи в ньому свого місця, жінка зрештою мусила зрозуміти, що її простір і призначення вже визначені наперед і то в усіх без винятку (репертуар, утім, невеликий) сферах життєдіяльності. Відмова від пропонованого / накинутого Іншим образу чи не автоматично вела до знеособлення, що у випадку непересічної постаті доконувалося ще й через риторику інакомовлення й глорифікації.

Отже, доповнення і завершення повноцінного особистісного становлення доводилося шукати у стосунках з рівнею. І тут паритетність могла бути забезпечена не тільки сферою ціннісних установок, етичних принципів і естетичних уподобань, а й психологічною відкритістю та духовною злагодженістю, яку Кобилянська називатиме резонуванням. Чуттєво-емоційний комплекс, що не просто визначає і параметрує взаємини, а генерує й утривалює їх, найбільшу дієвість виявив в опціях віддзеркалення з Іншою, де подруги поставали одна для одної і самі для себе повновагими суб'єктами. Безпосередньо це позначалося і на царині професійної творчої реалізації, де клопіт зовнішньої присутності (місця і статусу) нівелювався потребами внутрішнього, найбільш природного розкриття і самовираження.

Як показав час, далеко не всі, навіть із тих, хто мав хист і бажання, впоралися з випробуваннями, що ними ряснів неходжений шлях. Багатьох відлякувала не так боротьба і праця над собою (що, мабуть, найважче), як протистояння зі світом зовнішнім – неприйняття, нерозуміння, а то й відторгнення. Так повелося, мабуть, ще від Шевченка, що поміж митцем і його творчістю мусила стояти біографія, коли не героїко-трагічна, то хоча б сповнена драматичних, обов'язково із суспільним резонансом, подій. Ледь увійшовши в літературу, початківець заходжувався робити собі ім'я поза питомим середовищем; адже в політичній, громадській, журналістсько-видавничій царинах висунутися завжди було найлегше. Натомість суто художні осягнення письменника опинялися заручниками його успіхів у реальному житті та, відповідно, під цим оглядом оцінювалися.

Уперше масовим це явище зробилося в добу порубіжжя, коли зрештою воно могло зазнати нищівної поразки. Модернізм повернув письменника обличчям до самого себе, спонукав зануритися у власний внутрішній світ і вже через нього виходити й на світ зовнішній – рефлексувати, конструювати, змінювати його. Щоб відбутися, мати успіх (справжній, а не тимчасовий, у публіки), потрібно цілковито віддатися головній і єдиній справі свого життя – творчості. Найвищі здобутки чільних постатей епохи визначаються саме такою настановою.

Лідери нового покоління – Леся Українка, М. Коцюбинський, В. Стефаник, О. Кобилянська – входили в літературу й працювали у ній, сказати б, автономно.

Тобто без гуртування довкола структурованої платформи, а отже, без можливостей (і необхідності) суспільного її ствердження та популяризації. І тим вагомішою постає перемога, чи хай злам, на який спромоглися творчими зусиллями дорівняти вітчизняну літературу тогочасним світовим здобуткам митці порубіжжя.

Доробок письменників першої когорти, розглянутий у межах стильових тенденцій символізму та експресіонізму, засвідчує не просто життєздатність такої практики, а її органічне побутування у національному топосі. Автори першого ряду явили ще донедавна немислиме в умовах провінції, культура якої, здавалося б, працює тільки на самозбереження. Відтепер в українській літературі осягом одного покоління стало можливим розмежування суто за художніми критеріями. І, що найважливіше, саме ці критерії, якими б плинними або й умовними вони на позір не здавалися, постали коли не визначальними, то провідними у спектруванні художніх напрямів доби і не меншою ваготою у замірах індивідуальної поетики.

Взаємокореляція в означених координатах культурно-історичного контексту й приватної творчої практики рідко обходилася без урахування етапів шляху митця. І то якими б ці етапи не здавалися і як, відповідно, не маркувалися – учнівськими, становлення / зростання, зрілими, вершинними тощо. Епоха раннього українського модернізму по-своєму і прикметна внутрішньою борнею, що вивершувалась (або ні) свідомим вибором. Загально беручи, цим визначався не тільки вододіл поміж традиціоналістами і новаторами. Часто особистий досвід мистецького поступу починався з наслідування / вторування панівному, народницько-реалістичному і/або народницько-романтичному дискурсу та апробації / адаптації екстремальної стилістики. Відповідно і йшлося або до подальшого руху, до вироблення модерно-індивідуального світогляду й розбудови неповторного художнього світу, або робився поворот назад. Останній чи не завжди вивершувався / завершувався тиражуванням своїх попередніх знахідок, а то й просто реартикуляцією знахідок попередників. (Спроби синтетичних проектів, як свідчать зусилля Л. Старицької-Черняхівської, зазвичай кінчалися поразкою, розчиненням у мейнстрімі).

Персоналізм і панестетизм як складники художнього становлення не працювали самі собою, внаслідок автоматичного їх декларування. Щоб стати

митцем, а не просто піднятися до рівня свого часу, українському літераторові належало, хай і через “перетоплення” здобутків попередників у національній традиції, рухатися вперед, до освоєння і засвоєння нового. Тобто того, що епоха висувала як світогляд і методологію для найпосутнішого пізнання і сучасності, й універсуму загалом. Ішлося не про суто естетичний розвій, а належну реакцію на динаміку такого мінливого (всупереч викладкам позитивістів) життя, навіть більше, можливість не просто реагувати, а пізнавати, прогнозувати і будувати-оприсутнювати його. Адже над усе важило не артикулювання раціонально всеприйнятної, загальнопримиряючої правди, а право і вагота на свою правду.

Самоусунення від прямих суспільних обов’язків надасть Лесі Українці омріяну можливість цілковито посвятитися музі й, мабуть, подарує кілька додаткових років життя. Так буде подолано останній тягар, що гнітив дух цієї з природи вільної людини. Тягар статі (гендерні упередження) й стану (патріархальна упокореність і національне упослідження) вдалося скинути раніше. І то у способи, що виявилися недоступними / неприйнятними для більшості сучасників, а найперше сучасниць.

Леся Українка не мала потреби укладати автобіографію, зазначаючи, що все її існування – горіння душі й пульсування мислі – слід шукати в її творах. Тому так важко надається до реконструкції реальний життєпис письменниці, котра, здається, з умисною ретельністю затирала все, що напряму до неї стосувалося. У намаганні збагнути цю загадкову постать й доводиться покладатися на свідчення, не меншою мірою як і на досвід, її сучасників – членів родини, друзів, колег.

Зрозуміло, що цілковитим чи бодай приблизним віддзеркаленням образу своєї великої співвітчизниці ні близькі подруги О. Кобилянська та Л. Старицька-Черняхівська, ні товариші М. Коцюбинський, В. Стефаник та О. Олесь бути не можуть. Надто вже різні це і митці, і люди. Але їхні взаємини, спільність з однаковим ентузіазмом робленої справи, самовідданість дозволяють говорити про більше, ніж корпоративну – духовну єдність. А через співвіднесення зовнішнього та внутрішнього життя митців можна вийти і на динаміку епохи, і на генерику літературної традиції, і на особливості та закони творчого процесу.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Абеляр П. Історія моїх страждань. Листування Абеляра й Елоїзи / *пер. з лат. Р. Паранько*. Львів: Літопис, 2004. 136 с.
2. Аверинцев С. София-Логос: словарь / *под ред. Н. Аверинцевой и К. Сигова.* Київ: ДУХ І ЛІТЕРА, 2006. 320 с.
3. Аврахов Г. Леся Українка: Проблеми текстології та історії друку (До 12-томного видання творів, 1975–1979). Луцьк: ПВД "Твердиня", 2007. 228 с.
4. Автобіографія Людмили Старицької-Черняхівської (З архіву М. Плевака). *Слово і Час*. 1997. № 2. С. 32–35.
5. Агеєва В. Жіночий простір. Феміністичний дискурс українського модернізму: монографія. Київ: Факт, 2003. 320 с.
6. Агеєва В. Поетеса зламу століть. Творчість Лесі Українки в постмодерній інтерпретації. Київ: Либідь, 1999. 264 с.
7. Агеєва В. Українська імпресіоністична проза. Київ: Інститут літератури НАН України, 1994. 160 с.
8. Адорно Т. Теорія естетики / *пер. з нім. П. Таращук*. Київ: Вид-во Соломії Павличко "Основи", 2002. 518 с.
9. Александрова Г. Помежів'я (Українське порівняльне літературознавство кінця XIX – першої третини XX ст.). Київ: ВПЦ Київський ун-т, 2009. 415 с.
10. Андріяшик О. "Літературний канон мусить підлягати аналізу", або Нове прочитання Ольги Кобилянської. *Літ. Україна*. 2010. №1. С. 3.
11. Антонович В. Триста років українського театру. 1619–1919. Київ: ВІП, 2003. 418 с.
12. Антонович М. Олесь (Олександр Іванович Кандиба). *Самостійна Україна*. 1994. Ч. 4. С. 3–10.
13. Антофійчук А. Євангельські образи в українській літературі XX століття: монографія. Чернівці: Рута, 2001. 335 с.

14. Антофійчук А. Християнські ідеї та образи в творчості Лесі Українки: навч. посібник. Чернівці: Рута, 2002. 72 с.
15. Астрахан Н. Буття літературного твору: Аналітичне та інтерпретаційне моделювання: монографія. Київ: Академвидав, 2014. 432 с. (Сер. “Монограф”).
16. Б. Грінченко – М. Драгоманов. Діалоги про українську національну справу / *упор. А. Жуковський*. Київ: Просвіта, 1994. 288 с.
17. Бабишкін О. Боротьба за реалізм в українській літературі кінця XIX – початку XX ст. (на мат. літературної критики). Київ: Вид-во АН УРСР, 1961. 179 с.
18. Бабишкін О., Курашова В. Леся Українка. Життя і творчість. Київ: Держвидав, 1955. 478 с.
19. Барабан Л. Людмила Старицька-Черняхівська. Сторінки драматургічної творчості. *Слово і Час*. 1992. № 9. С. 29–34.
20. Барабан Л. Михайло Коцюбинський і театр (маловідомі матеріали). *Студії мистецтвознавчі*. 2010. № 3. С. 90–102.
21. Бартко О. Літературно-естетична концепція журналу “Українська хата”: автореф. дис... канд. філол. наук: 10.01.01. Київ, 1996. 17 с.
22. Баса О. ЇЇ лілеї (твори О. Кобилянської про неї саму). *Молода нація: Альманах*. 1994. № 5. С. 35–41.
23. Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет. Москва: Худ. лит. 1975. 502 с.
24. Башляр Г. Фрагменти поетики вогню / *пер. з фр. Р. Мардер*. Харків: Фоліо, 2004. 143 с.
25. Белый А. Символизм как миропонимание / *сост., прим. Л. Сугай*. Москва: Республика, 1994. 528 с. (Мыслители XX века).
26. Бердяев Н. О назначении человека / *сост. Л. Греков и А. Поляков*. Москва: Республика, 1993. 383 с. (Б-ка этической мысли).
27. Бердяев Н. Философия свободного духа / *сост. П. Алексеев*. Москва: Республика, 1994. 480 с. (Мыслители XX века).
28. Бетко І. Біблійні сюжети і мотиви в українській поезії XIX – початку XX століття. Зелена Ґура – Київ: Б.в., 1999. 160 с.

29. Бетко І. Біблія як джерело ідей у творчості Лесі Українки (Проблемний огляд). *Слово і Час*. 1991. № 3. С. 28–36.

30. Бичко А. Леся Українка. Світоглядно-філософський погляд. Київ: Укр. центр дух. культури, 2000. 185 с.

31. Біблія або книги Святого Письма Старого і Нового Заповіту / *пер. І. Огієнка*. Б. м.: Укр. біблійне тов-во, 2005. 1376 с.

32. Біла А. Український літературний аванґард: пошуки, стильові напрямки: монографія. 2-ге вид. доп. і перероб. Київ: Смолоскип, 2006. 464 с.

33. Білецький Л. Три сильветки. Марко Вовчок – Ольга Кобилянська – Леся Українка. Винипеґ: Накладом Союзу Українок Канади, 1951. 127 с.

34. Білецький О. Літературно-критичні статті / *упор., приміт. О. Гончарук*. Київ: Дніпро, 1990. 254 с. (Сер. “Укр. літ-на думка”).

35. Бланшо М. Простір літератури / *пер. з фр. Л. Кононович*. Львів: Кальварія, 2007. 272 с.

36. Блум Г. Західний канон: книги на тлі епох / *пер. з англ. під. заг. ред. Р. Семківа*. Київ: Факт, 2007. 720 с. (Сер. “Висока полиця”).

37. Бовсунівська Т. Теорія літературних жанрів. Київ: ВПЦ “Київський університет”, 2009. 519 с.

38. *Бовуар де С.* Друга стать: Т. 1–2 / *пер. з фр. Н. Воробйова, П. Воробйов, Я. Собко*. Київ: Основи, 1994.

39. Богдан С. Автопортрет “жінки з Косачівського роду” за її листами. *Дивослово*. 2005. № 2. С. 64–68.

40. Богдан С. Епістолярний образ О. Кобилянської: психолінгвістичний етюд. *Мовний етикет українців: традиції і сучасність*. Київ, 1998. С. 387–393.

41. Богдан С. “Україна... А знаєте, таки є щось в сьому слові”: Етнічні стереотипи Лесі Українки за її листами. *Дивослово*. 2002. № 10. С. 19–23.

42. Богачевська-Хомяк М. Білим по білому: Жінки в громадському житті України, 1884–1939 / *автопереклад з англ*. Київ: Либідь, 1995. 424 с.

43. Бойко М. Словопокажчик драматичних творів Лесі Українки. Київ: Вид-во АН УРСР, 1961. 93 с.

44. Бойко Ю. Естетичні погляди Лесі Українки та її стильові шукання. *Ю. Бойко.* Вибрані праці. Київ: Медекол, 1992. С. 110–160.

45. Бондарева О. Міф і драма у новітньому літературному контексті: поновлення структурного зв'язку через жанрове моделювання: монографія. Київ: Четверта хвиля, 2006. 512 с.

46. Борев Ю. Эстетика: Т. 1–2. Смоленск: Русич, 1997.

47. Борисюк Т. "Лісова пісня" Лесі Українки і "Затоплений дзвін" Герхарта Гауптмана. *Слово і Час*. 1990. № 3. С. 25–29.

48. Борисюк Т. Фольклор і міфологія в "Лісовій пісні" Лесі Українки. *Народна творчість і етнографія*. 1991. № 2. С. 31–40.

49. Ботнаренко Н. Страх та відчуження як світосприйняття у прозі кінця XIX – початку XX століть (Василь Стефаник і Антон Чехов). *Вісник Львівського ун-ту*. Сер. філологічна. 2014. Вип. 60. Ч. 2. С. 191–197.

50. Букса І. Творчість та словник малозрозумілих слів Василя Стефаника: монографія. Київ: Смолоскип, 1996. 134 с.

51. Бурлака Г. Адресат – Олександр Олесь (Проблема творчих взаємин). *Пам'ять століть*. 1996. № 2. С. 88–92.

52. Валіцький А. В полоні консервативної утопії: Структура і видозміни російського слов'янофільства / *пер. з пол. В. Моренець*. Київ: Основи, 1998. 710 с.

53. Василько А. Вічна казка (Олесь "По дорозі в Казку"). *Відбиток з "Ради"*. Київ: Б. в., 1991. 30 с.

54. Варикаша М. Гендерний дискурс у літературі non-fiction: монографія. Донецьк: Ландон XXI, 2013. 212 с.

55. Варчук В. Творча історія поезії у прозі Василя Стефаника "Самому собі". *Слово і Час*. 2010. № 4. С. 103–113.

56. Василь Стефаник: Життя і творчість у документах, фотографіях, ілюстраціях: альбом / *упоряд. Ф. Погребенник.* Київ: Рад. шк., 1987. 144 с.

57. Василь Стефаник у критиці та спогадах. Статті, висловлювання, мемуари / *упор. та комент. Ф. Погребенник*. Київ: Дніпро, 1970. 484 с.

58. Василь Стефаник – художник слова / *упор. В. Грещук, В. Кононенко, С. Хороб*. Івано-Франківськ: Плай, 1996. 272 с.

59. Ведель Е. Лірика Лесі Українки. Діалог з європейською культурою. Київ: Академвидав, 2014. 80 с. (Сер. “Монограф”).

60. Венгер А., Чернюк С. Творчість Ольги Кобилянської у контексті німецької літератури. *Дивослово.* 2006. № 1. С. 54–59.

61. Венгуренко Н. Художній світ О. Кобилянської у контексті проблеми синтезу музики та живопису в українській літературі. *Київська старовина.* 2003. № 4. С. 55–59.

62. Веретейченко І. Модерна концепція мистецтва у творчості Лесі Українки: автореф. дис... канд. філол. наук: спец. 10.01.01. Київ, 2003. 20 с.

63. Веселовська Г. Театр Миколи Садовського (1907–1920): монографія. Київ: Темпора, 2018. 412 с.

64. Выготский Л. Психология искусства. Москва: Искусство, 1986. 573 с.

65. Вышеславцев Б. Этика преображенного Эроса. Москва: Республика, 1994. 368 с. (Б-ка этической мысли).

66. Вишневська Н. Лірика Лесі Українки: Текстологічне дослідження. Київ: Наук. думка, 1976. 296 с.

67. Винниченко В. Вибрані п’єси: У 2-х т. / *кер. творчої групи Н. Прибєга*. Київ: Мистецтво, 2008.

68. Винниченко В. Краса і сила / *упор., авт. приміт. П. Федченко*. Київ: Дніпро, 1989. 752 с.

69. Винниченко В. Щоденник / *ред. Г. Костюк*. Едмонтон – Нью-Йорк: Видання КІУСу, 1980–1983. Т. 1–2.

70. Вірченко Т. Морально-етичні основи характеротворення у драматургії Лесі Українки: монографія. Київ: Акцент, 2007. 164 с.

71. Вісич О. Естетика нон-фініто у творчості Лесі Українки: монографія. Луцьк: ПВД “Твердиня”, 2014. 196 с.

72. Вісич О. Метадрама: теорія і репрезентація в українській літературі: монографія. Луцьк: Вежа-друк, 2018. 340 с.

73. Возняк Т. “Народження трагедії із духу музики” та “Лісова пісня”. Слово – музика – мовчання. Сучасність. 1992. № 2. С. 107–112.

74. Вознюк В. Про Ольгу Кобилянську: Нові матеріали. Роздуми. Знахідки. Київ: Дніпро, 1983. 183 с.

75. Вознюк Г. Творчість Ольги Кобилянської у критичній оцінці Осипа Маковея. *Українське літературознавство*. 1983. Вип. 41. С. 118–125.

76. Волинь філологічна: текст і контекст. Леся Українка та зарубіжні письменники: зб. наук. пр. / *упор Т. Левчук.* Луцьк: ВНУ ім. Лесі Українки, 2009. Вип. 8. 334 с.

77. Волинь філологічна: текст і контекст. Універсум Лесі Українки: зб. наук. пр. / *упор С. Романов.* Луцьк: СНУ ім. Лесі Українки, 2016. Вип. 22. 572 с.

78. Вороний М. Поезії. Переклади. Критика. Публіцистика / *упор., приміт. Т. Гундорова*. Київ: Наук. думка, 1996. 704 с. (Б-ка укр. літ. Укр. новіт. літ.).

79. “Всім серцем Ваша...” Листи Л. М. Старицької-Черняхівської до М. С. Грушевського [серпень 1912 – вересень 1913] / *публ. та комент. В. Заруби*. *Вітчизна*. 1991. №10. С. 166–176.

80. Вулф В. Власний простір / *пер. з англ. Я. Чердаклі*. Київ: ВД “Альтернативи”, 1999. 112 с.

81. Вулф В. Жінки та розповідна література. *Незалежний культурологічний часопис “Ї”*. 2000. № 17. С. 78–86.

82. Вульф Р. Е. Європа і народи без історії / *пер. з англ. І. Пошивайло*. Київ: ВД “КМ Академія”, 2004. 535 с.

83. Гайдеґґер М. Дорогою до мови / *пер. з нім. В. Кам’янець*. Львів: Літопис, 2007. 232 с.

84. Гелеви Д. Жизнь Фридриха Ницше / *пер. с фр. А. Ильинский*. Рига: Спидритис, 1991. 272 с.

85. Гарасим Я. Етноестетика Василя Стефаника. *Міфологія і фольклор*. 2008. № 1. С. 63–67.

86. Гейне Г. Вибр. тв.: у 4-х т. / *пер. з нім. за заг. ред. Л. Первомайського і О. Дейча*. Київ: Дніпро, 1972–1974.

87. Гейне Г. Про художню творчість: зб. / *пер. з нім. Б. Гавришків, Є. Попович, Ю. Лісняк та ін.* Київ: Мистецтво, 1988. 351 с. (Пам'ятки естет. думки).

88. Гейзінга Й. Homo Ludens / *пер. з англ. О. Мокровольський*. Київ: Основи, 1994. 250 с.

89. Гирич І. Українські інтелектуали і політична окремішність (середина XIX – початок XX ст.): монографія. Київ: Укр. п-к, 2014. 496 с. (Світло світогляду).

90. Гірц К. Інтерпретація культур: Вибрані есе / *пер. з англ. Н. Комарова*. Київ: ДУХ І ЛІТЕРА, 2001. 524 с.

91. Гозенпуд А. Поетичний театр (Драматичні твори Лесі Українки). Київ: Мистецтво, 1947. 302 с.

92. Голобородько К. Художні домінанти словесної творчості Олександра Олеся. *Літератури світу: поетика, ментальність і духовність*: зб. наук. пр. 2013. Вип. 2. С. 14–31.

93. Голобородько Я. Психологічні зрізи Ольги Кобилянської. *Українська література в загальноосвітній школі.* 2012. № 12. С. 2–5.

94. Голод Р. Іван Франко та літературні напрями кінця XIX – початку XX століття. Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2005. 284 с.

95. Голомб Л. Слідами дискусій навколо творчості Олександра Олеся (До історії раннього українського модернізму). *Зб. на пошану проф. Марка Гольберга*. Дрогобич: Вимір, 2002. С. 142–153.

96. Гомілко О. Метафізика тілесності: концепт тіла в у філософському дискурсі. Київ: Наук. думка, 2001. 340 с.

97. Горболіс Л. Парадигма народнорелігійної моралі в прозі українських письменників кінця XIX – початку XX ст. Суми: Козацький вал, 2004. 200 с.

98. Грабович Г. До історії української літератури: Дослідження, есе, полеміка. Київ: Основи, 1997. 604 с.

99. Грицак Я. Нарис історії України. Формування модерної української нації XIX – XX століття. 2-ге вид. Київ: Генеза, 2000. 356 с.

100. Грицак Я. Пророк у своїй вітчизні. Франко та його спільнота (1856–1886). Київ: Критика, 2006. 632 с.

101. Грицюта М. Про типологічну бизькість “Лісової пісні” і “Тіней забутих предків”. *Радянське літературознавство*. 1972. № 8. С. 46–52.

102. Грицюта М. Художній світ В. Стефаника. Київ: Дніпро, 1982. 199 с.

103. Гром’як Р. Історія української літературної критики (від початків до кінця XIX ст.). Тернопіль: Підручники&Посібники, 1999. 224 с.

104. Грушевський М. Поезія Олеся. *Українське слово. Хрестоматія української літератури та літературної критики XX ст. В 4 кн. / упор. В. Яременко*. Кн. І. Культурно-історична епоха модернізму. Київ: Аконіт, 2001. С. 423–428.

105. Гуменюк В. Сила краси: Проблеми поетики драматургії Володимира Винниченка: монографія. Сімферополь: Б.в., 2001. 340 с.

106. Гуменюк В. Шлях до “Одержимої”: Творче становлення Лесі Українки – драматурга: монографія. Сімферополь: Світ, 2008. 234 с.

107. Гундорова Т. Жінка і дзеркало. *Незалежний культурологічний часопис “Ї”*. 2000. № 17. С. 87–94.

108. Гундорова Т. Леся Українка: християнство – екзистенціалізм – фемінізм. *Слово і Час*. 1996. № 8–9. С. 19–28.

109. Гундорова Т. ПроЯвлення слова. Дискурсія раннього українського модернізму. Вид. 2-ге, перероб. та доп. Київ: Критика, 2009. 448 с. (Сер. “Критичні студії”).

110. Гундорова Т. Femina melancholica: Стать і культура в ґендерній утопії Ольги Кобилянської. Київ: Критика, 2002. 272 с. (Сер. “Критичні студії”. Вип. II).

111. Гундорова Т. Франко не Каменяр. Франко і Каменяр. Київ: Критика, 2006. 352 с.

112. Гундорова Т., Шумило Н. Тенденції розвитку художнього мислення (поч. XX ст.). *Слово і Час*. 1993. № 1. С. 55–66.

113. Ґадамер Г.-Ґ. Герменевтика і поетика. Вибр. тв. / пер. з нім. В. Бабич, *М. Кушнір та ін*. Київ: Юніверс, 2001. 280 с. (Філософська думка).

114. Ґадамер Г.-Ґ. Істина і метод. Основи філософської герменевтики. Т. 1–2 / *пер. з нім. О. Мокровольський, М. Кушнір*. Київ: Юніверс, 2000. (Філос. думка).

115. Ґендерна перспектива / *упор. В. Агеєва*. Київ: Факт, 2004. 256 с.

116. Ґеник-Березовська З. Грані культур: Бароко. Романтизм. Модернізм. Київ: Гелікон, 2000. 368 с.

117. Давидюк В. Первісна міфологія українського фольклору. Луцьк: Волинська книга, 2007. 324 с.

118. Давидюк В. Позатекстова міфологічна символіка “Лісової пісні”. *Дивослово.* 1995. № 2. С. 6–9.

119. Дашкевич Я. Постаті: нариси про діячів історії, політики, культури. 2-ге вид. випр. і доп. Львів: ЛА “Піраміда”, 2007. 807 с.

120. Демська-Будзуляк Л. Гендерна інтерпретація чоловічих і жіночих образів в українській літературі кінця XIX – початку XX ст. (новелістика, драматургія). *Слово і Час*. 2005. № 4. С. 10–14.

121. Демська-Будзуляк Л. Драма свободи в модернізмі. Пророчі голоси Лесі Українки: монографія. Київ: Академвидав, 2009. 184 с. (Сер. “Монограф”).

122. Демченко І. Особливості поетики Ольги Кобилянської: монографія. Київ: Твім інтер, 2001. 208 с.

123. Дем’яненко Л. Проблема взаємодії мистецтв у художній творчості Михайла Коцюбинського: автореф. дис... канд. філол. наук: 10.01.01. Київ, 2014. 20 с.

124. Дем’янівська Л. Символізм як один із напрямків української літератури (Драми О. Олеся). *Укр. мова та література в школі*. 1992. № 7–8. С. 25–28.

125. Дем’янівська Л. Українська драматична поема. Київ: Вища шк., 1984. 160 с.

126. Дем’янівська Л. Художні пошуки в українській драматургії початку XX ст. (Символічна драма С. Черкасенка та О. Олеся). Українська література. *Мат. I Конгресу міжнар. асоц. україністів.* Київ: Обереги, 1995. С. 133–150.

127. Денисюк І., Скрипка Т. Дворянське гніздо Косачів. Львів: Науково-видавн. тов-во “Академічний експрес”, 1999. 269 с.

128. Денисюк І. Літературознавчі та фольклорні праці у 3-х т. 4 кн. Львів: ВЦ ЛНУ ім. І. Франка, 2005.

129. Денисюк І. Розвиток української малої прози XIX – поч. XX ст. Львів: Науково-видавн. тов-во “Академічний експрес”, 1999. 280 с.

130. Дерріда Ж. Дарувати час / *пер. з фр. М. Ющенко.* Львів: Літопис, 2008. 208 с.

131. Деркач М. З нових матеріалів про Лесю Українку. *Україна*. 1946. № 2. С. 16–17.

132. Диба А. Сподвижники: Леся Українка у колі соціал-демократів. Київ: Основні цінності, 2003. 173 с.

133. Джойс Дж. Портрет митця замолоду / *пер. з англ. М. Прокопович*. Львів: ВНТЛ-Класика, 2005. 272 с.

134. Дзюба І. Кілька зіставлень: читаючи Кобилянську. *Українська мова та література*. 2003. №10. С. 27–33

135. Дзюба І. У світлі думки Лесі Українки. Луцьк: РВВ "Вежа" Волин. держ. ун-ту ім. Лесі Українки, 2006. 42 с.

136. Долімор Дж. Сексуальне дисиденство. Від Авґустина до Вайлда, від Фройда до Фуко / *пер. з англ. І. Гарник, П. Таращук*. Київ: Вид-во С. Павличко "Основи", 2004. 558 с.

137. Донцов Д. Літературна есеїстика / *відп. ред. і упор. О. Баган*. Дрогобич: ВФ "Відродження", 2009. 688 с. (Сер. "Вісниківська б-ка").

138. Дорошенко Д. Мої спомини про давнє минуле (1901–1914). Київ: Темпора, 2007. 271 с.

139. Дорошко Л. Міфологічні витоки творчості В. Стефаника. *Проблеми славістики: наук. часопис ВДУ ім. Лесі Українки*. 2004. № 3–4. С. 110–118.

140. Дорошко Л. Неоромантичність раннього українського модернізму. Статті, розвідки: Студії з україністики. Вип. XV. Київ: Ун-т "Україна", 2015. 256 с.

141. Драгоманов М. Вибране ("...мій задум зложити очерк історії цивілізації на Україні") / *упор., Р. Міщук*. Київ: Либідь, 1991. 688 с.

142. Драгоманов М. Літературно-публіцистичні праці: У 2-х т. / *редкол.: О. Засенко та ін*. Київ: Наук. думка, 1970.

143. Драй-Хмара М. Літературно-наукова спадщина / *упор. С. Гальченко, А. Ріпенко, О. Томчук*. Київ: Наук. думка, 2002. 592 с.

144. Дунай П. "Така непроста дорога...". Ідейно-естетичні параметри відгуку А. Ніковського на драму О. Олеся "По дорозі в Казку". *Укр. мова й л-ра в середніх шк., гімназіях, ліцеях та колегіумах*. 2005. № 6. С. 149–156.

145. Дюркгайм Е. Самогубство: Соціол. дослідж. / *пер. з фр. Л. Кононович*. Київ: Основи, 1998. 519 с.

146. Еліаде М. Священне і мирське; Міфи, сновидіння і містерії; Мефістофель і андрогін; Окультизм, ворожбитство та культурні уподобання / *пер. з нім., фр., англ. Г. Кьорян, В. Сахно*. Київ: Вид-во С. Павличко "Основи", 2001. 591 с.

147. Еліаде М. Трактат з історії релігії / *пер. з фр. О. Панич*. Київ: ДУХ І ЛІТЕРА, 2016. 520 с.

148. Евреинов Н. Демон театральности. Москва; Санкт-Петербург: Летний сад, 2002. 535 с.

149. Євшан М. Критика. Літературознавство. Естетика / *упор. і прим. Н. Шумило*. Київ: Основи, 1998. 658 с.

150. Єкельчик С. Пробудження нації: до концепції історії українського національного руху другої половини XIX ст. Мельбурн: Ун-т ім. Монаша, 1994. 124 с.

151. Єрмак В. Творча історія поезій у прозі Василя Стефаника: автореф. дис... канд. філол. наук: 10.01.09. Київ, 2013. 20 с.

152. Єфремов С. Вибране: Статті. Наукові розвідки. Монографія / *упор. і прим. Е. Соловей*. Київ: Наук. думка, 2002. 760 с.

153. Єфремов С. Історія українського письменства / *фахове редагув. М. Наєнко*. Київ: Феміна, 1995. 688 с.

154. Єфремов С. Літературно-критичні статті / *упор. Е. Соловей*. Київ: Дніпро, 1993. 351 с. (Сер. "Укр. літ-на думка").

155. Єфремов С. Щоденник (1.01.1895 – 4.02.1896). Про дні минулі (1876–1907): Спогади. Київ: Темпора, 2011. 790 с.

156. Єфремов С. Щоденник. (1923–1929). Київ: ЗАТ «Газета"Рада"», 1997. 848 с.

157. Жан-Поль. Приготовительная школа эстетики / *пер. с нем. А. Михайлов*. Москва: Искусство, 1981. 448 с. (И-я эстетики в памятниках и документах).

158. Жаркова Р. Стихія жіночого письма: самопрезентація в українській модерністичній прозі кінця XIX – початку XX століття (Леся Українка, Ольга Кобилянська, Уляна Кравченко). Львів: Норма, 2015. 208 с.

159. Жижченко Л. О. Кобилянська та її фемінізм. *Український модернізм зі столітньої відстані: зб. наук. пр.* Рівне, 2001. Вип. X, спец. С.251–259.

160. Жирмунский В. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Ленинград: Наука, 1977. 405 с.

161. Жіночі студії в Україні: Жінка в історії та сьогодні: монографія / *за заг. ред. Л. Смоляр*. Одеса: АстроПринт, 1999. 440 с.

162. Жулинський М. Вірю в силу духа: Іван Франко, Леся Українка і Михайло Грушевський у боротьбі за піднесення політичної і національної свідомості української людності. Луцьк: Надстир'я, 1999. 104 с.

163. Жулинський М. Олександр Олесь (Штрихи до портрета). *Літ. Україна.* 1988. 1 груд. С. 6.

164. Забужко О. Notre Dame d'Ukraine: Українка в конфлікті міфологій. Київ: Факт, 2007. 640 с. (Сер. "Висока полиця").

165. Забужко О. Філософія української ідеї та європейський контекст: Франківський період. Київ: Основи, 1993. 126 с.

166. Забужко О. Хроніки від Фортінбраса. Вибрана есеїстика 90-х. Київ: Факт, 1999. 340 с.

167. Завалій Л. Концепція ліричного героя у творчості О. Олеся доеміграційного періоду. *Сучасні проблеми мовознавства та літературознавства: зб. наук. пр*. 2011. Вип. 16. С. 107–109.

168. Задеснянський Р. Творчість Лесі Українки. Критичні нариси. Вид. 2-ге, доп. Мюнхен: Укр. критична думка, б.р. 174 с.

169. Залеська-Онишкевич Л. Текст і гра. Модерна українська драма. Львів: Літопис, 2009. 472 с.

170. Затонський Д. Про модернізм і модерністів. [Література сучасного Заходу]. Київ, 1967. 309 с.

171. Захід – Схід: основні тенденції розвитку сучасного порівняльного літературознавства: антологія / *ред. Л. Грицик*. Донецьк: ЛАНДОН-XXI, 2012. 376 с.

172. Збірник на пошану Ольги Кобилянської (1863–1942) / *ред. О. Кисілевська-Ткач*. Мюнхен: УВУ, 1991. Т. 14. 207 с.

173. Зборовська Н. Код української літератури. Проект психоісторії новітньої української літератури: монографія. Київ: Академвидав, 2006. 504 с.

174. Зборовська Н. Моя Леся Українка. Есей. Тернопіль: Джура, 2002. 228 с.

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

176. Зборовська Н. Український культурний канон: феміністична інтерпретація. *Кур'єр Кривбасу*. 2000. № 7. С. 117–124.

177. Зґамбаті Е. Італія Михайла Коцюбинського та Лесі Українки: два обличчя одного міфу. *Всесвіт.* 2007. № 7–8. С. 156–167.

178. Зеров М. Тв.: У 2-х т. / *упор. Г. Кочур, Д. Павличко*. Київ: Дніпро, 1990.

179. Зеров М. Українське письменство / *упор. М. Сулима*. Київ: Вид-во С. Павличко "Основи", 2002. 1301 с.

180. Зиммель Г. Избранное. Т. I. Философия культуры / *пер. с нем. М. Левина*. Москва: Юристъ, 1996. 671 с. (Лики культуры).

181. Зубрицька М. Homo legens: читання як соціокультурний феномен. Львів: Літопис, 2004. 352 с.

182. Івахненко Т. Український символізм за твором Олександра Олеся "По дорозі в Казку". *Українська мова і література в школі*. 2005. № 7. С. 23–26.

183. Ігнатенко І. Жіноче тіло у традиційній культурі українців: монграфія. Київ: Дуліби, 2013. 228 с.

184. Ільницький М. Від "Молодої Музи" до "Празької школи". Львів: НАНУ, 1995. 318 с.

185. Ільницький М. Краси свічадо. *Розсипані перли. Поети "Молодої Музи"*. Київ: Дніпро, 1991. С. 5–17.

186. Ингарден Р. Исследования по эстетике / *пер. с пол. А. Ермилов и Б. Федоров*. Москва: Изд-во иностран. лит., 1962. 572 с.

187. Індивідуальні стилі українських письменників XIX – початку XX ст.: зб. наук. пр. / *відп. ред. М. Яценко.* Київ: Наук. думка, 1987. 312 с.

188. Калениченко Н. Михайло Коцюбинський: нарис життя і творчості. Київ: Дніпро, 1984. 189 с.

189. Калениченко Н. Українська література кінця XIX – початку XX століття: Напрями, течії. Київ: Дніпро, 1982. 255 с.

190. Камінчук О. Неоромантик, символіст чи романтик? Естетичні тенденції творчості Олександра Олеся. *Дивослово.* 2004. № 12. С. 46–49.

191. Камінчук О. Провісниця українського модернізму: [Ольга Кобиляська]. *Дивослово.* 2004. № 4. С. 2–6; № 5. С. 36–39.

192. Камю А. Бунтующий человек. Философия. Политика. Искусство / *пер. с фр. И. Волевич, Ю. Денисов и др*. Москва: Политиздат, 1990. 415 с.

193. Кармазіна М. Леся Українка. Київ: ВД "Альтернативи", 2003. 416 с.

194. Касьянов Г. Теорії нації та націоналізму. Київ: Либідь, 1999. 352 с.

195. Касьянов Г. Українська інтелігенція на рубежі XIX – XX ст. Київ: Либідь, 1993. 176 с.

196. Кемпбел Дж. Герой з тисячею облич / *пер. з англ. О. Мокровольський*. Київ: ВД "Альтернативи", 1999. 391 с.

197. Кирилюк С. Світ прози Ольги Кобилянської. Кобилянська О. Зібр. тв.: У 10 т. / *редкол.: В. Антофійчук* та ін. Чернівці: Букрек, 2013. Т. І. С. 11–102.

198. Кисельов Г. Сім струн серця (Музика в житті Лесі Українки). Київ: Муз. Україна, 1968. 86 с.

199. Кісь О. Жінка в традиційній українській культурі (друга половина XIX – початок XX ст.) Львів: Ін-т народознавства НАН України, 2008. 271 с.

200. Кісь Р. Коваріації уявлень про смерть як індикатор типу культури (спроба крос-культурного бачення). *Народознавчі зошити: спец. випуск "Студії з інтегральної культурології".* 1996. № 1. С. 9–21.

201. Кобилянська О. Зібр. тв.: У 10 т. / *редкол.: В. Антофійчук* та ін. Т. I–V. Чернівці: Букрек, 2013–2017.

202. Кобилянська О. Слова зворушеного серця. Щоденники. Автобіографії. Листи. Статті та спогади / *упор. Ф. Погребенник*. Київ: Дніпро, 1982. 359 с.

203. Кобилянська О. Тв.: У 5 т. / *упор. Ф. Погребенник.* Київ: Держлітвидав України, 1962–1963.

204. Кобринська Н. Вибрані твори / *упор. І. Денисюк, К. Кріль*. Київ: Дніпро, 1980. 446 с.

205. Ковалець Л. Юрій Федькович: історія розвитку творчої індивідуальності письменника: монографія. Київ: ВЦ “Академія”, 2011. 440 с.

206. Ковалів Ю. Історія української літератури: кінець XIX – поч. XXI ст.: у 10 т. Т. I–III: підручник для ВНЗ. Київ: ВЦ “Академія”, 2013–2014.

207. Ковалів Ю. “...Ходім в мою душу, в мій храм...”. Олександр Олесь на тлі критичної рецепції. *Літ. Україна*. 1998. 17 груд. С. 6.

208. Ковальова О. Леся Українка: вибір модернізму. *Дивослово*. 2005. № 10. С. 51–54.

209. Когут О. Містерійні елементи у драмі О. Олеся “По дорозі в Казку”. *Вісник Прикарпатського ун-ту.* Сер.: Філологія. 2003. Вип. 8. С. 52–56.

210. Кодак М. Авторська свідомість і класична поетика. Київ: ПЦ “Фоліант”, 2006. 336 с.

211. Кодак М. Докір і заклик Олександра Олеся. *Укр. мова й література в середніх шк., гімназіях, ліцеях та колегіумах.* 2006. № 7–8. С. 101–105.

212. Козак С. Неоромантизм Лесі Українки. *Вісник АН України*. 1992. № 5. С. 31–37.

213. Козеллек Р. Минуле майбутнє. Про семантику історичного часу / *пер. з нім. В. Швед*. Київ: ДУХ І ЛІТЕРА, 2005. 380 с.

214. Козлов А. Українська дожовтнева література. Еволюція жанрів. Київ: Вища шк., 1991. 199 с.

215. Козуля *О.* Жінки в історії України. Київ: Укр. центр духовної культури, 1993. 255 с.

216. Колінгвуд Дж. Р. Ідея історії / *пер. з англ. О. Мокровольський*. Київ: Основи, 1996. 615 с.

217. Коломієць В. Українська національна ідея в творчості Людмили Старицької-Черняхівської. *Народна творчість та етнографія*. 2003. № 4. С. 87–94.

218. Колошук Н. Інтелектуальний конфлікт у драматургічній поетиці Лесі Українки. *Леся Українка і сучасність: зб. наук. пр.* Т. І. Луцьк: Вол. обл. друк, 2003. С. 149–158.

219. Колошук Н. Інтелектуальний конфлікт у драматургічній поетиці Лесі Українки (Стаття друга). *Леся Українка і сучасність: зб. наук*. пр. Т. ІІ. Луцьк: Вол. обл. друк, 2005. С. 127–136.

220. Колошук Н. Порівняльне літературознавство: посібник для ВНЗ. Київ: ВД "Кондор", 2018. 424 с.

221. Колошук Н. "Щоденники" Ольги Кобилянської як еготекст епохи декадансу: нарцисизм жіночого "Я". *Слово і Час*. 2012. № 4. С. 63–70.

222. Констанкевич І. Українська проза першої половини ХХ століття: автобіографічний дискурс: монографія. Луцьк: Вежа-Друк, 2014. 420 с.

223. Копистянська Н. Жанр, жанрова система у просторі літературознавства: монографія. Львів: ПАІС, 2005. 368 с.

224. Корнійчук В. Ліричний універсум Івана Франка: горизонти поетики: монографія. Львів: ВЦ ЛНУ ім. І. Франка, 2004. 488 с.

225. Косач М. (Михайло Обачний) Твори. Переклади. Листи. Записи кобзарських дум / *упор. Л. Мірошниченко.* Київ: ВД "Комора", 2017. 592 с.

226. Косач-Кривинюк О. Леся Українка. Хронологія життя і творчости / репринт. вид. Луцьк: ВАТ Вол. обл. друк., 2006. 928 с. ("Літературознавча скарбниця").

227. Костащук В. Володар дум селянських. Ужгород: Ужгородський держ. ун-т, 1968. 190 с.

228. Костенко А. Леся Українка / *упор. В. Сичевський*. Київ: А.С.К., 2006. 512 с.

229. Костенко Л. Геній в умовах заблокованої культури. *Дивослово*. 2001. № 5. С. 2–7.

230. Костенко Л. Поет, що йшов сходами гігантів. *Українка Леся*. Драматичні твори. Київ: Дніпро, 1989. С. 5–58.

231. Костенко Н. Аспекти модернізму. *Слово і Час*. 2001. № 2. С. 46–51.

232. Костенко Н. Українське віршування ХХ століття: навч. посібник. Київ: Либідь, 1993. 232 с.

233. Костецький І. Тобі належить цілий світ. Вибрані твори / *упор. М. Р. Стех.* Київ: Критика, 2005. 528 с.

234. Корбич Г. Захід, Польща, Росія в літературно-критичному дискурсі раннього українського модернізму. Вибрані аспекти рецепції. Poznań: Wydawnictwo naukowe, 2010. 334 с. (Ser. Filologia Rosyjska nr. 38).

235. Коцюбинська М. Зафіксоване і нетлінне: роздуми про епістолярну творчість: монографія. Київ: ДУХ І ЛІТЕРА, 2001. 300 с.

236. Коцюбинський М. Твори: У 7 т. / *редкол.: О. Засенко та ін.* Київ: Наук. думка, 1973–1975.

237. Кочерга С. Інтелектуальна парадигма культурософії Лесі Українки: навч. посібник. Луцьк: Вежа, 2010. 174 с.

238. Кочерга С. Іфігенія в Тавріді. Сторінки кримського літопису Лесі Українки. Сімферополь: Кримнавчпеддержвидав, 1998. 112 с.

239. Кочерга С. Культурософія Лесі Українки. Семіотичний аналіз текстів: монографія. Луцьк: ПВД “Твердиня”, 2010. 656 с.

240. Кочерга С. Під знаком Криму (українська література XIX і першої третини XX сторіч). Острог: Вид. НаУ “Острозька академія”. 202 с.

241. Краффт-Эбинг Р. Сексуальные катастрофы / *пер. с нем. Н. Вигдорчик и Г. Григорьев. Э. Золя*. Человек-зверь: Роман; *Р. Краффт-Эбинг.* Сексуальные катастрофы. (Половая психопатия): Клинико-судебно-медицинский очерк. Ростов-на-Дону: Кн. изд-во, 1994. С. 311–462.

242. Криловець А. Драматична поема Лесі Українки “Оргія”: філософія національної честі. Дивослово. 1996. № 7. С. 6–10.

243. Криловець А. Українська література перших десятиріч XX століття: філософські проблеми. Тернопіль: Навчал. книга – Богдан, 2005. 256 с.

244. Кримський А. Твори: У 5 т. / *редкол. І. Білодід та ін.* Київ: Наук. думка, 1972–1973.

245. Крістева Ю. Полілог / *пер. з фр. П. Таращук*. Київ: Юніверс, 2005. 480 с.

246. Крістева Ю. Самі собі чужі / *пер. з фр. З. Борисюк*. Київ: Вид-во С. Павличко “Основи”, 2004. 264 с.

247. Крохмальний Р. Метаморфоза і текст: семантична, структуротворча та світоглядна роль переміни художнього образу. Львів: ВЦ ЛНУ ім. І. Франка, 2005. 420 с.

248. Крупка М. Українська жіноча проза: дві епохи, дві версії. Рівне: Б. в., 2008. 215 с.

249. Кузнецов Ю. Імпресіонізм в українській прозі кінця XIX – початку XX ст.: Проблеми естетики і поетики. Київ: Зодіак-ЕКО, 1995. 304 с.

250. Кузнецов Ю. Поетика прози М. Коцюбинського. Київ: Наук. думка, 1989. 264 с.

251. Кузякина Н. Леся Украинка и Александр Блок: литературно-критический очерк. Київ: Рад. п-к, 1968. 167 с.

252. Кулінська Л. У світі ідей та образів: особливості поетики драми Лесі Українки. Київ: Дніпро, 1971. 224 с.

253. Кунас Т. Зло. Розкриття сутності зла в літературі і мистецтві / *пер. з фін. І. Малевич та Ю. Стояновська*. Львів: Вид-во Анетти Антоненко; Київ: Ніка-Центр, 2015. 288 с.

254. Куп'янський Й. Літопис життя і творчості М. Коцюбинського. Київ: Наук. думка, 1965. 588 с.

255. Курбас Л. Березіль: Із творчої спадщини / *упор. і прим. М. Лабінський*. Київ: Дніпро, 1988. 518 с.

256. Кухар Р. В. До джерел драматургії Лесі Українки. Ніжин: Вікторія, 2000. 268 с.

257. Куца О. Михайло Драгоманов і розвиток української літератури у другій половині XIX століття. Тернопіль: Посібники і підручники, 1995. 224 с.

258. Куцевол О. Вивчення життя і творчості Михайла Коцюбинського через рецепцію літературних і літературно-критичних джерел: посібник. Вид. 2-ге, випр. і доп. Вінниця: ТОВ "Нілан-ЛТД", 2016. 402 с.

259. Лабрюєр Ж. де Характери, або звичаї нинішнього віку / *пер. з фр. Г. Малець*. Київ: Унів. вид-во ПУЛЬСАРИ, 2009. 364 с. (Сер. "Християнські філософи").

260. Лавріненко Ю. Українська соціял-демократія (група УСД) і її лідер Леся Українка. *Сучасність.* 1971. № 5. С. 68–86; № 6. С. 56–71; № 7–8. С. 132–150.

261. Ласло-Куцюк М. Велика традиція. Бухарест: Критеріон, 1979. 268 с.

262. Ласло-Куцюк М. Ключ до белетристики. Бухарест: Мустанг, 2000. 292 с.

263. Ле Бра-Шопар А. Філософський зоопарк: від отваринення до вилучення з людства / *пер. з фр. В. Шевченко.* Київ: Унів. вид-во ПУЛЬСАРИ, 2009. 312 с.

264. Левченко Г. Зачарована казка життя Ольги Кобилянської. Київ: Книга, 2008. 224 с. (Психоаналітична студія).

265. Левченко Г. Міф проти історії. Семіосфера лірики Лесі Українки: монографія. Київ: Академвидав, 2013. 315 с. (Сер. “Монограф”).

266. Левченко О. Європейські рефлексії української драми початку ХХ ст. Олександр Олесь. *Український театр ХХ ст.* Київ: ЛДЛ, 2003. С. 36–70.

267. Левчук Л. Психоаналіз: історія, теорія, мистецька практика. Київ: Либідь, 2002. 255 с.

268. Лексикон загального та порівняльного літературознавства / *ред. А. Волков, О. Бойченко та ін.* Чернівці: Золоті литаври, 2001. 636 с.

269. Леопарди Дж. Этика и Эстетика / *пер. с итал., сост. и коммент. С. Ошеров*. Москва: Искусство, 1978. 470 с. (И-я эстетики в памятниках и документах).

270. Лесин В. Василь Стефаник – майстер новели. Київ: Наук. думка, 1970. 329 с.

271. Леся Українка. Бібліографічний покажчик: 1884–1970 / *упор. М. Булавицька, М. Мороз, М. Деркач.* Київ: Наук. думка, 1972. 392 с.

272. Луговий О. Визначне жіноцтво України. Історичні життєписи. Київ: Ярославів Вал, 2007. 268 с.

273. Маланчук-Рибак О. Українські жіночі студії: історіографія та історіософія. Львів: Наук. тов-во ім. Т. Шевченка у Львові, 1999. 54 с.

274. Марусяк М. Концепти “любов”, “біль” в епістолярних текстах Василя Стефаника. *Вісник Львівського ун-ту*. Сер. філологічна. 2009. Вип. 46. Ч. 1. С. 238–244.

275. Леся Українка: доба і творчість: зб. наук. пр. і мат. / *упор. Н. Сташенко*: у 3-х т. Луцьк: ВНУ ім. Лесі Українки, 2009.

276. Леся Українка. Документи і матеріали 1871–1970 / *упор. І. Бутич, Я. Дашкевич та ін*. Київ: Наук. думка, 1971. 488 с.

277. Леся Українка. Доля, культура, епоха: зб. статей і мат. / *наук. ред-ри Т. Скрипка, С. Романов*: Вип. I–II. Луцьк: ВНУ ім. Лесі Українки, 2010; 2012.

278. Леся Українка 1871–1971. Зб. праць на 100-річчя поетки / *упор. Б. Романенчук.* Філядельфія: Б.в., 1971–1980. 400 с.

279. Леся Українка і національна ідея: зб. наук. пр. / *ред. Я. Поліщук і А. Криловець.* Київ: Вид-во імені Олени Теліги, 1997. 127 с.

280. Леся Українка і сучасність: зб. наук. пр. / *упор. Н. Сташенко.* Т. I –VI. Луцьк: Вол. обл. друк, 2003–2010.

281. Леся Українка. Листи 1876–1913 / *упор. Прокіп (Савчук) В.* Київ: ВД "Комора", 2016–2018. (Сер. "Persona).

282. Леся Українка на сторінках журналу "Слово і Час": бібліографічний покажчик / *уклад. Л. Златогорська*. Луцьк: ВНУ ім. Лесі Українки, 2010. 128 с.

283. Леся Українка: Публікації. Статті. Дослідження: мат. ювілейної республіканської наукової конференції. Київ: Наук. думка, 1973. 268 с.

284. Леся Українка: Публікації. Статті. Дослідження: у 3 т. Київ: Вид-во АН УРСР, 1954–1960.

285. Леся Українка: Публікації. Статті. Дослідження: АН УРСР, Інститут літератури ім. Т. Шевченка. Київ: Наук. думка, 1984. 293 с.

286. Лисенко Н. Архів О. Олеся еміграційного періоду: автореф. дис... канд. філол. наук: 10.01.09. Київ, 2001. 17 с.

287. Лисенко Н. З епістолярію О. Олеся (еміграційний період). *Слово і Час*. 2000. № 10. С. 51–55.

288. Листи О. Косач-Кривинюк до М. Деркач. *Дзвін*. 1995. № 5. С. 108–121.

289. "Листи так довго йдуть..." Знадоби архіву Лесі Українки в Слов'янській бібліотеці у Празі / *упор. С. Кочерга.* Київ: Просвіта, 2003. 308 с.

290. Листи до Михайла Коцюбинського: У 4 т. / *упор. та комент. В. Мазний.* Київ; Ніжин; Чернігів: Б.в., 2002–2003.

291. Листи Л. М. Старицької-Черняхівської до Д. І. Яворницького. *Слово і Час*. 1991. № 7. С. 30–34.

292. Лисяк-Рудницький І. Історичні есе. В 2-х т. Київ: Основи, 1994. (Західна історіографія України. Вип. 1).

293. Література. Теорія. Методологія / *упор. і наук. ред Д. Уліцька; пер. з пол. С. Яковенко*. 2-ге вид. Київ: ВД "Києво-Могилянська академія", 2008. 543 с.

294. Літературні читання, присвячені 125-річчю від дня народження Олександра Олеся: зб. мат. / *упор. Н. Каменська, С. П'ятаченко.* Суми: СумДПУ ім. А. С. Макаренка, 2004. 50 с.

295. Литературные манифесты от символизма до наших дней / *сост. С. Джимбинов*. Москва: XXI век – Согласие, 2000. 608 с.

296. Лобановський Б., Говдя П. Українське мистецтво другої половини XIX – початку XX ст. Київ: Мистецтво, 1989. 206 с. (Нариси з історії укр. мистецтва).

297. Лосев А. Философия. Мифология. Культура / *сост. Ю. Ростовцев*. Москва: Политиздат, 1991. 525 с. (Мыслители XX века).

298. Лотман Ю. Об искусстве / *сост. Р. Григорьева, М. Лотман*. Санкт-Петербург: "Искусство–СПБ", 2000. 704 с.

299. Лотман Ю. О поэтах и поэзии / *ред. В. Дзяк*. Санкт-Петербург: "Искусство–СПБ", 1996. 848 с.

300. Лотоцький О. Сторінки минулого. Ч. 1–3. Варшава: Укр. наук. ін-т, 1932–1934.

301. Ляшенко Р. Літературні джерела драматичного етюду О. Олеся "По дорозі в Казку". *Літературознавчі обрії. Праці молод. учених*. 2005. Вип. 8. С. 211–216.

302. Макаренко Г. Ірраціоналістична естетика XIX століття: музичний аспект. Київ: Правда Ярославичів, 2001. 136 с.

303. Майборода Н. Неоромантична героїня Ольги Кобилянської. *Мова і культура.* Вип. 7. Ч. 2. Київ, 2004. С. 28–34.

304. Макаренко Г. Музика і філософія: Шопенгауер, Вагнер, Ніцше. Київ: Факт, 2004. 152 с.

305. Макарик І. Перетворення Шекспіра: Лесь Курбас, укр. модернізм і рад. культ. політика 1920-х років / *пер. з англ. М. Климчука*. Київ: Ніка-центр, 2010. 348 с.

306. Макаров А. П'ять етюдів. Підсвідомість і мистецтво: Нариси з психології творчості. Київ: Рад. п-к, 1990. 285 с.

307. Маланій О. Символізм О. Олеся. *Філологічні студії: зб. наук. пр.* 1997. Вип. 2. С. 71–75.

308. Маланюк Є. Книга спостережень. Фрагменти. Від Кобзаря до нації: Студії і роздуми. Київ: Атіка, 1995. 236 с.

309. Малютіна Н. Лірика О. Олеся в контексті шевченківських традицій. XXXL *Наук. шевченківська конф. 9–10 березня, 1994 р*. Луганськ, 1994. С. 43–45.

310. Малютіна Н. Українська драматургія кінця XIX – початку XX століття: аспекти родо-жанрової динаміки. Одеса: Астропринт, 2006. 350 с.

311. Малютіна Н. Художнє втілення екзистенційного типу мислення в драматургії Лесі Українки. Одеса: Астропринт, 2001. 80 с.

312. Мар'яненко І. Минуле українського театру: Зустрічі, творча праця. Київ: Мистецтво, 1953. 184 с.

313. Марсель Г. Homo viator / *пер. з фр. В. Шовкун*. Київ: ВД "КМ Academia", Унів. вид-во ПУЛЬСАРИ, 1999. 320 с. (Сер. "Християнські філософи").

314. Масенко Л. У вавилонському полоні: теми національної та соціальної неволі у драматургії Лесі Українки. Київ: Соняшник, 2002. 152 с.

315. Матеріали до вивчення історії української літератури. В 5 т.: посіб. для філол. ф-тів ун-тів і пед. ін-тів. Т. 4: Література кінця XIX – початку XX ст. / *упор. Н. Жук*. Київ: Рад. шк., 1961. 508 с

316. Матусяк А. У колі української сецесії (Вибрані проблеми творчої поетики письменників "Молодої Музи") / *пер. з пол. Л. Демська-Будзуляк*. Львів: ЛА "Піраміда", 2016. 404 с.

317. Матусяк А. Химерний Яцків. Модерністський дискурс у прозі Михайла Яцкова. Львів: ЛА "Піраміда", 2010. 224 с.

318. Мейзерська Т. Проблеми індивідуальної міфології (Т. Шевченко – Леся Українка): автореф. дис... д-ра філол. наук: 10.01.01; 10.01.06. Київ, 1997. 42 с.

319. Мельничук Я. На вечірньому прузі: Ольга Кобилянська в останній період творчості (від 1914 р.). Чернівці: ВД "Букрек", 2006. 216 с.

320. Методология анализа литературного просцесса / *ред. Ю. Борев*. Москва: Наука, 1989. 236 с.

321. Микуш С. Поезія в прозі Василя Стефаника. Поетика. *Вісник Львівського ун-ту*. Сер. філологічна. 2007. Вип. 39. Ч. 1. С. 207–215.

322. Мислителі німецького романтизму / *упор. Л. Рудницький та О. Фешовець*. Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2003. 588 с.

323. Михайло Коцюбинський: Життя і творчість у портретах, ілюстраціях, документах / *упор. М. Потупейко і Л. Прокопенко*. Київ: Рад. шк., 1970. 320 с.

324. Михайло Коцюбинський. Листи до Олександри Аплаксіної / *упор. та комент. С. Захаркін*. Київ: Критика, 2008. 640 с.

325. Михайловська Н. Трагічні оптимісти: Екзистенційне філософування в українській літературі XIX – першої половини XX ст. Львів: Світ, 1998. 212 с.

326. Михида С. Психопоетика українського модерну: проблема реконструкції особистості письменника. Кіровоград: Поліграф-Терція, 2012. 352 с.

327. Михида С. На шляху до створення психопортрета Лесі Українки (теоретичні аспекти). *Леся Українка і сучасність: зб. наук. пр*. Т. III. Луцьк: Вол. обл. друк., 2006. С. 301–315.

328. Миллер А. Украинский вопрос в Российской империи. Київ: Laurus, 2013. 416 с. (Сер. “Золотые ворота”).

329. Міжслов’янські літературні взаємини: зб. ст. / *редкол.: О. Білецький та ін*. Київ: Вид-во АН УРСР, 1958. 380 с.

330. Мірошниченко Л. Леся Українка. Життя і тексти. Київ: Смолоскип, 2011. 264 с.

331. Мірошниченко Л. Над рукописами Лесі Українки: нариси з психології творчості та текстології. Київ: Б.в., 2001. 264 с.

332. Мітосек З. Теорія літературних досліджень / *пер. з пол. В. Гуменюк*. Сімферополь: Таврія, 2005. 408 с.

333. М. М. Коцюбинський як громадський діяч: Документи. Матеріали. Публікації: зб. / *відп. ред. П. Колесник*. Київ: Наук. думка, 1968. 192 с.

334. Міхновський М. Самостійна Україна. Справа української інтелігенції. Київ: МАУП, 2007. 332 с. (Б-ка українознавства. Вип. 7).

335. Моклиця М. Алегоричний код літератури, або Реабілітація алегорії триває: монографія. Київ: Кондор-Видавництво, 2017. 292 с.

336. Моклиця М. Естетика Лесі Українки (контекст європейського модернізму): монографія. Луцьк: ВНУ ім. Лесі Українки, 2011. 242 с.

337. Моклиця М. Модернізм у творчості письменників ХХ ст. Част. І. Українська літ.: навч. посібник. Луцьк: РВВ "Вежа" ВНУ ім. Лесі Українки, 1999. 154 с.

338. Моклиця М. Модернізм як структура: Філософія. Психологія. Поетика. Вид. 2-ге доп. і перероб. Луцьк: РВВ "Вежа" ВНУ ім. Лесі Українки, 2002. 390 с.

339. "Молодий театр": Генеза. Завдання. Шляхи / *упор. М. Лабінський.* Київ: Мистецтво, 1991. 320 с.

340. Монтень М. Проби. У 3-х кн. / *пер. з фр. А. Перепадя*. Київ: ДУХ І ЛІТЕРА, 2005–2007.

341. Моренець В. Національні шляхи поетичного модерну першої половини ХХ ст.: Україна і Польща. Київ: Вид-во С. Павличко "Основи", 2002. 327 с.

342. Мороз М. Літопис життя та творчості Лесі Українки. Київ: Наук. думка, 1992. 632 с.

343. Мороз Л. Про символізм в українській драматургії. *Сучасність*. 1993. № 4. С. 94–106.

344. Мороз Л. Символістська природа драматургії О. Олеся. *Літ. Україна*. 1998. 17 груд. С. 6.

345. Мороз Л. "Сто рівноцінних правд". Парадокси драматургії В. Винниченка. Київ: Б.в., 1994. 208 с.

346. Муза і чин Остапа Луцького / *упор. В. Деревінський, Д. Ільницький та ін.* Київ: Смолоскип, 2016. 936 с.

347. Музичка А. Леся Українка. Її життя, громадська діяльність і поетична творчість. Харків: Держвидав, 1925. 108 с.

348. Мулик-Луцик Ю. Духовний портрет Ольги Кобилянської (психологічна студія) Виннипег: Накладом організації Українок Канади ім. О. Бесарабової у Виннипегу, 1952. 100 с.

349. Набитович І. Універсум sacrum'у в художній прозі (від модернізму до постмодернізму): монографія. Дрогобич; Люблін: Просвіт, 2008. 598 с.

350. Нагачевська З. Педагогічна думка і просвітництво в жіночому русі Західної України (друга половина XIX ст. – 1939 р.). Івано-Франківськ, 2007. 763 с.

351. Наливайко Д. Компаративістика й історія літератури. Київ: Акта, 2007. 425 с.

352. Наливайко Д. Про співвідношення "декадансу", "модернізму", "аванґардизму". *Слово і Час*. 1997. № 11–12. С. 44–48.

353. Наливайко Д. Спільність і своєрідність. Українська література в контексті європейського літературного процесу. Київ: Дніпро, 1988. 395 с.

354. Наливайко Д. Теорія літератури й компаративістика. Київ: ВД "Києво-Могилянська академія", 2006. 347 с.

355. Науменко Н. Символіка як стильова домінанта української новелістики кінця XIX – початку XX століть. Київ: НУХТ, 2005. 204 с.

356. Нариси з поетики української літератури кінця XIX – першої половини XX ст. / *ред. С. Хороб*. Івано-Франківськ: Плай, Снятин: ПрутПринт, 2000. 232 с.

357. Неврлий М. Олександр Олесь: Життя і творчість. Київ: Дніпро, 1994. 173 с.

358. Ненадкевич Є. На полі крови. Леся Українка. Зібр. Тв.: У 12 т. Київ–Харків: Книгоспілка, 1929. Т. VIII. С. 7–23.

359. Ненадкевич Є. Українська версія світової теми про Дон Жуана в історично-літературній перспективі. Дон Жуан у світовому контексті / упор. В. Агеєва. Київ: Факт, 2002. С. 7–40.

360. Ніковський А. Екзотичність сюжету і драматизму у творах Лесі Українки. *Українська мова та література*. 2005. № 7. С. 3–8.

361. Ніцше Ф. Людське, надто людське: Книга для вільних умів / *пер. з нім. К. Котюк*. Львів: Вид-во "Астролябія", 2012. 408 с. (Укр. філософ. б-ка: т. IV).

362. Ніцше Ф. Перемішані думки і вислови. Мандрівник і його тінь / *пер. з нім. К. Котюк*. Львів: Вид-во "Астролябія", 2012. 372 с. (Укр. філософ. б-ка: т. V).

363. Ніцше Ф. Так казав Заратустра. Жадання влади / *пер. з нім. А. Онишко, П. Таращук*. Київ: Основи, Дніпро, 1993. 415 с.

364. Огнєва О. Східні стежини Лесі Українки (Статті та матеріали). Луцьк: Волинська книга, 2007. 236 с.

365. Одарченко П. Леся Українка: розвідки різних років. Київ: Вид-во М. П. Коць, 1994. 239 с.

366. Олександр Олесь. Творча спадщина і сучасність: зб. наук. пр. / *упор. О. Ткаченко.* Суми: Вид-во "Козацький вал", 1999. 308 с.

367. Олесь О. [Автобіографія] / *підг. тексту Н. Лисенко*. *Спадщина: Літературне джерелознавство.* Текстологія. Київ: ПЦ "Фоліант", 2009. Т. IV. С. 155–192.

368. Олесь О. Тв.: У 2-х т. / *упор. і прим. Р. Радишевський*. Київ: Дніпро, 1990.

369. Олійник О. Концепція людини в українській символістській драмі. *Слово і Час.* 1993. № 11. С. 62–66.

370. Олійник О. Крізь шати повсякденності (Особливості символістської драми О. Олеся). *Слово і Час*. 1994. № 4–5. С. 15–19.

371. Олійник О. Початки символізму в українській драматургії (на матеріалі творчості О. Олеся та С. Черкасенка): автореф. дис... канд. філол. наук: 10.01.01. Київ, 1994. 19 с.

372. Олійник О. Феномен символізму в системі українського модерну. *Слово і Час.* 1998. № 6. С. 63–68.

373. Ольга Кобилянська в критиці та спогадах / *упор., примітки Ф. Погребенник, О. Коваленко, Е. Панчук та ін.* Київ: Держлітвидав України, 1963. 559 с.

374. Ортега-і-Гасет Х. Вибрані твори / *пер. з ісп. В. Бургардт, В. Сахно, О. Товстенко*. Київ: Основи, 1994. 420 с.

375. Ортега-і-Гассет Х. Роздуми про Дон Кіхота / *пер. з ісп. Г. Верба*. Київ: ДУХ І ЛІТЕРА, 2012. 216 с.

376. Останіна Г. Агатангел Кримський: Особливості поетики художньої творчості: монографія. Київ: Твім інтер, 2008. 224 с.

377. Островська А. Експресіонізм у творчості Василя Стефаника: Матеріали спецкурсу. Для студ. філол. ф-тів ун-тів. Донецьк: ДонНу, 2004. 204 с.

378. Паві П. Словник театру / *пер. з фр. М. Якубяк*. Львів: Львів. нац. ун-т ім. І. Франка, 2006. 640 с.

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

380. Павличко С. Націоналізм, сексуальність, орієнталізм: Складний світ Агатангела Кримського. Київ: Вид-во С. Павличко “Основи”, 2001. 328 с.

381. Павличко С. Фемінізм. Київ: Вид-во С. Павличко “Основи”, 2002. 317 с.

382. Павлишин М. Канон та іконостас: Літ.-критич. ст. Київ: Вид-во “Час”, 1997. 447 с. (Українська модерна література).

383. Павлишин М. Ольга Кобилянська: прочитання. Харків: Акта, 2008. 357 с.

384. Панчук Е. Листи Ольги Кобилянської до Августи Кохановської [1887–1899]. *Українське літературознавство*. 1970. № 10. С. 129–147.

385. Паньков А., Мейзерська Т. Поетичні візії Лесі Українки: онтологія змісту і форми. Одеса: Астропринт, 1996. 76 с.

386. Пархомик Р. По дорозі в казку українського модернізму. Запоріжжя: “Дике поле”, 1996. 128 с.

387. Паскаль Б. Думки / *пер. з фр. А. Перепадя, О. Хома*. Київ: ДУХ І ЛІТЕРА, 2009. 704 с.

388. Пахаренко В. Символізм [в українській літературі]. *Українська мова та література*. 2001. С. 48–53.

389. Пахльовська О. Українсько-італійські літературні зв’язки XV – XX століть. Київ: Наук. думка, 1990. 214 с.

390. Перкінс Д. Чи можлива історія літератури? / *пер. з англ. А. Іщенко*. Київ: ВД “Києво-Могилянська академія”, 2005. 152 с.

391. Петров В. Розвідки: У 3-х т. / *упор. В. Брюховецький*. Київ: Темпора, 2013.

392. Петров Г. Рідний берег поета: статті про О. Олеся. Суми: Собор, 1997. 56 с.

393. Піхманець Р. Іван Франко і Василь Стефаник: Взаємини на тлі доби / НАН України. Львівське від. Інституту літератури ім. Т. Шевченка; Інститут українознавства при Прикарпатському нац. ун-ті ім. В. Стефаника. Львів: Б.в., 2009. 262 с. (Франкознавча серія. Вип. 13).

394. Піхманець Р. Із покутської книги буття. Засади художнього мислення В. Стефаника, М. Черемшини і Л. Мартовича. Київ: Темпора, 2012. 580 с. (Серія «Б-ка “ЛітАкценту”»).

395. Піхманець Р. Тарас Шевченко і Михайло Драгоманов: протилежні коди національно-екзистенціальних стратегій. Івано-Франківськ: “НАІР”, 2015. 216 с.

396. Платон. Діалоги / *пер. з давньогр. Й. Кобів, У. Головач* та ін. Київ: Основи, 1999. 395 с.

397. Плохій С. Великий переділ. Незвичайна історія Михайла Грушевського / *пер. з англ. М. Климчук*. Київ: Критика, 2011. 600 с.

398. Погребенник В. Неофольклоризм поезії ранніх українських модерністів (Осип Маковей, Василь Щурат, Агатангел Кримський). *Міфологія і фольклор*. 2009. № 1 (2). С. 50–59.

399. Поэзия французкого символизма. Лотреамон. Песни Мальдорора / *пер. под. ред. Г. Косикова*. Москва: Изд-во МГУ, 1993. 512 с.

400. Поет з душею вогняною. Олександр Олесь у спогадах, листах і матеріалах / *Упор. І. Лисенко.* Київ: Дніпро; Нью-Йорк–Київ–Львів: Вид-во М. П. Коць, 1999. 224 с.

401. Поліщук Я. І ката і героя він любив...: Михайло Коцюбинський: літературний портрет. Київ: ВЦ “Академія”, 2010. 304 с.

402. Поліщук Я. Кобилянська і канон. *Кур’єр Кривбасу*. 2009. № 234/235. С. 373– 379.

403. Поліщук Я. Література як геокультурний проект: монографія. Київ: Академвидав, 2008. 304 с. (Сер. “Монограф”).

404. Поліщук Я. Міфологічний горизонт українського модернізму: монографія. Вид. 2-ге, доп. і переробл. Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2002. 391 с.

405. Полонська-Василенко Н. Видатні жінки України. Вінніпен; Мюнхен: Б.в., 1969. 169 с.

406. Пономарьов П. Українська літературна критика кінця XIX – початку XX ст. Ужгород: Ужгородський держ. ун-т, 1965. 79 с.

407. Потебня О. Естетика і поетика слова: зб. / *пер. з рос. А. Колодна*. Київ: Мистецтво, 1985. 302 с. (Пам'ятки естет. думки).

408. Проблеми історії та теорії реалізму української літератури XIX – початку XX ст.: зб. наук. праць / *ред. М. Яценко*. Київ: Наук. думка, 1991. 268 с.

409. Пригодій С. Імпресіонізм на рубежі XIX – XX сторіч: Типологія та національні особливості (На матеріалі укр. та амер. літератур): автореф. дис... доктора філол. наук: 10.01.06. Київ, 1995. 48 с.

410. Процюк Л. "Аппій Клавдій" Л. Старицької-Черняхівської. *Слово і Час*. 1998. № 4–5. С. 74–77.

411. Процюк Л. Особливість конфлікту у драматичній дії "Сапфо" Людмили Старицької-Черняхівської. *Слово і Час*. 2005. № 11. С. 72–77.

412. Психология художественного творчества: хрестоматия / *сост. К. Сельченок*. Минск: Харвест, 1999. 752 с.

413. Пчілка Олена. Твори / *упор. Г. Вишневська*. Київ: Діпро, 1988. 588 с.

414. Пясківська О. Ранній епістоліряй Людмили Старицької-Черняхівської як літературний автопортрет. Визвольний шлях. 2005. Кн. 9–10. С. 80–87.

415. Радишевський Р. Журба і радість О. Олеся. *Олександр Олесь*. Твори: У 2-х т. Київ: Дніпро, 1990. Т. І. С. 5–47.

416. Радишевський Р. Феномен Олеся. *Літ. Україна*. 2000. 9 бер. С. 6.

417. Рассел Б. Дж. Дьявол. Восприятие зла с древнейших времен до раннего христианства / *пер. с англ. О. Чулков*. Санкт-Петербург: Евразия, 2001. 408 с.

418. Рильський М. Поезія Олеся. *Олесь О*. Вибране. Київ: Рад. п-к, 1958. С. 3–11.

419. *Ренан Э.* Жизнь Иисуса / *пер. с франц. Е. Святловский*. Москва: Вся Москва, 1990. 336 с.

420. Рисак О. "Найперше музика у слові": Проблеми синтезу мистецтв в українській літературі кінця XIX – початку XX ст. Луцьк: РВВ "Вежа" Волин. держ. ун-ту ім. Лесі Українки, 1999. 402 с.

421. Рисак О. У вимірах самотності і спокуси владою: Три драматичні поеми Лесі Українки: "У пущі", "Кассандра", "Камінний господар". Луцьк: РВВ "Вежа" Волин. держ. ун-ту ім. Лесі Українки, 1999. 70 с.

422. Рікер П. Історія та істина / *пер. з фр. В. Шовкун*. Київ: ВД “КМ Academia”, Унів. вид-во ПУЛЬСАРИ, 2001. 396 с. (Сер. “Християнські філософи”).

423. Рікер П. Сам як інший / *пер. з фр. В. Андрушко та В. Сирцова*. 2-ге вид. Київ: ДУХ І ЛІТЕРА, 2002. 458 с.

424. Рільке Р. М. Думки про мистецтво і поезію: зб. зб. / *пер. з нім. М. Тупайло, М. Бажан та ін*. Київ: Мистецтво, 1986. 293 с. (Пам’ятки естет. думки).

425. Розсипані перли. Поети “Молодої Музи” / *упор. і приміт. М. Ільницький.* Київ: Дніпро, 1991. 710 с.

426. Романов С. Леся Українка і Олександр Олесь: на порубіжжі часів, світів, ідентичностей: монографія. Луцьк: Вежа-друк, 2017. 500 с.

427. Романов С. Смерть і/як творчість у художньому всесвіті митця: Леся Українка. *Слово і Час.* 2010. № 8. С. 55–71.

428. Романов С. Мелодика й колористика ліричного циклу Лесі Украпїнки “Осінні співи”. *Волинь філологічна: текст і контекст. Явище синтезу мистецтв в українській літературі: зб. наук. пр*. Луцьк: ВНУ ім. Лесі Українки, 2010. Вип. 10. С. 220–232.

429. Романов С. Драматична поема Лесі Українки “На полі крові” як християнська екзегеза і авторський апокриф. *Слово і Час*. 2011. № 4. С. 7–19.

430. Романов С. Леся Українка – Агатангел Кримський: історія становлення та спілкування. *Волинь філологічна: текст і контекст. Портрет кафедри української літератури у часі: зб. наук. пр*. Луцьк: ВНУ ім. Лесі Українки, 2012. Вип. 13. С. 158–175.

431. Романов С. Особливості потрактування Євангельських сюжетів Тарасом Шевченком і Лесею Українкою. *Волинь філологічна : текст і контекст. Аналіз та інтерпретація тексту: зб. наук. пр*. Луцьк: СНУ ім. Лесі Українки, 2014. Вип. 18. С. 65–78.

432. Романов С. До питання психотипу героїв Лесі Українки та В. Стефаника. *Волинь філологічна: текст і контекст. Література як художній феномен: зб. наук. пр.* Луцьк: СНУ ім. Лесі Українки, 2015. Вип. 19. С. 191–202.

433. Романов С. “Історія Сапфо” як культурний код і біографічний ресурс у життєтворчості Лесі Українки та Л. Старицької-Черняхівської. *Волинь філологічна: текст і контекст. Аналіз та інтерпретація тексту*: зб. наук. пр. Луцьк: СНУ ім. Лесі Українки, 2015. Вип. 20. С. 242–254.

434. Романов С. Національна історія у проектах позитивістської адаптації та модерністської актуалізації: Л. Старицька-Черняхівська – Леся Українка. *Волинь філологічна: текст і контекст. Універсум Лесі Українки: зб. наук. пр.* Луцьк: СНУ ім. Лесі Українки, 2016. Вип. 22. С. 429–448.

435. Романов С. “Бути письменником повсякчас”: Леся Українка та Олександр Олесь. *Слово і Час*. 2016. № 12. С. 22–29.

436. Романов С. Етико-естетичні основи категорії трагізму в Лесі Українки та Василя Стефаника. *Наук. вісник СНУ ім. Лесі Українки*. 2016. № 8 (333). С. 32–38.

437. Романов С. Інтимна лірика Лесі Українки та Олександра Олеся крізь співмірність приватного досвіду та художньої реконструкції. *Слово і Час*. 2017. № 4. С. 32–41.

438. Романов С. Леся Українка і Василь Стефаник. До історії взаємин. *Прикарпатський вісник НТШ. Слово*. 2017. Вип. 3 (39). С. 180–187.

439. Романов С. Материнський та іменний коди у творчих біографіях Лесі Українки та Ольги Кобилянської. *Прикарпатський вісник НТШ. Слово*. 2018. Вип. 3 (47). С. 304–314.

440. Романов С. “Бути дівчиною”: досвід Лесі Українки та Ольги Кобилянської. *Spheres of culture*. Lublin, 2018. Vol. XVII. С. 129–137.

441. Рубчак Б. Пробний лет (Тло для книги). *Розсипані перли. Поети “Молодої Музи”*. Київ: Дніпро, 1991. С. 18–41.

442. Рудницький М. Від Мирного до Хвильового. Між ідеєю і формою. Що таке “Молода Муза”? / *упор. О. Баган*. Дрогобич: ВФ “Відродження”, 2009. 502 с.

443. Рудницький М. Письменники зблизька. (Спогади). [Кн. 1]. Львів: Книжк.-журн. вид-во, 1958. 172 с.

444. Ружмон Д. де Любов і західна культура / *пер. з франц. Я. Тарасюк*. Львів: Літопис, 2000. 304 с.

445. Русова С. Мемуари. Щоденник / *упор. В. Сергійчук*. Київ: Поліграфкнига, 2004. 544 с.

446. Русова С. Наші визначні жінки. Літературні характеристики-силюети. Вінніпег; Канада: Союз українок Канади, 1945. 105 с.

447. Савчук Б. Жіноцтво в суспільному житті Західної України (остання третина XIX ст. – 1939 р.). Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 1998. 278 с.

448. Савчук В. Доля листів Лесі Українки: монографія. Луцьк: ПВД "Твердиня", 2011. 168 с.

449. Саїд Е. Культура й імперіялізм / *пер. з англ. К. Ботанова і Т. Цимбал*. Київ: Критика, 2007. 608 с.

450. Саїд Е. Орієнталізм / *пер. з англ. В. Шовкун*. Київ: Вид-во С. Павличко "Основи", 2001. 511 с.

451. Самійленко В. Поетичні твори. Прозові твори. Драматичні твори. Переспіви та переклади. Статті та спогади / *упор. М. Чорнописький.* Київ: Наук. думка, 1990. 608 с. (Б-ка укр. літ. Дожовт. укр. літ).

452. Санд Ж. Про літературу та мистецтво / *пер. з фр. та упор. М. Якубяк*. Львів: Апріорі, 2016. 264 с.

453. Сантаяна Д. Витлумачення поезії та релігії / *пер. з англ. О. Махничев*. Львів: Ініціатива, 2003. 288 с.

454. Сапожникова Г. Рецепція драматургії О. Олеся літературною критикою початку XX ст. *Вісник Харківськ. нац. ун-ту ім. В. Н. Каразіна*. Сер.: "Філологія". 2005. № 706. С. 167–170.

455. Сартр Ж.-П. Буття і нішо: Нарис феноменологічної онтології / *пер. з фр. В. Лях, П. Таращук*. Київ: Вид-во С. Павличко "Основи", 2001. 854 с.

456. Свербілова Т., Малютіна Н., Скорина Л. Від модерну до авангарду: жанрово-стильова парадигма української драматургії першої третини XX століття / *за заг. ред. Л. Скорини*. Черкаси: б.в., 2009. 538 с.

457. Сверстюк Є. Міт Лесі Українки. Луцьк: РВВ “Вежа” Волин. нац. ун-ту ім. Лесі Українки, 2008. 34 с.

458. Сверстюк Є. Я любила вік лицарства . *Є. Сверстюк.* Блудні сини України. Київ: Знання, 1991. С. 189–195. (Б-ка ж-лу “Пам’ятки України”, Кн. XIII).

459. Святовець В. Епістолярна спадщина Лесі Українки: листи в контексті художньої творчості. Київ: Вища шк., 1981. 184 с.

460. Сивокінь Г. Самототожність письменника. *Сучасність*. 1994. № 11. С. 115–123.

461. Сізова К. Модерне переосмислення фольклорних традицій портретування у новелістиці Василя Стефаника. *Дивослово.* 2010. № 2. С. 52–54.

462. Сімович В. Праці: В 2 т. Т. 2: Літературознавство. Культура. Чернівці: Книги – XXI, 2005. 904 с.

463. Скрипка Т. Волинські образки: ковельська еліта другої половини XIX століття. Луцьк: ФОП Захарчук В. М., 2012. 152 с.

464. Скрипка Т. Лариса Петрівна Косач-Квітка (Леся Українка). Біографічні матеріали. Спогади. Іконографія. Київ: Темпора, 2015. 536 с.

465. Скрипка Т. Родові гнізда Драгоманових-Косачів: їх устрій та культура. Київ: Темпора, 2013. 656 с.

466. Скупейко Л. Апологія особистості: статті про Лесю Українку. Київ: Фенікс, 2015. 240 с.

467. Скупейко Л. Міфопоетика “Лісової пісні” Лесі Українки. Київ: Фенікс, 2006. 416 с.

468. Скупейко Л. Неоромантизм Лесі Українки (Рецепція. Концепція особистості. Міфопоетика): автореф. дис... д-ра філол. наук: 10.01.01; 10.01.06. Київ, 2009. 40 с.

469. Сміт Д. Е. Культурні основи націй. Ієрархія, заповіт і республіка / *пер. з англ. П. Таращук*. Київ: Темпора, 2009. 312 с.

470. Сміт Д. Е. Національна ідентичність / *пер. з англ. Р. Фещенко*. Київ: Основи, 1994. 224 с.

471. Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки XX століття / *упор. М. Зубрицька*. Львів: Літопис, 1996. 634 с.

472. Современная литературная теория. Антология / *сост. и перев. И. Кабанова*. Москва: Флинта, Наука, 2004. 344 с.

473. Соловей Е. Українська філософська лірика: навч. посіб. із спецкурсу. Київ: Юніверс, 1999. 368 с. (Трансформація гуманіт. освіти в Україні).

474. Спогади про Лесю Українку / *упор. і комент. Т. Скрипка.* Київ: Темпора, 2017. Т. І. 368 с.

475. Спогади про Лесю Українку. Вид. 2-ге, доп. / *упор. і комент. А. Костенко.* Київ: Дніпро, 1971. 483 с.

476. Спогади про М. Коцюбинського. Вид. 2-ге, доп. / *упор. та приміт. М. Потупейко*. Київ: Дніпро, 1989. 278 с.

477. Сріблянський М. Апотеоза примітивній культурі. *Українська хата*. 1912. № 6. С. 345–361.

478. Сріблянський М. Боротьба за індивідуальність. *Українська хата*. 1912. № 2. С. 96–108; № 3–4. С. 170–185.

479. Сріблянський М. Літературна хвиля. (Погляд на літературу українську за р. 1912). *Українська хата*. 1913. № 1. С. 27–35; № 2. С. 101–110.

480. Сріблянський М. Молода Україна. *Українська хата*. 1909. № 6. С. 329–336.

481. Сріблянський М. На великім шляху. *Українська хата*. 1910. № 1. С. 51–58.

482. Сріблянський М. На сучасні теми. (З літературного життя на Україні за р. 1910). *Українська хата*. 1911. № 4. С. 240–249.

483. Сріблянський М. На сучасні теми. (Національність і мистецтво). *Українська хата*. 1910. № 11. С. 682–689; № 12. С. 732–741.

484. Сріблянський М. Нове слово в українській критиці. *Українська хата*. 1910. № 7–8. С. 489–499.

485. Сріблянський М. Проблема культури. *Українська хата*. 1912. № 5. С. 283–295.

486. Стабрила С. Міфологія для дорослих: Боги, герої, люди / *пер. з пол. Д. Андрухів*. Київ: Юніверс, 2006. 544 с.

487. Ставицький О. Леся Українка: Етапи творчого шляху. Київ: Дніпро, 1976. 296 с.

488. Ставицький О. Українська драматургія початку ХХ ст. Київ: Наук. думка, 1964. 126 с.

489. Старицька-Черняхівська Л. Драматичні твори. Проза. Поезія. Мемуари / *упор. та примітки Ю. Хорунжий*. Київ: Наук. думка, 2000. 848 с. (Б-ка укр. літ. Новітня укр. літ.).

490. Старицька-Черняхівська Л. Досвітній вогонь (Пам'яти Лесі Українки). *Літературно-науковий вісник*. 1914. Лип.-жовт. С. 3–5.

491. Стефаник В. Твори / *ред. В. Лесин, Ф. Погребенник*. Київ: Дніпро, 1964. 552 с.

492. Стешенко І. Твори. Переклади. Вибране листування / *упор. Г. Титаренко.* Полтава: Б. в., 2013. 628 с.

493. Стильові тенденції української літератури ХХ ст.: зб. наук. ст. / *ред. В. Дончик.* Київ: ПЦ Фоліант, 2004. 284 с.

494. Строс-Леві К. Первісне мислення / *пер. з фр. С. Йосипенко*. Київ: Український Центр духовної культури, 2000. 324 с.

495. Строс-Леві К. Структурна антропологія / *пер. з фр. З. Борисюк*. Київ: Основи, 2000. 387 с.

496. Сулима В. Біблія і українська література: навч. посіб. Київ: Основа, 1998. 400 с.

497. Суровцова Н. Спогади. Київ: Вид-во ім. Олени Теліги, 1996. 432 с.

498. Сучасна літературна компаративістика: стратегії і методи. Антологія / *ред. Д. Наливайко.* Київ: ВД "Києво-Могилянська академія", 2009. 487 с.

499. Татаркевич В. Історія шести понять: Мистецтво. Прекрасне. Форма. Творчість. Відтворництво. Естетичне переживання / *пер. з пол. В. Корнієнко*. Київ: Юніверс, 2001. 368 с.

500. Творчість та особистість Лесі Українки в історичному, культурологічному та філософському аспектах: зб. наук. праць / *упор. І. Щукіна.* Київ: Б.в., 2011. 307 с.

501. Тейяр де Шарден П. Феномен человека / *пер. с фр. Н. Садовский*. Москва: Наука, 1987. 240 с.

502. Теліга О. Вибрані твори / *упор. О. Зінкевич.* 2-ге вид., доп. Київ: Смолоскип, 2008. 534 с.

503. Теорія літератури в Польщі. Антологія текстів. Друга половина XX – початок XXI ст. / *упор. Б. Бакула; пер. з пол. С. Яковенко*. Київ: ВД "Києво-Могилянська академія", 2008. 531 с.

504. Тынянов Ю. Литературный факт / *сост. О. Новикова*. Москва: Высш. шк., 1993. 319 с. (Классика литературной науки).

505. Тищенко (Сірий) Ю. З моїх зустрічей. Спогади / *упор. О. Сидоренко і Н. Сидоренко*. *Пам'ять століть*. 1997. № 6. С. 35–100.

506. Ткаченко Р. Поклик Химери: декаданс в українській літературі кінця XIX – початку XX століття. Київ: Книга, 2010. 136 с.

507. Ткачук М. Наративні моделі українського письменства. Тернопіль: РВВ Терноп. нац. пед. ун-ту ім. В. Гнатюка, 2007. 464 с.

508. Ткачук Т. Станіслав Пшибишевський і українська література кінця XIX – початку XX століття: рецепція і типологія: автореф. дис... канд. філол. наук: 10.01.05. Тернопіль, 2011. 20 с.

509. Товкачевський А. Компромінтація ідеї заступництва. *Українська хата*. 1911. № 11–12. С. 583–589.

510. Товкачевський А. Куди ми прийшли? *Українська хата*. 1911. № 11–12. С. 567–572.

511. Товкачевський А. Література і наші народники. *Українська хата*. 1911. № 9. С. 417–433.

512. Товкачевський А. Міркування не на часі. *Українська хата*. 1911. № 2. С. 125–133.

513. Товкачевський А. Наука і життя. *Українська хата*. 1910. № 4. С. 256–264.

514. Товкачевський А. Приятелі і вороги народа. *Українська хата*. 1913. № 2. С. 120–131.

515. Товкачевський А. Проблема культури. *Українська хата*. 1912. № 1. С. 43–54.

516. Тодоров Ц. Поняття літератури та інші есе / *пер. з фр. Є. Марічев*. Київ: ВД “Києво-Могилянська академія”, 2006. 162 с.

517. Тойнбі Дж. А. Дослідження історії: Т. 1–2 / *пер. з англ. В. Шовкун*. Київ: Основи, 1995.

518. Томпсон Е. М. Трубадури імперії: Російська література і колоніалізм / *пер. з англ. М. Корчинська.* Київ: Вид-во С. Павличко “Основи”, 2006. 368 с.

519. Третяченко Т. Художня проза Лесі Українки: Творча історія. Київ: Наук. думка, 1983. 288 с.

520. Турган О. Українська література кінця XIX – початку XX ст. і античність (Шляхи сприйняття і засвоєння). Київ: Б.в., 1995. 324 с.

521. Турган О., Гребенюк Т. Універсальні категорії в системі літературного твору (модерністська та постмодерна світоглядно-художня парадигми). Запоріжжя: Просвіта, 2008. 292 с.

522. Тхорук Р. Особливості поетики премодерністського вірша початку XX століття: рання лірика Олександра Олеся: автореф. дис... канд. філол. наук: 10.01.06. Київ, 1996. 20 с.

523. Тхорук Р. Щирість. Віра. Ідеал (На матеріалі творчості Лесі Українки та Олександра Олеся). *Леся Українка і національна ідея: зб. наук. пр. / ред. Я. Поліщук і А. Криловець*. Київ: Вид-во імені Олени Теліги, 1997. С. 86–94.

524. Українка Леся. Драматичні твори / *упор. Р. Радишевський і О. Ставицький*. Київ: Дніпро, 1989. 761 с. (Б-ка української класики “Дніпро”).

525. Українка Леся. Зібр. Тв.: У 12 т. / *редкол.: Є. Шабліовський та ін*. Київ: Наук. думка, 1975–1979.

526. Українка Леся. Поезії. Поеми / *упор. Р. Радишевський і О. Ставицький*. Київ: Дніпро, 1989. 501 с. (Б-ка української класики “Дніпро”).

527. Українка Леся. Твори. Т. 1–12 / *за заг. ред. Б. Якубського*. Київ: Книгоспілка, 1927–1930.

528. Українська хата. Поезії. 1909–1914 / *упор. В. Шевчук*. Київ: Молодь, 1990. 265 с.

529. Унамуно М. де О трагическом чувстве жизни / *пер. с исп. В. Гараджа.* Киев: Символ, 1996. 416 с. (Книги века).

530. Унамуно М. де Життя Дон Кіхота і Санчо / *пер. з ісп. В. Шовкун*. Львів: Вид-во "Астролябія", 2017. 480 с. (Українська філософська б-ка: т. XXIII).

531. Успенский Б. Поэтика композиции. Санкт-Петербург: Азбука, 2000. 352 с.

532. Феномен Лесі Українки: літературознавчий, лінгвістичний, історіософський, філософський та педагогічний аспекти: зб. наук. пр. / *упор. І. Тарасинська.* Київ, Новоград-Волинський, Житомир: Б.в., 2010 284 с.

533. Филипович П. Літературно-критичні статті. Київ: Дніпро, 1991. 270 с. (Сер. "Укр. літ-на думка").

534. Фрай Н. Великий код: Біблія і література / *пер. з англ. І. Старовойт*. Львів: Літопис, 2010. 262 с.

535. Франко І. Зібр. тв.: У 50 т. / *редкол. І. Басс та ін*. Київ: Наук. думка, 1976–1986.

536. Фрейд З. "Я" и "Оно". Труды разных лет: Кн. 1–2 / *пер. с нем. М. Вульф, Я. Коган и др*. Тбилиси: Мерани, 1991.

537. Фрэзер Дж. Дж. Фольклор в Ветхом Завете. 2-е изд., испр. / *пер. с англ. Д. Вольпин*. Москва: Политиздат, 1990. 542 с. (Б-ка атеистической лит.).

538. Фройд З. Вступ до психоаналізу / *пер. з нім. П. Таращук*. Київ: Основи, 1998. 709 с.

539. Фромм Э. Анатомия человеческой деструктивности / *пер. с англ. Э. Телятникова, Т. Панфилова*. Москва: Республика, 1993. 415 с.

540. Фром Е. Мати чи бути? / *пер. з англ. О. Михайлова та А. Буряк*. Київ: Укр. п-к, 2014. 224 с.

541. Фромм Э. Психоанализ и этика / *пер. с англ. Е. Жукова, Т. Панфилова и др*. Москва: Республика, 1993. 415 с. (Б-ка этической мысли).

542. Хабермас Ю. Модерн – незавершенный проект. *Вопросы философии*. 1992. № 4. С. 40–52.

543. Хайдеггер М. Бытие и время / *пер. с нем. В. Бибихин*. Харьков: Фолио, 2003. 503 с.

544. Хороб С. На літературних теренах. Івано-Франківськ: Прикарпат. нац. ун-т ім. Василя Стефаника, 2006. 410 с.

545. Хороб С. Українська модерна драма кінця XIX – початку XX століття (Неоромантизм, символізм, експресіонізм). Івано-Франківськ: “Плай”, 2002. 412 с.

546. Хорунжий Ю. Людмила Старицька-Черняхівська. *Старицька-Черняхівська Л.* Драматичні твори. Проза. Поезія. Мемуари. Київ: Наук. думка, 2000. С. 5–34.

547. Цалапова О. Міфопоетика казкового світу раннього українського модернізму (Дніпрова Чайка, Леся Українка, Олександр Олесь, Михайло Коцюбинський): автореф. дис... канд. філол. наук: 10.01.01. Харків, 2011. 20 с.

548. Черненко О. Експресіонізм у творчості Василя Стефаника. Едмонтон: Видання КІУСу, 1989. 269 с.

549. Черненко О. Михайло Коцюбинський – імпресіоніст: образ людини в творчості письменника. Мюнхен: Б.в., 1977. 143 с.

550. Чернова І. Еволюція проблематики і поетики у драматургії Людмили Старицької-Черняхівської: автореф. дис... канд. філол. наук: 10.01.01. Київ, 2002. 22 с.

551. Чижевський Д. Історія української літератури (від початків до доби реалізму). Тернопіль: МПП “Презент”, ТОВ “Феміна”, 1994. 480 с.

552. Чикаленко Є. Спогади (1861–1907) / *передм. і прим. В. Панченка*. Київ: Темпора, 2011. 544 с.

553. Чикаленко Є. Щоденник (1907–1917) / *передм. і прим. Т. Осташко*. Київ: Темпора, 2011. 480 с.

554. Чопик Р. Переступний вік: Українське письменство на зламі XIX–XX ст. Львів, Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 1998. 196 с.

555. “Чорна Індія” “Молодої Музи”: Антологія прози та есеїстики / *упор., літ. ред. та прим. В. Ґабора.* Львів: ЛА “Піраміда”, 2014. 352 с.

556. Шаповал М. О. Олесь. Поезії. Книжка друга. Видавництво “Будучина” С.П.Б. 1909 р. Українська хата. 1909. № 2. С. 112–113.

557. Шаховський С. Леся Українка: критико-біографічний нарис. Київ: Дніпро, 1971. 134 с.

558. Швець А. Жінка з хистом Аріадни: Життєвий світ Наталії Кобринської в генераційному, світоглядному і творчому вимірах: монографія. Львів: Б.в., 2018. 752 с. (Сер. “Літературознавчі студії”; Вип. 23).

559. Швець В. Образ дівчини в історичній драматургії Л. Старицької-Черняхівської. *Вісник Запорізького національного університету*. Фіолологічні науки. 2010. № 2. С. 355–361.

560. Шевчук В. “Поезія не живе на смітнику...” Михайло Коцюбинський та його проза. *Українська мова й література в середніх школах, гімназіях, ліцеях та колегіумах.* 2002. № 2. С. 6–24.

561. Шерех Ю. Театр Лесі Українки чи Леся Українка в театрі? *Ю. Шерех*. Пороги і Запоріжжя. Література. Мистецтво. Ідеології: Три томи / *упор. Р. Корогодський*. Харків: Фоліо, 1998. Т. І. С. 379–389.

562. Шкандрій М. В обіймах імперії: Російська та українська літератури новітньої доби / *пер. з англ. П. Таращук*. Київ: Факт, 2004. 496 с.

563. Шкловский В. Гамбургский счет: Статьи – воспоминания – эссе (1914–1933) / *сост. А. Галушкина и А. Чудакова*. Москва: Сов. писатель, 1990. 544 с.

564. Школа В. Драматургія Спиридона Черкасенка: (Еволюція індивідуального стилю). Київ: Знання України, 2001. 130 с.

565. Шлемкевич М. Загублена українська людина. Київ: Фенікс, 1992. 168 с.

566. Шопенгауэр А. Мир как воля и представление: Т. 1–2 / *пер. с нем. Ю. Айхенвальд*. Минск: Попурри, 1999.

567. Шпенглер О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории: Гештальт и действительность / *пер. с нем. К. Свасьян*. Москва: Эксмо, 2006. 800 с.

568. Штраус Д. Жизнь Иисуса: Кн. 1 и 2 / *пер. с нем. В. Ульрих*. Москва: Республика, 1992. 528 с. (Библиотека: наука, культура, религия).

569. Щоденник М. Грушевського (1904–1910). Київська старовина. 1995. № 1. С. 10–30.

570. Шопенгауер А. Про генія / *пер. з нім. Г. Макаренко*. *Макаренко Г.* Музика і філософія: Шопенгауер, Вагнер, Ніцше. Київ: Факт, 2004. С. 96–105.

571. Шорске Е. К. Віденський fin de siécle: політика і культура / *пер. з англ. О. Коцюмбас*. Львів: ВНТЛ-Класика, 2003. 320 с.

572. Шумило Н. Під знаком національної самобутності. Українська художня проза і літературна критика кінця XIX – поч. XX ст. Київ: Задруга, 2003. 354 с.

573. Юнг К. Г. Психологические типы / *пер. с нем. под. общ. ред. В. Зеленского*. Минск: ООО Попурри, 1998. 840 с.

574. Юнґ К. Ґ. Aion: Нариси щодо символіки самості / *пер. з нім. К. Котюк*. Львів: Вид-во "Астролябія", 2016. 432 с.

575. Юнґ К. Ґ. Архетипи і колективне несвідоме / *пер. з нім. К. Котюк*. Львів: Вид-во "Астролябія", 2012. 588 с.

576. Якобсон Р. Работы по поэтике. Москва: Наука, 1987. 314 с.

577. Яковенко С. Романтики, естети, ніцшеанці. Українська та польська літературна критика раннього модернізму. Київ: Критика, 2006. 296.

578. Якубський Б. Творчий шлях Лесі Українки. Біографічні матеріали: зб. ст. / *упор. А. Радько*. Луцьк: Волин. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2012. 471 с.

579. Ямборко С. Василь Стефаник і польський модернізм: полістилістичні константи творчості: автореф. дис... канд. філол. наук: 10.01.05. Київ, 2014. 20 с.

580. Янів В. Психологічні основи окциденталізму. Мюнхен: Б.в., 1996. 204 с.

581. Яременко В. Трагічний оптиміст: Літературний портрет Олександра Олеся. Київ: Веселка, 2003. 40 с. (Урок літератури).

582. Яросевич Л. Леся Українка і музика. Київ: Музична Україна, 1987. 125 с.

583. Ярхо Б. Античная драма: Технология мастерства. Москва: Высшая школа, 1990. 144 с.

584. Ясперс К. Психологія світоглядів / *пер. з нім. О. Кислюк, Р. Осадчук*. Київ: Юніверс, 2009. 464 с. (Філософська думка).

585. Яструбецька Г. Динаміка українського літературного експресіонізму: монографія. Луцьк: ПВД "Твердиня", 2013. 379 с.

586. Яус Г. Р. Досвід естетичного сприйняття і літературна герменевтика / *пер. з нім. Р. Свято і П. Таращук*. Київ: Вид-во С. Павличко “Основи”, 2001. 624 с.

587. Яусс Г. Р. Рецептивна естетика і літературна комунікація. *Слово і Час*. 2007. № 6. С. 37–45.

588. Becoming Visible. Women in Europian History / *ed. By R. Bridenthal, C. Coonz.* Boston: Houghton Miffin Company, 1977. 510 p.

589. Encyclopedia of Contemporary Literary Theory. *Ed. by Irena R. Makaryk*. Toronto: University of Toronto Press, 1993. 528 p.

590. Hutnikiewicz A. Od czystej formy do literatury faktu: Głowne teorie i program literackie XX stulecia. Warszawa: Wiedza powszechna. 1997. 296 s.

591. Kamińska A. Kategoria pokolenia nad społeczeństwen i kulturą // Kultura i Historia. 2007. № 11. URL: http: www.kulturaihistoria.umcs.lublin.pl/ archives/113.

592. Kasperski E. Dialog i gialogzm: idee, formy, tradycje. Warszawa: Elipsa, 1994. 228 s.

593. Kasperski E. Romantyzm i poprzednicy. *Wokoł dyskursów przefundacyjnych. Świat Tekstów. Rocznik Słupski*. 2012. Nr. 10. S. 5–22.

594. Klemczak S. Zadania metaforologii. *Teksty drugie*. 2013. Nr. 5. S. 164–187.

595. Krzyżanowski J. Neoromantyzm polski. Wrocław – Warszawa – Krakow. 1963. 268 s.

596. Łebkowska A. Between the Anthropology of Literature and Literatury Anthropology. *Teksty drugie.* 2012. Nr. 2. S. 30–43.

597. Modern Criticism and Theory. Ed. by D. Lodge. London; New York: Longman, 1988. 388 p.

598. Nycz R. Cultural Nature: A Few Words on the Object of Literary Cognition. *Teksty drugie*. 2012. Nr. 2. S. 44–54.

599. Patajczak J. Krzyk i ekstaza. Antologia polskiego ekspresjonizmu. Poznan. 1987. 468 s.

600. Podraza-Kwiatkowska M. Literatura Młodej Polski. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1997. 351 s.

601. Prosa kobiet. Interpretacje. Seria “Znane, neznane, zapomniane”. T. II. *Redakcja: Beata Walęciuk-Dejneka*; Siedlce, 2015. 316 s.

602. Szymańska K. Metaprzekład jako zjawisko literackie. *Teksty drugie*. 2013. Nr. 5. S. 142–154.

603. Szymon Markiewska T. Neopragmatyści wobec kategorii autora. O konsekwencjach konstruktywizmu. *Teksty drugie*. 2013. Nr. 5. S. 276–291.

604. Ulicka D. Intencja (autorska) – invencja (badawcza) – atencja (recenzencka). *Teksty drugie*. 2012. Nr. 5. S. 113–121.

605. Ulicka D. Granice literatury i pogranicza literaturoznawstwa. Warszawa: Wydawnictwo UW, 1999. 226 s.

606. Walęciuk-Dejneka B. Ludowy obraz kobiety – perspektywa inności. Folklor i literatura. Siedlce: Instytut Kultury Regionalnej I Badań Literackich im. Franciszka Karpińskiego. Stowarzyszenie, 2014. 301s.

607. Weretelnyk R. A Feminist Reading of Lesya Ukrainka’s Dramas: Ph.D. Thesis. Ottava: University of Ottava, 1989. 160 p.

608. Wiek kobiet w literaturze / *Pod red. J. Zacharskiej I M. Kochanowskiego*. Trans Humana, 2002. 392 s.

609. Wyka K. Modernizm polski. Krakow. 1968. 198 s.

ДОДАТОК А

до дисертації Романова Сергія Миколайовича на здобуття наукового ступеня доктора філологічних наук

ЕТИКО-ЕСТЕТИЧНА СИСТЕМА ЛЕСІ УКРАЇНКИ І НАЦІОНАЛЬНИЙ ЛІТЕРАТУРНИЙ КОНТЕКСТ ЕПОХИ

НАУКОВІ ПРАЦІ, В ЯКИХ ОПУБЛІКОВАНІ ОСНОВНІ НАУКОВІ РЕЗУЛЬТАТИ ДИСЕРТАЦІЇ

Монографії та окремі видання

1. Романов С. Леся Українка і Олександр Олесь: на порубіжжі часів, світів, ідентичностей: монографія. Луцьк: Вежа-друк, 2017. 500 с. (29,06 друк. арк.).

Рецензії:

1. Оляндер Л. На противагах духу (Романов С. М. Леся Українка і Олександр Олесь: на порубіжжі часів, світів, ідентичностей: монографія. Луцьк: Вежа-друк, 2017. 500 с.). *Наук. вісник СНУ ім. Лесі Українки*. 2017. № 11–12. С. 231–233.

2. Кіраль С. Нове слово про Лесю Українку та Олександра Олеся [Романов С. Леся Українка і Олександр Олесь: на порубіжжі часів, світів, ідентичностей. Луцьк: Вежа-друк, 2017. 500 с.]. *Філологічний дискурс: зб. наук. пр*. Хмельницький, 2018. Вип. 8. С. 204–208.

Статті у наукових фахових виданнях України

1. Романов С. Смерть і/як творчість у художньому всесвіті митця: Леся Українка. *Слово і Час.* 2010. № 8. С. 55–71. (0,8 друк. арк.).

2. Романов С. Мелодика й колористика ліричного циклу Лесі Українки “Осінні співи”. *Волинь філологічна: текст і контекст. Явище синтезу мистецтв в українській літературі: зб. наук. пр.* Луцьк: ВНУ ім. Лесі Українки, 2010. Вип. 10. С. 220–232. (0,6 друк. арк.).

3. Романов С. Особистість у випробуванні історією: український досвід (за драматичною поемою Лесі Українки “Бояриня”). *Літопис Волині. Всеукр. наук. часопис.* Луцьк: ВНУ ім. Лесі Українки, 2010. Чис. 7. С. 168–175. (0,7 друк. арк.).

4. Романов С. Леся Українка – Антон Чехов: психологія, доля, покликання. *Слово і Час.* 2011. № 2. С. 18–37. (1 друк. арк.).

5. Романов С. Драматична поема Лесі Українки “На полі крові” як християнська екзегеза і авторський апокриф. *Слово і Час*. 2011. № 4. С. 7–19. (0,7 друк. арк.).

6. Романов С. Леся Українка – Агатангел Кримський: історія становлення та спілкування. *Волинь філологічна: текст і контекст. Портрет кафедри української літератури у часі: зб. наук. пр.* Луцьк: ВНУ ім. Лесі Українки, 2012. Вип. 13. С. 158–175. (0,8 друк. арк.).

7. Романов С. Особливості потрактування Євангельських сюжетів Тарасом Шевченком і Лесею Українкою. *Волинь філологічна : текст і контекст. Творчість Т. Шевченка: традиції та сучасність: зб. наук. пр*. Луцьк: СНУ ім. Лесі Українки, 2014. Вип. 18. С. 65–79. (0,6 друк. арк.).

8. Романов С. До питання психотипу героїв Лесі Українки та В. Стефаника. *Волинь філологічна: текст і контекст Українська література як художній феномен: зб. наук. пр.* Луцьк: СНУ ім. Лесі Українки, 2015. Вип. 19. С. 191–202. (0,5 друк. арк.).

9. Романов С. “Історія Сапфо” як культурний код і біографічний ресурс у життєтворчості Лесі Українки та Л. Старицької-Черняхівської. *Волинь філологічна: текст і контекст. Аналіз та інтерпретація тексту: зб. наук. пр*. Луцьк: СНУ ім. Лесі Українки, 2015. Вип. 20. С. 242–254. (0,6 друк. арк.).

10. Романов С. Темний лик колективної душі. Художня візія націогенезу в ліриці Лесі Українки та Олександра Олеся. *Наук. вісник СНУ ім. Лесі Українки*. 2016. № 1 (326). С. 196–203. (0,6 друк. арк.).

11. Романов С. Національна історія у проектах позитивістської адаптації та модерністської актуалізації: Л. Старицька-Черняхівська – Леся Українка. *Волинь філологічна: текст і контекст. Універсум Лесі Українки: зб. наук. пр.* Луцьк: СНУ ім. Лесі Українки, 2016. Вип. 22. С. 429–449. (1 друк. арк.).

12. Романов С. “Бути письменником повсякчас”: Леся Українка та Олександр Олесь. *Слово і Час*. 2016. № 12. С. 22–30. (0,8 друк. арк.).

13. Романов С. Етико-естетичні основи категорії трагізму в Лесі Українки та Василя Стефаника. *Наук. вісник СНУ ім. Лесі Українки*. 2016. № 8 (333). С. 139–145. (0,6 друк. арк.).

14. Романов С. Леся Українка в культуросфері Є. Сверстюка. *Волинь філологічна: текст і контекст. Євген Сверстюк – митець і громадянин: зб. наук. пр.* Луцьк: СНУ ім. Лесі Українки, 2016. Вип. 21. С. 125–142. (0,8 друк. арк.).

15. Романов С. Інтимна лірика Лесі Українки та Олександра Олеся крізь співмірність приватного досвіду та художньої реконструкції. *Слово і Час*. 2017. № 4. С. 67–78. (0,9 друк. арк.).

16. Романов С. Леся Українка і Василь Стефаник. До історії взаємин. *Прикарпатський вісник НТШ. Слово*. 2017. Вип. 3 (39). С. 180–186. (0,4 друк. арк.).

17. Романов С. Емоція і/чи інтуїція в основах творчого саморуху (досвід Лесі Українки та Василя Стефаника). *Волинь філологічна: текст і контекст. Літературний експресіонізм в інтермедіальному контексті: зб. наук. пр.* Луцьк: СНУ ім. Лесі Українки, 2017. Вип. 23. С. 158–170. (0,6 друк. арк.).

18. Романов С. Проблема структурування українського суспільства в розумінні Лесі Українки і Василя Стефаника. Селянство. Духовенство. Інтелігенція. *Наук. вісник СНУ ім. Лесі Українки*. 2017. № 11–12 (360–361). С. 112–118. (0,6 друк. арк.).

19. Романов С. Материнський та іменний коди у творчих біографіях Лесі Українки та Ольги Кобилянської. *Прикарпатський вісник НТШ. Слово*. 2018. Вип. 3 (47). С. 304–314. (0,6 друк. арк.).

20. Романов С. Онтологічна персоналізація Лесі Українки та Ольги Кобилянської: родинний простір. *Проблеми гуманітарних наук: зб. наук. пр. Дрогобицького пед. ун-ту ім. Івана Франка. Сер.“Філологія”*. 2018. Вип. 42. С. 147–155. (0,6 друк. арк.).

21. Романов С. Леся Українка та Ольга Кобилянська у площинах автобіографічних наративів (постановка питання). *Волинь філологічна: текст і*

контекст. Література non-fiction: зб. наук. пр. Луцьк: СНУ ім. Лесі Українки, 2018. Вип. 25. С. 178–185. (0,4 друк. арк.).

22. Романов С. “Бояриня” Лесі Українки та “Гетьман Дорошенко” Л. Старицької-Черняхівської: діалог текстів у співвіднесенні історіософських підходів. *Волинь філологічна: текст і контекст. Леся Українка і персоналії епохи: зб. наук. пр*. Луцьк: СНУ ім. Лесі Українки, 2018. Вип. 26. С. 224–239. (0,8 друк. арк.).

23. Романов С. “Лісова пісня” Лесі Українки і “Тіні забутих предків” М. Коцюбинського у зіставних контекстах: джерела, філософія, герої. *Міфологія і фольклор*. 2018. № 1–4. С. 68–72. (0,6 друк. арк.).

24. Романов С. Леся Українка і Л. Старицька-Черняхівська: своєрідність культурної інтеріоризації . *Прикарпатський вісник НТШ. Слово*. 2019. Вип. 2 (54). С. 130–140. (0,6 друк. арк.).

Публікації у міжнародних фахових виданнях і наукових фахових виданнях, що індексуються в міжнародних науковометричних базах

1. Романов С. Специфіка літературного канону у ранньому українському модернізмі. *KELM. Nauka, oświata, pravo, zarządzanie.* Łódź, 2017. Nr 2 (18). P. 159–162. (0,6 друк. арк.).

2. Романов С. Епоха раннього українського модернізму в опціях фронтального підходу (проблемний огляд). *KELM. Nauka, oświata, pravo, zarządzanie*. Łódź, 2017. Nr 3 (19). P. 173–177. (0,6 друк. арк.).

3. Романов С. “Бути дівчиною”: досвід Лесі Українки та Ольги Кобилянської. *Spheres of culture*. Lublin, 2018. Vol. XVII. С. 129–137. (0,6 друк. арк.).

4. Романов С. Доба раннього українського модернізму (явища і постаті). *Virtus: Scientific Jornal*. 2018. № 28. November. С. 167–171. (0,6 друк. арк.).

5. Романов С. Становлення творчої особистості в патріархальному світі (Леся Українка і Ольга Кобилянська). *KELM. Nauka, oświata, pravo, zarządzanie*: Fundacja Instytut Spraw Administracji Publicznej w Lublinie. 2018. Nr 4 (24). P. 224–233. (1 друк. арк.).

6. Романов С. Проблеми становлення модерної нації (рецепція Лесі Українки та Ольги Кобилянської). *Virtus: Scientific Jornal*. 2019. № 32. March. С. 123–127. (0,7 друк. арк.).

7. Романов С. “Наші визначні жінки” С. Русової і “Три сильветки” Л. Білецького як протокритичні версії жіночого літературного канону. *Леся Українка в діаспорному літературознавстві. Німецько-українські зв’язки: зб. наук. пр.* / Укл. і заг. ред. Д. Блохин, М. Моклиця. Мюнхен-Тернопіль, 2019. Т. XI. С. 204–217. (0,6 друк. арк.).

Додаткові публікації

1. Романов С. “Стародавня історія східних народів” і поезія Лесі Українки на єгипетські теми (порівняльний аспект). *Леся Українка: доба і творчість: зб. наук. ст. і мат.:* у 3-х т. Луцьк: ВНУ ім. Лесі Українки, 2009. Т. 3. С. 106–121. (0,6 друк. арк.).

2. Романов С. “Бажаю так скінчити я свій шлях / Як починала з співом на вустах!” До 96-х роковин Лесі Українки. *День*. 2009. 1 серп. С. 7. (0,3 друк. арк.).

3. Романов С. Фредерік Шопен – Леся Українка: діалог геніїв. *Екстракт+200. У двох частинах* / За заг. ред. Л. Івшиної. Київ: ЗАТ “Українська прес-група”, 2010. Част. II. С. 820–835. (0,5 друк. арк.).

4. Романов С. Шляхи геніїв. Про долю Лесі Українки та Антона Чехова. *День.* 2010. 17 вер. С. 20–21. (0,5 друк. арк.).

5. Романов С. Історія найвідомішої зради: сценічний варіант Ю. Розстального [драма “На полі крові” Лесі Українки]. *Леся Українка: доля, культура, епоха: зб. ст. і мат.* Луцьк: ВНУ ім. Лесі Українки, 2010. Вип. I. С. 185–186. (0,3 друк. арк.).

6. Романов С. Історія доби в постатях. До 140-річчя Лесі Українки і Агатангела Кримського. *День*. 2009. 30 вер. – 1 жовт. С. 11. (0,3 друк. арк.).

7. Романов С. “Бояриня” Лесі Українки в контексті жанру художнього історіописання. *Леся Українка і родина Косачів в контексті української та світової культури: наук. зб.* / Упор. А. Силюк. Луцьк: Б.в., 2011. Вип. 4. С. 107–114. (0,7 друк. арк.).

8. Романов С. Універсальна особистість у модерний час: досвід співпраці й порозуміння (Леся Українка – Агатангел Кримський). *Творчість та особистість Лесі Українки в історичному, культурологічному та філософському аспектах.* / Упор. І. Щукіна. Київ: Б.в., 2011. С. 204–229. (0,7 друк. арк.).

9. Романов С. Леся Українка – Михайло Коцюбинський: шлях у вічність. *Літературна Україна*. 2013. 25 лип. С. 1; 4–5. (0,5 друк. арк.).

10. Романов С. Героїні "негероїчного часу": Леся Українка і Л. Старицька-Черняхівська. *Минуле і сучасне Волині та Полісся. Леся Українка і родина Косачів в історії та культурі України та Волині: наук. зб.* / Упор. А. Силюк. Луцьк: Б.в, 2016. С. 60–66. (0,6 друк. арк.).

11. Романов С. Просторінь міфу vs площина художнього (на матеріалі однойменних творів Лесі Українки та М. Левицького). *Модест Левицький в історії України і Волині та проблеми формування інтелектуальної еліти: наук. зб.* / Упор. А. Силюк. Луцьк: Б.в, 2016. Вип. 60. С. 79–83. (0,6 друк. арк.).

12. Романов С. Мала батьківщина як топос становлення (Леся Українка та Ольга Кобилянська). *Минуле і сучасне Волині та Полісся: Ковель і Ковельщина в українській та європейській історії: наук. зб.* / Упор. Г. Бондаренко, І. Прокопів та ін. Ковель: Б.в., 2018. Вип. 65. С. 423–428. (0,5 друк. арк.).

13. Романов С. Особливості художньо-філософського освоєння фольклору в українському модернізмі (на матеріалі драматургії Лесі Українки та О. Олеся). *Народна творчість українців у просторі та часі: наук. зб.* / Упор. А. Силюк, наук. ред. В. Зубович. Луцьк: Б.в., 2018. С. 440–453. (0,6 друк. арк.).

14. Романов С. Леся Українка та О. Кобилянська: жіноча дружба у чоловічому світі. *Троянди й виноград: феномен естетичного і практичного в літературі та культурі: зб. наук. мат. конф.* Бердянськ, 27–28 вер. 2018 р. Бердянськ: БДПУ, 2018. С. 135–137. (0,3 друк. арк.).

15. Романов С. Особистість і творчість: Леся Українка і Михайло Коцюбинський. *Сучасні мово- і літературознавчі методології та нові прочитання художнього тексту. Антологія* / Упор. Л. Оляндер, О. Богданова та ін. Луцьк: Вежа-Друк, 2018. 1 електрон. опт. диск (CD-ROM, 10.80 Мб.). С. 384–393. (0,7 друк. арк.).

16. *Леся Українка: доля, культура, епоха: зб. ст. і мат.* / Ред. Т. Скрипка, С. Романов. Луцьк: ВНУ ім. Лесі Українки, 2010. Вип. І. 206 с.: іл. 24 с.

17. *Леся Українка. Волинський скарб. Вибр. тв.* / Упор. та приміт. С. Романов, Т. Данилюк-Терещук. Луцьк: ВНУ ім. Лесі Українки, 2011. 540 с.

18. *Українка Леся. Лісова пісня: драма-феєрія в 3-х діях* / Упор., переднє слово С. Романов, Т. Данилюк-Терещук; пер. з укр. П. Канді; ілюстр. К. Сивої. Текст укр., англ. Ювіл. вид. Луцьк: ВНУ ім. Лесі Українки, 2011. 284 с.

19. *Леся Українка: доля, культура, епоха: зб. ст. і мат.* / Ред. Т. Скрипка, С. Романов. Луцьк: ВНУ ім. Лесі Українки, 2012. Вип. ІІ. 296 с.: іл. 22 с.

20. *Українка Леся. Лісова пісня: драма-феєрія в 3-х діях* / Упор., переднє слово С. Романов, Т. Данилюк-Терещук; пер. з укр. Є. Літвінюка; ілюстр. З. Сойко. Текст укр., пол. Ювіл. вид. Луцьк: СНУ ім. Лесі Українки, 2016. 284 с.

21. *Волинь філологічна: текст і контекст. Універсум Лесі Українки: зб. наук. пр.* / Упор. С. Романов. Луцьк: СНУ ім. Лесі Українки, 2016. Вип. 22. 572 с.

22. *Українка Леся. Лісова пісня: драма-феєрія в 3-х діях* / Упор., переднє слово С. Романов, Т. Данилюк-Терещук; пер. з укр. Е. Бермана; ілюстр. І. Рублюк. Текст укр., нім. Ювіл. вид. Луцьк: СНУ ім. Лесі Українки, 2017. 284 с.

ДОДАТОК Б
ВІДОМОСТІ ПРО АПРОБАЦІЮ РЕЗУЛЬТАТІВ ДИСЕРТАЦІЇ

Міжнародні конференції

1. Міжнародна наукова конференція “Леся Українка: естетика, поетика, текстологія”, Луцьк, 2008 **(очна участь).**

2. Міжнародний науковий симпозіум “Леся Українка: доля, культура, епоха”, Луцьк, 2011 **(очна участь).**

3. Міжнародна наукова конференція “Леся Українка і національна література”, Луцьк, 2013 **(очна участь).**

4. Міжнародна наукова конференція “Аналіз та інтерпретація тексту у світлі сучасних методологій”, Луцьк – Світязь, 2015 **(очна участь).**

5. Міжнародна наукова конференція “Творчість Є. Сверстюка в контексті української та світової літератур”, Луцьк, 2015 **(очна участь).**

6. Міжнародна наукова конференція “Універсум Лесі Українки: людина, культура, націософія”, Луцьк, 2016 **(очна участь).**

7. Міжнародний науковий конгрес “Іван Франко: Я єсть пролог…” (до 160-річчя від дня народження, Львів, 2016 **(заочна участь).**

8. Міжнародна наукова конференція “Експресіонізм в інтермедіальному контексті”, Світязь, 2017 **(очна участь).**

9. Міжнародний науковий семінар “Леся Українка і Ольга Кобилянська в західноукраїнському літературному процесі: національне самоусвідомлення та європейські впливи”, Луцьк, 2018 **(очна участь).**

10. Міжнародна інтердисциплінарна конференція “Українська і польська політична еміграція ХХ століття: традиції – особистості – ідеї – риторика”, Київ, 2018 **(заочна участь).**

11. Міжнародний науково-практичний конгрес з канадознавства, Луцьк, 2018 **(очна участь).**

12. Міжнародна наукова конференція “Троянди й виноград: феномен естетичного і прагматичного в літературі та культурі”, Бердянськ, 2018 **(очна участь).**

13. Міжнародна наукова конференція “Українська філологія: школи, постаті, проблеми”, Львів, 2018 **(заочна участь).**

14. Міжнародна наукова конференція “Олена Пчілка в літературному процесі кін. XIX – поч. XX ст.” Луцьк, 2019 **(очна участь)**.

15. Міжнародна наукова конференція “Леся Українка в діаспорному літературознавстві”, Мюнхен, 2019 **(очна участь).**

Всеукраїнські та регіональні конференції

1. Всеукраїнський науковий семінар “Поетичні збірки Лесі Українки: текст і контекст”, Луцьк, 2007 **(очна участь)**.

2. VII Всеукраїнські наукові читання “Леся Українка і сучасність”, Луцьк, 2009 (**очна участь)**.

3. II Всеукраїнська науково-практична конференція “Явище синтезу мистецтв в українській літературі”, Луцьк, 2009 **(очна участь)**.

4. Всеукраїнський науково-культурологічний семінар “Леся Українка та її родина”, Луцьк, 2010 **(очна участь)**.

5. Всеукраїнська науково-практична конференція “Леся Українка і родина Косачів в контексті української та світової культури”, Луцьк, 2010 **(очна участь)**.

6. Всеукраїнська наукова конференція «“Лісова пісня” Лесі Українки: текст і контекст», Львів, 2011 **(очна участь)**.

7. I Всеукраїнська Інтернет-конференція “Українська література як художній феномен”, 2015 **(очна участь)**.

8. Фестиваль наук Східноєвропейського національного університету, Луцьк 2013–2019 **(очна участь)**.

9. VIII Всеукраїнська науково-практична конференція “Леся Українка і родина Косачів в історії України та Волині”, Колодяжне, 2016 **(очна участь)**.

10. Наукова конференція “Леся Українка: погляд із сьогодення”, Київ, 2016 **(очна участь)**.

11. Всеукраїнська науково-практична конференція “Творчість Василя Стефаника й українська культура кінця XIX – початку XX ст.”, Івано-Франківськ, 2016 **(очна участь)**.

12. Всеукраїнська наукова конференція “Модест Левицький в історії України і Волині і проблеми формування інтелектуальної еліти”, Луцьк, 2016 **(очна участь)**.

13. Літня школа з літературознавства для викладачів філологічних дисциплін навчальних закладів III-IV рівня акредитації, Світязь, 2018 **(очна участь).**

14. Всеукраїнська наукова конференція «“Все, чим може вгору дух піднятись...”: теоретичні та практичні аспекти актуалізації Франкової спадщини, Львів, 2018 **(заочна участь).**

15. II Всеукраїнська наукова конференція «“Просвіта” в культурно-освітньому просторі Волині та України: історія і сучасність», Луцьк, 2018 **(очна участь).**