

ПОЕТИЧНИЙ ВІЗІОНЕРИЗМ ЛЕСІ УКРАЇНКИ

У статті аналізується феномен поетичного візйонеризму, зокрема «комплекс Кассандри» у творчості Лесі Українки. Йдеться про ті тексти, де авторка фіксує певний містичний, віщунський досвід, долучення до інших вимірів сприймання дійсності, зокрема й часу, який за певних обставин перестає сприйматися як лінійний. Сьогодні поетичний візйонеризм вивчається трансперсональною психологією, яка з допомогою традиційних (від античних, шаманських, буддйських тощо) та нових психотехнік пробує знімати бар'єри, які заважають доступу до трансцендентних вимірів. Зіставляються, зокрема, художні тексти Лесі Українки з описами тих психічних станів, що їх поетка представляє як автохарактеристики у численних листах до Ольги Косач, Людмили Старицької-Черняхівської, інших адресатів.

Європейський модернізм вирізняється особливою увагою до релігійно-духовних шукань, містичного досвіду, до виходу за межі звичних і осягнених координат тут-і-тепер. Водночас психологія й психіатрія кінця ХІХ – початку ХХ століття, нарешті інституалізована як окрема галузь медицини, звернула небувалу (проте вельми специфічну!) увагу на проблеми мистецької творчості. Це період, коли «виявився величезний та історично безпрецедентний творчий інтерес до божевільня, а велику кількість митців та мислителів вважали божевільними» [1, 5]. Оскільки психіатрія майже до кінця ХХ століття (навіть після того, як відкриття квантової фізики суттєво захитали уявлення про істинність ньютонівсько-картезіанської моделі світобудови, а відтак ствердили можливість сприймання інших, не врахованих емпіричною наукою, рівнів буття) була зорієнтована на механістичну наукову парадигму, то містичний і трансперсональний досвід, змінені стани свідомості завжди трактувалися як явища психотичні, а художня творчість опинялася під підозрою як вияв хвороби, відхилення від норми. Лише юнгівський психоаналіз та сучасна трансперсональна психологія довели (з використанням різноманітних – запозичених із найдавніших релігій або винайдених у ході нових експериментів – психотехнік, препаратів як рослинного, так і штучного, хімічного походження),

що, окрім відкритого Фройдом індивідуального підсвідомого, окрім біографічного рівня психіки, існують ще рівні надособистісні, які й долучають людину до осягнення космічної чи божественної всеєдності. Власне, тут наука нарешті визнала те, що безліч разів описували й інтерпретували всі великі світові релігії, східні філософії тощо. *Станіслав Гроф* відзначає «поступове зближення поглядів сучасної фізики, містицизму та досліджень свідомості» [2, 89]. У цьому сенсі творчість уже постає не хворобливим відхиленням від норми, а навпаки – функцією здоров'я, і має власне терапевтичний, лікувальний ефект.

Період між 1870 роком та Першою світовою війною *Елейн Шовалтер* назвала «золотим віком істерії», до того ж насамперед як «хвороби дочки», оскільки переконання дарвінівської психіатрії в тому, що «превалюючою є тенденція матерів передавати нерозумність своїм дітям жіночої статі, було однією з найважливіших причин переважання жінок серед пацієнтів психіатричних лікарень» [3, 123]. Неврози, межові стани, психотичні явища – все це вважалося божевільням, хворобою, що потребувала психіатричного лікування. Причому психіатричний дискурс структурувався як дискурс влади. Фахівці з ментальних хвороб достеменно знали, що таке норма й де прокреслено межу між розумом та

нерозумом. Множилися публікації, у яких медичні діагнози навішувалися геніям минулих епох: невротиками було названо Леонардо, Тінторетто, Рубенса, епілептиками – Мольєра й Петрарку... Модна наука евгеніка, – наголошує сучасний дослідник творчості Вірджинії Вулф, – дуже серйозно попереджала, що жінки, котрі віддаються мистецькій або інтелектуальній діяльності, не повинні народжувати, бо їхні діти приречені на розумову неповноцінність, що «нова генерація жінок-інтелектуалок виснажує прадавню енергію, а відтак жінки, які хочуть займатися «розумовою працею», як-от писанням і т. ін., неминуче завдадуть шкоди здоров'ю своїх нащадків» [4, 123]. Єдиним дискурсом, який мав шанс бути почутим і визнаним «нормальним», був дискурс раціональності. Сьогодні очевидно, що конфлікт Вірджинії Вулф із батьком, Леслі Стівеном, із колом кембріджських інтелектуалів був виявом ширшого протистояння двох поколінь – раціоналізму XIX століття та модернізму з його недовірою до раціональних побудов і зосередженістю на суб'єктивних оцінках, враженнях і переживаннях. У стосунку до традиції позитивізму й раціоналізму та ж Вірджинія Вулф справді була «дивною», «чужою», «зовнішньою», зрештою, божевільною... У взаєминах між лікарем і пацієнтом склалася очевидна диспропорція, розрив «між правом говорити і відмовою у праві мовчати або відповідати іншими словами, ніж ті, яких вимагає фахівець-психіатр» [4, XXIII]. Психіатри не вважали за потрібне слухати пацієнта й шукати рації в його словах чи оцінках, бо заздалегідь були певні невідповідності його оцінок своїм власним, раціональним, розумним і реалістичним. (До речі, навіть і у фрейдівському психоаналізі відвідувач на каналі зостався пасивним, і рівноправний діалог з лікарем був цілковито неможливим).

Лариса Косач мала власний досвід спілкування з тодішньою «поліційною» психіатрією. Як і багатьом жінкам-письменницям тої епохи, їй поставили діагноз «істерія» і строго заборонили писати та, по можливості, читати. (Вірджинію Вулф при тому ще й силоміць годували і вважали її відразу до величезних порцій калорійної їжі знов-таки одним із симптомів божевільля...) З листування знаємо, що вона не вважала за потрібне виконувати строгі лікарські приписи, а устами Люби Гоцинської, головної героїні автобіографічної дебютної драми «Блакитна троянда», назвала цю поліційну практику «варварством, а не коруванням». Епіграфом до написаної того ж 1896 року новели «Місто смутку» Леся Українка поставила «наукове питання»:

«Де та границя, що відділяє нормальне від ненормального?» Якраз із цією межевою зоною, тьмяним пограниччям вікторіанські оборонці моралі пов'язували все, що не вкладалося у звичні уявлення про патріархальні відносини, про роль і місце жінки та чоловіка в родині й соціумі. Модернізм, декаданс вочевидь підпадав під визначення «нераціональної» чи «нерозумної» поведінки, а отже, був виявом «хвороби», а не «здоров'я». Серед пацієнтів описаної в новелі лікарні («Місто смутку», до речі, було написане невдовзі після відвідин Ларисою Косач психіатричного закладу в містечку Творки біля Варшави, де працював лікарем її дядько, Олександр Петрович Драгоманов) вирізнялися якраз популярні фіндеськелівські невротично-чутливі типи митців, нездатних пристосуватися до прагматичної буржуазної системи цінностей. (У цьому сенсі композиторка в новелі Лесі Українки справді «підозріло схожа», як писала Оксана Забужко, на Софію Дорошенко з «Меланхолійного вальсу» Ольги Кобилянської, десь і на героїнь «Хризантем» Уляни Кравченко, вона таки виражає певний дух часу). «Ось проходить передо мною молода поетеса з ясным хвилястим волоссям, з чудовими синіми очима, де так ясно блищать і зливаються в один промінь талан і божевільля, 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, похотим на плач! «Так завжди, – згадуються мені її слова, – поезія, поривання *ins Blaue*, зражені надії і... і нещасне кохання, а потім все кінчається тут, у добрім товаристві...» – і знову лунає сміх, а з ним єднається прикрим акомпанементом цинічний регіт підстаркуватої жінки з кокетливими жестами; їх обох захищають гуки розбитого фортеп'яно, то грає божевільна композиторка, у неї лице подібне до візантійської ікони, очі дивляться поважно і суворо в одну точку, вона грає «Grande Polonaise»...» Власне, лише ранні «Блакитна троянда» та «Місто смутку» були даниною духові часу, який зближував творчість із неунікною хворобою. «Сугестовані тогочасною культурою підозри, ніби її «демон, лютіший над всі недуги», може мати з тими недугами щось спільного, невротичного чи психотичного, у Лесі Українки, з усього судячи, були тільки в юності й вичерпалися акурат на «Блакитній троянді», якою вона сповна заплатила данину модній «ібсенівській» проблематиці. (...) Так, під звуки Шопена, й увійшла в українську культуру *femina melancholica*, і знадобилося ще ціле століття, щоб ця культура її розгледіла, –

тепер уже при допомозі тих оптичних лінз, які були «наплавлені» в міжчассі західною критикою (...) Від середини 1890-х і до кінця своїх днів вона незмінно керуватиметься тією настановою, що творчість і хвороба ні у творчому процесі, ні на терені самого твору жодним чином не перетинаються і не мають із собою нічого до діла» [5, 74–75].

Натомість чимало текстів Лесі Українки засвідчують її очевидне візіонерське обдарування, винятковий особистий, сказати б, біографічний інтерес до змінених станів свідомості й трансперсональних переживань. Часом цей досвід фіксується в листах, образи-видива окреслюються у віршах, у багатьох драмах з'являються постаті пророчиць, візіонерок, вочевидь наділених автентичними (зокрема й сливе дослівно переданими у листуванні) авторськими переживаннями. Сам творчий процес здебільшого інтерпретується Лесею Українкою як певне одкровення, яснобачення, долучення до надособистісного. В історії літератури існує немало звірянь поетів-візіонерів, котрі говорять про свої художні тексти як про записи – причому без виправлень і помарок – надиктованого, озвученого чийось голосом. Кілька таких епізодів засвідчено Вільямом Блейком. Райнер Марія Рільке в цілісному вигляді «записав» «Сонети до Орфея». Схожі коментарі зустрічаються в багатьох відомих композиторів, учених, винахідників.

Для жінки-поетки персоніфікація музи здебільшого проблематична вже тому, що діалог двох жінок мав би структуруватися інакше, ніж у випадку, коли натхненниця приходить до чоловіка-митця. Але поза тим для Лесі Українки надзвичайно важливим тут постає інший ідентифікаційний аспект: звідки з'являється той, хто «промовляє чарівні слова», демонічне чи божественне начало втілює нічний гість, котрий завжди цілковито позбавляє поета власної волі, робить – навіть попри спротив чи ображену відмову – слухняним інструментом у руках якихось владніших сил і змушує слухати, як

*...хтось немов схиляється до мене,
І промовляє чарівні слова,
І полум'ям займається від слів тих,
І блискавицею освічує думки.*

А вранці у свічаді – «бліде обличчя і блискучі очі», і тривожне переконання, що нічний гість був таки прекрасним демоном-спокусником, вродливим казковим Перелесником, котрий завжди «затрує серце» й «виймає душу». (Зрештою, лише в обмін на душу тільки й можна щось здобути від такого посланця... До речі, за якихось двадцять років Максим Рильський –

у рамках сумовито-іронічної рефлексії над традиційною, зокрема й модерністською, персоніфікацією поетового нічного гостя як диявола, але дотримуючись приписів неокласичної поетики, – уже скаже цілком певно й буденно: «Учора був у мене сатана // Моя душа для нього непотрібна»). Ліричній героїні датованого 1899 роком вірша Лесі Українки «Як я люблю оці години праці» засторогою бачиться фінал фольклорної історії про «необачну» дівчину, зваблену посланцем пекла: «а тим розмовам був лихий кінець». Із чистового варіанта авторка вилучила ще більш виразну щодо означення сутності спокусника-перелесника строфу:

*І ще якби вона завчасу схаменулась,
То, може, ще її пости та молитви
Від перелесника лихого захистили.*

У листах вишколеної в драгомановській повазі до «реальних», «позитивних» цінностей Лариси Косач звучить навіть певна іронія (чи, сказати б, денна недовіра до реальності нічних видив і страхів) щодо маніакального характеру творчого процесу й абсолютності влади того пришельця з іншого виміру. «Ледве заберуся до якоїсь спокійнішої роботи, так і «накотить» на мене яка-небудь непереможна, деспотична мрія, мучить по ночах, просто п'є кров мою, далєбі. (Бліде, знекровлене обличчя з блискучими від виснаження очима бачить у свічаді й лірична героїня вірша «Як я люблю оці години праці». – В. А.) Я часом аж боюся цього – що се за манія така?» (XII, 380). «Свій мистецький дар, – писала Оксана Забужко, – Леся Українка, в усьому іншому людина цілком «по-драгомановськи» скептичного вишколу, суб'єктивно сприймала й переживала як явище суто метафізичної природи, свого роду *mania poetica*», «певну форму нападів божевілья, за які людина здебільшого ручити не може» (XI, 321) і в стосунку до якої почуввається, як стародавні пророки – як та ж таки Кассандра, авторчине *alter ego*, – інструментальним знаряддям, виконавцем необорної, ба й «деспотичної», *зовнішньої* волі» [5, 70].

Візіонерський досвід зустрічі з потойбічними посланцями відбито у двох віршах, об'єднаних назвою «Завітання». Два образи «генія», явленого ліричній героїні безсонної ночі, постають із темряви й зі світла, набувають то страхітливо-демонічних, то вмиротворено-ангельських рис, але, що важливо, і при першій, і при другій зустрічі візіонерка переживає гірке відчуття недосяжності вищих сфер. Портрети виконано в контрастній кольоровій гамі. «В темну безсонную ніч, в передсвітнюю чорну годину» постать генія з'являється в лиховісному «темно-червоному

світлі», «неначе той одблиск пожежі». З'ява ця «темна», покрита «довгою та чорною шатою», крила відсвічують «сталі холодної полиском, чорні кучері й «погляд непевний» «темних та гострих очей» доповнюють образ пришельця з якихось вочевидь не божественно-згармонізованих сфер. Не зважившись прямо глянути в очі — «сповнена жахом, я погляд спустила додолу». А коли нічний гість зник — «темрява знов залягла, ще чорніша, ще глибша». Тут, отже, геній настійливо означається як породження мороку. Тоді поетичне натхнення — як це інтерпретується в кількох віршах Лесі Українки (зокрема і в згаданому «Як я люблю оці години праці», і, скажімо, в поезіях 1896 р. «Ave Regina» та «To Be or not to Be») — є долученням до якихось тривожних, темних, аж ніяк не вмиротворених глибин буття. Врешті, це суголосно як романтичному, так і модерністському розумінню джерел мистецької творчості. Нічний пришелець у «Завітанні» викликає «безнадійність, тяжку, понуру», жах і несвітську тривогу. В «Ave Regina» музу названо «безжалісною». Як і нічний гість-перелесник, вона співає живу кров, вона — всупереч волі поетки — розкрила світові найінтимніші почування («вирвала в мене слова, що повинні б умерти зо мною»), врешті — звинувачення, суголосне з мотивами написаної того ж року «Блакитної троянди» — «моє божевілля собі ти взяла за актора, щоб грало закохані ролі тобі на потіху». У Лесі Українки не раз акцентується цей конфлікт людини і поета: мистецька творчість живиться найінтимнішими почуваннями, найдорожчі, найзадушевніші переживання й мрії, навіть підсвідомі, ледь сугестовані, ніколи не осмислені порухи стають лише матеріалом для вірша. Засади естетизму, модерністська суб'єктивістська поезія сповідували підпорядкування етичного — естетичному, вимагали якнайширшого саморозкриття. Леся Українка не раз оскаржує цю вимогу як непомірно тяжку жертву, домагається права щось залишати для себе, не виносити на велелюддя, — але в творчому процесі ці наміри завжди застаються нездійсненними. У розлозі листі до Івана Франка, датованому 13/14 січня 1903 року, Леся Українка говорить саме про «ширість» як неодмінну рису поезії, про неунікний «фатум над поетами, що мусять гукати на майданах і проріцати, аки одержимі», в той час, коли б хотіли в землю увійти від туги і замовкнути навіки». «Тепер про Ваше “Із дневника”. Я розумію Ваше почуття, що Ви немов соромитесь трохи за ці вірші, але не тим розумію, щоб признавала слушність такої 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...» (XII, 18, 13). Муза відбирає все — «і те, чого зроду нікому // навіть самій собі вголос казати не хотіла», залишаючи спустошеній обраниці лише «людське признання — холодний кришталь». У «To Be or not to Be» лірична героїня пристрасно відстоює своє право вибору: цього разу йдеться швидше про вибір між сакралізованим громадським служінням — «орати переліг» чи «в диких нетрях пробивати дорогу з сокирою в руках» — і ймовірною гріховністю (принаймні в контексті панівної ідеології доби) естетизму, поезії, мистецтва. Однак вибір тут не в людській волі. Бо, попри всі аскетичні клятви й спонукання, варто богині сплеснути барвистими крильми, щоб героїня запрагла — «линьмо разом».

У «Завітанні» окреслено й іншу, світлу, іпостась генія, лагідного, вмиротворено-божественного. У світлих відблисках місяця «якась тінь у тім сьайві з'явилась, // Легка, блакитна, прозора і невиразна, як мрія». На відміну від першого вірша, тут «шата прозора», «кучері яснії», «білі крила», «яснії очі». І хоча з'явилася надія, проте — «серцем я вчула, // що у небесні простори несила моя ще полинуть...» Гармонійна вмиротвореність доступна, коли згадати вкрай болючий висновок Долорес у «Камінному господарі», тільки «райським духом». Людям же, здається, творчість уможливується лише через переживання почуття тривоги, долучення до якихось інших вимірів, ніж ті, з яких прилітає ясноокий лагідний геній у прозорих шатах. Ці інші виміри Леся Українка намагається уявити «за світом», за реальністю чуттєвого досвіду. Протиставлення двох реальностей дано у вірші «Часто кажуть: «Ясні зорі...». На іронічно-парадоксальне (і нерелевантне в координатах матеріалістичного світогляду) питання:

*Часто кажуть: «Ясні зорі —
То найкраще в цілм світі»,
Чи гадає хто при тому,
Що за світом є ще кращі?*

— поети й мрійники дають таки ствердну відповідь. Якраз поети, «необачні, безпорадні», і при світлі дня бачать «кращі зорі, ніж небесні, і хаос, темніший пекла». Денним «рівним, ясним» враженням і уявленням — «мов у зшиточку чистенькім школяра, що добре вчиться» (це знання вочевидь іронічно знижене як учнівськи неглибоке, поверхове, загальнодоступне й профанне) — протиставлено якийсь інший, глибинний,

надособистісний, можливо, містичний, досвід долучення до вищого, сакрального буття. Чистенький шкільний зшиточок – уособлення «правильного», раціонального, схваленого поколіннями вчителів опису об'єктивної реальності. У недоступне раціональному осягненню поза-свіття можна потрапити лише «у сонних мріях» – і *такий* досвід записується на «порізаних листочках», із яких складаються поеми «божевільного поета». Власне, у цьому вірші, датованому 18 червня 1900 р., вже означено конфлікт Гелена й Кассандри (конфлікт, що аналізувався в цілому ряді пізніших творів Лесі Українки), раціонального («фрігійський розум») та пророцьки-містичного, візіонерського осягнення істини. Геленів фрігійський розум, опертий лише на формальну логіку світу сього, на осягнення «корисного», а не істинного, – приречений бути тріскою на хвилях, лише «цвяхом у зброї», яку кує повелителька світу, невблаганна Мойра. Не чуттєве пізнання видимої поверхні речей, а містичне, пророцьке снобачення дає доступ до розкриття божественних законів світобудови.

Ще одне протиставлення раціональної науки і візіонерського яснобачення розгорнуто у вірші «Legende des Siécles», чи не найвиразнішому з-поміж візіонерських текстів Лесі Українки. Мрія ліричної героїні цілком відповідна духові позитивістичного схиляння перед науковим пізнанням: «Коли б мені сила, // то я б у той храм таємничий вступила, // де світять крізь пільму науки дива». Наука ніби тільки й дає людині змогу гордо підійняти «чоло думливе, знання свого певне». (Це якраз та гордість «фрігійського розуму», з його претензією на всеохопне знання й контроль за ходом подій, що викличе лише зневажливу посмішку пророчиці Касандри). «Всі чуття» треба сховати «в книжки, мов у труни», – гірко-саркастична оцінка людини, яка вже переконалася в обмеженості позиченого з книжок знання. Ідеалом мав би бути абсолютно об'єктивний спостерігач: «мій розум тоді розів'ється так вільно і буде зорити без гніву, а пильно», – що не зважає на чуття й плекає «тільки думку холодну, ясну». Однак замість очікуваної «злученої в цілість» ідеально-логічної й упорядкованої за причинно-наслідковими законами картини світу – постає швидше карнавально-іраціональна візія, де «між трупами світів, ідей, народів вились, як змії, звої хороводів». Єдина закономірність цього фантазмагоричного безладного руху – це фатальна кінецьність усього, неунікність загибелі, розпаду, зникнення. Сучасна фізика вже визнає неадекватність похмурої механістичної моделі Всесвіту, де все підпорядковано закону

ентропії й не може уникнути теплової смерті. Єднальним принципом еволюції сьогодні бачиться не стабільність, а динамізм неврівноважених відкритих систем. Життя може розвиватися в напрямку все нових динамічних режимів складності. Це знов-таки один із тих випадків, коли найновіші відкриття фізики зближуються з одкровеннями містицизму й постулатами найдавніших східних філософських систем. Не маючи жодних ілюзій щодо золотого віку при початку чи при кінці історичного руху, у згармонізованому минулому чи в щасливій прийдешності, Леся Українка безбоязно означає катастрофізм історії, звертається до переломних, найбільш трагічних її періодів. Зниклі культури й етноси зоставляють по собі хіба лише «дивні руни», неврозумливі вже для нащадків свідчення чи перестороги. У строкатому плінні галюцинацій, образів чи фантазій з'являється пророцька візія загибелі ще одної – в шерезі безлічі інших – країни:

*Насунула важка червона хмара,
Гула в ній громом братобійна чвара,
Вона покрила цілую країну
І повернула всю її в руїну.
Замерк мій дух, і серце заніміло,
І слово з уст озватися не сміло,
Бо та країна – то була моя...*

Отже – безвихідь історії, передчуття катастрофічного кінця.

Але між двома картинами «сутіні віків» – однією з минулого, іншою – з прийдешнього – у «Legende des Siécles» вміщено ще один загадковий фрагмент – опис якоїсь неперервної, хоч вічно змінної сутності, питомої для всіх історичних епох:

*Стогнав він під напасницьким бичем,
тиранам груди пробивав мечем,
укупі з бранцями ривав він у полоні,
прококував у гордім Вавилоні,
горів пожаром, в небо линув з димом,
і ріс, і падав з Карфагеном, з Римом,
і гартувався серед бучних чвар,
від різновірних мучився примар,
на мільон часток він поділився,
і все ж він ні на йоту не змінився.
Коли стрічав гурти рабів німих,
свій голос гучно подавав за них,
і в їх гіркій давно минулій долі
все бачив образ рідної неволі.*

Оксана Забужко означає цю «єдино можливу земну альтернативу» як «“прометеївську”, у термінології валентиніан “божисту”, іскру *трансцендентної любови*, котра у формах гегелівського “індивідуального духа” торує собі шлях

крізь тьму знебоженого матеріального світу, *поза* історією і *понад* нею, — і, в кінцевому підсумку, тільки й надає земній історії сенсу». «Граматичний суб'єкт цього фрагмента так і залишається неназваним, однак впізнати його — тепер, коли ми вже встановили, в яких саме світоглядних координатах належить відчитувати Українчину міфопоетичну символіку, — можна без жодного клопоту: перед нами доволі точний “пророцький” опис *земних дій* того самого первісного (єдиного) Духа гностичної космології, або ж гегелівського Абсолютного Духа, який повторив себе у множині спадних еонів, і зокрема в останньому з них — Софії, чиє впадання в спокусу матеріального творення (поєднання з деміургом) і дало початок нашому земному світові. Даліше подібнення, розпорошення колишньої плеромічної єдності Духа “на мільон часток” триває вже в історичному часі — під владою “бога земного”, деміурга, що завдяки падінню Софії зміг узяти в полон її “частку” Духа: тим-то в кожному без винятку прояві земного насильства — воєнного, конфесійного, національного, економічного, станового, гендерного (перелік можна продовжити, за іншими текстами Лесі Українки, аж до родинно-побутового включно!) — Абсолютний Дух і впізнає “образ рідної неволі”, спробу, в остаточному підсумку, “убити дух” (...), а відтак саме історія часткових актів його *опору волі деміурга*, стисло окреслена в повищому уривку, і є *єдино істинною — протестною* — земною історією» [5; 224–225].

Ще один візіонерський фрагмент (до речі, так само, як і «Legende des Siécles», ніколи не публікований авторкою), «Не хутко те буде...», засвідчує трансперсональне осягнення архетипного реінкарнаційного мотиву. Можливості долучення до відкритого К.-Г. Юнгом колективного підсвідомого переконливо описують і різні сучасні течії глибинної психології. Йдеться про відмову сучасної фізики від тверджень про існування первинних неподільних часток матерії, а відтак Всесвіт постає нескінченним ланцюгом, мережею взаємозв'язків і взаємопереходів. «З цієї точки зору, будь-які поділи неподільної в межовому сенсі космічної мережі будуть неповними, умовними і змінними. Значить, немає причин, чому це не може бути так для емпіричних меж між одиницями свідомості. Не виключено, що за певних обставин індивід може відновити свою тотожність з космічною мережею і свідомо пережити будь-який аспект її існування. Так само з цією моделлю можна узгодити деякі феномени екстрасенсорного сприймання (ЕСС), що ґрунтуються на трансценденції конвенційних просторо-

рових меж. Для телепатії, психодіагностики, бачення на віддалі чи астральної проєкції питання вже не в тому, чи такі явища можливі, а в тому, як описати бар'єр, що не дозволяє їм відбуватися в будь-який час. Іншими словами, нова проблема ось яка: що створює видимість щільності, окремішності й індивідуальності в порожньому по суті й нематеріальному Всесвіті, справжня природа якого — неподільна єдність? Трансперсональні переживання, що долають просторові бар'єри, цілковито узгоджуються з теорією інформації та теорією систем» [2, 85]. «Як тільки індивід відкриється назустріч переживанням, що лежать в основі (...) симптомів, нова інформація про Всесвіт та буття радикально змінить його світогляд. Для нього стане очевидним, що деякі світові події, які згідно з лінійним розумінням часу мусили безповоротно загубитися у віддаленій історії або ще не відбулися, можуть за певних обставин переживатися з усією сенсорною очевидністю, зазвичай властивою тільки теперішньому часові» [2, 369].

У вірші «Не хутко те буде...» зафіксовано якраз момент «зняття» часового бар'єру, коли події, які ще не відбулися, пов'язуються у свідомості з враженнями від баченого тут і тепер, а водночас — зі спогадами з якоїсь іншої дійсності. Картини майбутнього візуалізуються, проєктуються на *видиму* площину «так ясно-виразно», «як часом в яскравій місячній ночі // малюються тіні на білій стіні». Вітер чи хмара вмить розфокусовує щойно явлене зображення, тополя стає подібною до вежі, а листок — «до хижої птиці». Важливою характеристикою цього зображення є фрагментарність, алогізм поєднання деталей. Це засаднича риса поетики візіонеризму. Як означає Володимир Моренець, «допущена в художній твір **фрагментаризація** рефлексій, які не претендують на завершеність і всіляку перфектність, сама собою розламала досконалу цілісність неокласицистичних полотен: саме з цієї калейдоскопічної множини епізодів та деталей, дедалі різноплановіших, логічно непоєднаних — аж до фантазмагоричної несумісності — й виринула стильова парадигма сюрреалізму» [6, 288]. Авторка робить спробу персоніфікувати, уособити в конкретних чуттєвих пізнаваних образах-деталях перебіг психічних процесів. Як в ейнштейнівських моделях просторово-часового континууму, час тут не лінійний, а різноспрямований, спогад про майбутнє (вже колись бачене?) переплітається зі спогадом про минуле. Те, що буде, здається відомим «ще здавна», пережитим у якомусь іншому існуванні чи іншому психічному вимірі:

*І теє, що буде,
здається мені вже минулим: ті люде,
їх речі й події знайомі мені,
мов чула їх в казці, мов бачила в сні
ще здавна, ще змалку... Так, наче сі тіні
жили десь зо мною в незнаній країні.
І я до їх рвуся у ту далечінь,
де спогад про мене вже буде, мов тінь
від того листка, що зірвався до ранку
і в сутіні зник, мов у сивім серпанку...*

Яснобачення тут означає осягнення візуального зображення, власне бачення картин, епізодів тощо. (Слово «речі» тут можна розуміти і як «слова», і як «предмети», і як слухове, і як зорове сприймання). Можна знайти багато свідчень того, що Леся Українка, як її Кассандра, часом «собі не вірить» і шукає доказів чи підтверджень. У багатьох релігійних традиціях вважалося, що устами пророка говорить Бог, заволодівши на якийсь час його душею. Але як верифікувати цей досвід у звичайному, життєвому вимірі, як відрізнити *побачене* від нафантазованого? Можливо, саме в пошуках таких доказів поетка не раз звертається у своїх текстах до образу пророка, її цікавить інтерпретація містичних феноменів у різних культурах і епохах. Не раз дошкульно-гостро, з пристрасстю, за якою вгадується таки власна цікавість, напруга особистого, індивідуального внутрішнього конфлікту, дошукується раціональних, намацальних доказів, хоча цю вимогу раціональної, інтелектуальної верифікації містичного осягнення ні за яких обставин не можна задовольнити — і в діалогах натовпу, народу, людності з божими обранцями перші ніколи не отримують гідного довіри задоволення і звинувачують своїх пророків у фальшуванні, зверхності чи й неправедності. Зрештою, повсякденний досвід не раз переконує швидше в своєкорисливості лжепророків, ніж у праведності тих, хто приносить вищі істини. Саркастичні питання переважають у звертанні до пророка у вірші «Народ пророкові». Позбутися сумніву можна лише через особисте переживання, власну віру чи власні інсайти в позамежне. Ось чому «питання марні» знімаються лише у «Кассандрі», де головна героїня *сама* осягає правдивість своїх містичних видінь. Натомість у згаданому вірші маємо жорстокі звинувачення тому, хто вириває зі звичного повсякдення й кличе торувати шлях до Бога:

*Чи один же такий, як і ти,
Нам казав: «Так говорить найвищий».
Інший тому брехню завдавав:
«Я від Бога», — казав. Хто щиріший?
Натовп не може пробачити обранство, винят-*

ковість, вищість: «Ти ще скарги розводиш та жаль, // Ти, єдиний безсмертний в сім тлумі!» Люди вимагають безпосереднього, чи не побутово-доступного контакту з сакральним:

*О, якби ж ми побачить могли
Власним оком хоч раз того бога,
Що до нього ви кличете нас!
Як стріла, була б рівна дорога!*

У чернетці зосталася строфа, де сформульовано засадничий сумнів щодо можливості доступу до божественної істини без індивідуальних зусиль, без віри, яка може бути лише результатом внутрішнього осягнення / осягання: «Як же можемо тямити ми, // що є справжня небесна мова?» Без знання мови комунікація вочевидь неможлива...

Коли діалог віри й сумніву стає не полілогом, а *внутрішнім* діалогом, напруга цієї колізії стократ зростає. Ще один візіонерськи-сновидний вірш Лесі Українки «Ось уночі пробудились думки» викликає певну алюзію з ранніми (1892) «Досвітніми огнями». І якраз тут особливо увиразнюється еволюція поетки від оптимістичного ствердження віри в результати «праці» отих ідеологічно бездоганних «людей робочих», у людську спроможність — усупереч усім темним силам — усталити «на нашій світі владу світлу» («Коли втомлюся я життям щоденним...») — до цілковито песимістичних прогнозів щодо напрямку руху історії, а відтак до пошуку інших, позаісторичних чи надісторичних, шляхів осягнення сенсу власного існування. Коли «привиддя лихі мені душу гнітили», то двадцятиоднорічній авторці ще вірилося, ніби досвітні огні освітять не тільки вікна, а й душу, рятуючи від нічних страхів. Через тринадцять років, у вірші «Ось уночі пробудились думки», сумнів уже подолати не вдається, нічна візія викликає значно більше довіри — і текст закінчується знаком питання, а не оптимістичного ствердження. «Темно... Ох мучать як думи-вампири!» — і єдине обнадійливо-осяйне видиво губиться, не впіймане й не осягнене свідомістю. «Владарці-ночі» лірична героїня пробує протиставити вольовий імпульс, «всю силу віри», катастрофічним пророцьким видивам — раціонально сконструйовані програмні концепти. Порив швидше романтично-ідеалістський — принаймні на рівні стилістики:

*Вірю я в правду свого ідеалу,
і коли б я тую віру зламала,
віра б зламалась у власне життя,
в вічність матерії, світу буття,
власним очам я б не вірила й слуху,
я б не впевнялась ні тілу, ні духу.
Се ж бо для віри найвищя міра!*

Але це кредо, це концептуальне «вірую» стосовно цінностей, які визнані пріоритетними, — все ж не може пересилити сумнів у досяжності, неоманливості того високого ідеалу, всеохопну підсвідому тривогу, страх і передчуття неминучої катастрофи. Гол о с розуму знов-таки прагне зважити той ідеал не словами, а ділами («адже тільки не хутко діла // виявляють нещирість у слові»). Але й така верифікація — як побачимо це на прикладі Кассандри — неможлива. Попри всі завіряння — «думка питає: “І віра та щира?”» Відповіді на це питання немає, думки-вампіри й далі «без ваги, без жалю і без міри» випробовують віру ліричної героїні.

Ще один вірш, дотичний до «пророцької» теми в Лесі Українки, — це вміщений у збірці «Відгуки» «Саул», якому авторка дає жанрове визначення «монолог». Знов-таки біблійний претекст цікавить поетесу насамперед у зв'язку з трактуванням пророчого дару як кари чи тяжкого випробування духу. Саул пророкує, коли його устами заволодів «дух лукавий від Бога». Як і Кассандра, цар жахається своїх пророцтв:

*О! Не на щастя став Саул пророком,
господь його карає віщим духом!*

Але пророчий дар не підвладний волі самого обранця, котрий виступає лише інструментом, провідником, а не повелителем свого кимось насланого вміння. Саул дорікає богові Адонаї: «За що мене караєш // пророчим даром і останню пільгу, // останню оборону відбираєш?» «Заворожити» злий дар і перемогти «самого духа» може лише музика, Давидові гуслі. Це означення того мотиву, який у «Лісовій пісні» стане одним із найважливіших: «сопілка має кращу мову», пробуджує, підносить, дає доступ до якихось вишніх сфер і знімає зле наслання: «Безсилі проти його всі закляття, // але музика має Божу силу». Позбавлений і цього захисту, самотній Саул марно благає порятунку.

Його скарга суголосна обуренню Кассандри, котра «сама б радніша прясти білу вовну, // ніж віщувати всім нам чорну долю». Її знання не є логічним висновком із оцінки причин і наслідків подій, вона *бачить* зображення і *чує* голоси:

*Я не кажу, нічого не кажу,
нічого не віщую... Тільки бачу!!*

Осліпніть ви, зловісні очі!..

Може,

*се правда, що слова мої отруті,
що й очі забивають людську силу!*

Осліпнути я хотіла б, заніміти...

Ох, се було б таке велике щастя!

Схоже відчуття, що слова поета *породжують* події, викликають катастрофічні наслідки чи принаймні сприяють їм, зафіксувала ще одна модерна поетка, Анна Ахматова.

*Я гибель наклікала мільм,
И гибли один за другим.*

*О, горе мне! Эти могилы
Предсказаны словом моим.*

Очевидно, катастрофізм Лесі Українки й Ахматової пов'язаний із загальноєвропейськими (перед- і післявоєнними!) есхатологічними настроями, із усезагальним переживанням кризового, переломного історичного моменту.

Протистояння Кассандри й Гелена — це конфлікт вищого містичного пізнання і раціонального осягнення дійсності. На пристрасне запитання сестри:

*Невже ніколи ти того не бачиш,
що буде, неминуче, невблаганно?*

Невже тобі не каже в серці голос:

«Так буде, так! Так буде, не інакше!»

— Геленові застається тільки зізнатися в умінні розіграти спектакль із «покрасами й покривалом» перед довірливими глядачами. Доступу до Правди раціональний погляд на світ таки не дає... На братове знервовано-жартівливе самовиправданьне запевнення, що істина завжди потребує одягу й прикрас, бо «тая правда — // цнотлива дуже і поважна жінка, // і сором їй ходити без одягу», — Кассандра стверджує свою власну *жіночу* перевагу в доступі до трансцендентного: «Але й сама я жінка, отже, правду // я можу бачити й невбрану». Леся Українка імпліцитно покликається на численні — впродовж віків — постаті жінок-пророчиць і на не менш численні церковні заборони й звинувачення в ересі, поширюваній якраз жінками.

Кассандрин сміх на пожарищі Трої, який невимовно жахає земляків, — гірка іронія над недосконалістю соціуму й марністю людських зусиль змінити світ згідно з власними замірами й планами. Це іронія наділеної *знанням* обраниці над пихою всіх глухорождених проводирів, котрі навіть не пробують осягати вищі закони, вищий розум, який «править» світом. Різні релігії й філософії називали цей розум по-різному (для Кассандри це всемогутня Мойра, для східних вірувань — закон карми тощо), але завжди визнавали його абсолютне верховенство. Кассандра гине, коли загинула Троя, гине — з кінцем історії. Вихід можливий лише поза історичними межами, у безпосередньому індивідуальному релігійному переживанні. Дві героїні вершинних драм Лесі Українки, «одержима» Міріам і Мавка в «Лісовій пісні», осягають віру через любов. Міріам не може побачити Царство Боже вже тут, на землі, бо воно непорівнянне зі світлом доступних їй у її самозреченій любові небесних сфер.

*Я вірю, що ти світло — і такого
ся темрява до себе не приймає?*

Я вірю, що ти слово — і такого

Отой глухорождений люд не чує?

Мавчине фінальне видіння-пророцтво (на противагу Кассандриному) — це віра у вічне

повернення. Визволена «ясним вогнем», духом вогню чи творчості, вона певна, що «стане початком тоді мій кінець». Ця віра і певність дається «виключно завдяки тому, що вона цілий час, від першої хвилини свого духовного пробудження на звук Лукашевої (= «Орфеевої») сопілки, зберігала непохитну, істинно релігійну вірність єдиному відблиску Епіноїї Свігла, доступному на землі, — божистій любові. Апог, отже, відкриває доступ до гнозису (власне, того досвіду й тої мудрости, котрих інакше в земному світі не здобути!); а вже гнозис увінчує духа (Мавку) безсмертною душею й дарує душі (і Мавчиній, і Лукашевій) визволення з-під влади поцейбічних (кармічних) законів, т. зв. «індивідуальне спасіння» [5, 244].

Героїнь-візіонерок, і Мавку, і Кассандру часто називають хворими, божевільними; божевілья в цьому контексті можна розглядати як своєрідне аутсайдерство з точки зору здорового глузду соціуму. (Тут варто наголосити знов-таки ототожнення-відлуння божевілья як свободи в розмові Мавки з Килиною: «Ти божевільна! // Вільна я, вільна...» (Можна навести тут приклад схожого розмежування поняття нерозуму як божевілья в медичному сенсі і — з іншого боку — як звільнення від певних обмежень і нав'язаних загалом норм. Девід Фуллер пише про двоїсте використання поняття божевілья одним із найзнаменитіших поетів-візіонерів Вільямом Блейком, котрий вживає його у двох сенсах: прямому і «метафоричному, як негативний термін, використаний з позитивним значенням — відчуження від інертних конвенцій і звичок, активне проти-

стояння філософам-матеріалістам. Втекти — не витримавши — від світогляду Блейкової Трійці, що помилялася, — Бекона, Ньютона, Локка — це значить сховатися в Божому лоні» [7; 121]). Принаймні від доби романтизму психіатри спробували інтерпретувати вже в наукових термінах описи різноманітних гіпнотичних, сновидних, галюцинаторних психічних станів, запропоновані поетами. Психологія творчості поступово виокремлювалася як самостійна галузь.

Поетичне обдарування Лесі Українки має вочевидь візіонерський характер. Оксана Забужко навіть називає Кассандру *alter ego* авторки. Можна простежити, як Леся Українка спочатку з острахом ставилася до галюцинаторних станів, непідконтрольних свідомості («манія», «демон, лютіший над всі недуги», «думи-вампіри...»), плетив, що дивовижно поєднують «непевні тіні далеких речей». Але бачимо, як у творах останніх років візіонерський досвід стає не просто прийнятним, але, схоже, єдино можливим підґрунтям мистецької творчості. Прозирання в позазаземність, вихід у надособистісне, і є суттю поетичного обдарування. Маємо свідчення не просто поодиноких осяянь-проривів до трансцендентного; творчий процес — принаймні, коли йдеться про найвищі осяги цієї авторки — *завжди* пов'язаний із такими переживаннями. Описи власних психічних станів, переживань, зафіксовані в багатьох листах, виступають дуже важливим автокоментарем до художніх текстів, розкриваючи досить рідко відрефлексовані самим письменником секрети поетичної творчості.

1. *Valentine K.* Psychoanalysis, Psychiatry and Modernist Literature.— Palgrave Macmillan, 2003.— P. 5.
2. *Проф С.* За пределами мозга. Рождение, смерть и трансценденция в психотерапии.— М.: Изд-во Института психотерапии, 2000.
3. *Showalter E.* The Female Malady. Women, Madness, and English Culture. 1830 — 1980.— Penguin Books, 1987.— P. 123.
4. *Poole R.* The Unknown Virginia Woolf.— 3-rd ed.— New Jersey; London: Humanities Press International, inc., 1990.
5. *Забужко О.* Notre Dame d'Ukraine: Українка в конфлікті міфологій.— К.: Факт, 2007.
6. *Моренець В.* Національні шляхи поетичного модерну першої половини ХХ ст.: Україна і Польща.— К.: В-во Соломії Павличко «Основи», 2002.— С. 288.
7. *Fuller D.* 'Mad as a refuge from unbelief': Blake and the Sanity of Dissidence.— Madness and Creativity in Literature and Culture / Ed. By C. Saunders and J. Macnaughton.— Palgrave Macmillan, 2005.— P. 121.

V. Ageyeva

LESIA UKRAINKA'S POETIC VISIONARISM

The article analyses the phenomenon of poetic visionarism, in particular the «Cassandra complex» in Lesia Ukrainka's work. This has to do with those texts in which the author documents certain mystical, prophetic experience and bridges to other dimensions of the perception of reality, especially time, where under certain conditions time ceases to be perceived as being linear. Poetic visionarism is today studied by trans-personal psychology, which with the aid of traditional (ancient, shaman, Buddhist, etc.) and new psycho-technologies attempts to remove the barriers which block out transcendental dimensions. Lesia Ukrainka's literary texts are compared with descriptions of the psychological states that the author presents as characteristic of herself in numerous letters to Ol'ha Kosach, Liudmyla Staryts'ka-Cherniakhivs'ka, and other addressees.