

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ «КИЄВО-МОГИЛЯНСЬКА АКАДЕМІЯ»

Факультет гуманітарних наук
Кафедра літературознавства

Кваліфікаційна робота

освітній ступінь – бакалавр

на тему: **«АВТОБІОГРАФІЧНИЙ ДИСКУРС У ТВОРЧОСТІ ЛЕСІ
УКРАЇНКИ»**

Виконала: студентка 4-го року
навчання,
напряму підготовки 6.020303
Філологія

Муравська Богдана Леонідівна

Керівник: Агеева В. П.,
доктор філологічних наук, професор

Рецензент: Полюхович О. П.,
к. філол. н.

Кваліфікаційна робота захищена

з оцінкою «_____»

Секретар ЕК _____

«_____» _____ 2018р.

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. Листи як творча лабораторія.....	7
РОЗДІЛ 2. Візіонерський досвід авторки і досвід персонажів.....	17
РОЗДІЛ 3. «Оргія» Лесі Українки і «Хочу» Володимира Винниченка: діалог про ідентичність.....	28
РОЗДІЛ 4. Автопсихологізм прози Лесі Українки.....	38
ВИСНОВКИ.....	49
СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ.....	52

ВСТУП

Актуальність роботи

Біографічний аспект творчості завжди привертав увагу літературознавців. Його неможливо оминати при дослідженні корпусу текстів автора хоча б тому, що написання кожного твору – це окремо пережитий індивідуальний досвід. Окрім сухо описаних в примітках академічних збірників умов написання тих чи інших творів, є безліч неочевидних факторів й імпульсів, про які не знає пересічний читач, та які, проте, допомагають краще розуміти як самі тексти, так і їхнього автора. Саме це привернуло нашу увагу під час дослідження – всі ті відомі й приховані обставини, за яких творила Леся Українка.

Автобіографізм проявляється у всіх жанрах, до яких зверталася Українка – як у поезіях і драмах, так і в зразках малої прози. Важливим джерелом для розуміння умов написання текстів є епістолярна спадщина письменниці. Листи зберігають автокоментарі до її текстів, переповідають як ті чи інші події з життя авторки, що мали вплив на її творчість, так і долю самих текстів. Листування Українки з М. Драгомановим, Оленою Пчілкою, М. Косачем, М. Павликом, І. Франком дає змогу простежити еволюцію письменницьких поглядів, становлення її як авторки і людини, показує, як формувався й кристалізувався Українчин стиль письма.

Досліджуючи автобіографізм у творчості письменниці, неможливо оминати не лише зовнішні умови, але й внутрішні імпульси Українки, що допомагали як в моменти розпачу й творчих криз, так і у миті натхнення й емоційних одкровенень. Йдеться про візіонерський досвід письменниці, факти змінених станів свідомості, звернення до містичного, позаземного. Такі випадки зафіксовані у віршах Українки, передані в образах персонажів її драм. Зацікавлення авторки психологією, особисті відвідини психіатричної лікарні й спілкування з пацієнтами стали ґрунтом для написання оповідання «Місто

смутку». Не лише в ньому, але й в інших малих прозових текстах Лесі Українки спостерігаємо численні авторефлексії, сповіді й творчі сеанси аутопсихотерапії. Письменниця не раз вдавалася до художнього вимислу, в який вправно й цікаво ховала власні переживання й емоції.

Також вважаємо за необхідне звернутися до творчого діалогу Лесі Українки й Володимира Винниченка, втіленого в драматичній поемі «Оргія» й романі «Хочу!». Суспільно-культурний контекст, непрості умови, в яких опинився В. Винниченко, змусили його зробити заяву про перехід в російську літературу. Українка не могла залишатися осторонь такого рішення, що суперечило її власним моральним засадам. У відповідь на Винниченкову категоричність вона пише свою історію митця, який, попри все, не зріє свого громадянського обов'язку. Для Антея зрада Греції – це водночас зрада таланту. Хор Мецената – це зборище неуків, яким нічого протиставити Антеєвому хисту. Еллінський співець розуміє це, як і те, що на службі в римлян його геніальність зійде нанівець. Драматична поема «Оргія» подається до друку в часопис «Дзвін», головним редактором якого на той час був сам Винниченко. Українка не залишила письменникові жодних шансів не помітити її докорів, на що той відповідає промовистим романом «Хочу!», головний герой якого – зрусифікований українець, який врешті повертається до рідної культури.

Як у вітчизняному, так і у світовому літературознавстві є чимало праць, які розглядають творчість Лесі Українки крізь призму структурного аналізу, психологічного методу й із залученням біографії авторки. Роботи В. Агеєвої, О. Забужко, С. Павличко дали початок новим, постмодерним інтерпретаціям творчості письменниці, зокрема крізь призму феміністичного дискурсу. Цікавою й новаторською є розвідка Р. Веретельника «Феміністичне прочитання драм Лесі Українки». В сучасному українському літературознавстві до творчості письменниці зверталися А. Вісич, О. Головій, Т. Качак, С. Романов, А. Кіпа, Ю. Левчук, В. Панченко, В. Сірук. Не можемо оминати увагою також знакові праці М. Зерова і М. Драй-Хмари. Спогади про свою видатну сучасницю нам залишили сестра Лесі Українки О. Косач-Кривинюк, її чоловік К. Квітка та інші.

Проте досі не було проведено комплексний аналіз творчості письменниці з огляду на всі автобіографічні аспекти. Інтерпретації життя і творчості Лесі Українки досі зазнають негативних впливів радянської критики. Дослідники не наважуються порушувати проблеми, пов'язані з тілесністю й сексуальністю, не вдаються до гендерних трактувань й оминають соціокультурні умови, в яких жила і творила Українка. Попри майже 30-річну історію незалежності, нам досі бракує праць і постатей, які б розвінчували радянський міфотворчий культ й ореол «доньки Прометея», ретельно вибудований навколо Лесі Українки.

У висвітленні теоретичних засад автобіографізму ми користувалися монографією І. Констанкевич «Українська проза першої половини ХХ століття: автобіографічний дискурс», а також працею французького дослідника Ф. Лежена «Автобіографічний пакт». У гендерному аспекті дослідження опираємося на праці С. де Бовуар, Е. Шовалтер, В. Агеевої, Т. Гундорової. В 4 розділі роботи послуговуємось теорією інтертекстуальності Ю. Крістевої, частково торкаємось праць В. Хализєва.

Отже, наше дослідження є важливим саме в аспекті комплексного висвітлення творчості Лесі Українки крізь призму автобіографізму, із залученням постмодерних методів інтерпретації, зокрема феміністичного прочитання.

Мета і завдання дослідження

Мета дослідження – простежити реалізацію автобіографічних чинників у творчості Лесі Українки. Досягнення цієї мети передбачало виконання низки *завдань*, а саме:

- проаналізувати листування Лесі Українки як джерело автокоментарів до текстів, внутрішніх переживань авторки та опису суспільно-культурних умов, в яких жила й творила Українка;
- простежити генезу текстів письменниці (зокрема драматичної поеми «Оргія») відповідно до подій із її життя та фактів з біографії інших письменників;

- довести втілення в окремих текстах Лесі Українки візіонерського досвіду авторки й простежити його реалізацію в досвіді персонажів;
- проаналізувати автопсихологізм прози письменниці.

Об'єктом дослідження є листи Лесі Українки та її творчість, а саме поезії з різних циклів, драма «Блакитна троянда», драматичні поеми «Кассандра», «Оргія», «Лісова пісня», «Одержима», «Руфін і Прісцилла», оповідання та новели, а також роман Володимира Винниченка «Хочу!».

Предмет дослідження: автобіографічний дискурс творчості Лесі Українки.

У роботі було використано герменевтичний **метод дослідження** та елементи гендерного підходу.

РОЗДІЛ 1. ЛИСТИ ЯК ТВОРЧА ЛАБОРАТОРІЯ

Попри бартівське, по досі поширене, твердження про смерть автора, марно заперечувати, що канонічні постаті всіх світових літератур не помирають доти, доки їх реінкарнують і реінтерпретують. Епістолярна спадщина Лесі Українки є не лише блискучим зразком листування як джерела знань і уявлень про роздуми, переживання, побут поетеси. Це ще й лабораторія для творчих пошуків, численні автокоментарі, сумніви з приводу текстів, зрештою матеріали для декодування письменницької психології творчості.

До інтерпретації листування Українки крізь призму творчої лабораторії вдається Віра Агеєва у статті «Епістолярна спадщина Лесі Українки: листи як фрагменти творчої біографії» [2]. Листи аналізував також Віктор Петров-Домонтович у дослідженні «Лісової пісні» [25, 149-171]. Окремі автобіографічні мотиви з епістолярію досліджували Соломія Павличко [39], Тамара Гундорова [14], Оксана Забужко [21].

У 2016-2018 роках друком вийшло повне видання листів Лесі Українки, вперше опубліковане без вилучень і зі збереженням авторського правопису [48].

На *перші поштовхи до літературної творчості*, виражені в листах, можна натрапити в епістолярії ще 1889 року, себто коли Українці було лише 18. В листі до брата вона скаржиться на заборону цензурою збірника «Плеяди»: «Перше я мало не заплакала, потім розізлилась чогось страшенно, а потім на мене напав якийсь дух упорства і я наважила сьогодні писати, як можтиму, цілий день, і взагалі – робитиму вдвое тепер!» [48, 70]. Для юної вразливої дівчини письмо стає своєрідною аутопсихотерапією – водночас із цим і бунтом проти цензури й заборон. У пізнішому епістолярії Українки *мотив «творчості на*

зло», «творчості наперекір» ще неодноразово фігуруватиме у листах до різних адресатів.

Наступним дуже цікавим сповіданням щодо творчості є уривок з листа до дядька М. Драгоманова: «Та от мене дехто з товаришів корить, що нема в моїх віршах міцної тенденції, що бракує громадських тем, що в мене тільки образи та форма то ще так-сяк, а решта... себто я мислю, що нікуди моя поезія не судна. Ба, що ж робить, хоч і так! десь *моя муза вдалась така нетенденційна і вбога*, або може й те, що так я незручно вимовляю свої ідеї (в обох випадках курсив наш – Б.М.), – бо таки, сподіваюсь, єсть і у мене якісь там ідеї. Дехто теж нарікав, що я ховаюсь від “народних” тем і складу мови народної, лізу в літературщину та “інтелігентствую”, але тут, певне, вся біда в тому, що я інакше розумію слова “народність”, “літературність” та “інтелігенція”, ніж як їх розуміють мої критики. Ну, та *es ist eine alte Geschichte*, і, певне, вона Вам так вже сприкрилась досі, але мене жаль бере, що у нас на Україні ніяк не скінчаться одвічні сії спори, та й як мають скінчитись, коли сперечники одно одного не розуміють» [48, 106-107]. Українка, вочевидь, вже тоді *відчувала напруження й неоднозначні розриви в літературному середовищі*. Ба більше – вона переживала на собі несприйняття і «нетенденційність» власної творчості. У цьому ж листі кореспондентка дякує дядькові за пораду і хвалиться творчими успіхами: вона «спасається» від «українсько-російського невежества» вивченням італійської й перекладами не лише з італійської, але й з німецької. Зокрема Українка перекладала у цей час Гайне, про що теж вказує в листі: «Гейне мій завтра поїде вже до друку, – я тому дуже рада! Сим випуском вийдуть: *Lyrisches Intermezzo, Heimkehr та Harzreise*» [48, 107]. Лист до М. Драгоманова знаковий також тим, що Українка висловлює своє наскрізне життєве вагання-бажання: «Мені часом здається, що з мене вийшов би далеко кращий музика, ніж поет, та тільки біда, що “натура утяла мені кепський жарт”» [48, 107]. Отже, в одному листі поєднуються і бунт проти тенденцій, визнання й гордість за власні успіхи, і водночас сумніви в таланті, роздуми про те «а що було б якби...».

Прикметно те, що до брата чи дядька вона зверталася з погляду неупередженого наратора, тобто висловлювалася від свого внутрішнього «я», не підбираючи слів та висловів. Тоді ж як, наприклад, до І. Франка й редакції ЛНВ Українка пише із дипломатичною скромністю: «Згодом я пришлю свій переклад одноактної драми Метерлінка “L'intruse”. Хотілось би мені дуже, щоб наша публіка русько-українська познайомила би з сим новітнім драматургом в його найкращих творах, а до того ж в укр. перекладі. Нехай ваша хв. редакція поборе відому мені свою нехить до “модерністів” і прочитає мій переклад, я певна, що ся оригінальна і тонко написана річ не може не звернути на себе уваги навіть “пристороннього читача”. Я не абсолютна (далеко ні!) поклонниця Метерлінка і взагалі “модерни”, але в трьох драмах я справді бачу елементи штуки, скомбіновані з великим таланом. Одну з таких драм оце маю подати» [18]. Аналізуючи цей лист, Соломія Павличко зазначає: «Скільки в цьому абзаці з листа правди, а скільки дипломатії? Роздуми про Метерлінка в листах до інших, “своїх” кореспондентів наводять на думку, що дипломатія переважає. Врешті, навіщо перекладати те, чого не любиш? Рекомендуючи Метерлінка до друку, Леся Українка пробує відмежуватися від “модернізму”, щоб сподобатися редакторам ЛНВ» [39, 57]. Вочевидь під «своїми» кореспондентами дослідниця має на увазі зокрема дядька, брата, чи, наприклад, М. Павлика, громадського діяча, учня М. Драгоманова й одного з найактивніших адресатів Лесі Українки.

Водночас із цим, розуміємо, що в контексті авторського епістолярію, який водночас є і лабораторією для творчості, потрібно бути обачним із поняттями «правдивість», «щирість», «достовірність», адже, як вказує В. Агеєва, «це часто лише елемент глибшої стратегії письма, літературної, текстової гри» [2, 142]. Незаперечним є факт примірювання на себе різних «масок» (детальніше про це у розділі 4) у листування з різними адресантами, різні рольові моделі й наративні стратегії, що їх застосовує авторка. Про це, зокрема, теж пише С. Павличко: «Леся Українка її поезії і навіть драм і Леся Українка її листів і статей – дві різні особи. Лесина поезія, переповнена гаслами боротьби, сили, мотивом “слова-зброї” й майже марксистськими “досвітніми огнями” ненависті до гнобителів, імпонувала народникам з їхніми ідеями про

роль і покликання літератури. Її листи – скептична критика народництва, пошук альтернативи до нього, а по суті до самої себе» [39, 52]. Проте, як справедливо зазначає В. Агеєва, якщо в поезії Українка справді постає Жанною д'Арк свого часу, то в драматичних текстах авторка відкривається з різних ракурсів, вочевидь відчуваючи більшу свободу думки й слова, а отже дозволяючи собі більше розкрити творчий потенціал: «для розуміння, скажімо, процесу модерністської переорієнтації мистецтва, для осмислення ролі і місця модерного поета, його самосвідомості і його шукань однаково важливими і цікавими будуть драми “У пущі” чи “Кассандра” і чимало листів до І. Франка, А. Кримського, О. Кобилянської та інших адресатів» [2, 143-144].

Першим віршем, яким Українка ділиться в листуванні, є поезія «Я на гору круту крем'яную...», що згодом стане ґрунтом для написання твору «*Contra spem spero!*». Роздуми над творенням вірша авторка висловлює в листі до брата Михайла Косача: «*Resurrexi!* От і знов беруся здійсмати “сізіфовий камінь” догори!.. Позволь при сій нагоді навести тобі цитату з мого нового безнадійно-надійного вірша:

Я на гору круту крем'яную
 Буду камінь важенький здійсмати
 І, несучи вагу ту страшную,
 Буду пісню веселу співати.
 Я співатиму пісню дзвінкую,
 Розганятиму розпач тяжкий, –
 Може, сам на ту гору крутую
 Підійметься мій камінь важкий.

(Таких віршів маю близько десятка. Гай-гай, тем багато, а часу так мало!).

Як ти думаєш, чи підійметься? Гей, навряд – не такий то камінь!..» [48, 99-100]. У цьому ж листі Українка скаржиться на те, що постійні переїзди й лікування в різних країнах не дають їй змоги підняти сізіфів камінь і повноцінно взятися до творчості: «Отака-то твоя сестра ледача, Михайлику!»

[48, 100], – опускає себе кореспондентка. Далі – нарікає на себе, навіть не шукаючи виправдань: «пишу маленькі віршики для власної втіхи і розривки, а роботи – жаднісінької! Перекладу – нікоторого. “Lucie” так на 15 стрічках і стала. Казки для галичан не написані. А мої незчисленні “теми” – гай-гай, що з ними, бідними сиротами, буде?» [48, 100]. Знову бачимо стан постійного сумніву, постійної невпевненості у вазі й вартості власної творчості, у власній продуктивності, підкріплений фізичними обмеженнями: «А вже що я радісінька, що переписала Гейне перед тією капосною пов’язкою! Бо тепер я вже не знаю, як би то я його переписувала» [48, 100]. Вочевидь ішлося про пов’язку на руці, адже через абзац Українка скаржить на погіршення почерку (тоді – важливої складової письма й творчості), підкріплюючи незадоволення трьома (!) знаками оклику.

У вартості й цінності самого листа авторка буцімто теж не впевнена, адже прощається з братом у форматі вибачення: «Вибачай за непевний “поскреб” – годі ся здобути на ліпший. З моєї сторони жертва – писати “многотомное послание”, чи ти се зможеш оцінити?» [48, 102]. Проте такі мовні ігри цілком можуть свідчити про авторську іронію, якою буде пронизане все подальше листування Українки з різними людьми.

Отже, епістолярій перших років Лесі Українки позначено ваганнями й сумнівами у вартості власної творчості, та, водночас із цим, першими проявами самоіронії, а подекуди й непокори літературним тенденціям того часу й бажанням творити нехай «мало» і несміливо, але наперекір.

Важливим мотивом Українчиного епістолярію є *становлення нової української жінки у культурному контексті доби*. У кінці XIX століття жіноче питання охоче експлуатовалось політичними партіями й угрупованнями. Натомість практично не усвідомлювався фемінізм як проблема культури, а непересічну жінку удостоювали титулу «одинокий мужчина». Леся Українка категорично не приймала спрощення й звульгаризованості питань жіночої емансипації. Так, зокрема, в листі до М. Павлика вона пише, що ідея жіночої газети її приваблює [18]. Проте, пишучи до М. Драгоманова зазначає: «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 у гарній формі та й ще з таланом, і то сепаратизм сей трохи смішнуватий» [48, 197]. Справді Українці видавалася смішною й недоцільною ідея жіночої окремішності, адже, як справедливо зазначає В. Агеєва, «Леся Українка поблажливості тут ніколи не приймала, критерії оцінки творів чоловічих і жіночих вважала універсальними» [2, 145].

Разом з тим, в листі до Агатангела Кримського Українка знову вдається до позірної скромності й вибачальності в жіночих культурних питаннях: «Бачите, – доводить Леся Українка в листі до Агатангела Кримського, – 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» [18]. Поки що Українка не може з упевненістю полемізувати з чоловіком, адже, попри більш, ніж 20-річну творчу «кар’єру» (лист датується 1905 роком), досі не виробила власне, жіноче письмо, не має суто жіночого не лише технічно письменницького, але й емоційного, духовного досвіду. Проте навіть цей уривок епістолярію доводить небайдужість поетеси до питання місця жінки в суспільному, а перш за все, й культурному житті України, адже тільки тоді, коли жіночі голоси будуть як слід почуті, прийняті й органічно вплетені в чоловічий світ, тільки тоді «з них обох може вийти щось ціле і справедливе».

Мотив чужинства, неприйняття жінки в соціумі неодноразово стає лейтмотивом творів Лесі Українки. Роман Веретельник, зокрема, слушно зауважує, що становище окремішності, ізольованості слід пояснювати не лише фізичною хворобою, а отже не повною свободою руху, але й «як наслідок становлення жінки, яка пише в світі, де жінки та їхні проблеми не вважаються важливими» [59, 7]. Справді, Мавка, Міріам, «бояриня» Оксана, Йоганна постають своєрідними вигнанками зі спільноти, в якій перебувають, одиницями посеред маси. Мавка не може стати ідеальною невісткою і добропорядною

дружиною для Лукаша, про що він сам не соромлячись каже: «Щоб наші людські клопоти збагнути, / то треба справді вирости не в лісі» [51, 164]. Героїня «Борянині» Оксана, опинившись в Москві, так само не може змиритися зі статусом довічної чужинки. Єдиною героїнею, яка не страждає від неорганічності й щоразу «вростає в новий ґрунт» [2, 107], є Андромаха в драматичній поемі «Кассандра». В. Агеєва вважає, що Українка переосмислює античний образ, який завжди був втіленням патріархальної жіночності, і трактує Андромуху «не як ідеал подружньої вірності, не як самозречену берегиню родинного вогнища, а як людину без властивостей, без особистісного стрижня, як порожню форму, що їй може надати хоч якогось змісту лише наявність чоловіка» [2, 107]. Андромаха – пристосованка, вона безтравматично входить у будь-яку соціальну роль, яка, зрештою, варіюється лише між іменами чоловіків, дружиною яких стає героїня: «Ся не була троянкою ніколи. / Давніш – то жінка Гектора була, / Тепер – то жінка елліна, та й годі. / Не еллінка вона, та й не троянка» [18].

В. Агеєва також слушно звертає увагу на стилістику листів Українки. Сентиментальні, аж надто поважливі форми, поширені на той час серед листування київських «плеядистів» були для неї неприйнятні. Дослідниця зазначає: «листування Лесі Українки видається, сказати б, “приватнішим”, в тому сенсі, що вона вміє обходитися без сентиментальної ввічливості, не камуфлює конкретне переживання узвичасними риторичними зворотами. У передачі своїх особистих почуттів і психологічних нюансів вона значно вільніша, коли порівнювати з епістолярним стилем її епохи» [2, 147]. У листі до Надії Кибальчич Українка навіть дає коментар до незвичного на той час способу звертання: «Не зву Вас на ймення-“отчество”, бо, правду кажучи, “отчества” Вашого яюсь не знаю, та й не дуже люблю сей чуженародний звичай величання. Може, не поремствуєте, що називаю Вас товаришкою, бо се ж загальнолюдський звичай зватися так межи людьми однакової “зброї”, а ми ж обидві “воюємо пером”» [18]. Між іншим, до *мотиву побратимства* Українка звертається неодноразово не лише у визначенні стилю листування, але й у творчості. Зокрема у «Блакитній троянді» новації у стосунках між статями

страшенно бентежать добропорядну Олімпіаду Іванівну: «І що то тепер повелось: товариш, товаришка! По-моєму, жінка жінкою, а мужчина мужчиною; яке там товаришування!» [18]. На подібний мотив натрапляємо і в «Лісовій пісні», і у «Вілі-посестрі». В листі до сестри Лілі письменниця пише: «Недарма я часом порівнюю себе з плющем, єсть в мені щось смуткове, через те, може, люди в журбі горнутья до мене, через те, може, й чуже горе ніколи не здається мені пустим, не вартим уваги. У нас з тобою є спільна риса: почуття товариства і братерства не тільки до своїх, але й до чужих, не знаю, що заложило його в нас, виховання чи природа, тільки в нас воно дуже розвите» [18]. Мотив плюща, який прагне «обвити» товариша, коханого, згодом з'явиться у вірші, присвяченому Сергію Мержинському [50, 202].

Ще одним помітним мотивом Українчиних листів, який перегукується з її творчістю, виступає *конфлікт між поколіннями*. Щоправда, у творах письменниця звернеться до цього мотиву значно пізніше, ніж в епістолярії. Окрім вже згаданого листа до дядька Драгоманова, в якому 18-річна Українка скаржиться на «нетенденційність» своєї творчості, кореспондентка писала також до брата, зневажливо відгукуючись про примітивний стиль українських та російських «народників»: «у радикальській громаді тримається напрямок (дай боже, щоб він не довго протримався!), подобний тому, який був у російських “народників”, – а власне, антипоетичний і антиартистичний (à la Чернишевський, Писарев et tutti quanti), тут можливі ще сперечки, подібні таким: що краще – Шіллер чи нові чоботи, Венера Мілоська чи куль соломи і т. п. Правда, це все у них провадиться не так гостро і дико, як у рос[іян], певне, поетична українська натура і європейська культура не допускають до того, але все ж цей напрямок єсть» [48, 113]. У листах до М. Драгоманова Українка також іронізує щодо творчості тодішніх канонічних письменників: «Бога ради, не судіть нас по романах Нечуя, бо прийдеться засудити нас навіки безневинно. Принаймні я не знаю ні одної розумної людини в Нечуєвих романах, якби вірити йому, то вся Україна здалась би дурною. У нас тільки сміються з того “Чорного моря”, а прочитавши його, можна тільки подумати, чи не час би вже Нечуєві залишити писати романи, бо вже як такі романи писати, то краще пір'я

дерти. А пожалься боже того пера й чорнила! Мені тільки жаль, що наша бідна українська література отак поневіряється через різних Нечуїв, Кониських, Чайченків і т. п. “корифеїв”, а то, про мене, хоч би їхніми творами греблі гачено» [48, 157]. У листі до матері Українка полемізує з Оленою Пчілкою щодо вартості творчості вже згаданого раніше Чернишевського: «Я згоджуюсь, що про Чернишевського сказано в мене коротко (та се ж тільки конспект був) і є помилки в оцінці деяких рис його епохи, але що про нього самого яко белетриста, то я таки так думаю – рідко хто з белетристів так дратував мене своїм нахабним презирством до нашого благородного хисту, як цей самозванець в белетристиці, і я сього не можу сховати» [18].

Пізніше, у 1912 році, Українка знову напише листа до матері, більш особистого й сповідального, ніж ще не впевнена й дещо виправдовувальна полеміка щодо Чернишевського. В ньому адресантка поміж вибаченнями-хвилюваннями щодо того, чи сподобається матері й громаді («тоді, як лагодила ту посилку, хотіла тобі одну невеличку річ переписати, та тоді якось не стало сили, а потім я подумала, що воно якесь наче фельетонне (зветься “Музині химери”, а тема – що муза ніколи не хоче робити того, що “мусить”, а тільки те, що забагнеться)» [18]) її творчість, пригадує дитинство, ремаркуючи, що ніхто з «дорослих» не знав про те, як вона маленькою бігала в ліс і там, тоді ще неусвідомлено, шукала мотиви й сюжети для майбутньої драми-феєрії [18]. Тож розрив між поколіннями – як на особистісному, так і на культурно-літературному рівнях яскраво засвідчений в епістолярній спадщині поетеси.

Безумовно, значну частину епістолярних роздумів займають *міркування над психологією творчості*. Процес творення для Лесі Українки завжди метафізичний, позбавлений будь-якого примусу. Зокрема в листі до І. Франка письменниця звіряється: «Але я думаю, що, власне, ті наші думки і почуття чогось варті, які нам або страшно, або “трохи соромно” нести “геть на розпутьтя шляхове”, – значить, то щирі, інтенсивні почуття, або гарячі, або до болю холодні, але не літні, а, власне, автор “Апокаліпсиса” дав добру науку не так людям взагалі, як власне поетам та артистам: будь гарячий або холодний, але не теплий...» [18]. В листі до М. Павлика авторка якщо не ототожнює, то зближує

поетичну творчість з галюцинаціями, божевіллям: «...нерви часом не дають спокою, але то вже їм так годиться, либонь, чи не професія того вимагає» [18]. До Людмили Старицької-Черняхівської Українка пише з більшою довірою і вже розлогіше розповідає про змінені стани під час письма: «та й се фраза, що я пишу “только в припадке умопомешательства”, бо я тоді тільки можу боротись (чи скоріше забувати про боротьбу) з виснаженням, високою температурою і іншими пригнітаючими інтелект симптомами, коли мене попросту гальванізує якась *idée fixe*, якась непереможна сила. Юрба образів не дає мені спати по ночах, мучить, як нова недуга, – отоді вже приходиться демон, лютіший над всі недуги, і наказує мені писати, а потім я знову лежу *zusammengeklappt*, як порожня торбина. Отак я писала “Лісову пісню” і все, що писала остатнього року» [18]. Образ «демона-спокусника», натхненника, що дає поштовх до творчості, неодноразово з’являється у поетичних текстах Українки. У листі до сестри Лілі (Ольги Косач-Кривинюк) вона навіть застерігає рідню від «спілкування» з позаземними образами: «Ти не хочеш бути поетом-суб’єктивістом, писателем-“кровописцем” – нащо ж розтроджувати тобі серце і розгвинчувати нерви не вчитаними, а живими типами Достоєвського? Для вас, мої дорогі сестри і брати, я хотіла б бути енергічною, міцною, з ясним, хоч і поважним, поглядом, з сильними руками, здатними до постійної путньої роботи, з нормальним серцем і здоровою душею – тоді мені нічого було б ховати од вас і вам було б на що подивитись» [18]. Як зазначає В. Агеєва, тут маємо поетичне натхнення, що прирівнюється до «хворого, одержимого чи не маніакального стану, якому протиставлено *нетворче* психічне здоров’я і врівноваженість. Поетична творчість трактується як *про-видіння*, і ніякі раціональні зусилля тут нічого не можуть змінити (курсив автора – Б.М.)» [2, 153].

Детальніше візіонерський досвід Лесі Українки й те, як він втілюється у її текстах, ми проаналізували у 3 розділі роботи.

Отже, епістолярій Лесі Українки – це безмежне джерело для інтерпретацій її творчих шукань, сумнівів і досягнень. У листах письменниця іронізує й полемізує, намагається розмірковувати над долею текстів і є

активною учасницею культурно-суспільних рухів, зокрема й в полі
утвердження фемінізму.

РОЗДІЛ 2.

ВІЗІОНЕРСЬКИЙ ДОСВІД АВТОРКИ І ДОСВІД ПЕРСОНАЖІВ

Провіденційність, візіонеризм, межові стани свідомості – ще донедавна ці поняття належали винятково царині психології, та й то їх торкалися з обачністю й несміливістю. По сьогодні вивчення змінених станів автора, особливо коли це стосується митця-поета, дослідники намагаються оминати, не певні в правильності й доцільності власних суджень. Попри це, творчість Лесі Українки саме з точки зору візіонерського досвіду є надзвичайно цікавою і ще досконало не вивченою територією для розвідок.

Цей аспект творчості поетеси ґрунтовно проаналізувала у своїй статті Віра Агеєва [4], на яку опиратимемося надалі в дослідженні. Крізь призму містичного досвіду авторки розглядає творчість Українки Оксана Забужко у праці «Notre Dame d'Ukraine. Українка в конфлікті міфологій» [21]. Торкалася питань психоаналітичного підходу до текстів Соломія Павличко у праці «Дискурс українського модернізму» [39], як одну з ключових рис літератури епохи модернізму визначає візіонеризм Володимир Моренець у праці «Національні шляхи поетичного модерну першої половини ХХ ст. – Україна і Польща» [36].

У цьому розділі вважаємо за доцільне розглянути окремі поезії Українки з різних циклів, її оповідання «Місто смутку», драму «Блакитна троянда», а також драматичні поеми «Кассандра», «Одержима», «Лісова пісня» як такі твори, що найяскравіше відображають візіонерський досвід авторки.

Чи не вперше звернув увагу на особливий дар Лесі Українки бачити більше, ніж інші, Альберт Кіпа, порівнюючи її з Гете: «Як і Гете, вона відчувала поклик природи творити й відчувати поетичну творчість як “моменти імпровізації”, як “форму випадків одержимості”. Вона не могла писати поезій на замовлення, за заздалегідь виплеканим наміром, і ніколи “не силувала” вірші

– вони поставали самі» [28, 56]; і далі: «в обох випадках спрацьовує “інтуїтивне схоплення”, яке розмиває межі поміж реальністю та ілюзією й відбиває містичне з’єднання природи й духа» [28, 56]. До питання авторських змінених станів звертається також Оксана Забужко. Безумовно, вона йде у своїх роздумах далі, ніж А. Кіпа, визначаючи творчі пориви Лесі Українки наскрізно пророчими: «мислення Лесі Українки мало, за всіма ознаками, природу суто візіонерську, пророцько-шаманську, що саму її, як вишколену на позитивістський лад “людину наукового світогляду”, не тільки не могло вдовольнити, а навпаки, радше бентежило (“що се за манія така?”)» [21, 221].

У ранній творчості Леся Українка цікавиться зміненими станами свідомості в контексті як самої себе, так і інших. Відомо, що в юності авторка сама лікувалася від так званої спадкової, «жіночої» хвороби істерії, тож не дивно, що в цей період Українка тяжіє до *зближення мотивів хвороби й творчості*. Героїні її текстів – це переважно творчі жінки, мисткині, з тонкою душевною організацією й схильністю до неврозів. Лишень зараз, у столітті XXI, жінка нарешті виборює собі право на рівних із чоловіком займатися не лише фізично-рутинно-домашньою діяльністю, але й бути творчою, інтелектуальною, заявляти про себе плодами саме розумової праці. У часи ж, коли жила Українка, для таких жінок вирок був універсально жорстоким і безглуздим – «істерія» із забороною писати, а, по можливості, й читати. Намагання ізолювати розумовий і творчий потенціал не минули й саму поетесу. В неї був свій, сумний досвід спілкування з тодішніми лікарями-психіатрами, який вилився в переживання Люби Гощинської – протагоністки дебютної драми **«Блакитна троянда»**.

У статті «Поетичний візіонеризм Лесі Українки» В. Агеєва справедливо визначає «Блакитну троянду» як автобіографічний текст, безпосередньо пов’язаний із подіями в житті авторки [4, 197]. Як і героїня, сама Леся Українка не вважала за потрібне виконувати лікарські приписи. Люба Гощинська не просто зневажає лікарські методики, але й називає їх «варварством, а не коруванням» [18]. Як зазначає В. Агеєва, «бунт Гощинської – це якраз бунт проти обов’язковості, безальтернативності жіночої долі» [5, 105]. Героїня боїться, що над її щастям нависне страшний тягар божевілля – хвороби, що не

передбачає спокійного сімейного життя й плекання-підтримування монотонного домашнього вогнища. Що прикметно, «діагнози» проговорюються устами героїв-чоловіків, зокрема Проценка, який легко, сказати б – легковажно – розповідає Гощинській про істерію, викладаючи фактично застави тодішньої медицини.

За спостереженнями Р. Веретельника, Леся Українка висловлювала своє незадоволення тодішніми методами психіатрії не лише у художніх текстах, але й у листах, зокрема до дядька Олександра Драгоманова [59, 43-44]. Цю тезу підтверджує й розвиває і В. Агеєва, припускаючи, що лікар-психіатр за професією, О. Драгоманов міг сам заохочувати Лесю до розробки цієї теми [5, 107]. Письменниця обговорювала з дядьком не лише сюжетні ходи, але й достовірність описів станів персонажів, докладно описуючи правдивість їхнього перебування у божевільні – як зовнішні, так і внутрішньо-душевні обставини.

Р. Веретельник також стверджує, що Люба Гощинська фактично *втікає в божевільня*, добровільно визначає його як єдину життєздатну форму існування в її становищі, не знаходячи для себе інших речей в суспільстві [59, 37]. Як помічає В. Агеєва, цей мотив втечі перегукується з фактами з життя самої Лесі Українки. Один із таких вона фіксує в листі до кузини Л. Драгоманової-Шишманової, переживаючи смерть Михайла Драгоманова: «О, хоч би галюцинація з'явилась! Я би їй повірила так, як перше люди вірили в дива. І чого се люди так часто бояться галюцинацій і божевільня? А я часто дорого дала б за них...» [18].

У ранньому оповіданні «**Місто смутку**» авторка теж вводить образ чутливої до зовнішніх подразників, тонкої душею художниці. Підозріло, – як пише Оксана Забужко, – схожа на Софію Дорошенко з «Меланхолійного вальсу» Кобилянської [21, 74], протагоністка оповідання Лесі Українки теж піддатлива внутрішнім поривам, емоційним потрясінням, що допомагають їй творити. Ще одні спостереження за психічно хворими, відвідини психлікарні у Творках вплинули на творення оповідання з центральним образом тодішніх типових аутсайдерів – божевільних, істериків, замкнених у психіатричній

лікарні. Серед усіх пацієнтів особливо вирізняються митці фін-де-сьєклівського типу, чутливі, ранимі, ніжні. Вони нездатні пристосуватися до буржуазної, матеріалістичної системи цінностей, тому й відкидаються, ізолюються суспільством в окремий замкнений простір, зі своїми правилами, сотнями обмежень і заборон. За власними спостереженнями авторки в поданому вище уривкові з листа, люди бояться божевілля, а отже й тих, хто на їхню думку, ним «хворіє», переживає не такі емоції, стани, одкровення, як всі, від цього – прагнення виштовхати, вилучити із соціуму, позірно вказавши на інакшість цих людей. Самі лікарі в оповіданні виступають «обскурантами» [47, 152], які не лише не розуміють пацієнтів, але й нівелюють будь-який прояв їхньої самосвідомості: «– Скажіть, будьте ласкаві, – спитала я згодом одного лікаря при розмові, – се ж, певне, добрий знак, коли хворий тямить, що його розум не в порядку? кажуть же: тямити свою слабкість, се наполовину вигоїтись. / – Ну, не завжди, – відповів мій бесідник, – принаймні у нашій практиці часто таке “самопізнання” уживається з самими безнадійними формами... – і він почав розказувати мені про різні форми і стадії Folie raisonnante» [47, 152].

Проте лише у ранніх текстах – недосконалій технічно й стилістично, відверто-інтимній «Блакитній троянді», ранньому оповіданні «Місто смутку» – Українка виводить мотиви творчості й хвороби як взаємозалежні. У тих небагатьох творах, де митці постають особами, в яких «так ясно блищать і зливаються в один промінь талан і божевілля» [47, 148], Леся Українка всього лиш віддає данину ібсенівській проблематиці. За спостереженнями О. Забужко, «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» [21, 75]. Надалі в поетичних текстах і драматичних поемах авторки *образи-видива приходимуть до героїв у вигляді примар, муз, геніїв – які лякатимуть, надихатимуть і вражатимуть водночас.*

Існування музи для жінки-мисткині вже є проблемним питанням, адже, перш за все, маємо справу з гендерним перевертанням. Та, як зазначає В. Агеєва, «для Лесі Українки надзвичайно важливим тут постає ще й 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» [4, 200].

Звертаючись до поезії Українки, таких образів знаходимо чимало. Вже у ранніх текстах з'являються згадки про дивні привиддя, видива, марева, які приходили до дівчини в різних іпостасях: «Ночі темної дивні почвари / Заглядали в безсоннії очі, / І страшніші, ніж сонні кошмари, / Ті привиддя безсонної ночі» [50, 46] («**Безсонна ніч**», 1891). Або ж: «Був сон мені колись: богиню ясну / Фантазії вбачали мої очі, / І друга любого подобу красну / Богиня прийняла тієї ночі» [50, 63] («**Сон**», 1891-1892). Навіть у цих, цнотливо-юнацьких віршах про, здавалося б, силу фантазії й дівочої мрії, Леся намагалася висловити те, що мучило її довгими ночами, але не могло втілитися в прийнятній на загальній формі. У дещо пізнішому «**До музи**» поетеса ще не у відчаї, та вже у безсилому благанні звертається до Музи: «Прилинь до мене, чарівнице мила, / І запалай зорею надо мною, / Нехай на мене промінь твій впаде, / Бо знов перемогла мене ворожа сила, / Знов подолана я, не маю сил до бою» [50, 77]. В кінці вірша читаємо те наскрізне кредо-прагнення Лесі Українки, що перегукується з геть пізнішими Мавкою, Кассандрою: «Я тільки думкою на світі буду жить» [50, 77] та зрештою притаманне будь-якому митцю, а в стані фізичної знемоги й душевних одкровень – і поготів.

Візіонерський досвід переживатиме авторка у *миті громадянських поривів* (цикл «Невільничі пісні»), *екзистенційних пошуків і вагань* («Ave Regina!», «To be or not to Be?...»), в *моменти творчих злетів і натхненних піднесень* («Errur ti tradiro», «Як я люблю оці години праці...»,) і у час, коли *болісно переживала смерть* адресата найінтимнішої своєї лірики Сергія Мержинського («Уста говорять: “Він навіки згинув!”...», «То, може, станеться і друге диво...»). Та чи не найцікавіших з-поміж поетичних зразків авторки є вірш «**Legende des Siecles**».

Головна героїня постає перед читачем цілком раціональною, спраглою до знань людиною, що віддає шану розуму й науці. Це підтверджує своїми спостереженнями В. Агеєва: «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» [50, 275]» [4, 207-208]. Проте це лише на перший погляд. Адже насправді лірична героїня засуджує тих, хто обмежується лише знанням. За її спостереженнями, «всезнаючість» – це згуба, а не порятунок, і той, хто цього не визнає, тільки й може, що гордо догори підійняти «чоло думливе, знання свого певне» [50, 275]. Примітно також те, що саме гордість розуму у близькому творчому майбутньому Лесі Українки – всього за рік! – викличе у «всезнаючої» Кассандри лише зневажливу посмішку. На думку авторки, ідеальним мав би бути *об'єктивний, «злучений в цілість з природою» спостерігач*, що плекає «тільки думку холодну, ясну». Однак натомість перед ліричною героїнею постає геть інша картина, де «між трупами світів, ідей, народів вились, як змії, звої хороводів» [50, 276]. За спостереженнями В. Агеєвої, «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» [4, 209]. Серед безлічі інших візій у поетичну канву Українки – не сказати б що органічно й безболісно – але все ж входить мотив катастрофізму й апокаліптизму: авторка бачить, відчуває катастрофічний кінець історії: «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...» [50, 277]. В. Моренець, простежуючи спільні шляхи розвитку українського й польського поетичного модерну першої половини ХХ століття слушно визначає катастрофізм і візіонеризм одними з провідних рис епохи: «він [візіонеризм] змикається з катастрофізмом: тим, що зазвичай є *головним стильовим засобом* вираження всіх есхатологічних і кризових переживань першої половини ХХ ст. (курсив автора – Б.М.)» [36, 287]. Ілюструючи свої

судження поетичними творами українських і польських модерністів, В. Моренець зауважує: «всі наведені вище і бодай номінативно згадані поетичні картини й полотна – це майже завжди і передовсім *візії, перебачення*, зроджені уявою і передчуттям художника **видіння** (курсив і виділення жирним автора – Б.М.)» [36, 287-288].

Проте у «Legende de Siecle» є ще один фрагмент, який, здавалося б, не вписується у загальний настрій тексту. Між двома катастрофами – заходом минулого й безпроглядною пусткою майбутнього – авторка подає історію невідомого, за визначенням О. Забужко, «неназваного граматичного суб'єкта» [21, 224]: «Стогнав він під напасницьким бичем, / тиранам груди пробивав мечем, / укупі з бранцями ридав він у полоні, / пророкував 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» [50, 276-277]. В. Агєєва вважає, що в наведеному уривку – опис Абсолютного Духа, точніше його діянь на Землі, власне ідеал душі, до якого прагнула й сама поетеса: «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, чие впадання в спокусу матеріального творення (поєднання з деміургом) і дало початок нашому земному світові. Дальше подрібнення, 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» [21, 224-225].

Безперечно Леся Українка гостро переживала будь-яку несправедливість, на чому і наголошує дослідниця. Припускаємо, що єдиним можливим шляхом розвитку історичного часу вона вважала саме протест, плин проти течії, постійну боротьбу й «лупання сеї скали», яке, безумовно, не може тривати вічно без видимих результатів. А їх вочевидь протягом історії було не так багато, чого не могла не розуміти й чому не могла не співпереживати Українка.

Схожими рядками про рідну землю і її долю завершується ще один вірш авторки, написаний в останні роки її життя, – «Сон». Тут вона звертається до порівняння України з теплим Єгиптом – країною, в якій вочевидь на той час проходила лікування. Та, на відміну від катастрофічно-безнадійного «Legende des Siecles», у «Сні» Українка вдається до позірного оптимізму: «Все буде добре... Рідний мій край / вкупі зі мною одужав від злигоднів, / небо не хворе, не плаче, не хмуриться, / люди веселі і я... не будить... / Все буде добре...» [50, 286]. *Показова віра в краще* насправді виявляється невеселою усмішкою, або ж навіть гримасою болю. Авторка пише про одужання, та лише від злигоднів – про повне, фізичне й моральне одужання, і України, і Українки йтися не може. Адже країна, світла, здорова, любя, з садочком і батьківською хатою, існує лише у видиві-сні.

Не менш цікавими є зразки поезії, в яких авторка передає власний автопсихологічний візіонерський досвід. Образи, що приходять до неї в миті особливих натхненних просвітлень, або допомагають налаштуватися на творчий лад, або ж навпаки – іритують, проникаючи в думки і не даючи омріяного спокою. До поезії з візіонерськими сповідями належить зокрема вірш «**Ось уночі пробудились думки...**» [50, 255]. Авторка максимально відверто ділиться досвідом спілкування-з-собою, ведення внутрішнього (зовнішнього?) діалогу – чи то з поривами душі, які мучать і прагнуть вилитися на папері, чи то з кимось постороннім, неосяжним, хто приходить вночі у вигляді образу, візії, і так само несподівано й непояснено йде. Протагоністка намагається побороти невідому яву, та «даремно горять мої очі: тьму освітити немає в них мочі» [50,

255]. Єдина зброя – сила віри, адже «слушний, бажаний настав тепер час» [50, 255], і не просто віра як абстрактне наївне почуття, а цілком конкретна віра – «в правду свого ідеалу» [50, 255]. Віра контрастує з думкою, адже, якою впевненою не була б авторка (зважаючи на неприховану відвертість і сповідальність вірша вважаємо за доцільне ототожнювати авторку з героїнею), поезія завершується риторичним питанням: «Думка питає: «І віра та щира?» [50, 255].

В. Агеєва визначає поезію «Ось уночі пробудились думки...» як еволюційну в творчому зрізі Українки. На думку дослідниці, цей вірш можна зіставити з ранніми «Досвітніми огнями»: «коли «привиддя лихі мені душу гнітили», то двадцятидворічній 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» [4, 217-218].

У праці «Notre Dame d'Ukraine: Українка в конфлікті міфологій» О. Забужко зазначає: «Як і її Кассандра, і всі “Кассандри” в європейській історії післяпророцької доби, у своїх несамовільних прозріваннях у майбутнє — не раз, далєбі, так моторошно-точних! — Леся Українка “собі не вірила”, ніколи не мала певности, чи то “правда родить мову”, чи, чого доброго, навпаки, “мова родить правду”, і взагалі, за інерцією “нормальної думки” (чи пак, “наукового світогляду”), воліла відносити всі такі “думи і мрії” на рахунок “поетичної фантазії”» [21, 221]. В. Агеєва теж схиляється до думки про постійні сумніви, які ярили душу Українки, наводячи докази з поезії «Ось уночі пробудились думки...». Дослідниця стверджує, що віра в ідеал, твердість і непохитність цінностей все ж не може пересилити «сумнів у досяжності, неоманливості того високого ідеалу, всеохопну підсвідому тривогу, страх і передчуття неминучої катастрофи» [4, 218]. Отже – знову катастрофізм, передчуття неминучого й неоптимістичного кінця історії, візіонеризм, який дедалі більше стає помітним із творчим розвитком поетеси.

Окремим цікавим мотивом втілення «пророкування» і ясно-бачення у творчості Лесі Українки постає конфлікт пророка й натовпу. Зокрема у вірші «Саул» авторка вдається до інтерпретації біблейської історії, щоб висвітлити *пророчий дар як кару, прокляття, випробування духу*: «О! не на щастя став Саул пророком, / господь його карає віщим духом!» [50, 189]. Аналізуючи цю поезію, В. Агеєва зауважує: «пророчий дар не підвладний волі самого обранця, котрий виступає лише інструментом, провідником, а не повелителем свого кимось насланого вміння» [4, 219]. І справді, зневірений і зламаний пророк страждає через те, ким він є і розуміє, що «то не мої слова – то дух лукавий / мені через мої уста віщує, / що мушу я...». У відчаї Саул ставить богу Адонаї риторичне питання: «За що мене караєш / пророчим даром і останню пільгу, / останню оборону відбираєш?» [50, 191]. І лише музика допомагає на якийсь час забути про прокляття-пророцтво й перемогти «самого духа». Як влучно стверджує В. Агеєва, у поезії «Саул» Українка означає мотив, який потім у «Лісовій пісні» стане одним із найважливіших: «сопілка має кращу мову» [4, 219]. У «Саулі» ж музика «пробуджує, підносить, дає доступ до якихось вишніх сфер і знімає зле наслання» [4, 219].

Практично ідентичний мотив спостерігаємо у драматичній поемі «**Кассандра**». Головна героїня теж страждає від свого пророчого дару. Вона не аналізує реальність, а в буквальному розумінні *бачить* і знає, те що буде в майбутньому, при цьому не роблячи жодних оцінок теперішнього: «Я не кажу, нічого не кажу, / нічого не віщую... Тільки бачу!! / Осліпніть ви, зловісні очі!.. / Може, / се правда, що слова мої отрутні, / що й очі забивають людську силу! / Осліпнути я хтіла б, зацікавити... / Ох, се було б таке велике щастя!» [18]. Відтак конфлікт між Кассандрою і Геленом логічно стає конфліктом між раціональним і містичним, між необхідністю пророкувати й бажанням пояснити світ за допомогою логіки. У цій драматичній поемі теж спостерігаємо катастрофічні історичні візії – адже Кассандра гине, коли гине Троя, з кінцем історії. В. Агеєва приходять до висновку, що єдиний можливий вихід лежить поза межами історичного часу, у безпосередньому індивідуальному релігійному переживанні [4, 222]. Оксана Забужко справедливо вважає, що Кассандра – це

alter ego Українки [21, 71]. Вочевидь авторка драматичних поем неспроста зверталася до християнського претексту – він тут служить своєрідною маскою епохи, відстороненістю від сучасного Українці часу, в якому можна сховатися від упізнаваності, та який, проте, приречений на невтішний кінець.

Варто звернути увагу також на головних героїнь двох вершинних драм Лесі Українки: Міріам в «**Одержимій**» і Мавку в «**Лісовій пісні**». Рятівна віра приходить до них через любов. За В. Агеєвою, «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 глухорожденний люд не чує?” [18]. 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” [51, 200]» [4, 222]. Отже, на прикладі цих героїнь бачимо, як *візіонеризм може оприявнюватися в любові*, що вочевидь теж суголосно з подіями життя самої авторки. Обставини, за яких була написана драма «Одержима», – яскраве тому підтвердження. Насмілимося також припустити, що не лише туга за домом і любов до природи й фольклору Волині, але й внутрішні сумніви й переживання, страждання і надія на порятунок душі і тіла дали поштовх до написання «Лісової пісні».

Отже, на прикладі проаналізованих текстів можемо спостерігати еволюцію образів-візій у творчості Лесі Українки. Вони стають дедалі трагічнішими й серйознішими, перетворюючись із дару на прокляття. Їхній вплив на авторку, проте, не варто недооцінювати, адже будь-яка творчість позначена впливом метафізичного натхнення, принаймні коли йдеться про найгеніальніші її прояви.

РОЗДІЛ 3.

«ОРГІЯ» ЛЕСІ УКРАЇНКИ І «ХОЧУ!» ВОЛОДИМИРА ВИННИЧЕНКА:
ДІАЛОГ ПРО ІДЕНТИЧНІСТЬ

В листі до матері, датованому 19 лютого 1913 року Леся Українка писала: «Я не буду загрожувати переходом в чужу літературу, як то роблять інші, бо то “себе дороже стоїт”, але я можу зробитись учителькою європейських мов і прожити без тих “гонорарів”, за які треба стільки зневаги приймати» [18]. Незадовго до цього її колега, український письменник і сусід родини Косачів, Володимир Винниченко в листі до М. Коцюбинського пише, що зважати на докори української лицемірної критики не буде і єдиним виходом для себе бачить перехід на російську мову й друк у російських виданнях [40, 12].

Цей діалог міг цілком відбутися не лише в листах з іншими адресантами, але й у реальному житті, безпосередньо між Українкою та Винниченком. Адже генезою для створення драматичної поеми «Оргія» для Лесі Українки стала історія В. Винниченка – його внутрішні вагання й врешті рішення перейти в російське мистецьке середовище, а через рік після прочитання «Оргії» Винниченко пише роман «Хочу!», в центрі якого – зрусифікований український поет, який проходить низку внутрішніх трансформацій і все ж повертається в рідну культуру.

Перегук між поглядами цих двох авторів відчувався ще коли Леся Українка написала «Руфіна і Прісціллу» – «твір, сповнений бунту проти догматики, «безкритичної віри» й сліпого ідолопоклонництва, які закріпачують вільну думку, а особистість женуть у юрбу» [40, 10]. Приблизно в цей час Винниченко полемізує з М. Горьким про соціалістичну «зрівнялівку», нівелювання індивідуальності в засиллі масовості. Позиція Винниченка не залишилася без суспільної реакції. Йому стає дедалі важче доводити власну правоту. Зрештою під тиском суспільства, критиків, несприйняття власної

творчості й відмови у друці він приймає рішення перейти в російську літературу.

Варто детальніше окреслити суспільний контекст у цей період Винниченкової біографії. Після публікації п'єси «Щаблі життя» у нього почав стрімко наростати конфлікт з оточенням. Позиція головного героя ототожнювалася з авторською, хоча, за В. Панченком, тут доречніше було б казати про амбівалентність протагоніста й самого Винниченка [40, 11]. До того ж письменника почали звинувачувати в надмірі еротизму в його оповіданнях. У видань не було інших читачів, окрім як радикально налаштованих проти текстів Винниченка, а в самого письменника не було способів, як донести свою думку до людей. Тож у 1909 році в уже згаданому листі до М. Коцюбинського він висловлює бажання перейти в російську літературу. Тоді ще Винниченко був не до кінця впевненим і вагався між тим, щоб протестувати проти регламентацій і несвободи і між усвідомленням свого національного обов'язку [40].

Леся Українка безперечно знала про Винниченкові сумніви й рішення. І не могла на них не реагувати. Будучи максималісткою, вона всіляко підкреслювала своє категоричне ставлення до переходу в російську літературу. Попри те, що головним фактором переходу для Винниченка була неможливість митця сповна реалізуватися в Україні, поетеса не приховувала свого досадування колегою по цеху. Саме це стало одним із поштовхів написання «Оргії», яку Українка вирішила подати до друку саме в часопис під редакцією Винниченка, журнал «Дзвін».

Головний мотив п'єси – *нафос самозреченості во ім'я служіння нації й мистецтву*. Митець Антей не може піти на службу до представника народу, який захопив його землю й підкорив собі його співвітчизників. Він втрачає учня, дружину, його ніхто не підтримує й не може або не хоче зрозуміти. Попри все, Антей залишається на своїх позиціях і до останнього залишається вірним громадянському обов'язку. Для співця зрада рідного – це ще й зрада таланту. Антей усвідомлює, що на службі в Мецената йому доведеться асимілюватися зі збіговиськом неуків, закопати не лише громадянський обов'язок, але й

мистецький дар. Тож зрада батьківщини передбачає і зраду мистецтва як такого.

В. Панченко стверджує, що Леся Українка вочевидь віддає всі авторські симпатії Антесві, а не Меценату. На запитання дружини Неріси «Чого ж ти ждеш?» Антей відповідає: «Признання в ріднім краї без помочі ласкавих переможців» [51, 307]. Таким безумовно було кредо і самої Українки. Їй неодноразово дорікали в сповідуванні творчого індивідуалізму. Тож не дивно, що не лише в «Оргії», але й у багатьох поезіях і в інших драматичних поемах вона розгортає *конфлікт особистості й юрби, митця і маси*.

Микола Зеров, досліджуючи творчість Лесі Українки, пропонує власне трактування такої творчої ізольованості: «Її індивідуалізм – бурхливий протест проти кволості й дрімливості громадянства, проти його невольницького духу й пасивності... Її трагедія – то трагедія сівача, що вийшов занадто рано... А її самотність... то самотність творця, що в горах повинен, як Заратустра, передумати всю свою мудрість, щоб у належний час понести її в долини, віддати людям» [22, 400]. І далі: «це звичайне явище, коли ватажок, поет чи мислитель переростає своє оточення, убоге, безсиле, не розвинене естетично, не піднесене культурно» [22, 400]. Антей в «Оргії» теж переростає своє оточення. Незважаючи на це, він не піддається на принади ворога, не може переступити через власні принципи, честь і обов'язок і продовжує жертвоне проповідування в пустелі.

За спостереженнями В. Панченка, деякі з творів Українки «палахкотять прокляттям рабству» [40, 17] («я проклинаю кров ледачу...», «прокляття рукам, що спадають без сили...», «будь проклята кров ледача...»), в окремих вона прямо відповідає на російське приниження власною альтернативою («щоб не плакати, я сміялась», «без надії сподіваюсь», «буду сіяти квітки на морозі», «я вийду сама проти бурі»). В «Оргії» Леся Українка теж будує оповідь навколо конфлікту між максималістським прагненням до самостійності й вигідним служінням «ласкавим переможцям». Та в античній історії греків і римлян насправді криється вправно замаскована *алюзія на стосунки між українцями й росіянами*.

Дослідник Микола Жарких зазначає, що «можна впевнено говорити, що Греція в поемі – це пригноблена Україна, а Рим – пануюча Росія» [20]. «Оргія» – не перший випадок, коли Українка відверто демонструє своє ставлення до українсько-російських взаємин. В. Агєєва навіть визначає таку Українчину громадянську позицію одним із маркерів її модерної національної ідентичності [48, 11]. Зокрема в листуванні письменниці, попри спроби радянського цензора загладити всі гострі кути, не може не відчуватись насмішкувато-зневажливе ставлення до росіян. Всесторонньо освічена й обізнана зі зразками європейської літератури, Українка знала, що «Рим ходив у Грецію до школи» [51, 313] і що – проводячи аналогію з українськими реаліями – претензії «Риму» на роль старшого брата цілком безпідставні.

В листі до матері Українка не добираючи слів пише: «Так оце ми з тобою і в Московщину поїдемо!.. Гай-гай!.. “Не к добру это!” так чогось мені здається: нам, українцям, не щастить доля ніколи в тій Московщині. “Срежут” вони мене ще там добре» [48, 94]. І вже у пізнішому листі: «(...) я ніколи не згожуся вступитися з дороги перед усякими перевертнями і покутними борзописцями з чужої літератури, – dafür ich bin mir doch zu gut! Та пора вже й публіку нашу привчити (не говорячи про самих редакторів), щоб не біла поклонів перед усякими nullite’s через те тільки, що вони вряди-годи удостоюють нам “в хату плюнути” (раніше “наплювавши” на неї), забрівши знічевья з розкішних сусідських палат до нашого вбогого куріня. Адже і в курінях на покуті сиділо виборне отамання та чесне товариство, а не якісь заволоки-потурнаки» [48, 11]. Вочевидь українські письменники, які «били поклони» і з чесного товариства ставали «заволоками-потурнаками», викликали в Українці щонайменше розчарування. Тож Винниченкова відмова творити в межах української літератури й перехід в російську не могли залишити поетесу байдужою. В. Панченко зазначає, що в поезії «Мрії» Українка пригадує своє дитинство, коли її приваблював до себе «вік лицарства» [50, 132]. Але увагу маленької дівчинки звертали на себе не принци, не горді королі, а той, хто завжди був нижче від них, «розпростертій, до землі прибитий списом» [50, 133] – переможений. Тож недивно, що у Винниченковому «намірі перейти в чужу

літературу Леся Українка побачила здачу – здачу позицій на користь “ласкавих переможців”» [40, 18].

В листі до Є. Чикаленка Винниченко сповідально описує своє становище так: «Біда мені, Євгене Харлампійовичу, з “щирими” нашими... Українські патріоти хвилюються від благородного гніву на мене, що я “переходжу до росіян”. А, мабуть, ні один не спитав ні себе, ні мене, чи я маю що їсти... Та що казати про “рядових”, коли Леся Українка і та накинулась була на мене за це. Я їй вияснив, і вона зрозуміла. Може, вияснити і іншим, хай не псують собі крові по-дурному?» [40, 18]. Звісно, зараз не можемо з достовірністю стверджувати, як саме звучали аргументи Винниченка, якими він переконував Українку. Також як і невідомо, відбувалася ця розмова вживу чи так само в листуванні. Проте В. Панченко вважає, що письменник перебільшував вплив на Українку власних переконань. Якщо вона і прийняла Винниченкові аргументи, «то з мовчазним висновком: ну що ж, *suum cuique*, кожному своє» [40, 18].

На Винниченкову тезу про *необхідність писати для масового читача* й доносити думки до широкого загалу в Українці теж знайшлася відповідь, яку в «Оргії» втілює дружина Антея Неріса. Дослідниця Юлія Левчук стверджує, що в Нерісі теж вбачається образ митця, проте зовсім іншого типу, ніж Антей. «Безперечно, ця жінка має стосунок до мистецтва, але це вже зовсім інший його тип, це масове мистецтво, яке подобається всім, але, на жаль, нетривке» [33]. Проблему боротьби елітарного й масового мистецтва авторка дослідження напряду пов’язує з концепцією внутрішньої свободи, «оскільки підневільний статус митців підсилений низьким рівнем власної гідності (як національної, так і загальнолюдської) спричиняє виникнення низькопробної творчості, яка надовго у свідомості людей не затримується і так би мовити кане у лету. Натомість залишається творіння таких, як Антей, що витримають випробування часом і постануть перед очима майбутніх поколінь у достойному світлі» [33].

Сама ж Українка твердо стояла на позиції самозречення во ім’я таланту й служіння власному народові. Лише такий творчий шлях вважала гідним справжнього митця. Як стверджує В. Агеєва, Українка добре розуміла, що «у сусідських наймах не здобудеш тої повноцінної слави, якою винагороджують

геніїв» [48, 12]. Адже творення на угоду комусь – це не лише зрада культурної ідентичності, це ще й *втрата внутрішньої свободи й права самому володіти своїм талантом*. Молодий скульптор Федон, учень Антея, один із персонажів «Оргії» намагається доводити вчителю правильність свого рішення служити римлянам. Та його докази розбиваються об суворо-безжальне Антеєве: «Ти не продався, – гірше! Ти віддався / У руки ворогу, як мертва глина, / З якої кожне виліпить, що хоче. / Та хто ж тобі натхне вогонь живий, / Коли з творця ти творивом зробився?» [51, 304]. Перехід на службу до Меценета – це зречення власного хисту. Антей розуміє, що в Римі митця очікує доля ремесляра. Замість того, щоб творити самому, доведеться стати лише матеріалом, інструментом в руках вибагливого господаря. В. Агеєва підсумовує: «в “Оргії” знов варіюється опозиція честі / слави: краще вже без слави й хвали з ворожих уст, аніж без честі й самоповаги» [48, 13].

Тож можемо з упевненістю стверджувати, що керуючись моральними догматами, внутрішньою застановою – як патріотичною, так і мистецькою, Леся Українка трансформувала життєвий факт з В. Винниченком у художнє узагальнення драматичної поеми «Оргія». Друкуючи текст поеми саме у «Дзвоні», вона, за В. Панченком, «ймовірно вручала Винниченкові своєрідне “дзеркало”, драматичну поему про зламаніх і незламних митців» [40, 19].

У центрі Винниченкового роману «Хочу!», написаного за рік після «Оргії», – російський поет українського походження Андрій Халепа, який не може визначитися з самоідентифікацією й приналежністю свого таланту до якоїсь із культур. Окрім відповіді на Українчині докори, висловлені в «Оргії», у Винниченка було ще як мінімум два імпульси до написання роману: численні дискусії 1913-1914 років, без перебільшення загальноєвропейського значення, навколо національного питання як такого, а також становище самого Винниченка, яке багатьом з його сучасників здавалося «сидінням на двох стільцях». Тож у «Хочу!» Винниченко сповна висловлює всі почуття, перепитії й колізії, які відбувалися в цей період з ним самим. Він *підсумовує формування власної життєвої позиції* в романі, який, за В. Панченком, «увібрав у себе радість повернення української нації до самої себе».

Протагоніст роману хоче покінчити життя самогубством. Проте робить це не так через ревності до Ліди Баранової, як він це пояснює сам для себе, як через невдоволення самим собою, цілком ніцшеанську внутрішню кризу, а також через розчарування недосконалістю людей і світу загалом. У своїх щоденниках Винниченко досадливо скаже: «Ах, як я тужив один час за людиною, що померла в мені!» [10]. Таку ідеальну «людину в собі» протягом роману шукатиме й Андрій Халепа. Життя героя рятує щасливий випадок, і «саме з цього моменту бере початок його повільне повернення **по цей бік добра і зла** (виділення жирним автора – Б.М.)» [40, 312]. Тут можемо простежити аналогію з іншим Винниченковим героєм Вадимом Стельмашенком: Андрій Халепа – теж «блудний син», він блукає дорогами й культурами, «осягає прості, випробувані життям істини, впускаючи їх у свою свідомість і душу замість умоглядних теорій» [40, 313].

Поворотною подією стає зустріч з родиною Сосненків. Під впливом голови сім'ї, старого Сосненка, Халепа «втрачає холоднуватий заратустрівський лик» [40, 313] і нарешті визначається із життєвою метою. Полум'яні, дещо моралізаторські промови Сосненка, пробуджують в молодому поетові палкий національний дух, та водночас і ятрять давні рани. В Халепі починається етап *віднайдення* забутої й закопаної глибоко в душі *національної ідентичності* – болісний і важкий. Найважливішим моральним і життєвим орієнтиром стає потреба стати на захист своєї приниженої, скривдженої нації.

Показовим є епізод в романі, де Халепа веде дискусію з колом російських літераторів, які приїзять на Дніпро відпочити. В. Панченко зауважує, що тут читач має справу вже не з художнім вимислом, а з «Винниченковою “публіцистикою”» [40, 314]. Майбутня зірка оперної сцени Катя з нерозумінням перепитує: «Українці? Як українці? Малороси?» [40, 238]. Прямолінійний Оглобін радикальний у своїх твердженнях: «Весь цей рух... не має під собою ніякого ґрунту й навіть шкідливий... Через те, що нема ніякої потреби. Хохли такі ж самі руські, славяне... Ніякого руху нема, городи чисто руські, населення чудово балакає по-руському, навіть селяне. Газети, книжки, театри, ну, все таке ж саме, як і по всій Росії. При чому ж тут відродження? Що відроджувати?.. Всі

ці українофільські течії якесь непорозуміння...» [40, 238-240]. І лише Пеліканов, єдиний з усього загалу, несміливо пробує заперечити, та не витримує тиску аргументів своїх колег.

Андрій Халєпа в цій полеміці пригадує норвежця Бйорнсона, який підтримував український рух, відчуваючи «велике хотіння» українців до національної волі. Але свою ж промову спиняє реплікою: «Бачу, що ми нічого одне одному не докажемо» [40, 241]. Безумовно, цей епізод має багато спільного з життям Винниченка, якому не раз доводилося бути в становищі Халєпи й переконувати як українських критиків, так і російських скептиків у правильності власної думки.

Дослідниця Валерія Дмитрук так характеризує еволюцію внутрішніх станів Халєпи: «У романі «Хочу!» Володимир Винниченко змальовує ряд емпіричних ситуацій, у котрих головний персонаж твору (...) проходить шлях екзистенційного сходження до самого себе, до пізнання сутності власного існування в контексті української національної культури» [16, 18-19]. За спостереженнями науковиці, якщо на початку роману невизначеність героя простежувалася навіть в описі його зовнішності («важкомовчазний, неуважний, з гидливозневажливим заломом голених губ», посмішка – «бліда, сомнамбулічно застигла й гидливо-насмішкувата» [40, 94]), то згодом дедалі більше простежується Халєпине почуття неприпасованості й чужості до російського простору. Він розуміє, що оточення, культура, звичаї, до яких він так довго звикав, намагаються виштовхати його, як чужорідне тіло: «навіть мимовільні рухи Андрія Халєпи зраджують бажання визволитися. Він незадоволений собою, власною творчістю і стосунками з тими, хто його оточує» [16, 19]. Пов'язуючи *балансування* Халєпи *між двома культурами* з прагненням ідентифікувати себе, отже, знайти дім, життєвий прихисток, В. Дмитрук зазначає: «За романом можна простежити, що Халєпа постійно перебуває у пошуках своєї домівки як місця для відродження. Давно полишивши батьківську оселю, у Петербурзі він мешкає в готелі. Повернувшись на Україну, герой опиняється перед вибором між будинком Сосненків, Чалаковським будинком та маєтком Греблі» [16, 20]. Поет прагне

всюди бути своїм, жити за правилами того простору, в який потрапляє: у Сосненків він (незважаючи на скрутне матеріальне становище) хоче платити за квартиру «по справедливості», у будинку Чалаковського постійно аналізує реакцію на власні слова й поведінку, в гостях у Греблі гуляє і розважається з іншими (на шкоду своїй роботі). Але, як зазначає В. Дмитрук, всюди він почувається стороннім [16, 20].

В. Панченко стверджує, що прагнення знайти ідентичність шляхом зміни простору, культури, внутрішніх цінностей – «це хрест, який бере на себе багато хто з героїв Винниченкових романів і драм: болісна перебудова власної природи, підпорядкування “мохноногої”, біологічно зумовленої стихії — певній раціоналістичній програмі» [40, 312]. Як це вже не раз було у Винниченка, ніцшеанство героя, внутрішня нестабільність і пошук ідеального стану поєднується із соціалістичним утопізмом.

Врешті Винниченко знаходить своєрідний розв’язок для перепитій протагоніста. Остаточний вибір за Халепу робить життя. З початком війни і мобілізацією йому вже не потрібно утверджувати свою цілісність, адже «...все зруйновано. Нічого нема, ніяких хотінь, цілей, страждань, радощів, хвилювань. Раптом навалилось одне якесь величезне “хочу” й от тисячі наших ниток зібгані, зірвані й ми лежимо на соломі» [40, 306]. Кінець роману й пригадування хронотопу дому («А я ж тільки-тільки приїхав додому, до себе, тільки ступив на поріг... Занадто несподівано й... занадто відразу обірвано всі нитки» [40, 306]) В. Дмитрук трактує як «символ маргінальності героя, що постійно намагається віднайти свою автентичність у вирі життя» [16, 21].

Винниченко й сам відчував певну недоречність такого фіналу роману, його зібганість, корив себе через відсутність чіткої розв’язки як самого сюжету, так – і в першу чергу – внутрішніх перепитій героя. Зі щоденника (14 березня 1915 року): «Скінчив “Хочу!” і страшенне незадоволення гризе і гнітить цілі дні. Дивна річ: поки писав, здавалось, що пишу те, що треба і що хочу. А скінчив і прочитав, – зовсім не те і не так. Кінець я зім’яв і стиснув так, що він цілком не схожий на задумане. Зробив намисно: занадто велика річ вийшла б і де я її помістив би? Та й тепер де помістити? По-російськи ще знайдеться, а по-

українськи? Вічна історія!» [10]. Проте Винниченкове творче невдоволення раптово переходить «у щось цілком протилежне, продиктоване... “комплексом повноцінності”» [40, 316]: «Занадто я рано родився, мені год на сто треба було б запізнитись, тоді було б місце в українській пресі для того, що я можу написати» [10]. Цей моментальний перехід між двома станами чи не найкраще ілюструє *неоднозначність самого Винниченка, його власні сумніви й пошуки*. В романі «Хочу!» письменник беззаперечно розриває і свою, авторську душу між Халепиним захопленням «красою, грандіозністю соціалістичного вчення й ідеалу» [40, 125] і сумнівом у досяжності цієї утопії.

Приходимо до висновку, що не лише Лесі Українці, але й Володимирі Винниченкові, з яким вона полемізувала і якому докоряла, були притаманні роздуми над честю, вірністю, зреченням і поверненням до джерела. Драматична поема «Оргія» і роман «Хочу!» перегукуються, ведуть між собою діалог про ідентичність. Їхні автори, чи то вражені подіями із власного життя, чи то рефлексуючи з приводу фактів з життя іншого, перенесли власні емоції в переживання своїх персонажів. Взаємному впливові цих двох текстів досі приділено недостатньо уваги в українських літературознавчих дослідженнях, тож поданий тут аналіз має перспективи на подальші доповнення й інтерпретації.

РОЗДІЛ 4. АВТОПСИХОЛОГІЗМ ПРОЗИ ЛЕСІ УКРАЇНКИ

Несправедливо й не виправдано прозовим текстам Лесі Українки присвячено в дослідницькому середовищі порівняно менше уваги, ніж її драматичним поемам і поезіям. Із неабиякою старанністю щороку штампований шкільною програмою радянсько-плакатний образ «співачки досвітніх огнів» – мусимо визнати – досі користується у загалу неабиякою популярністю. Тим більшу актуальність і важливість мають дослідження, покликані відкрити Українку зі справедливо-справдешнього боку, зокрема і як талановиту авторку-прозаїка, в усій багатогранності її письменницького таланту. Оповідання, образки й новели письменниці, різножанрові й подекуди незавершені тексти, все ж становлять цікавий пласт для літературознавчих досліджень. Вони не просто відображають автобіографічні аспекти творчості авторки, але й слугують матеріалом для дослідження автопсихологічних рефлексій.

Вважаємо за доцільне розглянути оповідання «Жаль», «Над морем», «Приязнь», «Така її доля», та «Розмова» як такі, що найяскравіше відображають автопсихологізм авторки, у хронологічному зрізі показують еволюцію авторського «я», втілене в типах нарації та самих персонажах, а також дають змогу свідчити про концепцію «автор як текст» у прозових текстах Лесі Українки.

За канонічним визначенням, автопсихологізм – це проникнення реалій життя письменника до його творчості, внесення авторського досвіду в проблематику творів і досвід персонажів. Ідучи за М. Бахтіним, автопсихологізм входить як в «зону героя», та і в «зону автора» [6, 35]. Отже, аналізуючи автопсихологізм прозових текстів Лесі Українки, окрім власне *досвіду авторки*, важливо прослідкувати *досвід її персонажів* і те, як вони переплітаються і взаємодіють.

За останню чверть століття звичні, означені уявлення про текст дещо зміщуються в координатах. Зокрема у 1967 році Юлія Крістева вводить в обіг і детально розвиває поняття «інтертекстуальність». Дослідниця формулює його визначення як «таку взаємодію між текстами, яка відбувається всередині окремого тексту» [9, 246]. Інтертекстуальність стає основою для безлічі подальших літературознавчих розвідок. Однією з такої є теорія «суцільної текстуалізації реальності» [54], що передбачає залучення в окремий текст елементів позатекстуальної реальності.

Ідучи за цим визначенням, з упевненістю можемо говорити про автора (в нашому випадку – авторку) як про текст. Неодноразово в листах Лесі Українки знаходимо її роздуми про долю тексту, яка переплітається з її особистими життєвими колізіями. Зважаючи на це, вважаємо за доцільне звернути увагу на взаємозв'язок і *співіснування досвіду авторки й досвіду текстів*. Доцільність такої інтерпретації знаходимо у низки дослідників модерної літератури. Зокрема про руйнування межі текст / нетекст у праці «Дороги й середохрестя» пише В. Агеєва: «романіст користується дуже вигадливими стратегіями, щоб час від часу руйнувати межу “текст / нетекст”. Автор з'являється всередині свого твору і, розірвавши “картонні груди” своїх персонажів, “просуває крізь них свою патлату голову”, аби коментувати, пояснювати, дивуватися нерозумним вчинкам своїх героїв тощо» [1, 179]. Нерідко Леся Українка виступає в текстах саме з позиції своїх героїв, чи точніше – героїнь. Вона вибудовує їхні характери відповідно до того, як розвивається її власний світогляд, через їхні репліки вона сповідається й вагається, оповідає й переповідає епізоди зі свого життя. Тож доцільно стверджувати також про *співіснування досвіду авторки й досвіду персонажів*.

Простежмо втілення наведених вище концепцій безпосередньо у творах.

Повість «Жаль» – це перший великий прозовий твір письменниці. Датується він 1890 роком на підставі листів Лесі до дядька Михайла Драгоманова від 3.03.1892 р. та до Осипа Маковея від 25.09.1893 р. У листі до М. Драгоманова читаємо: «Здається, мені і моїм писанням суджено-таки по

світі блукати чимало, от і тепер моя одна повість, скінчена ще два роки тому назад, блукає по світі галицькому, то блукає, то вилежується цілими місяцями на одному місці. Зовсім так, як сам автор!» [48, 171-172]. Авторка не просто розповідає про долю одного тексту. Вона *асоціює себе з ним*. Доля тексту пов'язується з долею авторки, його сприйняття у літературних колах немов відображає шлях самої Українки – то активний, рухомий, із місця на місце, то статичний, нерухомий. Цікаво, що в листі до Осипа Маковея Леся теж пише про долю тексту. Проблема, порушена в повісті, турбувала авторку й надалі, тим більше, що й завершений твір не повністю її влаштував: «Я думаю, Ви повірите мені, коли скажу, що тепер – по трьох чи чотирьох роках – я інакше б написала свій “Жаль”» [48, 216]. Письменниця живе разом зі своїми текстами і – що яскраво помітно при комплексному аналізі всього корпусу текстів – розвивається як авторка-прозаїк суголосно з тим, як розвиваються її особисті світоглядні погляди. Ця динаміка згодом втілиться у трансформаціях жіночих образів її оповідань.

Власне повість «Жаль» – це перші роздуми Лесі про долю жінки, її роль у суспільстві, про те, яким є горизонт очікування громадськості щодо жіночих поведінкових моделей. Протагоністка Софія, попри наполегливі спроби радянської критики зробити з неї цілком негативного персонажа, все ж постає в тексті неоднозначно. Наївна і дитяча, вона радше викликає співчуття, ніж осуд. Софія є типовою заручницею обставин і суспільних уявлень про норму. Успіх, щастя і реалізація для неї можливі лише в шлюбі з чоловіком. Та навіть отримавши бажане, вона не спроможна ним скористатися. Софія так і не стає дорослою, етапи життя чоловіка не є для неї етапами власної ініціації. Після зубожіння і смерті свого візаві вона обирає для себе одну з небагатьох пропонуванних суспільством у таких випадках роль – компаньйонки при баронесі. Такий формат стосунків теж залишається в її житті нереалізованим. Будь-які спроби зміни соціальної ролі героїні завершуються поразкою.

Присутність у тексті авторки реалізована з позиції відстороненого наратора. Простежуючи автобіографізм прози Віктора Петрова, Мар'яна Гірняк зазначає: «дослідження способів вираження авторської свідомості обов'язково

передбачає звернення до особливостей нарації в художньому творі, а отже, і до самого розповідача як одного з найважливіших представників автора в тексті. Без сумніву, наратор – це насамперед «alter ego» автора, яке приховує від читача автентичну особу творця художнього тексту» [12, 108]. Тож можемо стверджувати, що оповідачка, яка лише слідкує за Софією та її долею, не проникаючи як діяч у текст, є вигідною для самої авторки спробою залишити читача наодинці з роздумами про Софію і ставленням до неї. Разом із цим, у листі до М. Павлика, від 22 червня 1891 року Леся пише: «...Мені здається, що тема не єсть така далека для автора, як Ви думаєте, бо таких людей, як героїня повісті, він знає чимало і бачить дуже зблизька, а тільки, може, Ви не сподівались такої теми, і для Вас вона є досить далека або просто нецікава» [48, 133]. У цьому ж листі читаємо: «...Рідну дитину, та ще й першу, не так-то легко забити, як здається, а надто ще й те, що автор не зовсім розчарувався в своїй нещасливій і дурній Софії» [48, 133]. Авторське ставлення до досвіду героїні тут більш ніж промовисте. Леся не лише підкреслює те, що до Софії не варто ставитися однозначно, але й *приміряє її життя на своє*: критику М. Павлика до тексту оповідання сприймає за власну, прикриваючись у листі маскою героїні.

На всіх рівнях у повісті втілено переживання авторки в переживаннях протагоністки, в тому числі і – хоч і фрагментарно – на рівні *стосунків «матері-доньки»*. Приводом для написання твору був конкурс на тему «канапка» чи «кушетка», який проводився в родині Косачів. Творчі інтенції й пошуки, що на той час вже яскраво проявлялися в Лесі, цього разу були фактично ініційовані зовнішнім чинником – родиною. Вплив батьків, зокрема матері в житті письменниці важко перебільшити. Леся неодноразово відчувала на собі материн тиск – починаючи від (само)ідентифікації через вибір літературного псевдоніму і закінчуючи підказками, що переходили в дидактику й напучування, коли йшлося про стосунки з протилежною статтю. Покірність сестер Турковських у стосунках з матір'ю фрагментарним уривком Леся вводить в автографі повісті «Жаль»: «Хтозна, до чого дійшла б тая розмова у двох сестер, якби не надійшла мати з кухні. При їй, видно, вони не почували

себе так вільно, як при батькові» [47, 28]. Примітно також те, що при поданні до друку цей уривок був змінений із вилученням ставлення сестер до матері. Цей мотив ще неодноразово буде траплятися й розвиватися в подальших прозових текстах Лесі. Вочевидь, створюючи образ взірцевої нової жінки, письменниця не могла уникнути впливу на неї і на себе сильних жінок в оточенні – чи то вірних колег-товаришок-ідейних натхненниць, чи то, наприклад, матері, яка, розуміючи і по-своєму люблячи доньку, все ж не може цілком прийняти її нових, модерних поглядів – як літературних, так і світоглядних.

Тож в повісті «Жаль» бачимо спроби Лесі Українки окреслити у творчості роль жінки в суспільстві, передати своє ставлення до сучасних її реалій, виразити власні переживання і життєвий досвід через досвід героїні.

Типологічно близьким до «Жалю» є оповідання «Така її доля». Хронологічно воно написане раніше, ніж «Жаль», і є першою прозовою спробою Лесі Українки. На нашу думку, текст є несправедливо відкинутий дослідниками, адже саме він поклав початок роздумам авторки про роль жінки в суспільстві, а також про розподіл соціальних ролей. Читач спостерігає типову для тогочасних українських реалій картину. Доля молодої жінки безпосередньо залежить від вдалого заміжжя, а отже від майбутнього чоловіка. Це автоматично *позбавляє її почуття відповідальності за власне життя*: адже воно визначене заздалегідь, і причому не нею самою, а суспільною нормою, традицією. Подібно до Софії Турковської з «Жалю», головна героїня оповідання «Така її доля» опиняється заручницею свого ж вибору на користь суспільних норм. Як зазначає А. Вісич, «у творі “Така її доля” розкривається проблема шлюбу та абсурдної пасивності жінки перед нав’язаними мускулінним суспільством стереотипами. Пунктирний образ чоловіка-п’янички існує також лише як стереотипний знак у творі» [11, 199-200]. Будучи заміжньою і нещасливою, героїня не робить нічого, аби змінити своє положення. Шлюб із чоловіком для неї – це єдиний можливий шлях самореалізації, нехай і парадоксальний і фактично нездійснений.

Ще один присутній в тексті мотив – *стосунки матері та доньки*. В цьому тексті, як і в «Жалі», Леся Українка виводить власний досвід непростих стосунків з Оленою Пчілкою. Героїня відчуває не лише тиск суспільної ієрархії у вертикалі «чоловік-жінка», але й змушена терпіти меншість, низькість свого становища у рідній їй сім'ї, в стосунках «мати-донька». Підсумовуючи, А. Вісич стверджує, що вже в оповіданні «Така її доля» авторка «окреслює одне з основних гендерних питань, над яким міркуватиме протягом всього творчого шляху» [11, 200]. Додамо, що окреслених питань вочевидь більше, ніж одне, і всі вони матимуть розвиток і продовження у наступних прозових спробах Лесі.

Своєрідною «поправкою» оповідання «Жаль», точніше його доповненням, стала повість «**Над морем**». В центрі уваги читача – дві героїні, Алла Михайлівна й оповідачка. Протягом тексту ми спостерігаємо протиставлення їхніх доль і характерів. За спостереженнями І. Констанкевич, «*принципову “інакшість”*» (виділення жирним і курсивом наше – Б.М.) своєї випадкової приятельки кожна з них помічає і навіть концептуалізує. Оповідачка зневажливо й скептично оцінює московську “барішню” Аллу Михайлівну, її ненастанне прагнення хоч якось розважити безпросвітну нудьгу свого курортного існування. Алла Михайлівна сама розуміє, що її нова знайома живе якимись “нежіночими” інтересами. Вона щось навіть десь випадково чула про жінок, які здобувають освіту не задля вдалішого заміжжя і читають книжки не лише задля згадки на світському прийнятті. Але всі ці новації вважає марнотратними й нудними. Протиставлення підсилене ще й національним та соціальним відчуженням» [29, 89]. Героїні повісті «Над морем» типологічно близькі сестрам Турковським: Алла Михайлівна – Софії, оповідачка – молодшій сестрі Надії. Як зазначає дослідниця О. Головій, «на відміну від Софії, Надія тверезо дивиться на життя, не терпить у людях лицемірства й пристосуванства (її думки, порівняно зі старшою сестрою, далеко не дитинні), і головне – покладається на свої сили та, дбаючи про майбутнє, здобуває освіту в університеті» [13, 40]. Світоглядно героїні різні. У той час як Алла Михайлівна репрезентує традиційні на той час жіночі поведінкові моделі, «клопочеться вином світського життя, любовними пригодами, читанням бульварних романів,

розмовами про одяг та примірянням модних суконь» [13, 40], то оповідачка, хоч і без виразно явних зовнішніх жіночих принад, цікавиться літературою, психологією людей і може тверезо оцінити життєві ситуації. Алла Михайлівна, подібно до Софії Турковської, – *дитина, яка так і не виростає*, попри відмінно-зразкове моделювання «дорослих» жіночих моделей поведінки. Це зокрема підкреслює і сама авторка: «Алла Михайлівна тішилась тим усім, як дитина» [47, 206]. На відміну від «Жалю», де Надія була окреслена фрагментарно й побіжно, в «Над морем» в Алли Михайлівни з'являється протилежне віддзеркалення – оповідачка, з якою асоціює себе сама авторка.

Вдаючись до принципу нарації від третьої особи, яка була застосована і в повісті «Жаль», звертаючись до *концепту інакшості, авторської відчуженості* [6], Леся Українка опосередковано вводить особистий досвід в канву твору. Із розвитком світоглядних цінностей і орієнтирів самої письменниці змінюються вони і в персонажів – але не дидактично-інвективно, словами головних героїнь чи зразками їхніх поведінок. Авторка вводить образ-взірець жінки буцімто на другий план, роблячи її оповідачкою, сторонньою спостерігачкою, а насправді ж – чи не найважливішим центром оповіді, без якого власне вона б не дійшла до читача, адже не була б розказана, пояснена і пропущена через «правильне», вірцеве світосприйняття жінки.

Повість «Над морем» також репрезентує розвиток концепції *«автор як текст»*. Першу згадку про роботу над оповіданням знаходимо у листі до Л. М. Драгоманової з Києва від 18.11.1898: «Пишу третій день “без просвітку”. Завтра мають читати моє оповідання в Літературному обществі, а тим часом воно (оповідання) ще далеко не скінчене! Буду писати, певне, і вночі» [18]. У листі до О. Кобилянської від 14.12.1900 р. з Києва вона запитує: «Чи там вже вийшло моє “Над морем”? Мало з'явиться у 1 ч. “Вісника”, писав Труш. Може, довідаєтесь, як воно там сподобалось кому з людей, то напишіть мені, воно все ж цікаво знати, треба признатись. Та й як Вам тепер воно здалось, коли самі прочитали, а не з мого голосу почули» [18]. Отже, на прикладі цих уривків бачимо, як авторка хвилюється за долю тексту, переживаючи її на собі, як це було раніше із повістю «Жаль».

Оповідання «Приязнь» написане Лесею Українкою у 1905 році. В. Агеєва вважає його одним із «найрадикальніших у демонстрації інверсійних гендерних ролей» [5, 188]. В центрі сюжету – все ті ж дві жіночі опозиції – героїні Дарка та Юзя. Проте в цьому тексті письменниця ще ретельніше прописує становлення характерів героїнь, а отже і психологізм тут більш проявлений, ніж у раніших прозових текстах. Авторка вдається чи не до прямого психоаналізу, корені якого шукає в дитинстві героїнь. Читач стає свідком розгортання усієї історії дружби між Юзею та Даркою, від дитинства до дорослішання. В. Агеєва зокрема так порівнювала ці образи: «Коли Юзя – уособлення традиційної фемінності – несаможиттєва, піддатлива чужим впливам, безпорадна у вирішенні будь-яких практичних питань, уся в полоні ілюзій, сформованих родинним вихованням, батьками... то Дарка претендує швидше на “чоловічий” статус. Вона вихована матір’ю, яка всім верховодить в сім’ї» [5, 189].

У «Приязні» авторка знову прописує *проблему стосунків матері й доньок* на прикладі героїні Мартохи. Як зазначає дослідниця Т. Качак, опозиція «Мартоха / діти» – це модель стосунків, розкрита з урахуванням власного досвіду авторки [27, 417]. Мартоха виховує своїх дітей суворо, у своєрідній, стриманій любові. Їй важливо, щоб вони вирости працьовитими й слухняними, чесними, зрештою просто нормальними людьми – та аж ніяк не манірними й ніжними. У площині розкриття цієї сюжетної лінії Леся теж торкається проблеми заміжжя, подібно до того, як вона була прописана в оповіданні «Така її доля». Коли йшлося про заміжжя Дарки, Мартоха сказала: «Та хай би там хоч і сто невісток було, а я Дарки не дам, бо я без неї як без рук. Пошукай-но ще такої дівки» [47, 284]. Тут же авторка подає сприйняття цих слів самою донькою: «Дарка спаленіла. Се вперше мати так виразно похвалила її. Ні, це, власне, не було хвалою, але це більше варто було, ніж звичайне величання матірок своїми дочками. Це мати вимовила вголос те, що Дарка й сама знала і тямала добре, тільки Дарка ніколи не думала, що вибаглива мати коли-небудь це скаже, та ще при всіх» [47, 284]. Проте якщо Софія Турковська й Алла Михайлівна так і залишилися дітьми, які щиро радіють кожному

погладжуванню по голівці, *Дарка виростає й «упевнено входить у світ дорослих»* [13, 43]. Дарка швидше нагадує оповідачку із «Над морем» і саме вона у «Приязні» бере на себе функцію нової жінки. Цікаво, що авторка підкреслює її *силу не лише внутрішню, але й зовнішню*: «Дарка вже подолала “шіплю”, зжилася з півголодом, виросла з “няньки” та “підпaska” в дівчину-робітницю... і несвідомо, але живо, цілою своєю істотою тішилася з свого молодого життя, з молодії, але вже загартованої сили, винесеної з трудного дитинства, наче скарб із пожеги» [47, 277]. У цьому оповіданні для авторки ще важливо показати через тілесність жінки, її фізичну «повноцінність» силу характеру. Адже кров-з-молоком Дарці протиставляється слабка, дитяча, недоросла Юзя: «З будинку на ганок вийшла панна Юзя з панночками-гостями. Незважаючи на довгу сукню, вона здавалась дитиною при дорослих товаришках, – тоненький, нерозвинений стан, маленьке, бліде личко мало нагадували, що Юзя вже “панна на виданні”» [47, 292]. Тема тілесності жінки з’явиться і в одному з останніх прозових текстів Лесі Українки, оповіданні «Розмова», проте в зовсім іншому контексті, важливому як для вибудови образу героїні, так і для самої авторки.

Отже, твір «Розмова» завершує цикл оповідань становлення взірцевої жінки. Хронологічно він належить до пізніх прозових творів Лесі Українки (вперше опублікований у 1908 році). Зрілість і викристалізованість поглядів, *дорослішання як самої авторки, так і її героїні* – все це неімпліцитно присутнє в тексті оповідання. Тут спостерігаємо централізацію сюжету й ідейного корпусу навколо однієї протагоністки – головної героїні, колишньої актриси, яка веде діалог з чоловіком-поетом. Ця розмова максимально позбавлена богемної патетики чи пустослівної емоційності. Як влучно зазначає І. Констанкевич, «у новелі “Розмова” йдеться про вибір обдарованої жінки, яка не може, та й не хоче пожертвувати талантом і славою задля домашнього вогнища» [29, 80].

Мотив *іронізування над сентиментальним всепоглинаючим коханням*, початий ще в «Жалі» продовжується і досягає свого апогею в «Розмові». Героїня раз по раз підсміюється над поетом, його високими почуттями й

зосередженості на коханні. Для неї є речі важливіші й вищі, доцільніші і правдивіші. Молодий поет тут виконує роль радше пажа при королеві, ніж повноцінного учасника розмови. Фактично діалог перетворюється на монолог актриси з короткими вставками-репліками поета, які лише допомагають героїні показати всю незначущість і недалекість другого.

Обдарована жінка й пересічний чоловік, як доводить це І. Констанкевич – це ще й модель непатріархальних стосунків в сім'ї, викривлена, *інверсована суспільна норма* [29, 82]. Авторка з виразно більшою сміливістю посягає на традиційні й застарілі суспільні норми, виголошуючи свою незгоду з ними. Прямими вказівками вона витворює свою власну суспільну модель, в якій жінка – творець, талант і важіль впливу. На доведення наводимо показову репліку актриси у відповідь на слабеньку спробу поета їй докорити: « – Надзвичайно миле становище: “муж цариці!” – таки не втерпів поет. / – Нічим не гірше, ніж “жінка свого мужа”» [47, 307]. Жінка в «Розмові» – талановита й сильна, вона керує не лише розмовою, але й власним життям, вправно відбиваючи натяки поета на ніжне почуття. На що також важливо звернути увагу – більшість реплік, звернених до поета, сказані у формі наказу («не робіть», «дайте» тощо [47]). Вже цей формальний план вираження підтверджує головний посил тексту: жінка може бути тою, яка веде, а чоловік – тим, хто слухає і підкоряється.

Окрім мотиву становлення «нової жінки», в оповіданні «Розмова» з'являється *мотив хвороби*, що теж суголосний подіям із життя авторки, рокам, коли хвороба ставала нестерпною не лише у фізичних нагадуваннях, але й у зовнішніх проявах – постійних шкодуваннях-співчуваннях колег-літераторів. Досконало деконструйований міф «великої хворої» О. Забужко у праці «Notre Dame d'Ukraine. Українка в конфлікті міфологій» сама Леся прагнула розвінчати ще у своїх прозових творах.

Формат розмови в цьому оповіданні набуває ще одного, неочевидного сенсу. За влучним спостереженням І. Констанкевич, у ширшому розумінні розмова між акторкою та поетом – це *діалог між творчістю* самої авторки *та історично-культурною традицією*, в якій вона вимушено творила і з якою

постійно робила спроби полемізувати [29, 81]. Зокрема твір «Розмова» – це «репліка в міжгенераційній дискусії про “здорову”, прогресивну і “хвору”, занепадницьку культуру, розпочату С. Єфремовим у статті “На мертвой точке”» [29, 81]. Не маючи змоги опублікувати пряму відповідь на твердження і розподіл Єфремова, Українка вдається до втілення своїх думок в словах і образі героїні-актриси, яка, попри фізичну слабкість і хворобу, не втрачає ясного розуму і є безумовно найвищим зразком поведінки нової, сильної, не залежної ні від суспільної думки, ні від несміло-зворушливих почуттів поціновувачів жінки. Примітно також те, що в оповіданні «Розмова» спостерігаємо *чітке відмежування хвороби й творчості*. Як влучно зазначає О. Забужко, Лесі залежало на тому, щоб *«розмежувати, рішуче й категорично відокремити у свідомості читацької публіки (і критиків!) свою творчість – від своєї хвороби (курсив автора – Б.М.)»* [21, 67]. Жінка в прозі Лесі Українки більш ніж спроможна творити розумом, будучи слабкою тілом. Актриса в «Розмові» доводить це на власному прикладі. Вона слабка, але не «слабосила», вона сильна й висока розумом, хоча й у просторі оповідання перебуває нижче поета – лежить на ліжку.

І. Констанкевич у теоретичних розділах своєї монографії зазначає про сповідальність автобіографічного письма [29]. Враховуючи період написання й розвиток автобіографізму в літературі модернізму, можемо з упевненістю стверджувати, що оповідання «Розмова» є наскрізь сповідальним. Ховаючись за діалогічною нарацією, Леся Українка фактично висловлює всі свої переживання й болі устами актриси – як фізичні, так і інтелектуальні. Авторка сама промовляє з уст героїні, через свій текст, власне стаючи цим текстом.

Отже, оповідання «Розмова» – фінальний етап становлення нової жінки. Вона хвора, але не зломлена, незалежна й сильна, здатна керувати й руйнувати старе, будуючи нове і правильне розуміння себе, свого становища в суспільстві і ролі в стосунках із чоловіком.

На прикладі проаналізованих прозових текстів Лесі Українки бачимо, як автопсихологізм авторки впливає на її ставлення до персонажів, вибудову ідейно-тематичної основи текстів, а також ставлення до самого тексту.

ВИСНОВКИ

Творчість Лесі Українки, попри загальні об'єднувальні риси й концепти, розмаїта і багатогранна. В цьому дослідженні ми зробили спробу стисло окреслити й інтерпретувати ті зразки її спадщини, які позначені автобіографічними впливами.

У 1 розділі роботи ми торкаємось епістолярію Лесі Українки й того, яким чином листи і творчість віддзеркалюються й взаємодоповнюються. В ранньому листуванні Українка ще не сформувала власний стиль письма і лише ділиться з найближчими своїми першими сумнівами й досягненнями в літературі. Тоді як пізніші зразки епістолярію становлять джерело для повноцінних автокоментарів до текстів, розмірковувань над їх подальшою долею. Це територія творчих пошуків і реагування на культурно-суспільні процеси. У листах письменниці іронізує й полемізує, розкривається не лише як непересічна особистість, але й формується як письменниця. Серед головних питань, що порушуються Українкою в листуванні, ми виокремили:

- прагнення писати наперекір;
- полеміка щодо віхових подій в літературному середовищі й місця власної творчості в ньому;
- становлення нової української жінки у культурному контексті доби;
- мотиви чужинства й побратимства;
- поколіннєвий конфлікт;
- міркування над психологією творчості.

У 2 розділі «Візіонерський досвід авторки і досвід персонажів» ми розглядаємо ті межові стани, в яких творила Леся Українка, образи, що приходили до неї в моменти особливих творчих одкровенень, і те, як вони втілилися у творчості письменниці. В ранніх текстах («Блакитна троянда», «Місто смутку») можемо спостерігати зближення мотивів хвороби й творчості.

В подальших поетичних спробах авторки дедалі більше присутні напівреальні-напіввигадані образи примар, муз, геніїв. В окремих поезіях спостерігаємо катастрофізм історії й псевдооптимізм як характерні риси доби, суголосні з внутрішніми світовідчуттями Лесі Українки. У вірші «Саул» і драматичній поемі «Кассандра» наявна інтерпретація пророчого дару як кари, прокляття, випробування духу. Врешті в драмах «Лісова пісня» й «Одержима» авторка застосовує концепт оприявлення візіонеризму в любові.

Важливим є розуміння генези написання драматичної поеми «Оргія». Ми пов'язуємо її в тому числі з полемікою з В. Винниченком, зокрема його прагненням реалізувати себе в російській літературі. Леся Українка висловлює категоричне невдоволення таким рішенням, сперечається щодо можливості балансування між громадянським обов'язком та особистою вигодою. Драма «Оргія» – це реакція на тих письменників, які зрікаються рідного заради ласого чужого. Моральний імператив авторки втілюється в образі Антея – головного героя «Оргії», незламного митця, який ставить громадянський обов'язок і служіння істинному мистецтву вище інших благ. Винниченко за рік відповідає колезі по цеху романом «Хочу!», в якому висловлює власні внутрішні переживання й трансформації. Розвиток образу Андрія Халепи віддзеркалює події з життя самого автора, адже перед нами розгортається шлях повернення російського поета до утвердження на рідній землі.

4 розділ роботи присвячений автопсихологізму прози Лесі Українки. Нам було цікаво простежити не лише особистий досвід авторки, але й досвід її персонажів, те, як ці досвіди переплітаються і взаємодіють. Окрім цього, ми виділили кілька основних шляхів розвитку психологізму в автобіографічних прозових текстах Українки:

- співіснування досвіду авторки й досвіду текстів;
- стосунки «матері-доньки»;
- становлення нової жінки;
- діалог між творчістю самої авторки та історично-культурною традицією; звідси – концепт інакшості, авторської відчуженості;

- в пізніх прозових текстах – відмежування хвороби й творчості, завершення формування авторського «я», суголосного з еволюцією персонажів.

Отже, можемо дійти висновку, що творчість Лесі Українки пронизана автобіографізмом. У своїх текстах Українка переживала й розкривалася, втілювала приховані бажання й імпульси, полемізувала, реагувала, сповідалася й формувалася і як митець, і як особистість.

Безумовно дослідження має широкі перспективи розвитку, адже нами було означено лише найголовніші напрямки, в яких реалізовувався Українчин особистий досвід. Сподіваємося, що дослідники-літературознавці ще неодноразово звертатимуться до творчості геніальної письменниці, розкриваючи її для нащадків з нових, неявних ракурсів і поринаючи в усе нові й нові глибини розуміння її текстів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Агеєва В. Дороги й середохрестя / Віра Агеєва. – К. : Видавництво Старого Лева, 2016. – 352 с.
2. Агеєва В. Жіночий простір: феміністичний дискурс українського модернізму / Віра Агеєва. – К. : Факт, 2003. – 320 с.
3. Агеєва В. Муза для жінки-поетеси: проблема гендерної ідентичності / Віра Агеєва // Виднокола : інтернет видання : вибрані статті. – 2002. – ч. 1.
4. Агеєва В. П. Поетичний візіонеризм Лесі Українки / Віра Агеєва // Апологія модерну: обрис ХХ віку. – К. : Грані-Т, 2011. – С. 193–226.
5. Агеєва В. Поетеса зламу століть / Віра Агеєва. – К. : Либідь, 1999. – 264 с.
6. Бахтин М. Автор и герой: к философским основам гуманитарных наук / Михаил Бахтин. – СПб. : Азбука, 2000. – 336 с.
7. Білецький О. Трагедія правди / О. Білецький // Леся Українка. Твори в 12 т. – Т. 6. – К. : Книгоспілка, 1927. – С. 129-151.
8. Бовуар де С. Друга стаття : у 2 т. / Сімона де Бовуар. – К. : Основи, 2017, 368 с.
9. Будний В, Ільницький М. Концепція інтертекстуальності в компаративістиці / Василь Будний, Микола Ільницький // Порівняльне літературознавство: підручник. – К. : Києво-Могилянська академія, 2008. – С. 241-279.
10. Винниченко В. Щоденник : у 2 т. / В. Винниченко. – Едмонтон, Нью-Йорк: В-тво Канадського Інституту Українських Студій, 1980. – Т. 1. – 500 с.
11. Вісич А. До питання про психологізм прози Лесі Українки / Олександра Вісич // Вчені записки ТНУ ім. В. Вернадського. – 2011. – № 1, ч. 2. – С. 201-205.

12. Гірняк М. Таємниця роздвоєного обличчя: Авторська свідомість в інтелектуальній прозі Віктора Петрова-Домонтовича / Мар'яна Гірняк. – Л. : Літопис, 2008. – 286 с.
13. Головій О. Повісті «Жаль», «Над морем», «Приязнь» Лесі Українки як цикл про пошук сенсу життя / Оксана Головій // Науковий вісник СНУ ім. Лесі Українки. – 2015. – № 8. – С. 38-45.
14. Гундорова Т. Проявлення слова: дискурсія раннього українського модернізму / Тамара Гундорова. – 2-ге вид. – К. : Критика, 1997. – 447 с.
15. Гендер і культура : [збірник статей / упоряд.: В. Агеєва, С. Оксамитна]. – К. : Факт, 2011. – 222 с.
16. Дмитрук В. Маргінальний персонаж у пошуках власного життєвого простору (на матеріалі роману Володимира Винниченка «Хочу!») / Валерія Дмитрук // Літературознавчі обрії. – 2010. – № 18. – С. 18-21.
17. Драй-Хмара М. Твори / Михайло Драй-Хмара. – К. : Наукова думка, 2015. – 711 с.
18. Енциклопедія життя і творчості Лесі Українки [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.l-ukrainka.name/> (дата звернення: 05.06.2018). – Назва з екрана.
19. Євшан М. Леся Українка / Микола Євшан // Критика. Літературознавство. Естетика. – К. : Основи, 1998. – С. 153-160.
20. Жарких М. Метод подвійного дна у творчості Лесі Українки: Оргія / Микола Жарких [Електронний ресурс] // Енциклопедія життя і творчості Лесі Українки. – Режим доступу: <http://www.l-ukrainka.name/uk/Studies/DoubleBottom/Orgia.html> (дата звернення: 05.06.2018). – Назва з екрана.
21. Забужко О. Notre Dame d'Ukraine: Українка в конфлікті міфологій / Оксана Забужко. – К. : Комора, 2014. – 648 с.
22. Зеров М. Леся Українка // Зеров М. // Твори у 2 т. – Т. 2. – К. : Дніпро, 1990. – С. 359-401.
23. Золотюк Л. «Чоловік – творчість – жінка» у прозі Володимира Винниченка / Людмила Золотюк // Літературознавчі студії. – 2011. – № 5. – С. 48-60.

24. Зубрицька М. Етичний парадокс дискурсу любові у драматичних творах Володимира Винниченка / Марія Зубрицька // Наукові записки НаУКМА. – 1998. – Т. 4, Філологія. – С. 69-74.
25. Їм промовляти душа моя буде: «Лісова пісня» Лесі Українки та її інтерпретації / [упоряд.: В. Агеєва]. – К. : Факт, 2002. – 224 с.
26. Камю А. Миф о Сизифе [Електронний ресурс] // Цифровая библиотека по философии. – Режим доступу: <http://filosof.historic.ru/books/item/f00/s00/z0000807/st003.shtml> (дата звернення: 05.06.2018). – Назва з екрана.
27. Качак Т. Проблема жіночої дружби і зіставлення характерів у прозі Лесі Українки, Оксани Забужко, Світлани Йовенко: асоціативна паралель / Тетяна Качак // Творчість Лесі Українки в контексті національної літератури. – 2007. – Т. 4, кн. 1. – С. 410-427.
28. Кіпа А. Про деякі аспекти творчого процесу Лесі Українки й Гете / Альберт Кіпа // Леся Українка: доля, культура, епоха. – 2010. – № 1. – С. 56- 62.
29. Констанкевич І. Українська проза першої половини ХХ століття: автобіографічний дискурс / Ірина Констанкевич. – Луцьк : Вежа-Друк, 2014. – 419 с.
30. Косач-Кривинюк О. Леся Українка: хронологія життя і творчості / Ольга Косач-Кривинюк. – Нью-Йорк : [вид. спілка «Гомін України»], 1970. – 926 с.
31. Костюченко О. Жінка-вампи як реформатор гендерної політики (на матеріалі романістики В. Винниченка) / Олена Костюченко // Винниченкознавчі зошити [відп. ред. В. Хархун]. – Ніжин : вид-во НДУ ім. М. Гоголя, 2005. – № 2 – С. 102-107.
32. Кочерга С. Культурно-мистецька концепція драми Лесі Українки «Оргія»: субкод танцю / С. О. Кочерга // Науковий вісник МНУ ім. В. Сухомлинського. – 2012. – № 49. – С. 89-100.
33. Левчук Ю. Тракткування свободи митця у драматичній поемі Лесі Українки «Оргія» / Левчук Ю. О. [Електронний ресурс] // Esnuir. – Режим доступу:

- http://esnuir.eenu.edu.ua/bitstream/123456789/4701/1/pershyi_krok_lugansk2011.pdf (дата звернення: 05.06.2018). – Назва з екрана.
34. Маланюк Є. Жіноча мужність / Євген Маланюк // Нова хата. – 1931. – Ч. 12. – С. 2-4.
 35. Міллет К. Сексуальна політика / Кейт Міллет ; [пер. з англ. У. Потятиник, П. Таращук]. – К. : Основи, 1998. – 619 с.
 36. Моренець В. Національні шляхи поетичного модерну першої половини ХХ ст. – Україна і Польща / Володимир Моренець. – К. : Основи, 2001. – 327 с.
 37. Ненадкевич Є. Українська версія світової теми про дон Жуана в історико-літературній перспективі / Євген Ненадкевич // Леся Українка. Твори в 12 т. – Т. 11. – К. : Книгоспілка, 1930. – С. 7-42.
 38. Ніковський А. Ізольда Білорука / Андрій Ніковський // Леся Українка. Твори в 12 т. – Т. 3. – К. : Книгоспілка, 1927. – С. 191-195.
 39. Павличко С. Дискурс українського модернізму / Соломія Павличко. – 2-ге вид. – К. : Либідь, 1999. – 447 с.
 40. Панченко В. Дзеркало: драматична поема Лесі Українки «Оргія» і роман Володимира Винниченка «Хочу!» / [упоряд.: В. Панченко]. – К. : Факт, 2002. – 320 с.
 41. Панченко В. Честь у «подлі» часи: максими Лесі Українки / Володимир Панченко [Електронний ресурс] // Український тиждень. – Режим доступу: <http://tyzhden.ua/Columns/50/669> (дата звернення: 05.06.2018). – Назва з екрана.
 42. Рудницька М. Статті, листи, документи / М. Рудницька ; [упоряд. М. Дядюк ; редкол. : М. Богачевська-Хомяк та ін.]. – Л. : Місіонер, 1998. – 843 с.
 43. Рулін П. Перша драма Лесі Українки / Петро Рулін // Леся Українка. Твори в 12 т. – Т. 5. – К. : Книгоспілка, 1927. – С. 7-28.
 44. Сіверська С. Еволюція автобіографії / С. Ф. Сіверська // Вісник ЛНУ ім. Т. Шевченка. – 2009. – № 18. – С. 167-174.

45. Сірук В. Наративна стратегія «малої» прози Лесі Українки / В. Сірук // Слово і Час. – 2006. – № 2. – С. 8-14.
46. Спогади про Лесю Українку / [ред. А. Костенко]. – К. : Дніпро, 1963. – 482 с.
47. Українка Л. З людської намови: проза / Леся Українка. – К. : Академія, 2015. – 384 с.
48. Українка Л. Листи: 1876-1897 / Леся Українка ; [упоряд. В. Прокіп (Савчук)] – К. : Комора, 2016. – 508 с.
49. Українка Л. Листи: 1898-1902 / Леся Українка ; [упоряд. В. Прокіп (Савчук)] – К. : Комора, 2017. – 544 с.
50. Українка Л. Поезії / Леся Українка // Твори в 2 томах. – Т. 1. – К. : Дніпро, 1970. – 326 с.
51. Українка Л. Поєми. Драматичні твори / Леся Українка // Твори в 2 томах. – Т. 2. – К. : Дніпро, 1970. – 335 с.
52. Фройд З. Вступ до психоаналізу / Зігмунд Фройд ; [пер. з нім. П. Тарашук]. – К. : Основи, 1998. – 709 с.
53. Фуко М. История безумия в классическую эпоху / Мишель Фуко ; [пер. с фр. И. Стаф]. – СПб. : Университетская книга, 1997. – 576 с.
54. Хализев В. Теория литературы / Хализев В. Е. [Електронний ресурс] // RuLit. – Режим доступу: <http://www.rulit.me/books/teoriya-literatury-read-6298-1.html> (дата звернення: 05.06.2018). – Назва з екрана.
55. Элиаде М. Ритуальная функция оргии / М. Элиаде // Очерки сравнительного религиоведения. – М. : Ладомир, 1999. – С. 325—331.
56. Lejeune P. Pakt autobiograficzny / Philippe Lejeune // Wariacje na temat pewnego paktu o autobiografii ; [przekł. A. Labuda]. – Kraków : Horyzonty Nowoczesności. – Pp. 21-56.
57. Showalter E. A Literary of Their Own: British Women Novelists from Bronte to Lessing / Elaine Showalter. – New Jersey : Princeton UP, 1977. – 347 p.
58. Showalter E. The Female Malady: Women, Madness, and English Culture, 1830-1980 / Elaine Showalter. – New York : Pantheon Books, 1985. – 308 p.

59. Weretelnyk R. A feminist reading of Lesia Ukrainka's dramas / Roman Weretelnyk [Електронний ресурс] // uO Research. – Режим доступу: <https://ruor.uottawa.ca/handle/10393/5736> (дата звернення: 05.06.2018). – Назва з екрана.