

ЛІТЕРАТУРНИЙ ТЕКСТ ЯК ЕКЗИСТЕНЦІЙНЕ ВТІЛЕННЯ АВТОРА

(до питання про становлення принципів драматургії Лесі Українки)

У статті йдеться про екзистенційну проблематику поезій Лесі Українки. Показуючи перегук життя й творчості поетеси, дослідник визначає витоки основних екзистенційних категорій, що присутні у її віршах, поемах і драмах, та їх зв'язок із жанровим вибором.

«Най будуть ширі, ширі, ширі!»
Отут весь закон і пророки!

Леся Українка

Неоромантизм Лесі Українки в методологічному сенсі є, з одного боку, переборенням зсередини «старого романтизму», а з другого - своєрідною відповіддю поетеси позитивізму та натуралізму, які охопили всю Європу в другій половині XIX ст. Про це переконливо свідчить лист до брата Михайла від 25 лютого 1891 року: «...в літературі мають вартість портрети, а не фотографії (розумієш різницю?), що без «видумки» нема літератури, що справді реальним описом можна назвати тільки той, що ставить ярку, виразну картину перед очі читача» [25, 71-72]. Коли висловом «фотографія» Леся натякає на безособове, «копіювальне» відображення словом реальної дійсності (хоча, точно кажучи, репрезентація суб'єктом не може бути цілком безособовою навіть у фотографуванні), то визначальним смисловим моментом поняття «портрет» є драматизм або динамізм, які вносяться саме суб'єктом і зумовлюють появу того, що поетеса називає «реальний опис».

Ця естетична модель, як влучно зауважила у своїй статті О. Забужко, буде більш очевидною з посиланням на Арістотелеве розуміння про дві когнітивні системи - історію та поезію (тобто літературу) [11]. Отже, й ми спробуємо придивитися до початку дев'ятого розділу «Поетики»: «Завдання поета - говорити не про те, що справді сталося, а про те, що могло б статися, тобто про можливе або неминуче. Історик і поет відрізняються один від одного не тим, що один із них говорить віршами, а другий прозою; відрізняє їх те, що один говорить про події, що справді відбулися, а другий - про те, що могло б статися. Тимто поезія і філософські глибока, і серйозніша за історію - поезія говорить більш про загальне, а історія - про окреме» [2, 54].

Тут нам слід звернути увагу, як і чому «загальне», себто «те, що могло б статися» чи

«можливе або неминуче», може бути висловленим суб'єктивно. При цьому нам слід уточнити поняття «можливе або неминуче», які визначають ту «загальність». Арістотель пише: «Загальне полягає в тому, що людині певної вдачі доводиться говорити або робити, виходячи з ймовірності або необхідності, а цього й прагне поезія, надаючи імення своїм героям. Окреме ж - це, приміром, те, що зробив Алківіад, або те, що з ним трапилось» [2, 54].

«Імовірність» або «необхідність», що мав на думці Арістотель, актуалізуються у зверненні до поведінки реальної людини. І ця поведінка у будь-якому випадку не є «тим, що справді сталося» (тут дуже важливо, що воно ще *не сталося* і є лише *припущенням*), а різноманітними моментами, довкола «того, що могло б статися», зумовленостями, які ніколи не перетинаються між собою в координатах часу та простору (якщо говорити фігурально), чи різноманітними передумовами, які нагадують «те, що могло б статися» (при цьому цілком можливо, що такі явища можуть мати структурні схожості). У цьому сенсі таку поведінку можна переказати як окремі здійснені в історії факти, себто історико-особистісні факти. «Імовірність» або «необхідність», які визначають загальність поезії, породжуються саме «історією».

Також ця поведінка, як зазначає Арістотель, - необхідний чинник для складання загального сюжету трагедії: «Наскільки можливо, поетові треба ставити себе в становище дійових осіб, бо в силу самої природи найбільше переконає той, хто сам захоплений якимсь переживанням, і хвилює той, хто справді схвилюваний, і сердить справді розгніваний» [2, 67]. Звідси можна зрозуміти, що особистісне усвідомлення фактів історії в остаточному підсумку стає ймовірним або необхідним поєднанням самого «я» з подією.

Безумовно, сам Арістотель не може не визнавати, що тут ідеться саме про «суб'єктивовану» ймовірність або необхідність у кожного автора. Через те, може, він продовжує так: «Тому-то поезія є більше сфера хисту, ніж натхнення, бо талановиті - здатні до перевтілення, а натхненні - лише до екзальтації» [2, 67].

Процес поетизації означає ототожнення автора з подією шляхом його перевтілення або переживання екстазу. Тут, на перший погляд, немає власне автора¹, а лише окремі імена іпостасей його духовної сутності, що поєдналися з подією. Відносини між людиною та подією, коли поглянути з точки зору особистості, є не прямими та однозначними, а багатоаспектно опосередкованими. Інакше кажучи, чинники багатогранності самого «я» знаходять своє «alter ego» саме у проявах соціально-історичної дійсності. Це принципово відрізняє поетичну картину від конкретно-історичного опису, де такі самі відносини значно більш регламентовані предметом, принаймні коли поглянути на них з точки зору конкретної людини. Історичним фактам не можна давати власного імені, бо там воно вже є. Себто у цих взаєминах «історії та поезії» між суб'єктивним «я» і світом вимальовується співвідношення «прийняття та створення»².

Саме тут ми можемо додати витоки того, коли і як суто суб'єктивне письмо набуває загального характеру. Література, зокрема поезія, може бути загальною тому, що іманентні у творчості різні іпостасі автора, його «розутілення» є цілком самостійними явищами і мають можливість заново поєднатися з будь-якою особистістю, знайти в іншому своє «alter ego». Про це Забужко пише так: «Минуле тут - не самоціль, а засіб художнього дослідження теперішнього, яке задає кут бачення минулого, так що в тканині твору відбувається накладання, інтерференція двох культур із закономірним зміщенням центру ваги в бік тієї, котру представляє художній суб'єкт» [11, 57]³.

Зрозуміло, що ми прагнемо методологічно розмежувати «історію та поезію» зовсім не припинюючи значення історичного дослідження.

Взагалі, історичні та поетичні начала органічно взаємодіють, і дискусія щодо їх розрізнення, очевидно, має свою межу. До того ж, як уже сказано, неможливо описати історію без жодного суб'єктивізму, вповні безособистісно. Це те саме, як ми не можемо «репрезентувати» минуле з допомогою самих лише як завгодно повних історичних матеріалів. А теперішнє, за словами О. Потебні, неприступне спостереженню: «Його можна вивчати лише тоді, коли воно відсунеться у минуле, стане, так сказати, фактом» [20, 199-200]. Тому «об'єктивний» опис історії взагалі неможливий. Ми повинні тримати в полі свого зору саме таке феноменологічно-герменевтичне розуміння феномена як історичної, так і художньої здійсненості.

Проблема відносин між суб'єктивністю й загальністю та між минулим і теперішнім у мистецтві тісно пов'язана з проблематикою модерного. Ю. Хабермас, розмірковуючи про те, що слово «модерн» спершу пішло з перетрактування Римом (як новонародженою християнською державою) минулого у своїй історії як «язичництва», підкреслює, що «модерним, сучасним з того часу вважається те, що сприяє об'єктивному вираженню актуальності духу часу, яка спонтанно оновлюється» [29, 41]. Виходячи з цієї точки зору, цілком можна сказати, що неоромантичний підхід Лесі Українки був суто «модерним». Це тому, що її художня думка, зберігаючи «прихований зв'язок, співвіднесеність з класичним», набуває невіддільної часу сили класичного «вже не в авторитеті минулої доби, а лише у справжності тогочасної актуальності» [29, 41]⁴. Коли минуле вважається безперервним плином історії, то особистісна «теперішність» (а іншої і не буває⁵) є єдиною зримою явленістю того плину, і якісного розриву між минулим і теперішнім не може бути. У цьому контексті С. Козак цілком має рацію, коли пише: «Поетичні твори авторки «Вавилонського полону» вказують, що поетеса тяжіє в бік поезії, породженої свідомістю, що література і мистецтво є, безперечно, сумою культурного розвитку, сумою дотеперішніх часів та епох» [12, 35]⁶.

¹ Арістотель пише: «Поет повинен якнайменше говорити від самого себе, бо не в цьому його завдання як поета» [2, 84].

² На такий діалектичний аспект у мистецтві чи не уперше в історії європейського літературознавства звернув увагу О. Потебня. У сучасного дослідника читаємо: «Процес пізнання як одна з форм свідомості трактується Потебнею діалектично. Це не лише вплив довколишньої дійсності на внутрішній світ митця, а й процес активного сприйняття та осмислення світу суб'єктом» [23, 34].

³ І ще: продуктивність (а не репродуктивність) мистецтва, яка стає сутністю подальшого феноменологічного дискурсу, теж уже свого часу зауважив Потебня. «На думку Потебні, основними складниками мистецтва є образ значення, його мова полісемантична, а його специфіка ґрунтується на неадекватності кількості образів і множинності можливих значень» [27, 32-33].

⁴ До речі, ми вже уточнили вище, що цей зв'язок у Лесі не «прихований».

⁵ М. Мамардашвілі, влучно розкриваючи нескінченну конгеніальність свідомого життя особистості, підкреслює нерозрізненість часу ось так: «А що таке досконалість? Це повнота, нерозрізненна всередині себе представленість *тут і тепер*» [16, 56].

⁶ Тут ще ми можемо доречно пригадати висновок автобіографічного нарису Б. Пастернака, який застерігає щодо опису «нашого часу»: «Писати про нього затверджено і звично, писати не приголомшливо, писати блідніше, ніж зображали Петербург Гоголь і Достоевський, - не тільки безглуздо і бесцільно, писати так - низько й безсумлінно» [18, 346].

Також С. Козак влучно відзначає важливість метонімічної суміжності в осучасненні минулого: «Уява Лесі Українки живе реліктами магічного мислення, котре поєднує образи із стародавньої, середньовічної і новітньої історії з сучасною їй суспільно-культурною ситуацією на основі метонімічної суміжності. Ми нібито бачимо образи давнього і новішого минулого, майже відчуваємо їх на дотик. У цьому суть романтичної концепції історіософії, яка полягає у звертанні до традицій та джерел, до мислення історичними категоріями, наближення до явищ пройдених епох, їх осучаснення і моделювання» [12, 34]. У метонімії ми завжди бачимо своєрідне подвоєння слова з його прямого значення. При цьому обидва подвоєні значення матимуть прямий зв'язок з *поняттям* слова (за словами Ф. де Сосюра - *позначене* чи сигніфікат знаку [22, 88-89]. Себто «явища, які вступають у зв'язок за посередництвом метонімії й утворюють «предметну пару», можуть відноситися одне до одного як *ціле* і *частина*, річ і матеріал, вміст і вміщуюче, носій властивості і властивість, витвір і творець тощо» (курсив наш. - *Й.Х.*) [15, 219]К Тут ми маємо згадати про те, коли і як кожен чинник духовної самобутності самого автора знаходить своє «alter ego», внаслідок чого суто суб'єктивне письмо набуває загального характеру. Відносини між особистістю та її «alter ego» багатоаспектно опосередковані саме тому, що вони наближаються один до одного не *метафорично* (себто через якісний стрибок), а *метонімічно* (себто в одному змістовому аспекті *позначеного*). Саме звідси - модерність у літературі, яка «є сумою культурного розвитку, сумою дотеперішніх часів та епох», себто особистісна «теперішність» як єдина зрима явленість безперервного плину історії.

Оскільки внутрішній зміст поетичного цілого залежить не тільки від художнього генія автора, а й від досвіду його власного існування, цілком можливою є певна «негармонійність» у ранніх поетичних творах Лесі Українки. М. Драгоманов, котрий більше за інших мав вплив на інтелектуальний розвиток поетеси, уважно стежив за творчим становленням Лесі, регулярно читав літературний журнал «Зоря», де у 80-х роках публікувалися її поетичні твори. У його листі до Лесі від 1890 р. є така заувага: «Моя думка завше одна: твоя муза розумненька і тепленька дівчина, та ще молода, мало бачила світу і картини не набралась» [14, 188-189]. І. Франко також відзначає

деякі ідейні та віршувальні «слабкості» у творах із першої поетичної збірки «На крилах пісень», що вийшла 1893 р., коли Лесі було двадцять два роки [28]². Але не варто надто акцентувати увагу на таких зрозумілих «слабкостях», бо більшість цих творів була написана авторкою у дуже молодому віці, а уміщений тут вірш «Надія» - навіть спроба дев'ятилітньої дитини³. Натомість цікаво й символічно те, що цій першій поетичній спробі вже притаманний неоромантичний пафос отії природи, про яку ми говорили вище. Річ у тім, що безпосереднім приводом до написання цього вірша стала конкретна подія: арешт улюбленої тітки, яка була заслана через неправдиве обвинувачення у зв'язку з одним замахом [13, 34].

Ти іскру божую збудила в моїх грудях;
Надія, - їй же першу пісню я співала, -
Мені провідною зорею стала,
І з нею буду я добра шукати в людях.

Цю рису поетичної творчості Лесі Франко назвав «ідейністю». 1898 р. у своїй студії про ранню лірику поетеси Франко прозріливо відмітив *суттєвість* її помислів, що буде властива їй упродовж усієї творчості: «...найкращі писання Лесі Українки ідейні, але зовсім не тенденційні. Яка тут різниця? Така, як між індукцією і дедукцією в логіці, як між синтезом і аналізом в хімії. Поетичний твір я називаю ідейним тоді, коли в його основі лежить якийсь живий образ, факт, враження, чуття автора» [28, 157]⁴. Саме тому ми вважаємо за можливе вживати поняття «суттєвості».

Посутнім моментом втілення цієї «ідейності» («суттєвості») у наступні роки, безперечно, було завершення роботи над драматичною поемою «Одержима», що майже збіглося зі смертю С. К. Мержинського. Як один із перших пропагандистів марксизму в Києві та організаторів київського «Союзу боротьби за визволення робітничого класу», він мав великий вплив на формування і розвиток політико-соціологічних уявлень Лесі Українки. У 1897 р. вони зустрілися в Ялті (де обидва лікувалися від сухот), а розсталися дуже рано: 1901 р. Мержинський помер. Попри малість часу, відведеного їм на дружбу та спільне життя, їх душевні узи були вельми глибокими.

Але, можливо, доцільно придивитися пильніше до душевного стану Лесі Українки у «мінський період». На початку січня 1901 р. Леся навідує Мержинського в родичів у Мінську, де

¹ Безумовно, ми можемо додати до цього переліку ще й такі важливі для нашого дискурсу складники, як теперішнє і минуле.

² Безперечно, у своїй студії Франко не стільки критикує Лесіні «слабкості», скільки захоплюється її очевидним розвитком і переконується в її передовій ролі у тогочасній українській літературі.

³ Тут доречно згадати висловлювання Р. Павличка: «Рання поезія Лесі Українки стала через свою до певної міри формальну недовіршеність, ідейну оголеність і декларативність показує, як добувається вогонь поетичного мистецтва, що є основою феномена нашої письменниці» [17, і].

⁴ Далі йдеться саме про способи сполучити образ із цілісністю життя, про що ми говорили раніше.

він перебував у критичному стані здоров'я. Їй довелося невідлучно бути поряд з хворим то-варішем через такі аспекти «ізолюваності», у якій опинився Мержинський. По-перше, сам він був відчужений від реального життя через загострення сухот та їх ускладнення. «Він уже близько півроку не встає з ліжка, кашель, кров, голос втратив зовсім, гарячка безперестанку, сили менш, ніж у дитини...» [13, 522]. По-друге, він був відчужений від родичів і друзів, особливо у Мінську, самі господарки-тітки страждали від тієї ж недуги, а батько Мержинського занедужав, доглядаючи сина, ризикував померти від удару, спричиненого безсонням. «Коли з ним бувають особливо тяжкі випадки, то я залишаюся з ним одна, іноді буває при цьому його батько, якщо це трапляється на той час, але більшою частиною я одна через те, що тітки його завжди у таких випадках чи біжуть он із дому, чи ховаються у дальню кімнату» [13, 528]. Стосовно ставлення оточення до Мержинського, то Леся згадує у листі до В. Г. Крижанівської-Тучапської: «Не знаю, чи писали йому його інші друзі, але він від них майже півроку ні слова не отримував і відчуває себе забутим їми» [13, 525]; «З усіх його старих друзів тільки Ви одна відноситеся до нього, як слід другу, інші ж - але ліпше я не буду говорити про них, інакше багато може вилитися гірких і безкорисних слів» [13, 528].

Третя «відчуженість» пов'язана з ситуацією, що склалася у самої Лесі. Адже у цей час ніхто не міг відчутно її підтримувати, бо вона теж опинилася в цілковитій алієнації, хоч і дещо в іншому, ніж Мержинський, плані. Причина цієї особливої «напруги самоти» комплексна і вельми показова з точки зору нашої попередньої дискусії. Мержинський сподівався на Лесю як довічного друга більше, ніж як на доглядача за хворим, проте водночас він достоту усвідомлював власний «еґоїзм» такого свого домагання - своїх мовчазних надій і вимог. «При найменшому моєму видимому відхиленні від норми С. К. починає докоряти себе в еґоїзмі й тривожитися за те, що я розладнаю своє здоров'я, запізнюся з негайною роботою у журнал і т. д.» [13, 525]. Тому Лесі довелося повсякчас робити вигляд, що вона живе нормальним життям і успішно сполучає догляд за Мержинським зі своєю роботою, мешкаючи у тимчасовій оселі у Мінську. І Леся прикидалася талановито! Її сестра Ольга, відвідавши обох у Мінську, пише до родини: «Зовсім прибиті родичі. А, Леся, Леся... А все ж знаходить сили, щоб бути спокійною при С. К. і його родичах, енергичніша і бадьоріша за їх всіх» [13, 527]. «Лесі ніхто

нічим допомогти не може... Сидіти вкупі з нею мовчки біля нього? Що ж їй з того? Сидіти у неї в хаті, тоді, як вона там? Буде тільки тяжко їй знати, що хтось там нудиться сам» [13, 530].

Як відреагувала Леся на всі ці обставини, ці драматичні «відчуження»? На перше «відчуження» вона відповіла тим, що підтримала свого друга в передсмертний час так, як тільки мати може присвятитися своїй дитині: «Залишити хворого не можна ні на хвилину одного, тому що він потребує допомоги, як немовля» [13, 528]. Щодо другого «відчуження», то Леся відповіла абсолютною вірністю «останнього друга», бо поставилася з надзвичайною делікатністю та найщирішим співчуттям до його долі: «Каже, що любить в мені спокій і силу волі, через те я при ньому спокійна і сильна і навіть ніколи не зітхаю... а тепер він вірить, що я все витримати можу. Я не зруйную йому сеї віри в його останнього друга. Може, через те і він такий спокійний, дивно спокійний, коли говорить про свій кінець...» [13, 526]. Своє третє «відчуження» вона не тільки не намагалася якось розвіяти, а ще й свідомо поринала у нього. Бо вона вважала, що не має морального права переділяти із кимось цей тягар: змальовувати стан здоров'я Мержинського або описувати своє мінське життя - це завдавати іншим «душевних тортур»¹.

Отаким був загальний душевний стан авторки напередодні написання поеми «Одержима». Леся приїхала до Мержинського в Мінськ 7 січня, а вже через тиждень у листі до О. Кобилянської, з якою вона останнім часом потоваришувала, вона натякає на можливість виникнення «одержимої белетристики»: «Що ж, коли не впиватися, не вприскувати морфію, не курити опіюму, то треба хоч роботою задурити себе. Белетристика, однак, щось не йде мені тепер, навіть боюся до неї братись, певне, якесь божевілля вийшло б, маю занадто натягнені нерви» [13, 523]. «Одержима» була написана якраз після цього, і рукопис датовано «18.1 1901 р.» (Мержинський помер через півтора місяця, 3 березня 1901 р.).

Про яку «ідейність» свідчить цей «мінський епізод»? Щоб виразніше зрозуміти поняття «ідейність» (від слова «ідея»), зачитуємо відоме твердження М. Бахтіна: «Ідея інтеріндивідуальна й інтерсуб'єктивна, сферою її буття є не індивідуальна свідомість, а діалогічне спілкування між свідомостями. Ідея - це жива подія, що розігрується в точці діалогічної зустрічі двох або кількох свідомостей» [4, 147]. Свідомості, які взаємодіють й утворюють разом певну ідею, однаково мають самостійну, повну й рівну вартість. Тому ідея не може виникнути у тому разі,

¹ Також Леся намагалася не висловлювати багато у листах і залишитися у своїй ізолюваності ще тому, що вона вважала саме слова неспроможними передати такого роду дійсність [13, 529].

коли одна свідомість монологічно сприймає іншу як матері альзовану й замкнену, як цілком «завершений проект».

Виходячи з цього, цікаво уточнити, чи Лесина ідейність справді є міжіндивідуальною й міжсуб'єктивною, а коли так, то як вона сформувалася? Оскільки ідейність вимагає діалогу між свідомостями як передумови власного виникнення, то нам треба з'ясувати деякі морально-етичні питання світогляду і світовідчуження Лесі Українки, питання, звернені як до інших, так і до себе: 1) Як можна бути таким спокійним (ба й мало не байдужим) до втрати життя? Як можна не докоряти оточуючим за їхнє мовчання та байдуже сприймання цього факту, не втрачаючи до них поваги? (до Мержинського); 2) Чому люди байдужі до слабих, навіть до тих, хто вже прощається із цим світом? Адже саме вони передовсім потребують відданого, вірного і лагідного ставлення тих, хто поряд (до деяких оточуючих Мержинського); 3) Що я мушу і можу зробити, коли наближається неминуча смерть коханого і жахлива мить дедалі очевидніша в усій своїй страхітливості? (до себе).

Зовсім не випадково те, що ці душевні стани Лесі співвідносяться зі згаданими вище трьома «відчуженнями». «Відчуження» саме у той час є моментом відмежування самого «я» від іншого. Взагалі, у контексті нашого дискурсу незалежність та ізольованість є протилежними атрибутами, що зливаються в одній особистісній свідомості. «Я» може усвідомити власне «я» саме тому, що зустріч цього «я» з іншим (себто «не я») дозволяє цьому «я» бути собою (самоідентифікуватися). І така самоідентифікація триватиме стільки, скільки житиме це «я», розмовляючи й спілкуючись зі свідомостями інших¹.

Усі згадані питання терзають саму Лесю Українку, але характер душевних станів, що їх вони спричинюють, відчутно відрізняється один від одного (кожен стан сам по собі багатоаспектний). У першому випадку її співрозмовником є, безумовно, безнадійно хворий Мержинський, і домінуючим мотивом цієї сутнісності («ідейності») є пошанування до альтруїзму та відчуженості Мержинського від тілесного життя. «Насилу знахожу слова втішаючої суперечності, коли він каже мені своїм ледве чутним шепотом про свій близький кінець, каже так просто і спокійно, наче було не казав навіть про який-небудь простий виїзд. Мені здається, йому життя справді не дуже дороге» [13, 524]. Останнє речення навіть натякає на глибокий відчай як результат усвідомлення певної екзистенційної прірви між ними.

Це означає, що попри їхнє порозуміння, в окремі моменти Леся не могла прийняти його світоглядної позиції. Іншими словами - це морально-психологічна межа їхньої «діалогічної зустрічі».

Друге риторичне питання породжене першим, але головне в ньому - неприйняття і осуд тих, які немовби байдуже ставляться до її коханого. Нам здається, що тут взагалі бракує «діалогічності», бо більшість оточуючих Мержинського сепаруються від нього і не здобуваються на жодне душевне, потрібне йому слово. Відтак Леся вважає їх «негідними» й далі зовсім не сподівається на їхню допомогу, себто сама *відмовляється від діалогу* з ними. Попри зовнішню ввічливість, вона все ж таки не може визнати за людьми права «бути слабкими, негідними гідних» - себто її моральний вирок іншим тут цілком очевидний.

А третє питання виявляється найважливішим для дискурсу самоідентифікації Лесі Українки. Як аналізує у своїй статті Л. Скупейко, «вона наполегливо прагне знайти (зрозуміти, вмотивувати, пояснити) власне місце в тому, що відбувається, осмислити свою особисту участь у трагічних подіях» [21, 77]. Власне, у цьому випадку вона наполегливо веде дискусію не стільки зі свідомостями інших чи самою собою, скільки саме з *долею-смертю* свого коханого. Це тому, що оскільки смерть є «найнескоримішим співрозмовцем», Лесі не вдається наполягти на своєму й доводиться шукати «консенсус» зі смертю, повністю рахуючись з атрибутом смерті.

Але саме у цьому найяскравіше і найвиразніше виявляється сутність («ідейність») цієї поетеси. Безумовно, дуже важко осмислити свою участь в агонії, а не у житті. Ситуація безжалісно і повсякчас вимагає відповіді, потверджені конкретним актом. Позитивне осмислення агонії неминуче призводить до радикальної зміни, - до повної зміни світобачення. Про цю «межову ситуацію» пише М. В. Кривинюк: «Я думаю, що паралельно тому, як у С. К. притуплялись органи чутств, у п. Лесі одгострювались душевні муки і дійшли до того, до чого тільки могли дійти, і рішучий момент фізично не зможе їх збільшити...» [13, 31]. Себто настає такий момент, коли навіть смерть не може внести сум'яття в душі тих, котрі цілком переконані у слушності свого вибору та своєї долі. Леся жадає, щоб якнайскоріше звільнився від мук агонії Мержинський, але це зовсім не означає, що вона «чекає на його смерть». Смерть-співрозмовниця повністю приймається Лесею і стає необхідною складовою її «ідейності». Всю цю психологічну колізію Леся пояснює через два роки у листі до Франка: «Якби мене

¹ «Вона (авторська свідомість. - Й. Х.) почуває поруч із собою та перед собою рівноправні чужі свідомості, такі самі безкінечні та незавершені, як і вона сама. Вона відображає і відтворює не світ об'єктів, а саме ті чужі свідомості з їхніми світами, відтворює в їхній справжній незавершеності (адже саме в ній їхня сутність)» [4, 116].

хто спитав, як я з того всього жива вийшла, то я б теж могла відповісти: «J'en ai fait un drame...» («Я з того створила драму...»)» [25, 18].

Отже, тепер ми спробуємо поглянути на те, як описана вище морально-психологічна сутність («ідейність») Лесі Українки відбилася в її творчості. Подібно до того, що «модерн» трактувався як суб'єктивне переосмислення теперішнього стосовно минулого, особистісна теперішність у процесі самоідентифікації обов'язково потребує свідомості іншого-співрозмовця. Лесина «ідейність» у «мінський період», як ми вже бачили, окреслюється (вимальовується) як діалогічні відношення у трьох морально-етичних аспектах, зумовлених трьома «відчуженнями» авторки. Коли ми придивимося до цих діалогічних відношень, то побачимо їх художньо-естетичний інваріант (карб) у літературному тексті «Одержимої». Звісно, це не слід сприймати буквально, боцімто кожен персонаж цієї поеми має єдиний конкретний прототип: Міріам - Леся, Месія - Мержинський, оточуючі Месії - оточуючі Мержинського. Адже «Одержима» є «портретом», і думки та поведінка персонажів вимальовуються як те, що могло б трапитися, а не те, що сталося насправді. Себто твір відкриває різні модули можливостей у подальших перспективах або перетворюванні, а не історично-конкретні характери людей, які брали участь у «мінській події». Міріам, Месія та «натовп»¹ - ось три дійові особи, які утворюють художній світ «Одержимої». Скажімо, особливості взаємин Міріам та Месії з'ясовуються зокрема й у контексті діалогу, що стосується трактування їхнього розуміння любові:

Месія
Жертви я не хочу, любові тільки.
Міріам
Мушу всіх любити?
Месія
Так, всіх.
Міріам
Всіх, крім тебе, - се можливо.
Але тебе і всіх - се понад силу...
Месія
А та любов, що я від тебе хочу,
повинна быть як сонце - всім світити.

Коли любов Месії повинна бути універсальною та необмеженою як сонце, то любов Міріам - надто суб'єктивно-обмежена, яка поширюється тільки на тих, кого обрала сама Міріам. Слідом за Л. Демською, ми можемо

визнати любов Месії як мету розумно-етичної суб'єктивізації, а любов Міріам - як мету чуттєво-естетичної суб'єктивізації [10, 56]. Діалог між Месією та Міріам символізує саме безперервний конфлікт між розумом і почуттям. Однак структура цього діалогу дуже складна. Месія, як втілення розуму, одночасно діалогізує із власними почуттями. Молитва у Гефсиманському саду є виявом діалогу між етичною та естетичною свідомостями всередині його душі. Таким чином, Месія діалогічно народжує в собі свою ідею, яку неможливо почерпнути ззовні (у цьому сенсі у Месії не може бути каяття у своїх вчинках)². Проте Міріам не може сприйняти Месію та його ідею, за якою спасіння дарується всім без винятку людям, у тому числі й тим, кого вона вважає негідними. Водночас вона сама прагне прийняти Месію як спасителя, котрий дарує їй світло саме через універсальну любов:

Міріам
Хіба ж і той не любить, хто душу віддає?
Месія
Що значить, жінко, віддати душу?
Міріам
Значить - быть готовим загинути за любов.
Месія
То се ж би звалось - віддати тіло. В тім душі нема.

Себто попри те, що Міріам прислухається до вчення Месії та повсякчас прагне бути разом з ним, її любов виявляється самочинно-особистісною, замкненою на самій собі. Ідеї, світогляд Міріам формуються не в діалозі з іншим, а залишаються закритими. Виходить, що Міріам «зріклася всього, а себе не зріклася», тому вона не може вступити в діалогічні взаємини з іншими свідомостями, не може зрєктися себе і прийняти інших такими, якими вони є.

Щодо «натовпу», то він з іще більшою очевидністю виявляється нездатним до діалогу. В «Одержимій» «натовп» складається з державців (преторіанець та його слуги, різні учні Месії). Цей «натовп» як збірний персонаж уособлює релятивізм або й догматизм, за умови домінування яких взагалі важко говорити про діалогічність. Адже, як вважає М. Бахтін, «і релятивізм, і догматизм однаково виключають будь-який спір, будь-який справжній діалог, роблячи його або непотрібним (релятивізм), або неможливим (догматизм)» [4, 118]. Таким чином, їхня світоглядна й етична позиція є застиглою даністю.

¹ Іє, що «натовп-стихія» почав вимальовуватися як множина самостійних індивідуумів, є, безперечно, одною з особливостей неоромантизму Лесі Українки [24, 237]. Однак в «Одержимій» Міріам сприймає натовп все ще як стихію - нерозрізнуваний всередині себе гурт, чим також (це дуже важливо) визначається її «одержимість» (до речі, оскільки ідея Месії з Нового Заповіту базується на гідності особистості, така постановка питання його не стосується). Але все ж таки «Одержима» є знаменним твором і початком неоромантизму в Лесиній творчості вже тому, що тут ця «одержимість» уперше свідомо ставиться на обговорення.

² Таке глумачення образу Месії з'явилося у плінні новітньої літератури наприкінці радянського періоду, наприклад: «Так і в образі Месії письменника розвиває передовсім одну лінію - добровільність узятю на себе мисії» [30, 61].

З цих діалогічних взаємин ми можемо вести такі типи етико-естетичних принципів, кожному з яких умовно відповідає кожний основний персонаж «Одержимої»: 1) принцип міжсуб'єктивної та діалогічної ідентифікації; 2) Принцип суб'єктивної та монологічної ідентифікації. Під перший тип підпадає, безперечно, Месія. Безвідносно до того, чи відгукнется до нього співрозмовник, Месія повсякчас апелює до інших, промовляє до інших, витворює ситуацію діалогу. Їхні нерозуміння, байдужість або й зрадництво - все це було для нього «передбачуваним». Але він продовжував підтримувати цей діалог як необхідний (навіть за всіх трагічних для себе наслідків) для формування і ствердження сповідуваної ним ідеї і своєї власної до-стеменної відповідності цій ідеї.

Особливість другого типу, до якого належить і «натовп», у тому, що процеси особистісного становлення залишаються тут незавершеними. Нездатні звільнитися від ярма свого егоцентризму, ці люди понад усе бояться фізичної смерті як найжахливішого в житті. Шовінізм і диктаторські нахили догматиків, анархізм релятивістів - все це нерозривно пов'язане з жагою самозадоволення і самозбереження у матеріальному світі (і не винятком тут є рабська залежність від власних емоцій).

Міріам, поєднуючи в собі два згадані протилежні типи, виявляється найбільш загадковим і трагічним образом з-поміж усіх персонажів «Одержимої». Вона не може спокійно сприймати нерозуміння, байдужість і зрадництво «натовпу» так, як Месія приймав усе це з безмежною терпимістю і любов'ю до цього «нерозумного» натовпу. Вона не може знайти місце для таких «негативних» чинників у власній ідеальній картині світу. Для Міріам, яка є втіленням почуття, тільки емпірична та чуттєва правда може слугувати фундаментом віри. Вона вважає, що коли вже їй бракує, як зауважив Месія, спокою, то такий спокій повинен мати бодай Месія, тому що спокій (як стан незворушності, байдужого споглядання, відстороненості) видається їй «єдиною потіхою всіх нещасних»:

О, яка ж то кара
Месією, що світ рятує, бути!
Всім дати щастя і нещасним бути,
нешасним, так, бо вічно самотнім.
Хто міг би врятувати його самого
від самотини, від страшної слави?

Однак Міріам не може (й не хоче) зрозуміти того, що спасіння особистості є функцією внутрішніх моральних принципів, що може бути ідеєю,

яка потверджується власним життям і власною смертю. Вона не готова приймати етику Месії такою, якою вона є. Спасіння Месії для Міріам є лише таким, яким вона сама його розуміє і прагне: це його спасіння для себе самої, але не для нього. Воно - людське, а не божественно-ідеальне і жертовно-рятувальне щодо інших. Так само злочин розуміється ними по-різному: обстоюючи людське тут і тепер, вона вважає найбільшим гріхом самопожертву Месії («Ненависть врятувала від гріха»), не готова до всепрощення й не може допомогти Месії виконати волю Отця. Це тому, що Міріам шукає спасіння в тісних межах окремого існування (свідомість Міріам у зв'язку зі «спасінням» самого Месії звернена лише до його «тіла» та «почуття», і здійснення його «ідеї» виходить за межі її світорозуміння або, принаймні, не повністю вписується в нього). І Месія ніяк не міг пристати на таку ідейну позицію.

Розходження між Месією та Міріам у трактуванні Любові призвело до комунікативного розриву їхнього діалогу. З точки зору діалогічності позиція Міріам близька не так до Месії, як до тих, хто зрадив або покинув його. І Месія, і Міріам присвятили своє життя своїй ідеї. Але коли Месія сам визнає всіх людей гідними своєї самопожертви незалежно від того, хто вони і як до нього ставляться, є його прихильниками чи ворогами, як і чим відповідають на його благовіщення, то Міріам розділяє «натовп» на «чистих» і «нечистих» залежно від їхнього ставлення до Месії. У своїх судженнях вона не дослуховується до позиції самого Месії. Тому Міріам не може дарувати моральну слабкість усім, хто не відразу приймають благовіщення і лишаються вірними Месії. Вона відверто виражає ненависть до тих, котрі всупереч побажанням Месії залишають його сам на сам з переслідувачами у Гефсиманському саду:

Я тепер не тільки
до ворогів його ненависть маю,
але й до друзів. О, до сих ще більшу!

Вважаючи теперішнє (себто теперішню ситуацію) незмінним і тавруючи як зрадників людей, котрі певної миті виявили хвилинну моральну слабкість, Міріам являє собою особистість другого типу¹. Неспроможна скоригувати власне світобачення, вона розгортання власного особистісного буття і становлення власної суб'єктивності трактує лише як трагедію і справжнє пекло:

О світочу моїх очей! Невже ти
не бачиш, як я гину тут від туги,
від болю, від тривоги? І нічим,
нічим потішити тебе не могу!

¹ Уточнимо ще раз, що, на думку Потебні, теперішнє неприступне спостереженню й те, що можна зафіксувати як незмінне, є вже наслідком минулого. В даному випадку теперішнє є синонімом особистісної теперішності.

Себто коли Міріам осуджує людей, які не розуміють її ідей *тепер*, в цю мить, то Месія приймає їх такими, якими вони тепер є, сподіваючись на їхню прозоріння у *майбутньому*. Він дивиться на кожну особистість як на неминуче змінне теперішнє, а не застигле в своїх формах минуле, себто як на динамічну субстанцію, чим і залишає кожному можливість прозріти й самоідентифікуватися. Отже, це - екзистенціальна філософія Месії, яка трактує кожне особистісне буття темпорально і чого вочевидь бракує Міріам.

Роздумуючи над характерами двох змальованих типів, вважаємо, що тут виникає кілька версій відповіді на питання, чому головна героїня зветься «одержимою». У драматичній поемі слово «Одержима» зустрічається лише один раз, коли Міріам відповідає старому християнинові на його запитання. Придивимося до даного епізоду у тексті і спробуємо збагнути, чому вона назвала себе саме так. Визнаючи те, що серед прихильників Месії були люди, які щиро прагнули сприйняти його вчення, Міріам однак не може простити тих, хто зрадив Месію. І вона докоряє за те й старому «християнинові».

Міріам
А ви й зрадили! так вам безпечніше:
душа врятована та й тіло не загине!
Старий
(з острахом)
Хто ти така?
Міріам
Я? «Одержима духом»!
Старий
Благай Месію, щоб зцілив тебе
і визволив від того злого духа
святою силою своєї крові й тіла.

Нам здається, що Міріам наголошує на одержимості «духом» тому, що в її свідомості тіло повністю залежить від духу, і їй важливо показати, як вона відрізняється від тих «таємних християн», котрі тепер вдаються до паліативів, фізично рятуючи себе від владної розправи й переслідування. Тому одним з трактувань «одержимості» є здатність людини присвятити своє тіло духові, себто повністю віддати себе «святому духу» заради «натовпу», дух якого був порятований кров'ю Месії, але «тіло» якого залишилося живим продовженням здійснення зради. З цього видно, що «дух», який Міріам мала на увазі, зовсім не означає «злий дух», що про нього говорив старий «християнин».

Однак, якби Міріам з Месією були єдині у тому, що обоє можуть присвятити тіло духові, ситуація була б іншою. Але вони різні і тут,

у вимозі шанувати й поважати (задовольняти) «плоть», себто реально побутуючу особистість, єдину в своєму роді. В цьому також виявляється «неоромантизм» Лесі Українки. З точки зору вищості духу над тілом і Месія, і Міріам - однаково «одержимі». Проте коли у Месії метою самопожертви є встановлення зв'язку з іншими, започаткування морального діалогу, не обмеженого тілесним побутуванням його «учасників» на цій землі, то у Міріам формально подібна саможертвність зумовлена власним «монологічним» баченням світу. Виходячи з цієї кардинальної відмінності, ми спробуємо розглянути інший сенс «одержимості». Йдеться про те, що той, хто не визнає динамізму і змінності особистішої теперішності, хто приймає людину як звершений факт, а не безперервний процес (себто екзистенціальну істоту), спроможний створити хіба що ортодоксальну візію світу¹. Оскільки у такій візії та відповідній їй ідейній системі теперішній час, феноменальна даність не існує як запорука свободи, суб'єктивізація особистості через її самостійний вільний вибір неможлива. Себто неможливим виявляється будь-яке вдосконалення людини, вона апіорі приречена на сліпоту й невідання. Така людина, навечно замкнена в колі власних оман і сліпоти, також є «одержимою». Ця друга «одержимість» по суті значно загрозовіша ніж перша².

Отже, увиразнюється ця друга «одержимість» як скритий лейтмотив усієї драматичної поеми. Всі дискусії між персонажами «Одержимої» так чи так пов'язані з походженням і перспективою цієї «одержимості». Як зазначає Скупейко, оскільки конкретного визначення не дає й сама Леся, то й ми не повинні трактувати її однозначно (зрештою, всяка спроба чіткого дефініювання цієї «одержимості» неминуче пов'язана з проблемною редукцією образу і так чи так впирається в поняття «маніакальності»). Однак, зважаючи на визнання самої авторки, можемо припустити, що саме ця драматична поема є художнім підсумком моральної проблематики «мінського епізоду», твором, народженим із відчаю, позбутися якого можна тільки шляхом його осмислення.

Поетеса прагне з'ясувати різні точки зору, різні ідейні принципи, надаючи слово всім, вербалізуючи всі позиції: як свою власну, так і опонентні. Причому голос кожного «негативного» («опонентного») персонажа у жодному разі не веде нас до остаточного судження. Цей голос розпросторується як етап саморуку авторської свідомості, що зважає всі «про» і «contra», і в цьому

¹ Безперечно, порівняння «результат- процес» відповідає згаданій схемі «історія - поезія». І Бахтін, порівнюючи «пояснювання» та «розуміння», визначає сутність особистості так: «При пояснюванні - тільки одна свідомість, при розумінні - дві свідомості, два суб'єкти. До об'єкта не може бути діалогічного відношення, тому пояснювання позбавлене діалогічних моментів (крім формально-реторичного). Розуміння певною мірою завжди діалогічне» [6, 419].

² Тут спадає на думку «одержимість» у «Бісах» Ф. Достоєвського. Атеїстична революційна думка також ущербна і приречена на невдачу саме через свою ортодоксальність, до якої неминуче призводить кожна принципова недіалогічність.

діалогічному осмисленні проблеми особистої моральної відповідальності виходить на все нові рівні її бачення. У підсумку сам твір стає «голосом», що потребує свого «слухача» для виникнення певних суджень, для означення більш-менш очевидної сукупності ідей та завершених морально-філософських помислів у єдиному питальному полі: «Що це таке «одержимість» і хто це такий «одержимий», чим закінчиться його доля?»¹

Себто драматична поема «Одержима» народилася як текстуально явлений процес ідейних пошуків. Вона, як каже Леся, народилася на фронті екзистенційного руху особистості за межами будь-яких апостеріорних умов (соціальних правил, мистецьких норм тощо)². Цей твір є «місцем» діалогу між різними особистісними свідомостями, де виникає безліч різних, часто суперечливих думок та морально-філософських конфронтацій. Мета цього діалогу полягає не у доходженні певної «істини» (тим паче передпозитивної), а в явленні процесу самоідентифікації особистості, де всі персонажі самовизначаються в почергових актах світоглядного протистояння та примирення з іншими³.

Попри те, що Бахтін наполягає, що «герої (драми - 7?Jf.) діалогічно збігаються в єдиному кругозорі автора, режисера, глядача на чіткому тлі односкладного світу», і «у драмі неможливе сполучення цілісних кругозорів у надкругозірній єдності, бо драматична побудова не дає опори для такої єдності» [4,27-28], все ж таки, гадаємо, у модерному творі Лесі Українки саме і втілюється описане Бахтіним багатоголосся «у надкругозірній єдності», що його видатний учений у відомих йому жанрових зразках не знаходив⁴. По-перше, коли людський вчинок вважається потенційним текстом, а вираження самого себе означає об'єктивізацію для іншого і для себе самого, як про це каже сам Бахтін, то не може існувати суттєвої різниці у можливості висловлювання між драматичною та іншими формами, бо і та, й інші однаково зумовлені часом і простором, себто все одно ми сприймаємо висловлювання тільки в порядку почергового «відчитування» його одиниць

(слів, жестів тощо). По-друге, коли Бахтін вважає роман Достоевського поліфонічним і діалогічним тому, що «він будується не як ціле однієї свідомості, яка об'єктно прийняла в себе інші свідомості, але як ціле взаємодії декількох свідомостей, з яких ні одна не стала до кінця об'єктом іншого», то, власне, таку взаємодію ми і знаходимо у Лесиних драматичних поемах. Це особливо яскраво виявляється у драматичних поемах «Руфін і Прісцилла» та «Лісова пісня», відмінних за автентичністю сукупною взаємодією оприявлених свідомостей⁵.

Повернімося до «Одержимої». Слід зважити й на те, що ця драматична поема називається саме «Одержима». Це натякає не тільки на імперативність екстремальної моральної ситуації та філософію виходу з неї, що, власне, й породило цей твір. «Мінський іспит» як «історія» зумовив появу «Одержимої» як драми граничних морально-філософських проблем, що провістила народження майбутніх драматично-поетичних шедеврів Лесі Українки, які виходили з-під пера поетеси буквально один за одним. Це вказує також і на те, що сама поетеса була людиною «другого типу» і, за Арістотелем, могла сублімувати творчу ідею саме у *драматичній* формі⁶. У 1897 р., ще до появи визначних творів поетеси, Франко влучно зазначив, якої художньої форми вимагає природа її таланту. «Її талант - ліричний, але не вузько суб'єктивний; їй удаються й епічні, і драматичні форми, але тільки тоді, коли вони являються тільки формами її могутньої лірики. Чиста епіка і чиста драма не входять, як нам здається, у обсяг її таланту» [28,157].

Зрештою, не тільки в концепті «одержимості», а й у листі Лесі до Франка ми знаходимо певні вказівки на те, з яких міркувань вона віддає перевагу жанру драматичної поеми над «чистою епікою або чистою драмою». У цьому листі поетеса ставить під сумнів художню спроможність Франка виразити «думку лісу» октавами. «І лісовий ритм я собі не октавами представляю - океан ще може мати октави, бо в хвилях його все ж єсть якийсь лад і закон, а ліс, мені здається, «верліб-

¹ Не буде зайвим повторити бахтінське ствердження, що «твір - це ланка у ланцюгу мовленнєвого спілкування, як і репліка діалогу, він пов'язаний з іншими творами - висловлюваннями... Висловлювання з самого початку будується з урахуванням можливих реакцій відповідей, заради яких воно, по суті, і створюється» [5, 408-412].

² «...я її в таку ніч писала, після якої, певне, буду довго жити, коли вже тоді жива осталась. І навіть писала, не перетравивши туги, а в самому її апогеї» [25, 18].

³ Тут цілком можна помітити аналогію актуальності та реальності дійових осіб у творчості, про що пише Е. Ауербах, порівнюючи Старий Завіт з творами Гомера: «Авраам, Яків і навіть Мойсей здаються постатями конкретнішими, ближчими до нас і історичнішими порівняно з гомерівськими героями не тому, що вони наочніше зображені, - вірно як раз протилежно, - а тому, що в їхньому зображенні не стерта плутана, суперечлива, важка різноманітність зовнішніх і внутрішніх подій світу та душі, все те, що характерно для справжньої історії» [3, 41].

⁴ На нашу думку, є й інші підстави екстраполювати «надкругозірну єдність» на сферу новітньої драми.

⁵ На «поліфонічності» драматичних поем Лесі Українки наголошує також Т. Гундорова: «Вся творча практика Лесі Українки варіює і розгортає проблематику не об'єктивного історичного характеру, а питання дискурсивні, проблематику, пов'язану з характером, змістом, формою, підтекстом людського існування та спілкування. Здається не випадковим є звернення до драматичної форми як творчого синтезу, аналогічного багатоголосю життя» [9, 243].

⁶ «Я ніколи не витримую до кінця фальшивого або принижуючого мене становища, і коли не можу просто встати і піти, то вириваюся, рвучи своє серце та, певне, й чуже раничи». «Коли моя Одержима розбила голову слугі синедріону, так зате у всіх моїх знайомих голови і досі цілі та, певне, й будуть цілі, наскільки то від мене залежить» [25, 17-18].

рист» і ніколи не скандує своїх віршів. Ще дві-три октави ліс, може б, і вдав при погожому вітрі, але 16? Натуральніше (я вживаю се слово в особливому значенні) здавалось мені там, де ліс про свою власну руїну розповідає, а коли розкаже про те, чого не міг бачити (про будуар княгині, про поділ спадків), то мені здавалось, що то не він говорить, а таки Ви самі. Чи не можна б так і поділити се оповідання, *щоб кожний від себе говорить?* Я, власне, не знаю, як те зробити і чи можна, але от вимовляю своє враження (курсив наш. -*Й.Х.*)» [25, 19]. «Ліс» тут вживається поетесою і як метонімія цілісності життєвої сфери, в якій співіснують різні її члени, зберігаючи свої особливі лад і закон. За Лесею, життєва сфера як предмет осмислення - це саме *драматичний простір*, що витворюється зіткненням протилежностей, завжди містить у собі гармонію і дисонанси, різнополюсні начала. Таким чином, ясно усвідомлюючи вагу віршованих форм, Леся вдавалася до різних способів віршування відповідно до мети, себто до органічної художньої потреби¹. Тут нам відкривається логіка жанрового, ба навіть строфічного вибору поетеси, що виявляється залежним від матеріалу зображення та його філософської герменевтики².

Крім того, як уже можна було помітити, становлення естетичних принципів Лесі Українки нерозривно пов'язане з формуванням її неоромантичного світогляду. Заснований на суверенітеті особистості, неоромантизм передбачає співіснування множини індивідуумів, без виділення «надлюдини», чого ще не знали (або чого ще не усвідомлювали як проблему) попередні літературні течії (позитивізм, романтизм тощо). Коли у такому неоромантизмі «натовп-стихія» постає як суспільна множина самостійних індивідуумів, то й кожна окрема одиниця також постає як складний психоемоційний комплекс, здатний продукувати світоглядні суперечності аж до крайніх меж роздвоєння особистості. Це пояснюється ще і механікою формування ідей, про яку ми вже говорили у зв'язку з особистим життєвим досвідом поетеси. Як було й тоді, ідея насправді може формуватися тільки *діалогічно*. Голоси опонентів еквівалентні за значенням, тому що кристалізація ідей полягає в діалектичному перевершенні проблеми на щораз вищому рівні морально-філософського узагальнення, а не у виборі однієї з позицій, тієї чи тієї можливості. Тут навіть голос радикального опонента виконує необхідну для самоідентифікації особистості

функцію. Той, хто прагне самоідентифікуватися широкі і діалогічно, *органічно* потребує всіх співрозмовників, з якими потенційно може полемізувати і точка зору яких є необхідним чинником його власного духовного поступу. Тому в літературному тексті, де вимальовується генеза певної ідеї, особистість автора неминує є багатогранною. Принаймні з точки зору формування діалогічної ідеї, оскільки особистість як мікрокосмос таїть у собі всякі суперечності та полярності. В цьому сенсі багатогранність однієї людини та багатогранність суспільної множини виявляються явищами одного порядку, оскільки і там, і там компоненти цілого виявляють високий ступінь незалежності. Отаке естетичне явище ми умовно називаємо «розутіленням» неоромантичного індивідуума³.

Отже, естетичне «розутілення» неоромантичного індивідуума у творчості Лесі Українки означає, по-перше, еквівалентність різних граней й умовно незалежних складових особистості та цілих суспільних груп; по-друге, необхідність урахування голосів інших як чинників самоідентифікації особистості у діалозі, покликаною перебороти спрощену однополюсність (добрий - злий; чесний - безчесний) позитивізму. Проте відстань від Міріам до Месії є значно більшою, ніж це може видатися на перший погляд. Як можна дослідити морально-філософський дискурс, запечаткований «Одержимою», не враховуючи і «голосу» самої цієї драматичної поеми? Ми вже наголошували, що саме у діалозі полягає герменевтичний ключ до генези певної ідеї.

Неоромантизм Лесі Українки у новому столітті розкрив необхідність безпосереднього діалогу з «чужим» для здійснення самоідентифікації. «Чуже» є явищем, що формується/виникає самостійно, що його неможливо регламентувати ззовні. Його сутність є, як і свого «я», особистістю теперішністю. Драматична поема вибрана поетесою з літературних жанрів як «місце» і художній простір, що дозволяє цій особистісній теперішності проявитися багатогранно. Також неоромантична художня свідомість заново та глибше загострює проблему особистісної свободи у процесі самоідентифікації. Виявивши свободу «бути собою», Міріам немовби загинула «гідно». Але її свобода - «це свобода принести себе в жертву своїм почуттям, це можливість віддатися порухам своєї душі» [30, 61]. Себто все це є свободою «застосувати свободу», що є етичним оксюмороном і не може насправді розпізнаватися як моральна категорія, оскільки вона виявляєть-

¹ «Може, у мене справді лірична натура. Я свого уподобання зовсім і не пробую опирати на принципах, бо такі і не на принципах воно стоїть, а просто лежить в натурі» [25, 19]. Конкретним прикладом до цього може бути римований речитатив Мавки у «Лісовій пісні».

² Таким чином, ще раз підтвердимо діалогічність висловлювання Лесі Українки так, як щодо прози його розуміє сам М. Бахтін: «Кому адресоване висловлювання, як мовець, чи той, хто пише, відчуває і уявляє собі своїх адресатів, яка сила їхнього впливу на висловлювання - від цього залежить і композиція, і особливо, стиль висловлювання» [5, 413].

³ У контексті нашого дискурсу незайвим буде додати, що слово «людина» китайськими ієрогліфами передається як «між людьми».

ся *засобом*, тоді як істинна свобода є імперативною умовою. Себто в даному разі маємо справу з «еґоїстичною свободою» як утилітарною подобою неосягненої Міріам умови морального існування. Однак тут виникає нова колізія - свобода-звільнення від цієї «еґоїстичної свободи». Ця «друга» свобода знімає обмеження еґоїстичної свободи і сприяє самоідентифікації особистості у просторі морального існування. Причому це здійснюється, власне, діалогічно - через заперечення або урегулювання власних настанов.

Здається, тут доречним буде згадати і «дві свободи» М. Бердяєва. Адже Леся Українка в «Одержимій» натякає на Месію-Спасителя та його оточуючих у Новому Завіті як прототип співрозмовників і тому, що авторка потребувала Нового Завіту як критерію етико-естетичних цінностей, і тому, що європейська література на зламі століть часто вдавалася до інтерпретації Святого Письма як невичерпного джерела духовних істин, сюжетів та архетипів сучасного переосмислення дійсності та мистецтва [8, 28]. У цьому контексті нова течія релігійно-філософської думки початку ХХ століття, представлена М. Бердяєвим (1871-1948) і С. Мережковським (1866-1941), також є одним із «головів» світоглядного полілогу «Одержимої»¹.

До того ж, звертаючи увагу на особливість освоєння біблійних сюжетів національною літературою, ми стикаємося з таким фактом. Письменники за часів Російської імперії, зокрема українські, котрі були змушені захищати власну культуру і, відповідно, займати особливу, сказати б, «гіперморалістичну позицію», незрівнянно більше обтяжувалися «пророцькою місією», ніж письменники західноєвропейських країн, де вже сформувалися політичні нації. Леся Українка також не була винятком незалежно від того, наскільки глибоко вона усвідомлювала цю відмінність і як сама ставилася до «пророчих місій» діячів культури. «На національному рівні письменниця, суголосно іншим митцям революційно-демократичного напрямку, звертаючись до книг Старого Завіту, вбачала в них вираз почуттів пригнобленого народу, що конче прагне свободи. На загальнолюдському рівні основним мірилом морально-етичних цінностей виступає Новий Завіт як тло, на якому Леся Українка висвітлює гострі духовні проблеми своєї доби. Філософсько-естетичний сенс проведення відповідних паралелей на обох рівнях слід вбачати у введенні, таким чином, української літератури в світовий контекст» [8, 36]. Отже, у своїх дра-

матичних поемах Леся Українка фактично репрезентувала суто «українську» проблематику, підносячи її на загальнолюдський філософський рівень через використання біблійних сюжетів.

Водночас, серед її драматичних поем, більшість яких заторкує «українську» проблематику в універсальній парадигматиці біблійних мотивів, існують два твори, що безпосередньо «розігруються» саме на «українській» сцені, себто прямо вписані в «ландшафт національного буття». Це «Бояриня» та «Лісова пісня». Ці драми надзвичайно важливі з огляду на національну ідентичність Лесиною творчості, притому представлену з зовсім іншого боку та в цілком інший спосіб, ніж у тих драмах, де національна самототожність є складовою загальнолюдської тематики.

Написані майже в один період творчого життя поетеси з проміжком у півтора роки, «Бояриня» та «Лісова пісня» разом з тим світоглядно вельми різняться між собою. У «Боярині» Україна постає як утопія, себто як символ ще не здійсненої, хоч і споконвічної мрії. Оксана з «Боярині» поступово втрачає життєву силу, намагаючись зберегти всотані з молоком матері звичаї, норми і принципи самореалізації, знемагаючи і в доглибному ментальному конфлікті з чужиною (що, за визначенням, не може мати жодного конструктивного вирішення), лишаючись непримирною до чужої їй - московської дійсності. Україна та Москва залишаються несумісними морально-екзистенційними антиподами до самого фіналу «Боярині». При цьому послідовно увиразнюється тотальна розбіжність між двома світами в усьому: звичаях, одязі, релігійному обряді, мисленні, мовленні, етикеті тощо, всіяко підкреслюються доброта, природність і свобода України та брутальність Москви. Але, оскільки світ Москви як «чуже» вимальовується у тексті лише через рефлексії Степанової української родини, у безстороннього читача (приміром, у нас) може виникнути враження, що ця Москва є однією зі Степанових ілюзій. «Бояриня» розкриває процес самоідентифікації виключно як процес самозбереження, а не самостворення нації з «української» точки зору, не припускаючи можливості діалогу між різними світами і залишаючись у полоні вже сформованих уявлень про зло і добре. По прочитанні цього твору залишається хіба що проклясти ницу Москву.

Тоді як у «Лісовій пісні» розгортається інша конфронтація, причому не так соціальна, як онтологічна, а саме: «природа - людство», конф-

¹ «Релігійно-філософське товариство», яким вони керували, розвивало запропоновану Л. Толстим ревізію християнства і теософію В. Соловйова. Але оскільки ці мислителі брали за основу індивідуалістичну етику раннього, неортодоксального християнства, вони вважалися єретиками з погляду ортодоксальної церкви (безперечно, визнати когось єретиком, зафарвувати когось в ересі - типовий спосіб відмовитися від діалогу) [11, 89]. Крім того, докладний аналіз потенційного діалогу між цими двома світоглядами є вже завданням іншої студії. Але філософія Бердяєва, яка наświetлює російський комунізм як трансформацію та деформацію старої російської месіанської ідеї, має дуже глибокий зміст для дослідження відносин між християнською ідеєю та історією російської революції й стає важливим чинником прочитання української літератури з початку ХХ ст. [7].

ронтація, в діалогічному плані значно присутніша, ніж опозиція «Україна - Москва». Приміром, ось в образі одного персонажа - «Того, хто греблі рве», доходять голосу два життєві принципи - принцип весняної води і прагматичного млина. Адже «зупинити греблями вільний рух природи» означає «примусити іншого до своєї думки» й, безумовно, тут вимальовується проблема толерантності щодо принципів і позицій [19, 210]. Відтак, зовсім не випадково Мавка казала «нічого в лісі в нас нема нічого». Чи ж не тому в кінці твору, коли люди покидають ліс і тікають до села, не знайшовши спільної мови зі стихією природи, доходить свого фіналу справжня трагедія «Лісовій пісні», яку ми прочитуємо як неможливість діалогу між природою та людьми.

Однак кардинальна різниця з «Бояринією» виявляється у тому, що у самому кінці твору, де знову зустрічаються Мавка і Лукаш, відбувається катарсис через фізичне зникнення та духовне поєднання обох персонажів і тим самим розв'язується (або принаймні згладжується) конфронтація у відносинах «природа - людство». На відміну від того, що система відносин «Україна - Москва» у «Боярині» вимальовувалася як «добро - зло», у «Лісовій пісні» Мавка, одне з уособлень природи, знаходить у людині велику цінність, якої природа не має сама по собі, й не покладає провину за трагедію свого життя на іншого². Більше того, в широкій герменевтичній перспективі страждання, що приносить із собою спілкування з іншим, може прочитуватися як необхідний компонент справжнього щастя вищої спільноти, до якої людина належить. Себто сходження на новий і вищий рівень самоідентифікації кожного з учасників цієї драми можливе тільки і виключно в контексті діалогу, в контексті толерування позиції «іншого». Щодо цього читаємо у студії В. Агеевої: «Важливим моментом розмежування природи й соціуму є те, що в цих двох світах по-різному плине час - міфологічний і конкретно-історичний. Міфологічна свідомість часто не вирізняє початку й кінця, зосереджуючись на циклічності часу... Немає ні народження, ні смерті, немає, відповідно, і трагічного поняття втрати, яке може з'явитися лише в ситуації минулості. Природа - храм, вона велична й самодостатня у своїй гармонії й красі. Але ця самодостатність означає водночас і відсутність цілого спектра почуттів. Лише усвідомлення кінечності, смерті надає світові особливу цінність, уможлиблює любов як вибір і довічну цінність» [1, 66].

Таким чином, попри те, що, на нашу думку, у «Боярині» не здійснилася діалогічна повнота у конфронтації різних (московсько-українських) моделей буття, з якими авторка була тісно і безпосередньо пов'язана, у «Лісовій пісні» поетеса спромоглася використати всю креативну потугу діалогу між «я» та «іншим».

Україна, зображена у «Боярині» як близька-далека утопія, у «Лісовій пісні» виявляється єдиним, цілісним і питомим простором самоідентифікації різних духовних типів, які по-різному знаходять в ній своє місце, по-різному, проте кожен по-своєму органічно вписані в цей простір, морально-філософський та й соціально-психологічний характер якого не в останню чергу визначається і фактором їхнього (такого відмінного!) побутування у цьому просторі національної екзистенції. Одним із чинників, які уможливили таку поліфонію, є витворення гранично «чистої» діалогічної ситуації «я» - «інший», коли комунікація відбувається між персонажами не те що різної нації-раси, а різного виду. Справді, чи може певний людський колектив (група - особа) нав'язувати «іншому» власні цінності при тому, що цим «іншим» у «Лісовій пісні» виявляються непереборні сили природи - лісові істоти? Ми не можемо застосовувати усталені релігійні або моральні критерії стосовно цього «іншого», як це було можливим і фактично пропонувалося у «Боярині» щодо Москви. Коли ми стикаємося з таким явищем, як «непереборна» сила природи, ми змушені приймати його голос таким, яким він є. Це так само, як Лесі довелося прийняти фактор «смерті» у світоглядний горизонт свого «мінського досвіду».

Леся Українка діалогічно сублімувала ідею України у свій останній великий поетичний твір, надихнулася від поезії і міфології самого волинського лісу, від людського морального досвіду, включаючи свою родину. Але це не має нічого спільного з поверховим і віджилим етнографізмом попередньої доби. «Панетнографізм української літератури XIX століття визначив сентиментально-замилуване ставлення до виявів народного побуту, народних звичаїв, обрядів, костюмів... І всі ці стрічки, дукати, коралі зоставалися завжди еталоном естетичного смаку... Але в «Лісовій пісні» фальшива церемонність деяких народних звичаїв, обрядових жестів подана у знижувально-пародійному забарвленні», - зауважує Агеева [1, 208].

Водночас дослідниця помічає, що «природний плин часу, в якому не розрізняється минулість і вічність, унеможлиблює трактування смерті як

¹ Сутність дзюдо, традиційного виду боротьби Японії, ми бачимо у такому прислів'ї: «Очерет іноді сильніше, ніж дуб» («Дзю йоку го о сейсу»). Так само, якщо ми уважно послухаємо різні голоси (згоду й відмову) природи, ми теж можемо бути іноді «сильніше», ніж істоти природи. Однак тут не можна забувати одного: і дзюдо, і відносини природи та людей - їхня сутність у жодному разі не справжня боротьба, а спілкування й взаємне пошанування.

² Лісовим істотам, які повторюють безкінечний колообіг у вічності часу, не була відомою музика, яку виконати для них міг тільки Лукаш.

кінечності, як неіснування. Адже все тут підпорядковане принципу циклічності. Проте кожна мить у мінливій грі (вічною тут є сама змінність) почуттів, настроїв, барв - самоцінна» [1, 209]. Виходить, неповторний етнографічний ландшафт цієї драми («фотографія») вже не є самоцінним, а ховає у собі «кожну мить у мінливій грі почуттів, настроїв і барв», - себто є однією зі сторін морально-філософського та естетичного діалогу. Ця пісня про незнищенність духу і матерії, як би можна сказати, зазираючи у майбутнє української художньої думки (Б.-І. Антонич), - найбільш «українське» у неоромантичній творчості Лесі Українки і водночас найбільш вагоме у плані загальнолюдської тематики й проблематики.

Як зазначає С Козак, «в національній проблематиці поетеса вбачає загальнолюдські проблеми або доходить до них через національну

тему, натомість національним проблемам надає універсального характеру» [12, 35]. На думку Д. Чижевського, це пояснюється ще й тим, що «Леся Українка, можливо, вперше в історії української літератури запропонувала твори, що належать не *лише* українській, а й *світовій* літературі, і навіть «Кавказ» Шевченка вимагає для неукраїнського читача коментарів, яких «екзотичні» п'єси Лесі Українки не потребують» [30, 61]. Себто саме завдяки кардинальному поглибленню уявлень про природу національного, що переносить акценти з онтологічної площини (фактів і форм народного існування - домена етнографізму) у площину морального вибору (свідома й процесуальна самоідентифікація, здійснювана в контексті діалогічних взаємин із «чужим»), Леся Українка піднеслася до верховин світової гуманістичної думки в усій своїй українській неповторності.

1. Агеева В. П. Неоромантичне двосвіття «Лісової пісні» // Поетеса злама століть. Творчість Лесі Українки в постмодерній інтерпретації. - К.: Либідь, 1999.
2. Аристотель Поетика. - К.: Мистецтво, 1967.
3. Ауэрбах Э. Мимесис. Изображение действительности в западноевропейской литературе. - М.: Прогресс, 1976.
4. Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. - М.: Художественная литература, 1972.
5. Бахтин М. Висловлювання як одиниця мовленнєвого спілкування // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. - Львів: Літопис, 1996.
6. Бахтин М. Проблема тексту у лінгвістиці, філології та інших гуманітарних науках // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст.. - Львів: Літопис, 1996.
7. Бердяев Н. А. Коммунизм и христианство // Истоки и смысл русского коммунизма. - М.: Наука, 1990.
8. Бетко І. П. Біблія як джерело ідей у творчості Лесі Українки // Слово і час. - 1991. - № 3.
9. Гундорова Т. Проявлення Слова. Дискурсія раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація. - Львів: Літопис, 1997.
10. Демська Л. Проблема внутрішньої свободи в драматургії Лесі Українки // Слово і час. - 1998. - № 9-Ю.
11. Забужко О. С. До характеристики філософсько-історичної концепції Лесі Українки // Філософська і соціологічна думка. - 1989. - № 4.
12. Козак С. Неоромантизм Лесі Українки // Вісник Академії наук України. - 1992. - № 5.
13. Косач-Кривинюк О. Леся Українка: Хронологія життя і творчості. - Нью-Йорк, 1970.
14. Листи М. Драгоманова до Лесі Українки // Червоний шлях. - Харків, 1923. - № 4-5.
15. Литературный энциклопедический словарь. - М.: Советская энциклопедия, 1987.
16. Мамарошивілі М. Картезіанські роздуми. - К.: Стило, 2000.
17. Павличко Д. Жити хочу! - буду жити! // Леся Українка. На крилах пісень. - К.: Веселка, 1994.
18. Пастернак Б. Л. Люди и положения II Собрание сочинений: В 5 т. - М.: Художественная литература, 1989-1992. - Т. 4.
19. Пономарьов П. П. Фольклорні джерела «Лісової пісні» Лесі Українки // Матеріали до вивчення історії української літератури: В 5 т. - К.: Радянська школа, 1961. - Т. 4.
20. Потебня А. А. Психология поэтического и прозаического мышления // Мысль и язык. - М.: Лабиринт, 1999.
21. Скупейко Л. Текст автора як екзистенціаль страждання (драматична поема Лесі Українки «Одержима») // Слово і час. - 2001. - № 11.
22. Сосюр Ф. de Курс загальної лінгвістики. - К.: Основи, 1998.
23. Стратан О. Психологічна теорія Олександра Потебні: спроба феноменологічного дискурсу // Наукові записки НАУКМА. - К., 1998. - Т. 4.
24. Українка Леся Новейшая общественная драма // Зібрання творів: У 12 т. - К.: Наук, думка, 1975-1979. - Т. 8.
25. Українка Леся Зібрання творів: У 12 т. - К.: Наук, думка, 1975-1979. - Т. 12.
26. Українка Леся Лист до М. П. Косача // Зібрання творів: У 12 т. - К.: Наук, думка, 1975-1979. - Т. 12. - С 71-72.
27. Фізер І. Психолінгвістична теорія Олександра Потебні // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М. Зубрицької; 2-е вид., доповнене. - Львів: Літопис, 2001.
28. Франко І. Я. Леся Українка // Матеріали до вивчення історії української літератури: В 5 т. - К.: Радянська школа, 1961. - Т. 4.
29. Хабермас Ю. Модерн - незавершений проект // Вопросы философии. - 1992. - № 4.
30. Чижевський Д. Реалізм у українській літературі. - К.: Про-світа, 1999.
31. Ценко Н. М. Проблема свободи особистості в ранніх драматичних творах Лесі Українки // Радянське літературознавство. - К.: 1983. - № 3.

Yosinari Khar ada

THE LITERARY TEXT AS AN EXISTENTIALIST EMBODIMENT OF THE AUTHOR

The article examines existential problems in Lesia Ukrainka's poetry. Showing the interrelationship between the life and and work of the poetess, the researcher determines sources of core existential categories present in L. Ukrainka's poems, poems, and dramas, and their connection with choice of genre.