
МАЙСТЕР-КЛАС

Нонна Шляхова



“ВИЯВЛЕННЯ СЕБЕ В СЛОВІ”: ЛЕСЯ УКРАЇНКА ПРО ПРИРОДУ ХУДОЖНЬОЇ ТВОРЧОСТІ

Тема слова – “слова Божого” і профанного, слова “голосного” й “німого”, “слова тіла” і “слова діла” – чи не визначальна у творчості Лесі Українки – художній й епістолярній. Екзистенційне розуміння слова, а також уявлення про трансцендентну природу мовлення як такого визначили ту особливу новоромантичну концепцію словесної творчості поезики, яка стала предметом постмодерного наукового дискурсу у кінці ХХ ст. [4]. Лесина увага до самої сфери творчості, до осмислення нею притаманної слову загадкової пов’язаності із відображуваним світом і душею митця, якій нерідко “бракує слів”, або з’являються такі, “що вголос невимовні”, спроба збагнути завдяки/всупереч чому річ набуває голосу в слові, – все це й на сьогодні не втратило своєї значущості для теорії та психології художньої творчості.

Зупинимось на деяких аспектах Лесиних секретів поетичної творчості. Зазначимо відразу – методологію дослідження цього питання завбачливо обумовила сама Леся Українка своїм уточненням смислу біографічного методу, за яким твір розглядався як об’єктивне інобуття авторського “я”. “Я не згідна з тим, щоб для зрозуміння чіх-небудь віршів треба знати життєпис автора,” – пише Леся Українка в листі до О. Маковея 16-17 вересня 1903 року [10, т. 10, 154] і тут же категоризм свого вислову ніби перевіряє риторичним запитанням:

(“А як ви думаєте, чи завжди можна на підставі біографії перевірити, чи вірш написаний широко, чи ні?”) і, не чекаючи на відповідь, уточнює: “Я от думаю, що не завжди” [10, 154]. Причину цього поетеса вбачає в екзистенціальній природі творчого акту, особіно в тому, що нерідко поява твору зумовлюється настроєм, “а чим же перевірити” наявність/відсутність у автора певного настрою в певний час? У попередньому листі до того ж таки адресата Леся Українка пояснила одну цікаву для критика-психолога річ: “часто у поетів настрої поетичний залежить від погоди – одні найбільше пишуть на весні, в чудову погоду, у мене ж сей настрої залежить найбільш від того, яка погода в душі, і я пишу найбільше в ті дні, коли на серці негода, тоді чогось швидше робота йде” (10, 154). Натомість у нас, кидає докір українському літературознавству І. Бондар-Терещенко, “звикли відшукувати “автобіографічні” свідоцтва у найвишуканіших академічних примхах, і мало кому ходить про з’ясування екзистенційних основ письменницької справи” [1, 173].

Про своє принципове неприйняття позиції “критико-біографів” письменниці в досить категоричній формі заявила і в листі до А. Кримського 9 лютого 1906 р., белетристику (і поезію) якого вважала “наскрізь суб’єктивною, але ні трошки не автобіографічною” [12, 153]. Розрізняючи суб’єктивність як неодмінну умову творчого діяння, як спосіб об’єктивації “живого життя духу” митця і “автобіографоманію” як безпосередній життєвий досвід “особисто людської” його “натури”, Леся Українка аж ніяк не заперечувала смислотворчої значимості автобіографізму в процесі досягнення художньої правдоподібності, “натуральності” в зображенні людської характерності. Як на її переконання, “було б навіть трохи краще”, якби суб’єктивність Кримського була автобіографічною, бо тоді б він не переніс в романі власних життєвих принципів на “нерідні” йому типи. (Зазначимо в дужках, що саме як автобіографічний цей роман А.Кримського “Андрій Лаговський” розглядала Соломія Павличко, акцентуючи на автентичності образу головного героя і автора [6]). Що ж до біографізму як “людського фактора” літературно-художньої творчості, то його традиції виявилися доволі стійкими, хоча й зазнавали усіляких видозмін. Сьогодні, на початку ХХІ століття, можна погодьмося з Г.Сивоконем, “говорити про реабілітацію, відновлення біографічного методу в літературо-

знавстві, про посилене його збагачення у спосіб не простого зв'язку творчості з біографічними відомостями про письменника, а розкриття складної природи художньої літератури як життєдіяльності, як реалізації таланту в мистецтві і житті” [8, 4]. З нагоди відзначення 130-річчя від дня народження Лесі Українки питання зв'язку між художнім текстом і авторською особистістю цікаво розглянуто Оленою Шпильовою [12].

Можна допустити, що в осмисленні найголовнішого питання науки про художню творчість – питання про співвідношення між людиною і митцем в одній особі Леся Українка стояла на позиціях теоретико-генетичного методу, смисл якого сформулював О. Скафтимов у 20-ті роки ХХ ст. у полеміці з методологією “чистого історизму” О. Веселовського та “чистого” біографізму І. Тена. Незаперечним фактом вчений визнавав те, що митець і людина в одній особі не одне й те ж, однак, це аж ніяк не відкидає потреби аналізу переживань в душі митця не лише виключно естетичних, а й реально-людських. Звідси й двоєдиний підхід до осягнення таємничості мистецької природи. “При теоретичному підході до митця у авторі має вивчатися лише митець, оскільки лише ця сфера має значення для науки про естетичні явища. Але при генетичній постановці питання вивчення однієї цієї сторони сутності людини-митця мало” [9, 170].

Леся Українка, не визнаючи критики “ad hominem”, вочевидь не могла не відчувати винятковості митця як суб'єкта творчості, синтез парадоксальних властивостей якого і має бути предметом наукової уваги, бо ж “не в тім сила, чи поет молодший, чи старий, хворий чи здоровий, оптиміст чи песиміст у своєму житті, від того вірші його ні кращі на гірші” [10, 155]. Ці міркування Лесі Українки багато в чому суголосні “психічній феноменології” К. Юнга, згідно з якою “митець повинен бути поясненим з його власного мистецтва, але не з недолугостей його природи” [8, 105]. Що до власної природи, то Леся Українка кваліфікувала її як ліричну і відносила себе до типу “писателів-суб'єктивістів”, які без настрою і “навмисне” писати не вміють. Вона відчувала співіснування в собі двох могутніх сил: з одного боку, це звичайна людина зі своїми надіями, радіщами і смутками, а з іншого – божа іскра, як “тяжке прокляття”. І ставлення до цих двох сфер власного “я” було різним в різний час. У ясні хвилини духовної активності вірилося в те, що “буття є словом”, тоді

хотілося “піснею стати”, а коли життя вимагало “вчинків, а не слів”, ставало “жаль тієї людини// Що у мені живе” [1, 140].

Художня і особливо епістолярна спадщина Лесі Українки засвідчує, що переосмислення нею народницького просвітительського дискурсу зумовлювалося не в останню чергу й психологічними засновками її хисту, приналежністю до візіонерського типу творчості, з притаманними їм душевним збудженням, шаленством, проваллям у незбагненні глибини несвідомого й непередбачуваного. А звідси й певна дивина творчої, і не тільки творчої поведінки, – способу життя взагалі: відмова від зобов’язань (“не можу обіцяти”), психологічна і фізична залежність від “поетичного капризу” (“я мушу від часу до часу щось писати”), відчуття себе несвідомим, містичним образотворцем (“не можу навіть добре собі самій об’яснить, навіщо я часом пишу”), скарги на тяжкий тягар поетичного покликання (“Лежить тяжке прокляття на мені// Що мушу тугу словом зустрічати” [1, 172]).

Опритомнівши від несвідомо діяльного духу творчості, долаючи черговий приступ “творчого божевілля”, виходячи з “маніакального стану душі”, Леся Українка ставала проникливим і об’єктивним обсерватором своєї “проклятої природи” і залишила багатий матеріал для психоаналітичного розуміння творчого процесу, проте матеріал цей так і не став предметом уваги психоаналітичного дискурсу в літературній критиці та теорії ХХ ст.

Леся Українка була свідома того, що її мистецька “здатність – до більшого” (К. Юнг) сильніша за її людське ество і тому, визнаючи примхливість свободи творчої волі привчила себе призвичаюватися до характеру власної Музи, а відтак “вмисно, з виразним заміром” ніколи не писала, якщо вірші “самі” на думку не йшли, то вона їх ніколи не кликала (“Натхнення, – річ далеко непевна і наперед її трудно вгадати” [XII, 98]). То ж коли вже “найшов вірш”, “трапився настрої”, вона квапилася його використати, “поки не втік”, хоча й жалілася, що “вірші не дають діла робити” [10, 302]. Як у справжніх “вольовитіших”, “відважніших” митців Лесина творча пристрасть була сильною і безжалісною, за божественну іскру великих можливостей поетеса платила дорого – життєвою енергією, здоров’ям, людським щастям. “Написала драму-поему (“Лісову пісню” – *Н.Ш.*) в 3-х діях днів за 10”, – повідомляє Леся

Українка сестрі Ользі і зізнається, що писала з якимсь “таким імпен- том, що не могла вночі спати, а вдень їсти” [12, 358].

Подібними зізнаннями Леся Українка дала підстави психоаналі- тичній критиці стверджувати: “мистецтво у митця вроджене як гін, що митця охоплює і робить своїм інструментом” [3, 104]. Таким інструментом, “бранкою-невільницею” безжалісної музи почувала- ся письменниця в хвилини об’єктивації і сокровенного, коли уява являлася “юрбою образів” і мучила духовно і фізично, вимагаючи “здобуття-на-мову” (Гадамер), – “приходить демон, лютіший над всі недуги, і наказує мені писати” [12, 394].

Є у Лесиних сомоспостереженнях і факти на підтвердження тези щодо жіночої природи творчості, згідно з якою художній твір росте і зріє в несвідомих глибинах материнського лона. І ці дані як із сфери фізіологічної (“хорувала, певно, більше, ніж хорують жінки після породу” [12, 461], так і психологічної, – ніби підкоряючись жит- тетворчій силі материнського інстинкту, поетка, відхорувавши” після омовлення творчого заміру, раділа зародженню нових ідей (“...а в мене вже знов над чолом...// Мрія нова літа надо мною орлом” [1, 126]. І до творів своїх Леся Українка ставилася як до рідних дітей, тому в години “хворі примари” страждала, бо уявляла, як покину- тих нею “пісень-сиріт” ніхто в світі не прийме за своїх.

Ставленням письменниці до омовленого в слові екзистенційно- го смислу як зовнішнього буття речі можна пояснити й її не- схильність до саморедугування, доробки чи переробки власних творів. “Жаль мені, що я не можу ще раз умити свою дитину пе- ред тим, як пускати її на позорище” [10, 391], – жалілася вона ма- тері, а в листі до О. Маковея цю властивість своєї творчої натури пояснила довірою до смислопороджуючої і формотворчої сили са- мого акту народження слова: “Поправляти давно написану і скінче- ну річ дуже трудно, бо вже ніяк не можна погодити тодішньої течії думки з теперішньою” [10, 169].

Розуміння мистецтва як мови митця, визнання права твору на са- мостійне існування, споріднює естетичну концепцію словесної твор- чості Лесі Українки з психолінгвістичною теорією О. Потебні. Зрідні були Лесі Українці й потебнянські розмисли про специфіку естетич- ної об’єктивації, у процесі якої виникає не лише художня реальність, а й формується особа творця, збагачується й увиразнюється його ду-

ховний досвід, а відтак саме омовлення словесної свідомості завершує собою певний період розвитку митця, “служить поворотним моментом його душевного життя” [7, 192]. Не без іронії, проте з неприхованим вдовolenням Леся Українка визнавала, що з тих пір, як скінчила драму “Блакитна троянда”, вона “виросла на два цілі **вгору**”, зауваживши в дужках: “Це само собою розуміється” [10, 353].

Лесине поцінування творчого безумства (“Часто так уночі сидиш серед того хаосу думок і думаєш: “О, хочби галюцинація з’явилась!” Я б їй повірила так, як перше люди вірили в дива”) [10, 354] перегукується з Франковим визнанням того, що “в такій високій та скомплікованій психічній діяльності, як поетична творчість, несвідомий елемент може грати важну чи, може, головну роль” [11, 87]. Про галюциаторну здатність поетичної творчості, творчості-алюзії часто йдеться у Лесі Українки, що вже стало предметом наукової уваги [5], хоча й не спеціальної, проте безумовно слушної і плідної. Справді, фактів на підтвердження екстатичної теорії творчості Леся Українка дала багато, що ж стосується мистецької типології, то підстав віднести її хист до типу, скажімо, аполлонівського митця-мрійника чи діонісійського “сп’янілого” митця, явно недостатньо. “Не дуже експансивна” за натурою Леся Українка зручніше почувалася у світі віртуальному, вигаданому (“Якби хто моїй фантазії крила присмалив, то, може б, і добре зробив, а то вона в мене занадто химерно літає” [10, 152]), вона була наділена віщунськими здібностями, вміла передчувати, “літати у заповітні високості”, – що є прикметним для аполлонівського начала. Водночас Леся Українка була обізнана з “діонісійськими підвалинами світу” (Ніцше), вона нерідко переживала стан екстатичного самозабуття, звідала незбагненність містичного самовираження і цілком усвідомлювала надприродну силу мистецького сп’яніння. У листі до сестри Ольги Леся Українка писала з Кимполунга 9 червня 1901 року буквально так: “Ти знаєш, що твоя сестра часто буває “без вина п’яна” і **тверезість** не належить ні до її цнот, ні до її професії” [11, 235]. Слід гадати, що обидва ці “мистецькі гони” – аполлонівський і діонісійський – мирно співіснували у Лесиній естетичній свідомості, подібно до того, як скажімо, “реалізм і романтизм еднаються в лиці одного автора на тисячі прикладах у **всіх літературах**” [12, 33]. Риси свого психологічного автопортрету Леся Українка досить відверто

й чітко відтворила в листі до А. Кримського 27 жовтня 1911 року: "Я людина еластично уперта (таких багато між жіноцтвом), скептична розумом, фанатична почуттям, до того ж давно засвоїла собі "трагічний світогляд", а він такий добрий для гарту" [12, 372].

Себе особисто Леся Українка відносила до "робітників діла і слова", до розряду тих вольовитіших і відважніших", кого М. Гайдеггер називав "співцями Живлющого", – поетами в нужденний час" [3, 197]. Прикметною рисою цих поетів є те, що для них суть поезії стає гідною запитання про сенс мистецького покликання, про сутність слова як омовленого буття.

Подібно до Рільке, який, за спостереженням Гайдеггера, підходить до питання, "коли є спів, який співає істотно і суттєво?" [3, 197], українська поетка прагне збагнути незбагненне – витoki своєї мовленнєвої діяльності:

Хто положив на мене обов'язок
будити мертвих, тішити живих? [1, 195].

Вірна своєму покликанию, – музи "віддала усе, що мала", – Леся Українка ставилася до літератури як до об'єктивно сушого, відносячи себе до тих "необачних, безпосередніх" людей, у яких "життя буває // "Мов порізнені листочки" [1, 256], мов тонкий папірець, спалений словом палким.

Авторська функція не була для Лесі Українки простим відображенням певної реальності – йшлося про творення нового світу, світу поетичного слова. Віра в чудодійну здатність слова набувати зовнішнього буття іноді ускладнювала сам процес висловлювання мисленого змісту. Пригадаймо, як пояснювала вона причину прямого неназивання братової смерті: "мені все здається, що коли я пишу про се і називаю факт його іменням, то я, власне, **роблю** його фактом, переводжу його в дійсність з об'єкту якоїсь страшної, але тільки ілюзоричної абстракції фікції" [12, 93]. Численні визнання щодо "того слова, що стало вже тілом" [12, 65], а також страшного фатуму письменника ("наші слова стають нашими ділами і судять нас люди "по ділах наших" [12, 18]) дали підстави Тамарі Гундоровій говорити про новоромантичну теорію Лесі Українки як "форму освоєння нової онтології слова, його модерністського модусу" [1, 241].

У творчості Лесі Українки знаходимо визнання трансцендентного характеру людського досвіду, а також незбагнених законо-

мірностей словесного вираження екзистенційних переживань. Як митець вона не могла не визнавати факт проявлення в мові самого світу (“світ живе у кожному слові”), водночас інтуїтивно відчувала, що не всі явища і речі здобувають в слові голос, тому існують “вголос невимовлені слова”.

І плачу я й сміюсь, тремчу і млію,
та вголос слів тих вимовить не вмію [1, 313].

Об’єктивованих “голосних слів”, “кінцевих слів”, “єдиних слів” бракувало поетесі особливо в процесі омовлення екзистенційного стану передбачення (“передрозуміння”). Про випереджаючі реальні події рух свого світосприймання Леся Українка писала сестрі Ользі 9 червня 1901 року. “Врешті, так буде, бо так мусить бути – і знаєш, коли я вперше зовсім уже виразно побачила, що так мусить бути? Тоді, у Мінську, як... з тобою одного ранку розмовляли” [11, 234]. І тут же вона ніби вибачається, що нічого порадити сестрі не могла, бо своїм пророчим даром користатися не вміє, – “мої передчуття ніколи мені нічого не допомагають” [11, 234]. В подальшому, як відомо, теза про неартикульованість пророчого знання знайде своє художнє вираження в драмі “Касандра”.

Вже 1903 року Леся Українка ділиться з Ольгою Кобилянською творчим задумом “Касандри” і наголошує на трагічній безпорадності необ’єктивованого в слові пророчого духу. Пророчиця Касандра “тямить лихо і пророкує його, і ніхто їй не вірить, бо хоч вона каже “правду”, **“а не так, як треба людям”** [12, 55]. Сказати ж інакше, так щоб слова її прийняли і адекватно витлумачили, вона не вміє. Як і авторка, яка бачила провидиме прийдешнє, а відтворити його в слові не могла, її героїня свідчить:

я завжди чую горе, бачу горе,
а показати не вмію. Я не можу
сказати: тут воно або он там [1, 22].

Той факт, що Касандра справді бачить те, що буде, але аргументувати, чому воно так має бути, Леся Українка пояснює неусвідомленим характером її знання/передчуття: “Касандра все знає, але не холодним знанням філософа, тільки інтуїцією людини, що все постерігає несвідомо і безпосередньо (“нервами”), не розумом, а почуттям” [12, 55].

У такий спосіб Леся Українка торкнулася того болючого для письменників питання, яке в гострій формі переживається багатьма, проте лише окремі з них дають собі клопіт замислитися над причиною “мук слова”, – невимовлення передчуття. До таких філософів-митців належав осібно Іван Франко. Осмислюючи питання, в чім сходяться, а чим різняться такі види артистичної діяльності як поезія і музика, Франко “вже в звірячій світі” помічає наявність комунікативної функції мови і “початки музики, як вислову чуття” [11, 130]. І подальше розмежування цих двох мистецтв він вбачає у приналежності поезії та музики до різних сфер свідомості – раціональної та емоціональної: “музика переважно грає... на нижчих регістрах нашого душевного інструмента, поезія порушується переважно на горішніх регістрах, де чуття межує з рефлексією, з думкою і абстракцією” [11, 130]. Франкові науково виражені узагальнення згідні Лесиним інтуїтивним припущенням щодо інтелектуальної природи слова. У передчутті, як взагалі і в кожному почутті, “єсть іще щось недослідиме, щось, чого я не знаю” [11, 381]. Оце “щось” думкою не прояснене, можливо, й стає на перешкоді словонайменування здобутого знання. “Мова є мовою самого розуму”, – до такого висновку, не без подиву, прийшов у кінці ХХ ст. і відомий німецький філософ Гадамер, розв’язуючи складне герменевтичне питання “зрозумілості всякого розуміння” [2, 272].

Вартими уваги герменевтичної онтології видаються й наведені Лесею Українкою докази того, що передчуття/передрозуміння формується зовсім не шляхом певного лише рефлексивного акту. “Я давно думкою почувала, тільки не могла фактами доказати” [12, 154], – не без гордошів розповідала поетеса А. Кримському про властивий їй випереджаючий наукові студії емоційно-раціональний склад мислення. Очевидно, Лесі Українці як поетесі зрозумілим і близьким було основне герменевтичне положення, згідно з яким буття є мовою, “**тобто представленням – себе**”, звідси й новоромантична словесна утопія:

Промінням ясним, хвилями буйними,
прудкими іскрами, летючими зірками,
палкими блискавицями, мечами,
Хотіла б я вас виховать, слова [1, 191].

Цитована література

1. *Бондар-Терещенко І.* Впроти ночі до вітру. Про жанровий диформізм В'ячеслава Медведя // Кур'єр Кривбасу. – 2001. – № 136. – С.172-176.
2. *Гадамер Ганс-Георг.* Онтологічний поворот герменевтики на провідній нитці мови // Гадамер Г.-Г. Істина і метод. – Т.І. – К., 2000. – С.355-454.
3. *Гайдегер Мартін.* Гельдерлін і сутність поезії // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. — Львів, 1996. – С. 198-208.
4. *Гундорова Т.* Проявлення слова. Дискурс раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація. – Львів, 1997. – 297 с.; *Павличко С.* Дискурс модернізму в українській літературі. – К., 1997. – 360 с.
5. *Мейзерська Т.С.* Поетичні візії Лесі Українки. Онтологія змісту і форми. – Одеса, 1996. – 76 с.
6. *Павличко С.* Націоналізм, сексуальність, орієнталізм: Складний світ Агатангела Кримського. – К., 2000. – 182 с.
7. *Потебня А.* Мысль и язык. – К., 1993. – 192 с.
8. *Самотождність письменника. До методології сучасного літературознавства: Колективна монографія.* – К., 1999. – 160 с.
9. *Скафтымов А.С.* К вопросу о соотношении теоретического и исторического рассмотрения в истории литературы // Поэтика. Труды русских и советских поэтических школ. – Будапешт, 1986. – С. 161-174.
10. *Українка Леся.* Зібрання творів: У 12-ти т. – К., 1975-1979. Далі посилання на це видання подається в тексті з вказанням тому та сторінки.
11. *Франко Іван.* Із секретів поетичної творчості. – К., 1969. – 190 с.
12. *Шпильова О.В.* “Особисто людська натура” митця як позатекстовий компонент лірико-драматичного твору (“Одержима” Лесі Українки) // Проблеми сучасного літературознавства. – Одеса, 2001. – Вип. 7. – С. 92-103.
13. *Юнг Карл Густав.* Психологія і поезія // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. – Львів, 1996. – С. 91-109.