Сергій Романов

УДК 821. 161. 2 – 2. 05

СМЕРТЬ І/ЯК ТВОРЧІСТЬ У ХУДОЖНЬОМУ ВСЕСВІТІ МИТЦЯ: ЛЕСЯ УКРАЇНКА

У статті розглядається співвіднесеність смерті як екзистенційного феномену і мистецтва як найвищого вияву шукань людського духу. У центрі уваги – життя і творчість Лесі Українки в її намаганні через досвід Іншого та власний досвід осягнути сутність буття в його граничних виявах. Зроблено спробу окреслити особливості сприйняття й артикуляції письменницею в епістолярних та художніх текстах "простору смерті"; осмислюється намагання інтелектуально-вольовим зусиллям подолати фатальну розщепленість свідомості в ситуації "межі".

Ключові слова: творчість, життя, смерть, досвід, світогляд, почуття, текст, джерело.

Serhiy Romanov. Death as/and creativity in the artistic universe of Lesia Ukrayinka

The article deals with the interrelations of death as an existential phenomenon and art as the highest state the human striving. It focuses on Lesia Ukrayinka's urge to understand the utter boundaries of human existence through the personal experience and the experience of the Other. The author thus seeks to outline Lesia Ukrayinka's "space of death" as it is apprehended and articulated in her diaries and fiction, and to interpret her yearning to overcome the dissociation of consciousness in borderline situations.

Key words: creation, life, death, experience, outlook, feeling, text, source.

Смерть – то лише інший, невидимий
і неосвітлений нами бік життя
Р.-М. Рільке

Історія вітчизняної літератури переконує, що письменник в Україні – це не лише талант і покликання, а найперше обов'язок, на служіння якому людина добровільно перетворює своє життя. А нерідко навіть самé завершення земного шляху митця стає своєрідним стимулом для його оцінки чи, сказати б, канонізації сучасниками, а, за традицією, і наступними поколіннями. І зазвичай у цьому суперечливому процесі пріоритет має біографія, а не творчість. Як іронізувала Леся Українка: "У нас писатель, коли хоче, аби про нього більше говорили, то мусить вмерти, тоді його з великим гуком поховають і почнуть писати по всіх усюдах, що вся Україна плаче за своєю славною дитиною і т. ін." [7, 518]. (Без іронії можемо констатувати, що все сказане стосуватиметься й самої авторки цих слів). Смерть українського письменника стає останнім і, вочевидь, необхідним "компонентом" його майбутнього канонічного образу. А от особистісна й водночас онтологічно-універсальна колізія людина (митець) – смерть зазвичай залишається поза увагою. Унікальним із цього погляду, але мало осмисленим є досвід Лесі Українки.

Ще сучасники поетеси, власне, найближчі до неї люди, усвідомлювали, наскільки трагічне, непевно-крихке її існування, яка тонка та грань, що відділяє буття від небуття. "Тая заживо мерлая Леся приводить мене до такого тяжкого, холодного розпачу, що всі думки од мене одлітають" [8, 123], – писала до сина

Михайла Олена Пчілка. А ось іще один – із-поміж багатьох інших – показовий спогад-свідчення від Л. Старицької-Черняхівської: “Так промайнули дні її (Лесі Українки. – *С. Р.*) між життям і смертю” [10, 760]. Варто наголосити на тому, що й сама поетеса, кажучи словами її близької подруги, “про стан свого здоров’я... не мала жодних ілюзій” [10, 760].

Першими, хто означив проблему не лише емоційно, а й, так би мовити, концептуально, стали неокласики. Завершуючи “біографічний” розділ присвяченої поетесі розвідки, М. Драй-Хмара написав: “В боротьбі поміж життям і смертю проходили Лесині дні – спочатку й до кінця. І дивно, що в такім кволім, крихкім тілі буяла така могутня, непереможна стихія духу! Вона була сильнішою ніж смерть. Здається, чим слабішою ставала Леся фізично, тим міцнішою виростала духово: тіло в’януло, марніло, а творчість розцвітала” [4, 76]. А М. Зеров своє захоплення й подив озвучував чи не зумисне риторичним питанням: “Як могли на ґрунті невідступно-смертельної хвороби вкорінитися й зрости ці вселюдської ваги і захвату образи, відкритися “нові перспективи ідей”, а творчі задуми вступити в “дебрі всесвітніх тем” і переможно з них вийти” [6, 329].

Порушена дослідником проблема й досі залишається актуальною: як міг творити геній, перманентно перебуваючи на пограниччі життя і смерті? І, ширше, якими були “стосунки” Лесі Українки зі смертю, власне, як “простір смерті” (М. Бланшо) взаємодіяв із “простором творчості” й навпаки? Ті, хто бралися міркувати над цими питаннями, зазвичай вели мову про творчість як своєрідний захист-звільнення від мороку небуття. Можна погодитися з тим, що у праці, поринаючи в самодостатній мистецький усесвіт, письменниця рятувалася від світу зовнішнього з його суспільно-політичними, родинними, побутовими негараздами та моральними й фізичними стражданнями. Загальновідомо й те, що художнім словом талановитий автор може подолати профанність існування і, кажучи образно, зберегти себе в часі. “Ця одержимість творчістю (у Лесі Українки. – *С. Р.*), народжена з відчуття смертної межі, містить пророче пізнання: єдине мистецтво тільки й здатне прорвати смертельне коло” [5, 104]. Важко тут не визнати рації Н. Зборовській, тим паче що сказане нею підтверджують як літературний доробок письменниці (особливо рання поезія), так і її листи – ці, за влучним означенням В. Агеєвої, “документальні фрагменти біографії”. Однак, як видається, стосунки (або ж зв’язки) письменниці й людини Лесі Українки зі смертю набагато глибші і драматичніші й не можуть бути вичерпно описані в межах парадигми життя → творчість (як засіб / захист) ← смерть.

Французький літературознавець, культуролог і прозаїк Моріс Бланшо, зіставляючи діяльність як волю до самоутвердження в історії полководців, політиків, учених і митців, висновує, що для останніх така життєва програма не визначальна. Адже, на його думку, перспектива постати застиглою в часі, усталеною традицією “постаттю”, що сприймається як безсловесний загальновизнаний авторитет, відкидає вже сам письменник, котрий усвідомлює, що “слід не в лінькуватій незручності ідолів перебувати, а мінятися, щезати, беручи таким чином участь у перетворенні світу: безіменно діяти, а не бути чистим бездіяльним найменням” [2, 82]. Спромогтися на книжки, що невпинно резонуватимуть із часом, як переконує Бланшо, здатен лише автор, котрий подолав у собі найдавніший, наймогутніший страх. “Писати можна лише тоді, коли владарюєш над собою перед лицем смерті, коли встановив із нею відносини панування. Вона є тим, перед чим утрачаєш витримку... тоді вона вихоплює слова з-під самісінького пера, обриває мову; письменник вже не пише, він кричить і його невиразний, недоречний крик або не чують, або ж

ним ніхто не переймається" [2, 78]. А тих, хто наважується на такий, сказати б, трансцендентний контакт, спонукає до нього глибинне прагнення, яке визначає і два шляхи взаємодії. "Й ті, й ті хочуть, щоб смерть була можливою – одні для того, щоб осягнути її, інші ж, аби триматися од неї якомога далі. Відмінності між ними настільки незначні, що на них можна не звертати уваги, всі вони вписуються в одну площину, де всі прагнуть установити зі смертю стосунки свободи" [2, 82].

Спосіб, у який Леся Українка виборювала цю свободу, був у певних рисах типовим для європейського митця доби fin de siècle й водночас індивідуально-неповторним. Інтерес до позасвідомих, межових станів і ситуацій людської екзистенції, зініційований добою раннього модернізму, інтелектуально-етичні (філософські, релігійні, історіографічні тощо) зацікавлення, котрі формували світогляд, а також обставини власного фізичного й духовно-психологічного існування – ось, мабуть, основні джерела танатології Лесі Українки. З огляду на це й варто відстежувати особливості внутрішнього "пошуку" поетесою такої необхідної для митця свободи, котра, як знаємо, й уможливлює повноцінний творчий процес.

Один зі *свідомих* варіантів взаємодії особистості зі смертю, який залишає саме за людиною право на вибір, – це самогубство. Посутній опис його дуалістичної природи знаходимо в того ж таки Бланшо: "Ми не вбиваємо себе, проте можемо себе вбити. Це чудесна можливість. Якби не було під рукою цього балону з киснем, то ми задихнулися б, ми не змогли б жити. Смерть побіч нас, покірна і слухняна, уможливлює життя, адже саме вона дає нам повітря, простір, радість і легкість руху, смерть – це можливість" [2, 84].

Чи розглядала всерйоз можливість самогубства Леся Українка? Відповідь на питання, мабуть-таки, буде позитивною. Суїцидальні мотиви в її творчості, а також непоодинокі свідчення епістолярію виразно на це вказують. Однак у цьому контексті значно цікавіше самé розуміння природи самогубства поетесою, зокрема сприйняття / усвідомлення цього явища як екзистенційного феномену. А ще важливіше – збагнути, що саме допомогло їй уникнути, власне, відхилити цей учинок як хибний. На цю проблему звернула увагу Н. Зборовська, і загалом її спостереження чимало тут пояснюють. Зокрема, вона пише: "При всій трагічності власної долі Леся Українка прийматиме її, вважаючи, що права на самогубство у неї нема. Вона не боїться самогубства, вона б могла рішуче здійснити цей акт над собою, але якби це було лише її власне життя... не зв'язане любов'ю з коханими людьми, з коханою родиною... У драмі "Блакитна троянда" Леся Українка вустами героїні душевно здійснить його" [5, 40–41].

Думка дослідниці щодо літературного характеру суїциду цілком слушна (приховано вона апелює до досвіду європейського модерну, письменники якого нерідко "сублімували" в художній текст бажання померти). Водночас творчість, у якій письменниця віртуально пережила / осягнула самогубство, разом зі згаданими родинними почуттями й обов'язками стали тими чинниками, які утримали її від фатального кроку в реальному світі. Але була ще одна і, гадаємо, найсуттєвіша причина, що змушувала поетесу жити, жити навіть тоді, коли життя видавалося важчим, страшнішим, аніж смерть. "Хтось мусить мати одвагу до життя, ту найвищу людську одвагу" [7, 557], – зазначала вона в листі до О. Кобилянської. Причина ця криється в самій природі геніальної мистецької особистості, що для неї суїцид – не гідний, не виправданий, зрештою, несправжній учинок. "Я дуже далека від ідеалу, але я намагаюся до нього, – якби не намагалася, не сиділа б я тут тепер, а знайшла б щось, що помогло б мені скоріше спалити себе, спалити з ентузіазмом, з безсонними ночами, з

поривами творчости. Але я думаю, що не маю права на се. Я інвалід, недобиток, *не маю права* добити себе" (З листа до сестри Ольги [7, 593]). "Артистичний організм" (М. Євшан), на який Леся Українка свідомо себе виховувала, не міг "самоліквідуватися" на початках формування; загинути не властивою, чужою смертю, так і не виконавши свого призначення. Цей сенсобуттєвий момент істини М. Бланшо означує терміном "нетерпіння", яке недвозначно називає "гріхом стосовно глибинної зрілості,... і стосовно страждання: відмовляючись страждати від жахливого, уникаючи нестерпного, ми ухиляємося і від того моменту, коли все перевертається і найбільша небезпека обертається найголовнішою, сутнісною безпекою і певністю. Нетерпіння добровільної смерті є відмовою чекати, відмовою від того найвищого стану, коли ми зможемо виявити себе у власній надмірності" [2, 109].

Несхитне прагнення реалізуватися в усій повноті своєї натури і, не зважаючи на реалії та ілюзії, іти обраним шляхом, дослухаючись лише до себе, сумніваючись і водночас вірячи у власний геній, стримувало Лесю Українку й від іншого кшталту самогубства, що його можна окреслити як світоглядно-духовне. Коли 1903 року постала проблема впорядкування архіву М. Драгоманова і пропозицію взятися за це було зроблено Лесі Українці, то вона, визнаючи цінність і потрібність справи, рішуче відхилила вимогу "скинутись" громадсько-політичної та мистецької діяльності, небезпечної та обтяжливої, з погляду багатьох, на користь такого ґатунку праці. "Може той архів, для якого я (мусила б)... зробити таку жертву, і вартий її, може одне слово з нього варте більше ніж всі мої слова минулі і ще не народженні, тільки у мене рука не здіймається на *таке* самовбивство, я ще не маю сеї одваги, я ще не нажилася душею, я ще навіть як слід не спробувала своєї сили – і маю вже її занедбати, придушити, "скинутися"? Ні, не маю одваги, хоч киньте в мене каменем. Не можу" [11, т. 12, 65].

Саме нагла смерть у червні 1895 року Михайла Драгоманова, улюбленого дядька й Учителя, стала першою в низці смертей рідних і близьких поетеси, досвід переживання / усвідомлення якої мав особливий вплив на неї. "Визначальною", під цим оглядом, була і смерть Коханого – Сергія Мержинського, що сталася в березневому Мінську 1901 року. Обставини завершення земного шляху цих людей, хоча й розділені в часі шестиліттям, разюче схожі: обоє пішли зі світу передчасно, чому передувала затяжна хвороба й кількамісячна агонія; Леся Українка заздалегідь знала, що слід готуватися до найгіршого, а ще, і це теж дуже важливо, і Драгоманов, і Мержинський померли в неї на руках. Про небезпечний стан здоров'я дядька вона довідалася ще 1891 року – раніше, ніж Олена Пчілка, якій довго нічого не розповідали. І ось реакція двадцятилітньої дівчини на цю важку новину (з листа до М. Павлика, котрий її й повідомив): "Тепер же я не знаю, як я ще на світі живу, бо в тяжчому стані душі я, здається, не була ще ніколи. Не знаю, щоб я дала, щоб тільки се лихо минуло... Я, якби мала два життя, то їх би не пожалувала. Даю слово, що як був у мене тиф, то я була в десять раз спокійніша при думці о смерті, ніж тепер. Тепер в мені живуть дві людини, одна живе і займається різними дрібницями, а друга тоне в якомусь хаосі жалю". А завершується лист, який писався протягом двох днів, проханням об'єктивно інформувати про стан справ. "Не бійтеся мене вразити, бо вже гірше вразити мене ніхто нічим не може. Якби я мала право перестати жити, то б перестала" [11, т. 10, 164–165]. І це не пафос, не "потрібні" слова, мовлені у стані афекту чи екзальтації. Це світоглядна позиція, згодом неодноразово підтверджена вчинком.

Гранична готовність Лесі Українки до самопожертви задля іншого, яскраво виявлена й у стосунках із С. Мержинським та К. Квіткою, має незвичайну

природу й зумовлена етосом певного психологічного типу. У філософському трактаті "Смерть" французького мислителя російського походження Владіміра Янкелевича так окреслено "різницю між цьогобічною самовідданістю мудреця, який готовий офірувати собою "аж до" самої смерті, але залишає смерть осторонь, і потойбічним самозреченням святого, який офірує собою "аж до" смерті включно: цьогобічна самовідданість, будучи земною, зовсім далека від усякого трагізму; вона говорить: "Тільки до цих меж і не далі", – і зупиняється на порозі смерті. А от, у демонічній гіперболі саможертовності мученик іде (готовий іти – Янкелевич тут різниці не робить. – *С. Р.*) на смерть заради іншого; більше цієї тотальної жертви людина дати не може" [див.: 12]. Міріам із "Одержимої", дістаючи відмову викупити власним життям Месію, усе одно підтверджує свій намір, хоча й у дещо зміненому формулюванні: "Нехай даремне! Та позволь загинуть // Хоч не за тебе, то з тобою вкупі!" [11, 3, 137]. Утретє авторка змусить героїню вже з максимальною відвертістю повторити сказане у фіналі сцени на Голгофі, біля ніг умерлого Христа: "Де ж ще більше горе, // Як не могти віддать за друга душу?..." [11, т. 3, 141]. Готовність розділити з Іншим його долю засвідчує й цикл поезій (кін.1900 – поч. 1901 року), пов'язаний зі смертю С. Мержинського.

Але під цим оглядом межа саможертовності в Лесі Українки охоплює, здається, іще трагічніший вимір, котрий визначається не так жалем, як особливим співчуттям і співрозумінням. Описуючи, дуже скупо, матері смерть М. Драгоманова, вона зауважує: "Скажу тільки, що сталось то дуже швидко, в скілька мінут і він був без пам'яті, так що не мучився, але перед тим остатніх місяців два... хто знає, може ми егоїсти, що хотіли затримати його при житті" [7, 325]. Ще виразніше думка про евтаназію (доводиться тут послуговуватися сучасним терміном) звучить в описі смерті С. Мержинського. "В последний день я не стала бы удерживать его при жизни, если бы даже это было в моей власти, только присутствие его родных мешало мне впрыснуть ему морфий (меня упорно преследовала эта отчаянная мысль), если бы только я могла, я дала бы ему" [7, 540].

Усе пережите в Софії та Мінську відкривало Лесі Українці інший бік людського існування, давало унікальні, не усвідомлені доти, знання й досвід світовідчуття, світорозуміння. Як твердить В. Янкелевич, "люди, що не зазнали горя, знають усе те, що й ми, але вони не знають, як і до якого засягу. Що ж, зрештою, дізналася людина в жалобі? Нічого нового, – і все ж вона, очевидно, щось зрозуміла – зрозуміла щось невловне, для чого немає назви жодною мовою" [див.: 12]. У неспроможності осмислити спостережене й відчуте біля вмирущого Мержинського зізнається й Леся Українка. "Слишком все это тяжело… больше чем я могу сказать, и чем следует говорить. Право, есть вещи, которые даже не следует стараться высказывать, потому что слова выдуманы не для них" [7, 529]. І ще одне прикметне свідчення з листа до матері, написаного через півтора місяці після щойно цитованого: "Ти не повинна дивитись на сю агонію <...> се не по твоїх нервах, я навіть писать тобі про се не хочу. Коли не писатиму, не бійся, се я через те, що слів не знаходжу" [11, т. 11, 216]. А ось відгомін "одкровень смерті" (Л. Шестов) у художньому тексті – поезії, написаній через кілька місяців після похорону С. Мержинського:

<...> я краще знов укрию
Серпанками ілюзії твій сон,
Щоб не чіпать страшних містерій смерті;
Я досить слухала її прелюдій,
Вони мені морозили всю кров,
Вони мене у камінь обертали;
Я досі вимовить того не можу,
Чого мене навчила пісня смерті
[11, т. 1, 271].

“Некрологічне знання”, що відкрилося авторці наведених рядків як посутній складник великої істини буття, важливе найперше силою впливу на особистість, аніж своїм, на позір, тривіальним змістом. Що ж усвідомила Леся Українка? Усі люди, навіть найближчі, найрідніші, – смертні й можуть відійти в будь-який момент часу. Більше того, смертна вона сама і, зважаючи на стан здоров’я, мусить почуватися особливо загроженою. Як видається, емоційно-чуттєва природа пізнаного поетесою лежить у регістрі найтемніших людських почувань і може бути описана в категоріях трагічного, зокрема так, як його розумів Дж. Джойс. (Пам’ятаємо тут і про “трагічний світогляд”, котрий, за словами Лесі Українки, вона свідомо собі виробила). “Трагічність, – пише Джойс, – це наче обличчя, що дивиться у два боки – в напрямку жаху і в напрямку жалю, що є її фазами... Жаль – це почуття, яке зупиняє душу при зустрічі з чимось серйозним і незмінним у людських стражданнях і єднає її зі страждальцем. Жах – це почуття, яке зупиняє душу при зустрічі з чимось серйозним і незмінним у людських стражданнях і єднає її з таємною причиною їх” [3, 210].

Розпач, шок “зупиненої душі”, моральне й фізичне виснаження, навіть спустошеність у поєднанні зі справді нелюдським збуренням волі та інтелекту в намаганні “перетравити тугу” вимагають особливих умов для осмислення і психологічної адаптації свідомості в нововідкритих координатах буття. У листі з Болгарії від 12 липня 1895 до М. Павлика так означено цю потребу: “Забратися так на місяць на два у яку-небудь таку хрущобу, де б ні душі знайомої не було, де не пишуть і не отримують листів, та там би засісти, або краще залягти та й закам’яніти, а потім вже вернутись на світ та й за роботу” [7, 329]. Але ні часу, ні нагоди для усамітнення й “закам’яніння” вона не мала. Необхідність підтримати близьку людину й у міру сил допомогти їй в останні місяці життя, а після найстрашнішого ще й підтримати рідних змушувала залишатися діяльною та спокійною. І можна лише здогадуватися, чого Ларисі Косач вартував такий “спокій”. Опосередковане уявлення про це може дати хіба що родинне листування січня 1901 р. [див.: 7, 527, 531]). Тому, по суті, єдиною приступною можливістю вивільнити психіку від неймовірно важкого тягаря залишалася інтелектуальна праця. Як констатує Леся Українка в листі до О. Кобилянської з Мінська: “Що ж, коли не впиватися, не вприскувати морфію, не курити опіюму, то треба хоч роботою задурити себе” [7, 523]. І саме творча напруга, котрої, хоч як це дивно, найбільше остерігалася поетеса в цей момент, стала основним каталізатором її страждань. У щойно цитованому листі вона зізнавалася: “Белетристика, однак, щось не йде мені тепер, навіть боюся до неї братися, певне, якесь божевілля вийшло б...” [7, 523]. Але через дві доби пишеться “Одержима”. Твір, до якого рівно через два роки було зроблено чи не найвідоміший автокоментар, що його під обраним кутом зору варто ще раз уважно перечитати. “Я її (“Одержиму”. – *С.Р.*) в таку ніч писала, після якої, певне, буду довго жити, коли вже тоді жива осталась. І навіть писала, неперетравивши туги, а самому її апогею. Якби мене хто спитав, як я з того всього жива вийшла, то я б теж могла відповісти: я з того створила драму” [7, 654].

Поезія Лесі Українки, написана до фатального 1895 року, теж виразно нюансована песимістичними мотивами. Але, хіба що за винятком дивовижного сонета “Дивлюся я на смерть натури...” (датованого орієнтовно 1890 р.), образ, тема смерті в ранній ліриці задекларовані суто риторично й подані крізь призму романтичного декору, фольклорної стилізації чи навіть пейзажної замальовки. Однак уже після втрати Вчителя, хронологічно від ліричної посвяти Аріадні Драгомановій “На пам’ять 31 іюля 1895 року”, для поетеси саме феномен смерті

стає одним із основних “об’єктів” творчих і філософських (у художній формі) роздумів. Найвідвертішого, конкретно-особистісного виміру вони сягнуть у т. зв. “циклі С. Мержинського”. Вражає довіра авторки слову й особливо ніби якась перевірка його можливостей. Також у вірші, написаному перед останньою поїздкою до Мінська, оприявнюється намір боротися за Коханого до кінця, а в разі поразки готовність розділити його долю. Саме словом Леся Українка ніби хоче зупинити / відвернути неминуче – “<...> кликнуть до бою / Злую мару, що тебе забирає” [11, т. 1, 259], а після фатальної втрати вона ж у слові шукатиме розради, звільнення від пережитого (вірші червня 1901 року).

Але вже в перші роковини С. Мержинського (березень 1902 р.) намагання пригадати, а головне, описати обставини його смерті викликають у Лесі Українки очевидні труднощі й потребують особливих психоемоційних зусиль. Із листа до В. Александрової: “Были моменты, которые даже я хотела бы забыть, если бы могла… А между тем… я непременно, против воли, и на них останавливаюсь, и это так ужасно, как будто я с ума схожу, – я как-то вдруг теряю ясность мысли, мне почему-то все начинает казаться призрачным, и люди, и обстановка, и я сама… вот и теперь так, я даже не уверена, точно ли пишу Вам, а между тем, я же это вижу…” [11, т. 11, 334]. А коли наступного року несподівано, унаслідок фатальної випадковості, помре її улюблений брат Михайло, Леся Українка вже не зможе, не матиме внутрішньої сили безпосередньо вивільнити, перелити власні біль і страждання в художній текст. Пов’язано це, гадаємо, з новим, трагічно усвідомленим сприйняттям свого покликання, ословленим на початку того ж 1903 року в листі до І. Франка: “І надо мною фатум. То досить страшний фатум, бо зміняє діла в слова. Зате, правда, наші слова стають нашими ділами” [7, 654]. Якось незбагненно навіть для самої поетеси її певність у матеріальності слова викликає спротив до фіксації на письмі жахливого факту, вірити в який відмовляються розум і почуття. З огляду на погіршення здоров’я рідні повідомили Лесі Українці про смерть брата поштою й не викликáли із Тбілісі на похорон до Києва. Стан, у якому вона опинилася, лише нещодавно опритомнівши від “мінської трагедії”, розкривається в листуванні із т. зв. ближнім колом – матір’ю, М. Кривинюком, А. Кримським, О. Кобилянською. Уже в першому після страшної звістки листі до матері звучить зізнання, не раз “продубльоване” потім й у спілкуванні з друзями. “За кожною пробою писати щось таке наступає на мене. Бо як пишу, то все страшне наближається до мене і стає дійсністю, а так то все ніби неправда, і мені треба сеї ілюзії, щоб не божеволіти” [11, т. 12, 90]. У посланні побратимові А. Кримському збережено ту ж настроєність і аргументацію, що й у розмові з попереднім адресатом за місяць перед тим. “Я не могла нікому писати без того, щоб не згадати про се (смерть брата. – *С. Р.*), а тим часом коли я пишу про се і називаю факт його іменням, то я, власне, *роблю* його фактом, переводжу його в дійсність з облади якоїсь страшної, але тільки ілюзоричної абстракції фікції” [11, т. 12, 93]. І навіть через дев’ять місяців після трагедії цей стан, ця “манія” не полишає її, що засвідчує, зокрема, лист до О. Кобилянської. “Писати щось ширше було для мене непереможно-прикрою роботою. Такий настрій почався в мене з того дня, як я довідалась про смерть мого брата... Ще й тепер, от у сю хвилину ледве-ледве я примусила свою руку написати сі страшні слова <...> Не мириться моє серце з ними. Отже була я на його могилі і ще не хотіла вірити, що то справді мій братік там лежить <...> І все мені здається, що не повинна ні писати, ні говорити про нього інакше, як про живого” [7, 729]. Можна ствердити, що таке сприйняття непоправної втрати залишиться в Лесі Українки назавжди. Саме так вона прийме смерть батька та своїх старших товаришів М. Старицького, М. Лисенка. “Сі імення для інших

людей належать тільки для літератури і хисту, – зізнавалася вона в листі до Л. Старицької-Черняхівської, – а для мене вони вічно викликатимуть живі образи, як імення близьких і рідних людей, що, властиво, ніколи не вмирають, поки живе наша свідомість <…> (я все їх бачу тепер поруч!) <…> Не трапилось мені провести вкупі з громадою до вічного дому Ваших рідних, і тим, певне, я не раз бачу їх живими, як завжди бачу свого татка і Мишу, і ніяк не хоче душа моя вірити в те, чого і перо уперто не хоче написати, ніколи, ніколи… Але ж я плачу тепер, значить, вірю?" [11, т. 12, 424–425].

Такий унікальний рецепційний ракурс, що за нього Леся Українка аж ніби перепрошує співрозмовників, зумовлений не якимись психічними аберраціями (божевілля – слово, уживане в цьому контексті самою авторкою), а надзвичайно рідкісною душевною організацією, чуттєво-інтуїтивним осягненням світу. "Приземлена людина, – указує В. Янкелевич, – думає лише про те, що бачить. А людина глибока, споглядаючи присутніх, думає про тих, кого нема, про те, чого вона не бачить, про те чого тут нема і, можливо, не існує; вона... духовним оком прозирає невидиме" [див.: 12]. І хоча цитований автор не розкриває джерел походження цих виняткових здібностей, проте їхнє формування, набуття в Лесі Українки найперше пов'язане з т. зв. безпосереднім чи усвідомленим досвідом смерті Іншого. З ним, хоч як дивно, виявилася напряму пов'язана і стратегія самопрограмування власного екзистенційного проекту. І в цьому контексті теза про смерть як учителя життя видається цілковито прийнятною. Фатальна приреченість, агонія Іншого з максимальною відвертістю явить поетесі суперечливу і, слід додати, згадавши Джойса, трагічну діалектику людського існування. Або змусить, як висловився про одне з надзавдань філософії В. Янкелевич, "відчути химерність життя, не чекаючи (власної. – *С. Р.*) смерті, котра в усіх аспектах розкриє цю химерність, але потім, коли вже буде надто пізно <…> Мудрість гранично чітко розуміє те, що облудність житейської метушні відкривається лише згодом, в останню хвилину, зі шпагою в хребті, за вже виразної небезпеки й повної паніки" [див.: 12].

Свобода, якої прагнула Леся Українка – письменниця й людина, у посутньому своєму вияві оберталася реальною можливістю керувати власним життям, усвідомлено проживати його в часі, безпомилково відкидаючи все позірне і дріб'язкове. Але як їй щастило порозумітися зі світом, перебуваючи з ним і навіть із собою в перманентному конфлікті, згармонізовувати матеріальне і духовне, уперто виборюючи право на свій ідеал співбуття? Мабуть, відповіді на ці питання в певному сенсі дорівнювали б розгадці котроїсь із основ світобудови. Давньоримський мислитель-стоїк Сенека (засади стоїцизму, поза сумнівом, знані і близькі Лесі Українці) у схожій ситуації дав своєму учневі таку пораду: "Чи нині помремо, чи завтра – це зовсім не важливо; чи добре помремо, чи погано – ось, що важливо. А добре померти – це уникнути небезпеки прожити погано" [9, 234]. То як спробувати уникнути того, від чого застерігає мудрець, як можна *бути*, балансуючи на межі буття, навіть пізнавши його основи, принаймні усвідомивши власну приреченість у ньому, як, зрештою, і приреченість усього сущого? Відповіддю й водночас своєрідним продовженням сентенції античного філософа можуть стати роздуми філософа XX ст. В. Янкелевича: "Наша відданість *речі* і наша нездатність осягнути нічого іншого, окрім речей, одночасно пояснює ворожість до небуття й бажання убезпечити від смерті бодай якийсь закапелок простору <…> Боязка, стривожена й консервативна людина, жадібна до всього особистого, відкидає вічність того, що не існує й не має субстанції: тому вона завчасу ховає до сховку скарб безсмертної душі, власником якого себе вважає. А шляхетність і сміливість упевнюють нас радше у протилежному: щоб набути все, потрібно нічого не зберігати <...> щоб нам даровано було нескінченність, слід некорисливо і без жодного розрахунку зофірувати всією нашою істотою" [див.: 12].

Беззастережна й, вірогідно, навіть піднесена до аксіологічного принципу саможертовність Лесі Українки, засвідчена і взаєминами з рідними та близькими, і ставленням до літературної справи, і, зрештою, усім її життям, вочевидь, не потребує ілюстрації чи то переконливого підтвердження. Нагальнішою тут бачиться спроба зосередитись на виявленні першооснов такої дивовижно тонкої духовно-психологічної організації. Гадаємо, вирішальною тут стала рано усвідомлена і прийнята поетесою готовність померти, спокійно й одверто прийняти *свою* смерть, хоч би якою і, що теж важливо, хоч би коли та настала. Усерйоз роздумувати над завершенням свого земного шляху вона також почала дуже рано, що підтверджує й уже згадуваний сонет 1890 року (опублікований лише 1947 р.):

Дивлюся я на смерть натури, і благання
Я посилаю доленьці своїй,
Щоб і мені дала кінець такий,
Щоб я була спокійна в час конання.

Ніхто щоб не почув тоді мого ридання.
Тай по мені не мають сльози лить, –
Сама в собі я буду жаль носить.
О доленько моя, сповни моє бажання! [11, т. 1, 226].

Попри двічі наголошене К. Квіткою твердження, "що не тільки розпоряджень щодо похорону, але взагалі ніяких розпоряджень на випадок смерті Л[еся] У[країнка] ні давніше, ні під час останнього гострого періоду хвороби не робила <...> і взагалі ніколи не говорила про смерть і так до останньої хвилини" [8, 290, 288], можна переконатися, що все ж поетеса поверталася до цієї теми. Зокрема, у ліричному циклі 1902 року "Осінні співи" вона опосередковано підтвердила свій "ідеал" природного відходу від життя, поданий розгорнутою метафорою закономірної, неспішної зміни одного річного колообігу іншим ("До Lady L.W.", "Осінь"). Іще промовистіша з цього погляду поезія з "циклу С. Мержинського" – тобто написана у стані граничної сугестії – "Чи пам'ятаєте, коли я говорила...". Імовірно, що саме до цього тексту у Квітчиних спогадах (у тій частині, де йшлося про відсутність у дружини особливих "посмертних побажань") було зроблено, а згодом закреслено такий коментар: "Коли не вважати на один ненадрукований вірш, який писать ще рано. Цей вірш і не буде надрукований. Розпорядження" [8, 290]. Як й "Осінні співи", названий твір – це своєрідні варіації на "теми", задані сонетом 1890 р. Однак у "заповіті" – слово звучить у самому тексті – закцентовано не так на індивідуальному сприйнятті явища смерті, як на справді незвичайних (ніби) розпорядженнях щодо майбутнього похоронного ритуалу.

<...> Моя душа не буде со святими,
Не буде "вічна пам'ять" по мені,
Чужі мені пісні з словами тими
І дзвони сі, потвори мідяні.
Коли вже треба голосить по трупі,
Нехай музика плаче, та без слів, –
І жаль, і сміх, і плач, і пісня вкупі –
То буде так мов лебединий спів.

А та юрба, що посумує вранці,
Увечері нехай іде в танець.
Се дивно вам – після погребу танці?
Звичайний то смутним пісням кінець!
Та що ж, нехай не зрушу я нічого,
Зірвавшися в безодню забуття,
Аби не ранила так смерть моя нікого,
Як ранило мене моє життя [11, т. 1, 264].

Зрозуміло, що "заповіт" Лесі Українки не в усьому надавався до виконання, проте рідні врахували її вимогу громадянської панахиди. (Була лише невелика,

так би мовити, формальна відправа священика Байкового цвинтаря). А от про дотримання, по суті, основного побажання (чи самонастанови), висловленого прикінцевою строфою вірша, поетеса в певному розумінні подбала сама. Ідеться про ту, за словами К. Квітки, "дивну, виключну видержку", з якою вона зустріла останні стражденні дні та водночас про її справді неймовірні намагання "не ранити" близьких своєю смертю. Олена Пчілка, на руках якої й померла донька, залишила два дивовижні епістолярні свідчення; одне зроблене незадовго до страшної події, а друге – після. Зокрема, інформуючи рідних про надзвичайно важкий стан здоров'я хворої, прикрі симптоми й нестерпний біль, мати все ж із подивом констатує: "Лесин організм обманює всіх тим (навіть лікарів), що через повну свіжість голови Леся при найменшій спосібності може бути бадьорою навіть, наскільки можливо, веселою" [8, 236]. У другому ж листі, описуючи О. Кобилянській обставини смерті доньки, мати мимоволі, а чи свідомо знову зупиняється на схожих нюансах поведінки. "В грудях її (Лесі Українки. – *С. Р.*) горів нічим невгасимий вогонь, палив її жорстоко. Однак вона знаходила для всіх добре слово і бажання сказати щось веселіше, бадьоріше. О близькім кінці своїм – не думала. *Дивна річ – все розважала себе*, що той вогонь, від котрого згасала щодень, щогодини більше приходить від припадкового катару" [8, 281]. Виокремлений пасаж, як видається, слід прочитувати в тому сенсі, що заспокоювала, "розважала" Леся Українка, мабуть-таки, не себе, а найперше – рідних (схожі "заспокійливі" мотиви звучать і в листуванні поетеси 1910-х рр. із "ближнім колом"). Опосередковане підтвердження цьому знаходимо й у кінці щойно цитованого листа: "Однак та присутність цілковито здорового духу, бадьорість думки, навіть жартівливість у розмовах, мрії про нескінченні твори, все те обманювало нас якоюсь надією" [8, 281]

Стоїчні спокій і мужність, із якими Леся Українка прийняла свою смерть, мають джерелом походження, окрім індивідуальних, духовно-світоглядних особливостей, пережитий досвід смерті Іншого. Те, як умирав М. Драгоманов, а то більше С. Мержинський, назавжди закарбувалося в її свідомості, усталюючи думку, що за певних обставин відхід із життя – це єдиний порятунок від його нестерпності (проблему евтаназії в цьому контексті розглянуто вище). Звідси й амбівалентне сприйняття смерті: як жаху, насилля над людською природою і водночас можливості звільнення від особистих страждань і тиску жорстокого світу. Згадаймо, як закінчується життя Міріам – героїні першої драматичної поеми письменниці, й Антея – протагоніста останнього її твору цього жанру: померти можна і треба гідно.

Важливим тут бачиться і т. зв. поріг випробування смертю, свідком якого у випадку С. Мержинського стала Леся Українка. Саме споглядаючи агонію Коханого, вона усвідомила, що ослаблена фізично й морально людина в очікуванні неминучого може зламатися, утратити себе (а це в її системі етичних координат неприпустимо), піддатися страху, нудьзі, безнадії, розпачу... Відчуження й потворність смерті – один з основних лейтмотивів відомих листів поетеси до В. Крижанівської-Тучапської та В. Александрової. "Я часто не узнаю теперь своего друга, так он бывает странен, – пише вона з Мінська першій із названих адресаток, – как будто даже отчужденность какая-то чувствуется. Я искала этому причин в его… религиозности… но он сказал мне вчера в одну минуту просвещения: "это отчужденность смерти, других причин не ищите" [7, 528–529]. А ось спроба оповісти тій самій адресатці найстрашніше: "Ему становилось все хуже и хуже, и наконец я увидела высшую меру человеческой слабости и несчастья – я не могу и не хочу описывать Вам все это т[ак] к[ак] знаю, что при жизни он был бы этим недоволен" [7, 540]. У листі до В. Александрової, роком пізніше, збережено ту ж відвертість і напругу: "Может

быть так больно именно потому, что последние картины особенно врезались в память, а они страшны, да, не только печальны, но страшны, просто не поддаются описанию. Ведь болезнь подчас изменяла его так, как даже самая смерть не изменила, он подчас становился совсем другим, как будто даже чужим" [11, т. 11, 334].

У світлі сказаного напрошується закономірне питання: чи боялася смерті сама Леся Українка? Зваживши на те, як вона перейшла свій "поріг випробування" нею і, ширше, випробування життям, доведеться ствердити, що ні. Але тут, мабуть, можна говорити про іманентний природний страх чи осторогу кожної живої істоти перед неминучим і незвіданим. Навіть її Месія – богочоловік – у Гетсиманському саду звертається до поснулих учнів: "Не спіть. Моя душа смутна до смерті!" [11, т. 1, 138]. Слід також зважити на мемуарні свідчення, серед яких найбезпосереднішими, гідними віри залишаються спогади К. Квітки. Уперше згадуючи про спокійне чи навіть радше "байдуже" ставлення дружини до смерті, він post factum намагається пояснити це тим, що "може вона вважала за малодушшя говорити про перемогу одвічного ворога, поки він іще не прийшов, а може з своєї безкрайньої лагідності не хтіла такими розмовами завдавати жалю близьким" [8, 290]. А от удруге повернувшись до болючої теми, удівець уже значно відвертіший і категоричніший: "Ніколи не боялася смерті, але боялася маразму і найбільше боялася, що як почнеться упадок мозкової діяльності, то вона того не завважить і не покине писати. Боялася теж, що не сповнить літературних замірів, які носила в душі" [8, 304]. (Згадується тут відомий автокоментар до "Руфіна і Прісцілли" про те, як їй здавалося, що не сміє вмерти, поки не закінчить драми).

Окрім спостереженого чоловіком, Лариса Косач боялася – і, мабуть, найбільше – утратити когось із рідних чи друзів. Розраджуючи О. Кобилянську після важкого розриву з О. Маковеєм, вона, зокрема, пише (а це 1901 р.): "Все-таки хтось знає, що він нікого не втратив навіки, то ще, значить, найгіршого не було" [7, 557]. А в першому після трагедії з братом листі до матері майже в афористичній формі озвучує і свою "програму" взаємин із близькими людьми. "Не вмію ніким ні для кого жертвувати, хіба що собою, своїм власним життям, а тільки почуваю, що моє серце крається на дві половини, коли не всі, кого я люблю, любляться межи собою, і за їх незгоду я можу тільки сльозами своїми і крів'ю з серця платити... Ох, мамочко, не мучмо себе нічим, бо єсть тільки одно лихо на світі – то смерть, досить уже її самої для муки!!" [11, т. 12, 91][1]. Також і в подружжі поетесі доводилося постійно потерпати за здоров'я чоловіка, або ж, за її означенням, "жити під Дамоклевим мечем". Страх побільшувала якась неймовірно фатальна подібність тих побутових, морально-психологічних умов, що їх створювала сама ж Квітчина родина, до сімейної атмосфери в домі Мержинських. "Се ж друге видання тої обстановки, в якій загинув нещасний Сергій Костянтинович, – читаємо в листі до сестри Ольги, – ти можеш собі здумати в який жах кидає мене ся аналогія!..." [11, т. 12, 188]. Але цього разу вона врятує коханого, не дасть, не дозволить йому померти (він переживе її на сорок років). У такому сприйнятті боротьба за К. Квітку – це ще один досвід боротьби зі смертю за Іншого.

Якщо поширити попереднє спостереження на Лесю Українку, то можна ствердити, що в цьому сенсі її існування – невпинна й уперта боротьба, протистояння смерті. Однак важливо уточнити, що тут не було приреченого сприйняття свого життя як умирання, неухильної дороги в небуття. Домінантною ж бачиться світоглядна парадигма, за котрою життя – це обов'язок, а смерть – очевидна неминучість, але й те, і те потрібно "витримати з честю". А тому свобода, що її довелося

[1] Міріам навіть на чудесну звістку про воскреслого Месію може лише відповісти: "Так що ж? Хіба минає все минуле? / Він пережив три вічності в три ночі, / Прийняв три смерті. Чи тепер, воскресши, / забуде він страждання, зраду, смерть? / Простити може, а забути – ні!" [11, т. 3, 146–147].

виборювати, аби мати змогу творити, не могла бути досягнута в реальному часі, тобто за життя, але як рівноцінний еквівалент поставала в боротьбі, процесі, самому шляху до неї. У філософському чи то метафізичному розумінні у стосунки свободи зі смертю можна ввійти, лише пізнавши і психологічно "прийнявши" її. Як пише М. Бланшо, "на обрії людського життя смерть становить собою не те, що дано, а те, що потрібно доконати: завдання до якого ми активно беремося, завдання котре стає джерелом нашої активності і панування над собою. Людина вмирає, це ніщо, однак людина є, виходячи зі своєї смерті, вона міцно пов'язана зі своєю смертю, вона сама визначає цей зв'язок, вона творить свою смерть, сама себе робить смертною, а завдяки цьому надає собі здатність творити і плодам своєї творчості надає смисл та істину" [2, 84].

Як уже мовилося, зв'язок Лесі Українки зі смертю (набуття "некрологічного знання") базувався на гостро пережитому й засвоєному досвіді Іншого. І саме з утратами М. Драгоманова та С. Мержинського пов'язане принципово нове сприйняття, усвідомлення себе як митця, що має певні обов'язки або ж "заповіти". Зокрема, у першому після похорону дядька листі до матері згадано й той, вочевидь останній, "урок", що він його дав улюбленій учениці: "Ми повинні тепер мати владу над собою. Він научив мене, як люди терплять лихо і борються з долею" [7, 325]. Водночас покликання справжнього учня – усіма силами долучитися до справи вчителя, продовжити розпочате ним. Саме з такими почуттями й намірами, як свідчить віршована посвята кузині Аріадні, поверталася із Софії Леся Українка:

> Для мене, сестро, щастя не бажай
> (Ми з ним чогось не можемо ужитись!),
> Ти побажай мені одваги й сили більше
> Сповняти *той великий заповіт*
> Що я несу з собою на Вкраїну... (курсив мій. – *С. Р.*) [11, т. 1, 235–236].

Іще разючіше й чіткіше мотив обов'язку, дивовижно сполучений із самим мистецьким покликанням чи навіть зумовлений ним, прописано епістолярними та художніми текстами періоду "мінської трагедії". Та коли "заповіт" Драгоманова можна трактувати як настанову громадянської, просвітницької, а в певному розумінні й політичної діяльності, то зобов'язання перед Мержинським мали суто естетичну природу. Зокрема, ще за життя він намагався обумовити деякі, можливо, і дивні для сторонньої людини, нюанси власного похорону. Ось як про це згадувала Леся Українка: "Он все время, не раз по ночам, просил меня заботиться насколько в моих силах, о том, чтобы он не имел отталкивающего вида после смерти, просил покрыть его вуалью, украсить цветами, – он говорил, что это мой долг как друга и поэта (может быть это предрассудки, но они и мне свойственны). Пусть же будет так! Пусть никто не видит его таким, каким я видела его" [7, 540]. І як підтверджують описи похорону (фрагментарні, у художньому слові) – розпорядження було виконано[2]. Водночас, окрім формального, поетеса усвідомила собі ще й інший обов'язок – мистецький:

[2] Прикметна в цьому контексті еволюція образу (чи навіть метафори) квітів у жалобних або ж "погребальних" віршах Лесі Українки. У згадуваній посваті А. Драгомановій поетеса зізнається, що давніш любила з "наймиліших міст" привозити на пам'ять квіти, однак "Тепер (після смерті дядька. – *С. Р.*) взяла я грудочку землі, / Колись її положать надо мною" [11, т. 1, 235]. А от у "циклі С. Мержинського" з'являється своєрідна опозиція "мертвих" (матеріальних) і "живих" (духовних чи поетичних) квітів. Тезі "Ти спиш в землі між мертвими квітками, / І страшно думати мені про них" протиставлено антитезу "Я дам живих квіток, зрошу їх кров'ю, / І заблищать вони, немов рубіни, – / Не так, як ті бліді, убогі квіти / Весни лихої, – і не будуть в'януть, / І в землю не підуть і не умруть" [11, т. 1, 271]. Надзвичайно цікаві під цим оглядом й інші поезії циклу: "Твої листи завжди пахнуть зов'ялими трояндами...", "Все, все покинуть, до тебе полинуть...", "Уста говорять: "він навіки згинув"...", "Ти не хтів мене взять..."

<...> Я повинна стоять на сторожі,
Бо мені заповідано в спадок жалобу й красу
Білий мармур і плющ, і криваві осінньої рожі... [11, т. 1, 270].

Саме в мистецтві й мистецтвом вона сподівалася зберегти своє почуття до Коханого, залишити його світові у вічності:

І ти знов оживеш в вінку живому
Живих квіток; ілюзії серпанок,
Серпанок мрій моїх тебе скрасить...
Нехай собі минає рік за роком,
Нехай мій вік уплине за водою,
Ти житимеш красою серед квітів,
Я житиму сльозою серед співів! [11, т. 1, 271].

Почуття влади слова над часом і пам'яттю визначало й, так би мовити, загальний, метафізичний обов'язок Лесі Українки перед рано втраченими рідними. Учитель, Коханий, Брат, Батько – усі вони були цим і непомірно більшим для поетеси. Тому вона змушена й буде жити, працювати, творити й за них, а отже, і від їхнього імені говоритиме зі світом.

Але прагнення встигнути якомога більше наштовхувалося на об'єктивну неспроможність фізичної оболонки відповідати потребам духу, витримувати неймовірне внутрішнє горіння. Саме ця непереборна колізія, постійне невдоволення собою і своїми творами, мабуть, і вирізняє генія. Звідси й своєрідне сприйняття власного життя, його тяглості в часі. "Як подумати гаразд, – писала Леся Українка М. Кривинюкові, – то я таки мало *жила* за 31 рік своєї присутності на світі, років зо два було інтенсивного життя, а то все не то вже півжиття, а 1/4 або 1/10 життя, всього разом мені тепер і 16 літ ще не скінчилось, коли міряти до середньої інтенсивності. Тай не тільки мало жила, але й мало працювала, а це ще гірше" [7, 614].

Але хоч як це парадоксально, саме загрожений стан, постійне балансування на межі живили поетесу особливою життєвою, а головне, творчою енергією, розкривали несподівані ракурси та обшири сприйняття й розуміння світу. "Мені здається, – писала вона до матері 1898 р., – що я маю перед собою якусь велику битву, з якої вийду переможцем, або зовсім не вийду. Коли у мене є талант, то він не загине, – то не талан, що погибає від туберкульозу чи істерії. Нехай і заважають мені сі лиха, але зате, хто знає, чи не кують вони мені такої зброї, якої нема в інших, здорових людей" [7, 434]. Іще відвертішою є автохарактеристика з датованого трьома з половиною роками пізніше листа до сестри Ольги: "Я багато в чому думаю і почуваю інакше, ніж решта нашої родини і твої приятелі, але ж *нормальним* людям багато чого недоступно такого, що зовсім ясно стоїть для таких ненормальних як я" [11, т. 11, 235]. Цей нереальний для пересічної свідомості екзистенційний стан, це відчуття чи навіть "зв'язок" зі смертю, її грізною прихованою силою вивільняли й скеровували творчу потугу[3]. Як переконує М. Бланшо, "Поетичне мовлення і вмирання належать до глибинності одного устремління <...> Співець повинен цілком віддатися грі й урешті загинути, адже промовляє він лише тоді, коли передчуття близької смерті, передчасна розлука, дочасно мовлене "прощавай" стирають у ньому хибну певність у бутті" [2, 146]. (Пригадаймо, за яких обставин було написано "Одержиму" – твір, із котрого, зрештою, починалася Леся Українка).

[3] Інколи навіть сама поетеса не може дати ради цій "темній" енергії, опанувати її, як-от, скажімо, у вірші "циклу С. Мержинського": "...Ні! я покорити її не здолаю / ту пісню безумну, що з туги повстала, / ні маски не вмію накласти на неї, / ні в ясну одежу убрати не можу, – / б'є чорними крильми, мов хижая птиця, і ранить, як тільки я хочу приборкать / її силоміць" [11, т. 1, 193].

Але чи можна в цьому контексті говорити про шлях через смерть до мистецтва? Мабуть, доречніше буде визнати амбівалентність психологічного механізму, у якому смерть – це стимул до мистецтва, але й мистецтво – то боротьба й водночас *гра* зі смертю. Такий погляд на проблему інспіровано вже самою природою взаємозв'язку або, точніше, взаємонакладання "простору смерті" і "простору творчості", адже за можливість творити авторка мусила платити власним життям. Але, здається, це не дуже турбувало поетесу, а навпаки, навіть знімало внутрішню напругу, надаючи її відчуттю реальності розкутого, ігрового відтінку[4]. "Я добре пам'ятаю, – зізнається вона в контексті розмови про своє здоров'я й літературну працю, – що "доти жбан воду носить, доки му ся вухо ввірве", але ся "істина" ще більше придає мені натхнення" [11, т. 12, 214]. Недарма ж на закид Міріам про обмеженість і безвір'я людське Месія відповідає саме так: "Самого слова мало їм для віри, / їм треба діла". А коли Міріам нагадує "Ти творив дива!", мудрий Учитель їй і пояснює: Творив дива ще тільки над водою; / Сього не досить – треба крові" [11, т. 3, 133].

Як засвідчує листування Лесі Українки (особливо промовисто – останніх п'яти-шести років), кожний новий твір здобувався неймовірними зусиллями волі й духу з одночасною й безповоротною втратою фізичного здоров'я. "Теми приходили до неї і захоплювали її занадто часто, – згадував К. Квітка, – і якби часом вона не розхолоджувалася до них, то не було б тих рятівничих пауз у її творчості, які все-таки давали їй відпочинок, і вона згоріла б у пломені свого натхнення іще раніше ніж се сталося" [8, 315]. Також, і варто знову погодитись із В. Янкелевичем, у цьому контексті можна говорити про мобілізувальну й навіть стимулювальну функцію "простору смерті". "Адже хто зна чи не надає невиразне передбачення, усвідомлення смерті – прискорений темп короткому життю, його спішний і нерівний ритм, його патетичну напругу... Все відбувається так, наче коротке життя генія повинне за кілька років завершити працю, виконати котру можна лише за довге життя: його еволюція надзвичайно швидка, досконалість досягається відразу ж, а період життя зведено до мінімуму; здається, що якась таємнича сила пришвидшує становлення цього бурхливого життя і скорочує його вікові періоди" [див.: 12].

Своєрідною ілюстрацією до слів Янкелевича може стати друга подорож Лариси Косач до Єгипту, а власне, морська частина маршруту, коли її корабель потрапив у страшенний шторм. "Як я згадаю тую безпричальну гонку <...> по розлютованому морю, то готова вірити в "чудо" <...> Властиве легше було не доїхати зовсім, ніж доїхати благополучно" [7, 843]. Але попри такі абсолютно невідповідні умови, поетеса все ж знайшла можливість для творчості, і вірші, написані в бурю, стали окрасою циклу "З подорожньої книжки". Scribo ergo sum (пишу, значить, існую), – любила вона повторювати, перефразовуючи Декарта.

Непогамовна, справді якась фатальна "жага творчості" спонукає Лесю Українку до праці, зобов'язує постійно триматися у формі, залишаючись письменницею (а значить, собою) за будь-яких обставин. Навіть найбільша трагедія не в змозі змусити митця до мовчання, а навпаки, може зміцнити його голос, надати щирості, переконливості, правдивості його слову. "Такий вже фатум над поетами, – читаємо у відомому листі з автокоментарями до "Одержимої", – що мусять гукати на майданах і "прорицати які одержимі" в той час, коли б хотіли в землю увійти від туги і замовкнути навіки <...> А над ким того фатума нема, той базікає собі, скільки схоче, і ніхто з нього нічого не питає"

[4] Навіть саму перемогу смерті над тілом Леся Українка готова "відсвяткувати" разом із супротивницею, так би мовити, карнавалізувавши похоронний ритуал. Пригадаймо побажання із поетичного заповіту "Чи пам'ятаєте, коли я говорила..."

[7, 654]. Але пережита трагедія ще й зобов'язує письменника промовляти чи, перефразовуючи, сама промовляє ним і через нього. Цей, сказати б, містичний досвід митця-медіума із граничною відвертістю явлено у вірші "Уста говорять "він навіки згинув"... ". Варто навести з нього саме ту строфу, де мовиться про найтоншу матерію – царину художньої творчості. Її також, як і решту вимірів буття ліричної героїні, регламентує "простір смерті", котрий озивається до неї голосом утраченого Коханого:

Чи я спущусь в безодні мрій таємні,
Де постаті леліють ясні й темні,
Незнані й знані, і наводять чари,
І душу опановують примари,
А голос твій бринить, співа з журбою:
"Я тут, я завжди тут, я все з тобою!" [11, т. 1, 265].

У ще одному листі того часу й теж до І. Франка, міркуючи про злочин, який чинять письменники, зумисне підпорядковуючи свої твори кон'юнктурі (дослівно: "топлячи дітей"), Леся Українка – асоціативно? підсвідомо? – виходить на розуміння краси й поетичності трагічного. Розуміння того, що страждання і смерть як граничні й у певному сенсі найвищі вияви людської екзистенції, пропущені через мистецьку оптику, стають реальною сутністю (у матеріальному вимірі – текстом), яку можна протиставити знищенності й ілюзорності світу. "Рахіль плаче і не хоче потішитись по дітях своїх, бо їх немає..." Хто була та Рахіль?... Які були її діти? Які були б вони, коли б виросли здорові? Чи пам'ятали б їх люди досі, їх і матір? І чим би їх пом'янули нащадки? Хто знає... Але тепер вони безсмертні, бо туга їх матері безсмертна, а вони живуть в її тузі. Що було б з їх безсмертя, якби їх мати по них не тужила, якби вона схотіла потішитися, власне, тим, що їх все одно "вже не вернеш", що їх немає? – скільки матерів потішаються тим! Але все ж "Рахіль плаче і не хоче потішитись по дітях своїх, бо їх немає..." [11, т. 12, 16][5]. Можливо, досвід такої інтерпретації трагічного в людському житті (Янус жаху й жалю, за Джойсом) було вперше апробовано у віршах "циклу С. Мержинського". Поза сумнівом, у своїх творах Лариса Косач обезсмертила Коханого і, як видається, зробила це майже свідомо. Найпромовистіша під цим оглядом поезія "Я бачила, як ти хилився додолу...", у котрій теж актуалізовано біблійний (апокрифічний) сюжетно-сенсовий ресурс. Повністю варто навести другу – центральну частину тексту:

І брала я тоді паперу картку білу,
Хотілося мені зібрати тії сльози,
Що в голосі (Коханого. – *С. Р.*) бриніла невидимо.
Колись отак, – розказує легенда, –
Хустиною святая Вероніка
Зібрать хотіла сльози й піт Христа.
Та на хустині замість поту й сліз
Зостався образ у вінці терновім
Того, хто впав знебулий під хрестом.
О, кожний раз, як я збирала сльози
Твої, мій друже на папір біленький,
Я бачила те чудо Вероніки... [11, т. 1, 262].

[5] Згодом цей біблійний сюжет стане основою для поетичного "апокрифу" Лесі Українки "Прокляття Рахілі". За мотто до твору правитиме двічі цитована в листі до І. Франка фраза з Євангелія від Матвія.

У загальному сенсі вибудований генієм Лесі Українки поетичний космос – це цілий самодостатній світ, вічний універсум, який існує за власними законами й логікою, а ще має здатність сакралізувати все, що притягається його орбітою. “Я створю тобі світ, новий світ нової мрії” – обіцяла авторка Коханому (вірш “Твої листи завжди пахнуть зов’ялими трояндами...”). І вона таки дотримала слова. Як пише М. Бланшо, “простір, де все повертається у глибинне буття, де існує нескінченний перехід поміж двома площинами, де все помирає, та смерть виступає мудрою подругою життя, де страх є райським блаженством, де прославляння оплакується, а плач прославляє <...> де замикається найбільше коло і відбувається нескінченне перетворення – це простір поезії” [2, 131].

Безумовно, наведене твердження можна поширити й на “простір творчості” Лесі Українки. На жаль, межі цієї розвідки не дозволяють залучити до розгляду – хоча б у загальному обсязі – драматургію митця. Але й без літературознавчого аналізу очевидно, що й в основному її жанрі “простір смерті” виступатиме чуттєво-емоційним, а нерідко й змістовим, сюжетним складником художньої реальності, параметруватиме її. Як з’ясувалося, невдовзі після трагедій у Софії й Мінську Лариса Косач уже не могла свідомо сприймати і, так би мовити, у реальному часі ословлювати / обговорювати те, що сталося (фіксувати подію на письмі), а то більше так “переживати” нові втрати рідних і близьких. Але “досвід смерті” виявився достатньо значущим і, сказати б, радикальним, аби знайти можливість актуалізуватися в іншій опосередкованій площині – художньої творчості. Як помітила Н. Зборовська, “у кожній драмі Лесі Українки буде присутній завершальний смертельний жест, що, очевидно, виражатиме її щоденну психологічну готовність зустрітися зі смертю” [5, 42]. І таку ж готовність виявлятимуть герої, для багатьох із яких вихід із життя стане єдиною прийнятною альтернативою залишитися собою (“Блакитна троянда”, “Одержима”, “Бояриня”, “Лісова пісня”, “Оргія”). А для декого із протагоністів смерті взагалі не існуватиме – у тому сенсі, що вона стане лише звільненням чи своєрідним переходом-поверненням до ідеального буття у за́світі (Месія і, мабуть-таки, Міріам, Руфін і Прісцілла, Лукаш і Мавка).

Підсумовуючи, слід визнати, що проблема взаємин Лесі Українки – письменниці і людини зі смертю розкривається в унікальному, а тому складному й неоднозначному дискурсі притягування / відштовхування. Безсумнівним і визначальним тут є досвід утрати Іншого, коли, як твердить історик і філософ Філіп Ар’єс, і відбувається “відкриття індивіда, усвідомлення в час смерті (Іншого. – *С. Р.*) або в думці про смерть своєї власної ідентичності, особистої історії, як у цьому світі, так і у світі іншому” [див.: 1]. Але присутність генія в земному падолі нетривала. Та ж сама “таємнича сила” (В. Янкелевич), що блискавично веде його до розквіту, водночас і обмежує його людський вік. Власне, такою “таємничою силою” Лесі Українки стало мистецтво: за право творити вона платила правом існувати, але життя без творчості – то було б уже не життя для Лесі Українки й не життя Лесі Українки. Усе сталося відповідно до тієї ж максими, на яку вийшов через півстоліття інший геніальний поет Василь Стус:

І зважитись боротись, щоби жити
І зважитись померти, аби жить.

А за таких умов лише смерть, готовність померти за свій ідеал єдина по-справжньому визначає цінність людського буття, надає йому істинного сенсу. Як видається, схоже усвідомлення було в Лариси Косач, коли вона, повідомляючи матері про смерть М. Драгоманова, написала: “Він поліг на полі честі, в останній день читав свою останню лекцію” [7, 325]. У свої останні дні Леся Українка

надиктовувала рідним план чергової драми... Так умирали мудреці та поети давнини – Сократ, що спокійно продовжував навчати учнів, прийнявши цикуту, або ж Сенека, який і на смертному ложі – із розітнутими судинами – диктував секретареві сторінки незакінченого трактату.

ЛІТЕРАТУРА
1. *Арьес Ф.* Человек перед лицом смерти // http: lib.rus.ec\b\ 140440.
2. *Бланшо М.* Простір літератури / Пер. з франц. Л. Кононович. – Львів: Кальварія, 2007. – 272 с.
3. *Джойс Дж.* Портрет митця замолоду / Пер. з англ. М. Прокопович. – Львів: ВНТЛ-Класика, 2005. – 272 с.
4. *Драй-Хмара М.* Леся Українка. Життя й творчість // *Драй-Хмара М.* Літературно-наукова спадщина. – К.: Наукова думка, 2002. – С. 35–151.
5. *Зборовська Н.* Моя Леся Українка: Есей. – Тернопіль: Джура, 2002. – 228 с.
6. *Зеров М.* Леся Українка. Критично-біографічний нарис // *Зеров М.* Українське письменство. – К.: Основи, 2002. – С. 383–416.
7. *Косач-Кривинюк О.* Леся Українка. Хронологія життя і творчости. – Луцьк: ВАТ Вол. обл. друк., 2006. – 928 с.
8. *Леся Українка.* Документи і матеріали 1871–1970. – К.: Наукова думка, 1971. – 488 с.
9. *Сенека Л. А.* Моральні листи до Луцілія / Пер. з латин. А. Содомора. – К.: Основи, 1999. – 603 с.
10. *Старицька-Черняхівська Л.* Хвилини життя Лесі Українки // *Старицька-Черняхівська Л.* Вибрані твори. – К.: Наукова думка, 2000. – С. 741–763.
11. *Українка. Леся.* Зібр. тв.: У 12 т. – К.: Наукова думка, 1975 – 1979.
12. *Янкелевич В.* Смерть // http: elenakosilova.narod.ru/studia2/jank.htm.

Отримано 11.03. 2010 р. *м. Луцьк*

Наталя Малютіна

УДК 821.161.2 Українка – 2 – 95

ДРАМАТИЗАЦІЯ РИТОРИЧНИХ СТРАТЕГІЙ ТЕКСТУ У ДРАМАТИЧНИХ ПОЕМАХ ЛЕСІ УКРАЇНКИ (ДО ПРОБЛЕМИ ХУДОЖНЬОГО МІМЕЗИСУ)

У статті проаналізовано форми і способи драматизації поетичних стратегій у драматичних поемах Лесі Українки “Одержима”, “Оргія”, “Адвокат Мартіан”.

Ключові слова: драматична поема, поетична драма, художньо-літературний мімезис, риторичні стратегії тексту, ритм, хронотоп, голос.

Natalia Maliutina. The dramatisation of rhetoric strategies in Lesia Ukrayinka’s dramatic poems: On the problem of mimesis in literature

The article studies forms and methods of poetic dramatisation and the appropriate rhetoric devices in Lesia Ukrayinka’s dramatic poems “Obsessed”, “The Orgy”, and “Martian, the Lawyer”.

Key words: dramatic poem, poetic drama, mimesis in arts and literature, rhetoric strategies of the text, rhythm, chronotope, voice.

Міжродове явище “драматичної поеми” завжди викликало суперечності щодо окреслення термінологічного поля його функціонування. Як зазначає К. Латавець, драматична поема входить у сферу існування поетичної драми поряд із релігійною, сакральною, християнською, оніричною, містерійною драмою, драмою, написаною білим віршем, баладою, казкою чи поетичною фантазією, поетичним гротеском [3, 9]. У розмаїтому спектрі гібридних родо-жанрових різновидів поетичної драми драматична поема виявляє свою змістову і формальну специфіку. Поряд із тим спільним маємо низку