

УДК 821.161.2-3 Українка

Н. Колошук

КОНФЛІКТ РЕАЛЬНОСТІ ТА МИСТЕЦТВА У БЕЛЕТРИСТИЧНІЙ СПАДЩИНІ ЛЕСІ УКРАЇНКИ

Ідеться про інтелектуальний конфлікт «ілюзія – реальність» / «мистецтво – дійсність» у белетристичній спадщині Лесі Українки. Він розкриває аспекти естетичного розвитку національної культури в епоху раннього українського модернізму, коли створювалися оповідання. У сучасному українському літературознавстві неоднозначно трактують ставлення Лесі Українки до проблем стосунків життя і мистецтва.

Ключові слова: інтелектуальний конфлікт, белетристика Лесі Українки, оповідання, модернізм, реалізм.

...Хоча мої критики і не славлять
моєї прози, ну, та все ж воно, може, буде
«корисне»...

*Леся Українка в листі до Ольги Кобилянської
8 березня 1913 р. [10, 864]*

Белетристика Лесі Українки від часів її появи, коли прозвучала надто категорична оцінка І. Франка (у статті «Леся Українка» 1898 р.: «Не в новелах її сила ... Чиста епіка і чиста драма не входять, як нам здається, у обсяг її таланту» [20, 271]), донині є найменше поцінованою передусім тому, що найменше читаною часткою її творчої спадщини. Навіть ті дослідники, котрі ретельно вивчали цю белетристику, неодноразово повторювали процитовану Франкову тезу, не вдумуючись у причини її формулювання та в підстави вірогідності / помилковості¹. Найперша

¹Теза повторювалася у дослідженнях Б. Якубського [22, 5], О. Дейча [4, 152], П. Одарченка [13], Т. Третяченко (остання – авторка другої з двох ґрунтовних монографій про белетристичну прозу Лесі Українки, котрі вийшли в радянський час, – констатувала: «...Леся Українка в прозі не піднялася до таких вершин, як у своїй ліриці або

з них та, що в кінці XIX ст., коли з'явилася Франкова стаття, очевидні досягнення поетеси у прозовій царині були попереду або не дійшли до читача (найкращі з написаних на той час оповідань, як-от «Одинак», «Місто смутку», «Над морем», ще не друкувалися), хоча вона й писала прозу від сімнадцяти літ. Друга причина переглянути цей несправедливий присуд через сотню з лишком років ще більш очевидна: Франко свого часу помилився не лише щодо прози, але й щодо драматургії молодшої колеги.

Белетристика Лесі Українки наразі не обійдена увагою дослідників – про неї таки чимало писали (досить повний і ретельний огляд, хіба що без урахування останніх за хронологією досліджень, – Н. Балабухи, М. Зушмана, М. Крупки, В. Сірук-Поліщук, М. Хмелюк та ін., зокрема в колективних збірках «Леся Українка і сучасність», які виходять у Луцьку щорічно з 2003 року [див.: 3; 8; 9; 11; 14; 16], подає Т. Проскуріна [15]). Однак досі цей доробок маловідомий читачам, бо наукові перевидання прози Лесі Українки (далеко не досконалі¹) можна перелічити на пальцях однієї руки, а до масових видань, зокрема для шкільних бібліотек, справа ніколи не доходила, хіба що окремі казки включалися до хрестоматій. Очевидно, у свідомості більшості реципієнтів діє стереотип, який мусить відкинути уважний дослідник, але для широкого читача він залишиться чинним, доки ситуація не зміниться.

Першою порушила цю проблему О. Забужко в есеїстичній книзі про Лесю Українку (прози торкається неодноразово: [6, 73–75, 80, 116, 214, 390, 412, 455, 513–517, 534]). В інтерв'ю стверджувала: «А проза в неї шикарна: вона випереджала свій час десь на півстоліття, європейська література тільки в 1970-ті

драматургії, бо, як слушно відзначив Франко, чиста епіка не входила в обсяг її таланту» [17, 40]), Н. Зборовської [7, 111] та ін.

¹Оцінку існуючих наукових перевидань та аналіз проблем текстологічного вивчення подає Т. Третяченко [17, 36–46]. Теоретичні принципи текстології, які вона відстоює (головний варіант для перевидань – останнє прижиттєве видання), явно застаріли. Таким чином, одна з чільних проблем вивчення прозової спадщини Лесі Українки – текстологічна.

приступила до розробки тих пластів жіночої психології, які Леся Українка піднімала в 1910-ті роки» (ішлося про тему дівчачих підліткових дружб і «дуже тонко завуальованої дівчачої розбудженої сексуальності», яку сама Забужко, за її визнанням, сприйняла в Лесі Українки як імпульс до власних творів) [5]. Цю проблему вже підхопили молоді науковці (хоча й не завжди вправно та професійно) [див.: 9; 11].

На наш погляд, сучасні дослідники приділяють значно менше уваги белетристичній прозі Лесі Українки, ніж її драматургії, поезії, епістолярію чи критиці, тому що значна частина цієї белетристики на тлі тогочасної модерної української прози видається їм більш традиційною (навіть анахронічною) – ближчою до реалістичних «просвітительських» / народницьких традицій, ніж увесь інший доробок¹. Однак це оманливе, поверхове враження, бо не відповідає глибині творчого пошуку Лесі Українки-прозаїка: як і в усій творчості, у прозі вона йшла непротореними шляхами, її реалістичні твори не повторюють відомих колізій, характерів чи обставин. Зауважмо: у більшості белетристичних текстів (окрім кількох умовно-алегоричних, серед яких жанрово виділяються казки) вона звертається до сучасної тематики, виразно артикулює волинський [див.: 21], кримський, єгипетський тощо конкретний хронотоп, автобіографічні мотиви, представляє яскраві, психологічно переконливі характери персонажів, однак не вдається до знайомих сюжетних схем, не повторює впізнаваних, «олітературених» образних типів тощо. Зрештою, чи справедливо вважати все реалістичне віджилим, анахронічним? Адже розвиток реалізму продовжується у ХХ столітті як неореалізм (але це вже інша проблема – для окремого

¹ Зокрема М. Зушман, порівнюючи оповідання Лесі Українки та Б. Лепкого, робить висновки не на користь першої: її оповідання нібито «тягнуть до традицій соціально-побутової прози “для народу” (Н. Шумило) 70–80-х рр. ХІХ ст.», тоді як Б. Лепкий представляє прозу «нової школи» – В. Стефаник, Марко Черемшина, О. Кобилянська та інші [8, 206–208].

дослідження). Та й не все в цих текстах реалістичне – авторка явно враховувала досягнення імпресіоністської, натуралістської, символістської прози свого часу.

До того ж, як і в драматургії, Леся Українка майже повсюди розробляла інтелектуальний конфлікт, котрий здебільшого постає вагомим за побутово-соціальні перипетії чи навіть психологічні колізії. Якщо в драматичних творах поетеси він привертає увагу дослідників у першу чергу – інакше ці драми не прочитаєш, – то в оповіданнях його, як правило, не бачать. Такими нам видаються не лише алегоричні твори, як-от казки чи «*легенда*» «Щастя» та більшість мініатюр («*образочки*» «Святого вечора», «*спогад*» «Весняні співи», «*силуети*» «Місто смутку» й інші), а також окремі новелістичні твори.

Один з оригінальних і сміливо розгорнутих модерних естетично-філософських, етично-інтелектуальних конфліктів у прозовій спадщині поетеси майже не розглядався дослідниками – конфлікт життя як реальності та мистецтва-ілюзії. Простежити його (в оповіданнях «Місто смутку», «Голосні струни», «Помилка», «Розмова» та – як побіжний – у деяких мініатюрних творах) і є завданням нашої розвідки. Західноєвропейська література в особі Луїджі Піранделло ставитиме цей конфлікт на початку 1920-х років (знаменита п'єса «Шестеро персонажів у пошуках автора» 1920 р. та інші драматичні й прозові твори італійського класика). З сучасників Лесі Українки хіба що Оскар Уайльд («Портрет Доріана Грея» 1891 р., казки 1888 та 1891 рр.) так вагомо поставив цю філософську проблему в прозі. Завдяки йому¹ вона вважається однією з найпоказовіших філософом модерного мистецтва на декадентському етапі його розвитку.

У Лесі Українки це одна зі складових її універсальних філософських конфліктів: порив «*ins Vlau*», дух і плоть, ідея й реальність. Отже, є сенс докладніше розглянути конфліктну

¹Серед письменників, котрі представляють лектуру Лесі Українки, О. Уайльда немає. Цю інформацію надала Світлана Кочерга з її неопублікованого дослідження, за що принагідно висловлюємо їй подяку.

основу названих оповідань, у яких сюжетним матеріалом авторці слугували не історія чи міфологія, як у драмах, а звичайне життя сучасників.

Оповідання **«Місто смутку (Силуети)»** (1896) постало з живих вражень авторки од відвідин психіатричного санаторію під Варшавою, де головним лікарем був її дядько О. П. Драгоманов. У «Примітках» Б. Якубського до X тому («Проза») дванадцятитомного видання 1927–1930 рр., де вперше надруковано це оповідання, подано коментар Олени Пчілки, у якому вона зазначає: «Се не єсть ніякий оповідальний твір, а просто побіжні замітки, нотатки. Можливо, Леся Українка думала, що ті нотатки здадуться їй колись до якогось її писання, яко “людські документи”, але ні в одному її творові не видно, щоб їй здалися оті знахідки» [19, 295]. На підставі цього коментаря упорядник зробив висновок, що незакінчений твір «цікавий тільки тим, що... показує, як цікавилася Леся Українка людською психологією, навіть і ненормальною» [22, XVII].

Насправді текст *«силуетів»* цілком викінчений і містить чимало перегуків з іншими творами – зокрема з тоді ж написаною «Блакитною трояндою», з пізнішою «Одержимою» (Б. Якубський вказав на це у тих же «Примітках» [19, 294]). Показово, що головний інтерес в оповіданні критик – наступник естетичної критики 1900-х рр. та сучасник і, очевидно, прихильник формалістичної школи періоду її розквіту (Т. Третьяченко мимохідь звинувачувала його у формалізмі [17, 42]) – бачив у поглибленому психологізмі й авторській увазі до звироднілої психіки, що була від кінця XIX ст. модною темою (знаменита праця «Виродження» Макса Нордау тощо). Безперечно, майстерність психологічних нюансів у представленні цілої галереї персонажів-пацієнтів, якою починається оповідання, заслуговує на увагу (це відзначила О. Забужко, котра вважає оповідання «Місто смутку» «нарисом явно документальним, написаним “з натури”» [6, 74]). Однак варто придивитися до поведінки самої оповідачки та до центрального епізоду: її зустріч зі *«спокійним»* пацієнтом-паничем, котрий представляється співрозмовниці *«найстаршим божевільним»* та *«професором нової психіатрії»* і дарує начерк майбутньої *«лекції»*. Цей *«конспект»*-записку

подано повністю, роздумами над ним оповідачка завершує твір: «І згадався мені безумний король Лір, як він просить своїх провожатих: “Дайте мені поговорити з сим Тебанським філософом...”» [18, 141].

Ремінісценція шекспірівського тексту підказує читачеві головну авторську думку, захovanу в підтексті: йдеться про загадку хворого розуму, який може бути прозірливіший за так званий здоровий глузд, про геніальність, схovanу під маскою божевілья, про крихку рівновагу враженої стражданням людської душі, котра опинилася за межею розуміння і їй нічим не можуть допомогти ті, хто по інший бік, – хіба що прислухатися до неї. «...Не показуйте сього тутешнім лікарям – се такі обскуранти!» – попросив пацієнт-«професор» оповідачку. Вона не зловжила ні його довірою, ні показаною на самому початку фабульного розвитку приязню його товаришів по нещастю: прийняла «з щирою повагою» «високий подарунок» від божевільної «королеви» незвичайного закладу, бо, як зазначає в кінці, «в сьому місті всі жарти поважні...». Поведінка оповідачки є зразком надзвичайно обережного, толерантного ставлення до людських ілюзій, хай навіть вони породжені хворобою, адже за ними – безмір розбитих надій, болю і страждання. Однак у тексті оповідання прямих будь-яких дидактичних висловлень не знайдемо – як відомо, Леся Українка їх не любила: «...мені здається, що коли я буду тенденцію за волосся притягати, то всім буде чутно, як її волос тріщатиме нещасний. А вона, як схоче, то і сама до мене прийде, тоді я вже її не прожену», – писала вона незадовго до створення «Міста смутку» (3 березня 1892 р.) дядькові М. П. Драгоманову стосовно своїх віршів [10, 176].

Отже, завдяки специфічним дискретним «мазкам»-описам, настроєвому характерові передачі вражень оповідачки, майже безподієвій сюжетній композиції та недомовкам і ремінісценції (шекспірівського «Короля Ліра») як важливим образно-стильовим засобам текст оповідання «Місто смутку» набуває імпресіоністично-символістського характеру. Це, власне, не начерк до майбутнього твору, а самостійно розроблена форма філософського оповідання – не психологічно-натуралістичного і не «доку-

ментального нарису» чи ескізу «з натури», а, за змістом та авторським визначенням, – «силуетів», тобто проєкції конкретного враження і роздуму у філософську площину.

Конфлікт ілюзій та реальності у більш наближеному до звичайного людського існування й більш реалістично представленому варіанті (у вигляді кількох епізодів та спогадів-ремінісценцій) бачимо в оповіданні «Голосні струни (Нарис)» (1897). У ньому дослідники, як правило, не відзначають автобіографічних мотивів: невиліковна хвороба / каліцтво, самотність, любов до музики, душевна близькість героїні з братом¹. Сюжетна ситуація показує горбату дівчину Настю Гриценко обділеною звичайними дівочими радощами та надіями. Але від кохання дівчині ніяк врятуватися, навіть музика (бо Настя – музично обдарована натура, талановита піаністка) не допомагає. В оповіданні показано лише частину дня, яку героїня проводить то у спогадах, то у мріях, а пізно ввечері невтішно плаче за своїм фортеп'яно, і її чуйний брат Павлусь не може зарадити нестримному вибуху горя: «З її плачу він відчув, що всяка розрада тут марна» [18, 153]. Психологічно-образним лейтмотивом цієї історії самотності та болісного руйнування нездійснених мрій стає музика – романс Шумана на слова Гейне «Ich grolle nicht» (назву Леся Українка переклала як «Не жаль мені»).

Відголоси того ж конфлікту вчуваються й в оповіданні-мініатюрі, написаному німецькою мовою у 1898 році, – «**Ein Brief ins Weite**» («Лист у далечінь»). Це лірична згадка героїні-

¹ У доповіді Ірини Шукіної «“Голосні струни” Лесі Українки: текст і музика» на науковій конференції в Луцьку 2 квітня 2009 р. вперше зроблено докладний аналіз автобіографічних деталей та обставин крізь призму зв'язку з музичними й поетичними інтертекстуальними мотивами. Відзначила автобіографізм і О. Забужко, однак вказала, що драма головної героїні «“списана” начебто зі сторонньої людини – товаришки дитинства, поетеси Галини Комарової» [6, 80]. Письменниця бачить у цьому оповіданні важливу соціальну проблему, котру Леся Українка сповна відчула на собі: у ставленні до горбатої дівчини виявляється суспільна «політика каліцтва», відкрита соціологією лише в кінці ХХ ст. [6, 80–81].

адресантки про зустріч на пароплаві під час тривалої подорожі з чоловіком-іноземцем (він же й адресат). Про нього жінка проти волі не може не згадувати з ледве стримуваною тугою за нездійсненим, неможливим продовженням знайомства. Оповідь починається зізнанням: «Цей лист, напевно, ніколи не доведеться Вам читати... в усякому разі Ви не могли б знати, від кого цей лист і до кого він звернений. На що може такий лист придатися? <...> Отже, “це сильніше за мене”...» [18, 157].

Розвиток конфлікту мрій та реальності – як протиріч екзистенції таланту у його практичному втіленні, ілюзій та їхнього зворотного боку в мистецтві – фальшу, а зрештою – як конфлікту мистецтва та дійсності набуває поглиблено психологічного вияву в значно пізніших оповіданнях: «**Помилка (Думки арештованого)**» (1905 або 1906) та «**Розмова**» (1908). Перше з них дослідники відносять хто до незавершених (Б. Якубський, Л. Кулінська, Т. Третяченко), а хто до викінчених (О. Бабишкіна та В. Курашова), однак найцінніших белетристичних творів письменниці («...найкраще, найміцніше з художнього боку і разом з тим дуже характерне для літературної вдачі Лесі Українки-белетриста...» [22, XXIV]), хоча суть оцінок різна.

Б. Якубський поцінував в оповіданні вишукану форму (стилізована епістолярна сповідь героя) та художньо виразне сполучення двох «ліній» – «громадсько-психологічної та індивідуально-психологічної», позначених «міцними й глибокими життєвими психологічно-емоційними елементами» [22, XXV–XXVII].

У біографічному нарисі О. Бабишкіна та В. Курашової (1955 р.) на основі аналізу рукописного тексту Лесі Українки стверджувалося, що оповідання закінчене [2, 295]. Тлумачення назви було таким: «Революціонерка Галя, “несуджена дружина” письменника, після деяких вагань погодилась на виконання письменником безпосередньо партійних, небезпечних завдань. Очевидно, це й було помилкою, недооцінкою ролі письменникового слова у боротьбі партії з самодержавством. <...> Перебуваючи у в'язниці, він вважає власною помилкою, що не поділив долю інших революціонерів у відкритому поєдинку

з ворогом. Так питання про “помилку” залишене на розсуд читача, хоч Леся Українка схильна не вважати помилкою участь свого героя в небезпечній партійній роботі по перевозках літератури тощо» [2, 296]. Насправді суть помилки в оповіданні не з’ясована. Судячи з натяків у героєвій сповіді, йдеться про колективну вину революціонерів перед тими, кого вони вели на барикади: «А хіба легше було б, – міркує герой про муки своєї совісті, – якби я знав, що й вони, товариші мої, учасники “помилки”, теж мучаться й картаються за неї?..» [18, 310].

Л. Кулінська вбачала цінність оповідання в розробці нової теми (митець і революція) та у втіленні образу «суворого сподвижника й безстрашного революціонера рахметовського типу, з аскетичною програмою життя і боротьби» [12, 110]. Т. Третяченко вважала, що один із підтекстів оповідання прочитується як «сила життя – в силі кохання» і протиставлений «реакційній декадентській тенденції, що витравляла всяку духовність з вічно людського почуття» [17, 259]. Як бачимо, оповідання (та ще й незакінчене!) є типовим для творчості Лесі Українки прикладом інтелектуальної багатозначності, яку нелегко відчитати.

Окрім протиставлення безіменного героя-оповідача коханий Галі («несуджена мила, бажана і недосяжна дружино» [18, 312]), якій він подумки звіряє свої «думки арештованого», важливим в оповіданні є внутрішній конфлікт. Однак через незакінченість твору він розкритий не до кінця, читач знає лише, що герой страждає через почуття якоїсь мимовільної провини, не сміючи нікому в ній зізнатися («Сеї рани, люба моя, ніщо вже не може загоїти і ніхто, навіть ти» [18, 312]). Уявна розмова героя з Галею ведеться як дискусія про місію й призначення митця, про його добровільно взятий на себе обов’язок служити громадській справі та право вільно виявляти свій талент. Галя показана не так «рахметовським типом» (за виразом О. Бабишкіна й В. Курашової¹, а пізніше Л. Кулінської; «свідома революціонерка», –

¹ У їхньому нарисі цього позасюжетному персонажеві оповідання (показаному лише крізь призму сприймання суб’єкта оповіді-«сповіді»)

повторює й М. Крупка [11, 253–254]), а швидше обмеженим партійним функціонером. Адже її революційність проявляється лише у відмові стати дружиною закоханого літератора та в намаганні нав'язати йому свої вузькі партійні погляди на мистецтво. У душі героя борються пристрасть до дівчини і бажання звільнитися від неї, оскільки, попри всю силу свого захоплення коханою, він розуміє, що будь-який талант вищий за нав'язані йому рамки, умовності, бо переживе злободенні проблеми і залишить свій слід у вічності, тоді як пересічна добродісна людина (йдеться безпосередньо про особу його обоженуваної Галі) зникне безслідно: «Чому твоя геніальність не знайшла собі виразу ні в одній людській умінності, щоб передати душу твою нащадкам? Адже душа твоя безліч разів краща, дужча, багатша від моєї – чому ж моя буде жити (я тямлю, що буде, – до чого тут фальшива скромність!), а твоя має загинути або розточитись на частки... і ввійти незаметним матер'ялом в душі тих, що вже не знатимуть тебе...» [18, 322].

Героя і гнітить, і захоплює, заворожує, притягує загадка мистецтва, здатного пересотворити дійсність до невпізнання, увічнити ілюзію, утвердити вигадку замість реальності, суб'єктивну правду замість неіснуючої об'єктивної: «Але серце моє хутко догадувалось, що се ж я про нього, про його кохання пишу, що ти не така з-під пера мого виходиш, якою створила тебе природа і життя, а такою, якою живеш ти в серці моєму. Я хтів розказати, яка ти люба, а писав тільки, як я люблю тебе, я хтів показати, яка ти сильна, а писав, як я гину з любові до тебе... І се ще гірше ятрило мою рану і не давало ні забуття, ні спокою» [18, 323]. У своїх мистецьких спробах він ставить експеримент: «Я брав навмисне “об'єктивні” теми, ніби з історії або з чужого

присвячено чимало міркувань про «ідеал революціонера», який Галя нібито втілює: «вихована в суворих принципах відмовлення від усього особистого заради ідеї, вона є зразком свідомого, дисциплінованого, розважного партійця... Галя – людина світлого розуму, найчистіших почуттів і великого серця. Очевидно, це ідеал не лише героя оповідання, але й самої Лесі Українки» [2, 297]. Натяжки в таких тезах очевидні.

мені соціального осередку, але ж се був тільки “маскарад душі”, – люди не пізнавали її, мою “суб’єктивну, індивідуальну” душу, часом навіть приймали її за “колективне сумління”, але якби хто знав її до дна, то сказав би: “Я пізнав тебе, маско!”» [18, 324]. Тобто герой-оповідач переконується, що мистецтво здатне увічнити самого творця, зробити безсмертною і пророчною його душу та підняти її над «низькою», буденною життєвою правдою, над насущними проблемами: «В них [у фантастичних витворах уяви художника. – Н. К.] я бачив себе, як в уламку свічада, і догадувався і згадував про те, чого не бачив» [18, 324].

Але чи звільняє мистецтво свого творця від обов’язків перед реальністю, перед людьми, від моральної відповідальності за вплив мистецтва? Чи є межа між сваволею художника та його правом вільно творити? І хто може її визначити? Чи здатен на те сам митець? Чи може він передбачити, чим обернеться його влада над реальністю для самої реальності? Радянські дослідники (О. Бабишкін і В. Курашова, Л. Кулінська, Т. Третяченко) трактували цей комплекс проблем як «розвінчання буржуазного індивідуалізму», хоча йдеться про інше. Судячи з назви оповідання і напрямку, в якому розвивається головний – етичний – конфлікт у написаній його частині, авторка мала намір показати руйнівні й болісні наслідки потуг модерного художника звільнитися від громадських «пут» і навіть від моральної відповідальності: «А може, ся досада – рештки “рабства”?.. Такий я в “житті” (се актори так вживають сей вираз, яко антитезу до виразу “на сцені”, – неначебто сцена вже не життя – от дурість!), але в тому іншому житті, що опановує мене в той час, коли я беруся за перо, я зовсім не такий. Тоді я нікому не покоряюсь, нікого не жалую, ні до кого своїх вчинків, себто писаних слів, не приміряю, я думаю так, як думаю я, я один, і більш мені нема ні до кого діла. Ненавиджу в той час кожного, хто заважає мені бути самим собою» [18, 320].

Ще виразнішою постає етична проблема у **«Розмові»**, де показано, по суті, одвертий паразитизм художника у ставленні до живих «звичайних» людей. Героїня-актриса згадує, як цілий вечір безцеремонно спостерігала за сімейними клопотами подружжя

із трьома малолітніми дітьми (включно з немовлям), до яких напросилася в гості та сповна використала їхню гостинність, споглядаючи жалюгідні потуги змагання зі злигоднями і не відчуваючи при тому особливих докорів сумління, лише холодний інтерес (як, мовляв, вони із цим «сімейним щастям» справляються? чому миряться з принизливою долею невдах? чи є між ними ще й почуття, чи їх об'єднує лише нелегкий побут?) і зневагу з позиції своєї «вищості»: «А що то мене обходить? Я хотіла і мала право добре роздивитись, як живе мій екснаречений і його жінка», – каже вона у відповідь на докори співбесідника-поета. – [...] А я що ж? я собі “акторка”! Все-таки я з таланом грала в той вечір...» [18, 270, 272].

На сторінках оповідань Лесі Українки (крім «Помилки» й «Розмови», можна це прочитати в «**Interview**» – недрукованому за життя начерку кінця 1900-х рр.) вимальовується образ модерного митця з його претензіями на виключність мистецької природи, на свободу в думках і переконаннях, у моральному й естетичному виборі, у смаках, оцінках та прихильності чи неприхильності до людей, котрим судилося бути лише «матер'ялом» для чужої творчості. Варто вказати як приклад ретроспективний епізод з розповіді героя «**Помилки**», де він згадує свого колишнього друга, котрий на його очах дійшов до божевілья. Тут особливо примітна специфічна оцінка героєм цього свого знайомого і стосунків із ним: оповідач каже, що стосунки «мучили» його, але відступитись від товариша чи звільнитися від його впливу він не міг, аж поки того не відпровадили у божевільню. (В оповіді від першої особи не вжито слово «спостереження» і не йдеться про накопичення «матер'ялу» в пам'яті митця, однак читачеві мимоволі згадується оповідання «Цвіт яблуні» М. Коцюбинського 1902 р., де герой-художник так само не може звільнитися від спокуси естетського споглядання смерті і страждань). Оповідач «Помилки» задається питанням: «...звідки я знаю, чи воно вийде гарно чи погано, нереалістично чи навпаки, і де границя межі щирим і нещирим – адже я недарма літератор, – ми так уже зопсовані усякими “стилями”, “настроями”, “напря[ма]ми”, що стратили справді всяке “почуття»

дійсності”. Буду писати, як мені хочеться, і перш усього на те, щоб не зійти з ума – се така мета, що може оправдати всі способи» [18, 313]. Усі засоби виправдовує вища мета – творчість: у цьому постулаті зосереджується головне кредо модерної філософії мистецтва.

Подібні ідеї стають предметом обговорення й у персонажів «Розмови», де йдеться про долю жінки-актриси. Композиційною побудовою воно схоже на «Помилку» – теж сповідь головного персонажа, але не листовна, а в живому діалозі, і не героя, а героїні. Дослідники (В. Агеєва [1, 190–191], М. Крупка [11, 252–253]) аналізували гендерний аспект конфлікту в оповіданні – стосунки жінки-митця з коханим чоловіком, котрий не погоджується взяти на себе принизливу роль «мужа актриси» і втрачає кохану. Однак не звернули уваги на той поворот долі героїні, який і призводить до трагічної розв’язки (у фіналі вона наближена впритул, хоч і не показана: читач розуміє, що актриса невиліковно хвора і що дні її полічені). Героїня втрачає свій талант не через нещасливе кохання чи зраду коханого, а тому, що спустошена неможливістю подолати розрив між життям і мистецтвом, з котрим повсякчас стикається на сцені: «Я все порівнювала писане горе до свого неписаного, і се було мені міркою при студіюванні. Я згадувала, як справді плачуть від розлуки, що справді говорять на прощання, як справді нетямляться від горя, і се роздирало мені серце, а ролі здавались карикатурами на мене саму і на мої страждання. Я не раз виходила на сцену з розпукою в душі і зо страхом: як я буду грати оцю брехню непритворенну? Далєбі, часом аж циганський піт проймав! Але “студія” виручала і довгий час ніхто нічого не помічав. Тільки, знаєте, се вже якраз було не лицедійство, а лицемірство... Після таких спектаклів я верталася додому зовсім розбитою, втомленою, знеохоченою і вже не тямляла, навіщо і кому принесла я жертву. Хист видавався мені тоді якимсь бездушним, розмальованим линючими фарбами ідолом, і я починала ненавидіти його, і нічого не було мені страшнішого над тую ненависть, се була якась прірва, і я летіла в неї стрімголов...» [18, 267].

Отже, митець, який відступився від живого життя, приніс себе «в жертву мистецтву» тим, що поставив себе над людьми,

насправді втрачає свій дар, як втратила його назавжди безіменна героїня «Розмови». Мистецтво помщається, за висловом знаменитого модерніста Х.-Л. Борхеса:

*... Я тот, кто дал созреть
В своём уме, очищенном от чувства,
Обманчивым симметриям искусства.
Я их взалкал, а должен был презреть.
Пушкой я проклят с самого зачатья,
Веди меня вперёд, моё проклятьё*

(пер. з ісп. Б. Дубіна).

Конфлікт «ілюзія – реальність / мистецтво – дійсність» у белетристичній прозі Лесі Українки розкриває важливі аспекти естетичного розвитку національної та всеєвропейської культури в епоху раннього модернізму. Як і вся європейська культура у цей період, українська письменниця гостро ставила цю проблему, протиставляючи образ митця «загалові». Однак – це було завжди притаманне Лесі Українці з її бездоганно лицарським кодексом етики – залишилась незалежною від модних стереотипів свого часу: зберігала традицію авторської симпатії пересічній людині – не митцеві. «Загал» у її белетристиці представлено не лише «народом» / селянством, як утвердилося каноном народницької прози в тодішній українській літературі, а й сучасниками-інтелектуалами, обивателями, щодо яких у Лесі Українки не було жодних упереджень чи снобістської зневаги. Висока етична планка, котру вона ставила перед мистецтвом та художником, і викликала до життя розробку подібних проаналізованим сюжетів та визначала в них притаманне авторці вирішення інтелектуального конфлікту: вона очевидно бачить себе на боці «дійсності», а не «мистецтва». На боці звичайної конкретної людини, а не абстрактної ідеї «вищості» митця й мистецтва. І цей висновок мусимо враховувати, щоб скорегувати враження від вирішення подібного конфлікту в драматургії («Кассандра», «У пущі», «Оргія», «Орфееве чудо» та ін.), де сюжетно-образний матеріал і герої значно абстрактніші, а тому й вирішення конфлікту більш прихильне до ідей, ними втілених, зокрема ідеї самодостатнього мистецтва та високої місії служіння йому.

Література

1. Агеєва В. Поетеса зламу століть: Творчість Лесі Українки в постмодерній інтерпретації / Віра Агеєва. – К. : Либідь, 1999. – 264 с.
2. Бабишкін О. Леся Українка: життя і творчість / Олег Бабишкін, Варвара Курашова. – К. : Держ. вид-во худож. л-ри, 1955. – 477, [3] с.
3. Балабуха Н. Казки Лесі Українки в контексті жанрового дискурсу / Наталія Балабуха // Леся Українка і сучасність : зб. наук. пр. – Т. 2. – Луцьк : Волин. обл. друк., 2005. – С. 246–261.
4. Дейч О. Леся Українка: критико-біографічний нарис / О. Дейч // Дейч О. Дорогою дружби : статті, портрети, нариси. – К. : Дніпро, 1977. – С. 34–190.
5. Забужко О. «Мое діло прокукурікати, а там хоч не розвиднойся» : інтерв'ю / Оксана Забужко ; спілкувалася Іра Титаренко // <http://panioksana.ucoz.com/publ/3-1-0-6>. Зчитано 08.03.2009 р.
6. Забужко О. Notre Dame D'Ukraine: Українка в конфлікті міфологій / Оксана Забужко. – К. : Факт, 2007. – 640 с. – (Сер. «Висока поліція»).
7. Зборовська Н. Моя Леся Українка : есей / Ніла Зборовська. – Т. : Джура, 2002. – 228 с.
8. Зушман М. Мала проза Богдана Лепкого та Лесі Українки: спроба порівняльно-типологічного прочитання / Михайло Зушман // Леся Українка і сучасність : зб. наук. пр. – Т. 2. – Луцьк : Волин. обл. друк., 2005. – С. 203–210.
9. Качак Т. Проблема жіночої дружби і зіставлення характерів у прозі Лесі Українки, Оксани Забужко, Світлани Йовенко: асоціативна паралель / Тетяна Качак // Леся Українка і сучасність : зб. наук. пр. – Т. 4, кн. 1. – Луцьк : РВВ «Вежа» Волин. нац. ун-ту ім. Лесі Українки, 2007. – С. 410–426.
10. Косач-Кривинюк О. П. Леся Українка. Хронологія життя і творчості : репринт. вид. / Ольга Петрівна Косач-Кривинюк ; вст. ст. М. Г. Жулинського. – Луцьк : Волин. обл. друк., 2006. – XI с. + 928 с. іл. 13 с. (Проект «Літературознавча скарбниця»).
11. Крупка М. Концепція особистості жінки в прозі Лесі Українки / Мирослава Крупка // Леся Українка і сучасність : зб. наук. пр. – Т. 3. – Луцьк : Волинська обласна друкарня, 2006. – С. 245–250.
12. Кулінська Л. П. Проза Лесі Українки : [монографія] / Л. П. Кулінська. – К. : Вища шк., 1976. – 165, [3] с.
13. Одарченко П. Леся Українка : розвідки різних років / Петро Одарченко. – К. : Вид-во П. Коць, 1994. – 239 с.

14. Поліщук В. Г. Оповідання Лесі Українки: особливості нарації / Поліщук В. Г. // Леся Українка і сучасність (До 130-річчя від дня народження Лесі Українки) : зб. наук. пр. – Луцьк : Волин. обл. друк., 2003. – С. 168–178.

15. Проскуріна Т. Рецепція прози Лесі Українки у вітчизняному і зарубіжному літературознавстві / Тетяна Проскуріна // Леся Українка і сучасність : зб. наук. пр. – Т. 4, кн. 2. – Луцьк : РВВ «Вежа» Волин. нац. ун-ту ім. Лесі Українки, 2008. – С. 130–146.

16. Сірук В. Наративна стратегія «малої» прози Лесі Українки / Сірук В. // Слово і час. – 2006. – № 2. – С. 8–14.

17. Третяченко Т. Г. Художня проза Лесі Українки: творча історія / Т. Г. Третяченко ; АН УРСР ; Ін-т л-ри ім. Т. Г. Шевченка. – К. : Наук. думка, 1983. – 288 с.

18. Українка Леся. Зібр. тв. : у 12 т. Т. 7 : Прозові твори. Перекладна проза / Леся Українка ; ред. тому Н. О. Вишневецька ; упоряд. та прим. Т. Г. Третяченко. – К. : Наук. думка, 1976. – 568 с.

19. Українка Леся. Твори. Т. X : Проза / Леся Українка ; за заг. ред. Б. Якубського. – Нью-Йорк : Тищенко & Білоус, 1954. – XXXII с. + 299 с.

20. Франко І. Зібр. тв. : у 50 т. – Т. 31 : Літературно-критичні праці (1897–1899) / Іван Франко. – К. : Наук. думка, 1981. – 596 с.

21. Хмелюк М. М. Леся Українка – автор прози з життя Волинського Полісся / М. М. Хмелюк // Наук. вісн. Волин. держ. ун-ту : Філолог. науки. – Л., 1999. – № 10. – С. 20–23.

22. Якубський Б. Леся Українка – белетрист / Б. Якубський // Леся Українка. Твори : [у 12 т.]. Т. X : Проза. – Нью-Йорк : Тищенко & Білоус, 1954. – С. V–XXXII.

Колошук Н. Конфликт реальности и искусства в беллетристическом наследии Леси Украинки.

Идёт речь об интеллектуальном конфликте «иллюзия – реальность» / «искусство – действительность» в беллетристическом наследии Леси Украинки. Он раскрывает аспекты эстетического развития национальной культуры в эпоху раннего украинского модернизма, когда создавались рассказы. В современном украинском литературоведении неоднозначно трактуют отношение Леси Украинки к проблемам соотношения жизни и искусства.

Ключевые слова: интеллектуальный конфликт, беллетристика Леси Украинки, рассказы, модернизм, реализм.

Koloshuk N. The Conflict of Reality and Art in the Belletristic Legacy of Lesia Ukrainka.

The article is about the intellectual conflict “illusion – reality” / “art – actuality” in the belletristic legacy of Lesia Ukrainka. This conflict reveals the aspects of aesthetic development of national culture in the epoch of early Ukrainian modernism – in this time her stories were created. In modern Ukrainian literary criticism Lesia Ukrainka’s attitude to problems of relations between life and art is ambiguously treated.

Key words: intellectual conflict, belles-lettres of Lesia Ukrainka, story, modernism, realism.