



VIRIBUS UNITIS – XXI

Серія

С Т И Л Е Т
С Т И Л О С
трьох стеновуків

МОДЕРН D'UKRAINE:

особистість – мегатекст – поетика



ББК 83.3(4УКР)6 Михида С. П.

УДК 821.161.2:[82'0+159.9]

М 69

Михида С. П.

Модерн d'Ukraine: особистість – мегатекст – поетика / Сергій Михида. – Кіровоград : «Поліграф – Сервіс», 2013. – 336 с. (Серія: «Стилєт і стилос трьох степовиків»).

ISBN 978-966-2294-20-0

Автори проекту: Колісник С. О., Яровенко Т. С.

Рецензенти:

доктор філологічних наук, професор **Р. Т. Гром'як**;
доктор філологічних наук, професор **Н. П. Малютіна**;
доктор філологічних наук, професор **М. В. Моклиця**.

Актуалізація модерну як найгоцентричнішого літературного напрямку широко демонструє можливості психопоетики, котра постає на зрізі літературознавства й психологічної науки. Використання здобутків останньої не обмежується залученням психоаналітичних концепцій, а зорієнтоване на взаємодію психоаналізу, аналітичної, класичної, гуманістичної та егопсихології. Погляд на письменника та його творчість у книзі репрезентується шляхом віднайдення нерозривного зв'язку між мегатекстом та особистістю, оскільки послугування психопоетичальним інструментарієм сприяє реконструкції психопортрета митця, що, відповідно, оприявнює секрети його творчої лабораторії. Методичні блоки, літературно-критичні статті й художні ілюстрації, введенні до книги, супроводжують процес осмислення українського модернізму на рівні особистості окремого митця та його мегатексту.

Книга адресована літературознавцям, вчителям-словесникам, студентам-гуманітаріям, широкому колу ерудованих читачів загалом.

Рекомендовано до друку Вченою радою Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка (протокол № 3 від 28 жовтня 2013 року)

Підготовка до друку, літературна редакція: Т. Яровенко

На обкладинці: картина В. Винниченка «Геометрична комбінація»

Репродукції: В. Винниченко

Світліни: Ф. Рутта

ISBN 978-966-2294-20-0

ББК 83.3(4УКР)6

© С. Колісник, Т. Яровенко, 2013.

© С. Михида, 2013.

© Ф. Рутта, 2013.

© «Поліграф-Сервіс», 2013.

СЛОВО ДО ЧИТАЧА

Sub specie aeternitatis

Spinoza

Саме так – з *погляду вічності* – пропонується читачеві розглядати останню частину Винниченкового циклу трилогії «Стилет і стилос трьох степовиків» – монографію С. Михиди «Модерн d'Ukraine: особистість – мегатекст – поетика». Утім, це стосується не лише даної книги, в якій В. Винниченко представлений серед славетних сучасників – Лесі Українки, Ольги Кобилянської, Михайла Коцюбинського, котрі, прагнучи європейського рівня, під патріаршим благословенням Івана Франка творили «діахронію стилів» української літератури першої чверті ХХ ст.

З погляду вічності взагалі осмислюється величезний мегатекст названих митців, скрупульозно досліджується безпосереднє сприйняття його представниками епохи – від пересічного читача до маститого літератора й науковця. Сучасне потрактування модерної літератури незабаром буде розглядатися прийдешніми поколіннями також з погляду вічності у стрімкому леті вже ХХІ століття.

За нашим визначенням, цикл «Володимир Винниченко: «Бо я – українець» – «дайджест-конспект», тобто дбайливе, неупереджене зібрання усього того, що має дати уявлення про життя і творчість нашого видатного земляка. Автори проекту сповна усвідомлюють, що охопити всі аспекти широкомасштабного мистецького полотна В. Винниченка, а тим паче його критичних інтерпретацій, не в змозі: незважаючи на зовнішньо видиму вичерпаність тематики, Винниченкове слово ще довго приваблюватиме і читача, і вченого. Разом з тим, увесь цикл – це особиста подяка дослідникам творчого спадку В. Винниченка, адже кожна книга – то велика копітка праця людей, які люблять українську літературу, історію, свою малу батьківщину. Тому тішимося думкою, що аналогів такого видання в Україні поки що немає, а все створене літературо- й красназавцями, вчителями Кіровоградщини постає своєрідним словесним пам'ятником Володимирі Винниченку. І нашому краю.

Автори проекту

МОДЕРН D'UKRAINE:

ОСОБИСТІТЬ – МЕГАТЕКСТ – ПОЕТИКА

ЗАМІСТЬ ВСТУПУ

Осягнення потужного пласту літератури кінця ХІХ – початку ХХ століття, попри вагомий досягнення у його дослідженні, потребує значних зусиль. Як переконує літературознавчий досвід, такий поступ можливий лише за умови глибокого проникнення у таємниці художньої творчості. Неможливо наблизитися до розв'язання поставлених завдань без занурення в психологію митців, без створення їх психологічних портретів, адже цей крок дозволить ширше побачити особливості поетики, визначити витоки художності, а головне – представити унікальність цього періоду як на рівні особистостей, так і на рівні наслідку їх діяльності – художніх текстів, які по праву входять до скарбниці вітчизняного мистецтва слова. У літературознавстві уже не одне десятиліття існує тенденція не обмежуватися «чистими» філологічними розвідками, коли гостро виникають (...) питання комплексного вивчення людини, її біологічного, і соціального генезису, її анатомії і фізіології, її суспільної діяльності, духовного життя, психології. До того ж, маємо пам'ятати і про «стики» різних наук, оскільки дослідження на таких «стиках» дозволяють виявити найважливіші істини. Синтез літературознавства й психології, що набула свого розвою в останній чверті ХІХ століття, очевидний. В українському літературознавстві, починаючи з І. Франка («З останніх десятиліть...»), який геніально окреслив основні тенденції тієї доби, дослідники неодноразово наголошують на цьому. Психологізм став рисою, що визначала літературне обличчя доби – факт незаперечний, доведений, як на теоретичному, так і на рівні аналізу художніх текстів. Нинішнє літературознавство, опираючись на величезний досвід світового, починає зазірати й у таємниці мистецьких лабораторій

українських письменників, добирається до таїн їх особистостей, що прозирають крізь глибину десятиліть (В. Агеєва, Т. Гундорова, Н. Зборовська, Т. Мейзерська, С. Павличко, Я. Поліщук, О. Турган, та ін.). Стосується це окремих представниць та представників літературного процесу означеного періоду: О. Кобилянської, Лесі Українки, якоюсь мірою М. Коцюбинського, А. Кримського. Складніше із В. Стефаником, Олександром Олесем, поетами-«молодомузівцями», М. Вороним та більшістю інших. Зрозуміла річ, психоісторія літератури кінця ХІХ – початку ХХ століття, то тема іншої праці. Розпочата Н. Зборовською, вона чекає на свого дослідника. Думається, що запропонована нами методологія сприятиме увиразненню психологічних портретів митців доби *fin de siècle*, визначенню особливостей їх психологічних структур, котрі віддзеркалюються у текстах. У книзі психопоетичний підхід виявляється на рівні високої міри психоавтобіографізму, продемонстрованого учасниками літературного процесу, які крім неминучого для митця міметичного осягнення дійсності, демонстрували світу власну «природу» – особистісні риси таких схожих на рівні модерних інтенцій і таких різних – чоловіків і жінок.

Для поглибленого аналізу процесів кореляції психоструктури й поетики митців ми обрали представників українського модерну, котрі найяскравіше, на наш погляд, виявили себе у своєму мегатексті, вможлививши продемонструвати як «працює» заявлена методологія. Простежити динаміку вияснення власної особистості в художньому творі й мемуарах дозволяє мегатекст Івана Франка як представника одразу двох генерацій українського письменства, постаті на межі двох художніх систем, двох світоглядних моделей. Творча особистість митця першою постане під своєрідним скальпелем психологічного аналізу в ряду найяскравіших представників українського модернізму: Лесі Українки, Ольги Кобилянської, Михайла Коцюбинського, Володимира Винниченка. Незаперечність їх внеску в розвій модернізму, своєрідна «чистота» модерного світосприймання, зорієнтованого на осягнення духовних глибин світобудови крізь призму авторського «Я», вияскравлюваного на свідомому, підсвідомому та психосоматичному рівнях, підкріплюють нашу впевненість у «чистоті» наукового пошуку.

...Харизматична постать. Сьогодні часто доводиться чути ці модні слова, коли мова заходить про політиків, зірок, шоуменів тощо. Чомусь рідко, а точніше, майже ніколи, не використовуємо їх публічно

для характеристики українського письменства. А чому б і ні? Адже це поняття концентровано насичене привабливістю, глибиною, здатністю до сугестії, врешті, шармом. Чомусь імена Олександра Пушкіна, Сергія Єсеніна, Марини Цветаєвої, Анни Ахматової, Франца Кафки, Джерома Девіда Селінджера (це вже не говорячи про Володимира Маяковського, Шарля Бодлера, Артюра Рембо) та багатьох інших, крім традиційного «внеску в історію рідної та світової літератури», огорнуті привабливим ореолом особистісних виявів, інтимних таємниць, цікавих побутових деталей, богемних історій... Чи від цього вони втрачають роль носіїв свого національного духу, чи применшується їх місце в гуманістичному розвої? Чи для українських митців слова на скрижалях історії написано бути лише носіями ідей відродження й націєтворення? «Ущербними» й «вузько форматними»? Ще вчора їх оцінювали за рівнем належності чи прихильності до російської соціал-демократії, пізніше – радянської комуністичної партії, сьогодні – за національно-патріотичною причетністю. Розумію, можна посперечатися, згадуючи слова Є. Маланюка, які не випадково вважаємо крилатими: «Коли у нації нема вождів...». Але ж чи не став той же Маланюк і його ідеї ближчим українському читачеві після низки публікацій, монографії Л. Куценка «Dominus Маланюк», де поруч із суто науковою інформацією прозирає відверто біографічний текст із акцентуацією на особистісних аспектах.

Подібні роздуми виникають раз у раз, коли звертаєшся до літературних портретів класиків вітчизняного письменства. Жодного сумніву не викликають у них дати народження і смерті, поваги заслуговує величезна дослідницька праця зі встановлення фактажу про навчання, соціальний статус батьків, участь у громадських, революційних організаціях чи органах державної влади, скрупульозна статистика та огляди творчих здобутків тощо. А от особистість митця, його вроджені і набуті якості, глибини підсвідомого і свідомі прояви Психеї, які відрізняють, причому виразно, від інших, розбуджують інтерес до цієї унікальності, і не лише творчої, більшою мірою залишаються у традиційних дослідженнях за кадром.

Не скажемо, що наразі це головна причина втрати інтересу до літератури загалом й до української зокрема. Причини відомі. Хоча щодо останньої, то у свідомості широкого загалу (варто тільки зазирнути на випускні іспити у загальноосвітню школу!) вона таки залишається заангажованою на соціально-побутово-етнографічному матеріалі, а її автори

– іконами, до яких моляться лиш по святах, та й то обережно, щоб не стерти позолоти на німбах, не заплямувати цнотливий образ. Змінити подібний стан непросто. Занадто довго склалися стереотипи, занадто гостро ставилися до порушників традиції. Та й причини шукати не варто, вони легко пояснюються темрявою бездержавності, необхідністю утверджувати, доводити, спрямовувати. А от «добути «таємницю» письменника, [...] *вилуцивши живу, соковиту серцевину плоду з численних нашарувань мертвого лушпиння, розгледіти те, що було силоміць накинута авторові, що твалтувало його творчу сутність»* (підкреслення наше. – С.М.) [12,55] – це хоч і непросто, але необхідне завдання, виконання якого ставимо собі за мету. Вона суголосна з процесом повернення традицій літературознавчого біографізму. На думку Г. Сивокона, «можна [...] *говорити про реабілітацію, відновлення біографічного методу в літературознавстві, про посилення його збагачення у спосіб не простого зв'язку творчості з біографічними відомостями про письменника, а розкриття складної природи художньої літератури як життєдіяльності, як реалізації таланту в мистецтві й житті*» [7,4]. Тобто, в умовах відходу від соціологізму, естетизації науки про мистецтво слова особистості митця, його внутрішнього світу, характеру, темпераменту має віддаватись більше уваги. Як зауважує В. Смілянська: «...у полі зору біографа мають бути й біографія почуттів, психологічний портрет письменника» [8,22]. Такий підхід підтверджує міркування О. Білецького [1,18-23] з приводу «психографії» – досить популярної на початку ХХ ст. галузі психології, що предметно досліджувала особистість митця і враховувала спадковість, вплив родини та середовища, антропологічні властивості, сенсорні і моторні властивості, почуття, темперамент, мотиви творчості тощо. Інакше кажучи, біографія душі або ж – психологічна біографія. Разом із традиційними деталями до портрету письменника, інформація про психічні стани і вияви має стати, на наш погляд, необхідним атрибутом уявлення про митця. Цілком аргументованою виглядає й думка В. Фащенко, який твердить, що «...з психологічної точки зору необхідно розширити поняття «портрет» і включити його в сферу того, що тепер дедалі частіше називають “видимою мовою душі”, яке через складний комплекс міміки, пантоміміки відтворює діалектику психічних станів і психологічних властивостей...» [11,94].

Тож сьогодні поруч із активізацією історико-літературних

досліджень, зумовлених необхідністю посттотолітарної реабілітації, можемо говорити про спробу повернення літературознавства у русло осягнення світу душі митця, про пріоритет психоаналітичних пошуків. Щоправда, зазначимо, що поняття «психоаналіз», яке увійшло в науковий обіг із чіткою вказівкою на доктрину З. Фрейда та його послідовників, бачиться нами значно ширше, у розумінні повноформатного психологічного аналізу, який враховує увесь спектр психічних проявів того чи іншого письменника: його темперамент, характер, емоційно-вольову сферу, спрямованість і, як наслідок, особистісну структуру.

Питання, яке неминуче виникає, коли намагаємося підібратися ближче до постаті творця, розгадати таємницю творчості або ж беремося за іще складніше завдання – таємницю його особистості, пов'язане із матеріалом, що дає право говорити про об'єктивність. Відсутність «об'єкта вивчення» (живого письменника), неможливість проведення серії тестів, розроблених психологами, що дають змогу з'ясувати ті чи інші психічні характеристики, компенсується феноменом митця як духовної субстанції, яка, на відміну від, умовно кажучи, нетворчої натури, залишає по собі «сліди», «відбитки» своєї душі. Як зауважує Леся Українка у часто цитованому листі до І. Франка з приводу поеми «Одержима», над нею, як і над адресатом, тяжіє фатум писати: *«То досить страшний фатум, бо він заміняє діла в слова! [...] Зате, правда, наші слова стають нашими ділами і судять нас люди «по ділах наших»* [10,108]. Процес «залишання відбитків» особливо активізується в добу fin de siecle. Зумовлено це передусім глибинним психологізмом, інтересом письменства кінця XIX – початку XX століття до внутрішнього світу людини, яка виривається із обтяжливих соціальних, побутових, вузько етнографічних пуг, пориваючись ins Blaue. Саме в цей час у художника слова з'явилася можливість відійти від служіння певним ідеям і прийти до самоідентифікації, екзистенційного самозаглиблення, яке виявляється у процесі художньої нарації.

Поштовхом до активізації цих процесів у мистецтві стає розвій психології, яка здійснила безпрецедентну спробу зануритися у досі незбагнені таїни свідомого й підсвідомого. У той же час література стає матеріалом для її дослідів. Найзагадковіший із феноменів буття – людська душа – стає одночасно матеріалом і для наукового дослідження, і для художнього втілення. При цьому художній текст, як ніколи досі,

віддаляється від поняття, на якому трималася реалістична традиція, – «типізація». **Яскрава індивідуальність** приходить у літературі на зміну яскравому типовому. А митці, цілком у дусі Ніцше, «*змінюються і спрямовують свої погляди на самих себе*» (підкреслення наше. – С.М.) [6,115]. Тож цілком закономірно, що наблизитися до окреслення психології окремого письменника, а саме це є нашим надзавданням, значно легше, опираючись на здобутки доби, заангажованої індивідуалізацією, аніж на періоди, коли перед мистецтвом слова стояли інші завдання. Адже «*реальна психологія (психологізм у мистецтві)*, – як запевняє М. Моклиця, – *починається там, де мова йде про внутрішній світ конкретної, неповторної особистості*» (підкреслення наше. – С.М.) [4,134]. Виходячи із системного принципу мистецтва як духовної субстанції, з певністю можемо сказати, що «конкретна, неповторна особистість» корелюється із психологізмом у творчості, із системою прийомів, які дозволяють відбити реальні психічні явища у художній формі. Крім того, «*письменники-модерністи відрізняються від митців попередніх епох тим, що не намагаються видати умовну психологію за реальну. Вони чітко поділяють героїв на умовних (змальованих одним штрихом, зовні, таких, що бачаться читачем лише у зовнішніх проявах) і психологічно вірогідних, а отже таких, що мають психологію, спільну з авторською*». Отже, художні твори доби модернізму, як у жоден з інших періодів в історії української літератури, є достовірним джерелом інформації про психосвіт митця, в них відбиваються його душевні порухи, емоції, почуття, спрямованість, а за прискіпливого прочитання – і ціла його особистість.

Безумовно, художній текст – це явище автентичне, у кожному елементі якого проступає іпостась автора. Та у той же час абсолютизувати його як єдино можливий варіант експлікації було б щонайменше неефективно: «*Художній текст (і тільки) теж не може бути вичерпним джерелом для пізнання особистісної сутності митця: текст твориться в процесі праці, а на цей процес впливає безліч політичних, соціальних, психологічних чинників, котрі здатні як формувати, так і деформувати справжній «образ» письменника*» (підкреслення наше. – С.М.) [7,55]. Отож митець існує і поза текстом, точніше кажучи, і в інших текстах. Його психологічна структура простежується також у щоденниках, листах, спогадах сучасників тощо. Мемуаристика в цілому фіксує психічні прояви митця і дозволяє, на нашу думку, наблизитися до істини. Про важливість епістолярних, щоденникових і власне мемуарних текстів для експлікації особистості автора у

літературознавстві написано чимало. Міркування з цього приводу носять як загальнотеоретичний так і прикладний характер. «Листи, щоденники, мемуари, – зазначає П. Громов, – наскільки б умовними, літературно обробленими вони не були – це документи, матеріали реального життя; використання їх (...) являє собою установку на дослідження людини більш точно, інтимно, поглиблено й достовірно» [2,12]. Листуванню у спеціальних дослідженнях [5] та опосередковано у висловлюваннях того чи іншого вченого чи письменника відводиться особливе місце. Найпродуктивнішим з огляду на завдання нашого дослідження є так званий «лист-визнання» – термін запропонований польським теоретиком епістолярного жанру С. Скварчинською [13]. Оскільки це явище у «чистому» вигляді майже не існує, то можемо говорити про вкраплення «зізнань» у «листах-напівдіалогах», «листах-розмовах» (за її ж класифікацією) тощо. Кінцевою метою такого виду нарації є потреба сповіді автора перед самим собою. Ось чому лист стає неоцінним джерелом розкриття внутрішнього світу митця. «*Не вимисел, не захоплюючий сюжет, не художні образи валять до себе читачів у листах, але дорогоцінні подробиці життя їх авторів, їх прикроці і радощі (...).* **Листи розкривають особистість письменника в усій її складності, суперечливості й неповторності**» (підкреслення наше. – С.М.) [3,3].

Переконані, що об'єктивність народжується на стику різних джерел інформації. Як приклад, що підтверджує наші міркування й демонструє можливості обраного шляху, наведемо фрагмент із листа Лесі Українки до Л. Старицької-Черняхівської: «*Я пишу «тільки в випадке уможешательства», бо я тільки тоді можу боротися (чи скоріше забувати про боротьбу) з виснаженням, високою температурою і іншими пригнітаючими інтелект симптомами, коли мене просто гальванізує якась idee fixe, якась непереможна сила. Юрба образів не дає мені спати по ночах, мучить, як нова недуга, – отоді вже приходять демон, лютіший за всі недуги, і наказує мені писати, а потім я знов лежу Zusammengeklappt, як порожня торбина*» [10,359]. Відвертість, із якою Леся Українка звертається у листі до подруги дозволяє визначити не лише фізичний стан адресантки («висока температура», «виснаження»), на що найчастіше вказують дослідники, але й стан її психіки, здатної до художньої трансформації підсвідомого («демон»).

Зазирнути у творчу лабораторію письменниці й паралельно простежити психоавтобіографічні деталі дозволяє поезія «Як я люблю

оці години праці». У ній Леся Українка представляє підсвідомі порухи творчості як невідому силу, що з'являється в образі «перелесника», який стимулює творчу активність, виступає каталізатором психомоторної діяльності:

*І хтось немов схиляється до мене,
І промовляє чарівні слова,
І полум'ям займається від слів тих,
І блискавицею освічує думки,*

і, в той же час, приводить до астенічних наслідків:

*А ранком бачу я в своїм свічаді
Бліде обличчя і блискучі очі... [9,198]*

У результаті зіставлення листа і художнього тексту одержуємо інформацію, що дає підстави говорити про психічну організацію авторки, її інтровертованість, яка дещо суперечить загальновизнаному образу екстраверта-борця. Тобто, запропонована методологія дозволяє скорегувати прийняті оцінки, побачити за «іконою», створеною з метою пропаганди певних ідей, особистість митця у всій багатоманітності її проявів. Мова йде, звичайно, тільки про штрихи до психологічного портрету письменниці, який вповні може постати лише у монографічному дослідженні.

Подібні «зізнання» і їх підтвердження текстами знайдемо в листах, щоденниках, спогадах І. Франка, Лесі Українки, М. Коцюбинського, О. Кобилянської, В. Винниченка та інших представників української літератури кінця XIX – початку XX століття – доби, яку без застережень можна назвати добою заангажованою на психологізм, добою «авторської щирості» із читачем, періодом, що дає вдячний матеріал, який ми використовуємо в нашому дослідженні.

ЛІТЕРАТУРА:

- 1.Белецкий А. В мастерской художника слова / А. Белецкий. – М. : Высшая школа, 1989. – 271 с.
- 2.Громов П. О стиле Льва Толстого. Становление «диалектики души» / П. Громов. – Л., 1971. – С. 12 – 13.
- 3.Макогоненко Г. Письма русских писателей XVIII в. и литературный процесс / Г. Макогоненко // Письма русских писателей XVIII в. – Л., 1980. – С. 3 – 7.
- 4.Моклиця М. Модернізм як структура: Філософія. Психологія. Поетика / М. Моклиця. –Луцьк: РВВ ВДУ ім. Лесі Українки, 1998. –295 с.
- 5.Назарук М. Українська епістолярна проза кінця XVIII ст. Автор. дис. канд. філ. наук / М. Назарук. – К, 1994 – 19 с.
- 6.Ницше Ф. Так говорил Заратустра. К генеалогии морали. Рождение трагедии, или Эллинство и пессимизм: Сборник / Ф. Ницше. – Минск: Попурри, 1997. – 624 с.
- 7.Самототожність письменника: До методології сучасного літературознавства. Колективна монографія. – К. : Українська книга, 1999. – 190 с.
- 8.Смілянська В. Біографічна Шевченкіана (1861 – 1981) / В. Смілянська. – К. : Наукова думка, 1984. – 557 с.
- 9.Українка Леся. Твори: У 2-х томах. / Леся Українка. – Т. 1. – К. : Наукова думка, 1986. – 608 с.
- 10.Українка Леся. Твори: У 10-ти т. / Леся Українка. – Т. 10. – К. : Дніпро, 1965. – 500 с.
- 11.Фащенко В. У глибинах людського буття: Етюди про психологізм літератури / В. Фащенко. – К. : Дніпро, 1981. – 278 с.
- 12.Цеков Ю. Підтекст художнього твору і світовідчуження письменника (Микола Хвильовий) / Ю. Цеков. //Самототожність письменника. До методології сучасного літературознавства: Колективна монографія. – К. : Укр. книга, 1999. – 190 с.
- 13.Skvarczynska S. Teoria listu. – Lwow, 1937. – 373 с.

AB INITIO:

ТВОРЧА ОСОБИСТІТЬ У НАУКОВІЙ ПАРАДИГМІ

Інтерес до постаті митця в літературознавстві другої половини XIX – XX – початку XXI століття має певну амплітуду коливання, а останнім часом можна говорити з певністю – посилюється. Обсяг поняття «митець», «письменник» із такою ж частотністю звукується-розширюється залежно від тенденцій літературно-мистецького процесу, але неминуче «обертається» навколо категорії «автор». Це досить об'єктивно, адже йдеться про творчий потенціал, тобто «суб'єкт плюс текст» [8, 318], або ж, за М. Фуко, «людина-і-її-твор» [101, 444]. Автор у рецепції дослідників то «втручається» в текст (Ш. Сент-Бев та біографічна школа), його життя, у внутрішніх та зовнішніх проявах, впливає на художність, то «вмирає», за Р. Бартом і М. Фуко. Утім заперечити його існування не вдається, а інтерпретація художнього тексту без уваги до персони митця віддаляє аналітика від художності, призводить до заміни її поняттям «письмо», а автора, відповідно – «функція». Звичайно, такий підхід цілком можливий за умови філософського аналізу, який чітко відмежовується від «лінгвістичного, філологічного, літературознавчого чи будь-якого іншого спеціального аналізу» [8, 318], чи при перенесення дослідження у сферу маргінальну, на стику різних наукових сфер.

Відзначимо, що остання теза досить серйозно вплинула на спрямування літературознавчих розвідок у бік від «автора» до «тексту», чим, безумовно, нашкодила не останньому (текст залишився незмінним), а скоріше третій іпостасі мистецького явища – реципієнту, його естетичній реакції, що у такому випадку зводиться до голого споглядання не підсиленого енергією буттєвої сфери носія мистецьких цінностей. «Антипсихологізм» (а саме так трактує польська дослідниця

Зофія Мітосек відсутність авторського начала в наукових студіях), репрезентований формалістами і структуралістами, приводить до втрати якості і глибини філологічних досліджень, адже виявляється «насамперед у трактуванні літературного твору як продукту, незалежного від процесу творення, та в описі літературних засобів як об'єктивних та відокремлених від психіки творця культурних норм» [58, 207]. Крім того, «антиавторські» тенденції, репрезентовані у працях Р. Барта «Смерть автора» (1968), «Задоволення від тексту» (1973), М. Фуко «Археологія знання і дискурс про мову» (1972) та їх послідовників, мають виразну дегуманізаційну спрямованість. Їх зв'язок із певними філософськими тенденціями ХХ століття не викликає сумніву і не потребує наразі ні підтвердження, ні заперечення, та все ж не може не викликати тривоги за умов, коли людство шаленими темпами втрачає духовні орієнтири, які значною мірою залежать від носія мистецьких цінностей.

Тож, розв'язуючи питання про необхідність осмислення категорії автора у філологічних студіях, не можна забувати й про те, що втрача літературою позицій, яка спостерігається останнім часом, окрім об'єктивних чинників (розвиток аудіо-візуальних видів мистецтва) зумовлена ще й цим зміщенням. Сучасний артбізнес як конкуруюча сила впливу на масову свідомість розвинув окрім звичних інтерпретаційних технологій, на зразок журнальних «портретів», цілу індустрію «розкрутки» кіно-, телемитців: інтерв'ю, ток-шоу, фотосесії тощо. Це приваблює, і опосередковано через створений позитивний чи навіть скандально популярний образ творця зацікавлює його творінням. Про літературознавчу науку, особливо українську, цього не скажеш. Табу на авторитети переборювати досить непросто, а це, на наш погляд, шкодить історії літератури, яка працює не лише на освітлення минулого, а й на формування майбутнього громадянина. Зробити це далеко не просто без погляду літературознавця, а в перспективі – вчителя, на постать автора того чи іншого літературного явища, осмислення його постаті у всій повноті його внутрішнього психічного і зовнішньо-подієвого буття.

Не виключаючи пограниччя, але спрямовуючи свій аналіз у літературознавче русло, будемо говорити про залучення інструментарію і методів гуманітарних наук, зокрема психології як найближчої з людинознавчих, для досягнення своєї мети, котру можна сформулювати, як прагнення досягнути внутрішню іпостась письменника, реконструювати його психологічний портрет.

Традиційне поняття «образ автора», яке побутує в літературознавчому дискурсі, завузьке в цьому разі, адже виключає позатекстове буття митця слова. Його дослідження на матеріалі художнього твору передбачає окреслення понять «ліричний герой», «оповідач», «автобіографічний герой» тощо, але «всі вони – зображені образи, які мають свого автора, носія чисто зображувального начала» [8, 319-320]. (підкреслення наше. – С.М.). Різноплановість думок щодо ролі художнього тексту в експлікації психологічного образу автора [8, 318-322; 101, 444-456; 95, 55-58; 96, 50-58] не дає змоги однозначно говорити про її можливість/неможливість. Відносно об'єктивного можна вважати думку М. Бахтіна, який стверджує: «...не можемо сказати, що від чистого автора немає шляхів до автора-людини, вони, звичайно, є, і до самої серцевини, до самої глибини людини, але та серцевина ніколи не може стати одним із образів самого твору» [8, 320] (підкреслення наше. – С.М.). Тобто портрет душі автора-людини й автора-літературного суб'єкта, як би повно не виявляв письменник особистісні риси у тексті, – поняття далеко не тотожні.

Концептуальність категорії автора у філологічних дослідженнях визнають не лише її прихильники, але й противники. Навіть той же апологет постструктуралізму М. Фуко, репрезентуючи позицію своїх попередників формалістів та структуралістів і досить категорично заявляючи про «смерть автора», визнає: «Навіть сьогодні, коли відновлюємо історію концепцій літературного жанру чи філософських шкіл, ці категорії видаються слабкими і вторинними у порівнянні зі стійкою фундаментальною одиницею автора» [101, 444-456] (підкреслення наше. – С.М.).

«Стійкість» і «фундаментальність» категорії «автор» відтоді (доповідь на тему «Що таке автор?») була виголошена Мішелем Фуко в лютому 1966 року) не тільки не зникла, але й стала масштабнішою. І на українських теренах в тому числі. На наш погляд, онтологічно непідтвердженими є висловлені В. Федоровим у статті «Автор як онтологічна проблема» сумніви щодо актуальності категорії автора для вітчизняної науки про літературу, заяви про те, що наразі «вона опинилась практично на периферії уваги вчених» [95, 55-58]. Останніми роками в україністиці цій проблемі приділялося достатньо багато уваги. Варто назвати лише кілька дисертацій, предметом осмислення яких є «автор» як літературознавча категорія: «Типологія обра-

зу автора в ліричному тексті (на матеріалі російської та української поезії ХХ століття)» С. Руссової, «Форми вираження авторської свідомості в творчості письменників нової генерації кінця ХІХ – початку ХХ ст. (на матеріалі малої прози В. Стефаніка, О. Кобилянської, М. Коцюбинського)» А. Островської, «Проблема автора в ліриці І.Я. Франка» Г. Давидової-Білої, «Автор та герой як суб'єкти поетичного буття» О. Самойлова, «Диверсифікація авторської свідомості в інтелектуальній прозі В. Домонтовича» М. Гірняк. Інтерес до цієї проблеми підтверджується і низкою публікацій у періодиці й наукових збірниках, появою спеціальних психологоцентричних досліджень, які з'явилися останнім часом (Л. Левчук [39], Н. Зборовської [27], Г. Левченко [37] та ін.), де прямо чи опосередковано надається виразної уваги постаті автора. Таким чином, незаперечним залишається твердження І. Фізера про те, що «ні «смерть автора», ні «смерть літератури» широкого емпіричного втілення не мали. Сьогодні це, швидше за все, непродуктивні та інваріантні фразеологеми, якими користуються ще деякі критики» [96, 52]. Тож є всі підстави не менш голосно за структуралістів ствердити: «Автор живий!».

Цілком зрозуміла емоційність прихильників функціональної значимості категорії «автор» у філологічних розвідках і їх опонентів: важко заперечувати очевидне, що виявляється і в одному, і в другому випадках. От тільки **ХТО** ж, чи **ЩО** криється за цією категорією? Об'єкт чи суб'єкт варто виявляти досліднику, наближаючись до таємниці художності?

Поняття «митець», «художник», «письменник» набагато складніше, ніж представляється у традиційних літературних портретах або біографіях. Дотримуємося думки про подвійну природу творця, яку можна виявити в процесі аналізу. Адже твір, як зауважує Є. Басін, – «вимагає» від автора одушевлення образу. Для цього образ повинен перетворитися із об'єкта творчості, в її суб'єкт, в компонент особистості творця, він повинен набути статусу «Я». Перехід образу із «не-Я» в «Я», ідентифікація образу і «Я» означає, що «Я» роздвоюється на власне «Я» і «Я-образ» [6, 48]. Тобто, в процесі творчості письменник у незалежності від бажання/небажання виявляє свої особистісні риси у творах. У той же час, залишається друге «обличчя» – суспільне (в розумінні «Я»-індивідуальність, що вирізняється серед інших) – у зовнішніх та внутрішніх виявах, риси якого можна експлікувати в позатекстових джерелах.

Знайти таку цілісність, яку ми відповідно до сучасного розуміння психологами окремішності, самості (унікальності) конкретної людини, артикулюємо як «особистість», можемо лише за умови прийняття двоїстої природи психіки. Підсвідоме при цьому цілком логічно трактується психоаналітичними прийомами й методами з урахуванням відсутності клінічних проявів у об'єкта нашого дослідження. Свідома ж сторона душі, її суспільне начало окреслюється завдяки досягненням так званого гуманістичного напрямку (представники – А. Маслоу, К.Р. Роджерс, Г. Олпорт та ін.) та егопсихології (М. Еріксон, Е. Фромм, К. Хорні та ін.). У відповідності до цих теорій, особистість митця – це надзвичайна складне психофізіологічне утворення, створення повноформатного портрету якого вимагає з'ясування особливостей темпераменту, емоційно-вольової сфери, рис характеру.

Попри найрізноманітніші трактування, автор як естетична категорія – явище мистецьке, художньо втілене. Саме тут, на наш погляд, прихований наріжний камінь. Адже, виходячи із тези про зв'язок цієї категорії із автором-реальною особою, не можна обмежуватися вивченням текстуальних (мистецьких) проявів, де мова може йти лише про об'єкт. Реалізація прагнення одержати результат уповні можлива лише за умови досягнення суб'єкта творення, осмислення його психічної іпостасі, що й планується зробити на широкому літературному та науково психологічному матеріалі в наступних частинах дослідження.

Знайти шлях від тексту до реконструйованого психопортрета, виробити методологію відновлення є одним із актуальних завдань, які стоять перед сучасними літературознавцями і яке ми ставимо перед собою. Відсутність у переважній більшості випадків об'єкта розгляду – письменника – ускладнює процес досягнення його психічного світу в усіх виявах. Оскільки художній твір не дає достатньо матеріалу для цього, хоч психоаналітики раз у раз і ґрунтують свої висновки саме на цьому матеріалі, варто розширити коло досліджуваного.

На наше переконання, шлях до портрета автора-суб'єкта суспільного буття (у найширшому розумінні), автора-особистості-характеру-темпераменту, реконструкція якого дозволить наблизитися і до об'єктивації феномена митця в історії національної культури, й до концепту художності, має пролягати через **мегатекст** – джерельний дискурс експлікації усіх буттєвих (біографія) та психофізіологічних (психобіографія) характеристик художника слова, які формують

притаманні саме йому вияви художності. Адже, як справедливо зауважує відомий психолог В. Роменець: «...творчість виявляє те, що суттєво відрізняє одну людину від іншої». Більше того, «творчість демонструє людську неповторність» [82, 5-9]. На наш погляд, запропонований термін упорядковує термінологічні розбіжності, пов'язані з активізацією вживання поняття «текст» та утворених на його основі, зокрема, «метатекст», «метатекстуальність» [16, 122-126] як похідних від закоріненого в надрах формальної школи і використовуваного постструктуралістами – «метамова» [84, 167-168]. Термін із таким смисловим наповненням не відповідає поставленій нами меті, оскільки опосередковує інформацію, нам же вона необхідна в чистому вигляді. Подвійна інтерпретація спотворить і так ледь вловиму психічну іпостась творчої особистості. Іншу природу має й термін «гіпертекст», активно вживаний, зокрема, Л. Оляндер на позначення «системи зв'язаних текстів», які «вступаючи між собою в діалогічні відносини, за допомогою тезаруса реципієнта складають нову цілісність», зумовлену як часопросторовою спільністю, так і «змістом, формою світогляду, історичним й соціальними концепціями» [73, 144]. **Мега** (від грецького – великий, всеохоплюючий) **текст** дозволить, на нашу думку, наблизитися до об'єктивної оцінки співмірності природи психіки творця і результатів його творчої діяльності завдяки своїй сконцентрованості навколо особистості **окремого письменника** й автентичності інформації від першої особи: спогадів, листів, автобіографій, щоденників, сповідей тощо, художніх творів, де прямо чи опосередковано залишені «сліди» його особистості.

Питання об'єктивності/суб'єктивності названих джерел досить складне. Для оптимізації дослідницького процесу варто застосовувати разом із прийомами традиційного біографічного методу психологоспрямовані технології, що дозволить наблизитися до розуміння психічних рис творчої особистості, внутрішніх джерел художності та психофізіологічних процесів, які супроводжують творчий акт, і, відповідно, глибше пізнати особливості поетики окремого твору та творчості митця загалом. Така необхідність зумовлена тим, що мемуари, окрім своєї звичної й широко використовуваної в літературознавчій практиці функції розкриття власне біографічних аспектів буття письменника, сприяють розширенню уявлення про його внутрішній світ, тобто, виконують **психобіографічну** функцію.

Це стосується передусім текстів, які можна окреслити схемою «сучасник – об'єкт спогадів». Серед них найпродуктивніші – це спогади та листи, в яких фігурує об'єкт. «Літературознавчий словник-довідник» відносить їх до категорії об'єктних. Суб'єктні ж мемуари «спрямовуються на постать автора» [42, 449] і мають згідно з нашою концепцією **психоавтобіографічний** характер (схема: «суб'єкт – суб'єкт»). У таких текстах митець зосереджується на власній сутності, свідомо чи підсвідомо вирізьблює риси свого характеру, особливості темпераменту, представляє деталі, які опосередковано виявляють його підсвідому сферу. Це значно ширший інформаційний пласт, до якого входять **автобіографія, сповідь, щоденник, записна книжка, нотатки, епістолярій**. До психоавтобіографічних матеріалів зараховуємо і **художні тексти**, передусім віднесені самим письменником до автобіографічних, і ті, в яких особистість автора виявляється підтекстово, реконструюється у процесі мікроаналізу шляхом скрупульозного зіставлення із усім масивом психобіографічних текстів.

Термінологічні новації, які вводимо в літературознавчий обіг, анітрохи не данина моді, а необхідність якомога точніше охарактеризувати досліджуване явище. В основі терміна «психоавтобіографія» лежить фройдівський – «психобіографія». На рівні авторської (З.Фрейда) конотації він обмежений виявленням едіпової ситуації, розробкою проблем дитячої сексуальності, орієнтацією на минуле тощо. При цьому він демонструє *«страхотливу неухвагу до феноменології особи, до її планів на майбутнє, самосвідомості й свободи»* [72, 65]. Семантично ж цей термін досить точно окреслює коло психічних явищ, які переживає індивід, і цілком логічний для осмисленні його внутрішнього світу. Тобто, використовуючи усталену форму поняття, наповнюємо його ширшим колом значень. Психобіографічність (у зазначеному варіанті конотацій) і психоавтобіографічність (як здатність до художньої самоідентифікації, можливість відтворити рух рефлексій) у контексті наших міркувань передбачає синтез свідомого суспільного буття об'єкта дослідження і підсвідомого в усіх його виявах.

Обидві форми потребують відповідних методів експлікації. Власне літературознавчих, попри їх багатоманіття, звичайно, замало. Та й непроста ситуація, пов'язана з одномоментною (у зв'язку з ліквідацією «залізної завіси») появою «нових» для нас (часто не зовсім актуальних, а то й другорядних у зарубіжному літературознавстві)

методологій, що виникла в пострадянському літературознавстві, не дає змоги говорити про теоретико-літературну усталеність в осмисленні цієї проблеми. Що вже казати про практичне втілення, адже «*в науці з'явився ґрунт не просто для плюралізму, а для справжнього розгулу методологій*» [69, 308]. Вихід із ситуації, що склалася, може бути один – **синтетичність** поглядів на літературні явища і постаті їхніх творців. Із певним застереженням можна прийняти тезу Г. Олпорта про прагнення до «*системного еkleктизму*» [72, 31] – охоплення тих методів, прийомів і засобів, які дають змогу актуалізувати досліджувані явища. Це стосується як літературознавства, так і суміжних галузей, передусім, психології.

Сьогодні, коли вітчизняне літературознавство у змозі оперувати досягненнями автороцентричних і авторовідцентричних напрямків, є потреба тверезого осмислення й об'єктивності, шлях до яких лежить через аналіз усіх документів, що обсервують постать митця. Тому першочерговим завданням є розв'язання проблеми джерел авторської ідентичності та методології їх експлікації на всіх рівнях існування письменника – від фактів його життя до художнього самовтілення. Він має постати водночас як психофізіологічна, так і естетична категорія. Причому пріоритети визначаємо саме так: психофізіологічна – причина, естетична – наслідок. Тобто, художній твір – продукт певної психофізіологічної структури, яку ми, аби позбутися різночитання, на зразок автор, біографічний автор, реальна особа тощо, номінуємо як особистість письменника – унікальна й неповторна за своєю природою, як екстраординарне й рідкісне естетичне явище, нею спродуковане, де відбивається авторська ідентичність і, відповідно, прозирає образ автора – категорія естетична, що може бути осмислена тільки в результаті вивчення психофізіологічної сутності письменника, його особистості (мова, звичайно йде про високохудожні зразки, репрезентовані талановитими представниками мистецтва слова). Така постановка проблеми виключає можливість ізоляції носія художності із досліджень самої художності.

Як наслідок, джерельна база виходить за межі власне художнього твору і має включати увесь інформативний спектр, що дозволяє вповні окреслити психофізіологічну іпостась автора, його особистість. Категорія «особистість» – складне психічне утворення, далеко не однозначно потрактоване психологами. Її функціонування в нашій

праці визначається органічним поєднанням психоаналітичних спрямувань (З. Фройд, К.Г. Юнг), гуманістичної (А. Маслоу, Р. Роджерс, Г. Олпорт) та егопсихології (А. Адлер, К. Хорні, М. Еріксон та ін.) за принципом відкритої системи, яку пропонує американський психолог Г. Олпорт. Вчений говорить про т.з. «системний еkleктизм», дотримання принципів якого дозволить трактувати особистість як **синтез біологічно обумовленого, свідомого, спричиненого суспільним буттям людини, історичних, соціальних (у найширшому розумінні) чинників її формування та підсвідомого пласту психіки.**

Літературознавець, спрямований на осмислення унікальності особистості письменника, яка стає джерелом художньої оригінальності, переважно (виняток складає літературна критика) має справу з **метаінформацією** (від грецького префікса, який означає проміжне становище – С.М.): документами, опосередкованими часом і суб'єктивністю їх авторів. Об'єктивна і незалежна від дослідника віддаленість у часі актуалізує проблему міри суб'єктивності в наукових висновках про особистість автора. Одним із способів об'єктивізації може стати залучення якомога більшої кількості матеріалів, здатних обсервувати постать письменника, використання документів, які дають уявлення не лише про події факти буття того чи іншого автора, а і про його внутрішній світ. Звичайно, із літературознавчих методів, котрі б сприяли розв'язанню такого завдання, найпридатніші біографічний, розроблений ще Ш. Сент-Бьовом, та психологічний.

НАУКОВО-ПСИХОЛОГІЧНЕ ПІДГРУНТТЯ

У сучасній психологічній науці виділяють від семи до дванадцяти напрямків [26], не рахуючи вузьких течій, локальних шкіл. Врахування здобутків абсолютно всіх і формування на їхній основі власної методології, по-перше, неможливе в межах навіть найширшого дослідження, по-друге, суперечить логіці, оскільки, розвиваючись, психологія як наука не лише послугоувалася досвідом попередників, а й заперечувала їхні здобутки. Тож ми, маючи на увазі увесь спектр підходів до внутрішнього світу людини, обмежимося двома, на наш погляд, найближчими до літературознавства теоріями, які сприяють розв'язанню поставлених завдань.

Безумовно, **психоаналітичний підхід** у фройдівському та

юнгівському варіантах, попри наведені вище зауваги, неминуче залучатиметься, оскільки дозволяє розкрити таїни несвідомого життя автора, яке залежно від його (автора) інтроспективних (здатності до самоспостереження) і рефлексивних (здатності самопізнання суб'єктом внутрішніх психологічних актів чи станів) можливостей підсвідомо виявляється у тексті.

Серйозної уваги в контексті наших міркувань заслуговують і здобутки **гуманістичної психології** [52; 79; 97], яка предметом обсервації обирає бачить унікальну **особистість**. Відкидаючи спрямованість психоаналізу на природничі науки, де об'єкт дослідження пасивний, представники цього напрямку психології орієнтуються на бачення **особистості активної**, зокрема, підкреслюють роль свідомості та самосвідомості в детермінації поведінки й емпатії людини. Ця думка цілком суголосна з висновком Л. Виготського, котрий, критикуючи психоаналіз загалом та окремих представників російської психоаналітичної школи (наприклад, І. Єрмакова), не заперечує його можливостей, а коригує (тобто теза про системний еkleктизм цілком логічна) з урахуванням практичної користі для психології мистецтва, якщо, звичайно, психоаналітики відмовляться *«від деяких основних і первородних гріхів самої теорії, якщо поруч з несвідомим стануть враховувати і свідоме не як суто пасивний, але і як самостійно активний фактор, якщо зуміють пояснити дію художньої форми, побачивши в ній не тільки фасад, але й найважливіший механізм мистецтва; якщо, нарешті, відмовившись від пансексуалізму й інфантильності, зможуть внести в коло свого дослідження все людське життя, а не лише його первинні і схематичні конфлікти»* [13, 110] (підкреслення наше. – С.М.).

Отже, «несвідоме», «активне свідоме» й «усе людське життя» становлять основу поняття «особистість митця», який обираємо як головний **об'єкт** вивчення. На нашу думку, саме воно успішно конкурує із загальноновизнаним і вже запереченим вище поняттям «образ автора», оскільки охоплює увесь комплекс уявлень про людину, її емоційний стан, установки, спрямованість, почуття, психічні реакції – все чим живе ця важко окреслювана емпірично структура, яку називаємо душею, і котра разом із інтелектом породжує феномен художності.

Теорії особистості в психології існує також декілька. На питання, що таке особистість, психологи відповідають по-різному.

У різноманітності їхніх відповідей, а почасти й у розбіжності думок, виявляється складність самого феномена особистості [5; 28; 101; 103]. Кожен із поглядів має право на існування, та всі вони окреслюють особистість у сукупності її генетичних, а за К. Г. Юнгом, ще й архетипних, та соціальних, набутих якостей. Оптимальною видається думка Г. Олпорта, який зауважує, що *«особистість – це реально існуюча людина з реально існуючою і притаманною лише їй нервово-психічною організацією»* [72, 59]. Головне завдання дослідника – зрозуміти цю організацію, підійти якомога ближче до її таїни. І знову ж таки, прямуючи до системності еkleктизму, попри видиму, на перший погляд, несумісність двох теорій, можемо з певністю сказати, що результат можливий лише за умови поєднання їхніх засад і прийомів. Об'єднавчим началом стане **суб'єкт дослідження** – митець, котрий репрезентує свою особистість у мегатексті. Наразі не називаємо його конкретно, адже вибір суб'єкта – це окрема проблема, яка потребує спеціального вивчення й буде осмислена в наступних розділах монографії; ми робимо лише перші кроки у виробленні методології підходу, не забуваючи, що висловлені тези потребують деяких уточнень.

Важливим практичним кроком у досягненні нашої мети є виявлення джерела психічного розвитку й діяльності особистості. Адже саме **мотив** до діяльності значною мірою визначає її наслідок, результат. У нашому випадку – художній. Саме мотив поєднує обидва підходи до виявлення особистісного начала митця – **психоаналітичний і гуманістичний**. У першому випадку мотив переважно сублимаційний, у другому – **прагнення до самоактуалізації**. Перший дає змогу художньо втілити нереалізовані інстинктивні потреби особистості, другий – її усвідомлені бажання реалізуватися як суспільній одиниці: потребу в приналежності й любові, потребу в повазі з боку оточення (для митця – жадання слави), пізнавальні й естетичні потяги. Із семи запропонованих А. Маслоу мотивів п'ять належать до усвідомлених [52, 160-184]. Цілком логічно, що ці мотиви до діяльності особистості, як і несвідомі, мають бути враховані у створенні психологічного портрета письменника.

Обидва підходи цілком узгоджуються й у виявленні особливостей **емоційної сфери** психіки індивіда, його **темпераменту** як одного із формотворчих чинників особистості та **характеру**. Власне емоції, темперамент, характер у всій складності й багатовимірності – це ті концепти, без яких говорити про вичерпність у створенні психологічного пор-

трета неможливо. Важливим фактором розуміння творчої особистості є її мистецький стрижень – **креативність** як вияв таланту митця.

Принципи гуманістичної психології й психоаналітичні технології цілком узгоджуються із біографічним методом, котрий, як зауважувалося, не втратив своєї актуальності, а ймовірніше, враховуючи досягнення двох перших, має творчо трансформуватися. Для традиційного біографічного методу, розробленого Ш. Сент-Бьовом, характерне опертя на факти: географію (у розумінні життєвого простору), оточення, суспільну ситуацію тощо, що, на думку дослідника, впливають на розвиток особистості митця, формують його творчий потенціал і знаходять вираження в художньому тексті, знову ж таки на рівні фактів, втілених образно: географія – пейзаж, оточення – система персонажів тощо. При цьому можуть враховуватися (без надання особливої уваги) окремі вияви психічного життя людини, які виразно розкриваються зовні. Експлікуючи факти біографії у тексті і, навпаки, пояснюючи природу певних художніх образів як факти життєпису, представники біографічного методу паралельно з біографічними джерелами (листами, спогадами, щоденниками) зосереджуються передусім на творах, які визначають як автобіографічні, де названі концепти (географія, оточення, окремі риси характеру) знаходять художнє втілення. У цьому разі необхідним поетикальним атрибутом стає виразне авторське «я»-оповідач чи ліричний герой. За умови їхньої відсутності у творі важко та й **не прийнято** говорити про автобіографізм, що, у свою чергу, стає джерелом для створення біографії.

Саме тоді на допомогу придуть здобутки і принципи психобіографізму, завдяки яким дослідник зосереджується на внутрішньому світі письменника. Під «скальпель» аналітика має потрапити увесь комплекс чинників, які формують і кристалізують особистість митця: від «її первинних імпульсів через перетворення і розвиток» до результату, зумовленого зовнішніми обставинами – середовищем, оточенням. «У такий спосіб, – зауважує Н. Зборовська, – із взаємодії природи і долі, внутрішніх сил і зовнішніх факторів – з'ясовується психологічна позиція особистості, що сприяє специфічному вияву художнього обдарування, нерідко зумовлює тематику і проблематику творчості» [27, 65]. **Матеріалом** для виявлення цієї позиції, окреслення темпераменту, характеру, емоційної сфери стають **художні тексти**, в яких на рівні метафор, символів, асоціацій, алюзій проступає внутрішня іпостась

митця. Також **мемуаристика** (в широкому розумінні) як не менш, а скоріше навіть більш місткий психоаналітично текст, де увиразнюються штрихи до його психологічного портрета. Щоправда, в цьому плані не можна переоцінювати художній твір. Адже авторський задум досить часто зорієнтований на розкриття особливостей зовнішнього світу й зумовлений суспільними чинниками. Особливо це стосується широких пластів української літератури, спрямованої, сказати б, суспільно. Тобто постає ще одна проблема – **вибору тексту** для створення психологічного портрету автора. Вона не менш складна, ніж вироблення методології дослідження. Згадаємо хоча б спроби психоаналітичного трактування В. Підмогильним доробку І. Нечуя-Левицького, що мають відверто реалістичний характер і скоріше спрямовані на широку обсервацію дійсності, аніж на аналеротичні візії об'єкта вивчення.

Найбільш виразною для психоаналітичних висновків окреслених нами вище параметрах створення психологічного портрету митця вважаємо добу модернізму, хоча й не заперечуємо придатність для подібних маніпуляцій художніх здобутків інших естетичних систем. Як не згадати тут класичну тезу І. Франка: «...письменники нової генерації (розуміється не всі і не все з однаковим майстерством) зовсім не втаємничують нас у свій творчий процес, виводять свої постаті перед наші очі вже готові, силою свого вітхнення овівають нас чародійною атмосферою своїх настрів...» [98, 110] (підкреслення наше. – С.М.). Блискучий аналітик помітив «**розчиненість**» митця у текстах доби **fin de siecle**. Доведено, що акцентованість на психологізмі, зовнішньому і внутрішньому, є визначальною рисою модернізму як літературного напрямку. Тож більшість творів цього періоду, що можуть трактуватися як психоавтобіографічні, є найвдячнішим матеріалом для розв'язання поставлених нами завдань.

Отже, підійти до створення психологічного портрета письменника – завдання досить складне і потребує залучення цілого комплексу методів і прийомів літературознавства, зокрема досягнень біографічної школи та її послідовників, психології, представленої у нашій праці здобутками її психоаналітичної та гуманістичної течій.

Низка питань, які неминуче постануть під час практичного втілення заявлених підходів, можуть їх скорегувати, але стратегічно, на наш погляд, вони цілком життєздатні. Не приймаючи формулу «образ автора», прагнемо прийти до створення психологічного портрета мит-

ця. Це можливо за умови окреслення рис особистості, які виявляються в усіх доступних друкованих і рукописних джерелах, що несуть на собі відбиток біо – й автобіографізму. Сповна усвідомлюємо, що будь-який портрет – це **образ**. Відійти від цієї формули, звичайно, неможливо. Тобто в будь-якому випадку матимемо справу із відбитком певних психічних виявів особистості, що мають суб'єктивний характер, хоча й ґрунтуються на об'єктивних даних. Та все ж запропонована методологія уможливить, на мій погляд, якнайповніше окреслення Психеї автора літературного твору, наближення до створення психологічної моделі, в якій усі елементи працюють на кінцевий результат – мистецький твір. Таким чином, коло замикається: психологічний портрет письменника вимальовується в мегатексті, що у свою чергу постає завдяки саме такій, а не іншій психологічній сутності митця.

ПСИХОЛОГІЯ ТВОРЧОСТІ – ДИНАМІКА ЗМІН

Запропонований у попередньому підрозділі підхід видається нам логічним, проте, зрозуміла річ, як і кожна із нових гіпотез, потребує належного обґрунтування й узгодження з вже існуючими. Тож, простежимо, наскільки актуальною поставала психічна іпостась творця в літературознавчій науці за час її існування, й наскільки необхідною є зміна наукових парадигм від виявлення окремих психологічних рис письменника на рівні біографічного методу через появу психології творчості як окремої галузі знання до психопоетики.

Літературознавчі методології, вироблені людством за більш ніж 2500 років – від Платона, Аристотеля до початку ХХІ ст. – попри своє розмаїття, були спрямовані на досягнення двох складових літератури як явища мистецтва: сутності митця і зображуваного ним світу. Природа художності пояснювалася як навіювання, наслідування природи, творення нової дійсності, моделювання і трансформація уже створеної, а митець, відповідно, як інструмент у руках вищих сил або ж власне творець, якому доступне самостійне осмислення і відтворення дійсності. Якщо у першому випадку особистість автора є другорядною, то в другому – визначальною. Ось чому з ХІХ століття, коли французька літературознавча наука наблизилася до розуміння ролі життєпису митця у творчому процесі (Ш. Сент-Бев), науковці раз у раз звертаються до постаті автора. Проте не обходиться без крайнощів, які носять то суто соціологічний характер, то, як у випадку з формалістами, повне

заперечення біографії як фактору формування художності.

Та в будь-якому випадку інтерес дослідника до художнього тексту так чи інакше стимулюється особою автора у найширшому розумінні, а також вужче: глибиною його внутрішнього світу, особливостями його психіки. І як би не намагалося літературознавство відійти від його постаті, оперуючи лише текстом, їхні шляхи неминуче перетинаються.

Вітчизняне й російське літературознавство дало чимало прекрасних зразків аналізу психологічної іпостасі письменника. Маємо на увазі наукові студії О. Потебні, Д. Овсяниково-Куликовського, І. Франка, Л. Виготського, О. Білецького, В. Фашенка, а в сучасній психології та літературознавстві – Н. Зборовської, Г. Клочека, М. Кодака, Л. Левчук, М. Моклиці, Р. Піхманця, В. Роменця та багатьох інших.

Відзначимо, що у багатоманітні імен та наукових концепцій названих і не названих вчених досі домінує підсилений психоаналізом звичний концепт «психологія творчості». Він безпосередньо стосується постаті автора, власне, автор, як креативна особистість, є об'єктом цієї наукової сфери. Методологія ж психології творчості передбачає виявлення психологічних основ творчості. На рівні енциклопедичної інформації, за межі якої сучасна психологія творчості виходить вельми обережно, предметом цієї галузі знання є *«процес виникнення (творення) художніх цінностей та їх естетичне сприймання»* [42, 580]. При цьому менше уваги звертається власне на психіку письменника як особистості, а це, відповідно, приводить до, умовно кажучи, «недоотримання результату»: без розуміння внутрішніх факторів (стан психіки, орієнтація, особливості характеру, темпераменту, психомотрика, психосоматика тощо) важко об'єктивно говорити про виявлення впливу на змістові та поетикальні домінанти в творчості.

Чимало, а то й більшість праць із психології творчості належать професійним психологам, якими літературний текст використовується як ілюстрація висновків. *«Однак при всьому цьому, – як стверджував відомий літературознавець Б. Мейлах, спираючись на дослідження у сфері психології, – психологія як наука не володіє методологією, яка може бути застосована до вивчення процесів і специфіки процесів художньої творчості»* [54, 20]. І хоч зроблено у цьому напрямку чимало, але ні в психології, ні тим більше в літературознавстві говорити про створення викінченої методології аналізу психології автора і психологізму тек-

сту, на наш погляд, зарано. У той же час така необхідність існує. Адже жанр літературного портрету, без якого важко говорити про окреслення місця того чи іншого письменника в історії літератури і який був досить популярним у радянському літературознавстві (незважаючи на заангажованість, це було серйозне досягнення науки про літературу), насамперед оперував фактами із життя і творчого доробку письменника і тяжів до соціологізму. Добротні літературні портрети, розроблені у той час філологами, сьогодні мають бути реконструйовані з урахуванням особливостей психічної організації автора (і, звичайно, з унікаючи тенденційності). Це має привернути увагу до постатей митців і, відповідно, до їхньої творчості. Адже ніде правду діти: прекрасна серія «ЖЗЛ», автори якої використовували не лише факти зовнішнього життя, але й родзинки внутрішнього, психічного світу своїх героїв, була нагальною відповіддю на соціальний і культурний запит суспільства, хоча, на превеликий жаль, не містила українського матеріалу, що збіднювало уяву широкого кола читачів про українську культурну еліту, виводило її за межі європейського культурного дискурсу.

Та все ж інтеграція в літературознавство здобутків суміжних наук відбувалася постійно. Виявившись найяскравіше на межі ХІХ – ХХ століть, коли розвиток гуманітарних та природознавчих наук переживає своєрідний бум, поєднання здобутків суміжних галузей знання активно відбувалося в ХХ столітті. Навіть в Радянському Союзі, де, як відомо, не особливо заохочувався розвій гуманітарних знань. 1963 року при Ленінградському відділенні Спілки письменників була створена Комісія зі взаємодії літератури, мистецтва і науки; 1967 в Науковій раді з історії світової культури Академії наук СРСР організовано постійну Комісію комплексного вивчення художньої творчості для координації розробок у цій сфері, утворився цілий напрям, присвячений дослідженню взаємодії наук при досягненні таємниць творчості. Десятки наукових конференцій, сотні статей, цільові збірники – все це результати тих процесів. Говорити про їх неперервність було б перебільшенням, але неминучість інтеграції стала очевидною. Адже і філософія, і психологія, про які насамперед говорилося і буде говоритися надалі, своїм об'єктом, які література, мають людину, а предметом – її життя у багатоманітності проявів, у тому числі й творчих.

Найяскравішим виявом єдності наукових потуг у ХХ ст. і ста-

ла поява психології творчості як однієї з межових галузей. Щоправда, довгий час попри, здавалося б, активне входження у різні сфери, вона залишалась прерогативою власне психологічної науки, розділом, який узагальнював теоретичні й експериментальні розвідки, вивчав загальні психологічні закономірності будови, регуляції і розвитку творчої діяльності, а також особливості психіки творчої особи, природу творчих здібностей і шляхи їхнього розвитку. Як результат, переважна більшість її речників є професійними психологами (Л. Виготський, М. Ярошевський, В. Роменець та ін.). Більше того, курс «Психологія творчості» читається студентам психологічних факультетів, а в окремих вузах відкриті навіть кафедри психології творчості. Досягнення цієї галузі не можна недооцінювати. Досліджуються художні здібності (Н. Рождественская), натхнення, інтуїція (Н. Гончаренко), ставиться проблема таланту, осмислюються психофізіологічні аспекти вивчення творчості (В. Ротенберг) тощо.

Та все ж розробки у сфері психології творчості іноді викликають враження, що їх автори прагнуть створити своєрідний «рецепт» творчої обдарованості. Розкласти по полицях здібності, уяву, фантазію і вивести такого собі *sovetikus* (в минулому) чи ж *international artist* (сьогодні), або ж виховати йому подібних. Досить авторитетний учений у цій галузі Н. Рождественская стверджує (і виходячи із розглянутих нами робіт, це не лише її думка), що *«діагностика і розвиток художніх здібностей – це одна із центральних проблем психології творчості»* [81, 105] (підкреслення наше. – С.М.). Здійснюючи огляд зробленого, дослідниця вказує на такі домінантні ознаки літературних здібностей: *«величезну вразливість (живість і гострота сприйняття і сила емоційної чуйності)»*; *«художню спостережливість: здатність побачити особливе, характерне, те, що відповідає художнім смакам письменника»*; *«висока чутливість на сприйняття»* (А. Ковальов, В. Мясищев); *«вразливість, творча уява, особливості словникового запасу і легкість утворення словесних асоціацій»* (Н. Ягункова, З. Новлянська) тощо [81, 110-111]. Жодного сумніву у важливості висновків і необхідності просування шляхом, обраним психологами, не виникає, та все ж за теоретизуванням і статистикою зникає окремішність чи ж то самість (К. Р. Роджерс) конкретного митця, що для історії літератури як центральної літературознавчої дисципліни, є далеко не виграшною картою, а теоретичним додатком, який без особливої шкоди мож-

на не враховувати. Тобто є ще одне «але», що виникає під час огляду досягнень психології творчості, адже постає питання застосування її висновків у літературознавстві, об'єктом якого є літературний твір, а предметом – літературний процес, де першочергове місце за митцем. Аби проілюструвати наш сумнів, візьмемо досить струнку систему, вибудовану вітчизняним психологом В. Роменцем, котрого без упережджень можна вважати провідним фахівцем у сфері сучасної психології творчості. Його теорія базується на єдності трьох складових: загальної психології творчості, генетичної психології творчості та прикладної психології творчості.

Щодо першої складової, то одним із ключових її питань бачиться питання про психологічний механізм творчості. Як варіанти відстежуються еманация (давньоіндійська філософія), мімезис (Платон), інтуїція (Б. Спіноза, А. Бергсон), інсайт (М. Вертгаймер), асоціація (Дж. Ст. Мілль), потреба творчої самореалізації (А. Маслоу), єдність першосигнального і другосигнального компонентів творчого процесу (Я. Понномарьов). Сам В. Роменець пропонує механізм **трансдукції** – сутнісного переходу із суб'єктивно-психічної системи в матеріально-речову.

Другим ключовим питанням загальної психології творчості, згідно з концепцією науковця, є уявлення про структуру творчого процесу. Проаналізувавши рух світової психології у цьому напрямку (П. Енгельмаєр, А. Пуанкаре, Г. Воллес, Е. Гетчинсон та ін.), учений виділяє такі фази творчого процесу: *«перша фаза (свідома робота) – підготовка – особливий дійовий стан, що є передумовою інтуїтивного проблиску нової ідеї; друга фаза (несвідома робота) – визрівання – інкубація спрямовальної ідеї; третя фаза (перехід неусвідомлюваного у свідоме) – піднесення – поява ідеї рішення, спочатку у вигляді гіпотези, задуму; четверта фаза (свідома робота) – розвиток ідеї, її остаточне оформлення і перевірка»* [83, 11]. Подібно обґрунтовану структуру мають і генетична, як вчення про *«змістову динаміку творчих імпульсів та дій людини у відповідності до певного віку»*, і прикладна психологія творчості, як система знань про природу й механізми розгортання мистецького процесу конкретної людини в конкретних умовах, що потребують творчого рішення. При цьому головним завданням психології творчості вчений вважає надання *«особистості, що підростає необхідну допомогу щодо того, як слід рухатись у напрямі до розгортання своїх творчих можливостей»* [81, 15] (підкреслення наше. – С.М.).

Тобто, як бачимо, мета, поставлена у блискуче структурованій теорії, переважно психолого-педагогічна, а надзавдання – прогнозування творчих потенцій, виявлення здібностей з метою їх подальшого розвитку. Мета і надзавдання, безсумнівно, науково доцільні і продуктивні в умовах виховання й формування нового покоління, що підрастає. Лише постає питання: наскільки їх результат наблизить нас до розв'язання власне літературознавчих завдань? Адже навіть дізнавшись, як слід рухатись у напрямі до розгортання своїх творчих можливостей, ми не одержимо конечної відповіді на питання про психічну природу конкретного творця, а відповідно і про сутність того чи іншого літературного твору, оскільки обидва явища взаємопов'язані і взаємозалежні. До того ж літературознавець дуже рідко має змогу працювати із суб'єктом, що динамічно розвивається (живим митцем), хіба у випадку з літературною критикою, а вона, як відомо, з етичних міркувань рідко зачіпає внутрішній світ живо-го письменника. «Аналізувати живого, – сказав би В. Підмогильний, котрий, як відомо, сам вдавався до психоаналітичних операцій, – *небезпечна й жорстока річ*» [74, 393]. Як правило, обидва об'єкти дослідження – літературний твір і сам митець, котрий у момент написання твору був сформованою особистістю, – сталі структури. Це значить, що необхідна якісно нова технологія, котра б дозволила побачити в усталених, статичних проявах зерно істини, яке шукають літературознавці.

Загалом, змушені констатувати, що літературознавчий дискурс психології творчості не надто розвинутий, хоч чимало науковців спорадично використовують її здобутки у своїх дослідженнях. Для вітчизняної науки про мистецтво слова розвиток цього напрямку було обірвано ще в зародку, як і більшість із тих, що носили людинознавчий характер. Зовсім даремно, адже дослідницький інтерес обмежувався та й досі обмежується головним чином власне творчим актом – проблемами натхнення, таланту, майстерності і т.п.. Про особистість митця практично не мовилося, оскільки це могло б бути «небезпечним» для тоталітарної системи.

Дещо кращою була ситуація в російській психологічній науці, але навіть Л. Виготський, якого без застережень можна вважати одним із основоположників власне психології творчості, у своїй знаменитій праці відсторонюється від аналізу особистісних проявів художни-

ка. Як зауважує Є. Басін, «звертаючись до твору дослідник передає відповідну йому психологію (автора, глядача, слухача) і закони, які нею керують. На жаль, Л. Виготський (а услід за ним і його послідовники – С.М.) обмежив свою задачу лише аналізом «психічної реакції», а не особистості (митця, реципієнта)» [6, 5] (підкреслення наше. – С.М.). Не можна залишити поза увагою і думку Б. Ананьева, який стверджує, що дослідження вченого не розкриває глибоко навіть (йдеться про мистецтво загалом) закономірності процесу літературної творчості. «Виготський – прекрасний психолог, однак у своїй роботі («Психології мистецтва» – С.М.) він абсолютно ігнорує особистісний принцип при дослідженні закономірностей психології мистецтва. Між тим психологія мистецтва не може бути без аналізу особистості творця» [4, 236] (підкреслення наше. – С.М.).

Наукове пояснення своєрідного «відчуження» психології творчості й літературознавства від постаті творця можна пояснити зміною, починаючи з 20-х років ХХ ст., орієнтирів у напрямку від автора до тексту (формальна школа, структуралізм, герменевтика). Не можна сказати, що подібний підхід наближає до розкриття таємниць творчості. Хоч і заперечувати його не будемо, скоріше, використовуватимемо здобутки на користь поставленим завданням, які можна сформулювати як прагнення наблизитися до створення своєрідної біографії душі окремого митця, представити особистісні риси, виробити систему критеріїв, що дозволять говорити про його психологічну структуру, відтворити зв'язки, які на рівні схеми можна подати в такому вигляді: **«біографія – життя душі – мегатекст»** [57, 291]. Слід сказати, що текст у вузькому й найширшому розумінні попри, здавалося б, першорядну свою роль, також не став пріоритетним у працях із психології творчості. Цілком справедливою є думка І. Єрмакова про те, що незважаючи на існування цілого ряду більш-менш вдалих досліджень із психології творчості, які мали місце в європейській літературі, всі вони мають один недолік – «дуже небагато, а то і зовсім не зупиняються на власне творах письменника, особливо на художній формі» [23, 159]. Завдяки такому підходу, на думку першого президента Російського психоаналітичного товариства, «аналізи письменників, патографії, набувають специфічний медико-психологічний характер і мало дають для розуміння художніх цінностей» [23, 159].

Тобто, прийшов час спрямувати дослідницькі зусилля на виявлення зв'язків між життєвими фактами і психічними проявами митця, які органічно виявляються в усіх актах творчої діяльності, зафіксованих у слові. Як зауважує у книзі «Естетика» доктор філософських наук О. Кривцун: «...майже невивченою до сьогодні залишається проблема взаємовпливу, а точніше, єдності творчої і буттєвої біографії художника, що дозволить осмислити його як особливий психологічний тип» [32, 355] (підкреслення наше. – С.М.).

Названа проблема, як бачимо, має загальнонауковий характер. Звернення до неї філософів далеко не випадкове, оскільки її розв'язання дозволить наблизитися до онтологічної сфери, поєднати раціональне з інтуїтивним, об'єктивне із суб'єктивним, а врешті – осягнути найзагадковіший із феноменів – природу окремої творчої особистості. Так, саме особистості творця, адже лише вона визначає зорієнтованість на художнє осмислення тих, а не інших фактів дійсності, саме вона визначає стиль, а відповідно, й особливості поетики, окремого твору і всієї творчості загалом («Стиль – це вираження внутрішнього «Я» певної особистості...» [68, 13], – стверджує М. Наєнко), саме вона визначає місце митця у контексті національної та світової літератури. Та й власне поява творця у тому чи іншому виді мистецтва – факт, зумовлений природою і спрямованістю таланту, які, як зауважує О. Шпильова, «зі свого боку, визначаються внутрішньою, психічною організацією особистості митця, його світовідчуванням, індивідуальною «енергетикою» [105, 104] (підкреслення наше. – С.М.).

Таким чином, і психологи, і філософи, й літературознавці сходяться на думці, що проникнення в таїну художності неможливе без відповідного проникнення в таїну особистості художника. На жаль, крім констатації цих тез у наукових розвідках не знайдеш методології підходу до такого непростого явища. І це зрозуміло, адже за небагатьма винятками, психологам недостає історико – й теоретико-літературних, а літературознавцям навпаки – професійних психологічних знань. Та й питання, які неминуче постають під час постановки такої проблеми в літературознавчій науці, також очевидні: «Які й де ті точки дотику, що єднають психологічний і літературознавчий дискурси: традиційно уживаний «образ автора» у тексті, засоби психологізму, котрі дозволять той образ виявити, з одного боку, і психічні прояви

у житті письменника, риси характеру, темперамент, що трансформуються в художні образи, з іншого?».

Думаємо, їх значно більше, ряд можна продовжувати, і кожна з цих точок дотику в комплексі дозволить ефективно вийти на результат. Звичайно, за умови певної корекції понять. Зокрема, це стосується згаданого «образу автора». Цією категорією дослідники раз у раз користуються, коли хочуть виразити авторську позицію, наголосити на світоглядних та ідейно-естетичних поглядах митця.

Така необхідність, звичайно, існує, а у заангажованій («знаки» тут не мають значення – тоталітарною вона є чи псевдопатріотичною) науці є домінантною, і назване поняття дуже зручне у визначенні принципів служіння письменника тій чи іншій ідеї, якою б вона не була – загальнолюдською чи соціальною. Для розкриття ж особливостей поетики окремого твору чи творчості митця загалом окреслення «образу автора» дає недостатньо матеріалу. Крім цього він асоціюється з ліричним героєм, оповідачем, одним із персонажів, життєве кредо якого немовбито близьке до авторського тощо. А як тоді бути із творами, де митець експериментує з ідеями, як, скажімо, В. Винниченко?

У переважній більшості досліджень на зазначену тему перевага віддається художньо втіленому «авторові», що, безумовно, має науковий сенс, особливо, коли йдеться про *«чисту» науку* або науку для науки (подібний термін не виноситься в науковий дискурс, але приховано це явище має місце у вітчизняному літературознавстві, не наближаючи, а віддаляючи художній твір від читача. – С.М.). Але ж такий підхід, віддаляє, а не наближає нас до «Я» автора, яке може вплинути на розуміння особливостей художності, а також виконати функцію, про яку, на жаль, мало згадуємо – завдяки антропоцентризмі досліджень, повернути літературі, а надто українській, яка має імідж соціально і національно (це нітрохи не перебільшення, і, звичайно, не гандж, скоріше тенденція, яка вносить елемент дисгармонії з огляду на естетику) заангажованої, втрачений авторитет.

Вповні побачити не просто літературний портрет того чи іншого письменника, а повноформатну картину його зовнішнього і внутрішнього світу є, на нашу думку, одним з пріоритетних завдань сучасного літературознавства. Ось тут категорія «особистість митця» і виконає свою місію

**КАТЕГОРІЯ «ОСОБИСТІСТЬ»:
ШЛЯХ У ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО**

Гуманізація наукової сфери – проблема далеко не вигадана. Світова гуманітарна наука, зокрема, філософія, філологія, психологія та ін. після довгих шукань у «чистих» сферах структур і функцій, після епатажно проголошеної «смерті автора» виокремлює цілий напрям – антропологію у найрізноманітніших проявах (філософська, психологічна, медична, соціально-культурна тощо) [19]. І хоч пост-модерна доба, яку переживаємо, знову змінює орієнтири, нам він видається досить продуктивним, оскільки спрямований насамперед на людину в усій багатоманітності її проявів.

Особистість митця має постати як комплекс рис характеру, спрямування, особливостей темпераменту, здібностей і т.д. – всього того, що виокремлює людину з кола подібних, вказує на її унікальність. Адже постать митця (згадаємо Діогена, Езопа, С. Далі, В. Маяковського, С. Єсеніна, не кажучи вже про Г. Сковороду, Л. Толстого) – натура незвичайна як для широкого загалу неминуче привертає увагу сучасників і нащадків, що в умовах втрати літературою своїх позицій на ринку мистецьких цінностей далеко не останній фактор їх повернення у рецептивний дискурс.

Цілком усвідомлюємо, що встановлення первинності у дилемі: «Що збуджує інтерес до літературного твору: сам твір чи насамперед особистість його творця?», – така ж складна, як у дитячій, на перший погляд, і насправді в досить філософській загадці про яйце і курку. Та все ж переконані, що створення уявлення про зовнішній (подієвий) і внутрішній (психологічний) світ конкретного митця так чи інакше спрямує потенційного читача до його творчості. Для дослідника ж – розширить спектр матеріалу для аналізу, уможливить проникнення в таїни художності. Адже зв'язок, про який ідеться, виявляється як у названому вище напрямку (біографія – життя душі – мегатекст), так і зворотно – від тексту до особистості, що й дозволяє говорити про можливість психоаналітичних (у широкому розумінні) операцій з усіма доступними джерелами, які мають відбиток зовнішнього (біографія) і внутрішнього (психобіографія) світів того чи іншого митця.

У зв'язку із цим неминучою є конкретизація поняття «психологічний аналіз», адже психоаналіз асоціюється з конкретним ім'ям вченого і конкретною технологією, яка не дає відповіді на всі пи-

тання, пов'язані із внутрішнім, психічним буттям людини. Власне, не слід забувати, що психоаналіз (у фрейдистському та постфрейдистському варіантах) саме через односторонність розуміння психічних процесів піддавався серйозній критиці опонентів.

Рух психологічної думки від фрейдизму, аналітичної психології до новітніх напрямків ХХ ст., зокрема, гештальтпсихології (М. Вертгеймер, В. Келер, К. Левін), біхевіоризму (Дж. Уотсон, Міллер, Б.Ф. Скіннер, Холл), когнітивної та гуманістичної психології (А. Маслоу, К.Р. Роджерс, Г. Олпорт, В.Роменець, В.Франкл), діяльнісного підходу (Л. Виготський, О. Леонт'єв, С. Рубінштейн, Г. Костюк), егопсихології (М. Еріксон, Е. Фромм, К. Хорні) дозволяє говорити про багатство того невичерпного джерела, яке називають душею, а, відповідно, й про множинність підходів в оцінці її проявів. Цілком логічно, що обмежитися лише одним, нехай і оригінальним підходом в окресленні психологічного портрета окремо взятого митця, буде помилкою. Яскравим прикладом такого, з одного боку, класичного (авторові не відмовиш у глибокому опануванні методологією і логічності його побудов), а з іншого, досить тенденційного психоаналітичного «сеансу» із психосвітом письменника маємо у вже згадуваній вище статті В. Підмогильного «Іван Левицький-Нечуй (Спроба психоаналізу творчості)» [74, 391-406], де піддослідний постає у досить незвичній, як для класика українського реалізму, іпостасі. Та все ж відмовлятися від поняття «психологічний аналіз» не будемо, скоріше, вклататимемо в нього цілий комплекс прийомів експлікації рис і проявів особистості, які використовуватимемо у залежності від творчої спрямованості конкретного митця, тих поштовхів, що дає його мегатекст.

На першому етапі необхідно окреслити абстрактне поняття **«особистість»**. У психологічній літературі можна зустріти більше 50 визначень цього поняття. Більшість із них інваріанти, але є й принципові відмінності, які стосуються насамперед наявності/відсутності соціального (у широкому розумінні) компонента. Так, Р. Мейлі зазначає: *«Стосовно об'єкта нашого дослідження (особистості – С.М.), то ним є та конкретна людина, з якою ми зустрічаємося на вулиці, на роботі, під час відпочинку. Таким чином, під терміном «особистість» ми розуміємо ту сукупність психологічних якостей, яка характеризує окрему людину»* [56, 197]. Цієї ж позиції притримується представник гуманістичного напрямку в психології американець

Г. Олпорт: *«Особистість – це реально існуюча людина з реально існуючою і притаманною саме їй нервово-психічною організацією»* [72, 59]. Дещо інший погляд на проблему має відомий російський психолог С. Рубінштейн. Саме його думка видається нам оптимальною з точки зору літературознавчого спрямування. *«Особистістю у специфічному смислі цього слова, – означає вчени й, – є людина, у якій є свої позиції, своє яскраво виражене свідоме ставлення до життя, світогляд, до якого вона приходять в результаті великої свідомої роботи. У особистості є своє лице... Особистістю є лише людина, котра ставиться певним чином до оточуючого її світу, свідомо встановлює своє ставлення так, що воно виявляється у всьому її єстві»* [85, 638] (підкреслення наше. – С.М.).

«Виявлятися у всьому єстві» для митця, особистість якого нас цікавить, означає реалізуватися, відбити своє «Я» у творчому акті. Творчий продукт, відповідно, при цьому містить в собі те єство.

Отже, мистецький витвір є таким, а не іншим, бо в ньому віддзеркалюється особистість автора, і в той же час вона творить саме такий, а не інший твір мистецтва. Коло замкнулося. Що ж це – глухий кут? Звичайно, ні. Адже тоді до глухих кутів можна було б зарахувати й взаємодію змісту та форми. Навпаки ми маємо справу з цілісністю. Д. Кірнос в одній із лекцій, прочитаних студентам Літературного інституту ім. М. Горького, представляє особистість митця як невід’ємну складову унікальної системи, в якій твір і митець – нероздільна єдність, тож *«зміст і форму художнього твору не можна відокремити від своєрідності особистості митця»* [29, 10] (підкреслення наше. – С.М.). За аналогією, розімкнути замкнуте коло можна за допомогою аналізу компонентів. У нашому випадку – це особистісні риси творця. При цьому слід пам’ятати, що *«психологічні особливості, індивідні (природні) задатки визначають неповторність художника, спосіб його життєдіяльності. Потреби, мотиви, естетичні ідеали детермінують особистісну спрямованість, забезпечуючи тим самим вибіркову активність творчої діяльності. Художній матеріал відбиває змістовий смисл індивідуальної своєрідності «творця», його життєвого досвіду»* [29, 9] (підкреслення наше. – С.М.).

Отже, в творчому акті відбивається неповторність особистості майстра. Оскільки форма і зміст як гармонійна цілісність є результатом того творчого акту, то відповідно до теорії систем, і чинники, і наслідок

складають єдине ціле. Тобто, поетикальний рівень літературного твору цілком логічно розглядати як джерело реконструкції психологічного типу митця. Оскільки літературознавчі методики сьогодні дозволяють окреслити структуру літературного твору (форму), простежити особливості його змісту, то безсумнівно стає й теза про те, що створення психологічного портрету автора має також базуватися на аналізі формальних і змістових проявів його свідомої та підсвідомої сутності в конкретних художніх текстах і творчості загалом.

Залишається зробити найскладніше – визначити **параметри особистості**, які відповідно, зумовлюють саме ті, а не інші психічні процеси, що породжують художність, а також розробити технологію залучення тих параметральних ознак до творення психопортрету митця. Як зазначалося вище, одна з проблем полягає в невизначеності у психологічній науці поняття „особистість”. Як наслідок, параметри, за якими може бути окреслена психічна сутність того чи іншого митця можуть бути різними. Натомість прагнення охопити усі підходи до цього непростого явища може привести до втрати самого об’єкту дослідження. *«Художники, літератори, психіатри і, можливо, деякі клінічні психологи, – на думку Г. Олпорта, – сказали б, що узагальнити уявлення про особистість – означає втратити цю особистість»* [72, 72]. Тому варіантом, на якому наполягає вчений, і який збігається з нашим баченням проблеми, є підхід, згідно котрого конкретна особистість (у нас – особистість автора літературного твору) може бути представлена *«тільки за допомогою біографічного методу, або через артистичні чи ж інші художні вираження»* [72, 72].

В умовах відходу від соціологізму, естетизації науки про мистецтво слова особистості митця, його внутрішньому світу, характеру, темпераменту має віддаватись більше уваги. Як зауважує В. Смілянська: *«У полі зору біографа мають бути й біографія почуттів, психологічний портрет письменника»* [88, 22].

Одним з невіршених питань, що постають у цьому випадку, залишається питання матеріалу для аналізу, адже саме він визначає кінцевий результат. Укладені й оприлюднені біографії не завжди, а скоріше, у переважній більшості випадків не відповідають заявленим вимогам. Фройдистські та постфройдистські психоаналітичні студії представляють можливість залучення художніх текстів, які несуть на собі відбиток психоструктури письменника. Тобто, біографія плюс

художній текст дає вихід на створення психологічного портрету творця, власне його особистості, якщо говорити про оптимальний з точки зору психології і літературознавства концепт. Однак обмежитися художнім текстом, як пропонують, скажімо, формальний і структуралістські напрямки, означає втратити цілий комплекс зафіксованих у слові аспектів, які відбивають особливості психосвіту автора.

Не слід забувати й про мемуари в широкому розумінні: спогади, епістолярій, щоденникові записи (зазначимо, що у більшості випадків вони також мають артистичний присмак). Саме ці, зафіксовані на письмі прояви духу митця та спогади тих, хто мав змогу їх торкнутися, ми й називаємо мегатекстом письменника, у якому, на нашу думку, найточніше втілена його особистісна сутність.

Отже, ми маємо джерела реконструкції психосвіту автора, який, на наш погляд, досить точно окреслюється концептом «особистість». Методичним принципом його дослідження може стати копітка робота над мегатекстом з метою виявлення конкретних особистісних рис того чи іншого письменника, їх систематизація і створення психологічного портрету, який відкриває нові можливості в інтерпретації художнього тексту і навпаки. Зрозуміла річ, наявних інструментів, якими володіє літературознавча наука, не досить для досягнення цієї мети. На сьогодні ми маємо розрізнені, хоч і не можемо сказати, що не результативні, зразки дослідження особливостей психосвіту художнього твору – традиційно психологізму – більшою мірою, і письменника, як носія певних психічних якостей, – меншою мірою. Проте звернення до зазначеного матеріалу дають усі підстави говорити про необхідність, з одного боку, об'єднання зусиль психологів і літературознавців, з іншого, створення синтезуючого напрямку в літературознавстві, що би охопив усі існуючі та створив нові принципи підходу до явищ, які є продуктом Психеї.

Огляд останніх видань, що визначають тенденції українського літературознавства початку XXI століття, переконує, що цій проблемі приділяється належна, але не спеціальна увага. Посібники з теорії літератури А. Ткаченка («Мистецтво слова», 1998), О. Галича («Теорія літератури», 2001) не мають окремого розділу чи підрозділу, де б розглядалися питання психологізму літературного твору й особливостей психічної організації письменника, котра той психологізм породжує, хоча власне поняттям «психологізм», «психологічний» на рівні

змістових і формальних аспектів відводиться належне місце. Стосується це й постаті письменника. Щоправда, вона постає як «образ автора», а власне про особистість митця мовиться лише спорадично. У підручнику

В. Пахаренка («Українська поетика», 2002) підрозділ «Процес мистецької творчості» вибудований із урахуванням досягнень світової психологічної науки, але з акцентами на психології творчості, про яку вже мовилося вище і яка не дає доконечних відповідей на всі питання про психічну організацію автора як невід’ємну і визначальну частину його сутності, генератор художності.

Думаємо, що найточніше окреслено ситуацію у статті «Психологічна школа», яка разом із статтею «Психологізм» та «Психоаналіз у літературознавстві» складають (і, на жаль, вичерпують), умовно кажучи, міні-розділ з психології в літературознавстві одного із найсучасніших довідникових літературознавчих видань «Лексикон загального та порівняльного літературознавства». Тут стверджується, що, попри певні досягнення психологічного напрямку, до яких можна зарахувати праці В. Вундта, О. Потебні, Р. Мюллера-Фрайенфельса, представників Харківської школи, Л. Виготського, М. Арнаудова та ін., «сучасний стан наукової літературознавчої психології ще не відповідає доконечній потребі комплексного вивчення літературних явищ» [40, 462] (підкреслення наше. – С.М.). Звісно, словникова стаття не може відбити всіх досягнень у розвої психологічної школи, хоча, принагідно кажучи, до переліку імен не можна не віднести І. Франка з його трактатом «Із секретів поетичної творчості», де автор зокрема чітко окреслює своє бачення психічних механізмів художньої творчості.

На шляху створення цілісної концепції нового психологічно спрямованого літературознавчого напрямку визначаємо кілька принципово важливих віх. Нам вони бачаться насамперед як поступовий **відхід від принципів загальної психології творчості**, зосередженої скоріше на механізмах творчості, аніж на її конкретних носіях і результатах; окреслення **психологічної структури особистості письменника** як осередку художності на основі усіх доступних джерел: власне художніх творів, які мають автобіографічну та психоавтобіографічні інформацію, спогадів, листів, щоденників як самого автора, так і тих, хто знав його особисто; узагальнення принципів, методів і методик психологічного аналізу, а також засобів і прийомів творення психологізму художнього твору. Разом із врахуванням здобутків рецептивної поетики, яка цілком

може увійти в нову структуру, психопоетика ще на крок наблизить дослідників до таїни душі митця, а услід за цим – невмирущої таїни мистецтва слова.

ТВОРЧА ОСОБИСТІСТЬ: ОСОБЛИВОСТІ НАУКОВОГО ТРАКТУВАННЯ

Психологія обдарованості – одна з основних проблем психології особистості та її розвитку. На сьогодні креативність залишається досить складною для вивчення й асоціюється в дослідників із головоломкою, зібрати яку в ціле ще нікому не вдалося [93, 38]. Втішає твердження, що ступінь нашого незнання проблеми креативності значно зріс. Цей парадокс відзначав ще Ф. Ніцше: «Розвиток науки все більше й більше перетворює «відоме» у невідоме: прагне вона саме до зворотного й виходить з інстинкту зведення невідомого на відоме» [65, 439]. Отже, усвідомлюване незнання неминуче стимулюватиме процес нашого інтелектуального пошуку в осмисленні такого явища, як креативність особистості. Це поняття у контексті психологічного знання набуло значення тільки в 50-х роках. Досить інтенсивні дослідження проблеми таланту почалися в кінці 70-х і на початку 80-х років у США та європейських країнах, започаткували розвиток нової прикладної галузі психології – психології талановитих та обдарованих.

Вивчення креативності ведеться здебільшого у двох напрямках. Один пов'язаний з питанням про те, чи залежить креативність від інтелекту й орієнтується на вимір пізнавальних процесів у зв'язку з креативністю. Інший напрямок займається з'ясуванням того, чи є особистість із її психологічними особливостями істотним аспектом креативності, і характеризується увагою до особистісних і мотиваційних рис. Креативність і творчий потенціал можуть бути визначені як сукупність здібностей та інших рис, котрі сприяють успішному творчому мисленню.

Воно ж, у свою чергу, визначається дивергентним типом розумових операцій. Дж. Гілфорд взагалі вважав операцію дивергенції основою креативності як загальної творчої здібності. Пояснимо, що дивергентне мислення визначається вченим як «тип мислення, який іде в різноманітних напрямках» (на відміну від конвергентного мислення, коли людина знаходить єдиний розв'язок, а потім припиняє процес пошуку). Такий тип мислення є «серцевиною», «ядром» креативності,

бо припускає продукуванням багатьох розв'язків проблемної ситуації на основі однозначних вихідних даних, призводить до несподіваних висновків і результатів.

Додамо, що основними властивостями дивергентного мислення, за Дж. Гілфордом, є чутливість до протиріч, невизначеності, метафоричність (спроможність створювати фантастичні ідеї зі збереженням певного об'єктивного зв'язку з вихідною проблемною ситуацією, вміння в простому бачити складне і навпаки та ін.), оригінальність.

У наступних працях Дж. Гілфорд виділив як окремі такі параметри креативності:

1. оригінальність (адаптаційна гнучкість) – здатність відповідати на подразники нестандартним способом; здатність до нового, незвичного й нестандартного розв'язання проблем;

2. продуктивність – спроможність до генерування великої кількості ідей;

3. гнучкість – здатність до продукування найрізноманітніших думок та ідей; спроможність змінити форму стимулу таким чином, щоб побачити в ньому нові ознаки й можливості для використання;

4. здатність до виявлення і формулювання проблем; продукування різноманітних ідей у складних та нерегламентованих ситуаціях;

5. здатність удосконалити об'єкт, додаючи деталі;

6. вміння розв'язувати проблеми реалізацією відповідних аналітико-синтетичних операцій [17, 440].

Р. Ротенберг, аналізуючи способи розв'язання завдань лауреатами Нобелівської премії, виявив особливий різновид пізнання, що містить бачення явищ з двох або більше протилежних сторін. Такий тип пізнання він назвав янусоподібним (у римського бога Януса обличчя були звернені в протилежні сторони). У цій теорії підкреслюється багатоаспектність бачення об'єкта, а не множинність суджень щодо цього. Прагнення пошуку багатьох варіантів відповідей не обов'язково має бути творчим. Бачення ж об'єкта з різних сторін, за Р. Ротенбергом, вичленовує ті властивості та взаємозв'язки, які залишаються в тіні у звичайному, шаблонному сприйнятті дійсності. Отже, саме це є сходинкою на шляху до пізнання, сприяє формуванню евристики, переструктуруванню знань [110, 589].

Зарубіжні психологи підкреслювали, що креативність – це

здатність до загостреного сприйняття недоліків, «білих плям» у знаннях, дисгармонії тощо. Е. Торренс запропонував модель креативності, яка містила три фактори: швидкість (продуктивність), гнучкість, оригінальність. Головним критерієм креативності він уважав не якість результату, а характеристики й процеси, які активізують творчу продуктивність. Згідно з концепцією «теорії інтелектуального порогу» Е. Торренса інтелект і креативність утворюють єдиний фактор, тобто немає креативів з низьким інтелектом, а є інтелектуали з низькою креативністю. Ф. Баррон акцентував у креативності здатність вносити щось нове в досвід, а М. Воллах – здатність породжувати оригінальні ідеї в умовах розв’язання або постановки нових проблем [108, 500].

Підбиваючи підсумки досліджень креативності з 1970 по 1980 рр., Ф. Баррон і Д. Харрінгтон зробили узагальнення того, що було відомо про креативність на той час:

1. Креативність – це здатність адаптивно реагувати на потреби у нових підходах і нових продуктах. Ця здатність уможливило усвідомлювати нове, хоча сам процес може мати як свідомий, так і несвідомий характер.

2. Створення нового творчого продукту багато в чому залежить від особистості творця й сили його внутрішньої мотивації.

3. Специфічними властивостями креативного процесу, продукту й особистості є їхня оригінальність, валідність, адекватність.

4. Креативні продукти можуть бути дуже різними за природою [108, 325].

З розвитком суспільства, філософської та психологічної науки розвивались і змінювалися погляди на проблему людської творчості. Різні психологічні школи пропонували власні підходи до дослідження феномена творчості, творчого мислення й творчих здібностей.

Якщо підійти до класифікації визначень креативності в різних напрямках сучасної психології (ще в 60-ті рр. було відомо понад 60 визначень), то можна виділити декілька типів.

Психоаналітичні визначення описують творчість у термінах динамічної моделі психіки, яка має три структурні компоненти: **свідомість**, **підсвідомість** і **несвідомість**. За своїми властивостями підсвідоме близьке до свідомості, а несвідоме відділене від перших двох компонентів «цензурою», що витісняє у сферу несвідомого неприйнятні для людини з погляду встановленої суспільної моралі ба-

жання, думки й почуття, а також перешкоджає несвідомому виявитися в свідомості. З. Фройд вважає, що творчість є одним із засобів позбавлення індивіда сексуальної енергії. На його думку, творча активність є результатом сублимації (катарсису, очищення) статевого потягу на іншу сферу діяльності: у творчому продукті опредмечується в соціально-прийнятній формі сексуальна фантазія. Вчений наголошує на певному мотиваційному компоненті свідомості як імовірній детермінанті креативності. У нього таким мотиваційним «вектором» є «всепоглиняльний сексуальний потяг» [99, 245].

Гештальтпсихологічна теорія творчості характеризує креативний процес як руйнування наявного **гештальту** (образу) для побудови кращого. Представники цього напрямку, особливо М. Вертхаймер, розглядали основні механізми творчого, продуктивного мислення в його відмінностях від нетворчого, репродуктивного, досліджували появу раптового осяяння, інсайту (як якісного стрибка, переходу від одного бачення ситуації до іншого).

Гуманістична психологія у центр досліджень ставить мотиваційний вектор творчості – **самоактуалізовану свідомість особистості homo, творця**. Представники цього напрямку (А. Маслоу, К. Роджерс, Р. Мей) стверджують, що в кожному індивідуумі присутня креативність як спосіб вияву самоактуалізації, а у визначенні природи творчості акцентується увага на самому процесі, його позитивній динаміці [51, 378].

А. Адлер для того, щоб підкреслити здатність особистості до визначення власної поведінки, вживає термін **«креативне Я»**. Кожна людина, вважає вчений, може здійснювати різні дії під впливом зовнішніх або внутрішніх факторів, у тому числі й таких, як стереотипи та звички (реактивність), але не тільки. Особистість характеризується тим, що вона має особливу інстанцію – «креативне Я», яка в найбільш відповідальні моменти життя здатна породжувати тільки власні цілі й лише їм підпорядковувати поведінкову активність. Це, за А. Адлером, ключова ознака дійсної особистості [49, 5].

За визначенням Е. Фромма, **креативність – це здатність відшукувати рішення в нестандартній ситуації, уміння дивуватися новому, глибоко усвідомлювати власний досвід**. Нас дуже зацікавила думка вченого про те, що «всередині» феномена креативності можна виділити його потенційні та актуальні «іпостасі», а також принци-

пово їх розділити. Носій потенційної креативності розкриває власні можливості, робить їх актуальними в процесі освоєння соціально значущого виду діяльності [100, 256].

Серед останніх досліджень креативності, які, до речі, перегукуються з ідеями Е. Фромма, слід відзначити погляди К. Урбана. Він підкреслює, що креативність залишається гіпотетичним конструктом, який пояснює особливий вид специфічного людського потенціалу. «Креативність не є енергією сама собою. Це властивий людині потенціал, пов'язаний з особистістю, залежний від неї, потенціал, що реалізується у мисленні та діяльності» [94, 4].

Креативність, за К. Урбаном, означає **створення нового, незвичайного й несподіваного продукту завдяки інсайту й сенситивності в сприйнятті проблеми**. Дослідник називає конкретні механізми креативності: відкритий та цілеспрямований пошук інформації; гнучкі процеси обробки й використання незвичайних асоціацій і нових комбінацій даних; використання власних широких вичерпних знань (досвіду) і/або уявлених елементів; синтез, структуризація та об'єднання даних, елементів, структур у новий гештальт; комунікація, процес якої сприятиме тому, щоб творчий результат став зрозумілим для інших [94, 5]

Відповідно до різних парадигм, на думку К. Урбана, головними компонентами креативності є:

- проблема, яку потрібно розв'язати творчо;
- процес, що веде від проблеми до продукту, його характеристики, фази;
- продукт, який розглядається як вияв креативності;
- персональні якості творця, його властивості, поведінка і т.п.;
- зовнішні передумови й умови творчого мислення.

Психологія обдарованості активно розроблялася також у радянській науковій традиції, дослідницькі програми якої визначили сучасні напрямки розвитку психології творчості.

У 60-х роках минулого століття з'являються перші праці радянських вчених. У них творчість розглядається як основа й механізм розвитку психіки (А. Брушлінський, Б. Кедров А. Матюшкін, Я. Пономарьов, М. Ярошевський, та ін.), а її дослідження пов'язується із закономірностями мислення (С. Бернштейн, В. Біблер, В. Пушкін, О. Тихомиров та ін.) Проблеми загальних здібностей розробляв Б. Теплов. Він

доводив, що формування творчої особистості пов'язане з багатогранністю діяльності людини. Творчість, на думку Б. Теплова, розкривається «у всякому вияві ініціативи й подолання шаблонів» [91, 187]. Застосований ним аналіз особливостей творчого мислення дав змогу визначити його сутність через такі якості розуму, як системність, самостійність, гнучкість, критичність, логічність, прогностичність, реактивність [91, 25].

У вітчизняній науці поняття «креативність» розглядається як здібність, що характеризує властивість індивіда створювати нові поняття й формувати нові навички, тобто здатність до творчості; як «зумовлене потребою пошуково-перетворювальне ставлення особистості до дійсності (пошукова перетворювальна активність)»; як «певна здатність несвідомого творчого суб'єкта породжувати безліч моделей світу»; «як готовність до застосування й розвитку своїх здібностей» [67, 38].

Як бачимо, творчі процеси всебічно досліджуються на науково-експериментальній основі. Не ставлячи собі за мету розгляд усього розмаїття підходів, зупинимось лише на деяких із них – більш вагомих, на наш погляд. Ми проаналізуємо ті напрямки, які стануть методологічною основою нашого подальшого дослідження.

У вітчизняній психології феноменологія творчості вперше осмислена Д. Лезіним, Д. Овсянником-Куликовським [70], О. Потебнею [78]. Філософсько-лінгвістичне мислення О. Потебні дало змогу, відштовхуючись від теорії словесності, вийти на кардинальні вузлові питання психології творчості. Наявний на той час у філософських формах пізнання принцип, котрий трактується як «закон економії сил у мисленні» (Р. Авенаріус, Е. Мах), дав підставу О. Потебні та його послідовникам розглядати творчість як особливий різновид економії думки. Основним засобом її економізації є мова, яка спресовує думку завдяки впливу несвідомої роботи. О. Потебня, досліджуючи проблеми співвідношення мови й мислення, доходить висновку про іманентну творчу семантику мови.

Звертаючись до питання про творчу особистість, С. Рубінштейн формулює концепцію психічного як творчо-перетворювальної, а не пасивно-приспосовувальної діяльності. На його думку, особистість здатна не тільки засвоювати суспільний досвід, але й перетворювати дійсність [86, 389].

О. Леонтьев у праці «Досвід експериментального дослідження мислення» розглянув етапи творчого мислення з акцентом на головній його ланці – моменті розв'язання проблеми, що пов'язана з несвідомими механізмами [44].

Творчу обдарованість у контексті проблеми «внутрішнього плану дій» вивчає Я. Пономарьов. Посилаючись на праці М. Блоха, Б. Лезіна, Д. Овсянико-Куликовського та ін., сам механізм творчості він назвав «світовою загадкою». Проте це не завадило йому висунути й обґрунтувати гіпотезу про визначення природи творчості як джерела та механізму руху, що веде до розвитку. Не залишив учений також без уваги особливості процесу сприйняття креативної особистості. Показово, що Я. Пономарьов підкреслює важливість для творчості таких характеристик, як схильність особистості до хаосу, упевненість у собі за умов невизначеності, неясності того, що сприймається. Вказує він також на такі показники перцептивних процесів креативів, як здатність дивуватися, вразливість, спроможність бачити проблему в цілому, орієнтуватися в ній, знаходячи відразу головне, істотне [76, 34].

Завершене уявлення про концепцію креативності Я. Пономарьова можна мати на підставі його пильної уваги до двох утворень, тісно пов'язаних із тим сенсом, який інколи вкладають у поняття «креативність». Сюди належать, по-перше, мотиваційна напруженість, тобто формально-динамічна сторона мотивації – інтенсивність пошукової домінанти, інтелектуальної ініціативи /.../ По-друге, сенситивність, підвищена чутливість до інтуїтивних утворень, від міри виявів якої суттєво залежать, приміром, успіх інтуїтивного рішення, успіх фіксації та реалізації побічних продуктів» [77, 45].

Отже, креативний індивід, за Я. Пономарьовим, характеризується мотиваційною напруженістю у формі яскраво вираженої пошукової домінанти високої інтенсивності та специфічною сенситивністю, підвищеною чутливістю до побічних продуктів своєї творчої діяльності. Порушуючи питання про психологічні передумови розвитку й становлення творчої особистості, А. Матюшкін звертає увагу на наступні структурні компоненти обдарованості: провідна роль внутрішньої мотивації, дослідницька творча активність, можливість креатива прогнозувати й передбачати, знаходити оригінальні розв'язки. Серед детермінант творчої свідомості особистості він називає також здатність до створення ідеальних еталонів, які забезпечують високі естетичні,

моральні й інтелектуальні оцінки [53, 56].

Окремо стоїть концепція Д. Богоявленської. Цю концепцію можна віднести до синтетичного підходу (об'єднує два компоненти: пізнавальний і мотиваційний) у вітчизняній психології. У своїх експериментальних працях вона виділила критерій вияву креативності – характер виконання людиною пропонуваних їй розумових завдань. «Креативність – це здатність не просто до вищого рівня виконання будь-якої діяльності, але до її перетворення й розвитку» [11]. Було виділено також одиницю виміру креативності, яка отримала назву «інтелектуальна ініціатива». Креативна активність особистості, за Д. Богоявленською, є самочинним розвитком діяльності, нестимульованою продуктивною активністю, яка виявляється у прагненні вийти за межі ситуативної заданості. Таким чином, можливість творчих досягнень визначається позицією суб'єкта діяльності [12].

Д. Богоявленська розшифровує розуміння позиції суб'єкта саме творчої діяльності: «Творчість передбачає збіг мотиву й мети, тобто захоплення самим предметом, заглиблення у діяльність. У цьому випадку діяльність не припиняється навіть тоді, коли завершено виконання первинного завдання, реалізована первинна мета». У процесі самої роботи за умов, якщо людина робить її з любов'ю, вона постійно вдосконалюється, реалізуючи все нові й нові задуми. Іншими словами, діяльність розвивається з ініціативи самої особистості. Саме це, на погляд Д. Богоявленської, і є творчістю [10, 35].

Отже, вчена зробила важливе для нашого дослідження узагальнення про те, що в ситуаційно не стимульованій продуктивній діяльності криється таємниця вищих форм творчості, здатність бачити в предметі щось нове, таке, чого не бачать інші.

На креативності як особистісній характеристиці наполягає О. Яковлева, підкреслюючи, що людська індивідуальність неповторна й унікальна, а тому реалізація індивідуальності — це і є творчий акт. Характеристики креативності, на погляд дослідниці, не предметні (у сенсі наявності продукту, матеріального або ідеального), а процесуальні. Таким чином, креативність розглядається як процес виявлення власної індивідуальності. Звідси основними процесуальними характеристиками креативності є наступні: а) креативність розгортається в процесі суб'єкт-суб'єктної взаємодії; б) креативність завжди в тій або іншій формі адресована іншій людині [106, 28].

Як одну із загальних здібностей людини, загальну здатність до творчості трактують креативність О. Морозов та Д. Чернілевський. Творчість вони визначають як неадаптивну активність конструктивного характеру, спрямовану на створення нового продукту в нерегламентованій ситуації. Креативність же виступає певною властивістю психіки людини, що обумовлює можливість вияву такої активності. Креативність розкривається не так різноманіттям наявних в особистості знань (соціально закріплених стереотипів, правил і законів), як чутливістю до проблем, відкритістю до нових ідей і схильністю до руйнування або змін усталених стереотипів для створення нового, нетривіального, несподіваного й незвичайного [106, 37].

Спроба виявити спадкоємні детермінанти креативності була започаткована в працях дослідників, що належать до школи диференційованої психофізіології. Представники цього напрямку стверджують, що в основі загальних здібностей лежать властивості нервової системи (задатки). Гіпотетичною властивістю нервової системи людини вважається «пластичність». Полюсом, протилежним пластичності, є ригідність, яка виявляється в малій варіативності показників електрофізіологічної активності центральної нервової системи, неадекватності перенесення старих способів дії на нові умови, стереотипності мислення й т.п. Ученими відзначається взаємозв'язок темпераменту й творчих здібностей: швидкість залежить від характеристик темпераментної активності (пластичність і темп) та емоційної чутливості в предметному середовищі, а гнучкість – від соціальної емоційної чутливості й індексу загальної активності.

Останні розробки у сфері психології творчої обдарованості – це дослідження, започатковані в лабораторії психології здібностей і професійно важливих якостей Інституту психології РАН під керівництвом В. Дружиніна. Ключова ідея нинішнього етапу психологічних досліджень творчої обдарованості – виділення і принципове розведення в контексті явища креативності двох його основних метаформ, двох «іпостасей»: потенційної креативності та креативності актуальної [22, 78].

В Україні активне й продуктивне вивчення феномена креативності пов'язане насамперед з іменами таких відомих психологів, як М. Гнатко [20], Г. Костюк [31], О. Кульчицька [33, 14–17], С. Максименко [50], В. Моляко [60], В. Роменець [83, 38], Я. Пономарьов [76], М. Холодна [102].

Українські й зарубіжні психологи (Г. Костюк, Дж. Гілфорд) дійшли висновку, що творче мислення є сукупністю тих особливостей психіки, які забезпечують продуктивні перетворення у діяльності особистості. У творчому мисленні домінують чотири особливості, зокрема оригінальність розв'язання проблеми, семантична гнучкість, що дає змогу бачити об'єкт під новим кутом зору, образна адаптивна гнучкість, яка уможлиблює зміну об'єкта з розвитком потреби в його пізнанні, семантична спонтанна гнучкість як продукування різних ідей щодо невизначених ситуацій [26, 167].

Механізми творчості були об'єктом наукової уваги українських учених. Творчість, за С. Максименком, це процес народження нового, що об'єктивно здійснюється в природі або в людині; у природі – зародження, зростання, визрівання; у людській роботі – створення нових думок, почуттів або образів, які стають безпосередніми регуляторами творчих дій. Зародження і визрівання нових думок, почуттів або образів, на відміну від конструювання (комбінації старого і відомого) учений позначає як новий принцип дій творчої людини. Як наслідок, творчий процес має результатом продукт оригінальний, об'єктивно цінний і самодостатній [25, 603]. Загальними компонентами творчості (навчальної, педагогічної, художньої) є, на думку С. Максименка, такі: самостійний вибір мети, орієнтування на побічний результат, продуктивне уявлення, надання завданню «особистісного смислу» – тобто ті психологічні фактори, які дають людині можливість виходити «за межі ситуації».

В. Моляко вважає, що першорядним у психологічному плані є переживання творчості як процесу народження не стільки об'єктивно, скільки суб'єктивно нових цінностей [61, 3-5; 62, 2-6; 63, 2-5]. Дослідник пропонує гіпотетичну структуру творчої обдарованості, орієнтуючись на шість її основних параметрів, а саме: 1) сфера реалізації обдарованості, її переважальний тип; 2) вияви творчості (реконструктивна, комбінаторна творчість з використанням аналогів); 3) вияви інтелекту (у функціонуванні розуміння та структурування конкретної проблемної інформації, постановці завдання, пошуку й конструювання розв'язань, прогнозуванні розв'язань, гіпотез, задумів); 4) динаміка діяльності (повільна, швидка й надшвидка); 5) рівні досягнень: а) коли домінує бажання перевищити наявні здобутки, зробити краще, ніж є; б) добитися найвищого з наявних результатів; в) здійснити розв'язання

проблеми, надзавдання, яке ще ніхто не розв'язував, тобто на межі «фантастики»; б) емоційна забарвленість (натхненність, ейфорійність, упевненість, сумнівність) [61, 3-5].

В. Моляко виділяє загальну й творчу обдарованість. Він пов'язує ці різновиди з успішним виконанням будь-якої операції у часовому та кількісному вимірах: зробити швидше й більше, оригінально й талановито. Учений досліджував вплив фактора часу та часових обмежень, зокрема, на розумову діяльність. Він прийшов до висновку, що в одних людей часові обмеження викликають підвищення активності й досягнення навіть більш високих результатів, аніж за пересічних обставин; інші (їх більше за усе) різною мірою змінюють свою поведінку, знижують результати і не завжди досягають кінцевого розв'язання; на третіх часові обмеження чинять гальмуючий, шоківий вплив, вони входять у стан збентеження, піддаються паніці і більш або менш швидко відмовляються від розв'язання завдання [60, 57-58].

Перспективи психології креативності М. Гнатко вбачає у встановленні та теоретико-емпіричному обґрунтуванні психологічних особливостей, закономірностей, системо-структури процесу трансформації потенційної креативності в креативність актуальну. Адекватне розуміння творчої обдарованості, згідно з дослідженнями М. Гнатко, має передбачати: 1) інтерпретацію творчої обдарованості на основі звуженого тлумачення творчості як активності, під час реалізації котрої породжуються нові, незаперечно соціально значущі матеріальні та духовні цінності; 2) виділення і принципове розведення двох різнорідних метаформ, двох «іпостасей» креативності: потенційної (природженої, «досоціальної») та актуальної («взаємодійно-набутої», «соціалізованої»); 3) розгляд творчої обдарованості як наближеної до оптимальної інтегрованості системи-констеляції (ансамблю, але аж ніяк не набору, не сукупності) відповідних задатків – у разі потенційної креативності або відповідних здібностей, у разі креативності актуальної [20, 79].

КОРЕЛЯЦІЯ ПСИХІЧНИХ ПРОЦЕСІВ І ХУДОЖНЬОГО РЕЗУЛЬТАТУ

Найбільш адекватним засобом вивчення природи креативності виступає системний підхід. Він дає змогу розглянути об'єкт у всіх зовнішніх і внутрішніх зв'язках. Обдарованість як якість особистості відбивається у всіх компонентах її поведінки й діяльності виявляє

себе кореляціями з тими індивідуальними властивостями психічних процесів індивідуума (мислення, сприйняття, уявлення, уява, відчуття, емоція, воля, психомоторика, пам'ять, увага), які сприяють досягненню творчих результатів у діяльності. Розглянемо деякі з цих зв'язків.

У сучасній науці виділяють продуктивне й репродуктивне мислення (Г. Ареф'єв, Ю. Бокань, Н. Венгеренко, В. Овчинников, Ю. Плетников, Я. Пономарьов, А. Шулік та ін.). Психологи висунули гіпотезу, відповідно до якої репродуктивна розумова діяльність містить у собі можливість продуктивної розумової діяльності. Співвідношення репродуктивних і продуктивних структурних компонентів створює динаміку творчого потенціалу людини. Розвиток творчості, на думку вчених, іде поступовим домінуванням у діяльності продуктивних дій над репродуктивними й установленням оптимального співвідношення між ними. У процесі творчої діяльності продуктивні дії відіграють випереджальну роль, підпорядковуючи собі весь процес діяльності, спрямовуючи його на досягнення нових результатів [71, 256]. Активність і самостійність мислення є обов'язковим тлом вияву творчості [60, 80]. Основними показниками самостійності мислення є: здатність до антиципації (передбачення) і здатність побачити проблему [11, 93-106].

Показниками творчого характеру мислення, згідно з Б. Тепловим, є:

- прийняття оперативного правильного рішення;
 - «схильність до ризику», здатність до дії на основі неповних вихідних даних;
 - «практичний розум і геній цілого», і «геній деталей»;
- сила творчої уяви, генерування нових ідей;
- уміння аналізувати матеріал, систематизувати його, виділяти істотне, намічати план дії і за потреби миттєво змінювати його [90, 276].

Як наголошує Л. Єрмолаєва-Томіна, спираючись на аналіз праць численних авторів, основними ознаками творчого мислення є: швидкість, гнучкість (мінливість) та оригінальність розумової діяльності. Швидкість мислення трактується як багатство й розмаїтість ідей, асоціацій, зв'язків категорій. Гнучкість мислення пояснюється як ступінь відхилення від звичного розв'язку, подолання «бар'єрів» минулого досвіду. Така властивість розумових процесів призводить до активних пошуків невідомого. Оригінальністю мислення створює умови

для нешаблонних образів і способів дій, незвичайність, самостійність та унікальність розв'язання розумового завдання; можливість виходити із проблемних ситуацій; актуалізація потрібних знань і вміння виявити нові сторони предмета уведенням його в нові зв'язки [24, 256].

С. Рубінштейн, розкриваючи у своїх працях природу так званих загальних здібностей, розуміє під ними сукупність усіх процесів і властивостей свідомості, що складають творчі сили особистості, тобто креативність. Учений підкреслює, що загальний розвиток впливає на формування потенційних властивостей особистості [86, 267].

У різноманітні переліку ознак обдарованості неможливо не помітити пильної уваги дослідників до процесу генерування оригінальних, незвичайних ідей. У психологічному аспекті ідея – це завжди процес її народження, функціонування та втілення в тому або іншому результаті мислення. Можна сказати, що виникнення ідеї виявляє творчо-перетворювальний характер мислення. Узагальнюючи ті розвідки, де генерування ідеї виокремлюється як один з основних моментів творчого процесу (Ж. Адамар, Л. Баженов, П. Барсова, Б. Лезін, А. Лук, Б. Мейлах, А. Олексин, Я. Пономарьов, П. Якобсон та ін.), ми виділили три основні стадії творчого процесу: стадія зародження ідеї, стадія її усвідомлення та фаза конструктивного втілення. Процес виникнення ідеї сприймається як осяяння (інсайт), натхнення, як незвичайна загостреність почуттів, цілеспрямованість розумової роботи, жвавість уяви. Емоційне піднесення, яке відчуває персона, допомагає відтворювати понятійний досвід, який поєднується з високою інтуїтивною чутливістю.

Обдарованість пов'язана не тільки з діяльністю мислення, але й з іншими процесами та властивостями особистості – сприйняттям, уявою, емоційною сферою тощо. На перцепцію як на головний психічний процес, що регулює творчу діяльність, указують багато вчених (Ф. Баррон, Р. Джонс, А. Кроплей, Х. Літтон) [108, 210]. Вони вирізняють такі особливості сприйняття, характерні для креативів: висока чутливість до субсенсорних подразників; здатність уловлювати неточності, відхилення, незвичайність або унікальність властивостей об'єктів; здатність схоплювати головне, істотне комплексно, синтетично; вміння бачити потенційне, таке, що ще не виявилось; уміння звільнитися від фіксованої настанови, тобто володіння самостійним й неупередженим спонтанним сприйняттям. Креативних особисто-

стей приваблюють невизначені, хаотично-складні об'єкти, з яких вони самостійно відбирають потрібне й значуще [108, 476].

Однією з найважливіших характеристик творчості є здатність бачити ціле в різноманітті деталей. Психологія сприймання нагромадила достатньо доказів того, що у звичайному житті більшість людей бачить тільки те, до чого вони готові, відсіваючи факти, які не вписуються у звичні рамки. Творча особистість ніби сканує навколишнє для того, щоб мати найбільш цілісну картину побаченого. Більше того, вона готова до нетривіального пояснення повсякденного. Такий тип мислення зараз називають критичним. Йому властиві незалежність від загальноприйнятих стандартів сприйняття; готовність бачити нове у сталому; гнучкість, тобто можливість зміни власних суджень; інтелектуальний скептицизм – здатність переглядати все незалежно від його значущість для суспільства тощо.

Головною дієвою силою, за допомогою якої відбувається процес творчості, є уява. Її функціонування традиційно розглядається як визначальний компонент творчого процесу (Л. Виготський, С. Рубінштейн).

Відомо, що уява так само, як і мислення, значно активізується в проблемних ситуаціях, коли з'являється необхідність пошуку нових рішень. Невизначеність проблемної ситуації уводить уяву в процес діяльності. Вона стимулює пошук розв'язку та створює нові образи [14, 328]. В уяві ці образи й ідеї постають ніби під іншим кутом зору, з'являються нові акценти в нових несподіваних зв'язках і стосунках. Уяву визначають як процес творчого мислення образами, а продукт творчої уяви має цінність саме як засіб розуміння проблемної ситуації.

Активний творчий процес неможливий поза емоціями. «Почуттєва сфера, – підкреслює М. Амосов, – найважливіший рушій і компонент творчості. Насамперед, почуття є стимуляторами, а виходить, і джерелами енергії, яка необхідна для пошуків і дій» [3, 289]. Математик і педагог Д. Пойя розглядає емоційну сферу як генератор творчих ідей і пошуку. «Завдання може захопити Вас більше або менше, – говорить Д. Пойя. – Ваше бажання його розв'язати може бути більш-менш сильним, але я стверджую, що поки воно не стане дуже сильним, Ваші плани розв'язати по-справжньому важке завдання будуть незначними» [75, 304]. Тут підкреслюється та думка, що чим багатша емоційна реакція, тим глибша інтелектуальна робота.

Важливими для нашої розвідки є праці, які підтверджують пряму залежність між емоційним напруженням і рівнем творчого процесу. Наприклад, встановлено, що зниження емоційної реактивності веде до падіння творчої активності (Н. Ветлугіна, Г. Доброхотова); що вплив на стан ендокринної системи призводить до емоційного збідніння, ослаблення вищої нервової діяльності в плані творчої реалізації (М. Петрова); що емоційне ставлення до праці, викликаючи потребу в ній, сприяє розвитку креативності (В. Кіриєнко); що емоції не просто супроводжують розумову діяльність, а є також важливими механізмами, які регулюють пошук, виконуючи при цьому функції евристик [92].

Дослідники виділяють різні властивості як «загальні елементи структури здатності до творчості», пропонуючи свої переліки ознак: «незвичайна напруженість уваги, величезна вразливість, сприйнятливність», «інтуїція, могутня фантазія, вигадка, дар передбачення, широта знань», «відхилення від шаблону, оригінальність, ініціативність» [41, 114]; високий рівень інтелекту, продуктивність, прагнення до самовираження, оригінальність асоціювання думок, неординарний процес мислення, уміле користування прийомами естетичного впливу [81, 113-114]; розвинене відчуття нового, гнучкість, нестереотипність та оригінальність мислення, здатність швидко змінювати прийоми дій відповідно до нових умов діяльності [34, 24]; цілісність сприйняття, здатність до перенесення досвіду, зближення понять, легкість генерування ідей [46]. Неважко помітити, що перераховані якості, характеризуючи творчі психічні процеси, разом із тим тісно переплітаються з характерологічними ознаками творчої особистості.

КРЕАТИВНІСТЬ: ПСИХОЛОГІЧНА МАТРИЦЯ

Момент реалізації творчого потенціалу, залучення особистості до творчої діяльності незмінно пов'язане з механізмом внутрішньої активності суб'єкта, його творчою активністю. Вона може бути визначена як прагнення, життєвий дух, напруга. Іншими словами, це здатність і уміння суб'єкта реалізувати самого себе в діяльності, спосіб активного самоствердження.

Специфікою творчої активності є її **прогресивна спрямованість** (перехід від менш довершеного стану особистості до більш викінченого) і **гуманістичний характер** – рух до тих

духовно-моральних ідеалів, в ім'я яких особистість самореалізується. Творча активність може розглядатися за якісними і кількісними параметрами. Якість активності визначається її спрямованістю, предметністю, напруженістю, готовністю і здатністю до дій. Кількісний критерій – це міра спрямованої дії, рівень, що визначає інтенсивність, результативність й успішність діяльності.

Отже, актуальний стан особистості, в якому реалізуються її творчі потенції й здібності, а творча активність знаходить вихід у конкретному виді діяльності пошуково-перетворювального характеру, ми пов'язуємо з такою властивістю суб'єкта творчої діяльності, як креативність.

Ми розуміємо обдарованість як сукупність творчих сил і можливостей, що відзначаються певним рівнем і специфічним характером розвитку творчої спрямованості, мотиваційних якостей особистості, її пізнавальних процесів, мислення, здібностей, співвідношенням актуального й потенційного, продуктивністю, новаторством, оригінальністю, емоційно-вольовою забезпеченістю. Обдарованість як різнобічне явище інтеграційного характеру не тільки визначає об'єктивні перспективи творчого розвитку, але й забезпечує функціонування актуальної (дійсної) зони творчої діяльності людини.

Особливу увагу варто звернути на **мотиваційні фактори**. Вважається, що обдарована особистість намагається щонайкраще зреалізувати себе, максимально втілити мистецькі потенції творчості, випробувати нові підходи та способи діяльності. З іншого погляду, мотивацію творчих людей убачають у прагненні до ризику, до перевірки меж своїх можливостей. Творчі люди завжди живуть «на межі», як стверджує О. Кульчицька. Більшість талантів схильні до ризику, поспішають жити, мають просто неймовірну енергію і непосидючість [33, 16].

Усе сказане підтверджує наявність індивідуальних варіантів розвитку мотиваційної сфери талановитих людей. О. Кульчицька рушійною силою творчості вважає **мотивацію досягнення успіху**, причому для творця матеріальна мотивація не є провідною, «головний мотив – реалізація ідеї, бажання здійснити мрію у будь-якій спрямованій діяльності» [33, 15].

Силу волі, настирність, глибокий інтерес та ентузіазм дослідниця називає основою здобутків, коли все життя людини

підпорядковане лише одному пристрасному бажанню – реалізувати ідею. Потреба досягти успіху, як з'ясував А. Морозов [64] має генералізований характер і виявляється у будь-якій ситуації незалежно від її конкретного змісту. Можна навіть сказати, що мотивація здатна компенсувати відсутність творчого середовища, а інтелект, взаємодіючи з мотивацією, значно підвищує рівень обдарованості.

О. Морозов і Д. Чернилевський обдарованість розуміють як ціннісно-особистісну категорію, умову творчого саморозвитку особистості, істотний резерв її самоактуалізації, яка виявляється не стільки різноманітним наявним в індивідуума знань, скільки сприйнятливістю, чутливістю до проблем, відкритістю до нових ідей і схильністю руйнувати або змінювати сталі стереотипи з метою створення нового, отримання нетривіальних, несподіваних і незвичайних рішень [66, 100].

О. Яковлева обдарованість розуміє як особистісну характеристику, але не як той чи той набір особистісних рис, а як реалізацію людиною власної індивідуальності. Людська індивідуальність унікальна, тому її реалізація – це і є творчий акт [106, 28].

Р. Стернберг уважав, що талановита людина не та, котра генерує нову ідею, а та, що встановлює значення зв'язки, осмислює висунуту ідею та її функції стосовно інших елементів семантичного простору знань, які існують у певній культурі. Креативність передбачає спроможність йти на розумний ризик, готовність переборювати перешкоди, внутрішню мотивацію, толерантність до невизначеності, готовність протистояти думці оточення [89, 113].

Важливою особистісною рисою творчої особистості є опір груповому тиску, орієнтація на особистісні цінності, а не на зовнішні оцінки, збереження нонконформістської поведінки й незалежність мислення від стереотипів зовнішнього впливу. Експериментальним способом було доведено існування зв'язку між такими її якостями, як висока ініціативність і спротив стандартному стилю діяльності (К. Абульханова, І. Лернер, М. Махмутов, Я. Пономарьов, Ю. Самарін та ін.) [94, 4].

Творча людина самостійно ставить проблеми й автономно їх розв'язує. Водночас обдаровані особистості, зауважує К. Роджерс, необов'язково всебічно адаптовані до культури, оскільки майже завжди є нонконформістами. Їхній зв'язок із соціумом можна висловити так: вони – члени суспільства і його продукт, але не його раби

[80, 164-168]. На основі досліджень К. Тейлора і Р. Кеттела було виявлено, що особистісні вияви обдарованості виявляються у багатьох сферах людської активності. Як завжди, творча продуктивність в основній для особистості сфері супроводжується продуктивністю у багатьох інших видах діяльності (поліфункціональність) [47].

В. Дружинін запропонував модель «інтелектуального діапазону», що пояснює результативність у творчості. Відповідно до цієї моделі, у людей, котрі мають однаковий інтелект, продуктивність визначається мотивацією та інтересом до завдання. У цьому разі в креативних особистостей повинен бути широкий діапазон досягнень у різних сферах діяльності [21].

Отже, творча особистість, на відміну від інших, частіше буває орієнтованою продукуванні **новизни** в багатьох царинах. До цього слід додати, що креативність є чинником, який надає будь-якій діяльності того специфічного стилю виконання, що може бути названим творчим. Творчий стиль діяльності відзначається системою індивідуально своєрідних способів її здійснення, зумовлених стійкими особистісними якостями й реалізацією творчого потенціалу.

Для творчих людей робота приносить надзвичайне задоволення, а працювати по 16-18 годин на добу є нормою. Виникає своєрідний стан **натхнення**. Це піднесення духовних сил людини, за словами Н. Левітова, об'єктивно виявляється в посиленні творчої продуктивності, а суб'єктивно переживається як особлива внутрішня готовність на створення творчих продуктів. При цьому спостерігається виняткова концентрація уваги на об'єкті творчості, активізація спостережливості й мислення [36, 367].

Проте такий режим праці має і негативні наслідки. Згідно з матрицею творчого процесу, такі люди можуть бути схильні до психофізичного виснаження. Це пояснюється тим, що творча мотивація працює за механізмом позитивного зворотного зв'язку, а раціональний контроль емоційного стану під час творчого процесу послаблений. Таким чином, єдине, що обмежує творчість, – це виснаження психофізіологічних ресурсів (ресурсів безсвідомого), що призводить до крайніх емоційних станів.

Про виняткову, навіть маніакальну, енергію і працездатність творців говорила дослідниця творчих процесів О. Кульчицька. Вивчення нею біографій видатних людей дало змогу зробити висновки про

характерологічні особливості креативних індивідів, що забезпечують їхню високу працьовитість. Насамперед, це наполегливість як надзвичайна сила волі. Саме вольова змобілізованість дає можливість досягти мети, реалізувати ідеї, подолати всілякі непорозуміння та негаразди. Називаються також одержимість, полум'яний дух, схильність до ризику, інтуїція [33, 16].

Одержимість трактується як надзвичайний ентузіазм, з котрим працюють талановиті. Вона, зауважує О. Кульчицька, межує з патологічною маніакальністю у бажанні досягти мети, з надзвичайною емоційністю, харизмою. **Полум'яний дух** виявляється в критичному мисленні, схильності до руйнування старого, баченні нового, майбутнього. Без серйозного **ризик**у, схильність до якого властива всім талановитим людям, жоден успіх неможливий. Нарешті, **інтуїція** як найважливіша якість розуму творців допомагає їм охоплювати можливі варіанти розв'язання проблеми, робити широкі узагальнення [33, 17].

Грунтуючись на результатах проведеного О. Морозовим і Д. Чернилевським дослідження, були виділені деякі особистісні риси, що відрізняють обдарованих людей від необдарованих: допитливість; прагнення до самовдосконалення; кмітливість, спритність, винахідливість; розвинена уява; самостійність і незалежність у судженнях, мисленні, вчинках; широкий світогляд та ерудиція; професіоналізм і компетентність; артистичність; оптимізм, почуття гумору; оригінальність, гнучкість мислення; харизматичні якості та ін. [67, 166-167].

В. Роменець вважає, що оригінальність насамперед виражається у творчому стилі людини, багатстві її індивідуальної природи. «Бути оригінальним – означає бути самим собою. Але це дається відразу не всім людям. «Довгий звивистий шлях веде до оригінальності. Перед тим, як стати самою собою, людина стимулює себе іншою своєрідною особистістю і лише згодом стає самостійно оригінальною» [83, 215]. Про оригінальність як якості не тільки генія, але й навіть самого незначного таланта говорив В. Белінський, підкреслюючи, що тільки сфера бездарності відзначається безособовою спільністю.

Л. Єрмолаєва-Томіна, узагальнюючи досвід зарубіжних учених творчості, визначає обдарованість як сукупність різноманітних здібностей, кожна з яких може бути представлена певною мірою в тій чи тій індивідуальності. Вона виділяє такі ознаки креативності:

відкритість до набуття досвіду – чутливість до нових проблем; **широта категоризації** – віддаленість асоціацій, широта асоціативного ряду; **швидкість мислення** – здатність переходить досить швидко від однієї категорії до іншої, від одного способу розв'язку проблем до іншого; **оригінальність мислення** – самостійність, незвичайність, дотепність розв'язку [24, 267].

Існують й інші варіанти матриці творчої особистості, до структурних компонентів якої належать: інтерес до парадоксів; схильність до сумнівів; відчуття новизни; гострота думки; творча уява; інтуїція; естетичне відчуття краси; дотепність; здатність відкривати аналогії; сміливість і незалежність суджень; самокритичність; логічна строгість; здатність використовувати різні форми доказів та ін. [47]. К. Урбан уважає, що важливу роль відіграє такий компонент, як відкритість і висока толерантність до невизначених і нерозв'язних ситуацій, конструктивна активність у цих ситуаціях [111, 99-113].

Отже, попередній аналіз науково-психологічних джерел виявив цілий ряд якостей і властивостей, які складають своєрідну матрицю абстрактної творчої особистості. У випадку з конкретним митцем постає необхідність відбору його стрижневих якостей у реалізації творчого потенціалу.

Процедура впорядкування ознак уможливила конструювання переліку найбільш істотних розумових й особистісних властивостей, що сприяють актуалізації обдарованості. Припускаємо, що в її структурі провідними компонентами є: **творча спрямованість, співвідношення актуального й потенційного, творча активність та ініціативність, продуктивність, новаторство, оригінальність**. Осягнення цих складових творчої особистості певною мірою сприяє виконанню поставлених у дослідженні завдань.

ПСИХОПОЕТИКА: СТАНОВЛЕННЯ У ФІЛОЛОГІЧНОМУ ДИСКУРСІ

Концептуально осягнення сутності творчості письменника уможливлується, на наш погляд, завдяки творчому переосмисленню здобутків літературознавства та психології, кореляції принципів підходу до мистецького явища крізь призму психічних характеристик його творця. Такий підхід методологічно доцільний, оскільки представляє механізми, засоби й прийоми психологічного аналізу художнього тек-

сту й особистості його автора. Цілком усвідомлюємо відповідальність подібної постановки питання. Адже це передбачає досить серйозне перегрупування цілої низки усталених істин і продукування нових. Водночас переконані в можливості вийти на нові горизонти досягнення мистецтва слова.

Якими можуть бути орієнтири на шляху до поставленої мети?

Насамперед маємо визначитися з назвою, яка допоможе спрямувати зусилля у потрібному напрямку. Зрозуміла річ, термінологічні новації не завжди йдуть на користь справі. Сучасний науковий дискурс, і не лише літературознавчий, потерпає від засилля новацій і запозичень: мовних, іншонаукових тощо. Не вдаючись до дискусії з цього приводу, зауважимо, що не будемо продукувати нові терміни, лише використаємо принцип поєднання вже усталених. Адже мова йде про синтезування наукових потуг двох наук: психології і літературознавства у царині психічного буття автора і літературного твору. Тож назва нового утворення має відбивати обидва дискурси – літературознавчий і психологічний. У той же час, як зауважувалося вище, не може повторювати вже звичну – «психологія творчості», а скоріше поглинути її.

На наш погляд, порядок і кількість компонентів у новій назві не варто змінювати. Перший – «психологія», чи ж його частина, має залишитися, оскільки передбачає опертя на засади, принципи й досягнення психологічної науки із серйозним акцентом на осмисленні вище заявлених особистісних характеристик письменника. Розуміючи невіддільність психічних процесів і їхніх наслідків на рівні художнього твору, і зважаючи на здобутки літературознавства у сфері їх осмислення, принципи аналізу традиційних літературознавчих понять «психологізм», «психологічний портрет», «засоби творення психологізму» тощо цілком логічно можуть бути залученими до нового розділу, входячи до системної цілісності, яка, немовбито вивершуючись на певному етапі, з кожним новим здобутком потребує нових елементів. Фактично цей шлях вмотивовує й включення до назви нового утворення другої частини – «поетика», як концепту, що охоплює надзвичайно широкий спектр значень певним чином пов'язаний із художністю.

У кінці 80-х проблема впровадження, чи то, скоріше, повернення цього терміну в офіційне літературознавство постала досить гостро. «Буржуазне» слово не зовсім вписувалось у соцреалістичні канони і, у той же час, глибина його змісту не могла не вплинути на активне вжи-

вання. Саме тоді було зроблено серйозні кроки не лише із легалізації терміна, відомого ще з античності, але й наповнення його новим змістом, сказати б, відбулася його оптимізація. У статтях Р. Гром'яка, Г. Клочека, А. Ткаченка та інших учених, роботи котрих увійшли до збірника «Поетика» (1992), обстоюються принципи функціонування терміна в нових умовах і окреслюється структура *«тих постійних значень, які зберігає термін у всіх своїх застосуваннях»* [30, 5-16].

Окрім цього, йдеться про його надзвичайно високу «смыслову», що досить важливо для нашого дослідження, адже новий дискурс має охопити, а в перспективі і впорядкувати, усе розмаїття підходів, методів і прийомів аналізу двох духовних світів – тексту і автора. Аргументом на користь поєднання двох понять може послужити й думка С. Аверинцева, який зауважує, що поетика – це *«система робочих принципів якого-небудь автора, чи літературної школи, чи цілої епохи: те, що свідомо чи несвідомо створює для себе кожний письменник»* [1, 3] (підкреслення наше. – С.М.). Власне, перша частина цитованої думки стосується класичного (літературознавчого) розуміння поетики, друга ж зближує її з психологічною наукою. І хоч використання здобутків психології, залучення психологічного інструментарію у літературознавстві набуло широкого розмаху, про що свідчить низка статей, монографій і посібників, ситуація досить схожа з вище окресленою – смислове наповнення виробляється, а понятійний апарат і, відповідно, чітка структура, не усталені.

Такий вимагає від дослідників активізації наукових потуг для створення цілісної системи психологічного аналізу художнього тексту й особистості митця, яку, відповідно заявленим вище принципам можна назвати психопоетика.

Наголосимо на тому, що використання терміна у такому формулюванні в мовознавстві і, зокрема у психолінгвістиці, де він зустрічається вперше, – це ще один серйозний мотив до розробки нового напрямку літературознавчих досліджень, адже інтеграційні процеси з психологічною наукою онтологічно обумовлені. При цьому не варто говорити про конкуренцію, адже кожна з філологічних галузей має власні завдання і способи їх вирішення. Моніторинг наукових джерел переконує, що інтерес до залучення художнього тексту для розкриття особливостей психічної організації його автора з точки зору лінгвістики припадає на початок 90-х років ХХ століття. Зокрема, він

спостерігається у німецькому мовознавстві, про що свідчить проведення наукової конференції «Психологія й література», присвяченої цій проблемі. Наслідком цього форуму став збірник «Психопоетика» (Мюнхен, 1991) [109]. Паралельно велися дослідження в Алтайському державному університеті (Росія), де В. А. Пищальникова у 1992 році захистила докторську дисертацію «Проблема смысла художественного текста: психолінгвистический аспект», а згодом – видала монографію «Психопоетика» (Барнаул, 1999). У 1998 році з'являється монографія Єфіма Еткінда «Внутренний человек» и внешняя речь: Очерки психопоетики русской литературы XVIII-XIX вв.» (М., 1998). Таке зацікавлення лінгвістів психопоетикою тексту видається нам досить логічним, оскільки свідчить про вплив психоструктури автора на особливості художнього мовлення, а сучасні досягнення психології і лінгвістики, дозволяють зробити певні висновки щодо їх кореляції. Як зауважує один із теоретиків психолінгвістики В. Белянін: *«За мовою стоїть не лише система мови, але й психологія. Кожен мовний елемент обумовлений не тільки лінгвістичними, але і психологічними закономірностями»* [9, 100]. Такий підхід цілком суголосний із сучасними здобутками, умовно кажучи, «літературознавчої психології» і потребує розробки нових технологій підходу до аналізу літературного твору із особливою увагою до психіки його автора, які можна кваліфікувати як психопоетику.

Щоправда є декілька зауваг, які варто розглянути при впровадженні нового для літературознавства поняття. Чи коректно запозичувати термін у мовознавців, і чи варто це робити взагалі? Чи готове сучасне літературознавство до такого серйозного кроку?

Такі питання цілком можуть постати у представників обох галузей філології. І що ж ми матимемо в результаті: одна назва – різні наповнення? Насамперед щодо поняття. Ми доволі легко прийняли поняття «дискурс», «інтертекстуальність», низку інших (це вже не кажучи про психіатричний лексикон у всій багатоманітності), які ще вчора були прерогативою мовознавства, філософії, психології, наповнили їх ширшим смислом, переносючи зі сфери вузько дисциплінарної до загальнонаукової. З іншого боку, не втручаючись у «чужі» справи, і знаючи при цьому про аргументацію мовознавців, зокрема, представників формальної школи [84, 359-377] у привласненні поняття «поетика», все ж виходимо з його класичної приналежності до літературознавчого дискурсу.

Підтвердженням може стати й достатньо авторитетне

культурологічне видання «Словарь культуры XX века» під авторством відомого російського лінгвіста В. П. Руднева (М., 1999), де у статтях «Структурная лингвистика» і «Структурная поэтика» [84, 288-294] чітко розмежовуються сфери двох філологічних напрямків. На жаль, це чи не єдине джерело, де названа проблема піднімається до рівня узагальнення.

Звичайно, може виникнути запитання: «Чому, об'єднуючи зусилля літературознавства і психології, ми відсторонюємося від лінгвістики?» Відповідь на нього обумовлена специфікою нашого дослідження, відмінністю поставлених завдань і пріоритетів. Крім того, психолінгвістичні розвідки дуже серйозно обмежують функціонування терміна і його наповнення. Та й говорити про глибину його осмислення і усталення в психолінгвістичному науковому дискурсі не доводиться. Як зауважує один з провідних фахівців психолінгвістів О. Леонтьєв, *«цей термін (психопоетика. – С.М.) в останні роки вживається в різних значеннях, які до того ж не цілком співпадають. (...) Винятком є, напевне, тільки В. Пищальникова, яка вкладає в термін «психопоетика» уявлення про психолінгвістику художнього мовлення (художнього тексту). Наше розуміння ще вужче – ми розуміємо під психопоетикою психолінгвістику не всякого художнього мовлення, а тільки віршованого. Інакше кажучи, в нашому розумінні психопоетика займається психолінгвістичними особливостями вірша»* [43, 199] (підкреслення наше. – С.М.).

Така локальність природно не може влаштувати запити ні теоретика літератури, який узявся охопити психологічний дискурс митця і тексту, ні історика літератури, для котрого теоретичний інструментарій має сприяти увиразненню місця того чи того письменника та його творчості в літературному процесі, що досягається, виходячи з наших міркувань, за рахунок осягнення особистісної структури митця, яка реалізується в його мегатексті.

Є ще один аргумент, нехай і не прямий, на користь застосування поняття психопоетика у літературознавстві. З моменту виходу названих вище робіт і захисту кількох дисертацій Алтайська школа психолінгвістики на чолі з доктором В. Пищальниковою змінила курс досліджень у бік лінгвосинергетики як галузі значно ближчої лінгвістичним пошукам, від, сказати б, літературознавчоцентричнішої за своєю суттю психопоетики.

Що відрізняє наше бачення проблеми від психолінгвістичного,

яке лежить в основі «мовознавчої психопоетики»? Започаткована в надрах класичної лінгвістики (В. фон Гумбольдт, Г. Штейнталь), маркована засадами структуралізму, психолінгвістика дещо звужує свій дискурс межами «мовленнєвого акту», або ж, власне тексту, зосереджуючись при аналізі в різних фазах свого розвитку, то на «окремих словах, граматичних зв'язках чи граматичних формах» (Ч. Осгуд), то відстоюючи ідею «*вроджених мовленнєвих структур*» (Н. Хомський), то, як психолінгвісти так званого «третього покоління», опираючись на розуміння мовленнєвого акту як процесу (Л. Виготський) [43, 26-52]. На сучасному етапі галузь тісно пов'язана із цілим спектром прикладних психологічних сфер: педагогічною, нейро-, пато-, медичною, космічною, військовою, політичною психологією тощо. Тобто визначальним у працях психолінгвістів стає **суб'єкт мовлення**, носій таких, а не інших фонологічних, семантичних, синтаксичних структур, тоді як для історика й теоретика літератури – **об'єкт** – автор, який окрім самовиражальних і сублімаційних інтенцій виконує й виражальну функцію, створюючи нову естетичну реальність. При цьому він існує і за межами художнього тексту, у власне біографічному дискурсі, де відбувається процес становлення його особистості. У перерахованих вище трьох випадках конкретний особистість автора залишається на маргінесі наукових пошуків психолінгвістів.

Крім того, певна організація (структура, форма) художнього тексту, у відповідності із деякими психолінгвістичними дослідженнями, зумовлена певною зацентрованістю на конкретних психічних відхиленнях автора. Як зауважує В. Беянін: «*Структури художнього тексту корелюють зі структурами акцентуваної свідомості. Художній текст у ряді випадків є результатом породження акцентуваної (або психопатичної) свідомості*» [9, 10]. Такий підхід певною мірою виключає зі сфери наукових пошуків свідомі і, умовно кажучи, «здорові» прояви душевної організації митця. Матриця, своєрідна схема мовленнєвої поведінки, експериментально перевірена психологами, є для психолінгвістики визначальною у оцінці суб'єкта мовлення, і, навпаки, мовленнєвий акт (текст) має структуру, яка відповідає особливостям психіки суб'єкта мовлення. У такому випадку будь-яке відхилення від такої схеми може бути розцінене, як зміна психологічного стану або ж належність мовленнєвого акту іншому психологічному типу.

Це дещо суперечить природі художнього мислення митця,

який може ставити перед собою художні завдання і виконувати їх, відповідно, у художньому тексті, використовуючи при цьому ту чи ту мовленнєву стратегію. Тим більше не завжди прийнятними можуть виглядати й оцінки акцентуації психіки письменника, базовані на психолінгвістичному аналізі. Скажімо, «в'язкість» мовлення, тенденція до повторів, пишномовність» – риси, характерні для барокового стилю у літературі, на думку О. Леонтєва розцінюються як «епілептичні прояви», а «телеграфний стиль», який іноді переходить у незв'язність», можливість «словесного проносу», «стрибки ідей, відволікання мовлення на нові предмети, виникнення великого числа асоціацій...», які цілком можна трактувати як потік свідомості, мають чітку характеристику – «маніакально-депресивний психоз» [43, 234]. Не заперечуємо, такий підхід цілком логічний у патопсихолінгвістиці. Але інтеграція двох філологічних галузей не передбачає на нинішньому етапі повного поглинання.

Завдання, які стоять перед літературознавством, породжують дещо інший ракурс бачення досліджуваного явища.

По-перше, текст як мовленнєвий акт не вичерпує естетичну цінність художнього твору, який, з'явившись у друці, стає елементом більшої сутності – творчості митця, здобутку літератури доби, нації тощо.

По-друге, не лише структура, форма, але й зміст, зумовлений цілим рядом свідомих і підсвідомих імпульсів, визначає місце художнього твору в історії літератури.

По-третє, не лише психопатична свідомість породжує художність (класична теза Ч. Ломброзо про геніальність і безумство вірна лише частково).

І останнє, найважливіше. Визнання за літературою її місця у мистецькому дискурсі передбачає для літературознавця аналіз особливостей художності. Зосередженість на психологізмі в мистецтві слова уже друге століття поспіль викликає до життя і відповідні способи підходів до аналізу. Не применшуючи масштабів зробленого, говорити про їх результативність у вітчизняному літературознавстві можна лише із урахуванням тоталітарних обмежень. Орієнтація ж останніми десятиліттями на західні зразки, допоки має еkleктичне забарвлення. Вихід вбачається у об'єднанні зусиль літературознавців, заангажованих на психоаналітичних концепціях і традиційно налаштованих науковців,

для яких поетика психологізму художнього твору є визначальними в наукових пошуках. Спрямування цих зусиль бачиться в двох площинах, які графічно можна представити як психопоетика і психопоетика. Розставлені акценти при цьому є скоріше повноцінними складниками єдиної системи досліджень, аніж окремими її відгалуженнями. Тільки за цієї умови можна говорити про продуктивність повноформатного психологічного аналізу, коли вивчення психічної структури митця, його свідомого й підсвідомого, адекватного і психопатичного станів сприяє визначенню як змістових, так і формальних аспектів художності, і навпаки. Саме в рамках психопоетики, на нашу думку, виконання цього завдання цілком можливе.

ПСИХОПОЕТИКАЛЬНА МОДЕЛЬ: ОСНОВНІ ЗАСАДИ І ПРИНЦИПИ

Центральною категорією психопоетики, безсумнівно, є **категорія особистості автора**, котра експлікується у художніх творах, адже «населеність» літературного твору людиною (**антропонаповненість**) ні в кого не викликає сумніву. Змістове наповнення цієї категорії насамперед охоплює ті структурні складові особистості, які окреслені в психології: перша – суспільно сформована і суспільно ж спрямована – **свідомість**, пласт психіки, який включає характер, емоційно-вольову сферу, спрямованість; друга – темперамент, як «природжено-набута» структура [87] (це звучить дещо еклектично, але сучасні психофізіологи твердять, що темперамент – категорія рухлива), і третя – прихована частина айсберга душі – підсвідомість. Перші дві – «видимі», тобто виявляються у поведінці й діяльності, третя – утаємничена від стороннього ока.

Ці елементи складають сутність будь-якої особистості. Проте, якщо для практичного психолога окреслення свідомої та підсвідомої сфер, спостереження за темпераментом є звичними операціями та ґрунтуються на спеціальних опитуваннях, тестах, бесідах, то для літературознавця, історика літератури, котрий прагне з'ясувати психологічний тип художника слова постає питання пошуку адекватної об'єкту (письменник) і предмету (психоструктура особистості митця) вивчення методології.

Вироблення інструментарію – одне із першорядних завдань, виконання якого забезпечує продуктивне існування будь-якої системи.

Окреслені вище психологічні категорії, пов'язані із особистістю, цілком логічно вписуються у психопоетику. Залишається зняти певну міру абстрагування, наблизити їх до розуміння творчої особистості. Не вдаючись до філософських роздумів, щодо здатності чи можливості кожної людини реалізуватися у творчому акті, зупинимось на фактах наявних. Адже різниця між, умовно кажучи, творчою і нетворчою особистістю полягає у тому, залишила чи не залишила вона по собі матеріалізовані мистецькі прояви, а це, відповідно, уможливило/унеможливило експлікацію підсвідомої сфери, яка згідно з психоаналітичними теоріями виявляє себе у творчому акті, сприяючи, таким чином, створенню повноформатного (у єдності свідомого й несвідомого проявів) психологічного портрету митця.

Складність виконання цього завдання полягає в переважній більшості випадків у відсутності, образно кажучи, натури для портретування – живого письменника. Натомість у дослідницькій площині це компенсується відбитками штрихів, зафіксованих у слові. Проблема джерел експлікації тих деталей чи не найскладніша. Адже неминуче постає питання об'єктивності/суб'єктивності одержаних результатів. Спостереження переконують, що жодне із окремо взятих джерел не є абсолютним у вираженні психічної сутності автора. Проблема «авторської маски» (Бахтін) обов'язково виникає при аналізі того чи іншого тексту. Натомість шлях від «частково зображеного, показано, який входить у твір як його частина» до «**чистого** автора», на думку М. Бахтіна, цілком можливий. Але лише шлях, тому що «автор-людина (...) ніколи не може стати одним із образів самого твору. Він у ньому як у цілому, причому найвищою мірою, але ніколи не може стати його складовою образною (об'єктною) частиною. Це не *natura create* (природа створена) і не *naturata et creans* (природа, породжена і творча), але чиста *natura creans et non create* (природа, що творить і не створена)» [8, 320]. Ось чому введення концепта «мегатекст митця», на позначення джерельного дискурсу експлікації психічних проявів дає, на нашу думку, високу вірогідність результатів дослідження.

Як переконує досвід, робота з мегатекстом потребує надзвичайної уваги до психологічної деталі на рівні художнього тексту і подробиці, на мемуарному рівні – до штриха. Головний методичний прийом експлікації психоструктури письменника – читання мемуарів та тексту «під мікроскопом» із чіткою фіксацією та систематизацією

кожного з проявів авторської Психеї, та використанням при цьому параметральних ознак, зазначених у першій частині нашої розвідки, які мають визначальне значення у процесі творення художньо-естетичних цінностей, а саме: особливостей темпераменту, емоційно-вольової сфери, характеру. У процесі аналізу при цьому відбувається своєрідне замикання кола – реконструйована на матеріалі тексту психоструктура творця є визначальною для творення саме цього тексту.

Визначивши методологічну базу та об'єкт дослідження усвідомлюємо важливість вибору координат, у яких воно відбуватиметься: традиційній теоретико-літературній площині з використанням здобутків *класичної антропології*, психоаналітичній, чи постмодерністській, яка власне й породила явище *літературної антропології*, на яку нині ми й звертаємо свою увагу. Моніторинг сучасного стану антропологічних досліджень, зроблений С. Шандибінім у статті «Постмодерністська антропологія і сфера застосовності її культурної моделі» [104, 14-27] засвідчує наявність двох тенденцій, двох підходів до антропологізації гуманітарних досліджень. «Необхідно розрізняти, – зауважує вчений, – з одного боку, групу теоретиків, які блискуче володіють постмодерністською методологією і риторикою, відверто виражають свою позицію й накидаються з критикою на всі інші течії етнології. Саме до них часто й застосовується термін «літературна антропологія» (*literary anthropology*). А з іншого боку – переважну масу дослідників, котрі тією чи іншою мірою впроваджують цей підхід на практиці, поєднуючи його з елементами інших підходів» [19, 15].

І перша, й друга тенденція потребують осмислення й коригування власного місця в сучасному науковому дискурсі. Певна категоричність, про яку заявлено вище у випадку з літературною антропологією, межує з тенденційністю, якої так хотілося позбутися, друга – загрожує еkleктизмом, хоча це загалом не суперечить нашому баченню методологічного підходу, за умови, якщо йдеться про «системний еkleктизм», запропонований американським психологом Г. Олпортом.

Разом із тим занепокоєння викликає й концептуально постмодерністське спрямування антропологічних студій, яке виявляється передусім у «відмові від цілісного й зв'язного опису, масштабного теоретизування, систематизації; утвердженні

методологічного плюралізму, принципової рівноцінності усіх можливих точок зору на явище, що вивчається (хоч перевага при цьому віддається інтерпретаційним методам)» [7, 12]. Інтерпретаційні ж методи передбачають ставлення до культури як до тексту, упорядкованої групи знаків. Завдання дослідника у цій ситуації полягає в прочитанні, інтерпретації цього тексту і в результаті деконструкції – появи нового тексту. У такому випадку неминуче постає проблема «белетризації» наукового тексту, яка спостерігається в постмодерній критиці. Адже *«сучасна літературна критика, особливо її постмодерний варіант, – на думку С. Шандибіна, – давно вже перестала бути об'єктивним аналізом і перетворилася на особливий жанр літературної творчості»*. Не заперечуючи загалом літературознавчі студії есеїстичного характеру (гарний зразок – доробок О. Забужко), погодимося із думкою вченого, котрий з цього приводу твердить: *«Найбільш шокуючий момент цієї критики – принципова відмова від об'єктивності та науковості в їх традиційному розумінні»* [104, 16].

Крім цього, важко погодитися з постмодерністською риторикою в сфері суспільних та гуманітарних наук, яка полягає у відмові від чіткого розмежування *суб'єкта й об'єкта* наукового дослідження, перегляді їхнього традиційного протиставлення на користь кореляції, не завжди притаманної текстам класичної та модерної літератури.

І саме тут принциповим постає утвердження домінантної ролі *особистості* письменника, визначення його *антропоцентром* дослідження. Моніторинг науково психологічних джерел дає підстави твердити, що саме категорія «особистість» охоплює психосвіт митця вповні, а відповідно, засвідчує його унікальність, неповторність, що при дослідженні поетики того чи іншого письменника, чи окремого його твору є визначальним. Підтвердження цієї тези знаходимо вже у праці Е. Геннекена «Естопсихологія» (1888), де зауважується принципова помилка, котрої припускаються автори літературознавчих досліджень при характеристиці особистості митця, базуючись на з'ясуванні *«історії його життя, етнології, закону спадковості, впливу середовища – і разом з тим – безпосередньому аналізу його творів»* [15, 26].

Як бачимо, етнологічна (читай: антропологічна, адже саме з етнології виросла антропологія в цілому й літературна, зокрема) складова в осягненні психології митця відноситься на другий план.

На першому, з точки зору французького дослідника, постає естетичний аналіз літературного твору у взаємодії з формально-змістовим, який дозволяє з'ясувати «особливості душевної організації» автора. Додамо до літературного твору як об'єкта дослідження психологічної іпостасі письменника ще й мемуари в найширшому розумінні: спогади, записники, щоденники, епістолярій, котрі разом, у відповідності до нашої концепції, складають мегатекст митця, аналіз якого на мікрорівні дозволяє наблизитися до створення його повноформатного психологічного портрета. Концептуальною при цьому має стати настанова Е. Геннекена на досягнення результату через використання «термінів наукової психології», тобто, опанування здобутками психологічної науки, чого досить часто не вистачає літературознавцям.

Критику класичної антропології спостерігаємо й у монографії «Маргінальна антропологія» С. Гуріна, адже вона розглядала «людину взагалі», позбавлену будь-яких індивідуальних якостей». Більше того, «абстрактним об'єктом вивчення був середньостатистичний індивідум, усі конкретні властивості ігнорувалися як другорядні, котрі тільки заважають чистоті дослідження проблеми» [19, 6] (підкреслення наше. – С.М.). Підтвердження такої позиції знаходимо і в інших опонентів К. Леві-Строса, зокрема А.Л. Крьобера, котрий вважає використання терміна «структура» даниною моді, зауважуючи його «благозвучність», можливість використання в науковому тексті як «нікантної приправи». Учений допускає структурний підхід лише за умови розгляду «деякої типової особистості» [36, 286] (підкреслення наше. – С.М.).

Спростовуючи категоричність свого візаві загалом, К. Леві-Строс погоджується із доцільністю використання поняття «структура основного типу особистості» (підкреслення наше. – С.М.), а значить, якщо не цілком, то частково *відкидає індивідуалізацію* антропологічних досліджень на користь підпорядкування окремого елемента моделі, а тієї – структурі, що в умовах, скажімо, порівняльного літературознавства, вивченні літературного процесу, осмисленні місця окремого митця в контексті того чи іншого літературного напрямку має, звичайно, науковий сенс. Натомість осягнення психологічної сутності окремого письменника потребує по-особливому індивідуального підходу, зосередженості на деталях, випадках, фактах, ігнорування яких призведе до втрати об'єктивності, й, відповідно, недоодержання результату щодо поетичального багатства того чи іншого твору

Підтвердження наших сумнівів щодо можливостей структурної антропології для досягнення кінцевої мети психопоетикального дослідження знаходимо в розумінні К. Леві-Стросом структури як системи рівноцінних елементів. Перехід моделі в статус структури уможливлується лише за умови виконання чотирьох умов [35, 287-288]. Перша – не допускає зміни інших моделей, які входять до системи, бо це веде до змін усієї системи. Розгляд же психологічної іпостасі того чи іншого митця на психопоетикальному рівні не вимагає подібної залежності. По-друге, К. Леві-Строс зауважує необхідність типологічної близькості моделей. У випадку з психопоетикою така настанова цілковито недоцільна, адже вивчається унікальна й неповторна особистість. Така невідповідність стосується й третьої й четвертої умов, сутність якої полягає в безпосередній залежності одного елемента від інших на рівні їх функціонування, що заперечує появу оригінального творчого продукту.

У той же час є всі підстави говорити про близькість, можливість запозичення, взаємопроникнення методичних прийомів, які використовуємо у психопоетиці й відзначаємо у структурній антропології. Скрупульозність дослідження мегатексту, яку ми пропонуємо здійснювати «під мікроскопом» цілком відповідає принципу, запропонованому Леві-Стросом, коли йдеться про те, що *«головним, якщо не єдиним, правилом є точність спостереження і опису усіх фактів, при цьому не можна ні в якому разі припустити, щоб внаслідок якихось теоретичних забобонів були спотворені їх природа та значимість»* [35, 289].

Спрацьовує й друге правило, котре впливає із попереднього: *«явища повинні бути досліджені як самі по собі, так і у зв'язку з усією сукупністю фактів»* [35, 289]. У випадку з нашим розумінням психопоетикальних методів, кожен із виявів внутрішнього світу митця, засвідчений в одному з джерел мегатексту, об'єктивізується лише за умови узгодження його з іншими, в тому числі й художнім текстом, який має психоавтобіографічний характер.

Отож, **психопоетикальна матриця** передбачає реконструкцію психоструктури письменника, спираючись на вияви особистості митця, репрезентовані у його художніх текстах, щоденниках, мемуарах, у спогадах та листах тих, хто його знав особисто. При цьому у єдності працюють принципи і підходи, категорії психології та власне

філологічного аналізу. Завдяки вдумливому читанню названих текстів «під мікроскопом» фіксуємо особистісні риси митця, виявляючи таким чином особливості темпераменту, емоційно-вольової сфери, характеру, які, в свою чергу, породжують художність.

Дослідження психофізіології письменника можна було б вважати завданням власне психології або ж дорікати літературознавцям у тому, що вони виходять за межі власного дискурсу, «грають на чужому полі». Проте спільність на рівні людинознавства в цілому, прагнення віднайти механізми творчих інтенцій, зрозуміти природу художності як одного з найтаємничіших продуктів Психеї – все це переконує в необхідності вироблення спільного алгоритму дій, системи прийомів, які б дозволили досягнути феномен творчої особистості вповні.

Осмислення підходів літературознавців і психологів до постаті «того, хто пише» спонукають до формування наукового напрямку, який, використовуючи здобутки теорії літератури, психології творчості, загальної, гуманістичної, егопсихології, психоаналізу та аналітичної психології сприяв би виконанню цього завдання.

Зупиняє на цьому шляху вибір об'єкта дослідження. Традиційно йдеться про «образ автора». Вивчення цієї категорії переконує в частковості наукових результатів. Естетичний феномен образу автора, звичайно, корелюється з особою письменника. Проте говорити про залежність художнього результату від образу автора, який прочитується в тексті переважно на рівні задуму та втілених інтенцій: особистісних, естетичних, морально-етичних, соціальних, політичних тощо, не доводиться. Ця схема дещо інша. Поетика визначається особливостями психічної організації того, хто творить. У психології категорія, яка вичерпує психофізіологічне буття людини в усій повноті її соматичних та психоемоційних характеристик окреслюється як «особистість». Тож саме особистість письменника і постає об'єктом вивчення, коли йдеться про пошуки витоків та пояснення особливостей поетики художнього тексту.

Зрозуміла річ, маємо справу з особистістю творчою, дослідженню якої в психологічній науці надається особливої уваги. Огляд джерел, присвячених цій проблемі, переконує в необхідності використання науково-психологічних напрацювань у сфері креативності

при дослідженні творчого доробку того чи іншого митця. Талант як психологічна категорія потребує особливої уваги в літературознавчих дослідженнях, додаючи логіки синтезу наукових пошуків.

Багаторічні міркування спонукали нас до формування уявлення про психопоетику, як галузь на стику двох наук, яка розкриває феномен творчої особистості та результатів її праці. Продуктивність запропонованої в розділі концепції вмотивовується розробленими категоріальною базою та інструментарієм, які дозволяють виконати поставлені у дослідження завдання. Здобутком вважаємо введення в літературознавчий обіг понять «мегатекст», «психоавтобіографізм», «психоструктура», активне використання концептів психологічної науки на рівні названих вище напрямів.

Одна з найскладніших проблем, пов'язаних із відсутністю у більшості випадків живого автора, що, власне, серйозною мірою відрізняє психологічну й літературознавчу сферу – експлікація рис його психологічного портрета. Його створення згідно з психопоетичною концепцією супроводжується скрупульозною роботою над мемуарами в найширшому розумінні (власне спогадами, епістолярієм, щоденниками, автобіографіями тощо) та художніми текстами. Аналіз мегатексту митця «під мікроскопом» дозволяє об'єктивувати його психоструктуру на рівні особливостей темпераменту, характеру, емоційно-вольової сфери, спрямованості, виявів підсвідомої сфери, які в сукупності є змісто-й формотворчими чинниками художності. Підтвердженням цьому стане осягнення психосвіту, що реалізується на художньому рівні, найяскравіших представників української літератури кінця XIX – початку XX століття, котрі явили світу унікальну неповторність власного Я, крізь призму якого той світ набув не менш унікального й неповторного втілення.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Аверинцев С. Поэтика ранневизантийской литературы / С. Аверинцев – М. : Наука, 1977. – 320 с.
2. Адамар Ж. Исследование психологии процесса изобретения в области математики / Ж. Адамар – М. : МЦНМО, 2001. – 128 с.
3. Амосов Н. М. Энциклопедия Амосова: размышление о здоровье / Н. М. Амосов – М. : Изд-во АСТ, 205. – С. 229.
4. Ананьев Б. Задачи психологии искусства / Б. Ананьев // Художественное творчество / Сборник. – Л., 1982.
5. Асмолов А. Психология личности / А. Асмолов – М. : Изд-во МГУ, 1990. – 367 с.
6. Басин Е. «Двуликий Янус» (о природе творческой личности) / Е. Басин – М. : Магистр, 1996. – 172 с.
7. Бауман З. Философские связи и влечения постмодернистской социологии / З. Бауман // Вопросы социологии. – 1992. – № 2. – С. 12 – 23.
8. Бахтін М. Проблема тексту в лінгвістиці, філософії та інших гуманітарних науках. Досвід філософського аналізу / М. Бахтін // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. За ред. М. Зубрицької. – Львів : Літопис, 1996. – С. 318 – 322.
9. Белянин В. Основы психолінгвістическої діагностики: моделі мира в літературі / В. Белянин – М. : Тривола, 2000. – 248 с.
10. Богоявленская Д. «Субъект деятельности» в проблематике творчества / Д. Богоявленская // Вопросы психологии. – 1999. – № 2. – С. 35.
11. Богоявленская Д. Интеллектуальная активность как проблема творчества / Д. Богоявленская – Ростов-на-Дону: РГУ, 1983. – 176 с.
12. Богоявленская Д. Психология творческих способностей / Д. Богоявленская. – М.: ИЦ «Академия», 2002.
13. Выготский Л. Психология искусства / Л. Выготский – М. : Искусство, 1986. – 573 с.
14. Выготский Л. Психология творчества / Л. Выготский. – М. : Искусство, 1996.
15. Геннекен Е. Опыт построения научной критики (Естопсихология). / Е. Геннекен – Спб. : Издание журнала «Русское богатство». – 1892. – С. 26.
16. Гірняк М. Авторська свідомість як мета текстуальна категорія / М. Гірняк // Вісник ЖДУ імені Івана Франка. – Випуск 15. – Житомир:

РВВ ЖДУ, 2004. – С. 122-126.

17. Гилфорд Д. Три стороны интеллекта / Д. Гилфорд // Психология мышления / Под. ред. А. М. Матюшкина. – М. : Прогресс, 1965. – 533 с.

18. Гурин С. Маргинальная антропология / С. Гурин. – Саратов : СГТУ, 2000. – 252 с.

19. Гурин С. Маргинальная антропология / С. Гурин // Режим доступа: <http://psy-games.narod.ru/margin>.

20. Гнатко Н. Проблема креативности и явление подражания / Н. Гнатко – М. : ИП РАН, 1994. – С. 79.

21. Дружинин В. Когнитивные способности: структура, диагностика, развитие / В. Дружинин – М. : Per Se, СПб. : Иматон – М, 2001. – 224 с.

22. Дружинин В. Н. Психология общих способностей / В. Дружинин – М. : Лагерна, Вита, 1995. – 151с.

23. Ермаков И. Психоанализ литературы. Пушкин. Гоголь. Достоевский / И. Ермаков – М. : Новое литературное обозрение, 1999. – 349 с.

24. Ермолаева-Томина Л. Психология художественного творчества / Л. Ермолаева-Томина – М. : Академический проект, 2003. – 304 с.

25. Загальна психологія. / За загальною редакцією академіка С. Д. Максименка. Підручник. – 2-ге вид., переробл. і доп. – Вінниця: Нова Книга, 2004. – 704 с.

26. Загальна психологія: Навч. посібник / Скрипниченко О., Долинська, Огороднійчук З. та ін. – К. : «А.П.Н.», 2001. – 464 с.

27. Зборовська Н. Психоаналіз і літературознавство / Н. Зборовська – К. : Академвидав, 2003. – 392 с.

28. Зейгарник Б. Теории личности в зарубежной психологии / Б. Зейгарник – М. : Изд-во МГУ, 1982. – 128 с.

29. Киринос Д. Индивидуальность и творческое мышление / Д. Киринос – М. : Б.и., 1992. – 172 с.

30. Клочек Г. Так що ж таке поетика? / Г. Клочек // Поетика. – К. : Наукова думка, 1992. – С. 5 – 16.

31. Костюк Г. Навчально-виховний процес і психічний розвиток особистості / Г. Костюк – К. : Рад. школа, 1989. – 608 с.

32. Кривцун О. Эстетика / О. Кривцун – М. : Аспент Пресс, 1998. 429 с.

33. Кульчицька О. Соціально-психологічні фактори формування таланту / О. Кульчицька // Практична психологія та соціальна робота. – 2007. – № 1. – С. 14 – 17.

34. Кулюткин Ю. Образовательные технологии и педагогическая реф-

лексія / Ю. Кулюткин. – СПб : СПБГУПМ, 2003. – 146 с.

35. Леви-Строс К. Структурная антропология / К. Леви-Строс. – М. : «ЭКСМО-Пресс», 2001. – С. 286.

36. Левитов Н. Психология характера / Н. Левитов. – М. : Просвещение, 1969.

37. Левченко Г. Зачарована казка життя Ольги Кобилянської. Монографія / Г. Шевченко. – К. : Книга, 2008. – 224 с.

38. Левченко Г. Психоаналітична інтерпретація прози Ольги Кобилянської : дис... канд. філол. наук: 10.01.01 / Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України / Г. Левченко – К., 2005.

39. Левчук Л. Психоаналіз: історія, теорія, мистецька практика: Навчальний посібник / Л. Левчук. – К. : Либідь, 2002. – 255 с.

40. Лексикон загального та порівняльного літературознавства. – Чернівці: Золоті литаври, 2001. – 172 с.

41. Лисяк-Рудницький І. Суспільно-політичний світогляд Володимира Винниченка у світі його публіцистичних писань / І. Лисяк-Рудницький // Сучасність. – 1980. – № 9. – С. 67 – 114.

42. Літературознавчий словник-довідник / Р. Т. Гром'як, Ю. І. Ковалів та ін.. – К. : ВЦ «Академія», 1997. – 752 с.

43. Леонтьев А. Основы психолінгвістики / А. Леонтьев – М. : Смысл; СПб. : Лань, 2003. – 287 с.

44. Леонтьев А. Опыт экспериментального исследования мышления / А. Леонтьев // Доклады на совещании по вопросам психологии (3-8 июня 1953 г.). – М. : Наука, 1954.

45. Лук А. Интуиция и научное творчество / А. Лук – М. : Наука, 1981.

46. Лук А. Мышление и творчество / А. Лук – М. : Изд.-во Политической литературы, 1976. – 144 с.

47. Лук А. Проблемы научного творчества / А. Лук // Наукведение за рубежом, М. : ИПИОН АН СРСР, 1983.

48. Максименко С. Онтогенез особистості / С. Максименко // Практична психологія та соціальна робота. – 2006. – № 10. – С. 1 – 10. – С. 3.

49. Максименко С. Поняття особистості в психології / С. Максименко // Практична психологія та соціальна робота. – № 7. – 2006. – С. 5.

50. Максименко С. Розвиток психіки в онтогенезі: В 2 т. – Т. 2 : Моделювання психологічних новоутворень / С. Максименко. – К. : Форум, 2002. – 335 с.

51. Маслоу А. Мотивация и личность / Пер. с англ. / А. Маслоу. – СПб.,

Питер, 2006. – 352 с.

52. Маслоу А. Психология бытия / Пер. с англ. / А. Маслоу. – М. : Рефл.-бук.; К. : Ваклер, 1997. – 304 с.

53. Матюшкин А. Мышление, обучение, творчество / А. Матюшкин – Воронеж: МОДЭК, 2003. – 720 с.

54. Мейлах Б. Психология художественного творчества: предмет и пути исследования / Б. Мейлах // Психология художественного творчества. – М. : Наука, 1980. – 286 с.

55. Мейлах Б. Содружество наук и тайны творчества / Б. Мейлах – М. : Искусство, 1968.

56. Мейли Р. Структура личности / Р. Мейли // Экспериментальная психология. – М. : Прогресс, 1975. – Вып. V. – С. 34 – 43.

57. Михида С. Психологічний портрет письменника: на шляху до створення методології реконструкції / С. Михида // Наукові записки. Випуск 56. – Серія: Філологічні науки (літературознавство). – Кіровоград: РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 2004.

58. Мітосек З. Теорії літературних досліджень / Зофія Мітосек. – Сімферополь: Таврія, 2003. – 408 с.

59. Моклиця М. Модернізм як структура: Філософія. Психологія. Поетика / М. Моклиця –Луцьк: РВВ ВДУ ім. Лесі Українки, 1998. –295 с.

60. Моляко В. Техническое творчество и трудовое воспитание / В. Моляко – М. : Знание, 1985. – 80 с.

61. Моляко В. Актуальні соціально-психологічні аспекти проблем обдарованості / В. Моляко // Обдарована дитина. – 1998. – № 1. – С. 3 – 5.

62. Моляко В. Актуальні соціально-психологічні аспекти проблем обдарованості / В. Моляко // Обдарована дитина. – 1998. – № 2 – С. 2 – 6.

63. Моляко В. Актуальні соціально-психологічні аспекти проблем обдарованості / В. Моляко // Обдарована дитина. – 1998. – № 3. – С. 2 – 5.

64. Морозов А. Формирование креативности педагога в условиях непрерывного образования // Монография. – М.: Изд.-во ИЛ УМО, 2003. – 192 с.

65. Морозов А. Чернилевский Д. Креативная педагогика и психология: Учебное пособие / А. Морозов, Д. Чернилевский. – М.: Академический проект, 2004. – 2-е изд., испр. и доп. – 536 с.

66. Морозов А. Диагностика креативности : Монография / А. Морозов. – М. : Академический проект, 2001. – 224 с.

67. Морозов А. Креативность преподавателей высшей школы / А. Мо-

- розов // Монографія. – М. : Академический проект, 2002. – 234 с.
68. Наєнко М. Інтим письменницької праці: З лекцій про специфіку літературної творчості / М. Наєнко – К. : Педагогічна преса, 2003. – 280 с.
69. Наєнко М. Історія українського літературознавства / М. Наєнко – К. : «Академія», 1997. – 320 с.
70. Овсяннико-Куликовский Д. Литературно-критические работы: В 2-х томах / Д. Овсяннико-Куликовский – М. : Художественная литература, 1989. – 526 с.
71. Овчинников В. Феномен таланта в русской культуре: Монография / В. Овчинников – Калининград: Янтар. сказ, 1999. – 356 с.
72. Олпорт Г. Личность в психологии / Г. Олпорт – М. : КСП+, Спб. : Ювента, 1998. – 349 с.
73. Оляндер Л. Відносність і точність термінології у слов'янському літературознавстві / Л. Оляндер // Вісник ЖДУ імені Івана Франка. – Випуск 22. – Житомир: РВВ ЖДУ, 2005.
74. Підмогильний В. Іван Левицький-Нечуй (Спроба психоаналізу творчості) / В. Підмогильний // Досвід кохання і чистого розуму: Валер'ян Підмогильний: тексти та конфлікт інтерпретацій. – К. Факт, 2003. – 432 с. – С. 391 – 406.
75. Пойя Д. Как решать задачу / Д. Пойя. – М., 1973. – 348 с.
76. Пономарев Я. Психология творческого мышления / Я. Пономарев – М. : Изд-во АПН. РСФСР, 1960 – 352 с.
77. Пономарев Я. А. Психология творчества / Я. Пономарев – М. : Наука, 1976. – 221 с.
78. Потебня О. Эстетика і поетика слова / О. Потебня – К. : Наук. думка, 1985. – 302 с.
79. Роджерс К. Клиенто-центрированная терапия: Пер. с англ. / К. Роджерс – М. : Рефл.-бук.; К. : Ваклер, 1997. – 320 с.
80. Роджерс Н. Творчество как усиление себя / Н. Роджерс // Вопросы психологии. – 1990. – № 1. – С. 164 – 168.
81. Рождественская Н. Проблемы и поиски в изучении художественных способностей / Н. Рождественская // Художественное творчество. – Сборник. – Л., 1983.
82. Роменец В. Побачити себе / В. Роменец // Арка. – 1993. – № 1–2. – С. 5 – 9.
83. Роменец В. Психологія творчості: Навч. посібник. 3-тє вид. / В. Ро-

місяць – К. : Либідь, 2004. – 288 с.

84. Руднев В. Словарь культуры XX века / В. Руднев – М. : Аграф, 1999. – 384 с.

85. Рубинштейн С. Основы общей психологии / С. Рубинштейн – М. 1999. – 720 с.

86. Рубинштейн С. Бытие и сознание / С. Рубинштейн – СПб: Питер, 2003. – 512 с.

87. Русалов В. Биологические свойства индивидуально-психологических различий / В. Русалов – М. : Наука, 1979. – 237 с.

88. Смілянська В. Біографічна Шевченкіана (1861 – 1981) / В. Смілянська – К. : Наукова думка, 1984. – 557 с.

89. Стернберг Р., Григоренко Е. Модель структуры интеллекта Гилфорда: структура без фундамента / Р. Стернберг, Е. Григоренко // Основные современные концепции творчества и одаренности / Ред. Д. Б. Богоявленская. – М. : Молодая гвардия, 1997. – 205 с.

90. Теплов Б. Избранные труды : В 2-х т. – Т. 1. / Б. Теплов – М. : Педагогика, 1985. – 328 с.

91. Теплов Б. Способности и одаренность / Б. Теплов // Проблемы индивидуальных различий. – М. : Изд-во АМН РСФСР, 1961.

92. Тихомиров О. Психология мышления / О. Тихомиров – М. : Изд-во МГУ, 1984. – 255 с.

93. Торшина К. Современные исследования проблемы креативности в зарубежной психологии / К. Торшина // Вопросы психологии, 1998. – № 4. – С. 38.

94. Урбан К. Поощрение и поддержка креативности в школе. Иностранная психология. – 1999. – №11 // Режим доступу до документа : [http://psyworld.narod.ru/Books/talented creativ](http://psyworld.narod.ru/Books/talented%20creativ)

95. Федоров В. Автор як онтологічна проблема / В. Федоров // Слово і час. – 2003. – № 10. – С. 55 – 58.

96. Фізер І. Чи така смерть автора? (Ретроспективний погляд на тему, що не хоче зникнути) / І. Фізер // Слово і час. – 2003. – №10. – С. 50 – 55.

97. Франкл В. Человек в поисках смысла: Пер с англ. / В. Франкл – М. : Прогресс, 1990. – 366 с.

98. Франко І. Старе й нове в сучасній українській літературі / І. Франко // Франко І. Зібрання творів: У 50 т.– Т. 35: Літературно-критичні праці (1903—1905) / Упоряд. та комент. Н. О. Вишневської, М. С. Грицюти; Ред. П. Й. Колесник. – К. : Наук. думка, 1982. – 511 с., іл. – С. 91 – 111.

99. Фрейд З. Психология бессознательного: Сб. произведений / З. Фрейд – М. : Просвещение, 1989. – 447 с.
100. Фромм Е. Душа человека. Сборник / Э. Фромм – М. : Республика, 1992. – 430 с.
101. Фуко М. Що таке автор? / М. Фуко // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. За ред. М. Зубицької. – Львів : Літопис, 1996. – С. 442 – 456.
102. Холодная М. Интегральные структуры понятийного мышления / М. Холодная – Томск : Изд-во Томск. ун-та, 1983. – 191 с.
103. Хьелл Л., Зиглер Д. Теории личности / Л. Хьелл, Д. Зиглер – 3-е изд. – СПб. : Питер, 2009. – 607 с.
104. Шандыбин С. Постмодернистская антропология и сфера применимости её культурной модели / С. Шандыбин // Этнографическое обозрение. – 1998. – № 1. – С. 14 – 27.
105. Шпильова О. Творчість як невинне самопоновлення (Леонід Первомайський) / О. Шпильова // Самототожність письменника. До методології сучасного літературознавства. Колективна монографія. – К. : Українська книга, 1999. – С. 104 – 134.
106. Яковлева Е. Развитие творческого потенциала личности школьника / Е. Яковлева // Вопросы психологии. – 1996. – № 3. – С. 28 – 34.
107. Якобсон Р. Работы по поэтике / Р. Якобсон – М., 1997. – 320 с.
108. Barron F., Harrington D. Creativity, Intelligence and Personality / Frank Barron and David M. Harrington // Annual Review of Psychology. – V. 32. – 1981.
109. Psychopoetik. Beitrage zur Tagung «Psychologie und Literatur». – Munchen, 1991 [Електронний ресурс] // Режим доступу до документа: <http://search.rambler.ru/srch?words=%EF%F1%E8%F5%EE%EFEE%FD%F2%E8%EA%E0&hilite=DC019AD8/>
110. Rotbenberg A. Psychopathology and creative cognition. A comparison of hospitalized patients, Nobel laureates and controls / A. Rotbenberg // Archives of General Psychiatry. 1983. – V. 40. – №9.
111. Urban K. Recent trends in creativity research and theory in Western Europe / K. Urban // European Journal for High Ability. – 1990. – №1. – P. 99-113.

МОДЕРН D'UKRAINE: ІВАН ФРАНКО

ПСИХОПОЕТИКАЛЬНЕ ДОСЛІДЖЕННЯ В РЕАЛІСТИЧНО-МОДЕРНОМУ ДИСКУРСІ

Будь-яка студія про І. Франка сьогодні матиме присмак вже звіданого. Видана і невидана спадщина раз у раз потрапляє у руки франкознавців, теоретиків літератури, мовознавців... Перелік наук, як відомо, можна продовжити. Тож вибір об'єкта дослідження в таких умовах – завдання не з легких. Особливо, коли йдеться про переосмислення місця й ролі геніального українця в контексті вітчизняної та світової культур, коли «вічний революціонер» та «каменярь» має постати у всій повноті спектра можливостей, якостей, рис та результатів власної діяльності. Визначальною при цьому, на наш погляд, постає особистість І. Франка – психофізіологічного носія того діапазону. Попри багатство дослідницької палітри цей аспект вивчення у франкознавстві залишається якщо й не поза увагою вчених, то в усякому разі випадає з магістральних напрямків осмислення постаті митця, хоч і мав би стати таким, ураховуючи концептуальність виявлення основ попереду наслідків. Тож завданням, яке ставимо перед собою в цьому підрозділі, є теоретичне обґрунтування та виявлення на основі запропонованої методології окремих психічних аспектів особистості Івана Франка, які зумовлювали творчі імпульси.

Г. Давидова-Біла чи не найближче у франкознавстві підійшла до осмислення «проблеми автора», розробила типологію образу автора в ліриці І. Франка, що ґрунтується на розумінні цього концепту як ряду складних типів *«ліричної особистості в сукупності вражень, життєвих колізій, характеру, світоглядної системи»*, виражених *«через різноманітні*

композиційно-мовленнєві репрезентанти» [3, 6] (підкреслення наше. – С.М.). Тобто попри чітке обґрунтування відходу від соціологізму і необхідності застосування синтетичного принципу, який передбачає рух наукової думки «від цілісного підходу до авторської особистості із застосуванням методів психології – до спостереження, через які «туди автора» вона реалізується» [3, 7], дослідниця зосереджується на осмисленні типології головних ліричних героїв у поезії Франка, а не на особистості поета, котра ту типологію витворює. Власне, такий підхід є визначальним у сучасних дослідженнях, хоч і має концептуальну ваду: можна типологізувати результат (хоч з художнім це також не просто), але надто складно говорити про типологію процесу творення, його витоків, що спостерігається в душевних порухах. Тобто, коли заходить мова про мистецькі *туди*, може з'явитися струнка система, у якій кожному з творців знайдеться своє місце, як, наприклад, спостерігаємо в класифікації, запропонованій професором М. Моклицею [6]. Натомість своє завдання вбачаємо у необхідності досягнути психічну іпостась геніального митця, яка «вписується» в тип тільки на рівні найзагальніших характеристик, залишаючись при цьому яскраво індивідуалізованою і, відповідно, здатною на породження унікальної за своєю природою творчої матерії. Його реалізація можлива тільки за умови використання синтезованих знань у сфері літературознавства і психології.

У випадку з І. Франком маємо надзвичайно вдячний, хоч і далеко непростий для трактування матеріал психобіографічного та психоавтобіографічного плану. Можливість експлікації особистісних рис митця є цілком об'єктивною прикметою часу, у якому він жив і творив. Залишимо за браком місця висвітлення тенденцій модерної доби, що викристалізувалася і теоретично, і художньо з безпосередньою участю І. Франка. Уточнимо тільки, що саме він – один із перших у плеяді українських модерністів (сумнівів щодо цього статусу зараз стає все менше) – проникливо й тонко не лише обсервував, але й напрочуд точно визначив головні параметри нового літературного напрямку. Серед них чи не визначальною є роль авторської присутності у тексті. Підтвердження цієї тези знаходимо в блискучій з погляду розуміння процесу кардинального оновлення мистецького дискурсу статті «Старе й нове в сучасній українській літературі», яку без сумніву можна віднести до класики літературно-критичної і теоретико-літературної думки. Розмірковуючи над «інакшістю» творчості «молодих», учений зосереджує увагу на глибинно-

му психологізмові, прагненні до *«ритмічності й музикальності як елементарних об'явів зворушень душі»*, що, на думку автора, не суб'єктивізує, а навпаки, – об'єктивізує оповідь. Адже письменники *«за своїми героями щезають зовсім, а властиво, переносять себе в їх душу, заставляють нас бачити світ і людей їх очима. Се найвищий тріумф поетичної техніки, а властиво, ні, се вже не техніка, се спеціальна душевна організація тих авторів, виплід високої культури людської душі»* [16, 146] (підкреслення наше. – С.М.).

Виходячи із концепції І. Франка, є усі підстави говорити про те, що саме модерні митці з неприхованою відвертістю утаємничують нас у глибини власного внутрішнього буття, адже для них, на відміну від старших письменників, котрі *«завсігди кляли собі за мету описати, змалювати так і чи інші громадські чи економічні порядки», «головна річ людська душа, її стан, її рухи в таких чи інших обставинах, усі ті світла й тіні, які вона кидає на ціле своє окруження»* [16, 146]. Ось чому скандально відома і вже згадувана нами психоаналітична розвідка В. Підмогильного про І. Нечуя-Левицького в сенсі розкриття психологічної іпостасі письменника – не просто науково-психологічний дилетантизм, адже вона майже бездоганно виконана з погляду ідеї фрейдівського психоаналізу – їй не вистачає матеріалу, причому не біографічного, а саме художнього. Точніше кажучи, сам матеріал не відповідає засадам повноформатного психологічного аналізу, оскільки містить переважно соціопобутові аспекти.

Отже, якщо романтикам і реалістам XIX століття бракувало відповідних художніх прийомів (власне, вони були просто іншими, виконували відповідні до канону літературного напрямку функції) для самореалізації у тексті, то письменники доби модернізму, й І. Франко в тому числі, на формальному рівні цю проблему розв'язали, даючи реципієнтові можливість не просто зрозуміти внутрішній стан своїх героїв, але й відчутти, співпережити їхнє власне психічне буття за рахунок майже відсутнього порогу відвертості під час розкриття найсокровенніших таємниць своєї душі. Виходячи з вищезазначеного, є всі підстави твердити, що текстуальний компонент у психопоетикальному дискурсі І. Франка архетипно продуктивний.

Складніше з компонентом мемуарним. Труднощі реконструкції психічних виявів на матеріалі спогадів у випадку з І. Франком полягають у його важкопереборимому статусі Каменяря як в історії української літератури, так і в історії України загалом. Спогади про митця, які в

нашій концепції є обов'язковим джерелом експлікації його внутрішнього буття, довгий час «підганялися» їхніми авторами та редакторами під соцреалістичний канон і, як наслідок, позначені присмаком тенденційності. Що вже говорити про інших, коли Тарас Франко фактично методологізує односторонню рецепцію пам'яті свого батька. *«В спогадах, – зазначає син, – знаходять місце часто дрібні деталі життя і побуту великого письменника, які не становлять, власне, ніякої цінності. Отже, слід подумати про те, щоб, показуючи перед читачем життя великого Каменяря, відкинути не тільки випадкове, непотрібне, а й очистити пам'ять про нього від буржуазно-націоналістичного намулу, від писанини тих людей, які намагались паплюжити чесне ім'я революціонера-демократа Івана Франка»* [12, 164] (підкреслення наше. – С.М.).

Дозволимо собі не погодитись із шановним сином і вченим. Перефразовуючи його, відкинемо соцреалістичний намул, яким вкривається досить-таки глибока й по-справжньому небезпечна для подальшого розвою літературознавчої науки думка, що панувала, та й досі іноді пробивається в науковій літературі: не чіпайте ікон! Не будемо категоричними – іноді національні святині дійсно таки паплюжаться чи то з непрофесіоналізму, чи зі злої волі, чи за гроші... Але й теза *«дрібні деталі життя і побуту великого письменника, [...] не становлять [...] ніякої цінності»* – теж далеко непродуктивна. Позолота на німбі, звичайно, стирається від доторків, але ж чи втрачає, чи, навпаки, набуває від цього ікона?!...

Зрозуміла річ, метафори не дадуть доконечних відповідей на поставлені в дослідженні питання. Цілком переконані, що лише створення повноформатного психологічного портрета І. Франка уможливить осягнення усього безміру його творчого генія, привідкриє не одне, словами І. Денисюка кажучи, «подвійне коло таємниць» довкола найзагадковіших творів, поетика яких розкривається доконечно тільки крізь призму його психосвіту.

Сучасне літературознавство пропонує, крім названих вище, чимало спроб наблизитися до постаті І. Франка. Заслугують на увагу в обраному ракурсі «Ерос versus Танатос» [11], ««Цілий чоловік» в етико-антропологічній концепції І. Франка» Б. Тихолоза [10, 32-34], «Простір страждання» Франкового героя-інтелігента (психолого-біографічний ракурс) Л. Каневської [5, 44-53], «Образ автора в ліриці Івана Франка» А. Білої [1] та ін., де окреслені деякі риси психопортрета митця. Головна проблема, яку піднімають автори, – тотожність ліричного героя (пере-

важно йдеться про збірку «Зів'яле листя») (А. Біла, Б. Тихолоз) і героїв його повістей (Л. Каневська) авторіві, що на рівні її постановки та формулювання цілком суголосно з принципами психопоетики. Щоправда, при розв'язанні поставлених дослідниками психологічних завдань відчувається літературознавчий «крен» – домінує образ автора – художнє утворення. Ми ж ведемо мову про особистість письменника – його психофізіологічне єство. Актуально в контексті наших досліджень звучить і назва статті М. Гуменного «До проблеми авторської особистості в дитячих оповіданнях І. Франка» [2, 62-64]. Але знову ж такі визначальними концептами праці є *«авторське світовідчуття»*, *«авторська концепція»*, *«авторське ставлення до життя»*, *«ідейно-художня концепція автора»* тощо. Як і в більшості наукових розвідок бракує залучення психологічного інструментарію, котрий дав би змогу досягнути психологічну структуру письменника. Підкреслимо: лише кореляція теоретико-літературного та науково-психологічного знання допоможе вийти на результат.

Ми ж цілком переконані, що реконструкція психопортрета має відбуватися у науково-психологічних вимірах на рівні осмислення усього спектра психічних виявів: здібностей, характеру, темпераменту, спрямованості, емоційно-вольової та підсвідомої сфер. Тільки у такому поєднанні можна говорити про цілісність в осягненні особистості митця, і, відповідно, про проєкцію тих проявів у творчості. Методологічними концепціями на рівні психології у такому разі мають постати як «модний» сьогодні і досить продуктивний для нашого дослідження психоаналіз З. Фрейда, К. Г. Юнга, А. Адлера, так і досягнення гуманістичних напрямків психологічної науки (С. Рубінштейн, Б. Ананьєв, Б. Зейгарник, А. Маслоу, К. Р. Роджерс, Г. Олпорт, М. Еріксон, Е. Фромм, К. Хорні та ін.). *Адже «особистість – це динамічна організація усіх психофізичних систем в індивіді, які визначають його поведінку й мислення»* [8, 7] (підкреслення наше. – С.М.).

Матеріалом для реалізації поставлених завдань, як зауважувалося вище, є мегатекст письменника. Скрупульозний аналіз наявних матеріалів дає підстави говорити про тенденцію, яка спостерігається у спогадах про І. Франка та його особистих свідченнях, що становлять мемуарний рівень мегатексту. Йдеться про досить низький рівень наповнення мемуарів психобіографічною інформацією. Об'єктивно можна зрозуміти авторів спогадів, яким у більшості випадків вільно чи невільно доводилося творити міф Каменяра, підтверджуючи тим самим цитовані вище слова Тараса

Франка. За таких умов досліднику відкривається лише зовнішній шар у психоструктурі письменника, шар видимий, соціально й суспільно зумовлений, який у психології номінується терміном «характер».

У випадку з І. Франком перевага віддається окресленню рис характеру над іншими компонентами особистості. «Скромний і несмілий» (Полит Погорецький) [9, 49], «поведення Франка з товаришами шкільними було все приязне» (Карло Бандрівський) [9, 39], «очарував мене своєю скромністю, милою простою і люб'язністю» (Людвіг Куба) [9,169], «здібна, талановита людина» (Михайло Кореневич) [9, 46], «максималіст», «нечувано впертий, завзятущий», «упертий, твердий, незламний у постійності характеру» (Генрик Бігеляйзен) [9, 243-245], «незламний твердий характер» (Андрій Чайковський) [9, 114], «сильна, уперта натура» (Михайло Коцюбинський) [9, 301] – саме таким постав митець у рецепції ближчих і дальших знайомих, шкільних товаришів, колег по перу. Додамо до цього максималізм і нездатність до зради принципів, засвідчені Миколою Євшаном [4, 146]. Характеристики досить вичерпні й точні, адже часто збігаються, хоч і висловлені різними людьми й стосуються різних періодів життя І. Франка. Та, на жаль, вони не вичерпують усього багатства Психеї письменника. Не постає душа сповна й у автобіографічних матеріалах, котрих, як відомо, митець по собі залишив не багато. І відомі листи до М. Драгоманова та А. Кримського, і «Причинки до автобіографії» не окреслюють цілісно психосвіт автора. Знову ж таки маємо лише окремі факти, натяки на риси характеру, який, як зауважувалося, не репрезентує особистість загалом. Скажімо, у скандально відомій статті «Поет зради» І. Франко наголошує тільки на власній «вродженій непокірливості» [15, 201-213], яка породила саме таку, а не іншу рецепцію творчості великого польського поета А. Міцкевича. Інша інформація в автобіографічних нотатках І. Франка стосується лише окремих фактів із його життя та творчого процесу.

Децю складніше піддається психологічному аналізу темперамент І. Франка. Та все ж аналіз мемуарних джерел на рівні дрібної деталі в спогадах його сучасників дає уявлення про це непросто психічне утворення. Ми не будемо услід за Гіппократом говорити про кількість і якість рідин в організмі митця, бо це не результативно, чи услід за Е. Кречмером – про цілковиту залежність його темпераменту від конституції тіла, хоч цю типологію лише коригують, але не заперечують сучасні психологи. Та й на соматичному рівні І. Франко належить до астенично-атлетичного типу,

про що свідчить цілий ряд спогадів. Це дає можливість відносити його як до холеричного (дуже характерно для астеніків), так і до сангвінічного та меланхолічного типів темпераменту. Тобто визначити темперамент лише за конституційним принципом фактично не можна. Особистість І. Франка на цьому зрізі виявляється виразніше завдяки сучасному вченню про темперамент, яке вдало поєднує як класичні, так і новітні підходи до його окреслення. Звернімося до мемуарів, які дають матеріал для виконання цього завдання й узгодимо його з класифікацією М. Обозова, котрий пропонує використовувати 15 емпіричних ознак, що характеризують типи темпераменту.

Одразу зауважимо, що властивості, на які звернули увагу знайомі та рідні І. Франка, не дають змоги однозначно говорити про його належність до певного типу темпераменту. Скажімо, спогади частини респондентів на рівні «*врівноваженості поведінки*», «*емоційних переживань*», «*мовлення*», «*активності в діяльності*», «*ставлення до небезпеки*», «*прагнення до мети*» [7, 14-16] дають усі підстави говорити про І. Франка – холерика. Наведемо лише цитати, які про це свідчать: «*був рухливий*» (Карло Бандурівський) [9, 39] «*характеристичною рисою його поведінки була швидкість. Швидко писав, швидко читав, швидко орієнтувався і вирішував щось робити*» (Тарас Франко) [9, 194]; «*При обіді розмовляв сміливо з родичами, але при другім данні встав раптом несподівано і зачав проходжуватися по покою скорим кроком*»; «*раптом знервовано вибігав з хати, а що часом в темний вечір вибігав і довго не вертався, то я казала до брата: Той Франко якийсь несамовитий*» (Михайлина Рошкевич) [9, 81-82]; «*А він умів так любо, ядерно говорити, що не пропустиш ні одного словечка*» (Андрій Чайковський) [9, 114]; «*Франко, розчервонілий від спеки й іритації (роздратування. – С.М.), розмахував руками і кляв, як умів болгарських прикордонних жандармів...*», «*мене запалював той святий вогонь, що так і бив з цілої постаті, з блискучих очей і з палкої дзвінкої мови Франка*» (Микола Вороний) [9, 225]; «*Батько спас, не задумуючись стрибнувши в одязі в воду, Ганну, а потім і Петра. Через деякий час на Білому Черемоші, коли Андрій грався на дарабі, його вдарило кермом у груди, пішла повінь і збила у воду. Франко кинувся миттю і спас сина*» (Петро Франко) [9, 310].

У той же час за тими ж самими параметрами часто ті ж самі автори відзначають риси прямо протилежні. І це ніяк не можна списати на суб'єктивність мемуаристів, адже маємо масу збігів у різних авторів.

Прочитуємо: «*Батько був завжди опанований і спокійний*», «*Батько в мові був завжди стриманий і не любив багато говорити, хоч завжди був веселий і привітний*» (Петро Франко) [9, 310]; «*весь час був спокійний*»; «*задуманий і мовчазний*» (Михайло Кобилицький) [9, 132], «*був завжди задуманий*» (Іван Яцуляк) [9, 34]; «*пригадую (...) хлопчину тихої вдачі, спокійного, майже байдужого. Цю останню прикмету я подаю, бо вона вже тоді характеризувала цього чоловіка*» (Тарас Грушкевич) [9, 51]; «*Письменник говорив з гнівом, але повільно*» (Антін Іваничук) [9, 206]; «*незграбна повільна хода*», (Микола Вороний) [9, 225] (підкреслення наше. – С.М.) А якщо додати до цього *схильність до самоаналізу, тривожність, розсудливість*, засвідчені в психоавтобіографічних творах письменника, то є усі підстави говорити про складний темперамент із домінуванням холеричного та властивостями на межі меланхолійного й флегматичного. Таке поєднання вроджених особливостей психоструктури явило світу неймовірну працездатність, непереборне прагнення досягти мети та глибокий самоаналіз, тонке відчуття найслабших порухів душі, найвище збудження і найвиваженіший спокій, які відбилися у творчості геніального митця

Яких би джерел ми не доторкнулися, повсюди відчувається домінування утвердження життєвих принципів, наголошення цінностей, які цілком впливають із рис Франкового характеру й темпераменту та суголосні зі *спрямованістю його особистості*. Власне, цю психологічну категорію можна було б назвати визначальною у структурі його особистості. Служіння ідеї, народові, почуття обов'язку засвідчують майже всі без винятку мемуаристи, підтверджує це і сам І. Франко в листах до різних адресатів, а надто – у своїх творах:

*Я буду жити, бо я хочу жити!
Не щадячи ні трудів, ані поту.
При ділі, що наш вік бересь вершити,
Найду я свою тихую роботу.
З орлами я не думаю дружити.
Та я опрусь гниючому болоту,
Щоб через нього й другим шлях мостити –
На те віддам свій труд, свою охоту [17, 70].*

У той же час, було б лише півправдою твердити про вичерпність такої установки для митця. Вона не довершує його спрямованості. Ймовірніше, увіразає, систематизує непросте психічне утворення, яке

постійно вступає у конфлікт зі спрямованістю на чуттєву сферу. І хоч як не заперечує поет його наявності, зіткнення суспільного й особистого раз у раз проривається на сторінки його творів, де справжньому митцеві важко сопришити неправдою:

Я поборов себе, з корінням вирвав з серця

Усі ілюзії, всі грішні почуття.

Я зрікся їх навсе.... [17, 237]

Але чуттєвість не зникає, що викликає протест:

І знов рефлексії! Та цур же їм! [17, 235]

Життя І. Франка – це постійна боротьба з життям, самопожертва, прагнення чистоти ідеалу, чесність, але ніяк не «чесність з собою», яку митець дозволяє лише у творчості, та й то постійно блокуючи пропагандою суспільного ідеалу. Це неминуче викликає біль:

Хоч ненастанно стяг мій з вітром бився,

Та не високо плив в руці слабій.

І хоч я жив, та все ж я не нажився [17, 240].

Тільки починаючи від збірки «Зів'яле листя», І. Франко «відкриває шлюзи» своєї підсвідомості. Власне, саме в текстуальному блоці мегатексту письменник виказує найпотаємніші порухи своєї душі, що за умови читання «під мікроскопом» дозволяє виявити як свідому, так і сферу Ід (З. Фройд), без уявлення про яку годі говорити про особистість митця. Чи не тому ліричний герой «зів'ялого листя» (при всій дискусивності проблеми ідентичності його з автором), герої «Сойчиного крила», «Маніпулянтки», «Леля й Полеля», «Перехресних стежок» тощо такі *органічні й цілісні* навіть у своїх конфліктах. Не занурюючись наразі в тексти (це завдання для майбутніх досліджень), звернемося за підтвердженням до самого І. Франка, котрий, як уже говорилося, нечасто, але виявляв свою сутність на сторінках епістолярію. Зокрема, у листі до М. Драгоманова від 13 березня 1895 року письменник демонструє унікальну за своєю природою психопоетичальну характеристику своєї спрямованості, заперечуючи тим самим усталену думку про власні життєві й, відповідно, творчі пріоритети. *«Ви трохи невірно оцінюєте сам характер мого таланту, – пише І. Франко. – Я вдачу своєю далеко більше романтик, ніж реаліст. Всі речі реально-го змісту, які я писав, справляли мені при написанню далеко більше муки, прикрості, зденервовання, ніж ті романтичні «скоки», при котрих я просто спочивав душею» [14, 30]* (підкреслення наше. – С.М.). Наголошені фрагменти цілком дають підстави говорити про сублімативну *природу*

романтично спрямованої творчості письменника, розкриваючи тим самим ще один зі штрихів до психічного портрета митця. Звичайно, говорити про незадоволені сексуальні бажання чоловіка, який став батьком чотирьох дітей, на перший погляд, не зовсім логічно, хоч «жмутки зів'ялого листя» (три чи, судячи з власних зізнань і спогадів Уляни Кравченко та Клементини Попович, більше?), які символізують його любовні історії, не засвідчують ні відкритого еротизму, ні виявів лібідо, що б інакше унеможливило розмову про сублімацію. Тож Франкова любовна ситуація цілком відповідає фрейдівському поясненню походження «фантазій» (читай – художніх творів романтичного спрямування), коли «недоволені бажання – рушійні сили фантазії, і кожна окрема фантазія – це здійснення бажань, коректура недоволеної дійсності» [18, 86-87], а сам І. Франко, котрий притлумлював свої еротичні бажання, цілком підпадає під концепцію З. Фрейда, який стверджує домінування в мужчини, на противагу жінці, «марнославної бажань» (у І. Франка – суспільно значущих. – С.М.). Як не згадати тут зізнань І. Франка А. Кримському про мотиви свого одруження «без любові, а з доктрини, що треба оженитися з українкою і то більш освіченою, курсисткою» [13, 114] та спогадів Клементини Попович щодо «проекту заключення супружого зв'язку для обопільної помочі», для чого «Франко мав лише здати докторат», а вона «видати томик своїх поезій» [9, 104] (підкреслення наше. – С.М.). І як не погодитися тут із З. Фрейдом та Л. Каневською, котра стверджує, що «почуття кохання в індивідуально-авторській концепції (І. Франка – С.М.) утверджується як онтологічна необхідність, яка інспірує громадську діяльність особистості, має приховані можливості у набутті нею морально-емоційного досвіду в процесі етизації особистості. Проте письменник не приймає таких почуттів, які виявляють деструктивні інтенції для його героя-інтелігента, відбирають у нього духовні сили, які мали б бути скеровані в річище суспільної боротьби» [5, 53].

Як бачимо, психоструктура І. Франка не вписується у рамки канонічного уявлення про класика. Натомість маємо складне психічне утворення, у якому на рівні характеру, темпераменту, спрямованості, підсвідомої сфери нуртує енергія творення, спрямована на утвердження суспільних ідеалів і невимовний біль від неможливості реалізуватися в єдності психофізіологічних і громадських бажань.

Глибокий психологічний аналіз текстів психобіографічного та психоавтобіографічного плану відкриє, на нашу думку, ще не одну таємницю його творчості.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Біла А. Образ автора в ліриці Івана Франка: Монографія / А. Біла – Донецьк: Вид-во ДонНУ, 2002. – 192 с.
2. Гуменний М. До проблеми авторської особистості в дитячих оповіданнях І. Франка / М. Гуменний // УМЛШ. – 2000. – № 3. – С. 62 – 64.
3. Давидова-Біла Г. Образ автора в ліриці І. Я. Франка. Автореф. на здоб. вчен. ст. канд. філол. Наук / Г. Давидова-Біла – Львів, 1999. – 19 с.
4. Євшан М. Іван Франко (Нарис його літературної діяльності) / М. Євшан // Євшан М. Критика. Літературознавство. Естетика / Упор. Н. Шумило. – К.: Основи, 1998. – С. 135-153.
5. Каневська Л. «Простір страждання» Франкового героя-інтелігента (психолого-біографічний ракурс) / Л. Каневська // Слово і час. – 2003. – № 9. – С. 44-53.
6. Моклиця М. Модернізм як структура: Філософія. Психологія. Поетика / М. Моклиця – Луцьк: РВВ ВДУ ім. Лесі Українки, 1998. – 295 с.
7. Обозов Н. Типи личности, темперамент и характер / Н. Обозов – СПб: МАПН, 1995. – 204 с.
8. Олпорт Г. Личность в психологии / Г. Олпорт – М. : КСП+, Спб.: Ювента, 1998. – 349 с.
9. Спогади про Івана Франка. – К. : Дніпро, 1981. – 413 с.
10. Тихолоз Б. «Цілий чоловік» в естетико-антропологічній концепції І. Франка / Б. Тихолоз // Слово і час. – 1999. – № 2. – С. 32-34.
11. Тихолоз Б. Ерос versus Танатос. Філософський код «Зів'ялого листа» / Б. Тихолоз – Львів: ВД ЛНУ ім. І. Франка, 2004. – 89 с.
12. Франко Тарас. Про батька / Т. Франко – К. : Держвидав, 1964.
13. Франко І. Лист до А. Ю. Кримського. Довгополе, 26 серпня 1898 р. / І. Франко // Зібрання творів: У 50 т. – К. : Наукова думка, 1986. – Т. 50: Листи (1895 – 1916). – С. 114.
14. Франко І. Лист до М. П. Драгоманова. Львів, 13 березня 1895 року / І. Франко // Зібрання творів: У 50 т. – К. : Наукова думка, 1986. – Т. 50: Листи (1895 – 1916). – С. 30.
15. Франко І. Поет зради // Франко І. Мозаїка. Із творів, що не ввійшли до Зібрання творів: У 50-ти т. / Упорядники З. Т. Франко, М.Г. Василенко. – Львів: Каменяр, 2001. – С. 201-213.
16. Франко І. Старе й нове в сучасній українській літературі / І. Франко // Франко І. Зібрання творів: У 50 т. – Т. 35: Літературно-критичні праці (1903–1905) / Упоряд. та комент. Н. О. Вишневської, М. С. Грицюти; Ред. П. Й. Колесник. – К. : Наук. думка, 1982. – 511 с., іл. – С. 91-111.
17. Франко І. Твори: В трьох томах. / І. Франко – Т. 1. : Поезії. Поеми / Упоряд. і приміт. М. С. Грицюти; Вступ. ст. Д. В. Павличка. – 672 с.
18. Фройд З. Поет і фантазування / З. Фройд // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. – Львів : Літопис, 1996. – С. 85-90.

Є. МАЛАНЮК ПРО МОТИВ ДВІЙНИЦТВА В ДОРОБКУ І. ФРАНКА: ПСИХОПОЕТИКАЛЬНИЙ ВИМІР

Есеїстика Є. Маланюка представляє оригінальну парадигму осягнення української літератури з феноменологічних позицій. В осердя своєї теорії критик покладає тезу про духовний вимір естетичних явищ. Відповідно, вирізняє два джерела інспірації Духу – «національна емоція» і «національний інтелект». Якщо перше начало детермінує творчість архетипно-емотивного характеру, таку, що зринає з колективного несвідомого автора і впливає на підсвідоме реципієнта, то другий являє собою усвідомлений, обґрунтований, свідомо обраний автором шлях мистецької реалізації заданої ідеї: це, так би мовити, інтелектуальне осягнення Духу, пізнання феноменологічних вимірів людського «я» завдяки піднесенню до вершин філософського осягнення начал буття. Якщо перший тип творчості в українській літературі представлений Т. Шевченком, то другий презентують П. Куліш, І. Франко і Леся Українка. Осмислення бінарної сутності творчої особистості у трактуванні Є. Маланюка і є завданням цього розділу.

У викладі плану «Книги спостережень», яка задумувалася 1958 року, Є. Маланюк репрезентує саме таку парадигму осмислення моделі національної літератури. Зокрема, феномен «національного інтелекту» в літературі осмислюється в розділі, присвяченому постаті І. Франка. Ця ж проблема розглядається у статтях «Франко незнаний» і «Франко як явище інтелекту».

На тлі праць, які з'являлися у діаспорній критичній думці («Криза нашої літератури», есеї «Душевна драма І. Франка і його сучасників» та «Мойсей і Франко» Д. Донцова; «Франко-поет національної честі» С. Петлюри), у філологічних розвідках фахових літературознавців

материкової України («Франко-поет» М. Зерова, «Шляхи Франкової поезії» П. Филиповича та ін.), студії Є. Маланюка репрезентували оригінальний погляд на особистість і творчість І. Франка.

Ця особливість була обумовлена специфікою методологічної системи критика та й, зрештою, метою, яку він ставив перед собою. Щодо принципів і підходів, які застосовує Є. Маланюк, то їх добір обумовлений націленістю літературознавця осягти розвиток української літератури крізь призму осмислення долі творчої особистості. Наголосимо: **особистості**. Персоналізаційний принцип, який застосовує критик, дозволяє подивитися на мистецьку практику з точки зору форми вияву внутрішніх інтенцій, духовної еволюції художника. Фактор особистого стає визначальним для Є. Маланюка у розумінні творчої еволюції письменника, стилю і художнього мислення митця. Саме з позиції **психобіографічності** дослідник пояснює специфіку й оригінальність мистецького почерку літераторів, естетичну заданість їхніх творів, динаміку художнього світу тощо. Дослідник аналізує різнопланові факти життя того чи іншого митця. У поле зору потрапляють соціокультурне середовище (геополітичний, культурний, духовний фактори), в якому формується індивідуум, психологічна заданість і внутрішнє буття особистості (внутрішні конфлікти, драми, комплекси, темперамент тощо). Мозаїка цих чинників дозволяє критикові творити системний (тривимірний) погляд на мистецький продукт: як репрезентацію екзистенційності автора (продукт його духовності), як результат дії низки соціокультурних факторів, як вияв національного духу (факт національної культури, що відбиває динаміку внутрішнього життя і психології нації).

Таким чином, головним методологічним принципом літературознавчої есеїстики Є. Маланюка стало психобіографічне осягнення творчості митця, реконструкція його духовного виміру. Об'єктом його спостережень стає **автор як емпіричний індивід**. При цьому дослідник послуговувався прийомами психоаналізу і екзистенційної психології. Такі підходи дозволяли подивитися на мистецький доробок крізь призму внутрішніх конфліктів особистості, її внутрішніх розладів тощо.

Це дає можливість критикові подолати обмеженість власне філологічних підходів, усталених прийомів аналізу творчості письменників, а також зробити максимально дієвими методи і принципи

психоаналітичної теорії до вивчення естетичних феноменів (згадаймо психоаналітичні студії В. Підмогильного, С. Балає, які демонстрували обмеженість психоаналітичних прийомів в розумінні естетичної природи творчості того чи іншого митця). Окрім того, Є. Маланюк здійснює ще один прорив, так би мовити, духовного, культурологічного характеру: осмислення генези мистецької практики в залежності від психологічних зрушень в особистості художника, що давало можливість перебороти спрощене й однопланове (фальсифікаторське) трактування представників української літератури XIX – початку XX століття, подолати закостенілість наукової рецепції творчості Лесі Українки, І. Франка, Т. Шевченка та ін., ритуальності сприймання їхнього доробку й особистості українською громадською думкою.

Саме тому праці, присвячені постаті І.Франка, мають культурологічно-літературознавчий характер: гострота порушених проблем, новизна погляду на письменника, яскравість фактів забезпечували впливовість і суспільний резонанс, висловленого автором. І. Франко осмислюється Є. Маланюком як представник феномену «національного інтелекту» – такого типу мистецької творчості, в якому феноменологічний досвід (духовний простір) набувається письменником через філософське (розсудливе) осягнення буття. Прикметами такої мистецької практики, за автором «Книги спостережень», є *«гетеанський»* характер художнього мислення, серед ознак якого: *інтелектуалізм*, який передбачає *філософське осягнення* суті буття, важливих загальнолюдських проблем, *гностичність* (зорієнтованість на пізнання сутностей буття і людини, масштабність і глибина осмислення проблем духовності), *превалювання думки над емоцією у творенні художнього образу* (жорсткий контроль інтелекту над емотивністю в образі творенні; автора контролює і організовує естетично-емоційну природа художнього образу), *діалектика і взаємодія ліричного із епічним/драматичним* компонентом художнього мислення творця, *превалювання роздуму над переживанням, психологізм* [див.: 3, 191].

Досліджуючи психологічне підґрунтя формування такої естетичної парадигми творчості І. Франка, Є. Маланюк особливу увагу приділяє мотиву «двійництва», яскраво представленого у творчості письменника після 1897 року. Літературознавець зауважує: «...його поетична проблематика почала розгортатися шойно по 1897 році, себто по його визволенні від суспільно-щоденних обов'язків і по

одночасним розриві з обидвома національними частинами львівського громадянства» [3, 193]. Нагадаймо, у франкознавчих студіях період 1890-х рр. вважається зламним у світогляді Каменяра. Хоча Я. Грицак і зауважував: «Подібно до того, як у літературній діяльності він (І. Франко. – С.М.) ніколи не написав твору великої форми (роману), так і в своїй політичній діяльності Франко не надав своїм поглядам вигляду системи» [2, 221], – проте на зламі століть відчуваються зрушення у його системі переконань: він все частіше критикує матеріалістичні доктрини, а в творчості все помітнішим стає інтерес до людинознавчих теорій та ідей. Зумовлено це було критичним і діалектичним сприйманням І. Франком марксизму, оскільки у світогляді вченого націоцентризм конфліктував із основними постулатами соціалістичної доктрини. Як зауважує Г. Синичич, «мислитель усвідомив денациональні тенденції марксизму», «шовіністичне та імперіалістичне забарвлення» російського і польського соціалізму [4, 178]. Окрім того соціалістична доктрина не узгоджувалася з його етичними, християнськими ідеалами. Нівелювання людського «я», деструкція моральних норм і принципів, деперсоніфікація нового соціального ладу, пропонована марксизмом, для І. Франка було заперечення духовного начала буття, означало деформацію самих основ життя. Тому саме в цей період відбувається складний процес трансформації поглядів великого галичанина – його перехід на позиції національно-самостійницької ідеології [4, 179].

Ці світоглядні зміни в їхньому психолого-естетичному форматі (у формі внутрішньої боротьби, експлікованої в художній творчості) простежує Є. Маланюк, зауважуючи, що ознакою творчого шляху митця була боротьба із оточенням, дійсністю, але «страшніша і така істотна для Франка (була – С.М.) *боротьба «із самим собою», боротьба обох половин його індивідуальності: однієї – істотної, другої – формованої й деформованої добою та обставинами»* [3, 192].

Саме внутрішнім конфліктом національного і соціального в свідомості І. Франка, на думку критика, обумовлена одна з «генеральних тем у його поезії – проблема «двійника» [3, 192], проблема роздвоєної психіки, проблема особистого і суспільного, байронівська тема «Каїна» [3, 193]. Означеним конфліктом та його вирішенням автор пояснює ідейну еволюцію І. Франка: «...цей «матеріаліст» з ідеалізму і з обставин доби вірив у розум, а саме в – «розум владний без віри основ». Та чудодійна сила розуму, тоді ще скрита для Франка, несвідомого, що саме та

божественна сила розуму привела його згодом від «без віри основ» саме до «основ віри», і та віра спалахнула великою ораторією в «Мойсей» [3, 198]. Такі міркування Є. Маланюка потребують уточнень авторського (критичного) «прочитання» поеми. Безсумнівно, «ключем» до розуміння Маланюкової рецепції цього твору, в якому він бачив духовну еволюцію І. Франка, була націософія Д. Донцова, услід за яким дослідник виокремив у поемі «Мойсей» головну тему – тему провідництва, тему лідера. У її розвитку літературознавцем «прочитується» внутрішній конфлікт І. Франка: Мойсей стає відбиття його душевного роздвоєння і прозріння. Ці дві духовні колізії тісно взаємопов'язані: «Мойсей» написаний І. Франком по «гарячих слідах» революції, яку готувала і «виворожувала» драгоманівщина, зрештою, це був перший крок до соціального «раю», концепцію котрого Каменяр втілював у повісті «Захар Беркут». Митець вельми виразно побачив небезпеку національної нівеляції в умовах настання такого «плебейського раю», перед ним вперше постала проблема «духовної катастрофи» нації, інтуїтивно відчуті і описані Т. Шевченком у «Мені однаково».

Так, зіставляючи реакції Т. Шевченка та І. Франка на нівеляційні тенденції, спрямовані на вихолощення національного духу, Є. Маланюк акцентує увагу на тому, що Кобзаря рятувала віра, природне візіонерство, тоді, як галицькому генієві доводилося боротися зі зневірою й сумнівами покладаючись тільки на розсудливість, на рацію.

Аналізуючи проблему двійництва у творчості І. Франка, критик оглядово звертається до поем «Каїн», «Похорон», «Вишенський», «Поєдинок». Вивершенням же цього конфлікту є його «Мойсей». Есеїст зауважує, що поема увиразнює внутрішнє сум'яття І. Франка, яке втілюється у «двійності душі», сумнівах і зневірі Мойсея. Це хвороба інтелігента, охопленого сумнівами щодо тих ідеалів, які сповідує, зради національному на угоду соціальному, втраті расового інстинкту. Проте саме у цьому творі, наголошує автор «Книги спостережень», відбите духовне визрівання І. Франка: тут через зневіру поет приходиться до формулювання суті того чинника, який дозволить подолати національне безволля – невиразність (недержавність) української нації – стимулювання расового інстинкту в провідників, безмежна їх віра в ідеали нації, що надихають на боротьбу за свободу.

Безсумнівно, методологічна обмеженість, недооформленість головних принципів і прийомів психолого/психоаналітико-літературо-

знавчого аналізу призвели до нарисовості висновків Є. Маланюка. Проте не можна відмовити критикові у спостережливості й науковій інтуїції, яка дозволила йому зробити вагомі новаторські висновки щодо природи естетичного феномену «двійництва» у творчості І. Франка. Насамперед це означення художнього мислення митця як «гетеанівського» і, відповідно, актуалізація фаустівської колізії у його творчості.

Інструментарій, принципи і прийоми психопоетикального аналізу дозволяють поглибити висновки і спостереження критика.

Зауважимо, що естетична категорія «двійництва» безпосередньо пов'язана із психікою людини, із її двома вимірами: архетипним й індивідуальним. У архетипній площині закладене бінарне сприймання світу, що в літературі відлунує значною кількістю дуалістичних сюжетів і мотивів. Особистісний вимір – внутрішній стан особистості, породжений конфліктами, внутрішніми суперечностями, антитетичними прагненнями і переживаннями людини – також детермінує появу в художній творчості образів двійників, які відбивають гостре внутрішнє прагнення особистості до цілісності.

Таким чином, категорія «двійництва» є наслідком вияву двох полярних інтенцій психіки особистості, двовимірності сприймання світу і себе. Літературний двійник є наслідком двоїстого бачення світу, а також трансформованим у художній формі бажанням письменника узгодити свідоме із таємницями несвідомого. Психологічним чинником появи двійників у художній практиці часто є відчуття письменником втраченості «Я». Екзистенціалізм трактує цей процес як само відчуження, що стимулює появу «Іншого» (М. Бубер, Ж.-П. Сартр, К. Леонгард, М. Хайдеггер), який дозволяє «звіддала» осмислити й оцінити суперечливі переживання і почуття, що охоплюють автора. З позиції психології цей процес оцінюється як тип психологічного захисту, що пов'язаний зі зміною меж власної особистості. Тож, цей психологічний феномен пов'язаний із розвитком і становленням особистості. Його мета – вивести «я» із замкнутої сфери автокомунікації. Його формами є **проекція, ідентифікація та відчуження** [1, 140]. Вони вступають у дію тоді, коли особистість не готова сама собі зізнатися у якихось неприйнятних з раціональних (усвідомлених (етичних)) причин і позицій почуттях і переживаннях. Розв'язання внутрішніх проблем завдяки проекції є **формою самотерапії**, коли особистість відмовляється прийняти щось у собі, бути кимось іншим і приписує

негативні властивості, неблаговидні вчинки іншій людині [1, 142–144]. **Ідентифікація** – це розширення меж «Я» через вторгнення в нього світу. Ця форма передбачає прийняття особистістю певної моделі поведінки, почуттів, світогляду через засвоєння найпривабливіших її властивостей [1, 144–145]. І, зрештою, – **відчуження (ізоляція)**. У кризовій ситуації за умови нездатності розв'язати проблему людина розщеплює свою особистість: одна її частина уже не обтяжена труднощами, оскільки має інші переконання, іншу модель поведінки, а друга перебуває в розгубленості. Індивідуум виділяє із себе співбесідника, у спілкуванні з яким знімає внутрішній конфлікт [1, 150–151].

Усі три форми психологічного захисту спостерігаємо у феномені «двійництва» в поетичному доробкові І. Франка. Період, коли з'являється цей мотив у творчій парадигмі митця, поява в поемах образів alter ego автора пов'язані із його світоглядним сум'яттям, обумовленими невиробленістю **системи** поглядів. Двоїсте ставлення до соціалістичної доктрини (часткове прийняття її тез, усвідомлення її «наріжних» каменів) було детерміноване національним інстинктом поета. Така розщепленість свідомого прийняття прогресивності цієї теорії і неусвідомленого неприйняття окремих постулатів, інспірованих інстинктом самозбереження в національному вимірі, трансформувалася в естетичній площині в конфлікт віри й зневіри, віри й розсудливості, духовного й матеріального, реалізованого в художніх образах авторових двійників Вишенського, Каїна, великого грішника з поеми «Похорон», Мойсея – героїв трагічного характеру – проєкцій кризової складової «Я». Кожен із них йде шляхом самопізнання, саморозуміння, внутрішньої боротьби в досягненні ідеалу, що передбачає насамперед духовне прозріння (формування системи життєвих цінностей і пріоритетів), консолідації свідомого й волі, гармонізації чуттєвого й раціонального. Таким чином, Франкові герої є художніми варіантами «фаустівської душі».

Кожен із його героїв йде шляхом подолання егоцентризму: поступається можливістю особистого просвітлення (Вишенський) перед можливістю прислужитися своєму народові; Каїн, свідомо йдучи на смерть, повертається до людей, аби відкрити їм істину: «Чуття, великая любов – / Ось джерело життя!»; грішник («Похорон») кидає виклик «дияволові» – сумнівам і зневірі в потенціалі свого народу, гніву на його безволля, утверджуючись у необхідності служити людові;

Мойсей переживає внутрішнє сум'яття, нав'яне Азazelем, і викликане зневірою у власних силах та в духовному й вольовому потенціалі іудеїв.

Характерно, що розв'язкою сюжетів, аналізованих творів, є картина смерті/похорону головного героя. Психологічні та психоаналітичні практики формують думку, що візія власної смерті викликає катарсисні переживання. Наслідком такого емоційного вибуху є психологічне (світоглядне) переродження особистості – кардинально змінюється її Модель світу, у характері людини формуються нові якості.

Експлікуючи висновки психологів на естетичну площину творів І. Франка, можна стверджувати, що художній світ аналізованих поем має власне психоавтобіографічний характер. Ці тексти стали об'єктивацією душевного сум'яття, психологічного конфлікту самого автора. Художній світ дозволяє письменникові «заховатися» за масками «блаженного» чи «лиходія», які стають відбиттям тих духовних поривів, сумнівів, переживань, зрушень у свідомості, що з етичних міркувань не можуть бути реалізовані художником у житті. Проте внутрішній конфлікт, часто породжений у І. Франка зіткненням громадянського (суспільного) і особистого, чуттєвості і раціоцентричності, в біографічному контексті створює психологічний дискомфорт і, фактично, не має вирішення. Але його перенесення і розв'язання в художній площині дозволяє поетові досягти душевної рівноваги. Тож, «двійництво» у творчості І. Франка 1890-х рр. є естетичною формою реалізації світоглядних суперечностей митця, складна природа й відбиток яких може стати предметом цілого ряду наукових студій.

ЛІТЕРАТУРА

1. Грановская Р. Психологическая защита / Р. Грановская. – СПб : Речь, 2010. – 476 с. \
2. Грицак Я. Пророк у своїй Вітчизні. – Київ: Критика, 2006. – 631 с.
3. Маланюк Є. Книга спостережень. Статті про літературу / Є. Маланюк. – К. : Дніпро, 1997. – 428 с.
4. Синичич Г. Ідейна трансформація суспільно-політичних поглядів Івана Франка від соціалістичних до національних ідеалів (публіцистичний аспект) / Галина Синичич // Вісник Львівського університету імені Івана Франка. – 2009. – Вип. 32. – С. 177-182.

МЕТОДИЧНИЙ БЛОК
УКРАЇНЬСЬКА ЛІТЕРАТУРА НА МЕЖІ ХІХ І ХХ СТОЛІТЬ:
ЗМІНА ІДЕЙНО-ЕСТЕТИЧНОЇ ПАРАДИГМИ

1. Історико-культурний контекст.

•Україна на зламі двох століть. Суспільно-політичне життя у Східній Україні та на західноукраїнських землях.

•Інтенсивність літературно-мистецького та культурно-наукового життя.

•Національно-культурне піднесення.

2. Одна література – два покоління літераторів.

3. Еволюція художнього мислення на зламі століть.

•Ідейно-естетичні позиції «батьків» і «дітей». І. Франко про літературну ситуацію (статті «З останніх десятиліть ХІХ віку», «Старе й нове в сучасній українській літературі»).

4. Модернізм в літературі. Визначальні риси. «Маніфест» М. Вороного.

5. Дискусія довкола питань модернізму. Газета «Рада» й журнал «Українська хата» – виразники двох позицій щодо розвитку української літератури.

6.Течії модернізму: імпресіонізм (М. Коцюбинський, О. Кобилянська, М. Яцків, М. Черемшина), неоромантизм (Леся Українка, О. Кобилянська, М. Коцюбинський, С. Черкасенко, Б. Лепкий), експресіонізм (В. Стефаник), неореалізм (В. Винниченко), символізм (М. Вороний, О. Олесь, В. Винниченко, М. Яцків). Їх характерні ознаки. Синкретизм художньо-естетичного втілення.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Агеева В. Українська імпресіоністична проза. – К., 1994.

2. Агеева В. Мотиви й варіації (Роль інтертекстуальних зв'язків в українській імпресіоністичній прозі) // Слово і час. – 1996. - №3. – С. 32-40.

3. Гундорова Т. Проявлення Слова. Дискурсія раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація. – Львів: Літопис, 1997.

4. Гундорова Т. Фрідріх Ніцше й український модернізм // Слово і час. – 1997. – №4. – С. 29-33.

5. Історія української літератури кінця ХІХ – початку ХХ століття: У

2-х кн.: Підручник / За редакцією О. Гнідан. – Книга 1. – К.: Либідь, 2005.

6. Євшан М. Боротьба генерацій і українська література // Євшан М. Критика. Літературознавство. Естетика. – К., 1998. – С. 45-54.

7. Єфремов С. В поисках новой красоты // Єфремов С. Літературно-критичні статті. – К., 1993.

8. Єфремов С. В тісних рамках // Слово і час. – 1992. - №4, 5, 6.

9. Єфремов С. Історія українського письменства. – К., 1995.

10. Міщук Р. Проблеми сучасного прочитання української класики ХІХ – початку ХХ століття // Слово і час. – 1993. - №6. – С. 44-49.

11. Наєнко М. Філологічна школа і модерні її розгалуження в період новітньої літератури // Наєнко М. Українське літературознавство. – К., 1997. – С. 130-153.

12. Наливайко Д. Искусство: направления, течения, стили. – К., 1985.

Наливайко Д. Про співвідношення «декадансу», «модернізму», «авангардизму» // Слово і час. – 1997. - №11-12. – С. 44-49.

13. Неврлий М. Літературний Ренесанс // Культура і життя . – 1989. - №5.

14. Олійник О. Концепція людини в українській символістській драмі // Січ. – 1993. - №11. – С. 62-66.

15. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі. – К., 1997.

16. Павличко С. Чи потрібна українському літературознавству феміністична школа? // Слово і час. – 1991. - №6. – С. 10-15.

17. Поліщук Я. Міфологічний горизонт українського модернізму. – Івано-Франківськ: Лілея – НВ, 2002. – 392 с.

18. Поліщук Я. Історична й аісторична орієнтація в літературі кінця ХІХ – початку ХХ століття // Дивослово. – 1999. - №8. – С. 2-4.

19. Франко І. З останніх десятиліть ХІХ віку // Франко І. Зібр. творів у 50-ти томах. – Т. 41. – К., 1984. – С. 471-531.

20. Франко І. Інтернаціоналізм і націоналізм у сучасних літературах // Франко І. Зібр. творів у 50-ти томах. – Т. 31. – К., 1981. – С. 33-44.

21. Франко І. Старе й нове в сучасній українській літературі // Франко І. Зібр. творів у 50-ти томах. – Т. 35. – К., 1982. – С. 91-111.

22. Хропко П. Оновлення української літератури на шляхах модернізму // Дивослово. – 1999. - №10. – С. 36-40.

І. Франко

З ОСТАТНІХ ДЕСЯТИЛІТЬ ХІХ В.

І

Хочу говорити про розвій українсько-руської літератури в останніх 20 літах ХІХ віку. Хочу показати, як разом із літературною творчістю розвивалась у нас і мова, і поетична форма, і обсяг інтересів – і ще щось далеко більше; розвивався рівень нашої цивілізації, сила нашого національного почуття. Вибираю епоху, найближчу нам, пережиту нами, не задля того, що її знаємо найліпше, се не завжди буває; для доброго зрозуміння потрібна відповідна перспектива, а тої звичайно не мають найближчі речі, але для того, що інтенсивність, ширина і глиbokість того розвоевого руху в тім часі були більші, ніж коли-будь перед тим на протязі нашої історії. І ще одно тягне мене заглибитися в дослід тої епохи: її, так сказати, драматично оживлений характер. Ніколи досі на ниві нашого слова не було такого оживлення, такої маси конфліктів суперечних течій, полеміки різнорідних думок і змагань, тихих, але глибоких переворотів. [...]

V

[...] Ще одну появу годиться тут піднести як доказ росту національної сили. Се була поява цілої групи жінок у нашій письменстві. До того часу на ниві нашої літератури виступала лиш одна жінка – Ганна Барвінок; авреола, яка окружала ім'я пані Марковички, в якій бачили Марка Вовчка, була позичена, бо ж дійсним автором оповідань Марка Вовчка був муж пані Марковички, Опанас Маркович (**Сей погляд невірний, та лишає написане тоді без зміни, як документ того часу. В нім стільки хіба правди, що пані Маркович у тих часах зовсім не виступала в нашій письменстві. – І.Ф.**). У 80-х роках і на Україні, і в Галичині виступає цілий ряд жінок з літературними працями, а серед них визначаються відразу гарні, а то й дуже гарні таланти. Олена Пчілка, сестра Драгоманова, її дочка Лариса Косачівна (Леся Українка), пані Василевська (Дніпрова Чайка), Людмила Старицька – все те імена, що сьогодні мають у нашій літературі, так сказати, добру марку. В Галичині на перший план виступає Наталія Кобринська, що кладе собі метою розворушити наше жіноцтво, працює не тільки на полі белетристики, але робиться також публіцисткою і піонеркою жіночого руху у нас, організує жіноче товариство, агітує за подаван-

ня петицій в цілі розширення жіночої освіти і жіночих прав, нав'язує зносини з жінками інших національностей, з німками та чешками, одним словом, силкується втягти наше жіноцтво в сферу ідей і інтересів передового європейського жіноцтва. Певна річ, ся публіцистична і агітаторська діяльність пані Кобринської не знайшла відповідно приготованого ґрунту, велася, може, не досить систематично і не досить свідомо і не викликала такого руху, як надіялася інгіціаторка, але її літературна діяльність почалася в щасливу добу і викликала чимало свіжих сил. Виданий її заходом 1887 р. у Львові жіночий альманах «Перший вінок» належить до найкращих і найбагатших змістом наших видань із того десятиліття. І хоча, може, не всі авторки, що зложилися своїми працями на ту книжку, оправдали надії, які можна було покласти на них, то проте для історика нашої культури і нашого національного відродження ся книжка завсігди буде дорогоцінною пам'яткою. В ній, мов у зеркалі, малюється і сумний, безтямний стан нашого ніби інтелігентного жіноцтва в давнішім часі, і перші початки та услів'я нового руху, і сучасний економічний та соціальний стан української жінки, селянки й інтелігентної, і почуття та ідеали жіночої молодіжї, надиханої новими змаганнями. Голоси жінок-галичанок і українок переплітаються і зливаються в одну гармонію; почуття дружності і духової близькості, неважаючи на політичні межі, виявляється досить ясно, бодай у сфері найбільш освічених, вільних жінок.

Певна річ, наше жіноцтво не було ще настільки вироблене, свідоме і самостійне, щоб могло вести якийсь систематичний рух, не знижаючися поза рівень, зазначений тим першим альманахом. Але факт, що воно уперве піднялося на сей досить високий рівень, варт пам'яті. Не потребує ачеї же доказувати вагу жіноцтва в розвої національної свідомості і національної літератури. Жіноцтво з природи своєї більш консервативне, більше держиться форми і вважає на форму, ніж мужчини. Ідеї, погляди, уподобання і привички, впоєні вихованням, домашньою традицією, довше держаться серед жіноцтва, ніж серед мужчин. Наше жіноцтво до половини XIX в. виростало без рідної традиції. В Росії воно відмалку переймалося московщиною, у нас – польщиною. Через жіноцтво загнізджувалася в українські домашні огнища там московська, тут – польська псевдо-пристократичність, нехить і нетолеранція до свого рідного, байдужність до українства. Той пагубний дух висисали з матірним молоком молоді покоління української

інтелігенції. Поява цілого ряду молодших українок на літературній ниві, під стягом української мови і нових, демократичних і народолюбних ідей, була першим доказом, що національне почуття будиться вже в самім ядрі українського народу, доходить до тих кругів, де воно звичайно доходить найпізніше і найтяжче. Відтепер можна було надіятися кращого, швидшого росту нашого розвою – і ся надія, незважаючи на всі переміни політичних констеляцій, не завела. [...]

VIІ

[...] Щоб зрозуміти характер і розвій нашого театру на Україні, треба все мати на оці ті цензурні й адміністраційні кліщі, серед яких він виростав. На українську сцену абсолютно не допускалися переклади чужих драматичних творів – приходилося творити свій власний репертуар, – і українська література збагатилася творами Кропивницького, Карпенка-Карого, Старицького, Мирного, Чайченка, Пчілки, не згадуючи про інших, менше видних. Цензура не допускала на українську сцену драм, узятих із життя інтелігенції, на тій підставі, що української інтелігенції нема й не сміє бути, – і українська драма мусила зроби́тися хлопською, сільською, мусила малювати українське село. Тільки в остатнім часі цензура почала пускати драми з української історії – давніша українська драма з причини цензурної заборони була сучасна, жива; цензурна полегша, що допускає історичну драму, по моїй думці, вийшла драмі на шкоду, бо в числі українських історичних драм, з виємком «Сави Чалого» Карпенка, знаходимо майже самі невдатні твори.

І ще одно. Український театр, приневолений довгі роки до самих сільських сцен, в багатій мірі користувався українською народною піснею. Чудові українські пісні, артистично заведені в ноти такими майстрами, як Лисенко, Рубець (**Рубець О.І. (1837 – 1913) – український фольклорист і хоровий диригент. – упоряд.**) і інші, здобули собі серце всієї Росії; вони для многих творили й творять головну атракцію українського театру, особливо в часі його гостини по неукраїнських губерніях. Уживання українських народних пісень виродилося в надуживання; постали штуки, майже виключно зложені з пісень, склеєних сьак-так зовсім недоладним текстом, а далі й такі дивоглядії, як «Пісни в лицах» – ряд живих образів, компонованих відповідно до змісту пісень, які тут же й співаються. Певна річ, драматична штука потерпіла

на тім; деякі покутні трупи зводять те замилювання до пісень і костюмів просто до абсурда. Але історик культури поза тою неприємною лушпиною мусить бачити щось більше. Протягом 10-12 літ на Україні з одної театральної трупи виросло їх більше як 50. Українське слово і українська пісня зі сценічних дощок залунали не тільки по всій Україні, але по всій широчезній Росії, не виключаючи Сибіру, Туркестану, прибалтійських країн і Варшави. Український театр, хоч і як обципанний і обмежений цензурними умовами, зробився предметом спекуляції різних антрепренерів, навіть жидів, яким до українства нема й не було ніякого діла. Одним словом, се вже нині жива, елементарна сила, що росте і розвивається не по якомусь обдуманому плану, не завдяки таким чи іншим патріотичним змаганням, але тим, що відповідає живій потребі суспільності і в більшій або меншій мірі її естетичному смакові. Зріст українського театру показує нам найліпше, що всякі балакання обрусителів про штучність українського руху, се пусті фрази; він показує нам також, що й українська друкована література й українська школа росли б так само швидко й елементарно, коли б їх не здержували залізні кліщі державної самоволі.

Та й тут справджується польська приповідка: «Благодать Божа вища, ніж людська завзятість» (переклад з польської. – упоряд.). Царський указ, яким заборонено всю популярну літературу на українській мові, не був скасований і досі, але історія показала наглядно неможність удержання його в силі. На Україну впали тяжкі роки: недороди, холера, чума на худобу. Наслідки страшної темноти і безрадности народних мас показалися в упадку рільничої продукції, в зрості податкових недоборів, у так званих холерних бунтах, у масовій еміграції з найбільше плодючих українських губерній. Навіть твердолоба російська адміністрація мусила піти до голови по розум. Недостаточність російської обрусительної школи показалася наглядно; систематичне душення всякої діяльності, всякої ініціативи серед суспільності почало приносити гіркі овочі. Відповідаючи на моментальні, пекучі потреби людності, цензура почала пропускати українські популярні брошури, спершу лікарського змісту: про холеру, про дифтерит, про чуму рогатої худоби. Потім міністерство рільництва наперекір міністерству просвіти одобрило і поручило надрукувати брошуру Чикаленка про хліборобство. Вилом був зроблений. До цензури почали надсилати чимраз більше українських популярних праць, белетристики і науки; і хоч як немилосердно нівечила їх цензура,

забороняючи все, що тільки було ліпше, нав'яне свобіднішим духом, то все-таки всього заборонити було годі. Українські брошурики розходилися сотками, тисячами, а з тим ішло в народ не тільки реальне значення різних життєвих справ, але також те розуміння, що українською мовою можна писати про всякі справи, що вона здатна й до книжки, й до науки.

Обік сієї популярної літератури, якої центрами в остатніх роках були Чернігів, Київ, а потрохи Одеса й Петербург, закипіла сильна праця на полі артистичної літератури. Правда, більша часть письменників, особливо талановитіших і вільнодумніших, друкувала й друкує свої твори за границею, в Галичині. Але рівночасно бачимо змагання тих письменників – проводити бодай дещо зі своїх творів через російську цензуру. А деякі майже нічого не друкують за границею. До таких належать драматурги Кропивницький, Карпенко-Карий, Старицький. Їх драматичні твори друкуються в Росії великими томами і видержують по кілька видань. Прайда, обік тих заслужених і високоталановитих письменників користується цензурними полекшами велика купа зовсім недотепних писак, ремісників, що шиють театральний товар і засмічують літературний ринок, ком-промітуючи українське письменство. Російська цензура залюбки пропускає таке сміття, щоб потім, де треба, мотивувати потребу піддержування утисків українського слова: така література, мовляв, не заслугує на те, щоб її толерувати. Натомість поважніші праці, навіть такі, що давніше були друковані в Росії, забороняються цензурою або роками лежать у цензорських шухлядах. І так, не позволено передрукувати Кулішеву «Чорну раду» ані Нечуєві «Хмари», що пройшли були цензуру в 1874 р. Збірник творів Мирного застряг у цензурі; збірник оповідань Кониського ледве не ледве дійшов до третього тому, та на тім, мабуть, і урветься, Кулішевого перекладу Шекспіра не дозволено друкувати в Росії, хоча «Гамлет» у перекладі Старицького був дозволений ще в 1889 р. Так само годі дождатися українського перекладу Біблії. Цікаве те, що в остатніх роках цензура пропустила декілька творів галичан і то навіть виданих поруч із творами українців: таке замаркування єдності і дружності обох відломів нашої нації було б перед кількома роками зовсім неможливе.

Говорячи про український літературний рух в остатніх десятиліттях, годиться згадати тих людей, що надали йому характер, значно не подібний до того, що було давніше. В часі, про який іде отся річ, постають на Україні молоді письменники незвичайної енергії.

Продуктивні, роботящі в такій мірі, як зі старших хіба Куліш, гаряче віддані справі просвіти і піддвиження рідного народу, вони вміють сполучити гарячий запал із холодною критикою, рухливість із постійністю, вміють відчутти і заспокоювати найрізніші народні потреби. Вони змальовують у артистичних творах життя народу й інтелігенції і рівночасно в критичних та публіцистичних працях розбирають важніші питання сучасного життя, листами і особистим впливом підбивають і заохочують до праці інших довкола себе, і все те серед важкої не раз праці на насущний шматок хліба. До таких людей належить поперед усіх Борис Грінченко, звісний у літературі під назвою Чайченка. Талановитий поет і повістяр, він покинув епіку задля драми, силкуючися дати нашій літературі історично-патріотичну драму вищого стилю. Обік сього він у «Правді» порушує важну справу мовної незгідності, яка зовсім натурально витворилася була між Галичиною й Україною; його голос викликав був дуже оживлену полеміку, та, що найважливіше, пізніше наше письменство йде переважно туди, куди вказав він у тій своїй статті. Він пише ряд цінних критичних і історико-літературних студій про різних наших письменників і пробує, йдучи за слідом Драгоманова, вивести справу нашої національності [...] перед широкий форум європейської публіки. Та найважливішою його заслугою ми мусимо вважати ту діяльність, яку він розвинув у Чернігові, видаючи переважно своїм коштом, а потім за підмогою фонду Череватенка, кількадесят популярних книжок (**Череватенко І. (1869-1893) – ліберально-буржуазний громадський діяч, на чий гроші Б. Грінченко видавав у 1894–1899 рр. книжки для народу. – упоряд.**), що самі собою творять гарну бібліотеку і яких найбільшу часть прийшлося або писати, або укладати йому самому та його жінці. Крім того, він знаходи́в час на збирання етнографічного матеріалу, якого опублікував досі чотири спорі томи, де, крім великої маси цінних записів із народних уст, додав від себе дуже старанно зроблені покажчики паралелей до опублікованих народних текстів у інших етнографічних збірках, а надто дуже цінну бібліографію дотеперішніх збірок українського етнографічного матеріалу. Додаймо до того гарно зроблений каталог музею Тарновського (**Тарновський В.В. (1837-1899) – поміщик, збирач української старовини, засновник історико-етнографічного музею в Чернігові. – упоряд.**) і виконувану разом із тим працю в земстві, то будемо мати образ діяльності сього енергічного, молодого ще письменника.

Друга така незвичайна поява серед українців, незвичайна своєю енергією, пристрасною любов'ю до України і різносторонністю знання й таланту, се Агатангел Кримський, тепер професор арабської мови в Лазаревськiм iнститутi для орієнтальних язикiв у Москві (з **1921 року – Московський iнститут сходознавства. – уряд.**). Філолог із фаху, орієнталіст із замилювання, він виявив себе високоталановитим поетом, дуже оригінальним повістярем і якийсь час забирав голос у всяких важких літературних і суспільних справах у галицьких виданнях. Кримський був перший українець, що не побоявся забирати голос у таких справах, підписуючи свої статті повним іменем: ми бачили праці з його підписом не тільки в «Зорі», «Дзвінку», але і в «Правді», «Народі» та «Житі і слові» – і се нічогосінько не пошкодило його ученій кар'єрі в Росії. Кримський дав тим наглядний доказ, що українці при достаточній енергії й смілості могли б без особливого ризику завоювати для себе навіть серед теперішніх політичних обставин у Росії чимраз більше прав, якби свідомо і дружно почали перти в той бік. Оповідання чи то, пак, «Ескізи» Кримського, навіяні гарячою, подекуди аж неначе хоробливою любов'ю до України, артистично стоять невисоко; найцінніше в них – се, власне, виливи чуття і поглядів самого автора, той ліричний елемент, що виявляє нам його чисту, як сльоза, незвичайно чутливу і гарячу душу. І Кримський, так само як Чайченко, не вдоволівся самою прилюдною письменською діяльністю, але мав немалий вплив на широкий круг своїх знайомих своїми листами, повними думок і імпульсів до праці в різних напрямках. Його треба вважати одним із ініціаторів важкої праці – видання українсько-російського словника, що був зладжений у Одесі (**iдеться про «Словарь російсько-український» М. Уманця і А. Спілки. – уряд.**). Йому завдячує також наша література гарне, перше і – можна сказати – дефінітивне видання прегарних перлин нашої поезії – творів Степана Руданського, які йому в значній часті пощастило уперше видобути з рукописів. І Кримський – чоловік молодий. Видані ним недавно в «Літературно-науковiм віснику» поезії (**iдеться про підбірку поезій А. Кримського «Нечестиве кохання: Уривки з ліричного роману. Із сірійських згадок».** – уряд.), писані під сірійським небом, у Бейруті, показують, що орієнталіст не вбив у нім поета, але, навпаки, його поетичний талант тільки тепер набирає сили й виразності.

До сих двох характерних появ додаймо третю – Гната Хотке-

вича, поета, новеліста, критика і при тім кобзаря в дослівнім значенні цього слова. Він вивчився грати на кобзі і співати старі кобзарські думи. Як відомо, справжні кобзарі тепер уже рідкість; співання дум вийшло з моди, серед простого народу для них не стало слухачів. От тим важно, щоб те артистичне ремесло не вигибло, але знайшло собі продовження серед інтелігенції, і Гнат Хоткевич зрозумів се. Ми маємо звістки, що він своєю грою і артистичним виконанням дум робить велике враження серед української інтелігенції. Його оповідання з артистичного погляду стоять невисоко; перевага суб'єктивного, ліричного елемента не дає йому пластично викінчувати картин; та проте декуди він піднімається на висоту справжнього таланту, що велить надіятися гарного розвою.

Ті три письменники – а подібних їм на Україні є ще більше – се люди, так сказати, перехідної формації. Їх смак, розуміння літератури, їх суспільні й політичні погляди зовсім новочасні, європейські, і в кожній іншій європейській літературі вони розвинулись би коли не на великих, то все-таки на видних літературних діячів, здобули би собі широкий вплив, і славу, і забезпечене життя. В Росії, а надто ще на Україні над ними тяжить прокляття зацофаного осередка, непочатого перелога. Їх гаряча душа рветься до суцільної, гармонійної і широкої діяльності, а дійсність ставить їх перед самі урізки, щерби, прогалини. І ось вони кидаються на всі боки, заповняють прогалини, латають, піднімають повалене, валять те, що поставлене не до ладу, будують нове, шукають способів підняти до роботи більше рук. Їх праця робиться якоюсь латаниною; в їх тоні чується якесь роздрознення, нерівність; вони роблять собі ворогів там, де би зовсім не надіялись і не бажали, і велика сила, замість зробитися угольним каменем гарної будівлі, розбита на дрібні округлини, йде на заповнення люк у мурі. Не кажу, щоб се мусило бути і з трьома згаданими тут письменниками; дай боже, щоб їм поталанило минути таку долю, – але так буває дуже часто з такими людьми перехідних епох, так було в значній мірі з найбільшим публіцистичним талантом нашої нації, Драгомановим, і з многими талановитими діячами нашого письменства. «Die am Wege sterben» (**Ті, які в дорозі помирають (нім.) – упоряд.**) – отес вірна характеристика таких генерацій, що пізнали мету, рвуться до неї всією силою душі, чують її наближення, але їм не судилося дійти до неї, бо інертна сучасність занадто сильно держить їх у своїх пазурах.

Супроти сих неспокійних, вихруватих натур, жадних праці і перетяжених працюю, все втомлених полемікою і охочих до неї, щасливими покажуться нам ті спокійні, наскрізь артистичні натури, що виступають у письменстві як більш або менше гладко шліфовані дзеркала, малюють нам життя з його горем і радощами, з його рухом і тишею, але самі не сходять на арену, не беруть участі в боротьбі. Нові ідеї, нові літературні форми мають для них чисто артистичне значення, як новий ряд фасеток на їх дзеркалі, як можливість – глибше заглянути в душу суспільності, яркіше і правдивіше змалювати її. Се в літературній сучасності люди тихі; вони стоять осторонь, нікому, так сказати, не наступають на нагнітай і не мають ворогів з се ті, про яких мовив Гете: «Es bildet ein Talent sich in der Stille» (**Талант виростає в тиші (нім.) – упоряд.**). Таких людей мали ми немало в українській літературі. Із сучасної нам старшої генерації досить буде назвати Мирного й Нечуя-Левицького. І молода генерація, що виступила в останніх 20-ти роках, має цілий ряд таких талантів. Назву тут лише найвизначніших із них. Поет Володимир Самійленко – се така спокійна, урівноважена, трохи квістична натура, правдивий тип лівобережного українця, важкого на ініціативу, склонного до рефлексії й задуми, наділеного тонким гумором і сатиричною жилкою. Самійленко – артист par excellence (в дослівному розумінні слова (франц.)– упоряд.) Його поезії – се гарно шліфовані, чисті кристали, але його лірика не має того палкого огню, який уділяється серцям читачів. Рефлексія і тиха меланхолія притлумлює всякий різкий тон. Зате його сатиричні куплети, писані на взір французьких chansons (**пісень (франц.) – упоряд.**) Беранже, блискотять правдивими перлами щирого гумору. Хто не тямить його «Горя поета», «Ельдорадо» або прегарної сатири «На печі», що явилася немов *carmen saeculare* (**піснею раз у сторіччя (лат.) – упоряд.**) українського неробства і псевдопатріотизму!

*Хоч пролежав я цілий вік на печі,
Але завше я був патріотом;
За Україну мою чи то в день, чи в ночі
Моє серце сповнялось клопотом.*

*Бо та піч – не чужа, українська то піч
І думки надиха мені рідні;*

*То мій Луг дорогий, Запорозька то Січ,
Тільки в форми прибралась вигідні.*

*Наші предки колись задля краю свого
Труд важкий підіймали на плечі;
Я ж умію тепер боронити його
І служити, не злязачи з печі.*

*Еволюція значна знайшла від часів,
Як батьки боронились війною;
Замість куль і шабель у нових діячів
Стало слово гаряче за зброю.*

*Може, зброя така оборонить наш край,
Але й з нею прекепська робота:
Ше підслухає слово якесь поліцай,
І в холодну завдасть патріота.*

І ось патріот признав самотній на часі метод – боронити
Україну мріями:

*І у мріях скликаю численні полки
З тих, що стати за край свій охочі:
Слово ж маю на те, щоб ховати думки,
Якщо зраджують їх мої очі.*

*До письменних я кличу – звичайно, в думках,
Щоб світили над нашою ніччю;
Хоч, на жаль, мати книжку народну в руках
Я признав небезпечною річчю.*

І він вкінці, в день столітнього ювілею українського письмен-
ства, вибухає ентузіастичним окриком:

*Ше стоїть Україна, не вмерла вона
І вмирати не має охоти:
Кожда піч українська – фортеця міцна,
Там на чатах лежать патріоти.*

До тої самої групи письменників, у першій групі артистів,
сконцентрованих на своїй артистичній творчості, гармонійних натур,
здібних до об'єктивного малювання дійсності і погідних настільки,

щоб і на цілу мальовану ними дійсність кинути ясне світло, належить Михайло Коцюбинський, один із найкращих наших новелістів. Його оповідання пливе натурально і свobodно, мов репродукція голої дійсності без ніякої примітки творчості. Стиль його простий, без жадної форсованої штучності, без риторичних ефектів. Із усіх наших письменників він найбільше нагадує Тургенева, того «найбільшого артиста і найбільшого європейця» між великими російськими белетристами. Коцюбинський розширив обрій української повісті. Закинений долею на довгі літа в південні окраїни нашого краю, до Бессарабії і Криму, де належав до урядової комісії, що мала воювати з філоксерою, він дав нам прегарні малюнки з життя наших південних сусідів румунів і татар, доторкнув життя наших гуцулів, що здавна ходять на заробітки до Бессарабії. Але Коцюбинський далеко не етнограф-обсерватор. Він наскрізь новочасний чоловік, перейнятий високими гуманними чуттями і ясним поглядом на життя. От- тим-то його оповідання, даючи нам образи не торканих досі українським пером околиць і відносин, дають нам разом із тим високе естетичне вдоволення як твори справжнього таланту і як впливи симпатичної і високо розвитої душі.

Дуже споріднений з Коцюбинським щодо вдачі свого таланту являється інший молодий письменник, Вячеслав Потапенко. В нашій літературі він виступає рідко, але кожде його оповідання – се пластичний і сильний малюнок. Буденні сцени, тисяч раз обговорювані постаті набирають під його пером чару новості, вбиваються нам у пам'ять на завсідги, а таке оповідання, як його «На нові гнізда», належить до найкращих перлин, які сплотив у нашій літературі болючий процес еміграції селян на чужину.

Зовсім інше, далеко не так гармонійне, але не менше сильне враження роблять інші два письменники молодшої генерації: поет Павло Грабовський, котрого доля вирвала зі шкільної лави і занесла на далекий Сибір, аж у Вілюйськ, а потім у Іркутськ. Там, у північних снігах, у якутських юртах він знайшов синю квітку української поезії, зробився не тільки одним із найкращих перекладачів чужих поетів на нашу мову, але також видним оригінальним поетом. Як його життя – майже неперервана мартирологія і мука, так і його поезія переважно стогін мученого серця, крик болю і туги за рідною Україною.

Подібне враження викликають оповідання Катренка, але зовсім іншим способом. Катренко – ученик Достоевського, того геніального

психолога-мучителя. Він любить малювати хорих, змучених, вибитих із колії людей, важкі ситуації, тривожні настрої. Доба глухої реакції часів Олександра III поклала, здається, свою печать і на душі нашого автора: читаючи його оповідання, ми переживаємо ті важкі моменти утиску, безнадійності, руйнування людських сил і людських надій, які в ту пору переживала вся Росія.

Як я вже згадував, характерною появою сього часу треба вважати те, що в рядах українських письменників займає тепер видне місце ціла група молодих жінок. Говорячи про українських поетів сеї доби, може, на першій місці прийдеться поставити Лесю Українку. Се талант сильний, наскрізь мужній, хоч не позбавлений жіночої грації й ніжності. Артистка в повнім значенні сього слова, вона, одначе, не сторонить від сучасного життя, живе його інтересами, гаряче відчуває його болі і завсігди вміє знайти сильний, пластичний вислів дл^ свого чуття. В початкових своїх творах многослівна, не свобідна від певної манери, вона швидко росте, доходить до високого майстерства форми, яку завсігди вміє заповнити інтенсивно відчутим змістом, if поезія – то огнисте оскарження того дикого гніту самоволі, під яким стогне Україна. Нота особистої лірики звучить у неї слабше; епічні теми поки що не вдаються їй у такій мірі, як описова і патріотична лірика.

Силою слова, гарячим настроєм і гарною формою визначаються поезії Людмили Старицької, особливо її лірична драма «Сафо», одна з перлин нашої літератури. Тема сеї драми – пристрасна любов грецької поетки Сафони до молодого Фаона, який любить не її, а її просту і неталановиту подругу; розпука, резигнація і смерть Сафони в хвилі її поетичного тріумфу, – все те змальовано більш ліричними імпровізаціями самої Сафони, ніж драматичним способом; градація і переміни чуття віддані майстерно. На полі поезії визначилися ще пані Василевська (Дніпрова Чайка) і Одарка Романова. Дуже інтересне явище – пані Наталка і Надія Кибальчич (**Кибальчич Н.К. (1878–1914) – українська письменниця. – упоряд.**), мати й дочка. Перша з них авторка драми «Катря Чайківна», що одержала першу нагороду на конкурсі галицького виділу крайового, опублікувала ряд гарних оповідань і написала декілька драматичних нарисів, досі не друкованих. Усі ті писання визначаються вірним схопленням життя і доброю технікою. Гарні надії подає Надія Кибальчич, що, крім новелістичних нарисів, опублікувала досі ряд удатних поезій.

Не моя річ вичислювати тут усіх робітників на нашій літературній ниві. Скажу загалом, що у всіх видно дуже пильну обсервацію життя, дуже поважне розуміння штуки й її завдання в житті суспільності і тверду віру в будущину нашого народного розвою. Многі з тих людей могли б зайняти видне місце в російській літературі, коли б хотіли посвятити їй свої сили; се видно з того, що росіяни вважають потрібним перекладати їх твори. Сила і зріст літератури має те до себе, що притягає талановитих людей. Певна річ, перебіжники з нашого поля на чужі ниви будуть іще траплятися, так як траплялися досі, але певне й те, що головна маса духових діячів буде відтепер лишатися на рідній ниві, бо знайде тут поле для ділання і той спокій, який дає почуття чесно сповненого обов'язку супроти рідного народу, спокій, якого ніколи не дасть праця на чужині і для чужих.

VIII

Той літературний і просвітний рух на Україні, який я силкувався схарактеризувати тут, певно, гарний і значний у порівнянні до тих періодичних летаргічних снів, у які западала Україна в роках 1847–1857, 1863–1870, 1877 до 1880. Але в порівнянні до колосальних чисел української людності, до колосальних просторів краю і колосальних а страшенно пекучих потреб народу він мікроскопійно малий і може мати значення хіба як перші несмілі кроки супроти енергійного, прискороного ходу. Мірячи так само пропорціонально, треба признати далеко більшим поступ, який за той час зробила Галичина, хоч і тут годі промовчати, що в справах найбільше пекучих і основних, у справі економічного піддвиження народу і поправи його соціального становища зроблено дуже мало, мікроскопійно мало. Для того, щоб у тім згляді зробити якийсь значніший крок, бракує нам у Галичині всього потрібного: впливу інтелігенції і організації національних сил, не говорячи вже про зовнішні ворожі впливи, що ростуть нашою слабкістю і користуються нашою темнотою та нашим розбиттям.

Найбільш характерною появою в галицькім письменстві остатнього десятиліття був зворот до наукової праці. Сей зворот мав симптоматичне значення, був впливом загального поглиблення думки у галицьких русинів, зросту критики й рефлексії, бажання пізнати ясно все те, що треба було знати. Так довго дорікали українці галичанам неуцтвом, поверховністю їх освіти, несерйозністю їх принципів, що вкінці галичани таки взялися серйозно до праці. Протягом кількох

літ постають такі праці, як «Словар» Желехівського і Недільського (директор української гімназії в Коломиї (1894-1917) – упоряд.), «Історія літератури руської» Огоновського – найцінніші праці учених старшого покоління. Спеціально про працю Огоновського годиться тут сказати кілька слів. Молодші вчені, опираючися на новіших дослідів і прикладаючи до сеї праці мірку новочасної історії літератури, звикли дивитися на неї згори. Справді, з погляду на спосіб трактування предмета і на спосіб оцінювання поодиноких явищ нашої літератури ся праця не видержує строгої критики. Але ми повинні бути вдячними Огоновському за те, що він перший з муравлиною пильністю стягнув до купи масу біографічного й історико-літературного матеріалу, задля якого його праця довго ще не стратить своєї вартості.

Але поза тими працями, розпочатими і доведеними до кінця з приватної ініціативи, починається систематичний науковий рух, що має собі осередком зреформоване Наукове товариство імені Шевченка у Львові. [...].

Обік сієї поважної праці, яка ведеться при Науковім товаристві ім. Шевченка і звернула на себе увагу широко поза межами Галичини та єднає симпатію і повагу для наших національних змагань, іде не менше серйозна, хоч більше скромна, на домашні потреби обчислена праця в різних точках і в різних огнищах. Згадаю тільки кількадесят томів повістей, виданих при «Ділі»; між ними є й дійсні архі-твори епічної штуки, такі як Достоевського «Вина і кара», Гончарова «Обломов», Льва Толстого «Дитячий, хлоп'ячий і молодечий вік», Олексія Толстого «Князь Серебряний» і немало інших. Згадаю немалу вже видавничу діяльність Руського педагогічного товариства, виданий майже повний цикл учебників для гімназійної науки і т. ін. І вкінці що-найважливіше: значний зріст охоти до читання як серед простого народу, так і серед інтелігенції. Популярні газети розходяться в 1000-5000 екземплярів, популярні брошури друкуються в 8000 до 10000 екземплярів, а таке зглядно дороге видавництво, як «Літературно-науковий вісник», знаходить у самій Галичині 5-6 сот пренумерантів. Заснована в 1899 р. Русько-українська видавнича спілка опублікувала досі 40 томів белетристики, переважно оригінальної, розпочала видання повного перекладу Шекспіра з поясненнями, публікує серію наукових праць і дрібніших брошур, доступних для ширшого загалу, і, незважаючи на значну кількість тих публікацій, знаходить можливість вести діло без

страху перед стагнацією. Український письменник при таких обставинах може мати надію, що аби тільки його твори мали дійсну вартість, то певно будуть опубліковані і здобудуть йому в недалекій будущині, а по часті й тепер, крім признання, ще й деякий матеріальний дохід. Стежка для молодих сил протерта, конкуренція улегшена.

Але зі зростом загального освітнього рівня інтелігенції, з розвитком естетичного смаку, з виробленням мови і літературної форми вимоги до письменників зробилися далеко вищі й остріїші, ніж були ще перед десятима роками. Наївне, самоділкове писання банальних історій або віршів нині не поплачує. І письменники, і публіка тепер більше рафіновані. Двадцятилітня праця над збагаченням і очищенням мови, над виробленням літературної техніки не може пропасти марно, і жоден молодий письменник не може ігнорувати її. Давньої ноншальянсії, давнього «грає, грає, воропає» не толеруємо сьогдні. Наша новочасна версифікація під пером українців і галичан, таких як Щурат і Маковей, зробила великий поступ у напрямі до чистоти мови і мелодійності вірша; наша проза під пером Кобилянської, Стефани-ка, Черемшини, Яцкова набрала поетичного лету, мелодійності, ніжності, грації та різнорідності, до яких давніше підносилися хіба Марко Вовчок, Куліш та Нечуй-Левицький у своїх найкращих творах. Се гарні здобутки нашого розвитку, і їх не годиться нам затрачувати.

Далеко гірше, ніж на російській Україні, поставлена в Галичині справа з театром. Як звісно, у нас лиш одна трупа, та й та ледве дихає, неважаючи на краєву субвенцію. Репертуар тої трупи щонайменше в трьох четвертих частях не національний, а міжнародний і то власне найпліхшого калібру: оперетки та плиткі фарси. Українські драми при дуже нестаранній, а не раз і зовсім недотепній грі наших артистів не роблять у нас враження, а наша власна драматична продукція зовсім не багата і не високої вартості. Те, що було зроблено перед р. 1880, майже не варто згадки і в усякім разі тепер зложено до архіву. Першу пробу утворення у нас репертуару, основаного на сучаснім житті, зробив Григорій Цеглинський. Його «Ходачкову шляхту» треба вважати найудатнішою з усіх написаних досі в Галичині комедій із нашого народного життя; рівночасно ся комедія уперве змалювала нам зовсім окрему і замкнену в собі сферу з її спеціальною психологією. Друга, з культурного погляду интересна комедія того автора «Аргонавти» впала жертвою нашої громадської цензури і тільки в польськім одязі здобула собі заслужене признання.

Також повість, закресена на ширші розміри, досі не може у нас похвалитися великими успіхами. Не знаю, чи наше життя ще замало сконцентроване, занадто розбите на атоми, чи, може, нашим письменникам не стає творчої сили, знання відносин і широкого розмаху, досить, що дотеперішні наші проби на полі ширшої повісті були не зовсім удатні. Ще, може, найліпші були проби Андрія Чайківського «Олюнька» і «В чужім гнізді». Ті повісті читаються легко, малюють інтересні закутини нашого краю (знов-таки життя ходячкової шляхти в Самбірській повіті) і свого часу подобалися. Але годі заперечити, що зарівно будова тих повістей як спосіб оповідання – дуже примітивні. Авторів служили взірцем польські повістярі середньої руки, такі як Захаріясеви́ч, Валерій Лозинський (**польський романіст і публіцист (1837-1861) – упоряд.**) іт. ін. При ближчій огляді його повісті розпадаються на ряд сцен, оповіданих не раз із легким гумором, із вірно підхопленими деталями життя; та все-таки психологія в них дуже поверхова і шаблонна і глибини нашого серця вони не порушують.

Талановитий новеліст і поет Осип Маковей дав нам у своїм «Заліссі» пробу більшої повісті, зложеної в дусі новішої школи. Обсяг творчої сили автора не відповів його інтенціям. Далеко вище треба поставити «Царівну» Ольги Кобилянської, неважаючи на повну невдатність композиції. В усякім разі «Царівна» – се перша у нас повість, основана не на інтригах та любовних пригодах, а на психічній аналізі буденного життя пересічних людей. Се майстерна, тонко гаптована тканина, якій бракує лише руки енергічного артиста, який міг би злучити поодинокі рядом нанизані сцени в гарний і ефектовний малюнок.

Зате на полі новелістики Галицька Русь у тім часі видала ряд талантів, яких не постидалась би ні одна далеко багатша від нашої література. Новела – се, можна сказати, найбільш універсальний і свобідний рід літератури, най-відповідніший нашому нервовому часові, тому поколінню, що вічно спішиться і не має ані часу, ані спокою душевного, щоб читати многотомві повісті. В новелі найлегше авторові виявити найрізніші сторони свого таланту, блиснути іронією, зворушити нас впливом сконцентрованого чуття, очарувати майстерною формою. В сучасній галицькій новелістиці бачимо різнобарвну китицю індивідуальностей. Від простих, невишуканих, та теплим чуттям оґрітих оповідань Тимофія Бордуляка – назву тут тільки найвидніших

робітників на тім полі – до старанно оброблених і украшених гумором новел і сатир Маковея, і до держаних переважно в мемуарнім тоні оповідань Андрія Чайківського, і до овіяних якоюсь атмосферою тихої меланхолії нарисів Богдана Лепкого, і до енергічних та вірно схоплених із життя нарисів передчасно помершого Михайла Петрушевича, і до характеристичних, крізь сльози всміхнутих нарисів Ковалева (**Ковалів С. (1848-1920) – український письменник-демократ, виступав під псевдонімом «Стефан П'ятка».** – уряд.), і до визначних незвичайно вірною та бистрою обсервацією оповідань Мартовича, і до смілих, з певною бурші- козною бравурою та недбалістю в тоні і зверхній формі імпровізованих оповідань Будзиновського – яке широке поле, яка різнорідність, яка свіжість, що віє майже з кожної з цих фізіономій! Література в її цілості чимраз більше починає ставати неподібною до школи, де все підігнано під один шаблон, під одні правила, а чимраз більше подібна до життя, де ніщо не повторяється, де нема правил без виємків, нема простих ліній і геометричних фігур, де панує безкінечна різнорідність явищ і течій. Одно тільки можна сказати не без певної гордості: течії антинародні і антисуспільні, хоч проявлялися і проявляються і серед нас і старанно прищеплюються нам посторонніми дбайливими руками, на літературнім полі досі, звичайно, були зроду обтяжені прокляттям безплідності, крім мізерних зелепуг і однодневниць, не могли сплодити нічого. Мабуть, наш народний організм занадто ще свіжий і здоровий.

В остатніх роках минулого десятиліття на нашім літературнім горизонті появилася група молодих письменників, вихованих на взірцях найновішої європейської літератури, тої, що, сприкривши собі широкі малюнки зверхнього окруження, головну увагу творчості поклала на психологію, головною метою твору штуки зробила: розбудження в душі читача певного настрою способами, які подають новочасні студії психології і так званої психофізики. Варто б було присвятити детальну студію тому напрямові і тим новим точкам погляду, які він вніс у літературну творчість і спеціально в літературну техніку. Та на таку спеціальну студію тепер не пора, і я вкажу лиш на те, що кидається в очі при поверховім огляді. Коли давніша повість чи то новела – не конче натуралістична, а й загалом – усе мала ціхи більш або менше докладно локалізованої події з мотивованою зав'язкою, перипетіями і розв'язкою, отже, виглядала як здвигнений після правил архітектоніки

більш або менше солідний будинок, то новіша белетристика робить зовсім інше враження. Зверхніх подій в її зміст входить дуже мало, описів ще менше; факти, що творять її головну тему, – се звичайно внутрішні, душевні конфлікти та катастрофи. Не об'єктивне, протоколярне представлення мають на меті автори, а збудження в душі читачів аналогічного чуття чи настрою всякими способами, які дає мова і злучені з нею функції нашої фантазії. Нова белетристика – се незвичайно тонка філігранова робота; її змагання – наблизитися скільки можна до музики. Задля сього вона незвичайно дбає о форму, о мелодійність слова, о ритмічність бесіди. Вона ненавидить усяку шаблонність, ненавидить абстракти, довгі періоди і зложені речення. Натомість вона любить у смілих і незвичайних порівняннях, в уриваних реченнях, у півслівцях і тонких натяках. Можна би теоретично говорити про і contra сеї літератури, але для історика такі суперечки не мають значення. Для нього кождий напрям добрий, коли його репрезентанти – справдішні і живучі таланти. От так і сей новий напрям у нашій літературі зазначився групою талановитих репрезентантів. На чолі їх треба поставити Ольгу Кобилянську. Вихована на німецьких письменниках нової школи і на скандинавцях, вона зачала зразу й сама писати по-німецьки, правда, в дусі старшої німецької сентиментальної школи. Але швидко її надзвичайний талант розвинув крила і знайшов свою власну дорогу. В своїх дрібних оповіданнях, особливо таких, як «Битва», «Людина», «Некультурна», «Valse melanco- lique» і т. ін., вона дала нам ряд майстерних малюнків людської, особливо жіночої душі і здобула собі заслужене признание не тільки у нас, але і в Німеччині і в Росії. Обік неї як репрезентантів сього нового напрямку в нашій літературі назвемо ще Антона Крушельницького, Михайла Яцкова, Марка Черемшину, Марту (Євгенію Бохенську) (**Бохенська Є. (1866-1944) – вчителька, дочка священика. – упоряд.**). Але найбільшим талантом серед тої групи визначається Василь Стефаник, може, найбільший артист, який появився у нас від часу Шевченка. Що визначає всі його оповідання, сильніші й слабші, довші й коротші, обік сильного, як океан, глибокого чуття, що тремтить у кождім слові, чується в кождій рисочці, так се, власне, той неохибний артистичний такт, який велить йому все і всюди задержати міру. Стефаник – абсолютний пан форми. Він, здається, не дбає про увагу читача, не вживає ніяких риторичних штучок, щоб прияти, прикувати її до себе. Його оповідання пливе, бачиться, спокійно,

з елементарною силою але, власне, сею елементарною силою воно захоплює й нашу душу. Стефаник ніде не скаже зайвого слова; з делікатністю, гідною всякої похвали, він знає, де зупинитися, яку деталь висунути на ясне сонячне світло, а яку лишити в тіні. В малюванні він уміє бути й реалістом і чистим ліриком – і, проте, ніде ані тіні пересяди, переладунання, бомбасту, неприродності. Се правдивий артист із божої ласки, яким уже нині можемо повеличатися перед світом.

Ще пару уваг на закінчення.

Перед двадцятьма роками в кружках тодішньої молодіжі часто і з запалом дискутувалося питання: що нам робити в нашій національній лихолітті і від чого починати? Одні говорили: «Просвіта, книжка!» Але другі відповідали: «Та-бо наш народ бідний, голодний! Йому не до книжки, коли хочеться їсти, а й мудра голова шаліє, коли тіло мліє». Перші відповідали: «Голодний і бідний, бо темний, бо не вміє постояти за собою ані добитися свого, бо кождий, хто хоче, може кривдити і гнути його». Інші обертали сю відповідь навпаки: «Темний, бо не має за що просвітитися; кривдять його, бо він безсильний, а безсильний власне своєю бідністю». Се був зачарований круг, логічний безконечник, із якого, бачилось, не було виходу. Пригадаю, скільки-то безсонних ночей, скільки важких дум коштував мене і не одного з моїх ровесників сей проклятий безконечник. Розв'язати його було годі, приходилося лишити його неріше- ним і робити кождому, що хто міг – і се був, як тепер бачимо, найліпший, одинокий вихід із того колеса.

Минуло двадцять літ – і що ж бачимо? Ми переконалися, що економічні й соціальні відносини цілого народу переробити чи перевернути –діло нелегке і переходить сили не то кількох одиниць чи груп, але цілих поколінь. Але, з другого боку, ми переконалися, що «дух бодр, плоть же немощна», що праця одного покоління, а навіть невеличкої, але рішучої та інтелігентної групи серед того покоління може мати великий вплив на зміну духового стану, настрою й успособлення цілого народу. Ми не могли дати міліонам у руки хліба, не могли тисяч і соток тисяч охоронити від нужди, від еміграції, від визиску, від змарнування сил. У нас був тільки один знаряд – живе рідне слово. І можемо сказати собі, що ми не змарнували його, не закопали в землю, але чесно і совісно вжили на велике діло. І коли сьогодні те наше рідне слово блискотить багатством, красою й силою і знаходить відгомін у серцях соток тисяч синів України – Русі, розсипаних капризами долі по обох

півкулях землі, коли воно здобуває собі, а разом із тим і цілій нашій нації право горожанства серед цивілізованих народів, коли розтіч серед нашої суспільності зменшилася в прямій пропорції зі зменшенням числа анальфabetів, то все те гарний доказ на те, що слово, те марне летюче слово, найбільше, бачилось би, хвилевий і нетривкий витвір людського духу, проявило чудотворну силу, починає двигати з упадку ту масу, якій, бачилося, не було рятунку. Правда, економічно ми сьогодні, беручи всю народну масу, стоїмо далеко не ліпше, а подекуди, може, й гірше, ніж стояли перед 20 літами, хоч і на економічнім полі у нас пороблено початки поступу й самопомочи. Але не забуваймо, що та школа, яку ми перейшли досі, то була артистична школа, та сама, яку так гарно змалював у своїй параболі Генрік Ібсен:

*Чи знаєш, брате, як учать
Медведя танцювати?
На бляху на залізную
Веде його вожатий.*

*Під тою бляхою огонь
Розпалює помалу,
А скрипкою збуджа в душі
Любов до ідеалу.*

*Медвідь реве, а скрипка гра;
Та ось знизу пригріло,
На задні лапи зводить він
Своє могутнє тіло.*

*А скрипка скочно гра та й гра,
А вуїко здер головку,
То праву задню підійма,
То ліву без уговку.*

*Дрібніше, швидше скрипка гра,
Регочеться, то плаче,
І бляха дужче гріє, й він
Дрібніше, швидше скаче.*

*Сей танець пам'ятає вже
До смерті бідолаха;
В одно зіллявся скрипки тон
І розпалена бляха.*

*Зідлялись нерозривно так,
Що скрипку як почує,
То зараз в лапах запече
І зараз він танцює.*

*Та не один медвідь от так!
З ним брате, мій, посполу
І кожний з нас поет-співак
Таку проходить школу.*

*Веде його іронія
З дзвінками та скрипками
Стать на залізний тік життя
М'ягенькими ніжками.*

*Грижа розпалює огонь,
Любов на скрипці грає,
І скаче бідний і співа,
Хоч з болю умирає.*

*І хоч не вмере, то так в душі
Зіллються нерозривно
Вражіння ті, любов і біль,
Що дивно, справді дивно.*

*І як лише почує він
Святі слова любовні,
То зараз будяться в душі
Терпіння невимовні.*

*Горить під ним залізний тік,
Горять небесні стропи,
І піднімається бідак
На віршовії стопи.*

*Іронія на скрипці гра,
Жура кістками стука.
Поет танцює і рида –
І се зоветься штука.*

І. Франко

СТАРЕ Й НОВЕ В СУЧАСНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ

Під таким заголовком надрукована в грудневій книжці московської «Русской мысли» гарна стаття С. Русової, з якою вважаємо не зайвим познайомити наших читачів, хоча контраст між «старим» і «новим» виведений авторкою, по нашій думці, не досить виразно, а декуди й не зовсім вірно. І так шан[овна] авторка, мабуть, не знає, а бодай ніде не зазначає, що повість П. Мирного «Пропаща сила», надрукована минулого року в «Киевской старине», була написана рівно 30 літ тому назад, свого часу дозволена цензурою і не надрукована лише через яесь дивовижне занедбання, а потім завдяки не менше незрозумілому концептові пок[ійного] М. Драгоманова була надрукована в Женеві окремою книжкою і задля того одного зробилася на довгі літа забороненим плодом не лише для Росії, але й для Австрії. Попадаються й ще деякі недокладності в статті д. Русової, на які ми звертаємо увагу в нотах; та проте в головному її висновкам не можна відмовити правдивості, а характеристикам поодиноких письменників – влучності.

(Мирний, Книжка перша творів. Карпенко-Карий

(Тобілевич), Драми і комедії, т. 1-4.

Коцюбинський, Оповідання. Стефаник, Синя книжечка.

Дорога. Кам'яний хрест)

Українська література, що недавно святкувала століття свого відродження, переживає в теперішню добу дуже цікаву внутрішню кризу: давніший, виключно народницький напрям її починає розширятися, даючи місце новому, далеко різномоднішому змістові. Багато молодих письменників, що самі часто відірвані такими або іншими обставинами життя від безпосереднього зв'язку з народною сферою, шукають вітхнення в інших темах, пильно відкликаються не на самі лише появи сільського життя, а й на весь довколишній світ суспільних та духовних вимог сучасної особистості (*Здається, пора б покинути такі загальники, невірні в своїй категоричності. Такою виключно народницькою українська література не була ніколи. Вже в «Енеїді» Котляревський змалював переважно побут не простого селянства, а середнього українського панства та багатого козацтва кінця XVIII в. З тої самої сфери брав немало малюнків і Квітка («Шельменкоденщик», «Пан Халаявський»), а Шевченкові «Сон», «Кавказ»,*

«Петрусь», «Княжна», «Сотник», не говорячи вже про «Неофітів», «Марію», «Царів» та більшість ліричних поезій, малюють побут і душу не селянина, а укр[аїнського] інтелігента середини XIX в. У Нечуя-Левицького на самім вступі його творчості стоїть не «Бурлачка», а «Причеп» й «Хмари»; ще вчасніше від сих повістей написані «Люборацькі» Свидницького, в початках 70-х років «Лихі люди» Мирного, «Пан Комарчук» Коховського, «Семен Жук» Кониського, не говорячи вже про лірику Старицького, що висловляла чуття чільних тогочасних українських інтелігентів. Лишаю тут зовсім на боці історичну повість Куліша «Чорна рада» та написані ним поросійськи повісті «Майор» та «Спомини Миколи М.». – Ів. Фр.)

Багато ще в сьому напрямі невиробленого, іноді штучного; але розбуджена творчість талановитої нації виявляє себе в цілм ряді пре-гарних художницьких творів. В тій новій дужій течії для нас особливо цікаві не вірші і не поеми, на які все багаті молоді нерозвиті літератури, а власне артистична проза і драма, що далеко сильніше висловлюють свідому творчість нації.

Не вдаючися в надто дрібне студіювання цілого сучасного українського руху – се могло б бути предметом радше широкої розвідки, ніж короткої журнальної уваги – зупинимось на останніх, іно що виданих на світ творах найкращих представників старої й нової літератури, а власне, на таких популярних іменах, як Мирний і Карпенко-Карий з одного, Коцюбинський і Стефаник – з другого боку. Хоча Стефаник і галичанин, але його ім'я таке популярне в нашій Україні (а в перекладах відоме також і всій читаючій публіці в Росії), що його сміло можна назвати одним із найхарактерніших «нових» письменників України.

Три томи вириків і цілих коротких артистичних творів, видані під спільним заголовком «Вік», можуть дати досить повне познайомлені з українською літературою за минуле століття її існування. На жаль, драматичні твори не могли ввійти в сю антологію, бо й суть їх така, що їх годі зрозуміти в вириках. Оттим-то цінні твори найкращого сучасного драматичного письменника в Україні, Карпенка-Карого, неважаючи на кілька видань його драм і комедій, все-таки більше звісні не читаючим критикам, а глядачам українського театру і особливо в грі товариства артистів під управою Саксаганського.

Карпенко-Карий (recte *правильно (лат.)*. – *упоряд.*) Тобілевич і Мирний – ось два таланти, наділені всіма прикметами великих

малював побуту і національних психологів. Оба вони правдиві сини свого народу, вирости серед нього, в тісній стичності з його природою, зі спокійною хліборобською працею, часто й самі беручи в ній участь у роках вчасної молодості, органічно зв'язані зі своїм народом. Викохане тою епічною обстановкою) їх могутнє вітхнення широкими, яркими картинами рисує цілі епопеї з сучасного й історичного життя України, як ось драма Карпенка-Карого «Сава Чалий» і повість Мирного «Пропаша сила». Історія України відживає під їх пером гучною луною чутих у дитячі літа давніх оповідань рідних дідів, свідків так давньої для нас минувшини, або поетичним відгуком так добре звісної обом письменникам народної поезії. Вони відчувають душу народу і втілюють її в цілий ряд прегарних реальних типів, викликаних до життя їх творчою силою. Прочитайте всі чотири томи драм і комедій Карпенка-Карого, і перед вами встане вся Україна починаючи з XVIII в., в яких малюнках епохи закріпощення і увільнення від кріпацтва і кінчаючи сучасною еволюцією наших чорноземних степів, що відбувається перед нашими очима. Ряд прегарних драматичних малюнків обрисовує перед нами широку епопею національного життя з героїчним початком завзятої боротьби за волю, за незалежність і з болючим закінченням морального і матеріального поневолення нації. Отся широка картина була розпочата ще в прегарних творах Ів. Левицького з 70-х років. Особливо гарно обмальовано у нього життя по знесенні кріпацтва в повісті «Бурлачка» і типи втікачів у повісті «Микола Джеря»; ці два твори поклали початок реально-артистичному змалюванню економічного побуту України. Можна сміло сказати, що мало яка література має таке повне відтворення народного життя за такий довгий протяг часу. Цілий ряд типів у Ів. Левицького, Карпенка-Карого та Мирного дає повний синтез національного характеру українця зі всіма його хибами й високими прикметами. Ті типи, правдиві й реальні, мальовані трохи лірично у Левицького і Мирного, виступають у Карпенка-Карого в драматичній обстанові. Високим героїзмом надихана особливо драма «Сава Чалий», де, однак, нема нітрохи штучно підвищеного настрою; впливаючи з історичного факту, переданого в такім самім освітленні, в яким він зберігається в народній поезії, героїзм обох героїв драми являється натуральним і щирим. Дуже влучно поклав автор напроти себе дві зовсім супротивні вдачі Сави і його товариша Гната Голого, зв'язаних щирим приятельством і непримиренно роз'єднаних хо-

дом історичних подій. І Сава, що раз у раз шукає якогось компромісу з життям, нерішучий і повний сумнівів про себе самого й про інших, так само як гарячий, сильний Гнат, ватажок гайдамаків, що діяло й непохитно протестує протав неправди всіми способами, які має в руках, – оба герої однаково характерні представники значної епохи.

Язик у сій драмі визначається особливою силою та виразністю, її читаєш, а тим більше бачиш на сцені з неподільним зацікавленням. Та коли героїчна драма «Сава Чалий» і являється одним із найкращих творів Карпенка-Карого, то проте не можна сказати, щоб героїчний напрям мав у нього перевагу; навпаки, він головно реаліст, що малює правду життя і дуже влучно підхапує його негативні сторони. Особливо гарні його комедії «Мартин Боруля», «Сто тисяч», «Хазяїн» і ін. В «Мартині Борулі» осміяно так характерне у розбагатілих українців змагання вскочити в шляхетство; винародовивши всі вищі верстви України, се змагання причинило немало лиха її народові і відіграло дуже негарну роль в українській історії останніх 200 літ. У «Сто тисячах» поставлено обік себе також дві дуже характерні особи: Калитку, селянина, що поклав собі незмінною метою життя скупувувати землю і заокруглити своє володіння на кілька верстов, і голяка Бонавентуру, що зовсім безжурно дивиться на своє матеріальне положення і леліє в душі лиш одну неосяжну мрію – знайти скарб, розкопуючи могили. Особливо вдатно задуманий і замальований у комедії «Хазяїн» новий тип діди́ча з селян, що збагатився самими нечистими способами. «Хазяїн» держить у руках усю довколишню людність, він скупий, як Плюшкін, хоча володіє величезними «економіями», в яких завідує при помочі цілого апарату зіпсованих ошуканців-прикажчиків. Кожний із них – се новий сучасний тип, дуже майстерно обмальований Карпенком-Карим. Слабше вийшли в тій комедії жєніцини (жінка і донька хазяїна) і типи культурних людей (діди́ч-ліберал і учитель гімназії).

Карпенко в високій мірі наділений талантом ярих характеристик і глибокого психологічного аналізу національного душевного складу простого народу, з-посеред якого взяті майже всі його типи, обмальовані ним по-майстерськи.

Далеко не такі ясні для Карпенка-Карого культурні люди, що належать до інтелігентного товариства: він розуміє їх занадто поверхово, і у всіх його творах вони виступають радше в другорядних, ніж у головних, ролях; се бліді тіні, а не живі люди; такий, приміром, його

агроном з високими задумами в комедії «Понад Дніпром».

Іноді у Карпенка-Карого чути бідність драматичної колізії, як ось у «Чумаках»; зате в драмі «Наймичка» вона хоч трохи штучна (батько, сам того не знаючи, живе з власною дочкою), але глибоко задумана, так само як і в драмі «Лиха іскра поле спалить». Не треба забувати, що Карпенко-Карий – перший український драматичний письменник, що не пройшов ніякої літературно-драматичної школи. Се самородок, що утворив справжню драму і соціальну комедію на Україні. Перед ним були лише маленькі оперети та водевілі (Котляревського, Квітки) і сценізовані етнографічні картини (Кропивницького і інш.). Рядом з драматичними творами Карпенка-Карого можна покласти хіба величну історичну драму Старицького «Богдан Хмельницький» і його ж побутову «Не так ждалося, як склалося» та драму Мирного «Лимерівна». Карпенко-Карий при всіх недостахах своєї безпосередньої творчості дав цілий ряд комедій, незрівнянних щодо свого гумору, і глибоких драм, утворив безсмертні типи Опанаса – наймита, бурлаки, гайдамаки Гната, хазяїна – мільйонера Пузиря і його прикажчиків, а з жіночих образів ніжну наймичку Харитину, Настю (в «Чумаках») і хитру кокетку Варку та й багато інших, змальованих не менше талановито.

В основі писань Мирного лежить така сама вроджена здібність глибокого розуміння народних характерів. Та щодо форми талант Мирного інший: він дав один дуже вдатний драматичний твір, згадану вже драму «Лимерівна», що являється драматичним розвитком загальнозвісної народної пісні про дочку, яку її п'яна мати віддає в нещасливе подружжя. Але далеко вище від сеї драми треба поставити його повість «Пропаща сила» і його менші, на диво гарно написані невеличкі оповідання «Морозенко», «П'яниця», «Лихо давне й новочасне». «Морозенко» може зайняти одно з перших місць у літературі так названих святочних оповідань, так артистично описана в ньому смерть хлопчика, що вночі проти Нового року замерзає в лісі, і безтямне горе його матері. Не останнє місце в літературі про бідних людей, про світ понижених і оскорблених займе також оповідання Мирного «П'яниця». Зміст його простий, але повний трагізму: молодий 17-літній парубок, іно що скінчивши гімназію, міркує, як би потягтися далі в школи, заглибитися в науку, в книжки, геть від життя, що лякає його слабкий, хоровитий організм. Але його родичі, властители малого ґрунтового маєточку, думають інакше; для них нема нічого принагіднішого від долі

чиновника. Тихий і покірний хлопець і не думає впертися на своїм і покірно їде до міста з рекомендаційним листом свого батька до секретаря якоїсь палати. Його зачисляють до писарів. Починається з дня на день ходження до служби, механічна, отуплююча робота над копіями, поданнями, брульйонами і т. і. серед ненастанних унижень. Хлопця тягне до книжок, до науки, але ті бажання мусять до решти завмерти в тім оточенні, в яким він опинився. Він знаходить самоту відрату в грі на скрипці. Нещасливе кохання, де на перешкоді його щастю стає його рідний брат – грубіянський і підлий красунь, до решти збиває молодого чоловіка з дороги, і він знаходить забуття в одній горілці. Та інколи в трактирні на жадання п'яної компанії він береться до своєї скрипки, і тоді з неї вириваються глибокі звуки, повні терпіння; в тім стогоні звучить усе те гарне й людяне, що жило колись у молодій чесній душі і пропало під ударами життєвих невдач. Скільки таких невидимих світові сліз ллється довкола нас, скільки навіки марно загублених сил! їх образи встають перед нами майже в усіх повістях Мирного. Ось Варка Луценкова (в оповіданні «Лихий попутав»), весела, здорова, роботяща замолodu дівчина, кінчить тим, що дістається до в'язниці, підозрена за вбивство своєї дитини; дочка Лимерихи вмирає, невдатно віддана п'яною матір'ю за нелюбого чоловіка; гине й морально й Марина (в повісті «Лихо давнє») в деморалізуючій оточенні панського двора в часи кріпосного права. Та найякіше обмальовані ті сильні особи, що пропадають даром, у повісті Мирного «Пропадша сила», надрукованій минулого року в «Киевской старине».

Обрисувавши загальний образ життя українського села в критичну добу переходу від козацьких порядків до умов поміщицького господарства, Мирний яркими образами характеризує наступаючі за сим часом два покоління сільської людності: батьків, що ще жили під кріпацькою залежністю і боролися за свою особисту незалежність одинокими способами, які були в їх руках: або втекою, або явним оружним самоличним супротивленням, – і дітей, що вже увільнені від гніту кріпацтва, але ще не стали на ноги, не вияснили собі нових суспільних відносин. Вони повні здорових сил, віри в себе і з розбудженою енергією потом і кров'ю обливають наділений їм нікчемний шматок своєї землі. Та ба, швидко їм доводиться переконатися, що «воля» ще не забезпечила їм щастя, не утвердила правди і порядку життя. Для успіху треба не чесної праці, а запопадливості, правда продається за гроші.

Одні натури спокійно миряться з сим, ховаються в своє домашнє щастя, з розпучливою енергією заробляють собі сякий-такий достаток; такий у повісті «Пропаща сила» Грицько, товариш головного героя Чіпки. Але сам Чіпка не такий, у нього вдача борця. Вся його личність глибоко продумана автором. Із роботящого гордого хлопця на наших очах виростає правдомовний, чесний, незалежний парубок. Перша стичка з неправдою і кривдою підіймає цілу бурю обурення в його гарячій серці: у нього раптом ні з сього ні з того відбирають його землю, його поле – одиноке джерело життя для нього і його старої матері. Без поля що йому робити? Що він без землі? –ні господар, ні громадянин. Він іде до міста правуватися, бо певний, що земля його. Але в суді йому не вірять і безлично говорять: «Заплати нам 50 руб., то тобі присудимо землю». Чіпка не дає того хабаря: ось яка то правда в судах! В його душі dokonується страшний переворот; уся радість життя, все значення його пропадає; він, що не знав уперед ані смаку горілки, тепер не виходить із шинку; розмах сильної натури знаходить задоволення лише в розбою. Довкола нього збирається невеличка компанія: що награбують уночі, те пропивають у спілці. Але недовго тягнеться у Чіпки той гарячковий вибух гніву і розпуки; глибоко моральна, гарна основа його душевного складу пробуджується, потрясена страшною новою пробою, яку йому доводиться пережити: Чіпку січуть різками в часі езекуції над його співгромадянами за бунт проти дідича. Чіпка відразу робиться тверезим, настає другий моральний кризис: він перестає пити, знов береться господарювати, але розбою не покидає: навпаки, з нетямучого, припадкового злодія він робиться переконаним, так сказати, ідейним розбійником, що свідомо виходить нічю на чолі своєї невеличкої, але вже зорганізованої шайки грабувати багатих купців і панів, що «розжилися з селянського поту й крові».

На сьому типі Мирного варто зупинитися трохи довше: се вповні національний український тип «гайдамаки» чи то «опришка», той самий улюблений народний герой Кармелюк, про якого зложено так багато пісень і оповідань: він грізний месник і безмежно люблячий оборонець усіх слабих. Над усією історією України панує незадоволенний настрій мас, який найрізкіше виявляє себе в найдужчих свободолюбивих осібниках. Часто піднімаючися вище понад окруження своїми здібностями, вони не миряться з вічним притиском нужди і чужого панування, скидають із своєї шиї ярмо, тікають на Запоріжжя, або в гайда-

маки, або просто в ліс, куди-будь шукати нових шляхів життя. Що може дати таким натурам сучасне село з придавленим громадським життям, з повним браком артистичних, культурних чи інших духовних інтересів, з нелюдською, тяжкою, ненастанною працею, грошовим заробітком і зовсім не забезпеченим завтра? Оце безпросвітне робуче життя дуже ярко встає перед нами в усіх творах українських письменників.

Скільки треба чи то абсолютного отупіння робучого вола, щоб примиритися з ним, чи високого героїзму людей, переконаних про неможливість перемінити своє життя чесним, «божеським» способом! Який страшний факт для національної психології в тім, що Чіпка зробився розбійником! Пощо ті жертви, ті пропащі сили? Сам Мирний найкраще відповідає на се питання прегарною українською приказкою, що давніше була титулом повісті: «Хіба ревуть воли, як ясла повні?»

Повість Мирного «Пропаша сила» охоплює всю добу закріпощення України і закінчується важким драматичним фіналом: Чіпка в своїм розбої попався в руки справедливості, а його гаряче улюблена жінка не пережила його ув'язнення і повісилася. В остатній часті повісті маємо прегарний малюнок перших виборів у селі земських «гласних»: за наказом станового під ворожо згідними поглядами панів селянам «наказують» віддавати голоси за шляхетських кандидатів, а коли у них стало настільки незалежності вибрати свого гласного – Чіпку, його, розуміється, не потвердили.

Друге оповідання Мирного «Лихо давнє й новочаснє» розкриває перед нами той аграрно-економічний переворот, що доконується тепер у південних чорноземних степах. Тут дуже живо показано конфлікт між селянами і завідателем великої економії із-за заведення рільничих машин, які значно вменшують заробітки людності. В тім оповіданні і в інших обік палких, гордих, протестуючих натур Мирному на диво удаються спокійні фігури старих пастухів, тих сільських філософів-пантєїстів: провівши весь вік серед природи, здалека від сільських передирок, вони зберігають у своїх чистих душах високі задуми і любу, поблажливу ласкавість до всього страждущого, безпомічного. Ті величні, патріархальні образи у Мирного дуже типові і гармонійно зливаються з загальним тлом степів та наполовину пережитого роздолля їх напівпастирського побуту.

Так, стара Україна з її чабанами, степами, вкритими тирсою, з непоборним завзяттям її героїв і непорочною красою її

дівчат – завмирає, відживає свій вік. Талановиті артисти – Левицький, Карпенко-Карий, Мирний, правдиві послідовники заповітів Шевченка, дали нам у своїх безсмертних творах увесь великий синтез її життя, її історії і цілого духовного складу її народу. На зміну старого життя виставляє нові вимоги, вводить нові умови, нову диференціацію класових груп людності. Степи, де герої хліборобського побуту Левицького та Мирного жили в безпосередній стичності з природою, втратили свій безмежно пустинний обрій і роздробилися на дрібні парцелі; в степах, де свобідно жили в дніпрових та інгульських комишах запорозькі січі, тепер стирчать до неба високі комини бельгійських та французьких заводів і величезні гутні печі глитають у свої пекельні челюсті мільйони пудів дорогоцінного криворізького заліза. Земля, що вперед родила траву в ріст чоловіка, тепер усе частіше й частіше не хоче родити старанно засіване на ній збіжжя. Економічна нужда з усіма її страшними товаришами – голодом, духовним здичінням і фізичним виродженням – виставляє свою страшну голову медузи в тих простовільних місцях, де колись лунала й зароджувалася розкішна народна дума, пісня, казка, де, по словам поета, «веселії пишались села», а по опису іншого «в вишневіх рощах тонут хутора».

В тім краю, «где все обильем дышит», на наших очах доконується глибока культурно-економічна еволюція. Середні віки скінчилися, як колись вони кінчилися для «веселої старої Англії». Хоч і як може видатися дивним таке порівняння, але воно натикається само собою, коли згадати історію Англії XV віку, Англії перед Шекспіром. Феодалізм конав, умирав натуральною смертю; «феодальна аристократія була так відірвана від народу і до такої міри довела свій принцип, що мусила зів'янути, як в'януть занадто вибуялі рожі» (*Див. Жюсвран. Історія англійського народу в его літературе, стор.395 – Ів.Фр.*). Народна маса починає багатіти і змагає до рівності горожан, границі між верствами затираються чимраз більше. Конечність промислу й торгівлі збільшується раз у раз. «Меншає значення класу сеньйорів та феодалів, збільшене значення буржуазії та робучої верстви зближає ті різні часті нації, і сей факт має величезне значення для літератури; настане день, коли автори могтимум оберталися до всеї аудиторії і писати для цілого народу» (там же, стор. 402).

Ось що зазначають історики старої Англії XV в. Розуміється, *comparaison n'est pas raison* (порівняння – не доказ), але багато дечого в тій давній еволюції повторяється, власне, на наших очах у рідній

нам Україні. Одно лише в нашій житті різко суперечить перехідній добі Англії: там з упадком феодалізму багатіла маса (*Твердження в такій формі не зовсім вірне; з упадком феодалізму багатіли міста, але по селах почався процес пролетаризації селянських мас.* – Ів. Фр.) і зароджувалася нова міщанська верства; у нас, навпаки, на зміну феодалів устають темні постаті вроді «хазяїна» Карпенка-Карого. Вони захоплюють у свої руки всі землі, весь розпочатий у нас на півдні великий промисел, а маса народу страшенно бідніє і починає мало-помалу свідомо міркувати про свою бідність. Скільки напруженої енергії в тих сотках, тисячах наших переселенців, що заселили цілі околиці в Сибірі та над Амуром! Скільки пристрасного бажання рятувати себе знанням, наукою в боротьбі за хліб насущний виявляє народна маса, се знають усі, хто хоч трохи доторкався до життя сучасного села, знають видавці укр[аїнських] книжок для народу: у них за останні 5-7 літ народився справжній, многомільйоновий читач. Самопізнання будиться; південь, що 200 літ дрімав у казковім сні, в байдужім індеферентизмі до всякої зверхньої культури, тепер виставляє свою національну інтелігенцію. На зміну давньої зовсім відірваної від народу, історично винародовленої освіченої середньої верстви народжується новий культурний клас, що з запалом широго переконання рветься відновити свій національний зв'язок з народною масою, а поперед усього говорити одною мовою з нею і тим зробити початок неминуче потрібного для здорового життя кожної нації обопільного розуміння між масою й її освіченою меншістю. Язык народу може лиш тоді розвиватися і багатіти, коли ним користується для вислову своїх думок не сам простий люд, а власне його передові культурні верстви. Буде тому 25 літ, як французький учений Леже приїхав був до Києва, і з зачудуванням питав: «Але де ж, властиво, тут можна бачити «малоросів»? Я ніде по вулицях не чую їх мови». Тепер він почув би музикальну мову Шевченка і в стінах університету, і на вулицях, і в театрі. Виросла інтелігентна українська сім'я, де в розмові вживається рідна українська мова, виросла молода інтелігенція, що думає й говорить нею. Доля української мови, про якої вимирання люблять говорити наші централісти, запевнена, і національній просвіті наростіж відчинені двері (*Чи не занадто оптимістично дивиться на річ шан[овна] авторка? Маса фактів день у день перечить тим смілим твердженням.* – Ів. Фр.) .

Ся характерна національно-культурна течія, що йде перед на-

шими очима, неминуче відгукнулась і в українській літературі: молоді її представники вже не обмежуються в своїх творах на малюванні самого народного життя, а рисують нам також картини з нашого товариського життя Яновська («Ідеальний батько», «Дарочка»), Кримський («Не порозуміються») і найхарактерніший представник нової української літератури Коцюбинський. В його повісті «Хо» маємо цілий аналіз душі інтелігентного чоловіка перехідної доби, коли переконання і чесні моральні погляди придавлюються страхом – утратити задля них той матеріальний супокій, на якому й застиває герой «Хо». В другій повісті Коцюбинського «Для загального добра» змальовано страждання молодих інтелігентів, що широко бажають працювати на користь народові і яких той сам народ приймає за своїх найгірших ворогів. Епізод узятий із боротьби земства з філоксерою в Бессарабії; обі сторони обмальовані однаково виразно: і людність – виноградарі-молдавани, що з розпукою боронять свій виноград від якихось «докторів», що понаїздили до них і нівечать їх улюблені, так старанно плекані корчі, – і, з другого боку, – молоді народники, що з не меншою розпукою бачать, як людність не розуміє їх і не згоджується боротися з дійсним ворогом – філоксерою. Так само гарне оповідання Коцюбинського «Посол від чорного царя», де потрясений темнотою народної маси молодий чоловік, що досі лише тратив життя на власні розривки, покидає місто, різко переміняє свої звички і оселяється в селі як простий крамар, аби внести хоч промінчик світла в темне царство невеличкого сільця.

Ті три оповідання Коцюбинського – правдиві перлини його талановитого пера. Але його широкий талант не зупиняється на самому інтелігентному житті, не прив'язаний до якої-будь одної місцевості, він однаково артистично рисує нам і мальовничі кримські береги, і Чорне море, що хлюпочеться о них, і тишину, що притаїлася в дрімучих комишах дніпрових плавнів, і палку самородну красоту бессарабського села, обведеного виноградниками. Народні оповідання Коцюбинського різко відрізняються від таких же творів давніших письменників: у нього виступає не загальний синтез, не масовий характер і не примітивний тип селянина, а окремі своєрідні індивідуальності. Коцюбинський залюбки підхоплює різні нові появи народного життя, переміни в його родинних обичаях і індивідуальності він обмальовує дуже тонко; його психологічний аналіз однаково глибоко заходить у душу не лиш українця, а й молдаванина і татарина (перечудове його оповідання з

татарського життя «На камені»). Отся різnorodність додає творчості Коцюбинського оригінальної привабливості і краси. З народних оповідань особливою сердечністю і простою пройняті «Дорогою ціною» і «П'ятизлотник». Язиком володіє Коцюбинський майстерно; деякі місцеві подільські слова та вислови надають іноді окремих колорит його мові, загалом дуже легкій і мальовничій.

Наскільки Коцюбинський являється речником вищевказаної поступової культурної течії української суспільності, остільки Стефаник – поет страшного сучасника економічного положення народу в Галичині. Особливо відомі три невеличкі його збірки: «Синя книжечка», «Дорога» і «Кам'яний хрест». Вони складаються з коротких нарисів, присвячених майже виключно характеристиці розпучливої нужди і безвихідного положення хліборобської людності. Деяким із тих нарисів не стає викінчення, повного літературного оброблення, але многі оповідання викликають потрясаюче враження своїм глибоким реалізмом. Стефаник має особливу манеру з дивною простою рисувати трагічні факти і драматичні стани душі. Таке оповідання «Стратився»: воно ведеться зовсім об'єктивно, немовби словами байдужого обсерватора, а проте захоплює читача глибиною переданого в ньому горя. Поїздом залізниці їде селянин, викликаний до міста звісткою про смерть сина, вояка. Ледве-не-ледве відшукує касирню і знаходить свого єдиного сина в трупарні. Так само повні чорного трагізму ті оповідання, де Стефаник рисує страшне виродження і здичіння людності – неминучий наслідок безвихідного економічного положення маси. В оповіданні «Басараби» перед нами ціла сім'я спадкових неврастеніків, що один за одним самовбивствами роблять кінець своєму життю, повному муки. В «Новині» батько зважується втопити своїх дітей, зневірившись в можливість прогнати їх. В «Лесевій фамілії» батько-п'яниця все несе з хати до коршми; жінка, стративши терпець, жене йому наздогін, коли він виносить останній мішок муки, і своїм 6-8-літнім дітям велить бити свого рідного батька, щоб вирвати з його рук дорожочинний мішок.

Страшенна картина, коли люди майже втрачають людську подобу. Читаючи Стефаника, робиться соромно за наш золотий ХХ вік з усіма його смілими винаходами, з високим ростом наук і обік того з можливістю таких умов життя, в яких вимирають мільйони сільського і міського пролетаріату.

Коцюбинський і Стефаник – найхарактерніші, але зовсім

не самотні представники нової, молодої української літератури. На сторінках «Киевской старини» і в окремих літературних українських альманахах з кождим роком виступають нові імена з прегарними артистичними творами. Винниченко, Григоренко, Кримський, Яновська, Чернявський і ін. розширяють течії пережитого народного вітхнення. Лишаючися всі вірними демократичним традиціям української літератури, молоді артисти, кождий ідучи за своєю суб'єктивною творчістю, не чужаться всіх новіших напрямів західноєвропейської літератури.

У всіх їх творах б'є ключем свіжа, нова течія; читаючи їх, нехотя почуваш, що українська література переживає хвилину особливо-го духовного розбудження. Старі, вузьконаціональні традиції порвані, лірично-естетичні відносини до дійсності пережили свій вік, на черзі стоїть трагічний реалізм.

Молоді українські письменники вже не обмежуються на самих національних типах; вони беруться до психологічного аналізу чоловіка без огляду на те, в який би національний чи класовий костюм він був одягнений. Їх завдання – висловлення всіх рухів людської душі, що й творить велике завдання кождої артистичної літератури.

Отсей широкий напрям молодих українських письменників виявляє свідомий зріст української суспільності і невичерпне багатство творчих сил тої самої нації, яка силою історичних обставин немов зовсім була заснула і спала звиш 200 літ. Та проте народ, який зложив «Слово о полку Игорев'Ь», думу про «Втеку трьох братів» та «Бурю на Чорнім морі», не може вмерти духовно під жадним історичним гнітом. Національна інтелігенція, що відродилася тепер, викличе до життя його сонні досі духовні сили, а нова артистична література висловить голосно велику демократичну ідею, що лежить в основі національного самопізнання українського народу.

С. Русова

Гай, гай, Вашими б устами та мед пити, в[исоко] пов[ажана] пані Русова! Не очі у вас, а якісь мікроскопи, бачать те, чого звичайні очі не можуть добачити. Де в бога побачили ви той «нічим не спинений розвій української мови та літератури»? Де вам уявилося те багатство нових, міцних, оригінальних талантів, що буцімто виростають щороку, мов гриби по дощі? Невже в російській Україні вже скасовано забо-

рону 1876 року? Невже сучасна літературна продукція, навіть та, що перейшла звичайну цензуру, без перешкоди йде в руки селянина, до сільських читалень та чайних? Невже українські видання розходяться мільйонами? Невже правильність літературної продукції та продажі укр[аїнської] книжки забезпечена чим-будь хоч крихітку, хоч на один рік і не висить раз у раз на ласці першого-ліпшого держиморди?

Таких питань можна би накопичити ще багато, та се не довело би нас ні до чого. Досить буде сконстатувати, що ви[соко] п[оважана] авторка дала себе унести коневі ліризму і підмалювала занадто рожево теперішній стан української літератури, який при ближчій огляді, власне, виявляє явища, що можуть нав'язати зовсім супротивні думки. Бо ж подумаймо: найвартніша літературна повість, на 1903 р. побачила світ у російській Україні, повість Мирного «Пропаша сила», була написана рівно 30 літ тому назад! Значить, для теперішнього часу вона майже археологія. Зі старших письменників один лише Карпенко-Карий в «Саві Чалім» і «Хазяїні» дав у остатніх роках капітальні твори, в яких виявив зріст і розвій свого таланту. А з тих наймолодших, якими так тішиться пані С. Русова, ані Григоренко, ані Кримський не дали нічого, так само як у нас уперто мовчав весь рік Стефаник, мовчали Бордуляк і Семанюк.

Та й Коцюбинський, якого твори здобули собі відразу симпатію в Росії, не такий-то вже новик у літературі, і значна часть того, що тепер дивує і радує д. Русову, була вже від 15 літ друкована в Галичині. Ми високо цінімо талант д. Коцюбинського і його нарис «На камені» вважаємо одною з найкоштовніших перлин нашої літератури, та проте мусимо сказати, що сей автор якось не поступає наперед, не зважається на ширший твір, який дав би змогу розвинутися його талантові, але станувши від першого разу високо в ряді наших новелістів, так і держиться на сьому становищі [...]

Дивно трохи, як се пані Русова, характеризуючи остатню фазу в розвої української літератури і згадуючи такі в усякім разі другорядні появи, як Григоренко та Яновська, поминула письменника і громадського діяча далеко більшої міри, Бориса Грінченка, який у минулому році виступив, нарешті, й перед українською громадою, по 23 роках невтомної та різносторонньої літературної праці, з більшими збірками своїх творів, а власне, з одним томом драм і томом поезій. Полишаючи на боці все інше, кождий неупереджений мусить признати, що вже з

огляду на мову, поетичну форму та техніку версифікації ті томи треба вважати великим здобутком української літератури. Надто ж драми Грінченка (деякі відзначені нагородами на конкурсах Галицького виділу крайового) являються немаловажним здобутком для української сцени, а така драма, як «Серед бурі» і з погляду на композицію, на ясний малюнок характерів та на ідейний підклад займе в укр[аїнській] літературі дуже високе місце, може, чи не найближче обік «Сави Чалого» Карпенка-Карого. Надто дав д. Грінченко в «Киевской старине» ряд гарних прозових оповідань, які разом із тими його новелами та романами, що були давніше друковані в Галичині, ставлять його високо в ряді наших повістярів.

Та остаточно не в тім річ, котрих письменників бере авторка темою для характеристики; важніше те, що вона бачить у них? Що, власливо, «старе» і що «нове» добачила пані Русова в сучасній українській літературі? Се питання важне й окреме від усіх роздавлених у її статті письменників; у ньому лежить відповідь на питання: чи робить наша література прогрес, а коли робить, то в яким напрямі? Така чи інша відповідь на се питання важна не лише для чужинців (у данім випадку для москалів, яким може бути цікаво пізнати ближче, власне, те наше «нове»); вона важна й для нас самих, бо може зорієнтувати нас, куди ми йдемо, і подати вказівки, чи слід туди йти, чи, може, ні.

Отже, мусимо сказати, що сих питань пані Русова не сформулювала собі ясно і тим самим не могла дати на них ясної відповіді. Я вже зазначив вище, що діяльність наших старших письменників, спеціально Мирного й Карпенка-Карого, вона характеризує не зовсім ясно. Їх не можна назвати ні малярами «старої» України з її степами та ідилічним життям, ані виключними народниками, ані навіть представниками «старої» школи в чисто технінім погляді. Навпаки, вони оба малюють Україну в важкій перехідній добі, а Карпенко-Карий навіть навмисно і дуже вдаіно підхоплює найсвіжіші фази та явища економічного й громадського розвою (рух спілковий, поява великих капіталістів із українців і т.і.). Так само Мирний у деяких своїх творах («Лихі люди», «Лови» і т.і.) зачіпає дуже новочасні появи і то не сільського, а міського, загалом інтелігентного і навіть політичного життя. Значить, причім тут «старе» в розмові про сих письменників? А коли й єсть щось старе, то в усякім разі треба його відрізнити від «нового», яке єсть, мабуть, і у них. А далі, беручи на увагу тих молодших

письменників, схарактеризованих д. Русовою, ми знов, не бачимо з її характеристики, що ж таке нове виявляє себе у них? Коли вірити нашій авторці, то наші «нові» письменники, власне, тим нові, що «малюють Україну не давно, а теперішню, з її злиднями і важкими економічними відносинами» Про Стефаніка пані Русова каже се навіть з надзвичайним притиском; по її думці, його оповідання, власне, тим роблять таке сильне враження, бо в них малюються невимовно тяжкі, економічні відносини галицько-руського селянства»

На мою думку, се погляд зовсім невірний. Адже ж і наші старші письменники – Нечуй-Левицький, Мирний – дали немало картин народної нужди, здирства, кривди, – надто багато нового, генетично нового молоді письменники не дали та й не можуть дати. Та проте пані Русова вірним чуттям угадала, що ті письменники вносять щось нового в нашу літературу, але обов'язкова в російській журналістиці фразеологія про малювання економічних обставин та аналізування життя загородила їй дорогу до пізнання того «нового». Отже ж, тут треба поперед усього відкинути ті старі формули і глянуть на річ без упередження. «Нове», що вносять у літературу наші молоді письменники, головню такі як Стефанік і Коцюбинський, лежить не в темах, а в способі трактування тих тем, у літературній манері або докладніше – в способі, як бачать і відчувають ті письменники життєві факти. Стара школа дала нам у Мирнім, Свидницькім, Нечуї-Левицькім, Карпенку-Карім великих епіків (драматична форма деяких творів – річ побічна), себто людей з ясним, широким поглядом, що малювали широкі картини українського життя так, як їх бачили оком пильного, любов'ю надиханого обсерватора або іноді мораліста та судді. Ми подивляля виразність і вірність тих картин, багатство вирисуваних на них характерних фігур та цікаво слідили за ходом подій їх життя, але ми чули завсіді поза тими картинами руку, голос автора, який часто й сам виявляв себе чи то довгими описами від свого лиця, чи рефлексіями та іншими способами.

Натомість «молоді», а особливо Стефанік, вносять у літературу зовсім інший спосіб трактування речі. У них інша вихідна точка, інша мета, інша техніка. Коли старші письменники завсіді клали собі метою описати, змалювати такі чи інші громадські чи економічні порядки, ілюструючи їх такими чи іншими типами, або змалювати такий чи такий характер, як він розвивається серед такого чи іншого окруження, нові письменники кладуть собі іншу задачу. Для них головна річ людсь-

ка душа, її стан, її рухи в таких чи інших обставинах, усі ті світла й тіні, які вона кидає на ціле своє оточення залежно від того, чи вона весела, чи сумна. Коли старші письменники виходять від малювання зверхнього світу – природи, економічних та громадських обставин – і тільки при допомозі їх силкуються зробити зрозумілими даних людей, їх діла, слова й думки, то новіші йдуть зовсім протилежною дорогою: вони, так сказати, відразу засідають у душі своїх героїв і нею, мов магичною лампою, освічують усе оточення. Властиво, те оточення само собою їм мало інтересне і вони звертають на нього увагу лиш тоді й остільки, коли й оскільки на нього падають чуттєві рефлекси тої душі, яку вони беруться малювати. Відси брак довгих описів та трактатів у їх творах і та переможна хвиля ліризму, що розлита в них. Відси їх несвідомий нахил до ритмічності й музикальності як елементарних об'явів зворушень душі. В порівнянні до давніших епиків їх можна би назвати ліриками, хоча їх лірика зовсім не суб'єктивна; навпаки, вони далеко об'єктивніші від давніх оповідачів, бо за своїми героями вони щезають зовсім, а властиво, переносять себе в їх душу, заставляють нас бачити світ і людей їх очима. Се найвищий тріумф поетичної техніки, а властиво, ні, се вже не техніка, се спеціальна душевна організація тих авторів, виплід високої культури людської душі.

Із сього становища треба, здається мені, оцінювати таких наших письменників, як Коцюбинський (у деяких новіших творах, головно «На камені»), Ольга Кобилянська, Мартович, а особливо Стефанік. З недокладного в'яснення сеї основної різниці світогляду плили висловлені досі хибні оцінки сих письменників. Одні, як ось Б. Лепкий, бачили у Стефаніка безнадійний песимізм, малювання темних сторін людської душі – зовсім несправедливо. Я не бачу у Стефаніка ані сліду песимізму. Навпаки, у многих із його оповідань віє сильний дух енергії, ініціативи, а у всіх бачимо велику любов до життя і до природи – речі, зовсім суперечні песимізмові. Певно, коли когось болить, то він кричить, стогне, але хіба ж се песимізм? Певна річ, життєва обсервація доводить автора до конечності малювати частіше гіркі, важкі психічні стани, ніж ясні, але й у малюванні ясних станів («Мамин син», «Підпис» і т.і.) він виявляє те саме майстерство, що й у малюванні важких. Що він не любить в малюванні драстичних деталей і звирячих збочень людської душі, але, власне, з незрівнянним тактом чутливої душі вміє обминати їх, на се маємо в його оповіданнях численні до-

кази, найкращі – се початок «Басарабів» і ціле оповідання «Злодій». Прошу порівняти се чудове оповідання з мою «Хлопською комісією» – оповіданням, у якому, зрештою, моєї власної артистичної творчості нема майже зовсім, бо воно майже живцем записане з уст одної з жертв того самого конфлікту, який змальовано у Стефаніка. Порівняння тих двох оповідань може, по моїй думці, дати найкраще зрозуміння нової манери, нового способу бачення світу крізь призму чуття й серця не власного авторського, а мальованих автором героїв. Повторяю, тут уже не сама техніка, хоча вона у Стефаніка майже всюди гідна подиву, тут окрема організація душі – річ, якої при найліпшій волі не потрапиш наслідувати.

Так само невірний осуд пані Русової, що Стефанік – маляр страшної економічної нужди селян. Коли б пані Русова побачила на власні очі той закуток нашого краю, відки родом Стефанік і якого людей малює він у своїх оповіданнях – один з найкращих закутків, які мені доводилося бачити на широких просторах і то не лише нашого краю, – то думаю, що сама пізнала би невідповідність такого осуду. Та й хіба ж Стефанік малює саму нужду селянську? Хіба сільський багач Курочка нуждар? Хіба сім'я Басарабів – сім'я нуждарів? Хіба в «Кам'янім хресті» нуждарі вибираються за море? Хіба в «Сконі» конає нуждар? Ні, ті трагедії й драми, які малює Стефанік, мають небагато спільного з економічною нуждою; се трагедії душі, конфлікти та драми, що можуть *mutatis mutandis* (**З відповідними змінами (лат).** – *упаряд.*) повторитися в душі кожного чоловіка, і, власне, в тім лежить їх велика сугестійна сила, їх потрясаючий вплив на душу читача.

Та й ще одно, оте вічне говорення про аналіз життя, характерів, душ чи навіть економічних відносин, що буцімто має бути метою, навіть найвищою метою поетів-белетристів. Пора б, нарешті, дати собі спокій з тим надуживанням наукового терміна там, де йому зовсім не місце. Аналізує – то зн[ачить] розкладає явище на простіші елементи хімік, психолог, статистик, економіст, але не поет. Навпаки, поетова задача зовсім противна аналізу: з розрізнених явищ, які підпадають під наші змисли, сотворити цілість, пройняту одним духом, оживлену новою ідеєю, сотворити новий, безсмертний животвір. Се синтез в найвищій розумінні сього слова. І коли давніші письменники доходили до того синтезу і вели нас до нього з певним трудом, вводили нас, так сказати, в лабораторію свого духу, показували нам розрізнені частки, з яких потім

складали свою цілість, то письменники нової генерації (розуміється, не всі і не все з однаковим майстерством) зовсім не втаємничують нас у свій творчий процес, виводять свої постаті перед наші очі вже готові, силою свого вітхнення овівають нас чародійною атмосферою своїх настроїв або сугестіюють нашій душі відразу, без видимого зусилля зі свого боку, такі думки, чуття та настрої, яких їм хочеться, і держать нас у тім гіпнотичнім стані, доки хочуть.

Отєє, по моїй думці, головні прикмети письменників нової генерації, не лише нашої, із сього погляду прийдеться оцінювати їх появу і їх вплив майбутній критиці. Старими формулками про економічну нужду та аналіз тут ні до чого, крім натягань та кульгавих осудів, не дійдемо. Се поети душі, психологи й лірики, і від тонкого психологічного аналізу мусить вийти – не творчість, а критика.

Нема сумніву, що, критикуючи твори тих письменників, нам прийдеться так само позбутися старих та зужитих формулок наївного утилітаризму. Для давнішої критики – назву її для простоти добролюбівською, хоча Добролюбов і не був її першим творцем, а йшов лише дорогою, визначеною Джоном Стюартом Міллем – літературні твори тим були великі й цінні, що звертали нашу увагу на певні хиби суспільного устрою, публічного виховання, певних звичаїв, поглядів та характерів, що популяризували, так сказати, добутки психології, іноді навіть географії, історії та суспільних наук. Розуміється, що мірена таким ліктем нова література де в чиїх очах у великій більшості підпаде під погороджену колись категорію «чисто естетичної насолоди», хоча й завзяті утилітаристи при ближчім роздивленні не будуть могли відмовити їй певного суспільного значення. Але в чім лежить те значення, се не так легко сказати, а в усякім разі до вірної відповіді на се питання треба йти не з погляду простої суспільної утилітарності, а з погляду вищої культури душі, розширення й уточнення нашого чуття і нашої вразливості. Та про се нам доведеться ще говорити детальніше.

МОДЕРН D'UKRAINE: ЛЕСЯ УКРАЇНКА

РЕКОНСТРУКЦІЯ ПСИХОСТРУКТУРИ: ПОРУШЕННЯ ЗАПОВІТУ

Знаковість постаті Лесі Українки для української і, без сумніву, європейської культури, масштабність її доробку, про що свідчить і кількість написаного самою письменницею і відгомін її творчості у працях не одного покоління дослідників, безсумнівна. Сотні статей, десятки монографій і наукових розвідок, серед яких особливо хочеться виділити праці останніх років, де поетеса розкривається новими гранями свого творчого й особистого життя, – все це данина генію, якому у вітчизняній культурі мало кому вдавалося дорівнятися. Серед багатоманіття проблем, які стоять перед літературознавцями, мовознавцями, культурологами, філософами, психологами в лесезнавчому дискурсі, проблемі таланту, винятковості Лесі Українки належить одне з провідних місць. На жаль, ми мало задаємося питанням, а що ж є першопричиною цієї винятковості? Що взагалі вирізняє і залишає в анналах історії класика такого масштабу серед безмежжя мистецьких проявів? Що робить класика класиком? Чи лише кількість написаного, значимість для історії рідної культури? Чи, можливо, харизматичність? І чи без усвідомлення особистісних проявів ми пізнаємо мистецьку спадщину в усій повноті її значень? Представники формалізму, структуралізму, постструктуралізму стверджують, що таке їм під силу, адже для цього достатньо самих текстів. Але спробуємо уявити Лесю безвідносно до її біографії, її тридцятилітньої війни з хворобою, без необхідності шукати «вирію» (Леся Українка), без особистісної драми, без... etc. Як би жорстко не звучала відповідь, але, безумовно, ми б мали іншу Лесю: в міру можливої представницю українського громадянства, з тими ж виразними

соціальними і національними переконаннями, що прищеплювалися родиною й оточенням. Геніальність так чи інакше дала б про себе знати, але... творчий доробок, без сумніву, був би іншим.

Завдання, яке ставимо перед собою в підрозділі, розкрити особливості психосвіту Лесі Українки, простеживши як його вияви на рівні свідомої, підсвідомої сфер та темпераменту відбилися в художніх тестах, які, у свою чергу, попри видиму відсутність паралелей є невичерпним джерелом психоавтобіографічної інформації. Разом із тим виявлення особливостей художньої спрямованості письменниці дозволяє осягнути окремі аспекти її модерного світобачення.

ПСИХОСВІТ ПИСЬМЕННИЦІ: ОСОБЛИВОСТІ ЕКСПЛІКАЦІЇ

Послуговуючись методологічною концепцією дослідження впливу психоструктури особистості автора на справу його рук, приймемо тезу Ю. Бойка, висловлену безпосередньо щодо письменниці: «Воно (натхнення. – С.М.), без сумніву зв'язане з біологічною властивістю поетки, зі специфікою її життєвого темпераменту, в ньому є неминучість. Згадується при тому Е. Т. А. Гофман, який творив у стані гарячки. До Гофманового натхнення примішувалося щось патологічне. Але поза тим душевний стан поетки в момент творчості нагадує про Гофмана. Це стан типово романтичної екзальтації» [4, 128] (підкреслення наше. – С.М.). Зрозуміло, що дослідник не вдається до науково-психологічного обґрунтування своєї думки – це поза сферою його інтересів. У той же час, дуже точно визначає залежність психофізіології митця і творчості, й виказує одну з домінантних рис її психіки, яка серйозною мірою визначає її художність – здатність до екзальтації. Клінічна характеристика цього стану могла б залишитися за межами нашого дослідження, але саме його ознаки визначають психологічне підґрунтя творчості Лесі Українки. «Збудження без потьмарення свідомості, надмірна захопленість» [21,233] певним об'єктом – це психологічні основи екзальтації, і це ж одна з першооснов натхнення письменниці. «Як уже наступає la folie divine (божественне безумство. – С.М.), – напише Леся Українка в листі до матері, – то всі практичні спостереження відступають набік – натуру тяжко одмінити. Зате сям folie дає справжнє щастя...» [23, 363] (підкреслення наше. – С.М.). Додамо до цього власне істерію, на яку слабувала письменниця, і відомості про яку збереглися в епістолярії та

спогадах родини. Спричинена цілим комплексом психічних потрясінь дитинства (неможливість займатися музикою, обмеження у спілкуванні з однолітками, позбавлення багатьох дитячих забав, материнської уваги тощо), ця хвороба стала не лише ще однією (поруч з анемією та туберкульозом) психофізіологічною проблемою для Лесі. Сам по собі діагноз можна було б не залучати до літературознавчої студії, але вияви хвороби у Лесиному випадку є одним із психологічних чинників її мистецького дискурсу, фактором особливого ритму творчості, яка, у свою чергу, стає своєрідним «засобом компенсації» (К.-Г. Юнг), спрямованим на досягнення психічної рівноваги.

Цілком усвідомлюємо, що подібні тези викликають асоціації із відомою теорією Ч. Ломброзо («Геній і безумство»). Ні підтвердження її, ні спростування не є нашим завданням. Цьому свого часу було віддано чимало наукової енергії (Т. Рібо, Г. Жюлі, А. Адлер, П. Карпов, Н. Гончаренко та ін.). Абсолютність тверджень Ч. Ломброзо сумнівна. Та все ж ігнорувати прояви психічних розладів, що спричиняють певні реакції, безпосередньо пов'язані з художніми виявами, було б невіглаством.

Звернімося до фахівців. До характеристик психічних особливостей, притаманних хворим на істерію, поряд із згадуваною вище «надмірною захопленістю», автор «Медичної психології» П. Розенбах відносить і «надмірну перевагу чуттєвої, емоційної сторони духовного життя над інтелектуальною та підвищену вразливість» [20,147] (підкреслення наше. – С.М.) – риси, які спостерігаємо як у Лесі Українці, так й у її героїнь: від Люби з «Блакитної троянди» до Міріам з «Одержимої», від Оксани з «Боярині», до Мавки з «Лісової пісні».

Зауважує П. Розенбах і **підсилення яви**, завдяки якій картини, що раптово з'являються під час подібних розладів, «набувають великої живості» [20,149], легко ведуть до афектів і порушують рівновагу нервових функцій. У листі до О.Кобилянської Леся Українка зізнається: «Я взагалі давно уже втратила віру в «духів» і спиритичних і всяких інших, а часом, в хвилини подразнення нервового, щось одзивається, як, наприклад, страх дзеркал вночі, прикре почуття від темряви і т.і., певне, се якісь спогади фантастичного настрою мого дитинства...» [23,324] (підкреслення наше. – С.М.).

Найкращі речі написані Лесею Українкою в стані стресу, на межі психічних можливостей. Це стосується й «Одержимої», й «Лісової пісні» і «Як я люблю оці години праці» етк. Аналіз творчості

письменниці переконує в тому, що інтелектуалізм текстів розширював горизонти української літератури, виводив її на європейський рівень розмаїттям мотивів, збагаченням образної системи, формальними знахідками, а вічності залишилися глибоко особистісні переживання, художня трансформація підсвідомих порухів, які у геніальної авторки легко долали межу Ід, раціоналізуючись у слові.

Тож не випадково М. Євшан у своїй статті «Леся Українка», розмірковуючи про генезу творчості поетеси, усвідомлюючи складність її рецепції для широкого кола читачів, визначає орієнтир, на який варто спиратися досліднику, аби зрозуміти непересічність таланту Лесі Українки. Це можливо лише тоді, коли «зрозуміємо її психічні мотори (двигачі) (підкреслення наше. – С.М.), той початковий настрій, який безпосередньо випереджує (підкреслення – М.Є.) саму поетичну концепцію, а далі зможемо відчутти, як щось реальне тло, підклад настроєвий поетичного твору, – тоді слова набирають далеко більшої сили, а образи і постаті стають далеко більш пластичними, і тоді про ніяку абстрактність та отяжілість не може бути навіть мови» [8,153].

Така теоретична установка цілком відповідає засадам психопоетики, які, на наш погляд, найбільш точно окреслюють кореляційну пару особистість – художній результат. Як зауважує Єфім Еткінд, автор «Нарисів психопоетики російської літератури XVII–XIX ст.», саме ця галузь літературознавчого знання дозволяє розглянути співвідношення думка – слово за умови, що під поняттям «думка» розуміють не лише «логічний умовивід (від причини до наслідку чи від наслідку до причини), не лише раціональний процес розуміння (від сутності до явища і, навпаки,), але й усю сукупність внутрішнього життя людини» [7,12] (підкреслення наше. – С.М.). Як бачимо, вчений актуалізує дві сфери психічного буття митця: «логічний умовивід» і «усю сукупність внутрішнього життя». Відчутно перефразовуючи традиціоналістське формулювання компонентів психоструктури особистості, виокремимо свідомі й підсвідомі прояви душі, які перебувають у нерозривному зв'язку із художністю.

Осмыслити ці зв'язки, на наше переконання, можливо лише за умови використання найширшого методологічного арсеналу психології: від діяльнісного принципу, сповідуваного О. Потебнею, Л. Виготським, О. Леонтьєвим, С. Рубінштейном, до психоаналітичних концепцій З. Фрейда, К. Г. Юнга, А. Адлера. Такий еkleктизм (Г. Олпорт), на

наш погляд, не шкодить, а навпаки, дозволяє побачити усе багатство психічних проявів, котрі, виходячи з із першопочаткової установки про кореляцію, реалізуються у творчому акті. Адже «душевне явище насправді таке неймовірно багате на кольори, багатогранне і багатозначне. Що ми не можемо вловити усієї його повноти в одному дзеркалі» [28,93]. І «дзеркала» – свідомі вияви душі, і задзеркала – підсвідома сфера, яку має на увазі К.-Г. Юнг, потребують скрупульозного вивчення. Багатство душевних проявів при цьому вимагає багатства проєкцій, джерелом яких є мегатекст, в якому закладена психобіографічна та психоавтобіографічна інформація. У випадку з Лесею Українкою особливо помітна різниця між авто- і психоавтобіографічним текстом. Скажімо, поезії Лесі Українки, що увійшли до циклів «Кримські спогади», «Весна в Єгипті» тощо, де переважає поетика подорожніх вражень, носять виразно автобіографічний характер, але мало свідчать про особливості психосвіту письменниці. Натомість абсолютно далекий від фактів життя письменника твір може містити дані про перебіг його психічних процесів, емоційний стан, вольову активність, особливості темпераменту, підсвідому сферу – структурні компоненти особистості митця. Так сталося, наприклад, з драматичною поемою «Бояриня», твором, який об'єктивно не може мати автобіографічний характер. Проте письменниця в переживаннях своєї героїні поруч із художньо реалізованою ідеєю мимовільної зради втілила власні почуття, емоції, переживання, пов'язані з хронотопом чужини, неможливістю повноцінного життя на батьківщині. Це вже не кажучи про «Лісову пісню», де особистість авторки вповні виявляється в мареві фантастичних картин і високих поривань.

Внутрішній світ Лесі Українки досить складно закодований у мегатексті. Його розкриття супроводжується значними труднощами, пов'язаними, з одного боку, із певним блокуванням інформації самою авторкою, з іншого – із неоднозначністю трактування окремих психічних явищ і процесів після їх експлікації. Домінування у мемуарах характеротворчих проявів над рисами темпераменту, підсвідомої сфери цілком очевидне і спостерігається чи не в усіх спогадах, написаних в радянський період. У випадку з Лесею Українкою означники на зразок «лагідність та добрість безмежна», «стриманість, терплячість та витривалість», «делікатність у відносинах з людьми» [22,32], «благородство», «пряма, проста вдача» [22,53], сила волі тощо домінують у

спогадах тих, хто більшою чи меншою мірою знав письменницю.

Ситуація з експлікацією особистісних рис ускладнюється чіткою установкою на приховування інформації про приватне життя. Окрім часто цитованої тези про небажання бачити «свою докладну біографію в друці» підтвердження цьому знаходимо й у спогадах К. Квітки, які, хоч і мають неабиякий історико-літературний інтерес, відзначаються надмірною, як на наш погляд, офіційністю, що пояснюється автором повагою «до погляду покійної на біографії», її категоричністю у ставленні до публікації «фактів з інтимного життя і листування покійних діячів» [22, 219]. Як не прикро, але за літературними уподобаннями, констатацією Лесиних оцінок окремих сучасних їй письменників (М. Вороний, В. Винниченко, О. Олесь, І. Франко, Б. Грінченко), дуже рідко навіть між рядками прочитується відгомін особистісного начала однієї з найнепересічніших жінок ХХ століття. І це при тому, що «се життя за останні 15 років було йому досить близько відоме» [22, 219]. А ось, на перший погляд, прорахунки у вибраній мемуаристом тактиці спогадів насправді – ще один штрих до ідеалізованого образу «співачки досвітніх вогнів». Ну, як не потішитися прихильникам «одинокого мужчини серед поетів соборної України» від згадок К. Квітки на кшталт: «Леся дивилася у свічадо не по-жіночому (!!!) – зрідка, рівно стільки, скільки треба для доконечної туалети культурної людини» [22, 223]. І це при тому, що «свічадо» довгі роки було невід’ємним атрибутом Лесиного побуту – робочий стіл-бюро в Колодяжному окрім кількох маленьких шухлядок обладнаний ще й люстерком, повірником її літературних і душевних шукань. Аж ніяк не випадково у фіналі поезії «Як я люблю оці години праці» з’являється його образ:

*Не згадую ніколи проти ночі
Про перелесника, моє свічадо тільки
Нагадує про нього вдень [23, 254].*

Це вже не кажучи про кілька квадратних метрів дзеркала у вітальні «білого будиночка». Для кого? На наш погляд, відповіддю на це питання й спростуванням Квітиного «не по-жіночому» цілком можуть стать спогади кухні Лесі Українки, доньки М. Драгоманова Аріадни Труш, яка, незважаючи на притаманну гарній жінці впевненість лише у власній вроді й не зовсім утішних у цьому ракурсі відгуків щодо Лесиної вроди, заявляє: «Леся уявляють дуже «мужеською», але вона відзначалася **великою жіночністю**. Леся любила одягатися.

Одягалася гарно, але скромно, спеціально любила гарні блузки. На лівій руці носила чорну рукавичку» [22, 120] (підкреслення наше. – С.М.). Підтвердження цьому знайдемо і в листі з Берліна Лесі Українки до молодшої сестри Ісидори, де їй зробили складну операцію хворого на туберкульоз правого кульшового суглоба. Біль, гіпсова пов'язка на нозі, неможливість самостійно рухатись, підготовка до піврічного перебування в ортопедичному апараті – все це нітрохи не вплинуло на бажання молодій жінки виглядати привабливо. «Одинокий мужчина» і у такому стані цікавиться новинками моди, більше того в тоні листа простежуються нотки життєрадісного кокетства: «Я тепер буду писати недовго, **бо треба збиратися їхати гулять**: я надіну свою нову, **вчора куплену, чорну накидку і червону (! – С.М.) шляпу з чорною лентою**, сяду в «одкидну карету» і поїду «во всю прить тихими шагами», на тих конях, що так чудово копитами клапають» [14, 480] (підкреслення наше. – С.М.). Як бачимо, мемуари дають змогу побачити видатну поетесу по-іншому, її образ стає значно привабливішим, антропологізується, набуває загальнолюдських рис, які наближають сучасного реципієнта до постаті і творчості видатної поетеси.

На жаль, страх розвінчати кумира, стерти позолоту з німба занадто стійкий. І не допоможуть тут ні надмірна відвертість у розкритті стосунків письменниці з Ольгою Кобилянською, ні прагнення побутовізувати її неоромантичний за духом світ. Без створення повноформатного психологічного портрета особистість письменниці не увиразниться для прийдешніх поколінь, яких уже не хвилюють ні досвітні вогні, не дивує сексуальна орієнтація, не відкриється новими гранями творчість. Та й сам портрет має увиразнити риси притаманні «фотографії», яка, як відомо, відбиває лише видимі грані, та ще й, якщо зроблена на спецзамовлення, як це було довгий час із Лесею Українкою.

Наскільки непросто це завдання свідчать цілий ряд сучасних досліджень. Але найточнішою в установці на майбутні літературознавчі розвідки є, на наш погляд, думка близької подруги Лесі Українки Л. Старицької-Черняхівської у спогадах про поетесу. «Я не пишу біографії Л.У., я тільки хочу зазначити зовнішні прояви її життя, ті грубі нитки, на яких настилав чудові візерунки її талант. Хто хоче знати життя її серця – хай читає її твори» [14, 406] (підкреслення наше. – С.М.). Ми лиш додамо – також листи «як живе уособлення автора, його матеріалізація» [15,155].

У «ПОЕТОВІЙ КЛІНІЦІ»: ПСИХОСТРУКТУРА – ПОЕТИКА

Підрозділ є ілюстрацією окресленого в теоретичному розділі та попередньому підрозділі алгоритму, реалізацією заявленої тези щодо можливості використання особливостей психоструктури письменника для виявлення прикмет поетики його творів. Об'єктом дослідження знову постає Леся Українка – така znana, здається, усіма: і дослідниками, і широким загалом, і майстрами піару, і така незнайомо – Леся-жінка, Леся-особистість, Леся-митець у розрізі психопоетики. Епіграфом – слова самої письменниці: *«Wer Den Dichter will verstehen, muss in Dichters Klinik gehen!»* (нім. : «Хто хоче зрозуміти поета, мусить піти в поетову клініку!» – С.М.). Мегатекст умисно обмежений поезією «Як я люблю оці години праці...», листами поетеси та біографічними записами Ольги Косач-Кривинюк, молодшої сестри Лариси Косач.

Для осягнення особистості Лесі Українки це по-особливному важливо. Адже, знаючи її неодноразові зізнання у небажанні афішувати власне життя, наблизитися до її психічної іпостасі не так уже й легко. С. Павличко, скажімо, досить категорично стверджує, що *«Леся Українка її поезії і навіть драм і Леся Українка її листів і статей – дві різні особи»* [18, 62]. В. Агєєва, яка, щоправда, зосереджується більше на феміністичних аспектах біографії, погоджуючись щодо поезії, зауважує, що була б обережнішою відносно драматургії, адже, *«чи не всі драми Лесі Українки так чи так прокоментовані авторкою, у листах знаходимо схожі мотиви, варіації, самооцінки, аналіз рецепції, полеміку з поціновувачами...»* [1, 144].

Отже, порівняльний аналіз «авторських слідів» у текстах і мемуаристиці цілком логічний і локальний матеріал (листування і мемуари лише за 1 рік і тільки один художній текст), обраний нами для дослідження, має стати тому підтвердженням.

1899 рік був досить важким для Лесі Українки, хоч сказати, що усі попередні й наступні були легкими, означає зогрішити проти істини. Та все ж підготовка, сама операція і реабілітаційний період, що тривав майже рік, були серйозним випробуванням навіть для цієї жінки, якою б мужньою й сильною вона не видавалася. Тим більше, що міф *«одинокого мужчини»* – «комплімент», необережно випущений у люди І. Франком, – стосувався скоріше поезії, а не тіла й душі Лариси Косач. Фізичний біль, відірваність від дому (операцію зробили у Берліні), неможливість працювати – все це психофізіологічні чинники,

які не сприяли творчій активності, що з відомих причин заміняла Леся Українці багато інших. Попри неможливість жити без інтелектуальної і духовної роботи (свідчення тому – систематичне листування), несприятливі психофізіологічні умови вплинули на те, що рік, про який іде мова, практично, найменш плідний у біографії поетеси. За даними О. Косач-Кривинюк [14, 507], це всього три оригінальних поезії. Перша, написана в Берліні 5 червня – «Поворіт» («Країно, рідная! Ох, ти далека мріє!») – скоріше рефлексія, навіяна втому від чужини, і говорити про її художню цінність можна дуже обережно. Друга, «Єрміє, зловісний пророче», помилково датується 2-м лютим, а отже, на 7-й день після операції, що фізично неможливо, насправді – 2.12.1899, тобто майже через рік. Третя, про яку, власне, йтиме мова, стала одним із ліричних шедеврів письменниці, ключем до її творчої лабораторії.

Поезія «Як я люблю оці години праці...» (19 жовтня 1899 року) – це своєрідний підсумок роботи її душі, зболеної фізичною неможливістю писати. «*Ах, ніколи ще не було мені так трудно писать, як тепер,* – напише Леся брату Михайлу 21 березня 1899 року з Берліну, – *власне, того, що ідей багато, а писати мушу коротко, се дуже врізає крила всякій ліриці! Ну, вже ж таки я встану колись, тоді вже – всі Hahn, und Schwab, und Pierdekopf (нім. : півень, і лебідь, і кінська голова – С.М.) – писатиму не так!*» [24, 342] (підкреслення наше. – С.М.). Пройде більше, ніж півроку, поки «не так» стане реальністю. Але то буде справді шедевр *ліро-ліроєпічності*. Така подвійність ліричного начала у сповіді поетеси визначена особливістю її психічної організації – «*я ж власне лірик par excellence*» [24, 368] (фр. – насамперед – С.М.), – зізнається вона в одному з листів О. Кобилянській. Крім того, подвійна доза ліризму стала своєрідним завершенням майже річних роздумів і листовних зізнань. Епістолярій цього періоду дуже цікавий відвертістю письменниці щодо мотивів до творчості та власне творчого процесу, який був для неї єдино можливим виявом власної сутності. «*Що ж робити,* – читаємо в тому ж листі, – *коли Dame Nature (фр. – мати-природа – С.М.) не дала мені нічого, окрім пера в руки, а рукам не дала навіть стільки сили, щоб завжди тримати перо, та й сказала: «Пиши»...*» [24, 368]. Листи за неможливості творити стають своєрідним засобом психорелаксації: «*Я часом навмисне пишу листа з тим, – зізн?ється Леся братові, – щоб потім подерти, – се «відкриває клапан» і лихий настрій вилітає в повітря як чад*» [24, 341], і *способом реєстрації*

рефлексій, спрямованих на мистецьку діяльність: «...мені робота, як і музика, служить часом замість горчишника (морального, звісно)» [24, 382].

Чи не тому перша по-справжньому мистецька постопераційна Лесина річ починається словами «Як я люблю оці години праці», які є своєрідним паролем для входу у творчу лабораторію поетеси. Кожен наступний рядок ліричного сюжету (поезія – прекрасний зразок для ілюстрації цього феномену) – поетичне привідкривання таємниці, над якою філософи, психологи, літературознавці б'ються друге тисячоліття поспіль: «Як народжується мистецький твір?». Для ліричної героїні – це священнодійство, яке відбувається під покровом ночі:

*Коли усе навколо затиха
Під владою чаруючої ночі,
А тільки я одна неподоланна
Врочистую одправу починаю
Перед моїм незримим алтарем [26, 198].*

Наскільки висловлені у художньому творі думки близькі до авторських? – ще одне питання, яке ставить психопоетика, і на яке можемо знайти відповідь лише у особистих зізнаннях, пам'ятаючи при цьому, що «*листи, написані до різних адресатів, часом являють нам дуже відмінні рівні самоідентифікації, авторка самохіть обирає різні ролі або навіть і маски*» [1, 141-142]. У листі від 21 березня 1899 року з Берліну до Олександри Косач (Судовщикової), дружини брата Михайла, української письменниці, що прибрала літературний псевдонім Грицько Григоренко, Леся Українка, розмірковуючи над проблемою «особа митця – літературний твір», зауважує: «*Недавно я читала один глупуватий роман Bourget (фр. –Бурже – С.М.), але там поставлено цікаве питання про те, наскільки справжня моральна особа артиста може і повинна одбиватись у його творах. Bourget рішає, що у справжнього таланта твір мусить бути антитезою його біографії, бо, творячи, він завжди вільний від свого щоденного «я» [24, 383] (підкреслення наше. – С.М.).* Оскільки для Лесі Українки поставлене питання не риторичне – вона, скоріше, розмірковує над проблемою – дозволимо собі у випадку з аналізованою поезією припустити близькість позиції ліричної героїні і авторської, а твір віднесемо до **психоавтобіографічних**, тобто, таких, які

дають змогу пізнати особливості психіки автора. А підтвердження цим припущенням пошукаємо в листах. Адже, на думку В. Агеєвої, «у листах незрідка відбито той психологічний досвід, ті переживання самої Лариси Косач, якими вона наділить згодом своїх персонажів. І простежити різні інтерпретації тих самих, власне, душевних станів у листах (як документальних фрагментах автобіографії) та в художніх текстах, де цей психологічний досвід стає характеристикою літературного героя, ознакою стилю, запаморочливо цікаво...» [1, 143].

Неодноразово у листах Леся Українка говорить про пріоритетні способи досягнення високого художнього результату, які впливають із її психофізіологічної організації. Ніч як «найкращий праці час» [26, 198] та необхідність бути наодинці із своїми думками досить часто згадується у її кореспонденціях. «Я навіть не люблю, щоб хтось сидів коло мене, як пишу, – прояснює письменниця свій спосіб праці у листі до Михайла Павлика від 7 червня 1899 року. – Я, живучи останні роки наполовину зовсім самотньо, присвоїла собі непрактичну звичку, а власне можу займатися літературною справою тільки тоді, коли сама в хаті, і то головно ввечері і вночі» [24, 360]. Те ж саме бачимо й у кореспонденції до Ольги Кобилянської від 4 жовтня: «...я, як Вам відомо *Nachtvogel*» [24, 375] (нім. – нічна птиця – С.М.). А у листі до сестри Ольги від 16 листопада 1899 року, тобто через місяць після написання «Як я люблю...», остаточно підтвердить цю думку: «...найкраща спілка і товариство при писанні оригінальних белетристичних речей – се робоча лампа (коли не коптить) і чотири стіни, такий принаймні мій смак» [24, 382] (підкреслення наше. – С.М.).

Та не лише задоволення смаку шукає поетеса у творчому процесі. Це ще й своєрідний спосіб втечі від безсоння, що було наслідком істерії – однієї з трьох хвороб («анемія, туберкульоз, істерія» [24, 355], на які вона хронічно слабувала, а також засіб компенсації (за К.-Г. Юнгом) спрямований на досягнення психічної рівноваги. Через місяць після написання «Як я люблю...» у листі до Ольги старша сестра засвідчить: «... якби не моє невсипуще, справді нелюдське писання, перериване часом сонатами та ноктюрнами, то, може б, я була знов дійшла до припадків» [24, 382]. Одразу уточнимо: мова йде про медичний діагноз «істерія», а не його відповідник «невроз» із класичного психоаналізу, який передбачає конфлікт «Я» із сексуальністю. Поетичною ілюстрацією листовних одкровень стануть рядки:

*Мені осіння ніч короткою здається,
Безсоння довге не страшне мені,
Воно мені не грозить, як бувало,
Непевною і чорною рукою,
А вабить лагідно, як мрія молода [26, 198].*

Для Лариси Косач літературна праця стала ліками, які знімали стрес, викликаний як фізіологічними факторами – болем, неможливістю вільно рухатись (ортопедичний апарат сковував рухи у буквальному розумінні, і тільки купівля спеціального крісла, а це сталося якраз за 2 тижні до появи твору [24, 380], дала змогу повноцінно працювати), так і психологічними, де та ж сама «неможливість вільно рухатись» і належати самій собі була на першому місці. У той же час літературні «пігулки» чи «ін'єкції» мали й побічний, «галюциногенний» ефект, як, власне, й ліки, які доводилось приймати у складні для здоров'я часи. Художньому твору це надало особливої, містичної привабливості.

Подібна відвертість наших міркувань нітрохи не епатаж, викликаний модою, а лиш коментар текстів – художнього і епістолярного, про які В. Агєєва говорить: «документ» і «письмо», «реальна дійсність» і «мінлива фантазія» стають читовзаємовідзеркаленими, читовпевних аспектах, принципово нерозрізняваними» [1, 143]. Леся Українка значно відвертіша за нас, коли в листі до сестри Ольги, яка була повірницею її тасмниць, порадницею, другом, літературним критиком, зазначить: «Язнаю, щодуже невозвишено вживатилітературазамість морфії, але все жсекраце, аніж морфій вживатизамість літератури. Сей «морфій» не дає мені погрузнути, скиснути і заснидіти – за те спасибі йому» [24, 383].

«Сей морфій» вимальовує в уяві ліричної героїні містичні видіння:

*Ілюбо так, ісерце щастям б'ється,
Іхтось немов схиляється до мене,
І промовляє чарівні слова,
І полум'ям займається від слів тих,
І блискавицею освічує думки [26, 198].*

Поступово «хтось» у контексті метафоричної візії через ретроспективну вставну конструкцію – «легенду, розказану бабусею» – набуває обрисів перелесника. Поки що це алегоричний міфологічний образ. Але метаморфози на цьому не закінчуються і їх кульмінацією стає його перетворення на парубка:

*До неї уночі з'являвся перелесник,
Не дьяволом з'являвся, не марою,
Спадав летючою зорею в хату,
А в хаті гарним парубком ставав,
Облесливим – речами і очами [26, 199].*

Причина його появи на рівні фабули «бабусиної легенди» досить прозора – порушення релігійних постулатів: дівчина

*За кужелем сиділа проти свята,
І не молилася, й на дзвони не вважала [26, 198].*

На рівні ж авторської свідомості, а саме вона нас, власне, і цікавить – це художня трансформація **вибору між релігійністю і язичництвом** на користь останнього, яке, за постулатами аналітичної психології є одним із надбань колективного підсвідомого. Міфи, легенди та пісні села Жабориці на Звягельщині (за свідченнями сестри, 5-тилітня Леся разом з матір'ю і братом провели там літо), у яких переважали правічні язичницькі образи, в тому числі мавки й перелесники, стали для майбутньої поетеси, на думку Климента Квітки, «початком її чинності» [14, 28], відбилися в глибинах підсвідомого і знайшли, як бачимо, свій відбиток у художній творчості.

Леся Українка в поезії розв'язує ще один внутрішній конфлікт. Його непросто номінувати і реконструювати, оскільки він існує на двох рівнях: текстовому й підтекстовому. Об'єднавчим началом постає психічна організація письменниці, дослідження якої й дозволяє розшифрувати художні смисли твору. *Перший* дає прекрасний ілюстративний матеріал для класичного психоаналізу. Відверто еротична, як для української поезії, картина побачення дівчини і перелесника:

*Він дівчину квітчав, і молодого
Своєю називав, і коси розплітав їй,
Речами любими затроював їй серце
І поцілунками виїмав із неї душу [26, 199].*

та використаний авторкою *прийом накладання образів* наслідків того побачення у дівчини з легенди («А потім цілий день / Бліда ходила, мов яка сновиди, / І тільки ждала, щоб настала ніч, / Щоб з перелесником стояти на розмові...») й у ліричної героїні («...моє свічадо тільки / Нагадує про нього вдень») цілком можна трактувати як «десексуалізацію, перетворення сексуальної енергії в духовно-творчу» [12, 387]. Тобто, конфлікт бажання і неможливості одержання сексуального задоволення сублімується в

художніх образах. Наслідком його мистецького розв'язання стає «*лихий*» (але, підкреслимо услід за авторкою, *бажаний* – С.М.) *кінець*».

Другий, підтекстовий, рівень цитованого фрагменту в контексті наших попередніх міркувань мислиться як необхідність подолання обмеження, викликаного зазначеними вище об'єктивними факторами: хворобою та її наслідками, з одного боку, і конфлікту традиційності та модерну, – з іншого. Перелесник, як вісник оновлення, має осягати перспективу, на певний час втрачену поетесою, і знову здобути завдяки наполегливій праці по осмисленню процесів, що відбуваються у європейських та у вітчизняній літературах. У декількох листах цього періоду зустрічаємо інформацію про підготовку і виступ у Київському літературному товаристві, який відбувся 7 жовтня 1899 року (нагадаємо, «Як я люблю...» завершено 19 жовтня. – С.М.), з рефератом «Два направления в новейшей итальянской литературе» (про Аду Негрі і д'Аннуціо. – С.М.). А 9 листопада письменниця виступить із ще однією доповіддю, яка засвідчить її безпосередній інтерес до модерного у літературі – «Малорусские писатели на Буковине». Отже, бажання увійти в новий дискурс, злитися з ним (у тексті поезії: «*стояти на розмові*») і одержати наслідок – «бажаний» «лихий кінець» – стати в один ряд із блиском, ефектністю, красою («Він їй приносив дорогі дарунки, Стрічки коштовні й золоті квітки») нового літературного напрямку цілком прочитується у тексті. При цьому відкриваються такі риси темпераменту поетеси, як *активність* (властивість, яка свідчить про динаміку енергетичної напруженості життя особистості, для Лесі, передусім, внутрішньої, душевної діяльності) та високий *темп реакцій* (здатність до швидкого перебігу психічних реакцій).

Загалом же жодна із класифікацій темпераменту не дозволяє ідентифікувати психічний тип Лесі Українки. Дивовижне неспівпадання зовнішніх і внутрішніх проявів робить її особистість унікальною і вимагає серйозних наукових зусиль у сферах класичної психології, психології творчості і літературознавства для створення повноцінного психологічного портрету. Проведене дослідження на матеріалі художнього та мемуарних текстів – виразних і, з об'єктивних причин, єдиних «слідів» її діяльності – дозволяє виявити деякі закономірності, що стосуються «творчої фізіономії» письменниці, зокрема, витоків її творчої діяльності. Високий рівень компенсаторної функції психіки, здатність у творчому пориві переборювати неврастенічні та передістеричні кри-

зи, здатність активно реагувати на зовнішні подразники у вигляді нових тенденцій і віянь у літературі дозволяли письменниці у найкритичніші періоди свого життя залишатися на вістрі творчої активності. Фізіологічна неможливість писати вірші не означала пасивного очікування. Скоріше, це був час визрівання геніального тексту, який увібрал у себе свідомі і підсвідомі порухи її надзвичайної душі.

ГРОМАДСЬКЕ – ОСОБИСТЕ, АБО Ж КОРЕЛЯЦІЯ СВІДОМОГО Й ПІДСВІДОМОГО У ПСИХОСВІТІ Й ХУДОЖНІЙ ТВОРЧОСТІ

Непересічність особистості Лесі Українки спонукає до заглиблення в таїни її психосвіту, аби зрозуміти безмір внеску в історію вітчизняної культури і велич унікальної, попри зовнішню непоказність, сповненої харизми людини.

Безсумнівно, сучасна рецепція творчості Лесі Українки виразно спрямована у бік психоаналітичного осягнення її постаті. Дослідження В. Агєєвої, Н. Зборовської, С. Павличко, Я. Поліщука наближають нас до розуміння *феномену* душі геніальної української поетеси. Тобто, зусилля дослідників спрямовані проти усталеного лесезнавчого громадськоцентричного канону. Адже, словами Я. Поліщука кажучи, *«ота громадська муза якось штучно виривалась з контексту цілісної естетики Лесі Українки, у якій громадське завжди злине з особистим, а без сильної особистості її надзвичайної перейнятості філософськими та морально-етичними проблемами, прочуленості ними важко собі уявити наповнення громадянських мотивів»* [19, 6].

Водночас цілком очевидно, що у психосвіті митця органічно поєднується громадське (уточнимо – це поняття будемо розуміти як усю повноту буття окремої особистості в соціумі, а не лише ідейно-політичну спрямованість), зовнішнє, набуте в процесі активного (чи пасивного) пробування у певних життєвих обставинах: родина, оточення; і особисте, внутрішнє, як комплекс свідомих і несвідомих потягів, мотивів, емоцій. У єдності – це й складає поняття «особистість», портрет якої має бути реконструйований. Як зауважує класик фізіології І. Павлов, *«характер (а відповідно, особистість, про яку ми говоримо), – це щось ціле, але це ціле складається з частинок, які перебувають у постійному зв'язку та взаємодії. Якщо ви уявляєте окремі риси зовсім окремо, то... вам характеру не визначити, а треба взяти систему рис*

і в цій системі розібратися, які риси висуваються на перший план, які ледь-ледь виявляються...» [5, 65].

Які ж окремі риси уже виявлені в системі? Що ми знаємо про особистість Лесі Українки? Вольова, рішуча, мужня, «одинокий мужчина», стоїк. Це все зовнішні прояви, видима частина айсберга. Підводна – підсвідоме – відкривається сьогодні переважно крізь призму двох аспектів: інтимного життя Лариси Косач, якщо точніше – її сексуальної орієнтації, та психічної хвороби.

Наскільки вичерпними є ці ракурси? Відповідь шукаємо в мегатексті. У листі до А. Кримського Леся Українка сама означила і процес свого становлення, й особистісні риси: *«...Як добре зважати, то перелому я ніколи не зазнала, хоча, запевне, еволюція була і в мене. Життя ламало тільки обстановку навколо мене (ну, і кості мої, як трапляюся), а вдача моя, виробившись дуже рано, ніколи не мінялась та вже навряд чи її зміниться. Я людина еластично-уперта (таких багато між жіноцтвом), скептична розумом, фанатична почуттям, до того ж засвоїла собі «трагічний світогляд», а він такий добрий для гарту» [25, 319-320].* Подібної відвертості небагато зустрінеш у Лесиній кореспонденції, а автобіографії, як відомо, письменниця не залишила. Наведемо ще один зразок самоідентифікації, цього разу з листа до О. Кобилянської: *«...Маю надто українську, а навіть спеціально волинську вдачу і часто, боячись показати себе не в пору експансивною, впадаю в інший гріх – здаюся індиферентною» [24, 350].* Не ображаючи шановне товариство, нагадаємо значення обох понять: «бурхливість у вияві емоцій» – перше, і «байдужість» – друге. Що ж істинне? Експансивність, пристрасність – риса цілковито притаманна холерикам, чи індиферентність – пасивність у сприйманні і відсутність яскравих реакцій – набуток меланхоліка? Чи, можливо, спілкуючись лише листовно, не знаючи Кобилянську особисто, Леся Українка грішить нещирістю? Наскільки її самооцінки точні і наскільки вичерпують суспільний, зовнішній дискурс Лесиної особистості? Питання досить важливе, адже визначає особливості темпераменту, що є її (особистості) складовою.

Щодо адекватності. Сучасний російський психолог М. Обозов серед інших емпіричних ознак виявлення темпераменту пропонує і самооцінку [17, 14-16]. Згідно із його концепцією, реальна самооцінка належить лише одному з типів темпераменту – флегматичному.

В інших вона або значно завищена (холерик), або завищена (сангвінік), або ж занижена (меланхолік). Про флегматичні риси Лесі Українки не доводилось читати в науковій літературі. Не спостерігаються вони ні у листах, ні у спогадах. Та й соматичні ознаки не дають права про це говорити. Тож можна з певною мірою достовірності мовити про деяку сумнівність тверджень поетеси. Стосується це передусім «перелому», про відсутність якого пише Леся Українка А. Кримському. Біографія Лариси Косач дає підстави вважати, що такий злам явно відбувся. Поведінкові моделі, які виявляють темперамент, раннього дитинства і підліткового та дорослого віку дещо відрізняються. Це не можна пояснити лише віковими змінами, адже, як твердять психологи, темперамент – категорія незмінна. Придбаний у спадок, він практично не піддається корекції. На нашу думку, є підстави припускати бітемпераментну природу особистості Лесі Українки. Відзначимо, що твердження І. Канта «*складних темпераментів не існує*» [13, 11], яке традиційно підтримує частина психологів, дещо суперечить новітнім поглядам на це складне психофізіологічне утворення. Тож і за традиційною чотириккомпонентною, і за двофакторною моделлю особистості Г. Айзенка у психіці Лариси Косач поєднуються різнотипні риси. Особливість полягає не стільки у широті спектру психологічних особливостей, які зустрічаються у різних типах темпераменту, таке явище цілком можливе (наразі вчені виділяють близько 16 проміжних форм як варіацій основних типів) [3, 52], скільки у несумісності за екстра-інтровертністю.

Мемуари дають підстави говорити про наявність у психоструктурі письменниці риси як мінімум двох типів: *холеричного і меланхолічного*, які, у свою чергу, належать до полярних екстравертного та інтровертного. Ситуація для психології нестандартна. Але ж і особистість Лесі Українки більше, ніж будь-яка інша, унікальна: геніальність – категорія всебічна, охоплює усе духовне єство людини. Крім того, маємо дуже складну психофізіологічну ситуацію. До вроджених соматичних і психічних рис додається фактор *несподівано набутих* у результаті фізичної травми – хвороби, яка принципово змінила уклад її життя.

Враховуючи констатований психологами взаємозв'язок між темпераментом та іншими властивостями особистості (здібностями, спрямованістю особистості й мотивацією) [3, 44], є підстави говорити про певне зміщення, яке відбулося в особистісній структурі Лариси

си Косач, Воно відчувається й на рівні органічних задатків дитини. Так **«спеціальна»** (за психологічною термінологією) [3, 44] **здібність** до музики і неможливість її розвивати веде до зміни **спрямованості особистості**, в основі якої виступають інтереси і схильності. Змін зазнає і **мотивація**: мистецька діяльність (талант не може зникнути) стає не просто засобом релаксації, як бачимо у поезії «До мого фортепіано»:

*Коли я смуток свій на струни клала,
З'являлась ціла згряя красних мрій,
Веселкою моя надія грала,
Далеко линув думок легкий рій.*

Цей засіб самореалізації. Література як вид мистецтва, що потребує найменших затрат фізичної енергії, стає тим рятівним колом і, водночас, зброєю, котра дозволяє реалізувати життєвий потенціал. Складна психічна система, де всі елементи взаємопов'язані, не може при цьому не змінюватися. Як наслідок – накладання нового темпераменту на старий, а в самій Ларисі Косач – поява як Фенікса **«нової людини»**:

*Коли я крицею зроблюсь на тім вогні,
Скажіть тоді: нова людина народилась
(«О, знаю я, багато ще промчить...»)*

Підтвердження цих міркувань знаходимо у спогадах. Риси типового холерика успадковані Лесею ще від діда: *«Дід наш, батьків батько Антон Григорович Косач, – згадає Ольга Косач-Кривинюк, – був людина малоосвічена, але од природи розумна, дуже чесна й добра, однак був він страшенно запальний і міг скинути до нестями»* [22, 29]. Ці ж тенденції виразно виявлялися й у Петра Антоновича, і в Лесі. Крім того, обоє були класичним підтвердженням конституційних типологій темпераменту. За класифікацією Е. Кречмера, розвинутої М. Обозовим, обоє належали до астеничного типу статури, який сумірний знову ж таки із холеричним темпераментом. *«Зо всіх нас шістьох дітей – твердить сестра, – Леся найбільше була подібна до батька і вродою, і вдачею. Щодо вроди, то й по батькових фото з молодих літ видно, і з розповідей матері, тіток і дядька виходило, що у Лесі такі самі риси обличчя, барва очей і волосся, як у батька, так само середній зріст, така ж постать, така сама тендітність»* (щодо Лесиної тендітності, астеничної статури, існує чимало спогадів тих, хто знав поетесу – С.М.).

Вдачею ж вони обоє однаково були лагідні та добрі безмежно, однаково обоє бували здатні страшенно скипіти, коли їх дійняти чимсь особливо для них дошкульним» [22, 32] (підкреслення наше. – С.М.).

Однією з ознак холеричного темпераменту служить і динамізм у діяльності, характерний для Лариса Косач у дитинстві. Сестра свідчить, що «була вона (Леся – С. М) *малою дуже весела і любила співати й танцювати*» [22, 42]. Підтверджує це й Галина Лисенко. Показовим є спогад про підготовку до вистави дитячої опери «Зима і весна», написаної її батьком Миколою Віталійовичем Лисенком: «Щодня ж Леся приходила муштрувати нас, приміряти костюми, повторювати по десять раз найтрудніші сцени, що нам дуже не хотілося. [...] Та невблаганний режисер ловив нас, виволікав з-під канати або із-за якоїсь шафи і становив кожного на своє місце» [22, 280]. Згідно з класифікацією А. Батаршева, характерологічні риси, описані вище («висока активність, енергійність, ініціативність, товариськість, переконливість») [3, 18], архетипно відповідають холеричному і, відповідно, екстравертному темпераменту. Хвороба, що спіткала Лесю, принципово змінює зовнішні прояви її життя: від активного до певною мірою пасивного, через обмеженість у пересуванні, відсутність широкого кола спілкування. Як наслідок – зміна в усій психофізіологічній системі. Людмила Старицька-Черняхівська свідчить: «Видокремлене життя розвиваю страшенно фантазію Лесі. [...] Все дитинство її перейшло [...] в хмарах фантазії. З братом Михайлом вони були великі приятелі і доповнювали один одного. Життя внутрішнє їх точилося цілком окремо, в їх потайний світ не заходив old people (старий люд – англ.)» [22, 398]. Неможливість активного спілкування з іншими дітьми інтравертизує духовний світ Лесі, спрямовує його всередину себе, розвиває меланхолічні риси. Загострюються відчуття, підвищується реактивність (у екстравертів вона низька, в інтровертів – висока), пластичність, притаманна холерикам, змінюється ригідністю, характерною для меланхоліків. А головне – загострюється емоційність і сенсорна чутливість. У червні 1987 року Петро Косач у листі до Драгоманових пожаліється на зміну фізичного та психічного стану його доньки: «....Ходити може лише з милиціями. Це доводить до розпуки. Дуже вона нервозна. Робить усе з запалом: чи читає, чи шиє, чи грає на фортепіано, про себе зовсім не дбає...» [22, 60]. Наразі констатується вимушена зміна «швидкості сили, ритму й амплітуди м'язових рухів». Ці моторові (рухові) характеристики,

на думку психолога В. Небиліцина, краще за інших «можуть служити основою судження про темперамент їх носія» [16, 179]. Крім цього, батько засвідчує й власне психічні зрушення: екзальтованість, надмірне збудження як реакція на зовнішні подразники (для Лесі Українки – це переважно мистецькі витвори: літературні твори, музика), що характерно для меланхоліків. Підтвердження – з уст Варвари Дмитрук, знайомої поетеси по Колодяжному: «*Читає вона «Гайдамаків», а сама аж палає, очі сяють, тремтить уся...*» (підкреслення наше. – С. М.).

Покоївка Косачів Ганна Поліщук у спогадах звернула увагу на риси, які виразно підтверджують наші міркування: **самозаглибленість і невисокий темп мовлення із зупинками**. У вище згадуваній класифікації М. Обозова ці характеристики притаманні меланхоліку. «*Як дивилась або сміялась, – згадує Г. Поліщук, – трохи плющила очі, любила прихмурювати очі, а розповідаючи, інколи затримувалась*» [22, 114]. Подібних прикладів у мемуарах можна знайти чимало. Щоправда, у більшості з них, за винятком спогадів сестри, Леся згадується у перехідному періоді: від архетипно притаманних їй рис до набутих. І оскільки хвороба підкосила письменницю досить рано, серед мемуаристів цінними для нас є ті, хто не знав її з дитинства, не перебував під впливом власних стереотипів і може ідентифікувати її **наново сформовану**. Серед таких найближчим можна вважати Климента Квітку, який знав її останніх 15 років життя – час, коли, на нашу думку, бітемпераментність виявлялася повною мірою. Оберігаючи Лесин психосвіт від надміру цікавих нащадків, її чоловік усе ж залишив окремі штрихи до її психопортрету. Одне із таких мимовільних зізнань стосується **необхідності заохочення, недовірливості** до результатів власної праці (рос. мнительность), пов'язаних із «*плаваючою*» **самооцінкою**, характерною для високо реактивних індивідів із меланхолічним темпераментом [10, 36]. Цитуємо: «*Цілий вік потребувала опори і оцінки своєї праці, часом потребувала її зараз по написанні, але здебільша під час писання і навіть до написання*» [22, 244].

Як зазначалося вище, Леся Українка нечасто розкривала свою душу, хіба що перед дуже близькими їй людьми або підсвідомо, не вкладаючи у текст «закритої» для інших інформації про себе. Одним із таких небагатьох прикладів може стати уже цитований вище лист до І. Франка, у якому письменниця підтверджує наші міркування щодо накладання різнотипних рис у її психоструктурі. «*Я ніколи не витримую до кінця фальшивого або*

принижуючого мене становища, – пише Лариса Петрівна своєму старшому колезі по цеху, – і коли не можу просто встати і піти, то вириваюся, рвучи своє серце та, певне, й чуже ранячи. Але я знаю, що й вирватись не завжди можна. А як взяти дилему: або луснути, або перетравити горе і вилити його шумовину на папір, то вже почесніше, хоч і тяжче без міри, власне перетравити, не лускаючи» [25, 108] ((підкреслення наше. – С. М.). Підкреслені у цитаті психічні прояви: «вириваюся» і «перетравити не лускаючи» цілковито не сумісні. Розважливість і імпульсивність, за Г. Айзенком, належать до протилежних типів темпераменту. Але, як бачимо, в Лесі вони вживалися. Слабкий (меланхолічний) тип ВНД переплітався у неї із сильним (холеричним). Тісно жили в ній вишукана жіночність із чоловічою мужністю, романтична захопленість і войовнича непримиренність, сильний дух і слабке тіло, відсутність вроди і притягуюча зір чарівність – риси, про які захоплено згадує Іван Сагатовський: «...Неземна хрупка істота, не красава, але на диво чарівна, з глибокими, наче море, очима...» [22, 300].

Як бачимо, психоструктура Лесі Українки досить незвичайна. Навіть побіжний огляд мемуарів дає підстави говорити про наявність у ній ознак двох, за традиційними психологічними мірками – взаємовиключних, темпераментів. Межі дослідження не дозволяють простежити увесь спектр психічних проявів цієї унікальної особистості. Це завдання на перспективу. Як і глибокий аналіз психоавтобіографічних текстів, які можуть об'єктивізувати результати наших шукань. Перевірка істинності наших міркувань – теж справа часу. Відповідь на питання: «Чи постала Леся Українка перед нами вповні як психічна структура?» – негативна. Таємниця Сфінкса ще не розгадана, Тим гострішою спонукою для дослідників стають слова М. Жулинського: «Ні Леся Українка не розгадала, ні ми, ні ті, хто прийде після нас, не зможуть наблизитися впритул до пізнання того стану душі й тіла, який творить Боже провидіння...» [11, 8].

ПРОБЛЕМА «ЧИСТОГО МИСТЕЦТВА» ЯК ІНДИКАТОР ХУДОЖНЬОЇ СПРЯМОВАНОСТІ ЛЕСІ УКРАЇНКИ

Розмова про особистість, яка реалізується в художньому просторі, була б далеко неповною без виявлення особливостей її спрямованості. Представлена на прикладі В. Винниченка проблема кореляції художньої спрямованості й поетики, у випадку з Лесею Українкою цілком зримо виявляється на рівні осмислення ставлення митця до мистецтва. Адже від Аристотеля, Бояна та автора «Слова...» до сьогодні це питання цікавить,

хвилює, інтригує, розбуджує пристрасті. А головне – ставить перед вибором: якому богу служити; ким повинен бути митець – слугою народу чи співцем краси, яка піднімає (але то вже потім) той народ, возвеличує у власних очах? Відповідь не може бути однозначною, тому викликає цілий ряд дискусій, що особливо гостро постали в добу *fin de siècle* з розвитком літературної критики. Участь у них, як відомо, брали і письменники, і критики, і критики, які були письменниками. Маю на увазі творчі суперечки М. Драгоманова та Б. Грінченка; І. Франка та представників «молодої України»; «Киевской старины», пізніше – газети «Рада» (переважно в особі С. Єфремова) та журналу «Українська хата» (М. Євшан, М. Сріблянський) щодо завдань української літератури.

«Мистецтво заради мистецтва» – ось один із лозунгів, кинутий західноєвропейськими модерністами, і підтриманий молодого генерацією українських письменників на початку ХХ століття, які щиро страждали від того, що клаустрофобія українського мистецтва слова не відчувалася як комплекс і спокійно переносилася учасниками літературного процесу, що завдання служити народові ставало понад мистецькою довершеністю та гармонією. «Мистецтво не може довші сповнювати роль служанки, а стати мусить самостійною силою» [8, 45-53] – заявить М. Євшан, заперечивши довго сповідуване Шевченкове «Я на сторожі коло їх поставлю слово...».

Довгий час навіть у новітньому літературознавстві, подібні зміщення в цнотливій позиції українського письменства, що не могло зрадити своєму олтареві, приписувалися «молодомузівцям», М. Вороному, Г. Чупринці. Але ніяк не Лесі Українці, ім'я котрої все ще ототожнюється з «досвітніми вогнями». Воно й не дивно, адже навіть поема «Давня казка» (твір класично програмовий для школи і вузу), що так виразно розкриває можливості словесної творчості і могла б ілюструвати абсолютну перевагу мистецтва над земними потребами, переконує врешті-решт у необхідності служіння народові. Тому дати відповідь на питання, чи можна зарахувати поетесу до проповідників «чистого мистецтва», не так уже й просто.

Та все ж розмову про Лесю – протестантку, Лесю – опозиціонерку, розпочату В. Агеевою, в монографії «Поетеса зламу століть. Творчість Лесі Українки в постмодерній інтерпретації» [2], думаємо, слід продовжити. Тим більше, що підхід цей ламає стереотипи, знімає ярлики, дозволяє зазирнути у сповідальню, в святая святих митця, котрий у хвилини відвертості й ширості розкриває своє істинне обличчя. Безсумнівно, чистоту морально-

етичних принципів поетеси спростувати чи доводити повне безглуздя. Та й ставити це питання з поваги до геніального митця ніхто не прагне. Воно цілком риторичне. А от щодо ідеї служіння митця народові, яка є чи не найвизначальнішим індикатором для традиційного літературознавства, варто замислитися. Свідченням тому – драматична поема «У пущі» та драматизована легенда «Орфееве чудо» – твори, в яких Леся Українка виразно виступає на захист права митця служити красі.

Поява цих творів пов'язана, як зауважує В. Агеєва, з початком «третього, зрілого етапу в творчості Лесі Українки» [2, 29]. Дух часу, свіжий подих вітру розкутості й свободи наповнював легені близьким за вмістом кисню повітрям, і, відповідно, надихав на нові звершення. Разом зі зрілістю прийшла й відвертість, коли необхідність служити власному народу впевнено корелює з прагненням свої найпотаємніші мрії і бажання щиро реалізувати в літературних творах. Саме щирість і відвертість свідчать про найвищу міру таланту, коли душа творця вступає у прямий діалог із реципієнтом. Саме категорія щирості і сприяє виконанню поставленого завдання, саме її міра дозволить об'єктивно наблизитися до досягнення ще однієї із складових особистості Лесі Українки

Отже, питання перше: якому богу служити? Коли його ставили, мали на увазі ікони, до яких молились українські письменники, аби реалізувати свій громадянський обов'язок. При цьому добре пам'ятаємо про те, що обов'язок – не повинність, а стан душі митця. Відоме *«іду поміж люди»* М. Коцюбинського-модерніста (абсолютно «чистого» з точки зору моральності) свідчить про те, що суспільний ідеал, бажання служити своєму народові є невід'ємною часткою творчого дискурсу письменства початку ХХ століття. Але не слід забувати, що той же відомий М. Коцюбинський у не менш відомих листах до Панаса Мирного заявляв про необхідність згадати й про іншу частку – служіння мистецтву. А це ніщо інше, як зміну курсу української літератури. Новела *«Цвіт яблуні»* – яскравий тому приклад.

Отже, ікона №1 – народ, ікона №2 – мистецтво, краса. Про народницькі ідеали Лесі Українки написано більше, ніж досить, як у дореволюційному, так і в радянському літературознавстві. А от щодо мистецтва як краси... Тут справа складніша. Леся Українка, безсумнівно, «талановита, геніальна, третя за часовими мірками, після Т. Шевченка й І. Франка у рейтингу українських пророків» і т.д. Цей ряд можна було б продовжувати. Нагадую, я нітрохи не іронізую – характеристики істині,

незаперечні. Але чомусь, за словами Д. Донцова, вона, хоч «на цілу голову переросла хистом майже всіх сучасних українських письменників, а лишилася дивно незрозумілою, хоч і респектованою. Поетка незвиклого у нас темпераменту захоплювала читачів менше, ніж численні *dia tinoges* літератури. Вона мала ледве чи не найглибшу освіту в крузі товаришів пера, а зісталася особою, якою найменше займалася освічена критика. Людина інтенсивного шукання і впертої думки не прикувала чомусь до себе особливої уваги тих, що цікавилися тайнами поетичної творчості» [6, 150] (підкреслення наше. – С.М.). Не буду грішити – після виступу безапеляційного літературного критика не лише багато води сплигло, але й зроблено чимало. Особливо, як зауважувалося вище, в останні роки, коли рамки літературознавства значно розширилися і соціологізаторські підходи змінилися герменевтичними, психоаналітичними, етико-естетичними, гендерними студіями, які дозволяють наблизитися до тайни таланту, осягти найпотаємніші секрети творчого доробку письменника.

Леся Українка після півторадесятилітнього реалізоцентризму, коли місце письменника в літературі визначало його ставлення передусім до наболілих проблем народу, якому він служить, сентиментальним виявам його романтичної, багатой на почуття душі та закликам до його звільнення від соціальних і національних пут (останнє – рідше), звертається до образу митця – особи самодостатньої, котра залишає по собі цінності, що належать вічності. Серед багатства таких образів хочу виділити два, найбільш, на мою думку, показових для реалізації поставлених завдань. Це скульптор Річард Айрон із драматичної поеми «У пуці» та Орфей із драматичної легенди «Орфеево чудо». Саме ці персонажі стали втіленням багаторічних роздумів поетеси над проблемами свободи творчості й суспільного обов'язку митця.

Особливо виразно виявляється протистояння цих самоцінних сил у драматичній поемі. Не вдаючись до переказу фабульних перипетій, відзначу, що «У пуці» – це прекрасний зразок модерної драми, де поставлені митцем проблеми розв'язуються за рахунок виявлення глибинних пластів психології дійових осіб. Конфлікт драми має дві іпостасі: **зовнішню** – протистояння Річарда й пуританської громади, цілком підпорядкованої облудливому проповіднику Годвінсону, та **внутрішню** – з одного боку, бажання здійснитися «*все вище й вище на крилах мрій*» [27, 236], з іншого – усвідомлення того, що людина окрім високих почуттів потребує ще й хліба насущного.

Так, замість мрій тут потребують хліба!

Я за се в них каменем не кину...

(тут і далі підкреслення наші. – С.М.), – з бодем скаже Річард своїй матері. Та якщо протистояння ідеалам, що сповідуються громадою, не є проблемою для сміливого юнака, то сумніви у власних – приносять справжній біль:

Але я жив серед краси і мрій.

Все вище, вище й вище я здіймався

на крилах мрій – тепер упав на землю...

Здається мрії зломлене крило...

А як воно плескало буйно! [27, 236]

Подібну драму переживає й Орфей, коли пальці, які «обіймали колись так ніжно чарівну сопілку...» [26, 352], зашкарубли від непосильної, але необхідної народові подвижницької праці. **«Я збувся себе самого»**, – з бодем заявить він Зету та Амфіону.

Розвиток конфлікту у драматичній поемі «У пущі» та драматизована легенда «Орфесве чудо» дає змогу простежити динаміку поглядів митців на поставлену проблему. Динаміка образу Річарда Айрона в драматичній поемі Лесі Українки засвідчує, що пуца душ, яку намагається красою заселити скульптор, нездатна приймати ту красу.

Ні, пуца ся мене найменш лякає (...)

Тут між людьми ростуть лихі терни, –

з бодем констатує Річард духовний занепад у середовищі пуритан, котрі освоюють нові землі. Чи є вихід у такій ситуації для справжнього митця? Відчувається, що відповідь на це питання нелегко дається поетесі, лірична героїня якої, довгі роки сповідувала тяжке сізіфове «Я на гору круту крем'яную...». Відповідь на нього дає не лише слово, а й пафос, який виражає найпотаємніше. Вихід один – служити красі, мрії, аби не зрадити свого хисту. Це і є щастя.

... в урочистий час роботи

ми не на грішнім світі живемо, –

навколо нас тоді країна мрій,

те «царство на землі», якого

даремно довго так шукають люди [27, 236] –

заявить Річард Джонатану, своєму другові, який піддався суєті земній, і зрадив при цьому мрію. Більше того, у висловлюваннях геніального скульптора з'являються гедоністичні мотиви:

*Що ж, годі вже мені нещасним бути,
доволі вже того плачу, й ридання,
і стогону, і скреготу зубів.
Земля не пекло, люди не прокляті,
і радощі не гріх, а божий дар [27, 236].*

Чи відповідає позиція героя твору авторській? Незважаючи на те, що у первісному варіанті II дії твору мотив несумісності «святого хисту» й утилітарних потреб юрби звучав виразніше:

*Служу я тільки хистові й красі,
А більш нікому. Як артист, я вільний... [27, 247], –*

Леся Українка в остаточному варіанті драми не знімає категоричних ноток.

*Думаю, що в світі кожен
своє завдання має і – свій хрест [27, 257], –*

визначить свою позицію Річард у розмові з Едітою. При цьому хрест для героя – це «хист і мрія». Показово, що слова ці звернені до матері. Таким чином, вони виражають конфлікт поколінь, який, як відомо, на межі століть виявлявся особливо гостро, а у випадку з Лесею Українкою – ще й сублімацію едіпової ситуації, створену особливим ставленням матері до доньки. При цьому вони звучать цілком ствердно. Тож, незважаючи на досить драматичний фінал твору (Річард, втомившись від боротьби, втрачає надію на повернення мистецького натхнення), прихильність поетеси на боці мистецтва як краси. Вкладена в уста Антоніо, вона звучить як заклик:

*Життя і мрія в згоді не бувають
І вічно борються, хоч миру прагнуть.
А в skutку боротьби – життя минає,
а мрія зостається. Се ж то й значить:
Pereat mundus, fiat ars! [27, 318].*

У Лесиному перекладі з латини це звучить: «Хай згине світ, а хист хай буде!». Як бачимо, Л. Українка чутливо ставилася до питань, заявлених часом. Її відповіді на них знайшли відбиток у непересічних зразках мистецтва слова і ще раз продемонстрували особливості соціосфери психіки письменниці. Відповіді досить щирі. В усякому випадку звинуватити у штучності, надуманості письменницю не можна. Демонструючи силу й незалежність характеру, проаналізовані тексти на символічно-алегоричному рівні виявляють особливості художньої спрямованості особистості Лариси Косач, для якої головним у житті було слово, що несе людям радість спілкування з прекрасним.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Агеєва В. Жіночий простір. Феміністичний дискурс українського модернізму / В. Агеєва – К. Факт, 2003. – 318 с.
2. Агеєва В. Поетеса зламу століть. Творчість Лесі Українки в постмодерній інтерпретації / В. Агеєва – К. : Либідь, 1999. – 264 с.
3. Батаршев А. Психология индивидуальных различий: От темперамента – к характеру и типологии личности / А. Батаршев – М. : Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2000. – 256 с.
4. Бойко Ю. Естетичні погляди Лесі Українки та її стильові шукання // Бойко Ю. Вибрані праці / Ю. Бойко – К. : Медекол, 1992. – С. 110 – 160. – С. 128.
5. Вічна загадка любові: Літературна спадщина Григора Тютюнника / Упор. А. Я. Шевченко. – К. : Рад. письменник, 1988. – 495 с.
6. Донцов Д. Поетка українського рідоджіменту (Леся Українка) / Д. Донцов // Українське слово. Хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ ст. : У 3-х книгах. – Кн. 1. – К. : Рось, 1994. – С. 149-183.
7. Эткинд Е. «Внутренний человек» и внешняя речь. Очерки психопозтики русской литературы XVI – XIX вв. / Е. Эткинд – М. : Школа «Языки русской культуры», 1998. – 448 с.
8. Євшан М. Боротьба генерацій і українська література / М. Євшан // Євшан М. Критика. Літературознавство. Естетика / Упор. Н. Шумило. – К. : Основи, 1998. – С. 45-53.
9. Євшан М. Леся Українка / М. Євшан // Євшан М. Критика. Літературознавство. Естетика / Упор. Н. Шумило. – К. : Основи, 1998. – С. 153-159.
10. Елисеев О. Конструктивная типология и психодиагностика личности / О. Елисеев. – Псков : Псковский обл. институт усовершенств. учителей, 1994. – 280 с.
11. Жулинський М. «...Яка то химерна штука тая суб'єктивність» (Вступне слово) / М. Жулинський // Мірошниченко Л. Над рукописами Лесі Українки: Нариси з психології творчості та текстології. – К., 2001. – 264 с.
12. Зборовська Н. Психоаналіз і літературознавство / Н. Зборовська – К. : Академвидав, 2003. – 392 с.
13. Кант И. О темпераменте / И. Кант // Психологическая типология: Хрестоматія. – Минск: Харвест, М. : АСТ, 2002. – 592 с.
14. Косач-Кривинюк О. Леся Українка: Хронологія життя і

творчості / О. Косач-Кривинюк. – Нью-Йорк, 1970. – 928 с.

15. Коцюбинська М. «Зафіксоване й нетлінне» : Роздуми про епістолярну творчість / М. Коцюбинська – К. : Дух і літера, 2001. – 300 с.

16. Небылицин В. Основные свойства нервной системы человека / В. Небылицин – М. : Просвещение, 1966. – 198 с.

17. Обозов Н. Типы личности, темперамент и характер / Н. Обозов – СПб: МАПН, 1995. – 204 с.

18. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі / С. Павличко // Теорія літератури. – К. : Основи, 2002. – 679 с.

19. Поліщук Я. Драма взаємин письменника і читача (стереотипи рецепції та естетика Лесі Українки) / Я. Поліщук // Українська мова та література / Додаток. – С. 6.

20. Розенбах П. Медицинская психология / П. Розенбах – М., 2003. – 698 с.

21. Словник іншомовних слів. За ред. члена-кореспондента АН УРСР О. С. Мельничука. – К.: Головна редакція Української радянської енциклопедії, 1977. – 776 с.

22. Спогади про Лесю Українку. – К. : Дніпро, 1971. – 484 с.

23. Українка Леся. Твори: У 2-х томах. / Л. Українка –.– Т. 1. – К. : Наукова думка, 1986. – 608 с.

24. Українка Леся. Твори: У 2-х томах. / Л. Українка –.– Т. 2. – К. : Наукова думка, 1986. – 594с.

25. Українка Леся. Твори: У 10-ти т. / Леся Українка –.– Т. 9. – К. : Дніпро, 1965. – 536 с.

26. Українка Л. Твори: У 10-ти т. / Л. Українка –.– Т. 10. – К. : Дніпро, 1965. – 500 с.

27. Українка Леся. Зібрання творів: У 12 т. / Л. Українка –.– Т. 12. – К. : Наукова думка, 1979.

28. Юнг К. Г. Психологія та поезія / К. Юнг // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М. Зубрицької. – Львів: Літопис, 1996. – 634 с.

МЕТОДИЧНИЙ БЛОК
ЛЕСЯ УКРАЇНКА: ПАРАДИГМА ОСЯГНЕННЯ

Життєвий і творчий шлях Лесі Українки (1871 – 1913)

1. Життя, мов спалах блискавки:
 - оточення, фактори впливу;
 - активна самоосвіта, світоглядні шукання;
 - «тридцятилітня війна» з хворобою;
 - Леся Українка в колі сучасників.
2. Літературно-естетичні погляди та ознаки поезики:
 - неоромантизм як ознака стилю і мистецького світобачення;
 - філософська заглибленість поетичного світосприймання;
 - висока концентрація почуття й думки;
 - багатство строфічної будови, версифікаційні знахідки.
3. Три періоди в творчості (за статтею М. Зерова):

Перший період (1884-1893)

- Вплив поезики Т. Шевченка на перші поетичні спроби. Поезії «Конвалія», «Сафо», «Співець», балади «Русалка», «Самсон», «Місячна легенда» тощо. Критика І. Франком.
- Збірка поезії «На крилах пісень» – «проба поетичного голосу, (...) передмова до майбутньої поетичної діяльності». – М. Славинський.

Другий період (1893 – 1902)

- Цикл поезій «Мелодії», поема «Давня казка» – впливи Г. Гейне. Досягнення у сфері форми.
- Цикли «Невільничі» (1895 – 1896) та «Невольницькі» (1899 – 1901) пісні, збірки поезій «Думи і мрії» (1899) та «Відгуки» (1902) – вольова лірика поетеси («...ця хвора слабосила дівчина трохи чи не самотній чоловік на всю новочасну соборну Україну». – І. Франко).

Третій період (1902 – 1913)

- Становлення драматургічної форми.
- Жанрово-тематичне багатство драматургії, оригінальність художнього втілення.
- Новаторство Лесі Українки-драматурга, утвердження художніх принципів неоромантизму в українській драматургії.

Мотиви лірики Лесі Українки:

1. Утвердження високої місії поета й поезії в суспільстві (поема «Давня казка», вірші «Слово, чому ти не твердая криця», «Поет під час облоги»).

Зверніть увагу на:

- образ ліричного героя, його ідеали;
- художні засоби і прийоми;
- використовувану авторкою лексику.

Привідкрийте завісу таємничості над процесом народження художнього слова у вірші «Як я люблю оці години праці»:

- «творча лабораторія» Лесі Українки;
- образ ліричної героїні;
- перелесник як символ поетичного натхнення.

2. Утвердження культу волі, мужності, здатності до самопожертви, оптимізму попри все:

- зосередьтесь на аналізі поезій «Contra spem spero!», «Мріє, не зрадь»;
- поміркуйте, що зближує їх з поемою «Грішниця» та поезією

«Північні думи» із циклу «Невільничі пісні»;

3. Патріотизм:

• потужний національно-патріотичний струмінь поезії «І ти колись боролась, мов Ізраель», причини «забуття» твору в радянські часи, особливості підходу до розкриття художніх смислів;

- поезія «Дим».

4. Пейзажна лірика:

• особливості пейзажу у циклі «Подорож до моря» («Красо України, Подолля!», «Сонечко встало, прокинулось ясне»), вірш «Талого снігу платочки сивенькі», захоплення красою рідної землі;

• мариністичний пейзаж у циклі «Кримські спогади»: образи, художні засоби.

5. Інтимна лірика («Не дорікати слово я дала...», «Твої листи завжди пахнуть зів'ялими трояндами...», «Все, все покинуть, до тебе полинуть...», «Хотіла б я тебе, мов плюц обняти...»).

• Нестор Гамбарашвілі та Сергій Мержинський – адресати інтимних віршів поетеси (див.: Панченко В. Магічний кристал. – С. 86-91).

- Образ ліричної героїні.

• Особливості художнього відтворення почуттів (тропіка; фонічні риси).

Драматургія Лесі Українки

- Проблематика.
- Жанрово-тематичне багатство.
- Особливості стилю.

Драма-феєрія «Лісова пісня»

1. Особливість жанру. Драма-феєрія як прекрасна можливість вираження синтезу краси української природи, багатства фольклору і втілення загальнолюдських ідеалів.
2. Проблематика п'єси.
 - Висока мрія і буденність.
 - Людина і природа.
3. Філософські смисли твору.
4. Унікальність образної системи драми-феєрії.
 - Персонажі реальні (Лукаш, Килина, мати, дядько Лев);
 - персонажі фольклорного походження (Мавка, Русалки, Лісовик, Водяний, Перелесник);
 - персонажі-символи – витвір творчого генія Лесі Українки («Той, що греблі рве», «Той, що в скалі сидить»).
5. Особливості поетики неоромантизму.
6. Проведіть паралелі з п'єсою Г. Гауптмана «Затоплений дзвін» (див. статтю Т. Борисюк).

Драматична поема «Бояриня»

1. Звернення до доби Руїни: випадковість чи закономірність? Національно-патріотична тема в драматичній творчості Лесі Українки.
 - Історичні джерела драми.
 - Паралелі з сучасністю.
 - Необхідність очищення від «іржі» (друга розмова про «чисті руки»).
2. Зображення двох світів: українського і московського. Архетипи «свободи» й «несвободи»:
 - роль побутової деталі;
 - традиції «сходу» й «заходу»;
 - психологічні основи двох типів світовідчуття.
3. Драма Оксани:
 - ідеали (перша розмова про «чисті руки»);

- конфлікт особистого і громадського.
 - 4. Біда і вина Степана. Проблема деградації національної еліти.
 - знайомство зі Степаном (шлях до Москви, дипломатична служба, боярство);
 - зрадник чи пасивний спостерігач?
 - Проведіть паралелі з творами Тараса Шевченка періоду «Трьох літ».
5. Визначте пріоритети Лесі Українки у ставленні до служіння нації. Національно-патріотичний пафос твору.

Драма «Камінний господар»

– «українці мають свого Дон Жуана!»

1. Відомий мотив – унікальний сюжет.
- Наскільки оригінальним є український «Дон Жуан»? (Див. статтю Я. Розумного).
2. Проблематика твору.
- Чи обмежується Леся Українка зображенням історії легковажного ловеласа?
3. Змістові й поетикальні особливості конфлікту твору.
4. Образ Дон Жуана.
- Життєві принципи й ідеали.
- Що втрачає Дон Жуан, вдягнувши плащ Командора?
5. Образ донни Анни.
- Що таке «золота клітка»?
6. Долорес: втеча від дійсності чи самопожертва?

Драматична поема «Касандра»

– трагедія не почутого пророцтва

1. Інтерпретація античного міфу: необхідність чи відверта паралель з реальністю?
2. Окресліть проблематику, розставте акценти.
3. Знайдіть спільне з місцем поета в «неукраїнському» українському світі.
4. Мотив не розчутого пророцтва. Образ Касандри.
5. Кому потрібна правда? Образ Гелена.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Барабан Л. Драматургія Лесі Українки за рубежом // Слово і час. – 1995. - №3. – С. 43-49 .
2. Бетко І. Біблія як джерело ідей у творчості Лесі Українки (Проблемний огляд) // Слово і час. – 1991. - №3. – С. 28-36.
3. Борисюк Т. «Лісова пісня» Лесі Українки і «Затоплений дзвін» Гаргарта Гауптмана // Слово і час.– 1990. - №3. – С. 15-20.
4. Возняк Т. «Народження трагедії з духу музики» та «Лісова пісня». Слово – музика – мовчання // Сучасність. – 1992. – №2. – С. 107-112.
5. Гундорова Т. Леся Українка: християнство – екзистенціалізм – фемінізм // Слово і час. – 1996. - №8-9. – С. 19-28.
6. Дзеркало: Драматична поема Лесі Українки «Оргія» і роман Володимира Винниченка «Хочу!» / Упор. В. Панченко. – К.: Факт, 2002.
7. Євшан М. Леся Українка // Євшан М. Критика. Літературознавство. Естетика. – К., 1998. – С. 153-166, 561-563.
8. Зеров М. Леся Українка // Зеров М. Твори: У 2-х т. – К., 1990. – Т.2. – С. 359-401.
9. Івашків В. Ідейно-естетичні витоки драми «ідей» Лесі Українки (до питання її взаємозв'язку з українською філософською драмою 30-80-х років XIX ст.) // Українське літературознавство. Випуск 59. – Львів, 1994. – С. 74-86.
10. Ігнатенко М. Леся, ми і європейська культура XX століття // Слово і час.– 1995. - №3. – С. 49-54.
11. Їм промовляти душа моя буде: «Лісова пісня» Лесі Українки та її інтерпретації / Упор. В. Агеєва. – К.: Факт, 2002.
12. Костенко А.І. Леся Українка: Документальна повість. – К., 1971.
13. Костенко Л. Поет, що ішов сходами гігантів // Леся Українка. Драматичні твори. – К., 1989.
14. Кудрявцев М. Драма ідей в українській новітній літературі XX ст. – Кам'янець-Подільський, 1997.
15. Леся Українка в воспоминаннях современников. – М., 1971.
16. Михида С. Таємниці Божого провидіння... Теоретичні аспекти створення психопортрета Лесі Українки // Українська мова й література в середніх школах, гімназіях, ліцеях та колегіумах. – 2006. – №9-10. – С. 103-111.

17. Михида С. У психопоетикальному світі Лесі Українки // Наукові записки. – Випуск 70. – Серія: Філологічні науки (літературознавство). – Кіровоград: РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 2006. – С. 201-208.
18. Мірошніченко Л. Чим яскравіше світло, тим глибша тінь / Над листами Лесі Українки до Ольги Кобилянської // Українська мова та література. – 1999. – №35.
19. Міщенко Л. Леся Українка. – К., 1986.
20. Міщенко Л. Передмова до збірки «Хвилі моєї туги» // Українка Л. Хвилі моєї туги. – Львів, 1991.
21. Мороз М. Літопис життя і творчості Лесі Українки. – К., 1992.
22. Онуфрієнко О. Модерністичний дискурс і екзистенційні мотиви творчості Лесі Українки // Слово і час. – 1999. – №4-5. – С. 92-96.
23. Панченко В. Три етюди про кохання // Панченко В. Магічний кристал. – Кіровоград, 1995. – С. 86-91.
- Полушкіна Л. Невмируша драма («Камінний господар» Лесі Українки). – К., 1972.
24. Розумний Я. Від «Севільського ошуканця» до українського Дон Жуана // Слово і час. – 1993. – №6. – С. 25-29.
25. Скупейко Л. Міфопоетика «Лісової пісні» Лесі Українки. – К.: Фенікс, 2006.
26. Танюк Л. До проблеми української «пророчої» п'єси («Кассандра» Лесі Українки, «Пророк» Володимира Винниченка, «Народний Малахій» Миколи Куліша) // Сучасність. – 1992. – №2. – С. 130-140.
27. Українка Л. Малорусские писатели на Буковине // Українка Л. Збір. творів: У 12 т. – К., 1977. – Т. 8. – С. 62-75.
28. Франко І. Леся Українка // Франко І. Зібрання творів: У 50-ти томах. – Т.31. – К., 1981. – С. 254-274.

МОДЕРН D'UKRAINE: ОЛЬГА КОБИЛЯНСЬКА

У МЕЖАХ І ЗА МЕЖАМИ МЕЛАНХОЛІЙНОГО ДИСКУРСУ

Блискуча монографія Т. Гундорової «Femina Melancholica. Стаття і культура в гендерній утопії Ольги Кобилянської» [2] окреслила орієнтири й серйозною мірою психоаналізувала усі подальші розвідки про Ольгу Кобилянську. Приклад тому – дисертація «Психоаналітична інтерпретація прози Ольги Кобилянської» [10], а згодом і монографія «Зачарована казка життя Ольги Кобилянської. Психоаналітична студія» [9] Галини Левченко, низка менших за обсягом і менш відомих широкому науковому загалу досліджень. Причина цілком логічна, зрозуміла – мегатекст Кобилянської спонукає до психоаналітичної технології при розкритті особливостей художнього світу письменниці. Але не вичерпує. Науково-психологічні підходи на рівні заявлених у теоретичному розділі дозволяють осягнути психосвіт буковинської орлиці значно ширше і глибше. Свідчення цих можливостей – заявлений підрозділ, де ми розглянемо природу темпераменту письменниці, визначимо особливості емоційно-вольовий сфери, найдіткливіші порухи підсвідомого.

ПСИХОАВТОБІОГРАФІЧНІ ГРАНІ ЩОДЕННИКА (ВИЗНАЧЕННЯ ОСОБЛИВОСТЕЙ ПСИХОТИПУ)

Постать Ольги Кобилянської раз у раз з'являється на сторінках різних видань то в тандемі з Лесею Українкою, то окремо. Причину можна пояснити значимістю митця для характеристики літератури межі минулого й позаминулого століть. Її істота – емоційна, естетична, морально-етична, мистецька, соціальна – великою мірою відповідає духові часу, що поривався *ins Blaui* і, безсумнівно, мав для цього усі підстави.

Отож, використання імені й творчості письменниці для досліджень індивідуальної поетики та характеристики доби досить логічні й не викликають сумнівів щодо доцільності.

Завдання, яке постає, зумовлене необхідністю окреслити комплекс особистісних, в науково-психологічному сенсі, рис однієї з найяскравіших представниць української літератури межі ХІХ-ХХ століть і виявити ознаки темпераменту, що впливають на особливості поетики її творів.

Визначення об'єкту неминуче приводить до необхідності уточнення сфери осмислення. Звичне «такі-то твори й такі-то джерела» не вичерпають матеріалу, який би дозволив виконати поставлені завдання. У традиційній психології творчості одним із домінантних концептів вважалося поняття «творча лабораторія» митця. Його легітимність не викликає сумніву й у психопоетиці, з однієї, щоправда відмінністю: справжньою лабораторією є увесь комплекс психічних явищ, притаманних людині, її душа в найширшому розумінні цієї метонімічної за своєю природою сутності. Відгомін душевних порухів пронизує мегатекст О. Кобилянської, а її творчість, водночас, – є засобом реалізації душевного потенціалу. Сублімативні структури, якими є тексти письменниці, породжені її активним внутрішнім життям, а їх аналіз дозволяє зрозуміти природу художності. Тож об'єктом розгляду є тексти, в яких прямо чи опосередковано відбиваються особливості психічного буття прозаїка, а, отже, мають психоавтобіографічний характер.

Вкажемо на різнотипність досліджуваних джерел з точки зору відвертості у розкритті внутрішніх порухів та відкритості з точки зору їх експлікації. Особливе місце в цьому плані займає щоденник, про який авторка заявляє, як про *«порожній»*, аби «шукати в ньому *«порядних» думок та високих ідей»*. Натомість саме тут обіцяє *«вести мову тільки про свої почуття, про те, чим живе моє серце»* [7, 72]. За класифікацією Г. Костюка, дослідника і видавця щоденникових записів В. Винниченка, щоденник О. Кобилянської належить до типу, який *«містить нотатки глибоко особисті, наповнені інтимними фактами, переживаннями, почуваннями, побутово-психологічними сценами, часто оголеними, дразливими, непристойними»* [8, 13]. На думку вченого, авторів таких щоденників мало цікавить зовнішній світ. Набагато більший інтерес вони віддають власним переживанням, пристрастям, болям, трагедіям. Безсумнівно, саме такий щоденник вела О. Кобилянська, залишаючи найінтимніші сліди

буття своєї душі. Дещо відмінними від щоденника в плані відвертості є автобіографії, причому кожна наступна менш відверта, ніж попередня, та листи. Але саме в цій несхожості виявляється амбівалентність психоструктури О. Кобилянської, додаючи, а не відбираючи у науковців матеріал для осмислення.

Відзначимо, саме завдяки цьому літературознавча парадигма вивчення окремих аспектів психоструктури О. Кобилянської досить широка – письменниця в усіх без винятку мемуарних жанрах і переважній більшості текстів артикулювала такий унікальний матеріал психоавтобіографічного плану, що представники сучасної науки про мистецтво слова, дослідження котрих спрямовані на розкриття психологічних основ літературного твору та психічних аспектів буття його автора, просто не могли не скористатися тим, що фактично лежало на поверхні.

У той же час, попри, здавалося б, визначеність в оцінках психічного буття, усталеність інтерпретацій, засвідчених у працях Т. Гундорової, Н. Зборовської, С. Павличко, Я. Поліщука, що стали наразі хрестоматійними, маємо ситуацію *наближення до розуміння*, а не власне розуміння психосвіту О. Кобилянської. Недаремно письменниця з величезною мірою іронії-сарказму-скепсису-сумніву, адресуючи щоденникові записи «своїм дітям» (власне спадкоємцям, про яких мріялося, чи читачам, чи, усвідомлюючи свій талант, професіоналам-філологам?) занотує: *«Бувайте здорові й розглядайте мене як психологічну загадку»* [7, 171] (підкреслення наше. – С.М.).

Нерозгаданість (лукава чи дійсна) цієї загадки самою адресанткою нотаток не означає цілковитої безпорадності для дослідника. Ми маємо інструменти й матеріал, які були недоступні письменниці. Насамперед це, звичайно, час, можливість побачити проблему з відстані. Синхронічний у щоденнику та листах для самої О. Кобилянської й діахронічний для сучасного літературознавця підходи дозволяють зробити погляд стереоскопічним. Крім цього ми маємо мегатекст, де зафіксовані об'єктивні (з різних поглядів) чинники формування особистості: мемуари й тексти, які на час створення щоденника не були написані, але які мають виразне психоавтобіографічне начало і в яких відображені психічні порухи, що не піддаються поясненню – підсвідомі чинники, а також особливості темпераменту, характеру, емоційна сфера, спрямованість – все те, що психологи вкладають в поняття «особистість». Уведення психологічної категорії «особистість» до психопоетикального аналізу є принциповим.

Адже в умовах повернення від тексту до його творця категорія «автор» переживає своєрідне друге народження – уже не в іпостасі художнього суб'єкта чи біографічного автора, чи творчої фізіономії etc., а як складний комплекс психофізіологічних характеристик, що знаходять свій відбиток у площині художності.

Тож домінування лише меланхолійної парадигми як визначального особистісно- і поетикотворчого чинника і з психологічного, і з власне літературознавчого боку є дещо некоректним і викликає подвійну рецепцію. З одного боку, немає жодного приводу заперечувати меланхолійності темпераменту О. Кобилянської та, відповідно, його впливу на формування художнього світу письменниці – це очевидно. З другого, обмежити психологічний аналіз виявленням лише темпераменту, та ще й виключно меланхолійного, було б не об'єктивно. Адже у цьому випадку, по-перше, цілковито відкидається свідомий пласт психіки, залишаючи психофізіологічним факторам та підсвідомому право керувати креативними процесами, заперечується мімітична основа мистецтва й роль свідомих чинників формування поетики, а, по-друге, відкидається сама можливість говорити про неоднозначність самого поняття «темперамент», а, відповідно і його виявів.

Зазначена тенденція *меланхолізації* особистості О. Кобилянської спостерігається передусім у монографії Т. Гундорової «*Femina melancholica: Стать і культура в гендерній утопії Ольги Кобилянської*», котра відзначає *особливий меланхолійний контекст цілої творчості Кобилянської*» [2, 10] (підкреслення наше. – С.М.). Подібна риторика звучить і в праці Н. Зборовської, котра, розкодовуючи психоісторію української літератури, проводить моніторинг меланхолійної домінанти в сучасних літературознавчих дослідженнях модернізму і цілковито погоджується із визначенням Т. Гундоровою О.Кобилянської як «*меланхолійної жінки*» [4, 245], поглиблюючи меланхолійний статус письменниці тезою, яку можна вважати розгортанням думки С. Павличко щодо сексуальності як одного, поруч із фемінізмом, концепту модерної культури [12, 86-91]. Мова йдеться про «*меланхолійну еротику*» О. Кобилянської, природу якої дослідниця пояснює, посилаючись на статтю З. Фрейда «Печаль і меланхолія», «*реакцією на втрату любовного об'єкта*», а «*самовозвищення з допомогою творчості*» (читаємо: творчість – засіб самореалізації) породжується при цьому «*регресією лібідо на оральну стадію*» та «*латентним садизмом*», притаманним меланхолікам, і, зокрема, юнацькому ідеалові О. Кобилянської – Ф. Ніцше [4, 246-247].

Така «меланхолійна категоричність» заперечується заглибленням у мегатекст письменниці, де знаходимо яскраві зразки неоднозначності її темпераменту. О. Кобилянська постає там не лише як жінка меланхолійна, але і як жінка холерична. Зрозуміла річ, з науково-психологічної точки зору така комбінація темпераментів у межах однієї психічної структури є досить незвичною, але, судячи з виявів, цілком можливою. Причому її підтвердження, на мою думку, варто шукати не лише в площині психоаналізу, фрейдівського та постфрейдистського, як, скажімо, це спостерігаємо в названих вище працях, а особливо в названій вище дисертації Г. Левченко «Психоаналітична інтерпретація прози Ольги Кобилянської» спеціально присвяченій цьому. Хоча й у самого З. Фрейда пояснення меланхолії, яку, до речі, він вважає не стільки психологічним типом, скільки хворобою, знайдемо трактування, яке заперечує цілковиту меланхолійність письменниці і через антитезу вказує на риси типологічно іншого темпераменту в структурі особистості О. Кобилянської – холеричного. *«З психічної точки зору, – зауважує З. Фрейд, – меланхолія характеризується глибокою страдницькою пригніченістю, повною втратою цікавості до зовнішнього світу, втратою здатності любити, уповільненням будь-якої діяльності й погіршенням самопочуття, котре виражається в постійному доріканні й образі самого себе й очікуванні покарання, що зростає аж до маячнї»* [13, 230]. Як бачимо, серед потенційних рис меланхоліка О. Кобилянська має, і тут не можемо не погодитися із дослідниками, глибоку, підкреслено «страдницьку пригніченість», а в окремі моменти життя – «уповільнення діяльності» й «погіршення самопочуття», про що дізнаємося як з листів, так і з щоденника письменниці. У той же час, говорити про «втрату цікавості до зовнішнього світу» й тим більше «здатності любити» не доводиться. Скоріше, навпаки, Щоденник наповнений зізнаннями у власному вмінні й реалізації вміння любити («...для мене життя неможливе без любові...» [7, 103], «господь покарав мене, дав мені серце, сповнене любові, незвичайне серце» [7, 34], «Мені так подобається любити...» [7, 108], «я маю гаряче, мов жар, серце» [7, 112] тощо), а оточуючий світ, без сумніву, цікавить його авторку (підкреслення наше. – С.М.). Захоплення красою природи, спостереження за людьми, зацікавленість подіями мистецького, культурного, наукового, громадського життя наповнює життя письменниці, відбивається в мегатексті, виявляючи принципово відмінний від меланхолічного психологічний тип. Недаремно, в час, коли самобичування, жаль до себе, нарікання на долю,

погіршення самопочуття, здавалося б, мають перерости, за З. Фрейдом, в «маячню», у щоденнику з'являється запис, що виявляє оптимістичну, характерну для холеричного темпераменту, домінанту: «(...) *Життя бридке, але що ж, добре сказав Гете: «В душі своїй не длубайсь без упину, життя – обов'язок, хоч вік йому – хвилинка...»* [7, 73], – демонструючи своєрідний конфлікт темпераментів.

Науково-психологічне підтвердження тези про бітемператентність природи психіки О. Кобилянської знаходимо, розглядаючи двофакторну модель екстравертованості та нейротизму відомого англійського психолога Г. Айзенка, яка дозволяє простежити чітку віднесеність окремої особистості до того чи іншого типу темпераменту. У своєму баченні особистості психолог орієнтується на дві сфери психічного буття людини: «...спрямованість на світ зовнішніх об'єктів (*екстраверсія*) або ж на явища її власного суб'єктивного світу (*інтроверсія*) і *нейротизм*» [1, 22]. Мемуарні джерела засвідчують присутність холеричного начала психіки не на рівні екстравертованості/інтровертованості (тут незаперечною є перевага інтровертованості, і це цілком пояснює абсолютизацію меланхолійності психіки О. Кобилянської в наукових дослідженнях, зорієнтованих на однофакторну модель К.-Г. Юнга), а по лінії нейротизму. Це поняття в психології характеризується рівнем емоційної стійкості. Прикметно, що саме меланхолікам і холерикам притаманна емоційна нестабільність, або ж нейротизм, що супроводжується «*тривожністю, вегетативними розладами, поганим самопочуттям*» [1, 22] – ознаками, сліди яких раз у раз зустрічаються на сторінках мемуарної прози письменниці, і які визначають не лише її психологічний, але й фізичний стан, що впливає на працездатність, зниження творчого потенціалу і в аналах мистецької лабораторії залишає сліди пасивного очікування, нездатності до активної творчої діяльності.

Характеризуючи типи вищої нервової діяльності, А. Батаршев зауважує, що саме «холерикам притаманна циклічність у роботі. Вони здатні зі всією пристрасною віддатися справі, захопитись нею. Однак за умови пригніченості, втраті віри у свої можливості почату роботу закидають» [1, 17]. Опис подібної ситуації спостерігаємо в щоденнику О. Кобилянської: «Я вже два рази вибиралась на гору, але була така стомлена, коли досягла вершини, що мало не падала. Боже, що зі мною зробило те дурне почуття! (йдеться про стан пригніченості, викликаний відсутністю взаємності у любові до Євгена Озаркевича, брата Наталі

Кобринської – С.М.) Я не можу навіть скінчити новели, переписати її чисто...» [7, 96] (підкреслення наше. – С.М.).

Підтвердження дуалістичного типу темпераменту знаходимо і в самостереженнях О. Кобилянської. Психологічний самоаналіз досить точно виокремлює риси двох типів вищої нервової діяльності. Авторка впевнена у своїй психічній унікальності: *«Я не знаю ще жодної душі, що була б подібна до мене»* [7, 34]. А питання, які в неї виникають у процесі самоосмислення, лише підтверджують нашу тезу щодо психічного дуалізму: *«Боже, нині я знов сама не своя! (...) Може в мене двоє сердець? Або дві вдачі?»* (підкреслення наше. – С.М.). Усвідомлення амбівалентності власної натури простежується не лише в щоденнику з його, як зауважувалося вище, високим рівнем відвертості, але й у листах. Зокрема, в одному з перших листів від 14.08.1895 до майже не знайомого О. Маковея відчувається бажання узгодити дві іпостасі: *«Хвилями здаєсь мені, що в мені живе ще якась друге «я», ліше, тонше; і що мушу користись і терпіти задля нього, немов та мати за свою дитину. Мушу його берегти і кормити, щоб не загинуло, а з ним і я»* [7, 279]. Як бачимо, перше «Я», котре ідентифікується О. Кобилянською з меланхолійною суттю, постійно артикулюється в щоденнику та листах, воно занурене у внутрішній світ не може існувати без іншого, на її погляд, «ліпшого Я» – відкритого, життєствердного. Більше того, з часом «перше Я» починає тиснути, виникає навіть бажання його позбутися. *«Маю виразне почуття, що тягну тінь за собою і вона болить мене і справляє жаль. Я хочу її страсти з себе, її і жаль той, котрий викликає тінь тая»* [7, 365], – поскаржиться якось О. Кобилянська у листі до В. Стефаніка.

Саме «дві вдачі», на мій погляд, і стали для О. Кобилянської визначальними креативотворчими чинниками. Не заперечуючи мотивацію психоаналітичних концепцій, узгодження з ними, як і визначення особливостей акцентуації психіки письменниці, – це завдання на перспективу, зосереджуся на психофізіологічних, об'єктивно існуючих параметрах особистості, котрі формують художність. Меланхолійне начало з його «самотою» і сублімативним творчим потенціалом: *«Мені найкраще, коли я зовсім сама, тоді я замкнусь і пишу або читаю»* [7, 86] і холеричне – із духом противенства, утвердження власних ідеалів, боротьбою, конфліктами, що породжувало й участь у жіночому русі [6, 151-157], і ставало поетикотворчим фактором, виявляючись на рівні появи цілої низки образів, відмінних від, на перший погляд, домінуючого меланхолійного (Ганна із

«Valse melancholique», героїні «Природи», «Impromtu phantasie», зрештою, Наталка Веркович із «Царівни» та ін.). Саме в цих образах реалізується потужне «друге» холеричне «Я» авторки. Його ж впливи простежуються й на композиційному рівні, коли художня структура набуває своєї цілісності за рахунок монтажу епізодів, різких хронотопних зміщень; коли принципово відкидаються усталені принципи традиційного сюжетотворення, зосередженості на зображенні картин зовнішнього світу, а потреба в глибинному розкритті внутрішнього світу спонукає до використання складних форм нарації, коли, як, скажімо, в новелі «Impromtu phantasie», мовленнєва партія розповідача набуває виразних ознак ліричного героя, щоб злитися з авторською в іпостасі реального суб'єкта мовлення (фактично маємо справу з постмодерним виходом автора на сцену).

Показовим у цьому плані є й лист Ольги Кобилянської до Осипа Маковея від 16 березня 1898 року, де авторка висловлює своє ставлення до рецензії М. Грушевського на «Царівну». Риторика адресантки засвідчує надзвичайно високий рівень самоповаги, *«впевненості в собі, енергійності, рішучості, збудженого переконливого мовлення»* [1, 18] – рис типового холерика, які відбилися в образі головної героїні критикованої повісті, що є, у свою чергу, відбитком психоструктури її авторки (підкреслення наше. – С.М.). *«Наталка є новітній тип, впроваджений в салон руської літератури, де її жіноцтво сидить в народних строях, з старосвітськими ідеями, і зітхає до місяченька. Наталка ж думає вже над собою і другими, так і видить, що праця надає чоловікові смисл в житті. (...) Наталка є моя «донька», і це є моя заслуга»* [7, 332] – з гідністю зазначає у листі О. Кобилянська, демонструючи, як у «конфлікті темпераментів» холеричний перемагає меланхолійний із його домінантою «зітхати до місяченька». По-справжньому європейська самодостатність, ніцшеанське відчуття висоти відчувається в обуренні примітивністю оцінок М. Грушевського (зважмо – редактора «Літературно-наукового вісника» – одного на дві імперії поважного наукового часопису!). У фразі *«Чи той панок не читає що іншого, окрім творів малоруської літератури, що він не знає, що тепер суть вже інші типи жіночі, і стремлять до чого іншого, як allein zur Ehe!»* [7, 330] (лише до шлюбу (нім.) – С.М.) не помітиш і нотки меланхолії (підкреслення наше. – С.М.). Висока експресивність фрази виказує пристрасну, емоційну холеричну натуру, яка здатна до боротьби, уміє відстоювати власну позицію.

Саме холеричний компонент у психічній структурі породжує, на мій погляд, особливу художню енергетику, експресію думки, образу,

фрази в новелі «Природа», саме він є одним із поетикотворчих чинників неоромантизму, з його дієвістю в досягненні мети, продемонстрованому Наталкою Веркович у «Царівні», Тетяною Дубівною, котра взялася «вбивати лихо» у повісті «В неділю рано зілля копала...» і т.д і т.і. Його розкодування або ж реконструкція чи декодування пропонується у наступних підрозділах.

Твори О. Кобилянської дають можливість відчутти, що осягнення внутрішнього світу для неї – одне з важливих художніх завдань. Письменниця досить відверта у своїх текстах, не криється від читача з найпотаємнішими проявами свого «Я». Життєвим матеріалом для творів ставало переважно те, що наповнювало її душу. Надзвичайна інтровертованість особистості О. Кобилянської підтверджується її постійними «студіями» над пережитим. «З наймолодших літ почала я писати дневник, – зафіксує Кобилянська у першій автобіографії. – Я вписувала не лише всякі «проізведенія» денні – но і те, що займало мій ум і душу» [7, 198]. Більше того: «... я годувалася власними мріями, зверталася думками в глибіню душі, і тому став мені світ душі властивим тереном моїх студій і уваг. Дивно! Як і переймалася я іноді творами других авторів, а якраз тоді, коли думками пряла свої письма я не зносила в собі ні найменшого вияву чужого духу» [7, 199]. У тій же першій автобіографії письменниця пише: «Сама моя фантазія диктувала мені на папір повісті, новели й стихи... Я була невідомим молодим, диким романтиком, замкненим, так сказати б, в лісах і горах, з очима зверненими в гушавину лісу» [7, 198].

А вже в третій автобіографії О. Кобилянська зазначає вплив особистих вражень про свою творчу діяльність: «Мої особисті переживання відігравали роль в моїх писаннях» [7, 214]. Або ж: «Всі дрібні поезії в прозі – це «каплі» моєї крові». Повставали з хвилин, де я чула себе понижуванню, скривдженою, несправедливо осуджуваною, одним словом... я плакала поезіями в прозі» [7, 216].

Підтвердженням тому можуть стати і самі щоденники О. Кобилянської, які дозволяють зрозуміти, що процес самопізнання, самоосмислення не припинявся для письменниці ніколи. У записах, які передували написанню більшості творів зазначеного періоду, простежуються дві домінуючі проблеми: бажання зреалізувати свій творчий потенціал (слава) й бажання звичайного жіночого щастя (вийти заміж). Ось лише один з багатьох прикладів: «Яка я нещасна – таку хитру невинність, як Густа (подруга О. Кобилянської Августа Кахановська), кохають, вих-

валяють, а я, наділена всіма талантами, великими духовними перевагами, мушу вічно бути самотньою, мушу все собі виборювати...» [7, 216]. У більшості творів письменниці, художньо реалізовані обидва.

Як бачимо, обраний у дослідженні психопоетичний підхід дозволив засвідчити унікальність поєднання меланхолійного й холеричного типів вищої нервової системи, продемонструвавши можливості визначення поетикотворчих чинників темпераменту, як невід'ємної складової психосвіту митця на рівні щоденника, як одного з найвиразніших, у випадку з О. Кобилянською, джерела психоавтобіографічної інформації.

І... ще раз викликав лукаву посмішку О. Кобилянської та адресовані усім нам слова: «Бувайте здорові й розглядайте мене як психологічну загадку».

РЕКОНСТРУКЦІЯ ПСИХОСТРУКТУРИ АВТОРКИ В НОВЕЛІ «IMPROMPTU PHANTASIE»

Продемонструвавши можливості щоденника в розкритті особливостей темпераменту О. Кобилянської, спробуємо наблизитися до осягнення її психоструктури в цілому, використовуючи при цьому художній текст, можливості якого для цього, як заявлено в теоретичному розділі, виявляються на умови його психоавтобіографічності. На наш погляд, новела «**Impromptu phantasie**», обрана за об'єкт осмислення в цій частині роботи, попри свою локальність, є глибоким джерелом осягнення особистості письменниці.

Головним завданням при цьому є спроба наблизитися до розуміння особливостей психосвіту авторки «У неділю рано зілля копала...» «без тенденційної прикмети» (І. Франко), неупереджено. Не можемо не обмовитися, що названа у перифразі повість (хоч і не вона є об'єктом дослідження) нітрохи не випадкова – вона чи не найвиразніше представляє глибоко жіноче єство письменниці, котрій уже не потрібно переконувати світ у пріоритетах і перевагах жіночого над чоловічим чи навпаки. Твір виписаний душею найпрекраснішої з істот на землі – жінкою, думаючою й відчуваючою, люблячою й ненавидячою, матір'ю і коханкою – всі ці жіночі іпостасі яскраво виявляються в образній структурі повісті. Ну як не будеш захоплюватися власне жіночним началом героїнь О. Кобилянської у нефеміністичному дискурсі. Маємо на увазі тексти, в яких письменниця відходить від власне феміністичної проблематики, що сьогодні, коли жінка за власним бажанням може реалізувати себе у будь-якій сфері

суспільної діяльності, чомусь так само тенденційно «розкручується», як верховенство служіння народу і «соціалістичність» проблематики творів у соцреалістичному трактуванні. Та будь-яка тенденційність: ідеологічна чи феміністична, як відомо, шкодить оцінці художності, спотворює образ митця. З огляду на об'єктивність не має значення, що це – бузинівська оцінка лесбійських схильностей письменниці чи утвердження її прихильності до комуністичного ладу у працях О. Бабишкіна. І в першому, й у другому випадку перед нами постає шаблон вироблений з певною метою використання імені митця. Це серйозно суперечить не лише істині, а й сутності самої письменниці, яка насамперед прагнула «бути собі ціллю!» (підкреслення наше. – С.М.), для якої побіч суспільних ідеалів (у широкому розумінні) головним все ж був ідеал краси. «*Мала властивий, пластичний вислів для кожного особистого чуття і заворушення, властиву і власну фарбу для змалювання краси, якою радувалось її око*» [11, 356] (підкреслення наше. – С.М.), – свідчить Д. Лук'янович, а М. Євшан, який услід за Г. Хоткевичем називає письменницю «*дійсним жрецем мистецтва*», «*правдивим його святилищем*», досить точно кваліфікує її *внутрішній світ*: «*...жити у Кобилянської – значить мати свої внутрішні події* (підкреслення – М.Є.), *стежити, пильнувати за внутрішнім своїм розвоєм, мати очі все звернені на ту дорогу, якою йде душа. Вона описує дуже мало зовнішніх подій, бо її герої мало живуть інтересами дійсного життя. Тим більше зате поширюється область психології, тим більше цілість набирає більше тонкого оброблення, більше докладності та глибини. Повісти Кобилянської – це дійсні психологічні трактати*» [3, 200]. Тут варто лиш додати, що у цих «трактатах» (а це і повісті, й оповідання, і новели) психоавтобіографізм переважає над широкою обсервацією життя, і це не лише не шкодить, а навпаки, надає творам особливої привабливості, притягує своє щирістю, наближає текст до реципієнта, дозволяє простежити особливості психічної організації письменниці.

Новела «*Impromptu phantasie*» дає багатющий матеріал для розуміння процесів становлення особистості О. Кобилянської, багатства її психосвіту. Українською мовою твір надруковано майже паралельно з повістю «Людина» та цілою низкою оповідань і новел (нагадаю: уперше надруковано в журналі «Зоря». – 1895. – №3), датується ж орієнтовно 1894 роком, як, до речі, й німецький варіант «*Valse melancolique*», що з'явиться рідною мовою аж у 1898-му. Подібні уточнення просто необхідні з огляду на з'ясування пріоритетів письменниці у цей період.

Адже у більшості біографічних і наукових джерел він представлений як відверто феміністичний, або ж періодом утвердження ідеалу рівності жінки й чоловіка. Але чи варто говорити про бажання авторки утвердити ідеал рівності у текстах, де домінує прагнення зрозуміти себе, своє місце в світі. Лише через те, що вона жінка?! Але ж це не возвеличує, а навпаки, – принижує. Адже, скажімо, подрузі Кобилянської С. Окуневській не довелося особливо нікому нічого доводити – вона *стала* лікарем і її визнали першою. Та ж сама історія з письменницею Н. Кобринською, а перед цим – М. Вілінською (чомусь же ця унікальна жінка не приймала свого чоловічого псевдоніма!). Розумію, що можуть знайтися опоненти з думкою про особливі обставини життя буковинської письменниці. А які вони були у кріпака Тараса Шевченка?! І чи не залежить здобуття слави від особливостей психофізіології митця, його психоструктури, можливостей і бажання одержати ту славу, а не від різниці у статі. Хоч, врешті, саму різницю нітрохи не заперечую. Більше того, саме в цій різниці і полягає шарм співіснування двох частин людства – чоловічої і жіночої. Саме ця різниця вносить особливу привабливість у художній світі, прикрашені з одного боку жіночою рецепцією, з іншого – чоловічою.

Твори О. Кобилянської дають можливість відчутти, що досягнення внутрішнього світу для неї – одне з важливих художніх завдань. Вона досить відверта у своїх текстах, не криється від свого читача з найпотаємнішими проявами свого «я». Життєвим матеріалом для творів ставало переважно те, що наповнювало її душу.

У новелі «Impromptu phantasie», як, до речі, й у більшості творів письменниці, художньо реалізовані обидва: перший, на якому власне й зупинюся, – більшою мірою, другий – принагідно.

Композиція нарису, а саме так визначила Ольга Кобилянська жанр твору, дозволяє простежити динаміку визрівання **комплексу слави** у головної героїні твору (читай – авторки). Акцентуація народжується за рахунок двох чинників: **генотипу** (за І. Павловим) і **зовнішнього поштовху** – набутих рис. Прояви першого зображені практично у кожному з фрагментів, які монтуються автором, створюючи ілюзію ретроспективних хронотопних зміщень. Вроджені риси темпераменту виявляються, з одного боку, у надзвичайно тонкому відчутті героїнею краси, аж до виснаження³, що свідчить про **меланхолійність** (не претендую тут на оригінальність) темпераменту героїні: звуки дзвонів, спостереження за сільським ставом, слухання гри на фортепіано; з іншого – у неусвідомленій пристрасності,

природженій силі духу, відвазі: запрягання «в шнурки», сцени з парасолькою, із жеребцем – проявах відверто *холеричних*. Поєднання двох типів темпераменту (бо ж ніяк не можна погодитися лише з меланхолійністю, що виключає високу міру експресивності) дає неповторний ефект пристрасного відчуття краси, яка постає для героїні в образах: «*Вона бачила образи в тонах, відчувала образи в тонах, переживала в уяві з'явища, котрі творила сама: казкові, фантастичні, неможливі, і плакала з смутку невиясненого...*» [5, 461] (підреслення наше. – С.М.), формує її, а, враховуючи точність психологічних і предметних деталей у зображуваному внутрішньому світі, й авторський мистецький дискурс. Говорити про близькість (тотожність) вродженої психоструктури О. Кобилянської до зображеної у творі, окрім підтверджувальних мемуарних матеріалів, огляд яких може стати предметом окремого дослідження, дозволяє й композиційний прийом передачі мовної партії від розповідача власне авторові (поява в останньому фрагментові відверто авторського «я» [5, 464]).

Зовнішнім поштовхом, який впливає на формування у свідомості героїні необхідності зреалізуватися («*звихнена слава*») [5, 464], стає настроювач фортепіано – людина без сумніву талановита й чутлива, здатна до сугестії. Не останню роль у процесі навіювання («*будуча слава*») має його зовнішня привабливість, на чому насамперед наголошує письменниця: «*він був молодий, гарний і чисто аристократичної вдачі*» [5, 461] (підкреслення наше. – С.М.). Незважаючи на вік (їй було всього 10 років), дівчинка відчуває ще не зрозумілий для неї потяг до цього чоловіка. З одного боку, це пояснюється наратором як вже відомий героїні стан надактивного для психіки відчуття краси, сприймання її в образах і тонах («*щось, що нагадувало образи, переходило в тони...*»), з іншого – чоловіча привабливість, яка виявлялася в манері говорити, рухах. Обидва вияви: і захоплення мистецькою досконалістю молодого чоловіка («*Він пробував, перебирав різні акорди, ударяючи завжди однаково сильно, сильно й елегантно, як се чинить лиш рука цілком вправна...*») – орієнтир на «славу», і перцепція, нехай ще не окреслена для неї, його сексуальності («*Йї уся кров вдарила до лиця, серце затовклося сильно...*»), «*Вона завстидалася і не рухалася зі свого сховку*», «*Кождий його удар по клавішах і кождий живіший рух його електризували її і виводили з рівноваги*») [5, 462] – орієнтир на жіночність, – все це «виказує» в тексті авторку, демонструє ретроспекцію процесу її духовного становлення.

Тлом, на якому той процес проходить, О. Кобилянська обрала

улюблену музику. Цей вибір далеко не випадковий, адже за свідченням Олени Тимінської, котра знала письменницю особисто, Шопена вона «особливо любила» [11, 366]. П'єса «Impromptu phantasie» несе в собі потужний заряд бажання і його реалізації, мрії й омріяної дійсності – власне все те, до чого так прагнула душа героїні нарису, до чого все своє життя прагнула і його авторка. Можна лише подивуватися, наскільки музичний твір відповідає психотипу героїні: «Те, що грав, була пристрась...» [5, 462]; «Солодкі, упоюючі, сумовиті звуки. Роздразнюючі, пориваючі, покликуючі, вбиваючі...» [5, 464].

Часова перспектива досягнення ідеалу, який вимальовує на-строювач фортепіано для дівчинки, – десять років: «як будеш мати більше як двадцять років...»). Точка ж відліку ретроспективи для письменниці-наратора (час написання твору) – десять років потому (їй нещодавно виповнилось тридцять). Тобто пройдений відрізок життєвого шляху у приблизно 20 років дає змогу озирнутися, проаналізувати минуле, в черговий раз поставити запитання й намагатися знайти на них відповіді. О. Кобилянська підводить підсумки у передостанньому й останньому фрагментах новели. Обидва ідеали: слава і бажання бути коханою – були реалізовані лише наполовину. Причина тому – меланхолійно-холеричний тип темпераменту, який дав себе знати і в особистому житті, і в творчості: «Вона любила чи одного, пристрасно, з пожертвуванням, майже з божевільною любов'ю, однак вона була віроломна натура, – значить, не любила нікого довго. Вона й не подобалась довго мужчинам; її не бажав ніякий мужчина за жінку. Вона була розумна, дотепна, незвичайно багата натура. Займалась малярством, писала, старалась усіма силами заспокоїти ненаситну жадобу краси» [5, 463]. Людина з подібною психоструктурою нездатна задовольнити свої бажання до кінця. Постійний пошук – це їх шлях, на якому мета стає засобом для досягнення іншої, і так до безкінечності, а життя, за словами автора-наратора, видається «як би один пишний, святочний день, гаряче пульсуючий, при-ваблюючий, широкий, пориваючий образ або немов яка соната» [5, 464].

Обраний для аналізу твір дозволив нам наблизитися до розуміння динаміки становлення особистості митця, простежити мотиви формування комплексу слави, який сприяв реалізації таланту письменниці. Висока міра ліризації сюжету нарису дозволила проникнути у таємниці внутрішнього світу героїні, а мемуаристика – вийти на особистість авторки.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Батаршев А. Психология индивидуальных различий: От темперамента – к характеру и типологии личности / А. Батаршев – М. : Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2000. – 256 с.
2. Гундорова Т. *Femina Melancholica*. Стаття і культура в гендерній утопії Ольги Кобилянської / Т. Гундорова – К., 2002. – 272 с.
3. Євшан М. Ольга Кобилянська // М. Євшан. Критика. Літературознавство. Естетика/ Упор. Н. Шумило. – К. : Основи, 1998.
4. Зборовська Н. Код української літератури: Проект психоісторії новітньої української літератури. Монографія / Н. Зборовська – К. : Академвидав, 2006. – 304 с.
5. Кобилянська О. «Impromptu phantasie» / О. Кобилянська // Кобилянська О. Повісті. Оповідання. Новели. – К., 1988. – С. 461.
6. Кобилянська О. Дещо про ідею жіночого руху / О. Кобилянська / Відчит Ольги Кобилянської на зборах «Товариства руських жінок на Буковині» // Кобилянська О. Твори: В п'яти томах. – Т. 5. – К. : Державне видавництво художньої літератури, 1963. – С. 151-157.
7. Кобилянська О. Слова зворушеного серця: Щоденники; Автобіографії; Листи; Статті та спогади / Упоряд., передм. Ф.П. Погребенника. – К. : Дніпро, 1982. – 359 с.
8. Костюк Г. Записники Володимира Винниченка / Г. Костюк // Винниченко В. Щоденник: У 2-х т. – Том 1 (1911-1920) / Ред., вступ. ст. і примітки Григорія Костюка. – Едмонтон; Нью-Йорк: Канадський інститут українських студій: Комісія УВАН, 1980. – 500 с.
9. Левченко Г. Зачарована казка життя Ольги Кобилянської. Монографія / Г. Шевченко. – К. : Книга, 2008. – 224 с.
10. Левченко Г. Психоаналітична інтерпретація прози Ольги Кобилянської : дис... канд. філол. наук: 10.01.01 / Інститут літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України / Г. Левченко – К., 2005.
11. Ольга Кобилянська в критиці та спогадах. – К. : Держлітвидав, 1963. – 560 с.
12. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі / С Павличко // Теорія літератури. – К. : Основи, 2002. – 679 с.
13. Фрейд З. Интерес к психоанализу: Сборник / З. Фрейд; пер. с нем. – Мн. : «Попурри». 2006. – 592 с.

МЕТОДИЧНИЙ БЛОК
ОЛЬГА КОБИЛЯНСЬКА: ПАРАДИГМА ОСЯГНЕННЯ

Біографія та психобіографія в мегатексті письменниці

1. Біографія: «Про себе саму» і «вони» (сучасники, друзі, літературознавці) – про неї:

- народжена стати дружиною, матір'ю, господинею;
- інтенсивна самоосвіта;
- участь у феміністичному русі (зв'язки з Софією Окуневською та Наталею Кобринською);

• Ольга Кобилянська і Леся Українка – спорідненість духу.

2. Огляд творчості. Вплив німецької літератури на формування мистецького світогляду. Входження в українську літературу.

3. Місце О. Кобилянської в розвої модернізму української літератури. Леся Українка про творчу манеру письменниці.

4. Новелістика О. Кобилянської 1890-1903 років:

- тематична і жанрова різноманітність;
- актуальність і гострота проблематики;
- модерна стилістика;
- бунт проти усталених традицій.

Нарис «**Impromptu phantasie**» (фантазія-експромт) – психоавтобіографічна версія становлення особистості митця

• Звуки дзвонів як збудники спогадів. Які асоціації викликають вони в героїні твору?

• Місце опису бурі в утвердженні відваги як найвищої чесноти.

• Що, з вашої точки зору, виражає Ольга Кобилянська у сцені з приборканням жеребця? Чи не можна вважати її (сцену) розгорнутою алегорією? Якщо так, то розшифруйте підтекстові смисли епізоду.

• Назвіть джерела творчого натхнення героїні. Синкретизм її світовідчуття.

• Що, на вашу думку, означають слова: «Вона бачила образи в тонах, відчувала образи в тонах...»? (курсив наш. – М.С.).

• Реакція героїні на звуки й тони фортепіано. Проведіть паралелі з реакцією на звуки і тони світу природи.

• Образ настроювача фортепіано: місце в композиції, вплив на майбутнє героїні.

• Який композиційний прийом використала письменниця для зближення позиції дівчинки – героїні твору, ліричної героїні й позиції авторської?

• Визначте місце останньої «строфи» в архітектоніці нарису. Її значення в утвердженні ідеї.

Новелістика О. Кобилянської 1890-1903 рр.

Новела «**Природа**» – інстинкти чи впевненість у можливості керувати світом?

• Осип Маковей про сміливість О. Кобилянської у виборі теми твору (Ольга Кобилянська у критиці та спогадах. – С. 62).

• Складність психологічних колізій у душах персонажів.

• Природа Карпат як символ могутності і привабливості життя. Яскравий паралелізм в описах людини і природи.

• Простежте, що пробуджує в героїні бажання вирватися з ustalених рамок, відійти від приписів, правил та умовностей цивілізованого світу.

• Фізична сила і краса як ідеал. Вплив ідей Ф. Ніцше.

• Прагнення до пізнання – рушійна сила її вчинків.

• Цнотливість еротизму у зображенні фізичних потягів героїв та їх реалізації.

• Містичність уявлень гуцула, внутрішні протиріччя у ставленні до предмета своїх мрій і бажань, конфлікт між здоровим глуздом і інстинктивними потягами. Перемога останніх.

• Містичні та сюрреалістичні замальовки як засіб розкриття внутрішнього неспокою, неможливості досягнути самого себе.

• Розкрийте особливості ритміки новели.

• Особливості композиції твору. Роль вставних епізодів.

Фрагмент «Valse melancolique» –
у пошуках гармонії

• Автобіографічний характер новели. Образ якої з дівчат, на вашу думку, найближчий авторці?

• Ганна, Марта, Софія – три жіночих типи, зображені письменницею. Їх ставлення до життя і до мистецтва. Порівняйте свої думки з твердженнями Осипа Маковей в статті «Ольга Кобилянська» та власними думками Кобилянської, висловленими в автобіографії.

- Схарактеризуйте окремо кожну з героїнь. Чи не можна було б створити синтезований портрет? Що б тоді стало з'єднуючою ланкою?
- Що різнить цих жінок?
- Чим є любов у житті героїнь? Ставлення їх до чоловіків.
- Що привело до смерті Софії: втрата можливості вчитися, смерть матері, тріснутий резонатор, нещасливе кохання? Ваші варіанти.
- Музика в новелі: композиційна роль, вплив на долі персонажів.
- Оцінка новели Лесею Українкою.

Повісті О. Кобилянської «**Людина**» (1891) і «**Царівна**» (1895) – «гарячий протест проти жіночої неволі» (О. Маковей).

1. Історія написання творів. Чи правомірно говорити про їх спорідненість?
2. Емансипація жінки як авторський ідеал. Чи впливає феміністична тенденційність на художність повістей? Пропагандистський характер творів.
3. Особливості композиції. Художні знахідки письменниці. Творчий поступ.
4. Види нарації.
5. Образна система: спільне та відмінне.
6. Олена Ляуфлер і Наталка Веркович: два жіночих типи чи еволюція світоглядних позицій авторки?
7. Чоловічі типи. Чи змінюються вони в повісті «Царівна» порівняно з «Людиною»?
8. Міщанство як явище.
9. Чи стала, на вашу думку, «царівна» – царівною?

Повість «**Земля**» – влада землі над людиною: зло чи благо?

1. «Земля» – повість, яка вивчалася в радянські часи як ілюстрація соціальних катаклізмів, і не варта уваги сьогодні. «Земля» – твір позачасовий, належить до категорії вічних. Яка з тез вам більше імпонує? Аргументуйте свою відповідь.
2. Земля як головний персонаж і джерело головного конфлікту твору. Простежте, як впливає вона на долі героїв повісті. Висловіть своє ставлення до слів Гната Хоткевича: *«Земля, сей молах мільйонів людей, прикованих до неї; земля – творець і руйнитель, сліпа стихія, що ошчасливлює і згнітає в одну хвилю, незаслужено і сліпо; земля, що дала*

ім'я сій повісті, – виступає тут мов жива істота. Це – сам мир, атмосфера, в котрій живуть і рухаються ніби свободні люди; і як широко повів пензлем автор, щоби показати нам сього колоса і його нерозривне навутиння».

3. Історія життя Івана та Марії.

- Чим мотивується їх «скупість»?
- Заради чого жили ці люди?
- Діти в житті Івана та Марії.
- Чому ставлення батьків до Михайла було особливо трепетним?
- Чи означає це, що вони не люблять Саву? Підтвердіть свої думки текстом.

• Чи змінює трагедія батьків? Сенс їхнього життя після смерті Михайла. Спокута Івана за гріх проти Анни та своїх онуків.

4. Порівняльна характеристика Сави та Михайла.

• Визначте психофізичні якості братів. Символічність картин лісу і степу у їх характеристиці.

• Як Ольга Кобилянська перекреслює традиційну теорію виховання? Генезис поведінки Сави.

• У якій сфері людського життя зміг би, на вашу думку, зреалізуватися Сава? Які риси його вдачі, а головне – психіки, цьому б сприяли?

• Образ Михайла. Що приваблює вас у цьому юнакові? Що відштовхує? **Не намагайтесь бути тенденційними і йти в руслі традиційних оцінок!**

5. Михайло – Анна, Сава – Рахіра: дві історії любові.

6. Анна та її син як уособлення надій на майбутнє.

7. Особливості поетики: композиція, художні засоби, нарація.

Повість-балада «**В неділю рано зілля копала...**» –

блискучий вияв поетики неоромантизму

1. Українська народна пісня – першопоштовх до написання твору. Роль Петка Тодорова у зверненні письменниці до усної народної творчості (лист від 26 червня 1903 року).

2. Реалістичне та романтичне начала в повісті. Ольга Кобилянська про життєвий матеріал твору.

3. Особливості композиції. Дві сюжетні лінії. Майстерність komponування художнього матеріалу.

4. Трагізм долі Маври. Роль фатуму в повісті.
5. Причини душевної роздвоєності Гриця: генетичні коди, наслідок виховання, ваші варіанти.
6. Непересічність Тетяни як особистості. Вплив Маври на формування її характеру. Генетика. Шляхетність, висока гідність, безапеляційність і максималізм дівчини. Здатність до самозречення. Життя «на межі».
7. Образ Настки. Що приваблює і що відштовхує вас у цій дівчині?
8. Порівняйте Тетяну і Настку. Використовуйте як зовнішні, так і внутрішні характеристики персонажів. Чому Гриць у своєму виборі віддає перевагу Настці? Як цей вибір впливає на ставлення письменниці до чоловіцтва взагалі?
9. Майстерність Ольги Кобилянської у живописанні словом. Неперевершеність гірських пейзажів.
10. Кольорова палітра твору. Символіка кольору у зображенні героїв та ситуацій.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Алчевська Х. Майстри слова (Критичний шкіц) // Алчевська Х. Твори. – К., 1990. – С. 390-401.
2. Бабишкін О. Ольга Кобилянська: Нарис про життя і творчість. – Львів, 1963.
3. Вознюк В. Про Ольгу Кобилянську: Нові матеріали. Роздуми. Знахідки. – К., 1983.
4. Гузар З. Ольга Кобилянська: Семінарії. Навчальний посібник для студентів педагогічних інститутів. – К., 1990.
5. Гундорова Т. *Femina melancholica*. Стаття і культура в гендерній утопії Ольги Кобилянської. – К.: Критика, 2002.
6. Дзюба І. Читаючи Кобилянську // Українська мова та література в школі. – 1986. – № 2.
7. Денисенко М. «Бути собі ціллю!» (феміністична проблематика прози Ольги Кобилянської) // Слово і час. – 1997. – №5-6. – С. 48-52.
8. Дорошко Л. Влада землі – зло чи благо? // Слово і час. 1992. – №8.
9. Євшан М. Ольга Кобилянська // Євшан М. Критика. Літературознавство. Естетика. – К., 1998. – С. 199-205.

10. Кобилянська О. Слова зворушливого серця: Щоденники. Автобіографія. Листи. Статті та спогади. – К., 1982.

11. Кобилянська О. Про себе саму (Автобіографія в листах до проф. д-ра Степана Смаль-Стоцького) // Українське слово / Хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ ст: У 4-х книгах. – Кн. 4. – К., 1995. – С. 16-33.

12. Кобринська Н. Про первісну ціль Товариства руських жінок в Станіславові, зав'язаного 1884 р. // Наталя Кобринська. Вибрані твори. – К., 1958. – С. 315-320.

13. Маковей О. Ольга Кобилянська (Літературно-критична студія) // Ольга Кобилянська в критиці та спогадах. – К., 1963. – С. 44-67.

14. Михида С. Конфлікт темпераментів у психоструктурі Ольги Кобилянської: психопоетикальний зріз // Наукові записки. Серія: Філологічні науки (літературознавство). – Кіровоград: РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 2009. – Випуск 85. – С. 284 – 291.

15. Мірошніченко Л. Чим яскравіше світло, тим глибша тінь / Над листами Лесі Українки до Ольги Кобилянської // Українська мова і література. – 1999. – №35.

16. Ніцше Ф. Так казав Заратустра. – К., 1993.

17. Ожоган Л. Мандрівка дивосвітом Ольги Кобилянської. – Кіровоград, 2002. Ольга Кобилянська в критиці та спогадах. – К., 1963.

18. Павличко С. Чи потрібна українському літературознавству феміністична школа? // Слово і час. – 1991. - №6. – С. 10-15.

19. Погребенник Ф. Збірник «Остап Луцький і сучасники». Луцький Остап. Листи до Ольги Кобилянської (передрук) // Слово і час. – 1996. - №3. – С. 48-54.

20. Погребенник Ф. Ольга Кобилянська: До 125-річчя від дня народження. К., 1988.

21. Украинка Л. Малорусские писатели на Буковине // Українка Л. Збір. творів: У 12 т. – К., 1977. – Т. 8. – С. 62-75.

22. Филипович П. Ольга Кобилянська в літературному оточенні // Филипович П. Літературно- критичні статті. – К., 1991.

О. Кобилянська

IMPROMTU PHANTASIE

Кожним разом, коли долітають до мене торжествен-ні, поважні звуки дзвонів, пригадують вони мені минулі літа і одну людину, як була ще дитиною.

Ніжна, вразлива, немов міміза, з сумовитими очима...

Годинами перележувала на спині в траві і вслухувалась в дзвонення якогось стародавнього історичного монастиря, – вслухувалась і плакала, доки з утоми не ослабала.

Так бувало деякою порою.

А іншою – бувала знов пристрасною, глибоко зворушеною істотою, що пригадує молодих арабських коней: приміром, коли другі діти її запрягали і гнали, немов коня, уперед себе. Се була її найлюбіша забава. Упряжена в шnurки, мчалась, немов батожена, через поля і рови, дико і гарно, і була б з радості та з розпалу летіла, доки б не загинула, наколи б поганяючі не здержували її.

Се завсіди пригадують мені торжествені, поважні звуки дзвонів. Одного понурого полудня, коли небозвід прибрався у грізні хмари, пустилася вона в дорогу до міста по наперсток. В дорозі напала її буря, обернула парасоль сподом наверх, зірвала капелюх аж на карк, одначе вона, з личком аж мокрим від дощу, прямувала сміло і відважно до своєї мети.

– Ти не боїшся? – питали її в торгівлі. – Лишися тут і пережди, доки буря не устане, а то завіє тебе кудись, ти, дрібна пташино! Маленькі уста викривились гордо і зневажливо.

– Ні, я не боюся, – відповіла і вернула назад серед бурі, як прийшла.

Мала грудь розходилася з відваги, а сумовиті дитинячі очі, широко отворені, впилась кудись в далечину. Чи вона хотіла вгадати рух хмар? Чи збагнути в зойках бурі яку гармонію, мелодію? Чи бачила особливіші форми і з'явища дерев, що вигинались у вихрі?

Завсіди пригадують мені се торжественні, поважні звуки дзвонів.

Було се сонячної, гарячої літньої днини. Вона пробувала на вакаціях у діда і баби на селі. Лежала над берегом ставу і вдивлялась в його глибіню або в його гладку, немов дзеркало, поверхню серед нервового дождання. Над ставом гуляли й миготіли мільйони мушок. Великі, з вибалушеними очима жаби повиставлювали свої чотирикутні голови з води, заховаючись нерухомо і хлипаючи знічев'я за мушками.

Другі знов голосно вискакували з трави у воду. А те шубовстання лишалось їй в пам'яті, і вона силувалася віддати його звуками.

Чорно-сині ластівки літали низько-низенько понад землею, купаючи в льоті рожево-білу грудь, немов з сваволі, що вона аж сміялася з радості. Усе те вона майже їла очима.

Недалеко від ставу стояли вулії під штучно, але навмисне для них приладженим тином; довкола чути було жужжання бджіл. Вони влітали й вилітали спішно, моторно, бринячи, одна за другою, хто їм приглядався уважно, і в безладді – хто дивився поквапно.

Вона бриніла враз з ними, лежачи на животі, спершись на лікті і уклавши бороду в руки. Бриніли все наново, заперши в собі дух, одно-стайно, тоншим або нижчим голосом, – се було їй байдуже, якого вони тону надавали... Опісля, поклавши голову в траву, замовкала і вслухувалась в жужжання. Лежала нерухомо, немовби в глибокому сні. Одначе не спала. Вона бачила образи в тонах, відчувала образи в тонах, переживала в уяві з'явища, котрі творила сама: казкові, фантастичні, неможливі, і плакала з смутку невиясненого...

.....

Кленучи та відказуючи, бігали парубки по полях, розстелених поза домом та городом, і старались піймати жеребця, котрий не давався їм зловити, котрий кпив собі з них і немовто жартував з ними.

До хвилини, в котрій були віддалені від нього на пару кроків, був він спокійний, пасся в житі, що сягало йому по шию, а коли мали вже схопити за уздечку, що за ним волоклася, блискавкою обертаясь від них, вибиваючи ногами, що підкови аж зблискотіли, і мчався божевільними скоками крізь хвилююче збіжжя, потря-саючи пишною гривую і топчучи та нівечачи усе, немов якась зловіща сила...

Неначе мала кітка, закралась вона хильцем до розвішеної звірини, і в хвилі, коли та знов паслась спокійно, вхопила її незаметно за уздечку...

Лячно товклося мале серце, і сама вона аж тремтіла з остраху! Якби кінч тепер обернувся та й тріпнув її ногами?

Ба! се було неможливо!

І він не вдарив її. Заховувався спокійно і, ведений дрібненькою рукою, ступав слухняно, немов та дитина, доки не дістався у відповідну руку.

Тоді мало що не били за те, що таке вчинила та виставилась на таку небезпечність.

– Дурню якийсь! Таж він міг би тебе вбити!..

Але вона не плакала.

Встромивши очі в одну точку і кусаючи нігті, думала вона бог зна над чим!

В ній хвилювалося так чудно, чудно: вона неначебто душилася; їй здавалося чимось барвним, перемагаючим, чимось, що пригадувало образи і переходило в тони...

* * *

Коли мала десять років, строїв у її родичів якийсь переїжджий стройник фортеп'ян. Він був молодий, гарний і чисто аристократичної вдачі. Про нього шептали, що він емігрант і що походить з високого роду. Вона сиділа цілий час в куті, якраз супроти нього, скулена, і приглядалась йому та вслухувалась у викликувані ним сильні акорди.

Вони були тільки самі в кімнаті.

Він оглянувся за годинником, а що не бачив його в кімнаті, то поспитався її, котра година, причім його очі звернулись на неї з лагідною повагою.

Її уся кров вдарилася до лица, серце затовклося сильно, і вона не змогла вимовити ні слова. Якусь хвилинку дивився він на неї зчудовано та дожидаюче, а коли вона не відповідала, звернувся назад до фортеп'яна, причім якийсь меланхолійний усміх промайнув по його лиці. Вона завстидалась і не рухалася з свого сховку.

Другого дня прийшов він знов, а вона знов зайняла своє місце, дивлячись пильно на нього.

Він пробував, перебирав різні акорди, ударяючи завсіди однаково сильно, сильно й елегантно, як се чинить лиш рука вправна; підстроював, ще й грав, пробуючи заодно наново. Кожний його удар по клавішах і кожний живіший рух його електризували її і виводили з рівноваги.

Врешті мусив вже бути задоволений з інструмента, бо почав грати. Зразу недбало, немовби бавився, і одною рукою, більше «ріано». Тони звучали, немов здавлений, пристрасний сміх, так, немов сміх жіночий, одначе не сміх щасливий... Опісля – обидвома руками. І тепер розляглися тони пориваючої, неописаної, якоїсь немов морозячої краси... Те, що грав, була пристрась, а як грав – зраджувало його яко людину...

Зразу стало їй холодно, а опісля – сама не знала, як се прийшло, – почала плакати. Тихо, але цілою душею, її перемогло знов те щось, що пригадувало образи, переходило в тони і немов душило...

Він, побачивши, що вона плаче, перестав грати і дивився на неї

здивований. Опісля кликав її до себе.

Вона не рухалася... Він підійшов до неї... Вона притиснула долоні до лица і не рухалася, немов мертва... Він схилився над нею.

– Ти плачеш? Мовчала.

Він зсунув їй лагідно руки з лица і подивився в очі.

– Що тобі?

Вона не відповідала.

– Чого ти плачеш?

– Бо так...

– Тобі сподобалась музика? – питав він голосом чогось зміненим.

– Я... не знаю...

– Але ти любиш, як грають... правда? – казав він далі і так лагідно, немовби мав перед собою заполо-хану пташину.

– Я... не знаю... люблю, люблю!

– Штука, котру я тепер грав, зветься «Ітротіи рпагтізіе» Шопена.

Чи затамиш собі сю назву?

– Наколи повторю... то затамлю.

– Коли будеш вчитися музики, то зможеш її грати, одначе пам'ятай – грати її тоді, як будеш вже цілком доросла... як будеш мати більше як двадцять років... Чуєш?

– Чую...

– Дперва тоді зрозумієш, що говорить кожний звук в тій штуці.

Опісля взяв її голівку в свої руки і дивився довго в її великі, сумні, заплакані очі.

Якийсь несказанно смутний усміх програв хвилину по його устах.

– Я думаю,– говорив він більше до себе,– що ти будеш її краще грати, ніж я, далеко краще!..

Опісля обглянув її руки і поцілував їх.

– Мені можеш дозволити, будуча славо! – сказав він.

Коли виросла, була майже гарна.

Вона любила чи одного, пристрасно, з пожертвуванням, майже з божевільною любов'ю, однак вона була віроломна натура,– значить, не любила нікого довго. Вона й не подобалася довго мужчинам; її не бажав ніякий мужчина за жінку. Вона була розумна, дотепна, незвичайно багата натура. Займалась малярством, писала, старалась усіма силами заспокоїти

в собі ненаситну жадобу краси.

Чому се їй ніколи не вдавалось?

Відповісти на се питання було б так само тяжко, як і на те, чому і її ні один мужчина не любив довго. Мабуть, не мала вона в собі того, що прив'язує буденних людей на довгий час. Була занадто оригінальна, замало нинішня і не мала в собі нічого з «плебейськості».

Чи, може, було се щось інше?

Може...

Вона стала лише половиною тим, чим обіщувала стати дитиною...

Я сама – то та «звихнена слава».

Я вижидаю щастя щодня і щогодини.

Я відчуваю, як життя лежить переді мною не як щось сумне, безвідрадне, важке до перенесення, але як би один пишний, святочний день, гаряче пульсуючий, приваблюючий, широкий, пориваючий образ або немов яка соната.

Так, немов музика.

Солодкі, упоюючі, сумовиті звуки. Роздразнюючі, пориваючі, покликуючі, вбиваючі... а одначе!., одначе... Я не вчилася музики ніколи. Я ніколи, ніколи не могла «Ітротіи рпапіавіе» сама грати! Але коли чую її, як другі грають, то душа моя наповнюється слізьми. Що се таке?

Що се є, що крізь усей той блиск, котрий хвилює так розкішно крізь мою душу... в'ється щось, немов жалібний креповий флер? І що я помімо того, що в моїх жилах пливе кров будучини, не маю будучини, не маю в житті своїм полудня?

.....

Коли чую музику – готова я вмирати.

Стаю тоді божевільно-відважна; стаю велика, по-горджуюча, любляча...

Що й залежить на мені, коли лиш музику чую!..

1894

МОДЕРН D'UKRAINE: МИХАЙЛО КОЦЮБИНСЬКИЙ

ІНФАНТИЛЬНИЙ СМІЛИВЕЦЬ: ПРОБЛЕМА СПРОСТУВАННЯ МІФІВ

Завданням розділу є наближення до психологічної іпостасі чи не найвидатнішого українського прозаїка кінця XIX – початку XX століття, відкритого, відомого і утаємниченого від чужого ока водночас – Михайла Михайловича Коцюбинського. Використовуючи при цьому прийоми психопоетикального аналізу, звернемося до епістолярію митця та спогадів про нього рідних та близьких. Обирання саме цих ракурсів осягнення особистості зумовлена особливостями мегатексту письменника. Епістолярна спадщина письменника досить об'ємна. Разом з листами до нього вона чи не вдвічі більша за кількість художніх творів, написаних протягом життя. Не обділені увагою видавців і спогади про письменника. Тож матеріалу для дослідження більше, ніж досить. Ми обмежимося спогадами доньки Ірини, друзів та близьких митця, а також окремими листами, які, на наш погляд, допомагають скласти уявлення про психосвіт Михайла Коцюбинського.

Відзначимо, що спогади досить промовисті й інформативні зовнішньо-біографічному в плані. В них досить скрупульозно вказані місця перебування, стиль поведінки, особливості побуту митця. Не залишилися поза увагою автора листів та мемуаристів і його фавори, особливо політичні. Щодо останніх, то говорити про об'єктивність не доводиться. Час написання, жорстка соціальна заангажованість вплинули на спрямованість більшості респондентів, не кажучи вже про коментарі. Чого варті пояснення щодо спогадів шкільного товариша М. Коцюбинського Олександра Саліковського, який пише: «Його інтереси, наскільки я міг судити з поодиноких і випадкових зустрічей, взагалі були поза політикою. Вони тяглися до естетики і, мабуть, до філософської думки.

Михайло Михайлович кохався в літературі, але громадянськість в поезії відкидав...» [6, 27]. Натомість у коментарях читаємо: «Те, що Коцюбинський висловлював критичні зауваження до революційної народницької поезії (...) свідчить не про аполітичність його тодішніх поглядів, а про те, що до революційної поезії Коцюбинський ставив серйозні художні вимоги» [6, 235]. І такі «уточнення» повсюдні. Загалом листи й спогади, досить масштабно опубліковані в радянські часи, були присвячені створенню позитивного образу письменника, відданого інтересам трудового народу, бездоганного в житті, рясно підфарбованого червоним. Тож і не дивно, що зовнішня, побутова біографія М. Коцюбинського відома кожному школяреві. Чого не скажеш про життя внутрішнє, яке прозирає в дозволених майстрами-«купюрологами» до широкого вжитку рядках та між рядків епістол і спогадів.

Сам Коцюбинський, як відомо, не особливо утішно відгукувався про своє «зверхнє» життя, називаючи його «доволі одноманітним». А от про відсутність автобіографії, яка б змалювала «картину іншого порядку, з'ясувала еволюцію думок, поглядів, літературного смаку і т. ін.», власне психоавтобіографії, жалкував, усвідомлюючи, що «не зміг на це спромогтися», і що «такий матеріал був би взагалі цікавим» [2, 8] (через відсутність листа у 7-томному виданні творів – листи до С. Єфремова зі зрозумілих причин вилучили – цитуємо за монографією Н. Калениченко. – С.М.).

Користуючися достовірними автентичними джерелами і методологією, запропонованою вище, спробуємо реконструювати той внутрішній світ, представити його багатство, про яке митець напише в одному з листів до своєї коханої Шури Аплаксіної: «І якщо покопатися в моїй душі, то навіть безбарвне життя, напевно, відклало б в ній багато цікавого, що колись несподівано, випадково виникне» [5, 19].

Відома формула А. Сент-Екзюпері «усі ми родом зі свого дитинства», якнайкраще відбиває процес становлення особистості, її витоки, сказати б, конфігурації. Власне, це художньо перефразована формула З. Фройда, який, аналізуючи людську психіку, зосередив увагу «на вирішальній ролі у структуруванні особистості раннього дитячого досвіду, дитячих травм, які поставали своєрідною проєкцією дорослого життя». «Центральною моделлю для структурування психіки людини, – зауважує Н. Зборовська, – визнано едіпів комплекс, відкриття якого стало вихідною точкою фрейдівського психоаналізу, психічним ключем

у поясненні феномену творчої особистості, культурних феноменів» [1, 29].

У спогадах доньки письменника Ірини, хоч як не парадоксально чи, навпаки, логічно, це виглядає, є місця, які цілком можна трактувати як ілюстрації до психоаналітичних сеансів. Це стосується передусім спадкових рис, які явно мають місце у структурі психіки М. Коцюбинського (нагадаємо, психологічний аналіз, який ми проводимо, передбачає відсутність позамежових, клінічних станів, і сприяє поглибленню уявлення про внутрішній світ митця з подальшою метою аналізу творчості), а не виявлення проблем, пов'язаних із дитячою сексуальністю. «Дід (батько М. Коцюбинського Михайло Матвійович. – С.М.), – пише Ірина, – був веселий, жвавий. Вдачу мав запальну, але його вважали доброю людиною» [3, 6]. Слід сказати, що більшість батькових рис: доброта, веселість, а часом й запальна вдача проявлялися у сина. Хоча батьків характер приводив до постійних конфліктів із начальством, від чого страждала родина, його гострий розум став добрим спадком синові. *«Мусі в юнацтві були властиві гострий розум, рішучість, уципливий гумор і дотепність»* [3, 7], – переказує Ірина бабусині й мамині спостереження (підкреслення наше. – С.М.). А свої власні – підтверджують сказане: *«Татові властивий був тонкий гумор і навіть дошкульний сарказм. Він любив читати сатиричні вірші Саші Чорного»* [3, 48]. Додамо, що здатність до іронії і сарказму відзначають багато респондентів у спогадах. Щодо відчайдушності, молодецтва, які, на перший погляд, мало притаманні митцеві, є кілька свідчень доньки, котра переказує сімейні історії, де письменника виявляв своє геройство. Якось під час екскурсії на Везувій М. Коцюбинський, незважаючи на небезпеку, намагався піднятися якомога вище до кратера вулкана. Закінчилося тим, що провалився в гарячу масу і обпик руки, провідники ледве врятували сміливця [3, 27]. А *«під час великого шторму на морі (...) він просив прив'язати його до щогли турецької фелюги, щоб пережити почуття справжнього моряка. Хвилі перекочувались через фелюгу і обливали його з ніг до голови. Вітер рвав на ньому одяг, судно гойдалося під ногами і при сильному крені провалювалося у безодню. Але він не боявся. Його душу сповнювала радість і сила, що поривалася на простір»* [3, 47] (підкреслення наше. – С.М.). Така ж історія із подорожжю разом з Олександром Олесем на дарабі (зв'язані колоди, які сплавляють униз за течією) по бурхливому Черемошу. Чи не правда, це

риси, які не вкладаються у традиційний образ врівноваженого й розважливого інтелігента у бездоганно білій краватці й не менш бездоганно відпрасованому смокінгу?

Насамперед М. Коцюбинський був далеко не шибайголовою чи халамидником, як охрестив свого героя В. Винниченко, не безстрашним мачо, як сказали б сьогодні, і серед спадкових рис пріоритет належить зовсім не батьковій відчайдушності й запальності. Натомість він виростав під впливом матері, *«од якої, – як писав сам у одному з листів, – дістав її психічну організацію, чутку і вражливу, ми були у великій приязні, і, власне, їй завдячую й нахил до всього гарного і розуміння природи»* [4, 12]. *«...Мене вражав у матері Коцюбинського, – згадує О. Саліковський, – незвичайний для нашого середовища вигляд і манери тримати себе. В них відчувалось щось «світське», я сказав би, навіть аристократичне. Це не цілком уловимо щось, безперечно успадкував від матері Михайлик. Кволий, тендітний хлопчик, з блідим, матовим обличчям, він здавався паничем і взагалі вирізнявся з навколишнього середовища грубуватих хлопчаків... Естетизм Коцюбинського, так характерний для його пізнішої літературної діяльності, виявлявся вже тоді»* [6, 26] (підкреслення наше. – С.М.). У дорослому віці більшість із зазначених рис знайдуть свій відбиток в особистісній структурі Михайла Михайловича. Одержане і набуте охарактеризує Є. Чикаленко. *«Вдачею, як зовнішньою, так і духовною, своєю культурністю, – зауважить після першого знайомства відомий меценат, а в перспективі приятель і добрий янгол українського письменника, – він відрізнявся від демократичної української інтелігенції і нагадував собою польського родовитого аристократа, хоч походив з демократичного українського роду»* [6, 34] (підкреслення наше. – С.М.). До цього можна додати *«елегантність у поставі, усіх рухах, навіть і мові, (...) гармонійність і рівновага»* (Д. Лук'янович); *«чемність, але офіційність»* на службі (Т. Шкуркіна-Левицька); *«ввічливість і лагідність з усіма»* (М. Чернявський), акуратність і педантизм, про які говорять усі, хто знав митця, – це риси, які відбивають материн дискурс у психологічному портреті М. Коцюбинського (підкреслення наші. – С.М.).

Досить цікавими у цьому плані виявляться і спостереження доньки, яка, як наголошувалося, продемонструвала у спогадах прекрасні ілюстрації фрейдівських концептів. Якщо психоаналітики вважають едіпів комплекс чи не головним поштовхом до творчості, то у

М. Коцюбинського він був досить потужним. Стосунки Мусі (а саме так з дитинства й до смерті називав, а точніше, відчував, себе Михайло Михайлович) з матір'ю досить промовисті і демонструють класичний зразок едіпової ситуації. Як згадують товариші по школі О. Саліковський, В. Ковердинський, *«Михайлик був її (матері – С.М.) улюбленцем...»* [6, 26]; *«Видно було, що вдома йому віддавали особливу увагу»* [6, 15]. *Ставлення до дітей Гликерії Максимівни, яка «взагалі дуже лагідна й добра»* [6, 9], було нерівним на користь Мусі, який *«являв собою цілковиту протилежність до свого (...) брата й сестер, які дуже часто зовні мали неохайний, бруднуватий вигляд»* [6, 15]. Син відповідав матері взаємністю. Як свідчить учениця М. Коцюбинського Є. Бакша, *«...в Михайла Михайловича була мати, яку він обоженював і присвячував їй деякі свої твори»* [6, 31]. Листи та приписки в листах до дружини рясніють зізнаннями матері в коханні. *«Кохана матінко! – пише він 30.12.1897 року. – цілую Вас і поздоровляю з Новим роком. Бажаю Вам од серця здоров'я та задоволення. Не журіться і не сумуйте, не забувайте, що Муся Вас кохає і скучає за вами. Цілую Вас, мамочко, ще раз. Ваш Муся»* [4, 11] (підкреслення наше. – С.М.). І це лише один з багатьох прикладів.

Зрозуміла річ, мова нітрохи не йде про статеві почуття, хоча первинні ознаки еротизму, притаманні людині в ранньому віці, спостерігаються і в листах, і в спогадах про вже дорослого сина. Крім того, не можна відкидати не зовсім приязного ставлення М. Коцюбинського до батька, який практично занাপастив свою родину, пиячив, знущався над дітьми та матір'ю. *«Дід, – згадує Ірина Коцюбинська, – любив заглянути в чарку, а підвипивши, ставав нестримним і лютим. Муся поважав свого батька, але тяжко переживав, коли, дихаючи горілчанним перегаром і не тямлячи себе, він несамовито лаяв дітей і дружину»* [3, 11]. Як старший син, Михайло не міг не помічати цього і дуже гостро відчував, цілком переносячи синівську любов на матір, і несвідомо переживаючи *ворожість* до батька. Не дивно, що ні в листах, ні в спогадах рідних і близьких після смерті батька жодної згадки про нього не зустрінеш.

Натомість, матері в мемуарах відводиться особливе місце. Відчутно, що в стосунках з нею М. Коцюбинський знаходить, точніше, не втрачає той тонкий зв'язок, що єднає його з дитинством. Саме інфантильністю можна пояснити чимало рис, притаманних

М. Коцюбинському: непрактичність, безпомічність у побутових справах, захоплення речами, які нагадують світ дитинства, скажімо, брелок – *«срібна голівка мопсика», «срібна сірничниця, оздоблена ірисами», «попільничка у формі санчат»* [3, 15], про які згадує донька, тощо (підкреслення наше. – С.М.).

Як ці риси особистості митця впливали на його творчість – тема окремого дослідження. Цікаво, наприклад, простежити, як у творах Коцюбинського моделюється образ батька. Вже в оповіданнях «Харитя», «Ялинка» у створенні образів батьків Хариті та Василька бачимо момент певного відчуження. У першому – відчувається підтекстове звинувачення батька за те, що своєю смертю спричинив страждання ослабленої від туги матері, у другому – образа й жах, які довелося пережити Васильку через неспроможність батька створити належні матеріальні умови, через відібране свято. Недаремно в одному з листів до майбутньої дружини про Новий рік і ялинку письменник говорить із таким захопленням: *«Спасибі тобі, Вірусенько, за дарунки на ялинку; не дурно ж снилась мені ялинка: дідусь-Чернігів привіз мені на білому коні і ялинку, і велосипеда, і машину – і то достоту такі, як уявляв собі та хвалився матері, вирізані з паперу»* [4, 64]. Та й у «Тінях забутих предків» усі життєві колізії Івана пов'язані зі смертю батька, власне, з тим, що своєю смертю він залишає родину без засобів до існування. Зрозуміла річ, це лише побіжний погляд, і робота з текстами вимагає глибшої уваги, але не зважати на зазначені факти під час аналізу не можна. Таїни підсвідомого розкриваються не лише в спогадах про дитинство. Юнацькі роки Михайла також сповнені психологічних загадок, проблем, які сублімуються митцем у творах. Скажімо, за згадками сестри Ліди, М. Коцюбинський, знехтуваний однією польською панною, *«так тяжко переживав свою сердечну драму, що вирішив покінчити життя самогубством. Цей замах на самогубство і пережиті хвилини напівнепритомності, які межували з станом майже повної прострації, що опанували ним зразу ж після замаху, дуже вдало введені письменником до кінцівки твору «Дебют»* [6, 141] (підкреслення наше. – С.М.).

Психоаналітичні спостереження над мемуарами дозволяють виявити окремі особистісні риси митця, а використання цього матеріалу при аналізі творів – не одну таємницю художності.

Та все ж найповніше у листах і спогадах про письменника проступає соціосфера його психіки (зауважимо ще раз, не в розумінні

належності до певної соціальної групи), а саме: риси характеру, емоційно-вольова сфера, спрямованість. Детальний аналіз особистісних характеристик М. Коцюбинського дозволить створити повноформатний психологічний портрет великого сонцепоклонника і не менш великого епікурейця, безмежно доброї і щирої людини, ввічливого і привітного, веселого і, водночас, сумного й серйозного, відкритого до діалогу і безмежно самотнього, вірного й зрадливого, інтроверта з яскраво вираженими екстравертованими рисами, щасливого і нещасного, митця і насамперед просто людину – класика модерної, без сумніву, світової літератури Михайла Коцюбинського.

А епіграфом до тих своїх шукань можна взяти слова самого майстра із поезії у прозі «Сон»: *«Снилося мені – чи ж снилося мені? – що в грудях у мене лиш половина серця. «Де ж друга?» – мучився я. А та, що лишилась, билась тривожно у грудях, і в кожнім тріпотанні чув я жадний і владний голос: «Шукай». І я шукав».*

Пошуки «другої половини серця» – імпліцитної суті внутрішнього світу творчої особистості, найвпливовішої в процесі поставання феномену художності – уможливорюються запропонованою в дослідженні методологією, а їх результати – розширюють горизонти літературознавства за рахунок кореляції з психологічною наукою.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Зборовська Н. Психоданаліз і літературознавство / Н. Зборовська – К. : Академвидав, 2003. – 392 с.
2. Калениченко Н. Великий сонцепоклонник. Життя і творчість Михайла Коцюбинського / Н. Калениченко – К. : Дніпро, 1967. – 252 с.
3. Коцюбинська І. Спогади і розповіді про М. М. Коцюбинського / І. Коцюбинська – К. : Дніпро, 1965. – 202 с.
4. Коцюбинський М. Твори: У 7-ми томах / М. Коцюбинський – Т. 5. – К. : Наукова думка, 1974. – 430 с.
5. Листи М.М. Коцюбинського до О. І. Аплаксіної – К. : Вид-во АН УРСР, 1938. – 345 с.
6. Спогади про Михайла Коцюбинського. – К. : Дніпро, 1989. – 278 с.

МЕТОДИЧНИЙ БЛОК

МИХАЙЛО КОЦЮБИНСЬКИЙ: ПАРАДИГМА ОСЯГНЕННЯ

1. Життєвий шлях письменника.
2. Еволюція світогляду та творчої манери: від реалізму до імпресіонізму.
3. Огляд ранньої творчості. Впливи реалістичної школи 70-90-х років XIX століття.
 - Оповідання «Андрій Соловійко, або Вченіє світ, а невченіє тьма», «21-го грудня, на Введеніє», «Дядько та тітка» – проба пера Коцюбинського початківця. Шевченківські впливи.
 - Оповідання «Ялинка», «Харитя» «Маленький грішник» – твори про дітей і для дітей. Глибоке розуміння психології дитини, драматична загостреність сюжету, експресія викладу.
 - Оповідання «На віру», «П'ятизлотник», «Ціпов'яз», «Хо», «Для загального добра» – синтез соціального та загальнолюдського. Утвердження ідеалів добра, справедливості, правди.
4. Традиції та новаторство в епістолярії митця: інтерес до західноєвропейських літератур, прагнення вийти за межі етнографічно-побутового змалювання дійсності.
5. Новелістика М. Коцюбинського.
 - Психологічна новела, як перехід Коцюбинського до естетики імпресіонізму.
 - Основні риси поетики.
 - Жанрові особливості.

Психологічний етюд «Цвіт яблуні»

- Висловіть ваше ставлення до твору. Чи співпадає враження від його прочитання з авторським задумом твору, що зафіксований у записах письменника: «Як серед горя, що здається безпросвітним, гнітючим, паралізуючим життя, все-таки вривається життя з його надіями, відчуттям, з імпульсами звирячими, егоїзмом – і все це разом сплітається у такій тонкій і штучній мережці?»
- Через різноманітність предметних і психологічних деталей схарактеризуйте образ ліричного героя, означте спектр його думок і переживань.
- Прослідкуйте нерозривність інстинктивного і свідомого в душі ліричного героя.

- Роль символів (цвіт яблуні, калатало нічного сторожа, годинник) у реалізації художніх смислів твору.
- Роль світла і тіні у передачі роздвоєного «я» героя.
- Як у новелі представлена «мистецька лабораторія» М. Коцюбинського? Визначте художні засоби, що відтворюють психологію письменника, унікальність його внутрішнього світу.
- Визначте підтекстові смисли твору.

Новела «**Intermezzo**»

– утвердження ідейно-естетичних ідеалів митця

- Простежте унікальність синтезу літературних родів на рівні художніх засобів (епос – лірика – драма).
- Вкажіть на засоби та прийоми, які утверджують належність новели до явищ імпресіонізму як однієї з течій модернізму.
- Композиція новели. Особлива роль форми викладу: внутрішні монологи, потік свідомості, інтерпретований діалог.
- Роль антиципаційних засобів у розкритті змісту новели (назва твору, присвята).
- Хронотоп у новелі. «Ситуація антракту» як чинник поетики імпресіонізму.
- Визначте особливості внутрішнього конфлікту твору. Опозиція: суспільне, громадське – особисте. Що є визначальним для ліричного героя? Художня деталь у розкритті стану втоми.
- Роль пейзажів у розкритті психологічних станів ліричного героя: природа, як засіб очищення від скверни життя. Паралелізм як визначальна фігура поетичної мови.
- Багатство тропіки та поетичного синтаксису.
- Сформулюйте ідею твору.

Новела «**Сон**»

– конфлікт мрії та сірої буденності

- Розгадайте смисл сну, що приснився Марті. Які думки він у вас викликає? Яке місце займає в композиції новели?
- У яких картинах, образах, через які предметні деталі зображено рутину провінційного буття, загальну бездуховність? Яку роль у цьому автор надає символам?
- Сон Антона як виклик сірості буденщини – віртуальність

картин сну. Розкрийте конфлікт міщанського побуту і пориву духу у високості. Порівняйте образи Марти і золотоволосої незнайомки.

- Мариністичні пейзажі у новелі. Їх місце в композиції і вплив на розвиток конфлікту (море, острів – сирій дощ за вікнами).
- Багатство тропіки: метафори, порівняння, метонімія, перифраз; неповторність авторських епітетів.

Акварель **«На камені»** – гімн всепоглинаючому кохання

- Розгляньте особливості кольорової палітри твору. Чи виправдано визначення жанру новели – «акварель»?
- Сюжетотворча роль фатуму у новелі. Поміркуйте над питанням: «Як випадковість змінює долю людини?». Спроєктуйте відповідь на долі Фатьми та Алі.
- Два світи у житті Фатьми: гори і море. Якими вони постають у творі. Проведіть паралель між зображенням моря у новелі «Сон» і в аналізованому творі. Знайдіть спільне й відмінне. Як мариністичний і гірський пейзажі акварелі сприяють розкриттю настрою Фатьми, її бажань і сподівань. Ототожнення ненависного моря і ще більш ненависного різника Мемета. Море як останній притулок Алі і Фатьми.
- Майстерність М. Коцюбинського у змалюванні психологічного портрету. Яскравий паралелізм зображення настроїв персонажів і картин природи.

Новела **«Що записано в книгу життя»** –

конфлікт інстинкту та розуму

- Майстерність ракурсного зображення дійсності (прийом – «прихована камера»).
- Імпресіоністичність у побутописанні (враження понад усе).
- Поміркуйте над особливостями композиції твору, як вона впливає на розуміння змісту (фрагментарність, вставні епізоди, наявність ретардації).
- Байдуже і зневажливе ставлення дітей до баби: дитяча безпосередність чи наслідок перебування у бездуховному середовищі? Образ невістки.
- Чи виправдовується жорстокість бідністю?
- Простежте за формуванням в душі Потапа думки про можливість вбивства матері. Що це – конфлікт чи рух за течією?

Мотив самовиправдання.

- Прадавня обрядова форма – сатанинський зміст (підготовка живої матері до смерті).
- Конфлікт розуму та інстинктів: хто переможець? Психологічні мотиви вчинків Потапа.

Повість «Тіні забутих предків» –

подорож у давноминуле або історія однієї любові

1. Історія написання твору:

- зацікавленість життям гуцулів (етнографічні матеріали фольклориста і етнографа В. Гнатюка);
- дві подорожі до Криворівні, збирання матеріалів, захоплення дивосвітом Карпатських гір та їх мешканців;
- вибір назви повісті – пошуки відгомону тисячоліть.

2. Загальнолюдськість проблематики повісті (проекції у трансцендентальні виміри):

- життя і смерть;
- добро і зло;
- людина і природа;
- кохання і ненависть;
- життя людини і фатум.

3. Шекспірівська фабула – сюжет Коцюбинського:

- спільне та відмінне в історії Ромео та Джульєти й Івана та Марічки;
- перша зустріч Івана та Марічки. Драматична напруженість сюжету;
- органічність стосунків хлопця та дівчини. Чистота і гармонія двох душ. Єдність з природою, її впливи;
- пісня в житті закоханих;
- смерть Марічки: випадковість чи фатальна закономірність?
- Іван на шляху до своєї Марічки. Перипетії долі. Неминучість смерті.

4. Іван та Палагна – історія співжиття. Вкажіть на причини, що зблизили, та проблеми, що віддаляли їх одне від одного.

5. Юра і Палагна. Що лежить в основі їхніх стосунків: любов, пристрасть, розрахунок, щось інше? У чому притягальна сила мольфара?

6. Людина і природа у повісті:
- багатство природи карпатського краю;
 - музика лісу (казковий світ Іванкового дитинства);
 - одухотвореність явищ природи, рослинного світу. Враженневий характер зображеного. Метафора як стильова ознака повісті;
 - прослідкуйте, як виражає автор психічні стани Івана, яку участь беруть у цьому процесі пейзажі.
7. Язичництво й християнство – дуалізм світогляду гуцула:
- визначте риси язичницького світобачення жителів Карпат на межі двох століть (фантастика, містика, незаперечна віра в сили природи, своєрідна обрядовість);
 - християнство крізь призму правічних вірувань. Зовнішня, «оболонкова» сутність християнства по-гуцульському. Апокрифічність уявлень про Бога та диявола, первинність останнього.
8. Роль хронотопу в композиції повісті.
- Які часові площини ви б виділили? Аргументуйте свою відповідь.
9. Місце повісті «Тіні забутих предків» у творчості М. Коцюбинського та історії української літератури. Виразність неоромантичного звучання. Кіноверсія С. Параджанова.

Повість «*Fata morgana*»

1. Життєвий матеріал, який використав письменник при написанні твору.
2. Особливості стилю. Імпресіонізм як спосіб відтворення дійсності.
 - Поясніть авторське визначення жанру твору «3 сільських настроїв».
 - Простежте за картинами, які розкривають внутрішній світ персонажів, їх сподівання і розчарування.
3. Визначте авторське ставлення до зображуваних подій.
4. Розкриття психології натовпу як вияв поетики модернізму.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Агеєва В. Українська імпресіоністична проза. – К., 1994. – С. 3-55.
2. Волков И. Цвет в живописи. – М., 1987.
3. Єфремов С. Гармонійний талант // Єфремов С. Літературно-критичні статті. – К., 1993.
4. Калениченко Н. Великий сонцепоклонник: Життя і творчість Михайла Коцюбинського. – К., 1967.
5. Коцюбинський М. Твори: В 7-и т. – К.: Наукова думка, 1973–1975.
6. Коцюбинська Михайлина. Михайло Коцюбинський – сьогоднішніми очима // Коцюбинський М. Хвала життю. – К., 1991.
7. Кузнєцов Ю. Поетика прози Михайла Коцюбинського. – К., 1989.
8. Кузнєцов Ю. Орлик П. Слідами феї Моргани: Вивчення творчості М.М. Коцюбинського в школі. – К., 1990.
9. Листи Коцюбинського до О.І. Аплаксіної. – К., 2008.
10. Логвин Г. Коцюбинський і імпресіонізм // Дивослово. – 1996. – №10. – С.17-19.
11. Логвин Г. Ще раз про імпресіонізм у Коцюбинського («На камені», «Fata morgana») // Дивослово. – 1999. – №4. – С. 3-6.
12. Михида С. Михайло Коцюбинський в рецепції рідних та близьких // Українська мова й література в середніх школах, гімназіях, ліцеях та колегіумах. – 2005. – №4. – С. 97-103.
13. Саяпіна Т. Конфлікт буденного й позамежового буття (етюд М. Коцюбинського «Сон») // Слово і час. – 1999. – №9. – С. 18-21. .
14. Федоренко Є. Пошуки Михайла Коцюбинського – стиліста // Українське слово: Хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ ст.: У 3-х кн. – К., 1994. – Кн. перша. – С. 83-99.
15. Филипович П. «Цвіт яблуні» М. Коцюбинського // Филипович П. Літературно-критичні статті. – К., 1991.
16. Черненко О. Михайло Коцюбинський – імпресіоніст. – Сучасність. – 1977.

М. Коцюбинський

ЩО ЗАПИСАНО В КНИГУ ЖИТТЯ

Мусила баба златити з печі: онука заслабла і потребувала тепла. А що не було місця на лаві у тісній хаті, послалась баба долі. І син, і невістка наче не бачили того. Там вона і лишилась.

З кутка, між дверима і мисником, де на долівці вона лежала – стара, забута смертно мати, – все видавалось чудним. Досі вона роками валялась на печі і звикла дивитись згори в долину. Тоді синові діти здавались дрібними, сліпнуче око все спочивало на білявих головках або ловило сердиті, прибиті нуждою обличчя невістки і сина, коли пропливали повз неї од дверей до печі. І вже з-за комина чулось, як бубоніли їх голоси.

Тепер все виросло зразу. Діти, що спинались над нею до мисника і обсипали кришками з хліба та всяким сміттям, синові чоботи, старі, намерзлі, важкі, як гори, і босі ноги невістки, що ставали перед самим обличчям та закривали весь світ. Тепер вона бачила в печі в'юнкий вогонь, що паливо жер, а все ж вмирав з голоду, чорні кутки попід лавками, що роззявляли беззубі роти і дихали згнилою вогкістю. Часом, коли одчинялися двері, стовп білої пари, наче туман, стелився по долівці, закриваючи все, і здавалось, що така має бути і смерть, каламутна, безока, з холодком по ногах.

Де ж вона? Чому не приходить? Не докличеться баба. Бродить навколо, а про бабу забула. Чоловіка забрала, задушила семеро дітей, ось-ось не видно як по онуку прийде. Скрізь покосила, поклала цілі покоси, а про бабу забула. І чудно, і страшно, що так трудно умерти.

Довгими днями і ще по довгих ночах, коли миші товчуться по згнилій картоплі і по бабинім тілі, а таргани шарудять коло неї, як коло старої ганчірки, лежить тихенько баба і од часу до часу викидає з присохлих грудей тужливе зітхання, тонке, як скавуління сліпого щеняти:

– Ох-ох!.. Де та смерть моя ділась!..

– Нема на вас сконання! Не дають спати...– сердито бурчить невістка, і лавка скрипить під нею.

– Нема! – говорить баба у тон невістці і облизує ясла, де були колись зуби, і лише зсохлі, запалі всередину губи.

Кисленького хочеться бабі, капустаки або розсолу з-під огірків, а дрімота сплітає дійсність зі снами, уривки казок, отченаша і синові чоботи, важкі, як гори, що лишають по собі мокрі сліди.

Потому сон раптом щезає, як змитий водою, і баба чує своє маленьке тіло, якому твердо і зимно лежати долі, на тоненькій ряднині, у вогкім кутку.

Нащо вона? Кому потрібна? Життя виїло силу із неї і, як лущиння з картоплі, кинуло в кут. А душа міцно вчепилась за ту шабатурку і не хоче її покинути.

Небагато місця займає баба на світі, куток під мисником, а всім заважає. Небагато з'їсть хліба, а й те при нужді велике. І знов шелеснуть зів'ялі уста, як сухе листя:

– Ох!.. Моя смертонько... де ти?

Тіло часом прохало. З тої горсточки шкури й кісток, з присохлого живота, порожніх грудей добувалось непереможне, фантастичне бажання і заглушало розум:

– Мо-лоч-ка!..

Тоді невістку нападав сміх. Не говорила нічого, а тряслась од сміху грудьми, лицем і животом, аж кутні білили між скривленими губами.

Бабі було так кривдно. Не дають молочка... Молочка не дають.

Вона з жалю кривилась, бурчала, їй до сліз молочка хтілось, хоч знала, що його навіть слаба дитина не бачить.

Врешті невістка хапала віник і закривала бабу хмарою пилу.

– Ноги прийміть! Викину в сіни разом з сміттям!.. Баба приймала ноги і довго невидимкою кашляла з-під мисника.

Вдень її обсідала дівтора, як п'ятеро горобців жовторотих.

Цілий ряд очей дивився в рот бабі...

– Розкажіть казку.

Рот розкривався, як порожній гаман, і в ньому шипіли слова – щось про царенка, золото, дорогі страви. Але язик висувався, злизував все розпочате, і баба кінчала про інше – про кобилячу голову або рись-мати. Вона вживала старинні слова, яких діти не розуміли. їм було скучно.

– Бабо! Коли ви помрете?

Вони розтягали зморшки на бабиній шиї, що склались рядами, як на старій халяві, розглядали дві шабатурки грудей, між якими застряг мідяний хрест, підіймали запаску і мацали ноги, сухі, чорні, у жилах, як патики з корою, якими мати розтоплює в печі.

Вони хотіли б побачити, як вилетить з баби душа.

– Бабо! Душа пташкою вилетить з вас?

Потому спинались до мисника, толочили ніжками груди і засипали очі кришками з хліба.

Про смерть говорили і невістка із сином, голосно, злісно, як про неплачену податъ:

– Помре, чим будеш ховати?

Син тільки сопів та сердито зиркав в куток, а баба боялась тоді кликати смерті: ану ж прийде, де тоді взяти на похорон грошей? Попові плати, дошки дорогі, а люди скільки з'їдять та вип'ють...

Одна була розвага в баби. Як тільки забували зачинить двері, крізь них влігала з сіней зозулястенька курка і прожогом бігла до баби. Витягала коротку шию, ставила боком кругленьке око, здіймала лапку й чекала. І лиш баба простягне суху долоню з сухими кришками хліба, зозулястенька цокає дзьобом в долоню і пощипує бабу.

Ну й доставалось курці. Її били по спині, аж вона присідала, виганяли назад у сіни і кляли:

– Бодай ти здохла, треклята.

Краще б заклили бабу. Може б, скоріше померла.

Міркувала щось баба. Днями й ночами, потай, сама. Плямкали губи, очі дивились углиб, уста складались до слова і нерішуче мліли. Часом шептала: «Сину!» – і зараз боязко мовкла та оглядалась, чи не почув. Тоді знесилені руки і ноги покривались каплями поту і до сорочки лппли, а баба лежала, як нежива.

Нарешті перемоглася:

– Сину!..

Він щось латав і, певно, не чув. Потане!

– Чого там?

– Сядь коло мене.

Він нехотя звівся і сів на лаві під мисником. Великий і мокрий чобіт стояв у неї перед очима, покривши тінню обличчя.

– Пора вмирати.

– Знов кликають попа? Казали – вмру, вмру, а тільки гроші дурно оддав попові.

Потап драгувався і не дивився на неї.

– Ех, бабо... мамо, – поправився він.

Жорстока складка лягла і застигла у нього між носом та бородою, і щось несказане сховалось в ній.

– Не треба попа... Бог гріхам простить і так. А от не можу вмрети...

– Чув вже. Казали.

– Забула за мене смерть... Нема сконання... Хоч би ти допоміг.

Баба заворушилась у своїм леговищі. Він чув, як стукнула кістка ноги об кістку, як ядуха зашипіла у грудях, – і ворожа зануда грубо вирвалась з горла у нього:

– Ну?

Але баба лежала вже тихо і спокійно щось говорила до себе, наче крізь сон:

– ...Взяв син лубки, поклав старого та й одвіз у провалля...

Потап підняв брови.

– Що ви сказали? Але баба опритомніла.

– Я так... непотрібна вже стала, та й зайва. Куток займаю... ох, ох... хліб їм, а він дітям потрібний... Всім важко зо мною, і мені важко... Одвези мене в гай...

Він ще не розумів, тільки скоса глянув на матір.

– Поможі, сину... одвези в гай... Тепер зима, швидко застигну...

Хіба бабі багато треба? Раз-два дихнула, та й вже...

Щось війнуло на нього од тих чудних слів, наче згадка про давній, забутий сон, що зачепив тільки мозок крилом і далі полинув.

Не хотів слухать, а слухав.

– Гріха не буде... У гаю чисто і біло... дерева, як свічі у церкві...

Засну, й прокинись, та й скажу: «Матінко божа, не суди сина, суди нужду людську...» На те не

Мамине слово падало в нього, як зерно в зготовану ниву; він чув се, і се підіймало у ньому нещирий, чужий, роблений гнів.

Нарешті встав з лави і крикнув сердито, більше до себе, аніж до неї:

– Не верзїть казна-чого... Дав бог життя – пошле і смерть...

Спали б вже краще.

А коли світло згасили і обляглись, його думки забились по хаті, ліниві, спутані, темні, як клубок хмар, і лиш інколи щось ясне їх розривало.

Бог?

Ти дивишся з неба? Дивись.

Злісні й холодні були ті проблиски думки.

Гріх?

Вся земля у гріху. Хіба його голод не гріхи ситих?

Він гнав од себе думки, особливо про те, що стара говорила.

А разом з тим, наче наперекір, виринали з пам'яті напівзабуте, про що чув він од мами або од баби своєї, як колись, у давнину ще, діти вбивали батьків. Вивозили в ліс або на поле і там покидали, поки не прийде смерть. Нащо життя старому? Старе мусить вмирати, молоде жити. Так все на світі. Старе листя спадає, молоде наростає. Зима гине, як надходить весна, зерно гниє в землі, випускаючи парость. Так все ведеться, відколи світ.

Нажилась стара, а смерти не може. Прохає смерті – не дає бог. Хіба гріх помогти?

І знову щось темне підіймалося в ньому, як пара понад гнилим болотом, стирало думки, млоїло тіло і виганяло на чоло холодний, сверблячий піт. Тьху! Тьху! Господи боже! Живу матір виволік з хати...

Глибока ніч цілою вагою налягала на груди та не давала дихать, а думки несміло знов мацали мозок, ворушилися і розгорталися.

Згинь! Пропади!.. Як буде, так буде... Що б люди сказали? Люди! Вони осудять. Коли з голоду гинеш з мали-ми дітьми, коли од біди виєш, як пес, коли тебе пече і крає – людей нема. Нема на світі страшнішої пустки, як та, що зветься людьми. Люди! Ха-ха!..

Потап не міг заснути. Крутився, здіймав голову з лави і посилав вуха в куток, під мисник. Там було тихо.

І раптом йому здалося, що вже по всьому. Мати в гаю, аж легше стало.

Та ось зашкрябали миші, заговклися під мисником, і звідти озвався нудний, пискливий голос:

– Ох, моя смертонько... де ти?

Встав пізно.

День був тихий, важкий. Сіре переповнене небо здушило землю, а по ній лазив туман, як неприкаєні душі.

Треба було возити гній. І він возив, важко ступаючи біля саней, сам сірий, як загуслий туман, і все дивився вглиб себе, де щось осіло за ніч і ствердло.

Чогось покинув роботу рано, завидна. Зайшов у хату, потупав мовчки і вийшов. Ще раз вернувся, став біля порога, але не дивився під ноги. Щось хотів сказати – і не знаходив слів.

Мати мовчала.

Тоді він кинув на землю важко, напівсердито:

– Опам'ятались вже? і – Що кажеш? Га?

– Забули вчорашні дурниці?

– Ох... поможи мені сину...

– Знов за своє?

– Одвези в гай...

Тоді він раптом присів накарячки, наблизив до баби своє лице, аж на неї війнуло гаряче дихання, і зашептав швидко і з свистом:

– Кажіть, самі схотіли?

– Сама.

– Добре зміркуйте: самі?

– Сама.

Він різко звівся і сів за стіл. Хотів одрізати хліба, але не одрізав і знов поклав на місце.

Не дививсь ні на кого, але чув добре, що всі вже знають.

Не здивувався, коли жінка спокійно сказала:

– Треба літепло гріти.

Значить, зараз будуть обряджати бабу на смерть.

Тоді він байдуже почав дивитись на метушню.

Бачив, як діловито засували у піч солому, як діти шептались в кутку, наче раділи, що «тато одвезуть бабу у гай», як стара простягала руку з-під мисника:

– Сорочку чисту дістаньте.

– А свіяки, здається, нема в нас!.. – дзвінко скрикнула жінка, і він поліз сам під образи, де звикли ховати вербну воскову свічку.

Йому не слід було дивитись, як обряджатимуть матір, і він вийшов надвір.

А коли повернувся, вона вже лежала готова на лаві, суха, маленька, як справлена курка, з хрестом на грудях, – і чисті п'яти стирчали з-під чорної вовни запаски, як в неживої.

«Скінчили?» – хотів він спитати, але не спитав, бо бачив, що тільки на нього й чекають.

Він підійшов до лави.

– А може б, ви теє...

Вона захитала сухеньким обличчям, на якому лягли нові вже тіні.

Тоді він рішуче підійшов ближче, поцілував руку і губи, а вона благословила його сухими, як осінні гілляки, руками.

Тепер підходили всі, молодиця і діти, і цілували бабу.

А баба злегенька крєктала; їй було добре, що чула на губах теплі уста.

Невістка схлипнула навіть, але зараз замовкла, коли Потап поспитав про верету.

- Навіщо тобі?
- Треба б накрити...
- Гляди ж, назад привези.

Потап взяв маму на руки і виніс. Одчинилися двері, холод пішов по хаті, і в чорний морок сіней вскочив одразу дитячий рев.

На снях було сінце. Потап підмостив його бабі під боки, покритв її веретою і, беручись за віжки, спитав:

- Добре вам, бабо?
- «Знов «бабо», – подумав, але не мав зваги поправить.

– Не забудь же верети... – знов пригадала жінка, коли сідав на сани. Коняка рушила задом – і баба поплила.

Їхати було зо три верстви полем, що починалось зараз од хати. Ніч впала зразу і проковтнула обрій. Тільки близькі сніги біліли, і туман одягав в іній на ніч дерева.

Мовчали. Що було говорити? Раз – нужда давно замкнула йому уста і промовляла тільки у серці, а друге – щось встало таємне і полохливе між живим тілом на снях і ним, чого не зважався проганять словом.

Уважно дивився, як кобила крутила покошланим задом, на якому осідав уже іній, і думав, що треба врзати січки, міркував, коли краще околоту одвезти в січкарню, чи сьогодні, як поверне додому, чи, моше, завтра. Потому згадав, що забув узять рукавиці, що не помив руки од гною, і тепер вони наче в корі.

Йому здалося, що стара щось скрипить. Обернувся назад і крикнув:

- Чого хочете? Га?

Він розібрав насили. Вона питала, чи вони їдуть Мики-тивим полем.

– Микитиним? Га-га! Микита давно помер. Вже й поле його продали сини.

- Кому продали?
- Тут ціла історія була.

Він оживився, обернувся назад, кричав, щоб мати чула, стукав пужалном в сани, махав руками, радий, що може криком прогнати те таємниче і полохливе, що стояло між ними.

Сани йшли у затоки, стукались копилами, а він одстав-ляв ногу і

упирався в тверді краї дороги, як звук се робити, коли вивозив гній. Хвись-кав кобилу... Ньо-о! І знов обертався назад.

Вони раді були обоє, що знову живуть спільним життям, як ще тоді, коли стара могла ходити по світі.

Баба хтиво ловила ті новини. Вона нічого того не чула. Що можна почути, валяючись десь під мисником? А той Микита сватав її... Хе-хе!

Не помітили навіть, як обступив їх гай.

Потап спинив коняку.

– Не змерзли? – підійшов він до баби.

– Ні.

– Приїхали вже.

Баба зараз хотіла піднятися, але впала назад.

– Пождіть ще, полежте.

Він одійшов у гай, поринаючи глибоко в сніг і шукаючи місця. Вибрав під дубом, на гладенькім горбку, і наголос сказав:

– Тут добре буде. Потому подивився навколо.

В глибокій тиші снували дерева біле мереживо гілок, наче збирались закинути невід в глибокі води неба, де неясно тремтіли золотою лускою, мов рибки, зорі.

«Краще, ніж в церкві» – подумав.

Хотів накрити веретою ноги, але вона не дала:

– Не треба... візьми додому, в хазяйстві здасться. «А здасться», – подумав він і одклав набік верету. Але зараз роздумав і покрив маму до голови.

Вона покірно витягла руки поверх верети, а він склав їх на грудях, як у мерця. Потому засвітив свічку і застромив між пальці.

«Що б ще зробити?» – подумав.

Встав на коліна, просто у сніг, і ткнувся лицем в зложені руки.

Теплий дух воску, що танув, стікаючи вниз, підняв у його грудях гірке щось і каламутне, яке не мало слів. Хотів розказати ціле життя, всі свої кривди, отут, серед тиші, де дерева стояли, як свічі у церкві, на тих твердих руках, що скоро перед богом свідчити будуть про свою працю, а тільки промовив:

– Простіть мене, мамо...

– Хай бог прощає...

– І вдруге... і втретє...

Мав уже звестись, щоб був кінець нарешті, коли почув, що мати щось шепче.

Перевів очі на її вид, що танув, здавалось, як жовтий віск свічки.

– Що, мамо?

Вона старече плямкала ротом, кривила уста, аж відкривались синяві ясла, і немов простогнала:

– Не ріжте зозулястої курки... вона буде нестися... З напівзгаслого ока у баби стікала сльоза.

Він обіцяв. Зарізати курку!.. Хіба курка – мужицька страва?

Тепер вже все? Він встав на ноги, вклонився і побрів по снігу.

Упав з розгону на сани і вдарив коняку. Кобила махнула задом і понесла, б'ючи санями об пні дерев, підкидаючи ними на всіх вибоях.

А коли в гоні отому він озирнувся назад, свічка тихо і рівно палала поміж деревами, немов зірка разом з інеем спустилась на землю і спочивала в снігу.

І зразу легко зробилось. Вага зсунулась раптом з плечей. Втягнув у себе морозне повітря, почув порожняву в грудях і заповнив ту пустку диким, сердитим криком:

– Ньо! Стер-во!..

Хилитався на снях, мов п'яний, мов з ярморку їхав, помогоричивши добре, все було байдуже, нічого не страшно, і по коліна море.

Коняка винесла в поле, втомилась і псгчвалала ступою.

Тоді йому раптом прийшов на пам'ять один дитячий день.

Була неділя. Вся хатина сповнена сонцем. Його кортіло швидше до хлопців і страх не хотілось змінити чорного хустя. Але мати зловила, і хоч він плакав, наділа на нього чисту і білу холодну сорочку. Розчесала волосся і вже на порозі за пазуху вклала гарячий пиріг. Пиріжок пік йому груди, але він вийняв його на вулиці тільки як був серед хлопців. Йому було приємно, що всі дивились, як він кусав пиріг і виколупував пальцем зсередини сливи.

Більше нічого не міг згадати.

Ще було гарно, як тато померли. Зібралось багато людей, їли капусту, пахло коливо медом, і чорніли на ньому, як мухи, родзинки.

Тоді він найвся.

Він їхав далі, все глибше в поле. Коняка так побіліла, що зливалася з снігом, зате небо чистим стало і чорним...

«Микитине поле... Сватав мене Микита... Хе-хе!..»

По небі пила самотня біленька хмаринка, як тїнь голубиних крилець.

Одвів очі од хмарки, скулився весь. Щось холодне залоскотало

під грудьми. Може, то не хмаринка, а душа мами пливе?

І думки побігли назад. Лежить в гаю самотня, на холоднім ложі, як підстрелений птах, дивиться в небо крізь сльози. Тільки свічка плаче над нею і капа гарячий віск на сухі, до смерті зложені руки.

Треба ж було одвезить... Послухав, сама схотіла, а могло б бути інакше. Могло б бути...

Тут він застиг. Загубив поле, небо, коняку. Один образ вхопився його уяви, покриваючи все.

...Тільки що винесли маму на кладовище, з коругвами, з попами, по-християнськи. В хаті народ. Смачно парує страва. «Випийте, свате, за душу небіжки... Хай буде царство небесне...» Пече горілка в горлі і в животі... Гомін навколо... Теплом диха чесна громада, і диха з полумиска варене м'ясо... «Випиймо ще... Добра~була небіжка...» Стукають ложки об миску, ласо плямкають губи, блискучі од сала, сита душа наче парує, одкрита для інших, хочеться плакати або співати... «Та нема гі-ірш ніко-о-ому.» – «Випиймо, кумонько любя, за душі померлих...»

Йому зробилось душно.

– Половину города можна б заставить,– сказав наголос і аж здригнувся.

Хто се сказав?

Озирнувся навколо. Коняка ледве переставляла ноги, туман знов десь узявся, стирав верхами небо, долами поле і сіяв нудне щось і безпросвітне.

Треба було прогнати лукавий образ. Він намагався згадати щось з того, що піп казав у церкві, що говорилося між людьми отак, для годиться. Думав про гріх, про душу, про молитви церковні, християнські звичаї. «Шануй батька і матір твою...» Але все те було холодне і тануло враз у теплі принадних картин, які малювала уява.

«Одна у нас мати і одна смерть,– говорив він до себе і слухав разом: – Частуйтеся, кумо... пиймо за душі померлих...» Поринав в гомін, в тепло голосів, у смак масної страви, у свято ірадість живого тіла.

Хати уже виднілись

Тоді він раптом піднявся на санях, подивився вперед, озирнувся назад себе і завернув круто коняку:

– Ньо-о, стер-во!

І понісся в туман, серед клаптів збитого снігу, що викидала на нього коняка, назад, по бабу...

Грудень 1910, Чернігів

ЛИСТИ МИХАЙЛА КОЦЮБИНСЬКОГО

ДО ІВАНА ФРАНКА

16 лютого 1903 р.

Високошановний добродію!

Останніми часами літературний рух на Україні стає помітно жвавішим.

Про се свідчить і зріст літературної продукції, і збільшення видавничої діяльності, і розповсюдження української книжки не тільки серед народних мас, але й в інтелігентних сферах.

Як російська, так і європейська критика усе частіше звертає своє око на наше письменство, ставить йому свої вимоги.

За сто літ існування новіша література наша (з причин, в'яснення яких належить до історії) жила переважно селом, сільським побутом, етнографією. Селянин, обставини його життя, його нескладна здебільшого психологія – ото майже й все, над чим працювала фантазія, з чим оперував досі талант українського письменника. Винятки очевидячки минаємо.

Таке обмеження сфери творчості не раз підкреслювалось не тільки критикою, але й інтелігентним читачем, який, до слова кажучи, в останні часи значно виріс.

Вихований на кращих зразках сучасної європейської літератури, такої багатой не лиш на теми, але й на способи оброблювання сюжетів, наш інтелігентний читач має право сподіватися й од рідної літератури ширшого поля обсервації, вірного малюнку різних сторін життя усіх, а не одної якої верстви суспільності, баяв би зустрітись в творах красного письменства нашого з обробкою тем філософічних, соціальних, психологічних, історичних і т. ін.

Відносячись з повною повагою до студій життя простонародного і навіть думаючи, що література наша далеко не вичерпала для своїх цілей того життя, нижчепідписані, однак, беруть на себе сміливість скромним почином задовольнити, з одного боку, потреби сучасного інтелігентного читача, а з другого – викликати серед українських письменників більший інтерес до намічених вище тем.

Власне, ми маємо на меті видати літературний збірник (поезії,

новели, повісті, драматичні твори), в якому хотілось би помістити нові, ніде не друковані твори переважно з життя сучасної інтелігенції, а також на теми соціальні, психологічні, історичні і ін.

Чистий дохід з видання визначаємо на премії за видатніші твори українського] красною письменства по конкурсу, який буде в свій час об'явлено.

Коли Ви, в [исокошановний] д[обродію], спочуваєте нашої меті, то, будьте ласкаві, прийміть участь у нашому збірнику своєю працею і надсилайте матеріал не пізніше 1-го мая 1903 року ст[арого] ст[илію] на адресу: г. Чернигов, Северянская ул[ица], собственный д[ом]. Михайлу Михайловичу Коцюбинському.

Сподіваємось, що справи літератури української не менше дорогі Вам, як і нам, – і через те наші запити не лишаться без відповіді.

Чернігів.
1903. П.З.

З дійсною повагою
М. Коцюбинський,
М. Чернявський

ДО ПАНАСА МИРНОГО

16 липня 1903 р.

3.VII 903, Чернігів.
Северянская, 3.
соб [ственный] д[ом].

Високоповажаний добродію Панасе Яковичу!

Не міг досі одписати на Ваш останній лист з багатьох причин, межі іншим й через те, що був тяжко хорий.

Спасибі велике за надісланий матеріал, хоч, правду мовити, сподівався од Вас якогось оповідання.

На жаль, не можу погодитися з висловленими Вами думками про завдання нашої літератури. Насамперед мушу зауважити, що ми не мали на меті взагалі зрєктися творів з життя селянського, як Ви зрозуміли з нашого листа. Борони боже! Обмежовувати джерела творчості зовсім не наша програма, ми, якраз навпаки, хочемо розширити та поглибити їх. Про це зазначено було і в листі, де ми писали, що життя селянське цілком ще не вичерпане нашою літературою. За-

думавши видати такий збірник, в якому не було б сливе творів з життя селян, ми тільки хотіли зробити спробу, хотіли звернути увагу наших літературних сил на інші верстви суспільності, на інтелігенцію, фабричних робітників, військо, світ артистичний і т. п. Я ніяк не можу згодитися, що нам не слід брати теми з життя нашої інтелігенції, бо її у нас нема. У нас є інтелігенція [...]. Вироблення культурного типу, як відомо, залежить не од одної національної або політичної свідомості. Культурний тип складався в залежності од умов історико-культурних, географічних, кліматичних і ін. По психологічному і культурному складу український інтелігент, Ви самі це признаєте, відрізняється від інтелігента великоруського, німецького, англійського і т. д.

Те, що наш інтелігент вживатиме українську мову або матиме той чи інший політичний світогляд, мало змінить діло. «Кожна література, – пишите Ви, – якщо вона хоче бути не мертвою, а живою, зможе подати тільки те, що дає само життя». Суцзя правда! Але власне через те, а також через те, що вона мусить бути дзеркалом для кожного моменту життя, вона не повинна обмежуватися селянським побутом, а давати справжній образ життя всіх верств суспільності. Бо коли б література чекала на якісь умови відповідно якимсь планам або програмам, то вона нічого не дочекала б ся (бо й плани й програми не стоять!), вона загинула б навіки і перестала б бути літературою. Тредьяковщина виробляється не тим, що література намагається обхопити ширший круг обсервації та займається «вищими матеріями» (як пишите), а через те, що вона одбивається од живих джерел життя. А Ви згодитесь, що останнє залежить більш од автора, бо можна писати тільки з селянського життя і все-таки бути Тредьяковським.

Тим-то ми й не жахаємось вийти поза тісні межі досьогочасного літературного напрямку і хочемо зробити спробу. Може, та спроба нам не вдасться, але заміри у нас щирі. Маємо чимало вже матеріалу для збірника, особливо віршів багато. З огляду на це останнє я прохав би Вашого дозволу друкувати не всі Ваші вірші, а частину. Коли б Ви дозволили, то будьте ласкаві, сповістіть. Як буде збірник готовий, я подам Вам його зміст. Як же Ваше здоров'я, дорогий і шановний Опанасе Яковичу, чи пишите що нового? Мене це дуже інтересує.

Бувайте ж здорові. Сердечно бажаю Вам усього найкращого. З правдивою повагою щирий

М. Коцюбинський

ДО ВОЛОДИМИРА ГНАТЮКА

6 лютого 1904 р.

Високоповажаний і дорогий пане Володимире!

Я дістав Вашу одкрітку з АИапсі, хоч не дуже давно, бо мене не було вдома. Кілька день збирався одписати Вам, та все ставало щось на перешкоді, – і це просто мучило мене, бо все мав найщирішу охоту одписати Вам, побажати Вам сердечно з Новим роком здоров'я та всякого гаразду. Аж ось сам занедужав і через те маю вільніший час. Як же Ви почуваете тепер себе? Чи помогло Вам пробування в санаторії, чи хоч трохи покращало Вам? Я дуже хотів би мати про це од Вас відомості. Ви хотіли б знати останні літературні новинки у нас на Україні. Я, на жаль, сам не багато їх знаю, але що знаю, подам Вам залюбки. Отож останньою новинкою, присмною для нас, є дозвіл цензури друкувати повний збірник творів Л. Глібова. Сюди входять, опріч байок, уже друкованих у нас, не друкованих ще в Росії байки, ліричні твори й дитячі загадки віршем, що колись появлялися в «Дзвінку». Збірник мають видати в Києві в 10 000 примірників.

Ви, певно, чули, що ще торік заходився я скласти літературний альманах з праць, ще ніде не друкованих. Отож альманах той уже складений, і сими днями одсилаю його до петербурзької цензури. Маю чимало матеріалу, почасти доброго, почасти середнього. Якось старші й відомі письменники прислали твори, я сказав би, вартості не дуже високої. І. Левицький, наприклад, дав більше оповідання «Гастролі», але слабе. Мирний прислав вірші – нехай йому господь в день страшного суду не згадає про їх! Найкраще подам Вам зміст альманаху.

[...] Альманах думаю назвати «З потоку життя». Коли цензура не дуже покалічить – буде великий том. Оце скінчив один альманах, а вже берусь за другий. Цей уже думаю скласти не з нових, недрукованих творів, а, навпаки, виключно з друкованих в Галичині і, значить, нашій ширшій публіці не знайомих. Галичанам, звісно, – перше місце. Тепер у вас в Галичині такі таланти появились, що заганяють в кут наших українських. Просто радієш, як читаєш Стефаника, Кобилянську, Мартовича.

Може б, Ви були ласкаві та нарадили мені, що взяти до того збірника з новіших праць галицьких письменників.

бо я останніми часами багато дечого не читав з того, що у вас вийшло з друку.

Я пишу тепер щось не багато. Моя урядова праця забирає у мене весь час, та ще здоров'я не служить, настрою нема. За кілька день посилаю до «Киев[ской] старини» останнє оповід[ання] своє «Fata morgana». Не знаю, чи видрукують, бо тема з цензурного боку дуже слизька. Оповід[ання] невелике, так коло 2 аркушів.

Давно вже хочеться мені спробувати свої сили на чомусь більшому. Хочеться написати роман, та нема часу й сили. Так коли б спочити хоч кілька місяців, залишити десь далеко свої щоденні клопоти й турботи, то, може б, чоловік що й зробив. Та про це нічого й думати. Жорстоке життя потребує офір. І навіть та дрібниця, яку робиш, робиться хапаючись й через те не вдовольняє мене. Все виходить бліде, анемічне, необроблене і тільки дратує. А тим часом читаєш – і бачиш великі зразки великих майстрів слова, бачиш, що можна зробити з тим словом. Знаєте, дорогий добродію, коли я читаю гарного автора (а в мене є любими, от як Гамсун, Шніцлер, Лі, Ахо, Гар-борг, Від, Стріндберг, Метерлінк), – мені не хочеть-с я писати, бо я знаю, що ніколи не досягну того, що досягли, що зробили ці таланти.

Та що се я розписався так про себе! Я вже давно хочу спитати Вас, чи дозволяє Вам стан здоров'я працювати над чим і що Ви тепер пишете? Мені дуже хотілося б ся знати про Вас, і це не проста цікавість, а виник того щирого поважання, з яким я завжди відношуся до Вас і до Вашої діяльності.

Сподіваюся, що, коли у Вас буде охота і час, напишете мені кілька слів, а тепер вибачте за цей недоладний лист, писаний рукою хворого, та не гнівайтесь за пізню відповідь на Вашу ласкаву картку.

Щиро бажаю Вам поправити на чужині своє здоров'я, потрібне не тільки Вам, але й нам всім та спільній нам усім меті.

Бувайте ж здорові, насамперед здорові. Сердечно обіймаю Вас та бажаю усього найкращого.

Ваш М. Коцюбинський

24 ст. ст. I 904.

Чернігів.

ДО ОЛЬГИ КОБИЛЯНСЬКОЇ

25 жовтня 1902 р.

12 ст. ст. X 902, Чернігів.

Високоповажана добродійко!

Пишу до Вас під свіжим враженням од Вашої повісті «Земля». Я звичайно багато читаю, але признаюся, що давно читав щось таке гарне, таке захоплююче, як «Земля». Я просто зачарований Вашою повістю – все: і природа, і люди, і психологія їх – все це робить таке сильне враження, все це виявляє таку свіжість [с]ть і силу таланту, що, од серця дякуючи Вам за пережиті емоції, я радів за нашу літературу. Яка шкода, що ми не можемо мати Вашої повісті на Україні!

Маю до Вас прохання.

В Чернігові ми видаєм врешті альманах [...], про який Ви вже знаєте. Хотіло б ся, щоб Ваша прегарна «Битва» побачила наш світ іменно у тому збірнику. Д[обродій] Грінченко, маючи, як він казав, Ваш загальний дозвіл, помістив «Битву» в збірник, і цензура пустила її. Річ тільки у тому, що в деяких місцях мова Вашого оповідання не буде зрозумілою широкій публіці у нас. Чи не дозволили б Ви змінити децю відповідно нашим умовам, розуміється, при пайбільшому шануванні авторового стилю і особливостей. Я був би Вам дуже вдячний за такий дозвіл, бо це зробить можливим популяризацію Ваших творів на Україні. Прохав би зараз прислати хоч коротеньку відповідь, бо нам дуже залежить на тому, щоб мати її якомога швидше.

Знаючи наші широкі круги читачів, що це знаходяться під впливом реалізму і сливе вороже відносяться до модерних напрямків літературних, ми не зважуємося давати такі речі, як Ваше «Тут повинні рожі стояти», яке нам дуже сподобалося.

Наших читачів це треба виховувати, і доводиться робити це обережно. Бувши у Росії, Ви, певне, трохи познайомилися з умовами нашого життя і не здивуєтесь тому, що нишу.

Будьте ж ласкаві, високоповажана добродійко, не одмовте швидкої відповіді на цей лист.

*Прийміть найгарячіші бажання Вам усього найкращого од поважаючого Вас **М. Коцюбинського**.*

ДО ІВАНА НЕЧУЯ-ЛЕВИЦЬКОГО

15 грудня 1904 р.

2.XII 1904, Чернігів.
Северянская, 3.
соб [ственный] д[ом].

Високоповажаний добродію Іване Семеновичу!

Насамперед мушу прохати вибачити, що не зараз оди-сав на Ваш ласкавий лист. В останні часи я дуже слабую, і часом мені трудно взятись за перо, щоб написати кілька слів.

*Дуже Вам дякую за ту віру, яку маєте до мене, бажаючи накласти на мене високий обов'язок стежити за Вашими виданнями, щоб їх не калічено проти Вашої волі. Та одно мене спиняє: стан мого здоров'я такий, що я уважаю себе недовговічним, а часом буває так погано мені, що здається, ось-ось піду *ad patres* (на той світ (лат.) – **упоряд.**). Тому я не знаю, чи міг би я виповнити такі важкі і великі обов'язки. Поки не моєї сили і змоги – я готов служити Вам, чим і як зможу.*

Я розумію, що кожен, хто видає книжку якогось автора^А особливо відомого і заслуженого, мусить рахуватися з його способом писання навіть щодо граматичних форм мови та правопису. Хоч, з другого боку, уявляю собі, як трудно такому видавцеві або редакторові, наприклад], альманаху, прикласти той принцип до діла. Уявм собі, що у збірнику міститься кілька творів різних авторів і кожен автор пише своїм правописом. Тоді такий літературний збірник буде нагадувати скоріш видання етнографічної комісії або наукового товариства і дасть привід не тільки нашим ворогам глузувати з нас, але й щирим українцям навряд чи сподобається.

Я мало тямлю в філології, проте думаю, що тут щось треба зробити, в чомусь поєднатися.

Недавно дістав я з цензури свій збірник. Тяжко покалічила його цензура, багато зовсім викинула, та Ваших «Гастролів», хвалить бога, не зачепила.. Конче пришло Вам коректуру та уважатиму своїм обов'язком зберегти всі особливості Вашого письма. Старші письменники – учителі наші (ніде правди діти) більш прислухалися до живої народної мови, більш придивлялися до неї, ніж молодші, особливо ті, що одірвані од села, од народу і беруть за зразок не живу мову, а книжну, часто-густо покалічену та занечищену. Та в мене є надія, що наша

літературна мова, як молоде вино, очиститься з часом од шумовиння і стане прозорою й міцною. Така перехідна доба властива багатьом молодим літературам.

Як Ваше здоров'я тепер? Чи дозволяє Вам писати? Дуже хотілось би мені побачитись з Вами та засвідчити ще раз ту глибоку повагу, з якою завжди до Вас відноситься **Ваш М. Коцюбинський**
Жінка засилає Вам щирий привіт.

13 квітня 1906 р.

Високоповажаний і дорогий Іване Семеновичу!

Не знаю, як і прохати у Вас пробачення за те, що сталося. В усьому винен я, бо коли б я був не ослаб та не виїхав за кордон – через що не міг друкувати книжки в Чернігові, а одіслав у Херсон, – я був би надрукував Вашу повість іота в іоту так, як стоїть в рукописі. Бо, хоч, звісно, літературний альманах – не науковий філологічний збірник, в якому можна друкувати статті ріжних-ми правописами та видавати щось перісто (а кожний автор пише у нас по-своєму, а деякі й безграмотно), але я ніколи не зважив би ся знехтувати волю такого відомого, заслуженого перед Україною і любимого письменника, як Ви. Так наче чула душа моя, що буду мати клопіт та неприємності, бо, одсилаючи д. Чернявському альманах, прохав його особливу увагу звернути на Вашу повість і надрукувати її так, як Ви бажаєте, зробивши навіть примітку до неї, що друкується не так, як інший матеріал, через те, що так бажає автор. Д[обродій] Чернявський, певно, забув моє прохання – і вийшла неприємність. Всю вину прохаю приписати мені і на мене зніватися, хоч покійно прошу пробачення.

Питання про правопис та всякі діалектні форми, на мою думку, дуже важно було б зняти в пресі – і було б добре, коли б це зробили іменно Ви. Пошкодити альманахові це не може, бо ми вже звикли до всякого каліцтва у правописі (наприклад, романівка), – і люди будуть читати альманах, коли він цікавий змістом. Таких занадто нервових та нетерплячих людей, що кинуть книжку тільки через те, що деякі слова написані не так, як би треба було, знайдеться, певно, два-три, але вони самі ж себе покарають, бо не прочитають такої, наприклад, гарної

повіді, як «Гастролі».

Дуже мені неприємно, що так сталося, і почуваю себе винним. Пишу до Чернявського і подаю Вам його адресу: г. Херсон, губернская земская управа.

Од щирого серця бажаю Вам, високоповажаний Іване Семеновичу, здоров'я та веселих свят!

З високим поважанням

Ваш М. Коцюбинський

31.III 906.

Чернігів.

ДО ЛЮБОВІ ЯНОВСЬКОЇ

15 липня 1903 р.

2.VII 903, Чернігів.

Северянская,3.

соб [ственный] д[ом].

Високоповажана добродійко Любов Олександрівна!

Велика й сердечна подяка Вам за прислані до альманаху матеріали й за цінний подарунок! Вашу «Лісову квітку» прочитав я з насолодою. Як тема, так і виконання такі хороші, що можна тільки радіти, що у нашій літературі появляються такі високої вартості твори. Вже таки ніде правди діти – Ви великий майстер у виборі сюжетів, про що свідчать хоч би прислані до альманаху оповідання й комедія. Обидві речі мені дуже вподобались, і я радо поміщу їх у збірнику. Прохав би тільки дозволу назвати оповідання] просто «Два дні з життя», не додаючи «10 літ». На мою думку, цей простіший заголовок цілком відповідатиме змісту і не буде таким довгим. Комедію, може, теж краще назвати не «Блискавка» – молнія, а «Блискавиця» – зарниця, бо це ж якраз відповідає тому, що Ви хотіли сказати. Окрім того – коли дозволите – я яора-див би грім і блискавку (або блискавицю без грому) ввести в комедію не на самому кіпці, а трохи раніше, щоб більше звернути на неї увагу глядача і тим підкреслити аналогію.

Окрім того, прохав би дозволити мені змінити деякі вислови, коли вони не задовольняють з лексичного боку. Таких висловів небагато, а все ж стрічаються.

Сподіваюся відповіді, а поки що ще раз дякую дуже, що обізвалися на наші запитання і прислали такий гарний матеріал. З великим поважанням

М. Коцюбинський

Ф. С. Трояна я бачив недавно. Він обіцяв сам написати до Вас незабаром і подати свою адресу, бо він переїздить з місця на місце і міняє свою адресу.

ДО ВОЛОДИМИРА КОРОЛЕНКА

11 жовтня 1903 р.

Многоуважаемый Владимир Галактионович!

По приезде в Чернигов я сейчас же постарался разузнать, могу ли я, с согласия Архивной комиссии, сообщить Вам в копии весь материал, собранный ею для биографии Гл. Ив. Успенского.

Комиссия, конечно, ничего против этого не имеет, но ввиду того, что одним из членов Комиссии материал этот почти целиком использован для статьи в «Русских ведомостях», часть которой уже напечатана, а часть в непродолжительном времени появится на страницах той же газеты, я не знаю, присылать ли Вам копию с имеющихся у нас документов.

В настоящее время Комиссия располагает материалом из архива Черниговской гимназии и воспоминаниями сестры Гл[еба] Ив[ановича], живущей в Чернигове. Ожидаются еще воспоминания двух товарищей Глеба Ивановича по Черниговской гимназии и родного брата его, живущего в Чернигов [ской] губернии.

Напечатать весь этот материал предполагается в одном из ближайших выпусков «Трудов» Комиссии, но так как последняя не располагает денежными средствами, то следующего выпуска «Трудов» ее можно ожидать не раньше будущего года.

Я просил бы Вас, глубокоуважаемый Владимир Галактионович, сообщить мне, что именно представляет для Вас интерес и чем я могу быть Вам полезен. Я с полной готовностью и с удовольствием исполню Ваше желание.

Очень сожалею, что не мог еще раз повидать Вас в Полтаве.

Но даже это краткое знакомство с Вами, моим любимым автором, доставило мне громадное удовольствие и останется одним из приятнейших воспоминаний жизни.

Прошу передать высокоуважаемой семье Вашей мое почтение.

Глубоко уважающий Вас и сердечно желающий Вам всего лучшего

28.IX 903, Чернігів.

М. Коцюбинский

Северянская, 3.

соб [ственный] д[ом].

Михаилу Михайловичу Коцюбинскому.

ДО АЛЬФРЕДА ЄНСЕНА

18 травня 1909 р.

5 ст. ст. V 909. Чернигов.

Дорогой профессор!

Ваш подарок – перевод поэмы Мицкевича «*Rap Tasle-ivg*» – я получил и очень благодарен Вам за память и внимание. Книга так красиво издана, что делает честь вашим издательским фирмам. Но самое главное, самое интересное – Ваш перевод – для меня, к сожалению, недоступен. Делал попытки параллельно читать польский и шведский текст, но это не так легко, тем более, что я не умею читать по-шведски, не знаю условных знаков и не умею произносить слова. Есть ли у Вас словари – шведо-русский или шведо-французский, которые облегчили бы ознакомление с языком?

Получили ли Вы мою открытку в ответ на Ваши, а также милые Анна и Иво, которых целуем за их привет. [...]

Я теперь ничего не делаю, все время занят приготовлением к поездке в Италию да, кроме того, имею законное основание лениться: весна.

15 мая стар [ого] стиля еду на Капри. Тем не менее, надеюсь фотографию Мезина получить и отослать Вам еще до своего выезда. Если же не удастся сделать это мне, то моя жена вышлет Вам ее в Стокгольм.

Если появится Ваш перевод моих рассказов, надеюсь, Вы не откажетесь прислать мне в Чернигов или в Италию. Адрес свой я сообщу Вам по приезде на место.

Могу ли я писать Вам на своем родном языке?

Всего Вам хорошего. Мы все время вспоминаем милое знакомство.

Я и моя жена свидетельствуем почтение Вашей супруге, а Анну и Иво целуем.

Глубоко уважающий Вас

М. Коцюбинский

12 листопада 1909 р.

30 ст. ст. X 909. Чернигов.
(Северянская, № 3).

Дорогой профессор!

Вы так добры ко мне, что каждое письмо мне приходится начинать со слова «благодарю». И теперь сердечное спасибо Вам за Вашу любезность и за доброе слово обо мне в предисловии к моим рассказам. Я не знаю, чем и когда смогу отблагодарить Вас. Книга, судя по тем страницам, которые Вы прислали, выглядит очень красивой. Шрифт и бумага мне понравились. Конечно, жаль, что пришлось выбросить страницу, но что же делать, раз это необходимо по Вашим условиям? Очень интересно, как отнесется шведская критика к моим скромным работам. Надеюсь, что Вы не откажетесь сообщить мне и, если можно будет, прислать рецензии.

Вы сделали бы мне большую приятность, если бы прислали оттиски Ваших работ, помещенных в «Записках Науков[ого] товариства ии. Шевченка», так как я неаккуратно получаю «Записки» вследствие наших цензурных условий и как раз не имею тех книг, в которых помещены Ваши статьи.

Скоро Вы получите из Львова новую книжку моих рассказов, которую я просил послать Вам. Книжку эту русская цензура запретила для России, и я лишен возможности послать ее Вам из Чернигова.

Чувствую себя очень плохо, все время болею и не могу ничего делать,

ничего не пишу, а это меня угнетает. Зато много читаю. Радуюсь, что Вы так бодры, энергичны, работоспособны. От всей души желаю Вам здоровья и всего лучшего.

[...] С нетерпением ожидаю присылки обещанных экземпляров перевода моих повестей

Крепко жму Вашу руку. От меня и от моей семьи привет Вам и Вашим.

Уважающий Вас

М. Коцюбински.

ДО МАКСИМА ГОРЬКОГО

9 вересня 1910 р.

27.VIII 910. Чернигов
(Северянская, соб [ствнный]
д[ом], № 3).

Дорогой Алексей Максимыч!

Обещал я написать Вам из Стокгольма, а между тем сложилось так, что в Швецию я не ездил. В Вене меня ждало письмо с известием, что поездка на шхеры не состоится по случаю болезни жены моего знакомого. Конечно, я не решился беспокоить Лепвена своим визитом и хотел было возвратиться на Капри, где мне было так хорошо. Но до Капри далеко – и я решил закончить свой отпуск отдыхом в Карпатах, на границе с Венгрией. [...] В сущности, не очень жалею, что заменил Швецию Гу-цульщиной. Если бы Вы знали, какой это удивительный, почти сказочный уголок, с густо-зелеными горами, с вечно шумящими горными реками, чистый и свежий, точно вчера родившийся. Костюмы, обычаи, весь уклад жизни гуцулов-номадов, проводящих все лето со своими стадами на вершинах гор, – настолько своеобразны и красочны, что чувствуешь себя перенесенным в какой-то новый, неведомый мир. Как бы хорошо было, если бы Вы хоть раз съездили в Карпаты.

Не утерпел я, взбирался на горы и, конечно, повредил своему здоровью, но было красиво, необычайно красиво, а это главное. Все время я вспоминал Вас и Марию Федоровну, всю Вашу, дорогую для меня, семью, которой я многим обязан. Право,, дорогой Алексей Максимович,

мне так было хорошо с Вами, так тепло (не читайте, если не хотите), что Ваш образ навсегда останется во мне, как нечто светлое, незабываемое. Я не умею выражать благодарности, но тем глубже, живее чувствую ее.

Дети были в полном восторге от Ваших подарков. А Оксана опечалена: не привез Вашей фотографии. Этот пузырь уже любит Вас как писателя. Все собираются писать Вам, но, вероятно, не скоро соберутся, т[ак] к[ак] теперь, после каникул, у всех деловое настроение. На меня тоже сразу обрушилась целая лавина работы. Но пока ничего, выношу. О литературной работе сейчас нечего и думать, откладываю на осень.

Собираю понемножку для Вас книги и когда подберу – пришлю.

Как-то Вам теперь живется, спорится ли работа, ловится ли рыба? У меня впечатления настолько свежи, что еще чувствую вкус Капри, как будто вчера его покинул. Если будете иметь свободную минутку и желание – напишите мне. Доставите большое удовольствие.

Марии Федоровне мой привет и глубокое уважение. Если кто-нибудь из семьи еще на Капри – сердечно приветствую.

Вера Иустиновна (моя жена) велела мне кланяться Вам и благодарить всех за доброе отношение ко мне. [...] Целую и обнимаю. Здоровья и успеха в работе!

Ваш М. Коцюбинский

Прошу передать мой привет Константину Петровичу. К сожалению, контора «Знания» не выслала каталогов в наше бюро, как мы условились с Константином Петровичем.

МОДЕРН D'UKRAINE: ВОЛОДИМИР ВИННИЧЕНКО

ПСИХОСВІТ І МЕГАТЕКСТ: ОСОБЛИВОСТІ КОРЕЛЯЦІЇ

Кожна людина – то є неповторна індивідуальність із притаманними тільки їй психічними якостями, а тим більше, якщо мова іде про творчу, талановиту особистість, внутрішній світ якої не так легко розкрити і зрозуміти через всю його складність і суперечливість. Осягненню кореляції психосвіту Володимира Винниченка, як одного з найяскравіших у своїй неординарності, надзвичайно багатогранного у своїх психічних виявах, людини, мегатекст якої по-особливому відкритий в психобіографічному сенсі і тому прикметний для репрезентації методології реконструкції психоструктури митця, присвячено цей розділ.

ХУДОЖНЯ ТРАНСФОРМАЦІЯ ХАРАКТЕРУ

Особливості характеру, як соціально сформованого феномену особистості, у випадку з В. Винниченком великою мірою зорієнтовані на літературну сферу: величезна продуктивність, висока працездатність, здатність працювати в несприятливих умовах, хист до швидкописання. Усі разом ці риси реалізувалися в неабиякому творчому доробку, досі, як відомо, не виданому вповні, не прочитаному й не осмисленому в науковому плані до кінця.

Продуктивність В. Винниченка яскраво виявляється в розмаїтті проблематики, що його цікавила як письменника та філософа. Публікуючи 1980 р. щоденники митця 1911-1920 років, Г. Костюк у примітках писав: «...проблеми кохання, спадковості, свідомості й підсвідомості, інстинкту й розуму, моралі, етики, стосунків між

чоловіком і жінкою та пов'язані з цим питання суспільної поведінки людини – все це стояло тоді в центрі творчих зацікавлень В. Винниченка» [10, 19].

Об'єктом посиленого зацікавлення письменника були також, за висновками М. Жулинського, зрада, компроміси, ренегатство, грубі, неупокорені прагнення, сексуальні проблеми, темні, приховані в глибинах підсвідомості інстинкти, які інтенсивно вибухають, добро, «чесність з собою». Одним словом, для В. Винниченка не існувало заборонених, психологічно «непосильних» тем і проблем [21].

Найцікавішим і найскандальнішим називають дослідники період у творчості В. Винниченка з 1907 по 1920 рр., коли митець поглиблює свою лабораторію психологічного аналізу, досліджує сферу позасвідомого, експериментує у царині моралі, під новим кутом зору розглядає питання кохання, шлюбу, родини, дітей, намагається розв'язувати проблему двійництва людської душі, торкається питань щастя, гармонії, стосунків між статями [31, 43]. В. Винниченко, на думку Д. Гусар-Струка, реагував на будь-які соціальні явища як митець і діагностик одночасно, осмислюючи проблему незалежно від її масштабу й моделюючи її розв'язання в напружених сюжетах і вчинках героїв [18, 94-95].

Цю сприйнятливість до проблем, здатність до їхнього виявлення письменник зберіг протягом усього життя. Вимушено опинившись в ізоляції у Мужені, він переймається проблемами війни, бідності, насильства й жорстокості новітніх диктаторів (Гітлер, Сталін, Муссоліні). Митець ставить питання про розлад фізичних і психічних сил соціуму, яке актуально звучить і сьогодні в ракурсі нечуваних терористичних конфліктів і взаємознищення.

В. Винниченко не обійшов своєю увагою жодної з проблем, які хвилювали й шокували громадянство на межі XIX і XX століть. Він виявляв особливий інтерес до тем, які не «вписувалися» в традиційно український дискурс, але піддавалися глибинному аналізу в його творчій лабораторії.

Осягненню та реалізації усіх творчих планів сприяла *працездатність* письменника. Праця в будь-яких її формах була способом його існування, способом перевірки власної придатності до життя. До літературної праці був особливо завзятим, особливо, коли дозволяло здоров'я: *«Трошки краще і знов хапаюсь, знов усе цікаво, потрібно,*

знов мені здається, що я на що-небудь придатний. І тоді мені хочеться робить, хочеться піймать цього страшного й вабливого звіря життя за щелепи, подивитись йому прямо в очі й побачить хоч на хвилину його істотність. Нехай кусає руки, нехай навіть зімне й загрізе мене, аби я хоч що-небудь вирвав з його тайн» [10, 140].

В. Винниченко мав дивовижну **здатність працювати в несприятливих умовах**. Перебуваючи в камері-одиночці Лук'янівської тюрми за підпільну агітацію, випробовуючи екстремальні способи для звільнення, Володимир Винниченко задумує у стінах тюрми повість «Голота». Постійні ув'язнення й термінові виїзди за кордон, складне життя революціонера все ж таки не заважали письменнику плідно працювати й щорічно видавати з-під пера творчий продукт.

У березні 1902 р. після участі в студентських заворушеннях і місячного перебування в Лук'янівській в'язниці циркуляром по Департаменту поліції В. Винниченку було заборонено жити в Києві й інших університетських містах. Перебуваючи під негласним наглядом поліції у містечку Кодима, він «веде замкнуте і самотнє», як зазначалося у службовій записці жандармського управління, життя. Насправді ж, то був період надзвичайно насиченої творчості, коли народжуються оповідання «Краса і сила», «Біла машини», «Антрепреньор Гаркун-Задунайський» та ін.

Вражає і швидкість, з якою писалися все нові й нові твори, здебільшого невеликі, але досконалі оповідання.

Здатність до швидкописання як одна з особливостей художнього мислення В. Винниченка пояснюється тим, що він настільки добре володів словом як матеріалом зображально-виражальним, що не відчував «опору і форми» [43, 20]. Велику повість «Чесність з собою» В. Винниченко написав за два літніх місяці 1910 року, усамітнівшись у порожньому львівському помешканні Л. Юркевича.

Письменник постійно перебував у творчому пошуку, генерував нові ідеї та задуми, планував їхню якнайшвидшу реалізацію. Так, у листі від 24.11.[1911] р. В. Винниченко повідомляв: «Я пишу тепер комедію. Потім маю писати повість з життя села, а також історичну з часів хмельницькини» [35].

П'єсу «Панна Мара» було написано в поїзді до Петрограда, коли В. Винниченко їхав на переговори з Тимчасовим урядом. Жанр твору був комедійним, а переговори очікувалися вкрай складними й

напруженими. Отже, творчий процес, можливо, *мав релаксаційно-компенсаторний характер*: скеровував тривожні думки в інше русло, переводячи модальність емоцій із негативних на позитивні.

Екстремальну історію написання має і п'єса «Між двох сил». У цей час В. Винниченко чекав із дня на день арешту після повалення Центральної ради (квітень – червень 1918 р.). Як відомо, на початку серпня 1918 року його заарештували вартові гетьмана Скоропадського, але з огляду на великий авторитет уже 4 серпня відпустили. Результатом праці В. Винниченко був задоволений. «*Читав Євгеніві Харламповичеві (Чикаленку) і компанії з «Чайки» «Між двох сил», – занотовує він у Щоденнику 27 червня 1918 року. – Видно було, що враження п'єса справила хороше. Всі погодились на тому, що це найкраща з моїх драматичних робіт річ» [10].*

Високу майстерність твору підкреслюють і ті ознаки, які дали підстави говорити про якісно новий рівень досягнень письменника: високий драматизм сюжету, напруженість дії і цілісність, якої раніше його драмам не бракувало, загальна глобальність конфлікту, його взаємозалежність з проблематикою та оптимально продуманою системою персонажів тощо. Усе це і стало запорукою високої художності твору та вказувало на неабиякий талант драматурга [43, 129-155].

Сучасник письменника А. Ніковський, відповідаючи на закиди критиків щодо дивовижної плідності праці В. Винниченка, у якій вбачалася його невиправдана поспішність, влучно схарактеризував його як геніального художника, котрий умів порушити теми, які щойно народжувалися або визрівали в суспільному житті, не помічені навіть «громадським авангардом». В. Винниченко «вмів ті болючі питання схопити і – що найголовніше – виразно, руба, яскраво й талановито поставити в душі, в уяві свого читача, чим певна річ, і допоміг природньому розв'язанню болючих тих питань силами самого суспільства» [47, 8].

Чималих фізичних і моральних зусиль від письменника вимагала праця над «Сонячною машиною», котра загалом тривала три роки. В архіві УВАН у США зберігаються декілька варіантів роману, і писався він, за зізнанням митця, у творчому стані «горіння».

Роман «Лепрозорій» В. Винниченко написав лише за два місяці. А це 476 рукописних сторінок! «Так тільки колись було написано, за словами автора, «Чесність з собою», але тоді з курінням. А тепер – спокійно, весело, легко, просто непомітно. Ніякого горіння, ніяких цигарок, ясна,

радісна робота. Яка якість її, це інша річ і не мені судити... Як трудно бути об'єктивним суддею праці самого себе...» (1938, 24 верес.) [56, 31].

Природа художності значною мірою зумовлена внутрішніми порухами, котрі детерміновані установкою на конфлікт, що у В. Винниченка впливала із дитячої установки бути першим, виявити свою оригінальність, що виявилася у його *новаторських пошуках* у царині художньої літератури.

Сучасники, критики, літературознавці відзначали принципово нові ідейні та стильові риси художньої позиції В. Винниченка. Особливістю його стилю став синтез досягнень в прозі початку століття, власної своєрідної системи із гармонійним та художньо умотивованим освоєнням поетики різних течій. В. Винниченко був «...митцем напрочуд чутливим до новітніх течій, напрямків у літературі» [57, 77], а тому й не дивно, що він використовував засоби художньої виразності неореалізму («нюансове» відтворення психології людини в соціальному оточенні), натуралізму (науковий підхід до феномена людини, її біологічних програм, інстинктів та пристрастей), мистецькі прийоми символізму (притчевість, багатозначність, уведення персонажів як «живих символів» (М. Вороний), експресіоністську орієнтацією на лірико-суб'єктивне осмислення дійсності тощо.

Новаторські тенденції В. Винниченка в українській літературі спиралися на досвід західноєвропейських модерністів. «На творчість В. Винниченка треба дивитися як на дуже енергетичну спробу виломатися із канонів тогочасної української літератури й піднятися на рівень, який ми називаємо європейським. Треба сказати, що ця спроба була результативною», – зазначає Г. Клочек [27, 10]. Появу В. Винниченка в українській літературі І. Кончиць оцінював як свідчення невпинного розвитку національної душі. «В творах його сконцентрувалась вся сучасна Україна, але думка письменника виходить далеко за обрії офіційного українства; він найбільше від усіх письменників ввів українську ідею в русло загальнолюдських стремлень, на довгі роки поповнивши ідеали нашого суспільства; від нього першого серед українських письменників ми почули річи, які звикли чути від чужих, – цим він відразу поставив нашу літературу на один шабель з іншими», – писав він в «Українській хаті» 1910 року [29, 7].

Отже, В. Винниченко наблизив українську літературу до європейського модерного формату за стилістикою, тематикою, формами та багатожанровістю. Крім того, він був першим українським професійним письменником, який за європейськими традиціями заробляв на життя тільки літературною працею.

Безперечним набутком В. Винниченка було суттєве розширення тематичного спектра української літератури. Тематично-художньому новаторству сприяло надзвичайно розвинене соціальне чуття митця, бачення ним соціально-політичних і моральних проблеми свого часу, намагання правдиво відтворити їх в експресивній художній формі. «Рідко хто з наших письменників умів переносити у твори безпосередньо питання, що хвилювали в якусь хвилину його самого та громадянство. В. Винниченко мав той природний розмах, що його недоставало навіть Франкові-новелістові: поставити питання руба, вивести тип гостро протиставлений пересічному середовищу», – зазначав М. Рудницький [54, 309].

У розробці теми села письменник відмовився від народницького етнографізму й побутового реалізму, традиційної ідеалізованої трафаретності або, навпаки, убогої тужливості селописання. С. Погорілий підкреслює, що у В. Винниченка «синтетично, широко та всебічно» подано революційні події села, письменник «зрівноважив сільську однобічність літератури введенням до неї нового життя – життя міста з його парадоксами та вивихами, суспільними зударями і психологічними конфліктами» [53, 11].

Новою була й тональність творів. Сучасники письменника відзначали відсутність у В. Винниченка характерного для української літератури «журливого настрою» та «безмежного суму». Натомість «чується пісня боротьби завзятої і упертої, могутньої і радісної. Вона звучить і в брудному помешканні робітників пана-діди́ча, і на широких ланах «біля машини», згучить «на пристані», проводжаючи заробітчан» [19, 56].

Оптимістичне ставлення до людини В. Винниченко зберігає протягом усієї творчості, незважаючи на карколомні життєві зміни й тематичні трансформації різночасових творів. Своєрідним камертоном творчості письменника був оптимістичний скептицизм. Ось, наприклад, як митець визначає свій світогляд у щоденниковому записі

від 14 липня 1924 р.: *«Оптимістичний скептицизм. Світогляд, який найбільше відповідає моєму досвіду і виробленим поглядам. Завдання: провадити своє життя в напрямі оптимістичного скептицизму»* [11, 376]. Відголоски цієї внутрішньої настанови супроводжували подальший розвиток письменника.

Л. Мороз, розшифровуючи значення «оптимістичного скептицизму», зазначає, що філософський термін «скептик» виводиться із грецького слова, яке означає: той, хто досліджує. «Додане до нього означення «оптимістичний», – уточнює дослідниця, – говорить про надію автора Щоденника на позитивні результати здійснюваного ним дослідження буття й свого місця в ньому» [45, 10].

У подальшій творчості неординарними й новими були теми епічного та драматургічного жанрів В. Винниченка, які визначалися громадянсько-політичною позицією письменника, обставинами його життя, перебуванням в еміграції, роздумами й ваганнями, сподіваннями й розчаруваннями тощо. В. Винниченко обирає для аналізу найактуальніші етичні проблеми.

В. Винниченко вихоплював із життя яскраві типажі, відтворював їхню безкультурну, скалічену суржиком мову. Саме за це свого часу дорікали письменникові І. Нечуй-Левицький та М. Вороний. Вони звертали увагу на «розхристаний стиль і грубувату, нечисту мову» (М. Вороний), на те, що мова його творів «поплямована великоруськими словами» (І. Нечуй-Левицький).

Однак, щоденниковий запис від 5 листопада 1942 року свідчить про те, що відхилення В. Винниченка від мовної норми зумовлювалося прагненням письменника відтворити розмаїтість мовленнєвих особливостей певних верств тогочасного суспільства, додати персонажам максимальної достовірності. Необґрунтованість закидів В. Винниченко пояснював так: *«Річ не в моїй недбалості, а в моїй щирості. Я дбав не за літературну чистоту мови, а за життєву правдивість її. [...] Я волів уживати ті форми, які вживались народом у живому житті. [...] Я хотів малювати життя, а не кабінети... І тому тепер, коли Україна «українізувалася», коли школа внесла в народ літературну мову [...], то і я, і всі інші письменники, що хочуть бути «щирими», себто погодженими з життям, уживаємо нових форм, уникаємо москалізмів і дбаємо за чистоту мови»* [46, 15].

У подальшій творчості В. Винниченко довів свою мовну компетенцію «збагаченням словника та підвищуванням мистецької багатогранності слова» [53, 7].

Новим у письменника було трактування людини з натовпу. Леся Українка, проаналізувавши оповідання В. Винниченка «Контрасти», «Голота», «Біля машини» з'ясувала, що для письменника людина з юрби є не бутафорською належністю, її не витягнуто з натовпу і не поставлено в штучну групу для художніх студій, а залишено у своєму середовищі на першому плані [61].

В. Винниченко одним із перших в українській літературі найвиразніше застосував неоромантичний підхід визнання суверенності кожної людини. Його персонажі, залишаючись самодостатніми в стихії натовпу, здатні протиставити стадному інстинктові відчуття власної індивідуальності. Письменник «серед юрби побачив людину, звільнив її мистецькими засобами з моральної казарми і в межах тієї ж юрби підніс до гідності складної індивідуальності. Юрбу ж подав стоварищенням суверенних особистостей («Голота»)» [53, 12].

Справжнім знавцем психології натовпу В. Винниченко виявив себе в оповіданнях «Салдатики!» і «Студент», у яких образ юрби займає центральне місце. У «Салдатиках!» письменник розкриває складний процес народження стихійного лідера в особі звичайного господаря Явтуха під час подій, пов'язаних з придушенням селянських заворушень. Глибинний історичний оптимізм оповідання, здається, закладений у невідворотності пробудження українського селянства (на прикладі вияву сили духа селянського провідника Явтуха, який зупиняє механізм каральної машини влади) й набутті небаченого раніше соціального досвіду боротьби за справедливість.

Саможертвоністю доводить герой оповідання «Студент» свою непричетність до пожежі, яка спалила село. Як стверджує Г. Клочек, інтенсифікація психологічної змістовності твору забезпечується не стільки дослідженням проблеми взаєморозуміння «героя» (студента-революціонера) та «народу» (юрба селян-погорільців), скільки демонстрацією здатності натовпу до швидкого емоційного зараження, легкого переходу з поклоніння, захоплення до ненависті (й навпаки) у ставленні до якогось об'єкта. Дослідник доводить, що саме юрба селян-погорільців є головним «персонажем» твору. «Вона змальована узагальнююче, як якась одна, хоч і багатолика істота. Всі, хто складає

її, живуть одним емоційним чуттям, у якого є свій «сюжет», свій розвиток, іноді аж до химерного несподіваний, та все ж умотивований, такий, що піддається поясненню» [28, 321].

Широкі дискусії викликали ранні романи В. Винниченка періоду до еміграції 1920 року. Їхня тематика вирізнялася соціально-психологічною спрямованістю, аналізом складних переживань людини, зануреної у соціум, національну самоідентифікацію, нову систему моральних цінностей. В. Винниченко голосно заявив про право індивідуума жити власним розумом і власними інтересами, а не ставати гвинтиком партійних або державних механізмів. Михайло Грушевський, узагальнюючи дискусії спричинені романом В. Винниченка «Чесність з собою», констатував: «...ці гарячі, щирі шукання нової етики, серйозні і варті серйозної оцінки» [16, 403].

У ранній великій епічній формі В. Винниченка глибоко виявився психологічний підтекст, який пронизував усю тканину текстів романів. Як зазначав М. Зеров, у творчості В. Винниченка на зміну «соковитим побутовим повістям приходить імпресіоністична новела та роман з психологічним завданням» [25, 440].

Новаторські тенденції яскраво виявилися в романі В. Винниченка «Записки Кирпатого Мефістофеля». Письменник антиципаційно окреслив екзистенційну проблематику пошуку сенсу буття, фатальну самотність людини у світі, ідеї абсолютної свободи та постійне перебування на межі вибору, хоча був «хронологічно дистанційований від піку популярності філософії екзистенціалізму» [64, 26]. Схоже подібні питання хвилювали й самого Володимира Кириловича, оскільки головного героя роману Якова Михайлюка ідентифікували з автором.

Оригінальність роману «Записки Кирпатого Мефістофеля» виявилася у «я-мовленні» та ефекті подвійного віддзеркалювання, проаналізованого В. Хархун. Дослідниця відзначає, що головний герой віддзеркалює самого В. Винниченка, водночас віддзеркалюючись у творі. Таким чином, «ефект подвійного віддзеркалення відкриває перспективу безособової свідомості, оскільки «я» двічі стає об'єктом рефлексії самої свідомості: свідомості В. Винниченка, відображенням якої є герой і твір, та свідомості головного героя – Михайлюка, що, так би мовити, реалізує твір. За В. Винниченка говорить герой, за героя – твір. Так накреслюється траєкторія свободи, що становить собою чисту дію. Так реалізується свобода в комунікативному колі: автор, герой, твір» [64, 26].

Проза В. Винниченка дала підстави М. Євшану називати письменника репрезентантом усієї української літератури за останнє десятиліття. Тому, коли митець задумався над створенням драматичних творів, це здивувало, викликало застереження і наполегливі поради Є. Чикаленка та С. Єфремова, якщо й писати для театру, то «сценічні», тобто традиційні, п'єси. Настанова ж митця була іншою – не підроблятися під смаки публіки, а боротися з «старими, уже віджилими установами громадянства, [...] проводити нові ідеї, нову мораль» [69, 121].

Сценічний успіх та актуальна гострота п'єс В. Винниченка довели правоту його літературної стратегії та глибину художньої інтуїції. Сміливе тематичне різнобарв'я творів (свідомість та інстинкти, мораль і статеві проблеми, честь і зрада) об'єднувалося свідомим бунтом драматурга проти самозакоханого обивателя та старої моралі міщанства. Є усі підстави вважати художній світ Винниченкових драм незвичайним, бо автор виходив за межі дозволеного в експериментах на людській душі, не соромився «привідкрити лаштунки забороненого, розвіяти пелену таємничості над найсокровеннішим» [43, 43].

П'єси В. Винниченка стали новим словом в історії українського театру, а сам письменник став «законодавцем мод у розвитку української драматургії ХХ століття» [43, 7]. Одним словом, В. Винниченко здійснив справжній зірковий вибух у народженні нової української драми.

Вже в першій п'єсі «Дизгармонія» драматург продемонстрував бажання оновити репертуар українського театру, зламати канони етнографічно-побутового стилю, вивести на сцену новий тип героїв – групу революційно настроєної інтелігенції. Ці намагання автора, його спостереження за живим середовищем знайшли адекватне втілення й були позитивно оцінені критиками, які сприйняли п'єсу як нове слово не лише в тематично-проблемному, а й у художньому плані. І. Франко в річному «Огляді» (газ. «Рада» 1907 р.) підкреслював, що В. Винниченко «кинув багато світла на настрої і життя тих кружків, що в останніх роках звернули на себе увагу всієї Європи» [45, 20]. Рецензент «Літературно-наукового вісника» А. Крушельницький відзначав вдалу спробу драматурга «будувати драму на нових основах», психологізм драматичного конфлікту, в якому «драматична акція переноситься на тло душ» [45, 173].

Новаторство В. Винниченка виявилось у висвітленні з незвичного ракурсу спроб представників української соціал-демократії

змінити світ. По-новому зазвучала проблематика розв'язання дисгармонійним індивідом протиріч між «свідомими змаганнями й несвідомими інстинктами» [45, 174].

В. Винниченко відчував історичну трагедію моменту, яка полягала в тому, що велику перспективну мету бралися втілювати дисгармонійні у своїй суті люди. Ці роздуми драматург передав персонажеві п'єси «Дизгармонія» Грицькові: *«Це нещасна доля всіх великих ідей, що вони попадають до маленьких людей. Спершу ці маленькі люди жахаються її, ненавидять, бояться, соромляться дивитись на її блискучу наготу. Далі вони насмілюються. Потім набираються одваги й хапають її. От тоді настає каюк її. Вони тягнуть її на базар, одягають її кожний в своє лахміття й так завішають її своїми брудними латками, що творець її напевне не пізнав би. А у нас таких хоч одбавляй. Він схопить за один палець ідеї й дума, що тут усе, бо нема ж сили підвести голову й побачити всю ідею»* [3, 27].

Розуміння митцем суспільних дисгармоній було настільки глибоким, що, по-перше, цензура свого часу заборонила ставити цю п'єсу В. Винниченка на сцені через її гостро викривальний характер, а, по-друге, актуальність проаналізованих письменником причин і передумов дисгармонійності суспільних відносин і донині залишається значущою.

Чого варті лише моральні двобої антагоністів Грицька та Мартина щодо способів утвердження правди. Грицько без самоаналізу, самоусвідомлення не може відчувати себе особистістю. Йому необхідні правда й чистота, аби бути певним у собі, шанувати себе, «почувати себе гордим і чистим перед самим собою». Свої внутрішні переконання він переносить у соціум: *«Мені здається, що в брехні нема ніякої сили. [...] Мені здається, що бути правдивим то є надзвичайна сила. Що тільки дужий може бути правдивим»* [3, 31].

Інший персонаж драми Мартин проповідує ідеологію сили, вважає правдивість вбогістю, не вагається застосувати брехню заради ширших можливостей розвитку, залякування ворогів, з'єднання прихильників ідей: *«Брехня, насильство неморальні тільки тоді, коли не маєш сили для того. Дужого брехуна бояться і поважають, а з безсилового сміються і зневажають...»* [3, 39].

Безапеляційні заяви Мартина, їхній мотиваційний розвиток і тенденції подальшої аргументації та контраргументації пильно вивча-

тиме В. Винниченко, передчуваючи в них зародки нового соціально-психологічного явища.

У драмі «Дизгармонія» митцем був застосований цілком новий для тогочасної драматургії прийом, коли напружене розгортання трагічних подій мало фабульний фінал (арешт головних героїв – революціонерів-підпільників), але жоден конфлікт залишився не розв'язаним, а проблематика не вичерпаною. Навіть ідейні засади та психологічна мотивація головних персонажів не зазнали трансформацій протягом чотирьох дій п'єси. Це можна пояснити тим, що В. Винниченко прагнув розкрити почуття й ідеологічні міркування героїв-революціонерів не з погляду вірності чи невірності проголошуваних ідей, а в більш широкому й складному загальнолюдському аспекті. Отже, новаторство митця виявилось у відкритості внутрішньої конфліктності сюжету. «Світова драматургія до таких художніх прийомів прийде значно пізніше» – констатує Л. Мороз [45, 176].

Після трьох років, проведених у в'язницях за політичну діяльність, у В. Винниченка виникає задум нової п'єси. У Любечі він пише п'єсу «Щаблі життя», у якій вперше презентує теорію «чесності з собою». Письменник відчував, що в його творчості настає новий етап з новою мораллю і новими героями – виразниками її.

Морально-психологічні колізії п'єси розгортаються навколо життєвої філософії соціаліста Мирона Купченка та впливу його поглядів на стосунки з оточенням. «Герой «Щаблів життя» весь час експериментує, прагне, як Заратустра, подолати в собі людину, але врешті-решт усе закінчується якимось мученням душі, судомним волевим зусиллям, внутрішньою боротьбою» [51, 78].

П'єса «Щаблі життя» примітна також тим, що в ній письменник розкрив експериментальну методику власної творчості. П'єса «Щаблі життя» стала новим кроком у становленні поетики драми В. Винниченка, оскільки проблематика, характери й конфлікт п'єси мають «якісні ознаки високого драматизму та шокуючої новизни» [43, 69]. Разом із тим відзначимо мелодраматичність конфліктів, помилки у виборі досліджуваного матеріалу, композиційну неупорядкованість п'єси, що дає підстави вважати твір перехідним між традиційною та новою драмою [43, 69].

Зростання та поглиблення таланту В. Винниченка, його оригінальність критики побачили в досить великій за обсягом драмі «Великий Молох», героями якої є так само інтелігенти-революціонери-підпільники. Головний герой п'єси Зінько вирізняється власним

розумінням внутрішньої чесності, а тому ніяк не може «вписатися» у підпільну організацію, яку називає Молохом. Опонент Зінька Катря, навпаки, протиставляє індивідуальному «я» велике «ми»: «*Молох? Да, «ми» є Молох, але великий, прекрасний Молох!..*» [4, 38].

Як бачимо, проблема внутрішньої гармонії особистості й засобів її досягнення залишилась актуальною для письменника. Міркування Зінька в драмі насичені пристрасною упевненістю у своїй правоті: «*Ви хочете насильства над мою душею, хочете, щоб я сам розірвав свою волю, своє серце, свій навіть, як хочете, і розум на дві половини і примусив їх гризти одне одного. Це – неморально, і я цього не зроблю. Плювать мені на те, що хтось, хоч би це була сама людськість, чоловічество вважали це неморальним. Коли я сам з собою в гармонії, коли і воля, і розум, і серце всі разом штовхають, тягнуть мене кудись і те, що я зроблю, одобряють всі три, тоді я роблю морально, хоч би я і вбив чоловіка*» [4, 41].

Здається, В. Винниченко відчув напружений нерв суспільних дискусій революційного часу. Недарма в огляді «Літературно-наукового вісника» 1907 року Д. Дорошенко акцентував увагу на тому, що автор вихопив героїв своєї драми із самого виру сучасного кипучого життя і порушив проблеми, які хвилюють зараз трохи не кожную інтелігентну людину [45, 41].

Завданню перевірки на істинність принципу «чесності з собою» підпорядкований основний конфлікт п'єси «Memento». У творі звертаємо увагу на більшу цілісність і кращі сценічні якості, а головне, на відповідність його канонам «нової» драми (надзвичайна психологічна напруга, динамізм почуттів, післядія у вигляді стану афекту) [45, 70].

Поєднання творчих принципів традиційної та нової драми спостерігаємо в п'єсах В. Винниченка «Базар» (1910) і «Брехня». Автор концентрує увагу на з'ясуванні настроїв та бажань героїв твору в умовах напруженого розвитку подій. Внутрішній конфлікт героїні п'єси «Базар» Марусі розгортається навколо мотиву співвідношення духовного і тілесного, зовнішньої і внутрішньої краси.

Намагання вродливої дівчини осягнути свою ціннісну суть (як її сприймають і за що цінують) призводить до парадоксальних вчинків (дівчина спотворює своє прекрасне обличчя сірчаною кислотою, зрізає розкішну косу, зрештою, гине, навмисно близько підійшовши до закладеної вибухівки). Розв'язкою нестерпною для героїні ситуації

сприймання іншими її небуденної краси («Ні один чоловік не любить мене, а тільки прокляте тіло, красу мою, будь ти проклята!») стає втрата ілюзій і обрана форма самогубства.

Як згадує Г. Костюк, появою вистав «Базар» і «Брехня» «В. Винниченко захопив по-новому. Сильніше, ніж Оскар Уайлд. Бо був *свіжіший і духовно ближчий...*», читачів вразила «новизна» теми, типажу й зовсім інше психологічне наставлення» [30, 132] (курсив наш. – С.М.). Що ж нового було в драмі «Базар»? По-перше, новий підхід В. Винниченка до зображення своїх героїв. Митець «не лише розглядає психічний стан героїв як такий, у чому, звичайно, виявляє неабияку майстерність, але й використовує ці стани з метою підкреслення певних рис характеру, що, у свою чергу, впливає на розвиток конфлікту. Набуває нового звучання класична схема: проблема – характер – конфлікт» [43, 82]. По-друге, у п'єсі виразно простежується символістська образна система й внутрішня філософічність. За Л. Мороз, визначальною думкою твору є та, що не слід прагнути скарбів цього світу ціною згуби душі [45, 193].

Звернемо увагу на еволюційні мистецькі досягнення В. Винниченка в драмі «Базар»: автор значно виріс у техніці драматургічної майстерності й сценічності, він уникнув мелодраматичності й поліконфліктності, заглиблено концентрувався на одній проблемі й всебічно та динамічно висвітлив її [43, 71].

Епохальним явищем в українській драматургії ХХ ст. називають дослідники драму В. Винниченка «Брехня» (1910). Письменник чітко усвідомлював необхідність подолання традицій старого театру, розумів, що європеїзувати український театр означає надати йому філософської глибини, гостроти морально-етичних колізій, динамічності та фабульної сконцентрованості.

Новаторські прагнення драматурга були настільки незвичними, що перші постановки п'єси «Брехня» успіху не мали. І це незважаючи на те, що проблема інтелігенції сприймалася публікою як болісна й актуальна. Причиною такого протиріччя була неготовність тогочасних театральних майстрів (режисерів, акторів) до вираження складних психологічно умотивованих характерів п'єси В. Винниченка. Проте згодом усі відчули народження нових тенденцій у театрі, який «нарешті вдарив по нервах сучасності» й почав відповідати на ментальні запити суспільства у формі сценічних колізій.

На сторінках «Української хати» висловлювалося захоплене здивування, що інтелігенція обізвалася й почала ходити в «Український театр». «Цього раніше не було, – констатували критики. – 3 часу постави «Брехні» ми можемо рахувати нову еру в історії нашого театру. «Брехню» вважаємо тараном, яким пробито дорогу для літературних драм» [58, 173].

М. Жулинський конфлікти в п'єсах В. Винниченка образно порівнює з хірургічною операцією, яку драматург і режисер «творили на сцені перед здивованою і зацікавленою публікою з допомогою асистентів-акторів» [22, 236]. Уже в самому тексті п'єси «Брехня» спостерігається новий рівень психологічного аналізу. Метою цього аналізу був душевний стан героїні Наталі Павлівни, яка опиняється в пастці постійного самоаналізу складних взаємин з невиліковно хворим чоловіком Андрієм Карповичем, якого вона не кохає, проте шанує, гарячкуватим молодим коханцем Тосем, до якого вона відчуває нерозтрачену материнську ніжність, ревнивим Іваном Стратоновичем й іншими учасниками своєрідного «домашнього театру». Наталя Павлівна змушена постійно брехати, розриваючись між чоловіком, якому не може сказати правду, егоїстичним коханцем та Іваном Стратоновичем, який провокує її на прийняття рішення. Зрештою, неминучість фатальної розмови з родиною щодо її подружньої зради підштовхують життєлюбну жінку до самогубства.

Таке психологічне мереживо потребувало неординарної за виразністю драматургічної думки, тому В. Винниченко вибудовує складну ієрархію другорядних (Андрій Карпович, Тось, Іван Стратонович) і третьорядних постатей, які максимально увиразнюють центральний образ.

Літературний критик М. Вороний назвав образ Івана Страто новича «живим символом», альтер его Наталі Павлівни, засобом «того невблаганного закону, що живе на дні душі Наталі Павлівни і що руйнує її апологію брехні» [15, 419]. Теорія «живих символів» дала можливість Л. Мороз продовжити її стосовно всіх інших учасників дії, постаті яких «з вигляду реальні, в істоті символічні». П'єса «Брехня», на думку Л. Мороз, чи не найвиразніше показує, що «твір може (коли його автор є великий драматург) бути водночас і психологічним дослідженням нюансів внутрішнього стану людини, і явищем символізму, тобто мати знакову образну природу» [45, 158].

В. Гуменюк взагалі вважає, що драма «Брехня» — це «п'єса-портрет», у якій досягається передусім образ головної героїні, а інші персонажі подані ескізно немов характери-маски, які виявляють глибинні процеси складної жіночої душі [17, 154].

Апогею символістська поетика набуває у п'єсі «Чорна Пантера і Білий Медвідь» (1911). Авторська інтерпретація гострих проблем життя родини українського художника на еміграції, взаємин митця з оточенням, конфлікт сімейних обов'язків і покликання Художника вирізнялася експериментальною метою, оригінальністю й неординарністю. З'явилися підстави говорити про появу в українській літературі власне символістської драми, новий стильовий ряд якої фактично очолив В. Винниченко.

Остаточний відхід від традиційної української драматургії та яскраве новаторство відчувається як на рівні назви, так і у виборі системи персонажів драми. У динаміці п'єси конфлікт між художником Корнієм Каневичем («Білий Медвідь») і його дружиною Ритою («Чорна Пантера») набуває антагоністичного характеру. Суть антагонізму полягає в одвічній трагедії Художника, «нездоланності прірви між високістю злету творчого Духу та заземленістю життя людського, у щоденній боротьбі за існування, за виживання, між вічністю творчого буття і короточасністю земного життя» [45, 95].

Просвітлена пристрасть творення художнього образу Мадонни з немовлям відкривається Корнію лише в момент смерті хворого сина й невимовного материнського страждання дружини. Знайшовши неймовірно виразні непідробні «рисочки болю» й «чудову блідість» щойно померлого Лесика та, перенісши їх з натури на полотно, Корній переживає відчуття майже щастя. Напівбожевільна Рита, розуміючи, що після смерті сина як родина вони можуть бути лише по той бік світу, знищує картину, вбиває чоловіка й себе.

П'єса В. Винниченка «Чорна Пантера і Білий Медвідь» мала успіх і багату сценічну історію. 1917 року постановкою цієї п'єси офіційно відкрилася діяльність «Молодого театру», 1920 і 1923 рр. — Київського драматичного театру ім. І. Франка, 1925-1926 рр. — Одеського театру Жовтневої революції. На екранах Німеччини тих років демонструвався фільм «Чорна Пантера» за сценарієм п'єси В. Винниченка. У багатьох сучасних театрах «Чорна Пантера і Білий Медвідь» вважається класикою і є окрасою художнього репертуару.

Як драматург і романіст, В. Винниченко був у 10-20-х роках минулого століття чи не найбільш скандальним автором. Його звинувачували в наслідуванні зарубіжних (європейських та російських) письменників. В. Винниченко досить емоційно реагував на подібні закиди.

Обурюючись намаганням критиків підвести його під трафарет через схожість *«тільки в якій-небудь дрібниці форми»*, він заявляв, що хоча великі попередники (І. Тургенєв, Е. Золя, Г. Мопассан та ін.) свого часу шукали нового й тим були привабливі, зараз не є для нього прикладом у творчості, бо як митець він не може вперто стояти на старих надокучливих формах. *«Рабськи передражнювати інших»* В. Винниченко не збирався, бо мав за мету: *«Всякими путями, всякими способами, а ми мусимо стати нарівні з передовими націями. Це мета, для якої варто жити і працювати [...] це, мовляв, позичене. Що ж робити, коли все гарне ми мусимо позичати...»* [26].

Отже, незважаючи на певні наслідування кращим зразкам західноєвропейської літератури, він не комбінував старе й відоме, а творив продукт *оригінальний, об'єктивно цінний і самодостатній*. Суть творчого методу письменника найкраще висловив В. Панченко: *«Запозичення тем (мотивів), образів, художніх прийомів талановитим автором далеко не завжди означає простолінійне засвоєння відомих зразків. У випадку ж із В. Винниченком ідеться про зовнішній стимул, про активний розвиток і трансформацію першоджерела. Власне, запозичення в нього має характер ремінісценцій, відгомону чужого мотиву, сюжету, образу. Це своєрідне відштовхування від відомого – заради нового художнього результату»* [50, 52-53] (підкреслення наше. – С.М.).

Певної еволюції зазнає поетика драм В. Винниченка «в літо 1923». Талант Винниченка-драматурга розгорнувся з новою силою. Зникає певна штучність, викликана запалом молодості. На зміну приходить психологічна вмотивованість зображуваних характерів, дія викликається не лише бажанням автора, а й логікою їх розвитку. Переважальною ознакою поетики В. Винниченка стає психологізм. Останній в рецензії на виставу за п'єсою «Закон» у театрі Копенгагена обґрунтовується дуже напруженими драматичними моментами та ситуаціями, де виявляються дивовижні авторські знання людської психології.

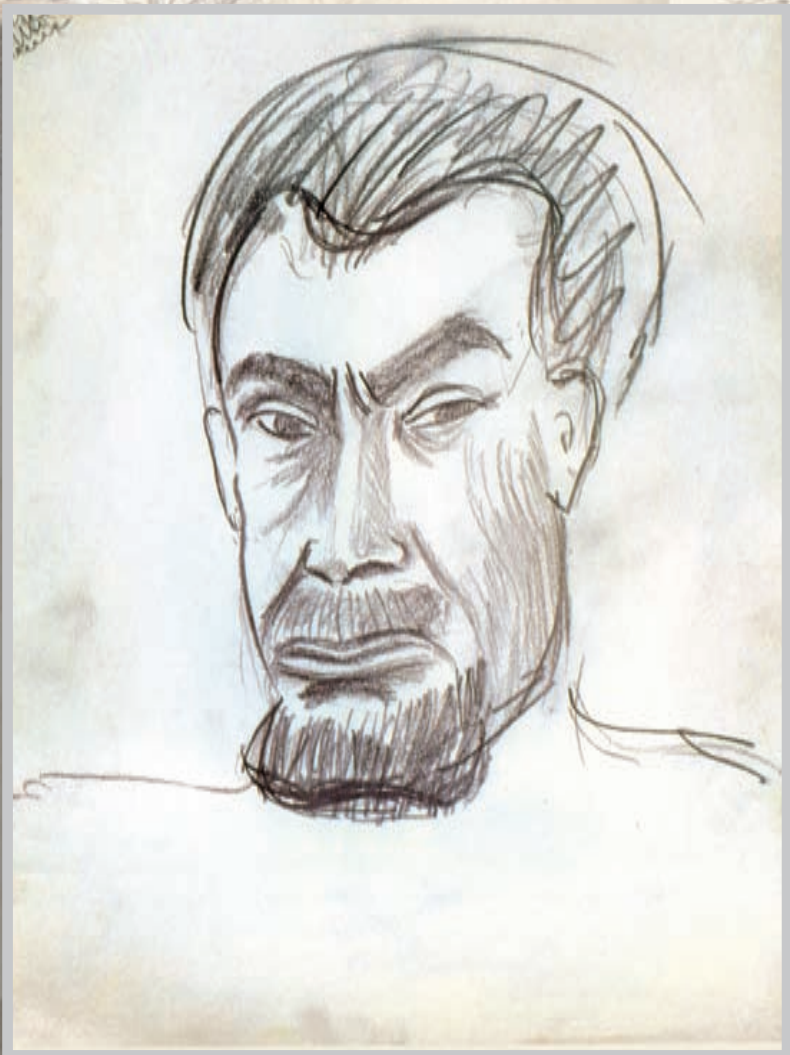


Геометрична композиція

В. Винниченко



АРТ-ГАЛЕРЕЯ ВОЛОДИМИРА ВИННИЧЕНКА



Автопортрет
Папір, олівець

АРТ-ГАЛЕРЕЯ ВОЛОДИМИРА ВИННИЧЕНКА



Зусилля



Ескізні замальовки
Папір, олівець

В. Винниченко



АРТ-ГАЛЕРЕЯ ВОЛОДИМИРА ВИННИЧЕНКА



Ескіз до картини «Паща»
Папір, кольорові олівці



Паща

АРТ-ГАЛЕРЕЯ ВОЛОДИМИРА ВИННИЧЕНКА



Начерк жіночої постаті
Папір, акварель



Вітрильник
Папір, туш

В. Винниченко



АРТ-ГАЛЕРЕЯ ВОЛОДИМИРА ВИННИЧЕНКА



Чоловік, який малює
Папір, олівець

АРТ-ГАЛЕРЕЯ ВОЛОДИМИРА ВИННИЧЕНКА

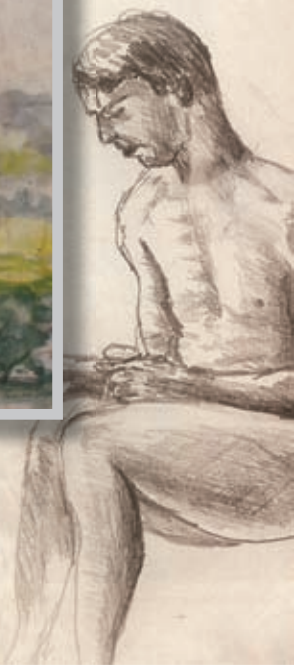


Пейзаж
Полотно, олія



Пейзаж
Папір, акварель

В. Винниченко



АРТ-ГАЛЕРЕЯ ВОЛОДИМИРА ВИННИЧЕНКА

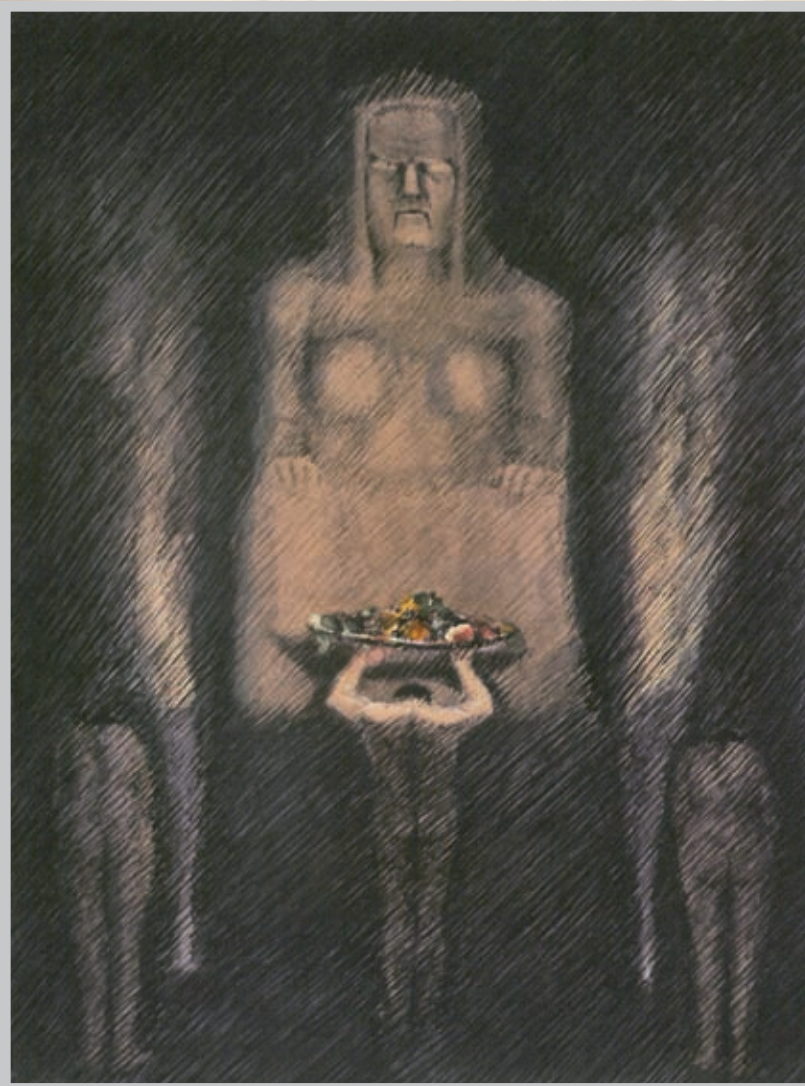


Фортеця над морем
Папір, олія



Морський берег
Папір, акварель

АРТ-ГАЛЕРЕЯ ВОЛОДИМИРА ВИННИЧЕНКА



Молох
Папір, змішана техніка

В. Винниченко



Жінка в кріслі
Папір, акварель

АРТ-ГАЛЕРЕЯ ВОЛОДИМИРА ВИННИЧЕНКА



Пейзаж з двома деревами
Полотно, олія



В. Винниченко (?) Дерева
Папір, акварель

В. Винниченко



АРТ-ГАЛЕРЕЯ ВОЛОДИМИРА ВИННИЧЕНКА

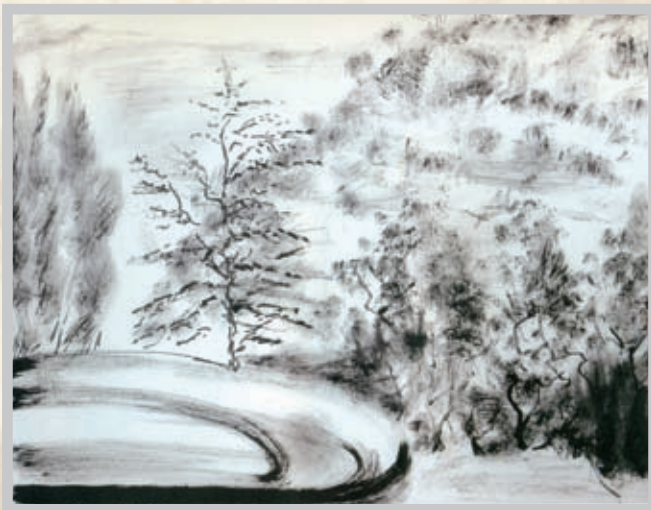


Деревя
Папір, акварель

АРТ-ГАЛЕРЕЯ ВОЛОДИМИРА ВИННИЧЕНКА



Приморський пейзаж
Полотно, олія



Біля озера
Папір, сепія, туш

В. Винниченко



АРТ-ГАЛЕРЕЯ ВОЛОДИМИРА ВИННИЧЕНКА



Ескіз до картини «Протока на Сені»
Папір, акварель

АРТ-ГАЛЕРЕЯ ВОЛОДИМИРА ВИННИЧЕНКА



Морський берег
Папір, акварель

В. Винниченко



АРТ-ГАЛЕРЕЯ ВОЛОДИМИРА ВИННИЧЕНКА



Янгол сучасності
Полотно, олія

Можливо, саме психологічна логіка розвитку образів цих творів, цілісність їхніх дій та вчинків призводить до реалізації прагнень героїв розв'язати конфліктні перипетії на користь християнської моралі. Новацією п'єси «Закон» є також зникнення сюжетної мелодраматичності. «Закон» є власне драмою (кращою у творчому доробку драматурга) і разом з іншими п'єсами ставить ім'я В. Винниченка в один ряд із письменниками, для яких загальнолюдські цінності є головними пріоритетами у творчості [43, 128].

Останню п'єсу В. Винниченка «Пророк» (1929) дослідники називають закономірним аспектом його теорії «чесності з собою» на вищому етапі духовного самовдосконалення [45, 124]. Л. Онишкевич зазначала, що своїм «Пророком» драматург випередив західноєвропейську літературу, зумівши «передбачити, передчути і відмітити ситуацію вагань і вільного вибору» [48, 141].

У драмі «Пророк» митець продовжував розробку проблеми «чи виправдовує мета засоби» й проаналізував логіку, якою може керуватися високодуховна, талановита й самовпевнена людина (новий Месія), проповідуючи найширшим масам «всеспасенну, всецілющу любов» у діловому модернізованому суспільстві. Твір пов'язаний із ведичним ученням, проте «...як у першій своїй п'єсі, «Дизгармонії», так і в останній, «Пророці» В. Винниченко заторкнув справу гармонії між особистим та громадським життям, між теорією і практикою, між особистими ідеями, вірою та загальним добром і порядком» [48, 195].

Отже, узагальнюючи результати наукових досліджень творчості Винниченка-драматурга, можна говорити про його динамічну творчу еволюцію, безсумнівними ознаками якої стали **драматургічна майстерність, новаторство та оригінальність**. Твори письменника сприяли оновленню репертуару українського театру, подолання ним етнографізму та специфічного побутовизму, продемонстрували нові підходи до розкриття актуальних, гострих, табуйованих суспільством проблем.

Новизною для української літератури було те, що В. Винниченко показав у своїх творах сексуально емансиповану героїню, яка прагнула реально утвердити свободу своєї особистості, намагаючись змінити наявний стан речей у різних сферах життя. Долаючи традиційну благопристойність жіночих постатей у літературі, письменник зробив спробу глибокого проникнення в психологію жіночої душі, «вперше широко ввів до української

літератури еротичу, [...] поставив гостро та всебічно проблему сім'ї і статевої моралі, особливо серед інтелігенції всіх відтінків» [53, 12].

Творча еволюція В. Винниченка виявилася в новаторських за своєю суттю художніх знахідках щодо форми й засобів художньої виразності. Від «етико-естетичної неповноцінності та композиційної невпорядкованості» перших п'єс («Дизгармонія», «Щаблі життя», «Memento»), мелодраматизму («Базар», «Брехня») В. Винниченка вийшов на рівень драматургії як системно-організованої цілості, у якій «всі компоненти працюють на загальний результат – високу художність» [43, 128].

Новими ознаками стилю письменника став також психологізм у розробці складних за особистісною структурою характерів персонажів драм та використання символістської естетики («Брехня», «Чорна пантера і Білий Медвідь»), яка увиразнювала та інтелектуалізувала фабульні та психологічні колізії творів.

Окремим етапом творчої еволюції В. Винниченка можна назвати період еміграції (1920-1951 рр.). У ці часи з'явилися романи «Сонячна машина», «Поклади золота», «Нова заповідь», «Вічний імператив», «Лепрозорій» («Прокажельня»), політичний «роман з тезою» «Слово за тобою, Сталіне!», драми «Ательє щастя», «Пророк», політичні трактати й есе «Щастя», філософсько-етична система «Конкордизм».

Письменник створює новий для української літератури жанр роману-диспуту (роману-дискусії). Тритомний твір В. Винниченка «Сонячна машина» (1924), як зазначає С. Погорілий, став «жанровою новиною» та «візитовою карткою» української літератури в Європі [53, 12]. Гострота та емоційна наснаженість сюжету, енергійність і динамізм розповіді, колоритність та візуальність зображення типажів, елементи сатиричного гротеску, чіткий злободенний аспект з широким охопленням суспільних тенденцій життя й застереження щодо радикальності індустріальних перетворювань людства – усе це успішно зреалізовано В. Винниченком у «Сонячній машині».

М. Зеров підкреслював, що в українській літературі «ніколи не було великого роману з елементами авантюри і соціальної фантастики» [25, 437]. Ще один сучасник письменника – літературний критик О. Білецький писав: «Самий той факт, що з'явився великий роман (загалом щось понад 800 сторінок у трьох томах), написаний письменником з великим літературним досвідом, хіба не є він вже подією в нашій сучасній

літературі! Інтерес до новинки ще зростає по тому, як на обкладинці ми прочитали: утопічний роман! Перший за весь час існування нашої літератури!» [1, 40]. Про те, що В. Винниченко задавав новаторський тон, створивши перший в українській літературі соціально-фантастичний роман «Сонячна машина», говорив і М. Жулинський, підкреслюючи, що ніхто не міг заперечити новаторської ролі В. Винниченка-романіста [22, 249].

Грандіозність проблематики (суперечності між духовною культурою, мораллю та технічними можливостями людства) та планетарний масштаб охоплення подій, за Г. Сиваченко, теж були новими та актуальними для всієї тогочасної світової прози загалом [57, 96]. Роман «Сонячна машина», як і попередні твори, багатий на символіку, у ньому вдосталь таємних алегорій та притчових акцентів, у яких, втім, «вгадуються» приховані натяки на реальні конкретні події. Сюжет твору за циклічністю дії, трьома колами спокус (безвісне тихе життя – багатство, слава – перспектива безмежної влади над світом), наявними казково-символічними персонажами та непрямими символами (коронка Зігфріда, вкрадена в принцеси Елізи, – корона Землі) «почасти нагадує казково-символічну композицію» [57, 104].

У кінці 40-х років В. Винниченко розробив власну концепцію будування щастя (Прага, 1937 р.), а 1949 року видав політично-філософський роман «Нова Заповідь». Європейська літературна критика й широке коло української еміграції (М. Гарасевич, Т. Гунчак, Д. Гусар-Струк, Т. Кобзей, Г. Костюк, Є. Лащик, І. Лисяк-Рудницький, М. Мольнар, С. Наумович, Л. Онишкевич, С. Погорілий, В. Ревуцький, М. Тарнавська, М. Шлемкевич та ін.) зацікавилися цим мистецьким варіантом філософсько-етичного надбання В. Винниченка. Розпочалася полеміка, яка свідчила про оригінальне тлумачення письменником проблем «філософії життя», продовження, збагачення та наповнення новим соціальним змістом традицій екзистенціально-гуманістичної української філософської культури.

Темі щастя присвячено також роман В. Винниченка «Лепрозорій». Із побутового мотиву в ранніх творах письменника, як стверджував С. Погорілий, тема щастя людини, зазнавши оригінальної мистецької еволюції, виросла у велику тему в образах [53, 4]. Оригінальність цього роману полягала не лише в змалюванні образу «майбутньої планетарної неолюдини» [53, 12], а й у спробі письменника акцентувати всю увагу на дослідженій проблемі, відкинувши любов-

ну інтригу. Ця новація митця руйнувала традицію європейського роману будь-які ідеї влітати в романтичну канву.

Герой «Вічного імперативу» професор Даніель Брен також висловлюється про щастя: «...щастя – це ніяка сила, ні багатство, ні влада, ні панування, ні навіть здоров'я, це, як я говорив, рівновага всіх сил, це все та ж погодженість їх... Це ось та безпричинна радість, яка буває у здорових дітей, птахів, звірів, можливо, у планет» [53, 6]. Оригінальність творчості В.Винниченка яскраво виявилася у процесі обдумування роману «Вічний імператив». Йдеться про автоінтертекстуальність, коли щоденникові нотатки письменника стосовно велетенського Страховища Іванища [57, 198] практично повністю переносяться на сторінки твору, допомагаючи створювати тип митця з яскравою індивідуальністю. В образі художника Моріса Брена В. Винниченко висловлює власні оцінки імперіалістичного й комуністичного Іванища: *«На обидва я плюю. Відтак, ніяк не можу це задоволення від пловання віддати за сочевичну юшку, котру ви мені пропонуєте»* [41].

Письменник продовжував глибокі роздуми над філософсько-етичними аспектами сенсу людського буття, заглиблювався в комплексну проблему морального вибору тощо. Логічним завершенням цілісного формулювання уявлень про щастя стала велика праця «Конкордизм». У ній ключову категорію щастя автор протиставляє світовим війнам і соціальним катастрофам ХХ століття. Людство, виснажене роками лихоліть, не могло не бажати щастя, розбудови нового, ідеального, гармонійного суспільного ладу та нових людей. Навіть розуміння того, що утопії не здійснюються, не заважає усвідомлювати їх як бажане майбутнє, як перспективу розвитку особистості та суспільства.

В.Винниченко прагнув осмислити ширший зміст усієї духовної культури, увівши до неї природу й одвічні людські інстинкти. Будучи чутливим до екологічних негараздів, митець-гуманіст закликав у всіх сферах життя бути частиною природи, жити з нею в гармонії. 29 серпня 1932 року митець зафіксує у щоденнику *«Чого ж варті всі досягнення техніки, науки, філософії, мистецтва, всього того, чим пишається сучасна доба, коли вона не здатна задовольнити елементарні потреби людини, коли для мільйонів людей існування первісної людини в диких лісах з'являється недосяжним щастям і цілковитою неможливістю»* [13].

В.Винниченко був новатором не лише як ідеолог конкордизму.

Він з оптимізмом і натхненням перебудовував власне життя відповідно до проголошуваних принципів. Керуючись тезою *«Проповідуй іншим тільки те, що сам у житті виконуєш»*, В. Винниченко з літа 1932 року запровадив новий режим (відмовився від куріння, алкоголю, перейшов на сиру їжу). Крім того, власним прикладом життя аскета-фанатика він популяризував нові ідеї: *«... ми з Кохою почуваємо таку енергію, такий запас сил, що, здається, готові самі виступити на боротьбу з тисячоліттям, з усіма гідрами й драконами старого світу»* [14].

Досліджуючи новаторство В. Винниченка, не можна не сказати кілька слів про його Щоденник. У вступній статті до першого тому *«Щоденника»* Г. Костюк слушно зазначав, що «ні один український письменник не залишив після себе такого багатющого скарбу з лабораторії своєї праці. Це виняткове явище в українській літературі» [10, 14].

Ознаками оригінальності В. Винниченка є експериментаторство і парадоксальність стилю письменника. Спираючись на універсальний принцип класифікації митців літературознавця Д. Овсянико-Куликовського, який розділив художню творчість на «експериментальну» та «спостережницьку» й відповідно письменників на експериментаторів і спостерігачів, зараховуємо В. Винниченка до першого типу. Результати лабораторних досліджень письменника мали досить високу міру об'єктивності. Ставлячи перед собою ряд проблем морально-етичного характеру, В. Винниченко домагався їхнього розв'язання в ході складних психологічних експериментів, до яких залучав своїх героїв. Письменник отримував оптимальний очікуваний результат, якщо поведінка персонажів у конфліктних ситуаціях, у які митець їх уводив, впливала з логіки характерів [43].

У його творах присутня динамічна фабула, але рухала її не сила карколомних подій, а психологічний драматизм буття героя та його складних стосунків з оточенням. Л. Мороз зауважує, що в п'єсах В. Винниченка повороти й перепади у настроях героїв, зумовлені неочікуваними психологічними несподіванками, усе більше нагромаджуються з подальшим ходом сюжетних подій. Цю тенденцію вона пояснює зумисною парадоксальністю стилю письменника [45, 153].

Парадоксальність виявляється у творах митця різноманітно й має різні масштаби. Скажімо, у п'єсі *«Пісня Ізраїля»* бачимо її вияви вже в заголовку та сюжеті, де присутність витонченого парадоксу засвідчується тим, що «розпачеві не притаманно співати. Якщо охопле-

на розпачем людина заспівала, то означає, що вона вже долає свій розпач, її пісня й є подолання» (Е. Бенлі). Сюжет твору також вибудовується навколо парадоксального конфлікту: заради можливості самореалізації єврей має зректись себе, свого роду, свого імені. Арон Блюмекс втрачає свою душу, ставши Миколою Блюмським.

Про контроверсійність, тобто сповненість постійними внутрішніми суперечностями постаті митця, говорить і Г. Клочек, артикулюючи таку складову творчості письменника, як її гуманістична змістовність. Учений розшифровує свою думку, доводячи, що, з одного боку, митець має «величезне прагнення бачити людей щасливими й робити все можливе для того, щоб вони стали такими», а з іншого боку, пропаговані ним у художньому втіленні моральні концепти «чесності з собою», викликали «бурю протесту в представників традиційних моральних цінностей» [27, 7].

Проте Г. Клочек віддає належне творцю новаторського концепту, який виявився не таким уже й простим та однозначно негативним. Загалом, як твердить учений, розроблений письменником концепт можна розглядати як предтечу етичної системи (світський гуманізм), формування якої розпочалося в 60-х роках минулого століття. Окремі розробники цієї системи буквально дослівно повторюють Винниченкове словосполучення «чесність з собою» [27, 7].

Отже, якщо парадоксальність уважати ознакою оригінальності, то вона у творчості В. Винниченка виявляється у побудові дії на засадах парадоксальних ситуацій, у специфічності ходу думок і нелінійності, нестандартній логіці роздумів персонажів, у непередбачуваності поведінки та неочікуваності вчинків літературних героїв, поєднанні їхніх позитивних і негативних якостей, широкій амплітуді коливання настроїв тощо.

Разом із великою продуктивністю, високою працездатністю, здатністю працювати в несприятливих умовах, хисту до швидкописання, новаторство, позначене експериментальністю та парадоксальністю художнього мислення, яке виявилось фактично у всіх сферах життєдіяльності, є унікальними компонентами соціосфери Володимира Винниченка, рисами його характеру, які формували особистість митця і реалізовувалися в його творчості.

**АНТИНОМІЯ «ІНСТИНКТ – СУСПІЛЬНА МОРАЛЬ»
У ХУДОЖНЬОМУ
ТА ПСИХІЧНОМУ СВІТІ МИТЦЯ**

Мала проза В. Винниченка насичена образами «бунтарів» – запальних, нестримних і гордих прихильників і шукачів істини, правди, близьких письменникові духом. Психологічний аналіз текстів переконує у їх психоавтобіографічності. Так, виразником чоловічої природної сили, агресії є один з головних образів оповідання «Краса і сила» Андрій: «Як дикий звір накинувся він на неї...» [5, 52]. Нестриманий, темпераментний, іноді навіть жорстокий, чимось подібний до Андрія з «Краси та сили» Карпо – герой іншого оповідання «Біля машини» – особливо, як і Андрій, у ставленні до жінок: «Карпо вмить сіпнувся й кинувся до Хими»; палкий, спалахує з першої іскри, тим паче зачепили його гордість: «Карпо, червоний, з розбитими окулярами на грудях, стояв серед купи робітників і палко говорив щось, повертаючись до всіх...»; «..Але ніхто не ворухнувся, тільки Карпо знов шарпнувся до його і щось закричав, але його знов спинили.» [5, 85-86].

Ці герої викликають у читачів симпатію завдяки своїй силі духу, характеру, можливо через те, що так вміло вимальовані автором з самого себе, є носіями психічних особливостей особистості В. Винниченка. Вони так само є відвертими і чесними особистостями, які прагнуть справедливості. Звичайно, образи такого типу викликають неабияку симпатію з боку читачів.

У романі «Записки Кирпатого Мефістофеля» Михайлюк (носіє Винниченкових ідей, сфери свідомого), чекаючи другу добу на Білу Шапочку, зневірюється у своїх силах, його запал, некерований прояв лібідо, згасає з часом: «Я вже знаю, що зараз поїду додому. Весь запас моєї сили волі вичерпався, я порожній, мені тужно, нудно й тільки одна туга сидить там, як чорна, вогка жаба. І що більше я буду доводити собі, що мушу довести почате до краю, що сам собі буду гидкий у противнім разі, що, власне, справа не в Шапочці, а в моїй повазі до себе, – що щиріше, палкіше я переконуватиму себе, то несподіваніше і швидше сяду на візника й поїду» [8, 93].

Кирпатий Мефістофель у даній ситуації досяг мети завдяки своїй впертості та силі волі. За словами В. Винниченка, *«сильним «волею» можна назвати тільки тих, у яких є сильні, виразно окреслені бажання. Слабкими – тих, у яких бажання невиразні, володіють людиною не цілком, швидко змінюють одне одне»* [12, 34].

Психічні образи тілесних потреб, виражені у вигляді бажань, є інстинктами. Саме про цю частину особистості іде мова. «В інстинктах проявляються вроджені стани збудження на рівні організму, що потребують виходу і розрядки». Психоаналітики стверджують, що будь-яка активність людини (мислення, сприймання, пам'ять і уява) визначається інстинктами. Вплив останніх на поведінку може бути як безпосереднім, так і опосередкованим, замаскованим. Люди поводять себе так чи так, бо їх спонукає підсвідома напруга – їх дії послуговують меті зменшення цієї напруги [67, 67-74].

Бажання Михайлюка – зовнішній вияв його Ід, він прагне будь-що задовольнити свої бажання, тобто звільнитись від тієї внутрішньої напруги, що утворюється внаслідок прояву інстинкту. При цьому виникає внутрішня боротьба, спровокована зовнішніми факторами: «Кінцевою метою психічної діяльності є задоволення бажань та уникнення страждання, але зовнішній світ, соціум, інші люди перешкоджають людині в цьому» [24, 45] , – зауважує Н. Зборовська. Епізод чекання Білої Шапочки – приклад цієї болісної внутрішньої боротьби, де інстинктивні пориви, потяги, бажання поступаються один одному, а людина, її «Я» намагається врівноважити енергетичні системи Воно та зовнішнього світу. «Що ширіше, палкіше я переконуватиму себе, то несподіваніше і швидше сяду на візника й поїду» [8, 93], – іншими словами, чим сильнішим буде бажання, потяг, тим більшим буде опір, що виникає при цьому через нереалізованість бажання, тим інтенсивніше Я намагатиметься позбутися болісного відчуття через відштовхування потягу та ліквідацію опору. У цьому процесі вбачаємо суперечливість структури особистості Якова Михайлюка.

Амбівалентність психоструктури В. Винниченка виявляється в його листуванні та щоденних нотатках. «В мені чудно зросло щось дике, природне, некультивоване з культурним розумом, з рефлексом, з аналізом, з бажанням боротись проти цього дивного і темного» [34], – зізнається митець Катерині Голіцинській. «Дивне» і «темне» – пристрасть (Воно) прокидатиметься раз у раз, коли його пробуджуватиме жінка. Чи вже названа Катерина Голіцинська, чи Люся Гольдмерштейн, чи Софія Задвина, чи інші названі й неназвані адресатки його почуттів у щоденнику й листах.

Часто цитована класифікація свідомого й несвідомого в ставленні до протилежної статі знову ж таки амбівалентна.

«Кохання – це зойк крові, це бездумний, непереможний голод тіла, це наказ вічності, яка не допускає опору собі... Любов – це вростання, це просякнення до найтемніших куточків одної істоти другою. Любов приходить пізно, за коханням, після його оргій, після жадних криків і лютото, дикого шепоту жаги. Кохати можна одночасно двох, трьох, п'ятьох, стільки, скільки вистачить сили тіла і вогню. Любити одночасно можна тільки одного» [12, 133], – писав В. Винниченко у своєму щоденнику. Це і є своєрідним поясненням його пристрасної натури. Подібні сентенції знаходимо у тексті роману «Записки Кирпатого Мефістофеля». Тут ми маємо прямий доказ того, що Михайлюк виступає художнім втіленням думок і переконань самого В. Винниченка, свідомо створений письменником для апробації ідеї.

Яків Михайлюк уявляє свою любов подібним чином: «Нарешті, коли минає багато-багато часу, коли проходить оргія, я почуваю, що тепер знаю і люблю її. І раз питаюся її: що таке любов? Вона відповідає: це те, коли ніщо не існує, окрім нього.

Значить, вона ще не любить мене. І знов згодом задаю їй те саме питання. Вона каже: любов – це страх загубити. Ні, і тепер вона ще не знає, що таке любов. І от, нарешті, вона сама каже мені: як дивно, я люблю світ, я люблю людей так, як ніколи не любила. Від чого ця жалість у мене, і зворушення, і така хороша печаль? Я вже не боюсь загубити тебе, бо це ж неможливо, правда? – ми так вросли одно в одного, що я вже не розумію слова «загубить». Кого загубить? Себе? Тоді я бачу, що вона знає, що таке любов. Тепер ми не можемо ні загубити, ні зв'язати себе» [8, 32].

Любов для В. Винниченка є тим, завдяки чому людина стає вільною від життєвої переобтяженості необхідністю. Звідси розуміння того, що любов не може бути тягарем або чимось, що зв'язує людину, тому й існує на засадах свободи.

Природним наслідком любові є шлюб для народження дітей. Без любові В. Винниченко виключає можливість народження нащадків. Саме шлюб з любові, родина є тим найтіснішим, що поєднує двох. Підтверджує таке розуміння філософії шлюбу:

«– Уявіть: ви мати, ви маєте дітей, частинки вашої істоти, що таємним, дивним способом продовжують ваше життя. Та не тільки ваше, а всього людства. Та це ж непохитний, абсолютний закон природи! Хай загинуть усі людські закони, всі правила, заповіді; хай шезне

культура, слово, думка, а цей закон існуватиме, поки буде на світі хоч одна пара людей!.. Подивіться, що найтісніше, найдужче в'яже людей! Ідеї? Наука? Професія? Ні! Родина, діти, – от ця незрозуміла, могутня сила, яка часто ламає всі закони нашої логіки, всі розуміння розумного, цільного, гарного» [8, 125].

На перший погляд може здатися, що В. Винниченко утверджує панівну силу «абсолютного закону природи» – владу підсвідомих інстинктивних процесів людини – і відкидає її свідоме життя на противагу суспільним нормам моралі, сформованим віками. Така думка буде цілком помилковою. В. Винниченко у своєму прагненні створити модель щастя намагався витворити нову систему моралі, за якою головне – не придушити тваринне начало (Ід) у людині, а навпаки, навчитися жити у злагоді і розумінні зі своїми інстинктами, які за часом існування, до речі, набагато старші за будь-які моральні норми, штучно встановлені суспільством.

На початку ХХ століття тема любові, кохання, шлюбу, статевих стосунків стала об'єктом вивчення у різних галузях науки. Соціальні суспільні зміни, заперечення старої моралі, критики буржуазного шлюбу, емансипація жінки, дослідження людської сексуальності не могли оминати і В. Винниченка, його чутливу особистість, і не відобразитись у творчості. Ці проблеми турбували його, як і питання «інстинкт – розум» [57, 148]. Вони знайшли своє втілення в ідеї вдосконалення шлюбу, що мав базуватись не на старій моралі. Шлюб він спробував розглядати в одній площині з такими поняттями, як «кохання» і «дитина». Дитина стала тією основою, навколо якої розгортаються родинні перипетії, і взагалі основною і невід'ємною частиною шлюбу. Г. Сиваченко говорить з цього приводу, що тут має місце існувати Винниченкове правило: «Кохайся з тим, з ким тобі приємно і хочеться це робити, але сім'ю утвори тільки з тією людиною, в якій хочеш бачити батька чи матір своїх дітей». Ця позиція, на нашу думку, зовсім не несе у собі тієї аморальності, у якій критики часто звинувачували В. Винниченка, адже моральність у його розумінні – внутрішня природна свобода особистості, яка сама має право приймати рішення і бере на себе право самостійно відповідати за свої вчинки та наслідки, до яких вони можуть призвести. У цьому і полягає рівновага буття, зі своєю природою, біологічною основою, інстинктами.

Зовсім дітям природи, суцільним клубком бажань можна назва-

ти Мотрю, образ з оповідання «Краса і сила», якій важко зробити вибір між двома чоловіками. Кого ж обирає? Звичайно батька своєї дитини, бо це єднає найдужче і назавжди. Так Мотря пояснює свої дії Ількові: « – *От бач, мовчиш. А Андрій, той і тепер гроші має, за тим я не пропаду. Та й Васько... Хіба ти його любитимеш так, як Андрій, – не твій син...*» [5, 35].

У романі «Записки Кирпатого Мефістофеля» Михайлюк проголошує погляд В. Винниченка на шлюб, окреслює загальну схему традиційного шлюбу: закоханість, вінчання, народження дітей. Подружжя вважав «невільниками, прикутими до тачки», а головною причиною нещасливих шлюбів – закоханість як їх основу, тобто недостатню близькість людей, а тому виникає нерозуміння одне одного. Герой намагається визначити необхідні умови для створення щасливого шлюбу (сам В. Винниченко мав за мету розробити теорію щастя для людства, створивши відомий трактат «Конкордизм»). Першочерговою тут є наявність мати спільну дитину, а у партнері бачити батька/ матір своїх дітей і надійного товариша у житті. І це для нього не була просто теорія:

«...Ми, інтелігенти, вміємо тільки теоретизувати, а проводити в життя, в діло наших теорій ми не любимо й не можемо. Ми знаємо й бачимо, що дідівський спосіб утворення шлюбу постарівся, що ми переросли його...

...Треба творити шлюб... От у чім вся причина. Творити свою Любов. Закоханість не є любов. Любиш те, що знаєш, чого прагнеш, про що мрієш. А любов приходить тоді, як відходить закоханість. І приходить не сама, а з нами, нашим хотінням, волею, упертістю, гордістю.... Вас тягне до тої людини, ваше тіло співзвучне з нею. Хіба це є підстава для шлюбу, для народження нових людей? Ні, ви пізнайте цю людину в цім тілі, полюбіть її! Пізнайте в дрібничках, в звичках, в найменших і найбільших проявах її, сплетіть себе з нею неподільно. І тільки тоді, як це буде, ви матимете маленьке право сказати, що ви децю зробили для утворення шлюбу справжнього...» [8, 147].

На противагу усталеним нормам, Винниченко пропонує слідуванню природі. Тож цілком логічним і риторичним постає питання в героя «Вічного імператива» Данієля Брена: «Як ці релігійники заплямували великі чисті сили природи!.. Де, які інстинкти в людині є темними, низькими? Інстинкт життя? Інстинкт роду? Інстинкт колективу? Інстинкт самозбереження?.. Всі інстинкти – чисті, моральні, прекрасні,

необхідні, всі вони служать людству мільйони років...». Ніби в унісон йому в «Записках Кирпатого Мефістофеля» Яків Михайлюк проголошує: «Моральність – це стіна, яку вивели припудрені між основними законами життя й вищим його проявом – розумом. Весь моральний поступ людства є в тому, що люди по камінчику стараються знищити цю свою власну стіну» [8, 137].

В. Винниченко «не може змиритися з насильством і примусом, тому його принципи певним чином проголошують свободу волі й, отже, перебувають поза християнством, заперечуючи «стару» мораль» [57, 146], – зауважує Г. Сиваченко. Підтвердження домінування природного начала знову ж таки лунає з уст Михайлюка: «...Я не знаю тебе і ти не знаєш мене. Ми знаємо голос наших тіл, старий, прекрасний, могутній голос наших предків. Він сповнює наші душі п'яним і радісним, як старе густе вино, хвилюванням та захватом. але не вірмо йому, бо це тільки старий легковажний гуляка-бог, що сумлінно виконує своє призначення. Не вимагаймо від нього більше від того, що він може дати. Його діло звести нас, штовхнути одно до одного. А що з нами далі буде, це не обходить його. Заспіваймо ж йому славу й подяку, але не складаймо на нього наше життя» [8, 31]. Інстинкт має величезну силу, часто людина не владна керувати імпульси, що йдуть з її підсвідомої сфери особистості. Реакція може бути різною: від сліпого прагнення задовольнити свої потяги – до жорстокого контролю на намагання придушити найменший прояв Воно. Головне ж, як стверджує В. Винниченко, розуміти ці потяги, бажання, але не визначати їх за єдину силу, що керує нашим життям.

Жодна ідея, розроблена суто на теоретичному рівні, не зможе протистояти шаленій силі непередбачуваного життя. Досить яскраво ця розбіжність між теорією і практикою, словами і діями простежується в оповіданнях В. Винниченка «Суд» та «Малорос-європеєць», у яких відповідно земський начальник Михайло Денисович Самоцвіт та Коростенко Миколай Андрійович, запроваджені порядки яких, засновані ніби на ідеї доброзичливого ставлення до селян, виявляються тільки «красивою» теорією на словах, що абсолютно не відповідає реаліям життя. Фальшиві ідеї також руйнуються, коли з'являється страх – великий рушій людських дій. Так, пан Коростенко, який відомий своїм «демократизмом, українством, лібералізмом», сліпо керується інстинктом самозбереження – боїться втратити майно – віддає наказ стріляти у лю-

дей без жалю. Коли ж репетитор пропонує мирний, раціональний шлях вирішення питання, Коростенко відрізає вже не українською:

«– Нет, нет, нет, – замахав він руками. – Вы, молодой человек, не мешайтесь. Это жизнь, а не программа. Понимаете? Я должен защищать свою семью...» [5, 454]. Величезною проблемою часу В. Винниченко вважав саме цю проблему: невідповідність теорії, свідомо створеної у вигляді програми дій людини, практиці – шаленій силі дикої природної енергії життя, що керується своїми законами, над якими людина не власна.

Те невідоме, що керує нашими бажаннями, несвідоме, інстинктивне, робить нас сильнішими. У щоденнику з цього приводу він запише: «У Вагнера і Реналья ідея: убити звіря в людині на користь «людини», інстинкти «укротить» на користь розуму. Але для чого розум? Чи не для того, щоб усі інстинкти всіх людей були задоволені? Убивши ж інстинкт, чи не вбиваємо ми самих себе?» [12, 41]. Отже, на думку В. Винниченка, інстинкти, що становлять сферу підсвідомого, є природною частиною нашого, людського буття, а не «темною», тваринною його стороною.

В. Панченко, відтворюючи портрет В. Винниченка, зазначив, що «...в його зовнішності й поведінці було щось мефістофельське. Проникливий, з хитринкою, погляд, сардонічний усміх, що ховається в борідку, імпазантна постать... І вдача – імпульсивна, амбітна...

...Чоловіки нарікали, що ладити з В. Винниченком було надзвичайно важко. (Сам митець писав про свою нестриманість, а часом і грубість: «...Я, признаюся, чоловік грубий, часто дуже не делікатний, говорю не обдумано (за що сам корюсь)...». А жінки... Жінок щось притягувало до нього, мовби магнетична сила...» [49, 121]. У «Записках...» впізнаємо його в портреті Михайлюка: «...Я – довгий, чорний, з довгастим лицем, гострою борідкою і густими бровами, схожими на дві лохматі гусениці. Ніс у мене не кирпатий, а качиний, широкий і плескуватий на кінці, з довгими ніздрями. За все лице і постать мене називають Мефістофелем, а за ніс – Кирпатим Мефістофелем» [8, 18]. Дійсно, ніби змальований з автора, до речі, зовнішні показники В. Винниченка свідчать на користь холеричного типу темпераменту, зокрема, різкість і жорсткість рис, живі очі, твердий погляд; густе і жорстке волосся, вираз обличчя вказує на самовпевненість і твердість; також високий череп, мохнаті брови, малі очі, тонкі повіки, великі долоні [70, 44-45].

Що ж до діяльності Михайлюка-Мефістофеля, то вона «скеровується на привласнення ролі законодавця, завойовника життя» [65, 188], на проведення експериментаторської перевірки своїх ідей на практиці у «психологічних іграх» з оточуючими (дійсно, схоже на самого В. Винниченка, для якого полем лабораторії були твори і власне життя).

В. Хархун зазначає, що природа поведінки Михайлюка визначена ідеєю компенсації бажання, що не збулося. Прагнення героя, не реалізоване під час революції в ролі «товариша Антона», вимагає його переміщення із суспільної сфери на ландшафт буденного життя. Розшарованість душі Михайлюка визначає різні напрямки поведінки. Буденна свідомість, переобтяжена потребою романтики, вимагає «казки», «теорія» диявола – тактики спокусництва. Він, як і сам В. Винниченко, експериментує у своїй практиці. Об'єктом для експериментаторських вправ героя обирається сфера сім'ї і похідні від цього проблеми: етика особистісних стосунків та філософія дитини [65, 188-189].

Роль «науковця», «філософа» – характерна ознака дияволізму («Чорт – потенційний друг пізнання» [65, 190]). Він творить свій світ, перевіряє його на міць. Наприклад, самохарактеристика героя, трохи насмішкувата і цинічна (він «свідомий свого «мефістофельства» [52, 230]):

«Мені приємно заманути чоловіка на саму гру і зіпхнути його вниз. І той момент, коли в очах, поширених надією й захватом, блискає жах – є найкращий. Приємно, коли увага застигає й ти обережно, м'яко повертаєш його в той бік, який тобі потрібний. А він усміхається й гадає, що сам іде, «сам іде»! От за це ще можна багато дати: коли ти так запанував над ним, що він уже й не помічає того» [8, 18]. Тому він і намагається розкрити у кожній людині її потаємне, приховане «Я», вивести внутрішні бажання зовні, реалізувати їх у дії: «Як я й сподівався, обоє скидуються очима злякано. Мені цей ляк приємний: значить їм дуже страшно те, що я пропоную. А хіба не приємно просунути когось не страшно?» [8, 48]. Страшно – те, що є в людині, але вона це приховує і боїться цієї невідомої потужної сили, бо є суспільна загальна мораль, яка забороняє виявляти свою суть, свої дійсні бажання.

Далі ми можемо простежити яким чином проявляється «диявольське» начало у Михайлюка: «Я дивлюсь на його неохайну борідку, на червону в зморшках шию і зі злістю думаю: «А що, якби одягти

цього, щиро боліючого зрадою товаришів, чоловіка в гарній костюм, гарно постригати, вимити, покласти йому в кишеню чекову книжку тисяч так на тридцять, що би сталося з його доброчинністю?» [8, 41]. Його цікавлять експерименти з інстинктами, адже Нечипоренко зі своєю родиною знаходиться у скрутному матеріальному стані, значить його інстинкт самозбереження, який продукує бажання жити у достатку, стовідсотково активізований. Чим більше «незадоволення», тим більше прагнення людини позбутися його, тобто задовольнити інстинкт. А сильне бажання робить людину сильною волею у своєму прагненні, звідси і настільки сильний раціональний опір Нечипоренка «низькій», на його думку, пропозиції Мефістофеля. Що ж буде з людиною, з її опором, коли всі інстинкти, бажання будуть задоволені, або придушені? Це питання і ставив перед собою В. Винниченко, коли не погоджувався з філософією підкорення інстинктів розуму. Адже це неможливо, тому, як зауважує І. Кошова, «біологічні закони показані в романі як всесильні» [32, 246]. Ідея письменника полягає у гармонії розуму і інстинкту. Михайлюк із певним співчуттям спостерігає за пригніченням своїх інстинктів Олександром Михайлівною: «Між іншим, у мене не перестає щоразу, як бачу її, ворушитись бажання зробити що-небудь таке, щоб оморочити цю праведницю в гріх. От якби, наприклад, шикарно одягти її, напоїти, оточити сластолюбними масними пиками й подивитись тоді, що в неї там за цією непорушною шкаралупою святости. Мені чогось раз у раз здається, що там повинен сидіти звір. Тому-то вона така й уперта, й насторожена, що боїться випустити його.

А втім, він ще вилізе. Він ще знайде щілинку. Хай тільки з'являться в неї діти. Ух, який це буде жорстокий, пазуристий, ревнивий звір!» [8, 62].

В. Винниченко за своїм психотипом, вольовими показниками здатен протистояти суспільній думці, на відміну від більшості людей, в яких просто не вистачить сили характеру, і вони не змінять думку, а просто здадуться.

Паралельно зі здатністю критично мислити спостерігається яскрава гама емоцій. Чергується прагнення дати рішучу відсіч («на критіку треба відповідать новим твором») з прагненням спокійно обґрунтувати свою позицію, крізь яке проглядають роздратованість і стримуваній гнів, занепад сил і зневіра в себе змінюються різкими, сповненими неприхованого обурення висловлюваннями на адресу опонентів.

Таким чином, ми бачимо, як в одній особистості поєднується схильність до аналітичного мислення, що більше властива меланхолійному типу, та емоційність холерика, причому як ментальна, так і чуттєва сфера досить ярко виражені. Цим пояснюється суперечливе ставлення до В. Винниченка, бо здебільшого трапляється домінування однієї риси характеру над іншою [55, 164]. Здатністю переконувати, не змінювати свою думку володіє і Яків Михайлюк, коли проводить експеримент зі своїм оточенням. Тут проявляється Винниченкове знання психології натовпу, інстинкту колективу, помічене вже Лесею Українкою [61].

Це ми можемо також спостерігати у малій прозі письменника, зокрема в оповіданні «Студент», у якому студент – сильна за характером особистість, що є носієм правди, протистоїть агресивно налаштованому (причина – пожежа, що нищить село) натовпу, не зрікається своїх переконань, навпаки, самогубством змушує натовп, осліплений злістю, «стадним» інстинктом, змінити свою думку.

Як вже зазначалось, непорушним у своїх поглядах був і сам В. Винниченко. Хоч при розгляді питання про прийняття В. Винниченка до партії, в рішенні Політбюро ЦК РКП(б) від 6 вересня 1920 р. було записано: «Політбюро констатує мінливість настрою т. В. Винниченка...» [20, 8], він був непорушний у своїх власних переконаннях, бачив недоліки різних політичних сил і намагався внести власні корективи.

В оповіданні «Салдатики!» цікавим, на наш погляд, є образ ватажка селян – Явтуха. В. Винниченко не просто так дає нам його попередню характеристику: Явтух повністю замкнений у собі, у своєму внутрішньому світі, у своїх переживаннях – інтроверт, що властиво меланхолійним натурам, але обставини змушують його змінити поведінку. Він виявляється також сильний духом і волею, впевнений у собі, чутливий, лідер (що властиво холерикам, а особливо сангвінікам), який здатен вплинути на натовп: «Спершу пугався в словах (хоча не соромився цього), запинався, але чим далі, то більше і більше розходився і, мов одрубуючи кожне слово, бив ним по серцях громадян, що як зачаровані слухали його» [5, 409].

Натовп за своєю природою пасивний. Лише поява сильного авторитета, який зможе повести за собою людей, може його розбурхати. Не буде ватажка, лідера – знову буде натовп пасивним: «Явтух правду казав: салдати не стріляли. Мирно й сумно побалакавши з селянами, вони тихо рушили назад, несучи за собою тіло вбитого начальника.

А в другий бік верталися селяни з другим мертвим начальником – Явтухом» [5, 417].

Яскравим художнім явищем, яке уможливило розв'язання поставлених у дослідженні завдань, постає повість «На той бік». В. Винниченко написав твір під безпосереднім враженням від подій громадянської війни. У своїх політичних поглядах він вирізнявся своєю роздвоєністю. «Пропагуючи соціалізм, В. Винниченко залишався палким прихильником національного відродження України» [43, 134]. Але, керуючись одним із головних своїх принципів – гармонією, він у цьому плані намагався створити свій варіант марксизму – «мрійливо-утопічного, зромантизованого, такого, який мав дуже мало спільного із марксизмом реальним, суворо матеріалістичним, з його культом класової боротьби» [43, 134]. Аналіз участі В. Винниченка у національно-визвольній боротьбі не становить предмет нашого дослідження, а лише дає нам факти, які виявляють особливості його психіки, які могли так чи так відбитись у його творі.

Загалом явище революції, війни можна схарактеризувати як явище дисгармонійне, хаотичне. Як же може відчувати себе людина у такому стані, яким чином це впливає на її психіку, дії?

У щоденнику В. Винниченко, розмірковуючи над цим питанням, занотував: «Одно з характерних явищ війни – страх. Не тільки страх смерті від куль, штиків і т.п., а взагалі страх людей, друзів, знайомих, навіть родичів. Ніхто нікому не вірить, і через те кожний старається бути якомога більшим патріотом. Набираються патріотизму просто про запас: не пошкодить, як трохи і більше. Але часом і шкодить». Як можна пояснити природу страху? Це є нормальна реакція людини на певні обставини, явища, що якимсь чином можуть загрожувати її життю. Тобто відчуття страху виникає тоді, коли спрацьовує інстинкт самозбереження.

У повісті «На той бік» досить тонко представлена динаміка поведінки людини, яка керується своїми інстинктами – доктор Верходуб, який прожив вагому частину свого життя, створив власну філософію, що і склала «гармонію» його існування, була зруйнована різкою зміною у суспільстві та його світі загалом. Ці шалені зміни породжують нову філософію героя, що диктується особливостями часу: «Живи не так, щоб досягти атараксії, нірвани, царства небесного, чи земного. Живи не так, щоб закон твого життя міг бути законом для всіх. А так живи все своє життя, наче ти через годину маєш померти. Май на годину від себе

смерть і ти побачиш, як на цьому віддаленні кожен момент життя стане тобі самоцінним, неповторним, прекрасним. Все любе, все благословенне, що живе, навіть твої страждання, твій сором, ганьба, поневірвання» [7, 109].

Людина намагається пристосуватися до тих обставин, які склалися і на які вона не має спроможності вплинути, тому у її свідомості виникає «нова» філософія, що дозволяє почувати себе «затишно» у цьому світі, не маючи страху перед втратою життя. І ніби все влаштовано, але раптом з'являється щось, що змушує пробудитись приспане філософіями внутрішнє ество людини. Таким каталізатором у творі стає жінка, Ольга Іванівна Чорнявська, що пробуджує у чоловіків приховану потужну внутрішню силу, якій вони не в змозі протистояти. Простежимо за тим, що керує доктором Верходубом після того, як він побачив свою Наяду: «Хтось одурілий, божевільний раптом усередині сильно штовхнув доктора...»; «доктор, підштовхуваний кимсь одурілим, стримуючи хвилювання, ще раз здійняв до неї картузика» [7, 114]. Ця ж невідома сила змушує «кучерявого» щиро бажати допомогти Ользі Іванівні: «Кучерява голова прожогом розсікала гущавину «пролетарських» тіл, одпирала їх до стін, хвилювалася, хапалася. А сама весь час, так собі, випадково, озираючись, поглядала на молдавський рушничок» [7, 126], ця ж природна сила інстинкту змушувала візника Юдка всього «світитись», а «композитора», що видавав пропуск, – поцілувати руку жінці.

Вічна природна стихія – Воно (за З. Фройдом) бере верх над свідомістю людини, коли стикається із розрухою і хаосом революційних деструктивних змін: «...і такі жінки стають божествами для чоловіків. За них убивають себе, їм моляться, приносять жертви, криваві, безкровні, всякі. Сила жіночости в них така надлюдська, що за один дотик до них мужчина готовий прийняти всі муки, які може вигадати людина й диявол. Через них стають і героями, і злочинцями, одні й ті самі люди... найлютіший пролетарій, коли зустрінеться з такою Наядою в образі буржуйки, закине свою лють і стане смиренною овечкою. Бо тут сила не партійна, не класова, а якась більша за класи, партії, філософії, науки, політики, якій підлягає всякий мужчина» [7, 128].

Як бачимо, письменник знову наголошує на тому, що є закон природи вищий за будь-які ідеї, сильніший за революції та війни, які несуть руйнацію. Сам В. Винниченко не був позбавлений природно-

го потягу до жінок, навіть можна сказати мав досить яскраво виражене лібідо: «Я так уже змучився без тебе, – пише він у листі до дружини. – Я не можу дивитись ні на одну жінку, я хочу тільки тебе, тільки ти хвилюєш і тягнеш мене, всі ж визивають просто огиду. Без Чи я не можу працювати (здається, це найголовніша причина), але й подумати не можу скористуватись твоїм дозволом...» [38, 71] («Чи» в щоденнику означало статевий акт. – С.М.). Закон природи, самої гармонії життя, який закладений в людині і визначається у різних проявах інстинктів, зокрема, сексуальний потяг чоловіка до жінки і, як результат, прояви чоловічого марнославства (З. Фройд): «Деся там, за цими криками, виттям собаки, за гупанням чобіт лежала та, яка була джерелом цього холодка, таємна переможниця всіх сліпих істот, зойків і руїн, вічна переможниця всіх смертей, що відвідують бідне людство, таке жалюгідне у своїх борюваннях проти законів великих чисел. Тисячі раз будуть завалені, переруйновані всі дворянські, пролетарські, буржуазні зібрання, а Нагада вічно, незмінно, непереможно, незруйновано пануватиме над усіма руїнами перебудов. І це закон більший за всі закони смерті» [7, 132]. Так говорить доктор Верходуб, озвучуючи один з головних принципів В. Винниченка.

Цей закон – лібідо, природне начало людини, що пробуджує у чоловіків сильний статевий потяг до красивої, привабливої жінки: «– Гм! Іноді ради випадкової знайомої чоловік може наразити себе на більші небезпеки, ніж ради найближчої» [7, 144] , розмірковує автор устами персонажа.

На нашу думку, це є також ще одна «теорія», яка не витримує перевірки реаліями життя (нехай і в художньому світі твору). Експериментатор у своїй творчості, В. Винниченко розкриває найпотаємніші порухи душі, зміни у психіці героїв, що стають заручниками обставин. Найсильнішим виявляється інший закон, якому не може протистояти жодна людина, – інстинкт самозбереження, нестримне бажання жити, зберегти цю особисту цінність будь-якою ціною: «Доктор припав головою до соломи й затрусив нею. Все в ньому з жахливою огидою, зо звірячим, лютим, виючим протестом одсахнулось, обтріпнулось од смерті. Ні за що! Хай топчуть ногами, хай глузують, хай беруть у нього честь, сором, усе, хай тільки не відбирають можливості почувати це їхнє топтання, глузування, плювання, сором, ганьбу, біль, муки. Ах, що там біль, муки, сором, честь, ганьба! Це ж – мізерні, мінливі, скороминуші

частинки одного великого, вічно-єдиного й напрочуд гарного, що є на світі: життя. Нема життя й нема нічого: ні честі, ні сорому, ні чеснот, ні злочинств, ні радощів, ні болів, ні цієї милої, дорогої, найлютішої, смердючої, загидженої соломи, нічого!» [7, 186]. Які зміни трапились у психіці героя, що вплинули на його поведінку?

Інстинкт самозбереження, який раніше втілювався у суто сексуальному потягу як прагненні продовжити своє життя у нащадках, тепер поступився місцем суто бажанню зберегти своє власне життя через страх (той же страх, який є проявом Воно, коли людині загрожує небезпека), який викликали нові обставини екстремальної межової ситуації для людини: «З мовчазним мовчанням усередині доктора ошетинилась чужа, темна істота, стала на задні лапи й наговилась до лютого останнього бою. Ідїть, прокляті, берїть, спробуйте!» [7, 201]. Метафоричне змалювання інстинктивної спроби захисту свого існування в образі дикого звіра підкреслює, що людина у даній ситуації керується не розумом, свідомістю, а виключно інстинктом.

Протягом твору поведінка доктора Верховдуба змінюється трічі:

- вперше – коли він зустрів «привид з минулого» – Наяду – каталізатор змін; тоді він керується своїм ще замолоду незадоволеним сексуальним інстинктом;

- вдруге – коли змінюються обставини, нова ситуація безпосередньо загрожує життю, а та сама жінка починає дратувати (Наяда ніби зникає) і знову стає каталізатором вже інших дій;

- втретє Воно оприявнюється, коли зникає пряма загроза життю, й інстинкт його збереження замінюється еротичним прагненням: «Солодко й тепло війнуло з-під хустки духом молодого, жіночого тіла. І чи від цього, чи від сильних рук на шиї, й від почування гнучкого, теплого тіла без корсета, чи від гарячих, пришерхлих уст, чи від чогось іншого, але докторові в душі щось хльоснуло в долоні, стьобнуло батогом, ухнуло, скрикнуло й буйно замахало по всіх жилах червоною хусткою...» [7, 202]; «...Хустка її лежала в доктора на плечах і на грудях, від неї тепло, хвилююче пахло, а вітер пронизувато, люто гриз докторові спину, боки, ноги. Можна було б трохи краще прикритися хусткою, так на носі ж спала Наяда, і не можна було рухатись» [7, 203].

Зрозуміла річ, твердження про автобіографізм повісті «На той бік» буде помилковим і проводити прямі паралелі з особистістю В. Винниченка некоректно. Водночас, згідно з нашою концепцією твір

має потужне психоавтобіографічне начало, несе відбиток психосвіту письменника, котрий, заглиблюючись у несвідому сферу людської душі, сублимував власні підсвідомі порухи. «Ід», за свідченням психологів, може проявлятися у зовнішніх діях носія за умови: заострення психічних хвороб; алкогольного сп'яніння або дії наркотиків; стану гіпнозу; кризової психологічної ситуації. У повісті представлено останню ситуацію. Під час революційних змін, суцільного хаосу, нестабільності людина почуває себе незахищеною, контроль Над-Я слабе, натомість яскраво починає виявлятися підсвідома сутність Воно. Для В. Винниченка, котрий особисто пережив екстремальні події революцій, світової та громадянської воєн, подібні психічні стани були не лише об'єктом письменницьких спостережень, а фактом власного психічного буття. Тож в художньому світі митця психосвіт героїв породжений не лише знайомим життєвим матеріалом, але й особистісними рефлексіями, сублимацією власних підсвідомих порухів.

Таким чином, виходячи з усього вище сказаного, можна констатувати, що В. Винниченко володів особливо чутливим інструментарієм пізнання ірраціонального в природі й поведінці людини, маючи підвищену чутливість до імпульсів світу, легко вловлював ті сигнали, завдяки чому мав змогу вийти на новий рівень пізнання людської природи. Він, завдяки своїм особистим якостям характеру та глибоким знанням у світі психології та філософії, міг зануритись у таїни вічного «внутрішнього двобою інстинктів і свідомості в людині» [23, 8], продукувати конфлікт між природними людськими бажаннями, пристрастями та встановленими суспільством нормами загальними поведінки, «старою» мораллю, яка, на його думку, позбавляє людину найціннішої основи її буття – волі. А що є загальним, об'єктивним, те позбавлене суб'єктивного, індивідуального, є нав'язаним, а отже, позбавлене волі.

У своїх творах В. Винниченко прагнув провести експеримент – перевірити на міць свої проекти, адже будь-яка думка повинна бути підтверджена практикою. Не всі теорії витримували перевірку. Досить часто головні герої, що пропагують певний принцип життя (наприклад, «чесності з собою»), потрапляють у пастку своєї ж теорії, як от Михайлюк, який став заручником свого статевого потягу, в результаті чого утворилася ще одна родина.

Характер В. Винниченка, його темперамент, спрямованість особистості легко можна впізнати «в обличчях героїв», їхніх думках, зіставляючи із записами його щоденниковими записами, епістолярієм, свідченнями його близьких. Тип його темпераменту, як ми зазначали вище, найбільше відповідає холерику, але не позбавлений він і якостей меланхоліка (яскраво виражена здатність до самоаналізу, самозаглиблення), сангвініка – потужне лідерське начало (за Г. Айзенком). Останнім часом психологи говорять про те, що рідко можна зустріти людину з «чистим» типом темпераменту. І це є зрозумілим, бо при всій різноманітності життя, його проявів, обставин, у які потрапляє людина, станів та почуттів самої людини не можливо однаковим чином реагувати у зовсім різних ситуаціях. Так, існують «складні типи темпераменту» [70, 52], серед яких найбільше В. Винниченко відповідає холерично-меланхолічному за притаманними цьому типу темпераменту ознаками: «запалі і гострі риси обличчя, глибоко запалі очі, чорні блискучі, зсунуті та блискучі брови, чорне і густе волосся, тонкі зжаті губи, звичайно гострий ніс. Характерними рисами внутрішнього складу даного типу є непорушна воля, вперта наполегливість, загартований характер і надзвичайна енергія» [70, 54].

Як митець і тонкий психолог В. Винниченко у своїх творах досліджував проблеми, які насамперед турбували його особисто, тобто можемо говорити про те, що під час написання творів він намагався з'ясувати власні проблеми, виступаючи у цьому процесі підсвідомо особистим психоаналітиком, бо ж був схильний до самозаглиблення та самоаналізу. Його хвилювали питання, які стояли на часі і тому не могли залишити його байдужим, питання кохання і любові, з якої впливає інше – що є моральним, а що є аморальним; проблема створення щасливого шлюбу; вічна боротьба чи співіснування свідомого та підсвідомого, інстинктів у людині; розробка теорії досягнення щастя людиною на практиці; проблема розбіжності самої теорії та застосування її практиці; і головний принцип всього життя В. Винниченка – «чесності з самим собою». Більшість теорій на практиці зазнали фіаско, але вже сам факт постановки питання наштовхує нас на новий пошук та розв'язання цих питань на користь людства в майбутньому.

**ОСОБЛИВОСТІ ХУДОЖНЬОГО МИСЛЕННЯ
В. ВИННИЧЕНКА:
ПРОБЛЕМА ЕКСПЛІКАЦІЇ В ХУДОЖНЬОМУ ТЕКСТІ**

Стиль літератури нової доби визначало прагнення тонко («нюансово») відтворювати психологію зображуваних персонажів. В. Винниченко чітко усвідомлював цю тенденцію і очолив ціле явище в літературі. За словами В. Мельника, саме йому належить першість у відкритті нової фази реалізму – неореалізму, «коли він (реалізм) став найближче до модернізму в художніх засобах психологічного пізнання людини, але розходився з ним у меті цього пізнання: реалізміві людина потрібна була для осмислення соціального оточення» [42, 47].

Вироблення свого кута зору на дійсність, вимагало від письменника оволодіння відповідними художніми засобами, які б дозволяли глибше пізнати людину в «складній перехідній добі ХХ ст., коли так загострилися непорозуміння між індивідумом і суспільством, коли для багатьох здавалися втраченими орієнтири, а відтак поставала ще більш кричущою суперечливість між матеріальним і духовним, раціональним та ірраціональним у самій людині» [42, 50]. В. Винниченко повною мірою виявив сформованість художнього мислення, яке відповідало новим тенденціям у літературі. Ааналізуючи поетику перших друкованих творів письменника, вражає легкість у ейдологічному зображенні дійсності – маємо на увазі добре виявлену здатність до живописання словом.

Л. Толстой висловив думку, що у творі драматичного мистецтва найочевидніше «виявляється сутність всякого мистецтва» [60, 78]. Звідси випливає, що «драматургічне» в художньому мисленні митця є однією з ознак таланту, а виявлення та конкретизація цієї ознаки – засобом характеристики художнього мислення.

Драматургічність є органічною рисою художнього мислення В. Винниченка, яка була сформована вже у гімназійні роки. Підтвердженню цієї тези слугує аналіз повісті «Сила і краса», яка з'явилася незабаром після того, як юнак покинув Єлисаветград, і стала наслідком його тамтешніх спостережень.

Однією з ознак «драматургічного» є те, що основною формою вираження змісту в повісті є діалоги. Все, що відбувається поза ними, це, умовно кажучи, поширені ремарки. Письменник описує місцевість, де розвивається дія, змальовує портрети дійових осіб, фіксує їх жести.

Вираження ж основного змісту, повторюю, відбувається через діалоги. Повість, звичайно, має сюжет, але він, сказати б, малорухливий.

Зміст, що виражається через діалог, – це надзвичайно складний рух психологічних станів Мотрі, Андрія, Ілька – головних персонажів твору. Особливість діалогів полягає в тому, що вони містять вагомий психологічний підтекст. При сприйманні твору читач повинен фактично добувати той підтекст, вгадувати його. Більше того, йому необхідно вловлювати логіку руху психологічних станів, – і тільки у цьому випадку він «втягується» в сюжет. Малорухливість зовнішнього (подієвого) сюжету компенсується напруженою сюжету внутрішнього, психологічного.

Особливо слід відзначити, що трикутник Андрій – Мотря – Ілько, який розробляється автором, не є традиційним. Адже Мотря не належить ні Андрієві, ні Ількові. Драма героїні полягає в роздвоєності її почуттів – вона чи не однаковою мірою любить і Андрія, який відзначається сильною волею («сила»), і красеня Ілька («краса»). Це засвідчує оригінальність підходу В. Винниченка до розкриття психології героїв і дозволяє простежити за становленням його драматургічного таланту. Адже конфліктне зіткнення афектних психічних станів і сильних особистостей є однією з головних ознак драматичного мистецтва.

Простежемо за функціонуванням «драматургічного» в художньому мисленні В. Винниченка детально розглянувши I розділ повісті.

Перша «дія» розділу. Мотря прийшла до Ілька, який ліниво розлігся не широкій призьбі своєї хатини. Щойно її, Мотрю, побив Андрій – побив за те, що вона не належить йому одному, а «ходить» до Ілька. Мотря перебуває у розпачі, в стані крайньої роздратованості, сказати б афекту. «Чого дивишся? – звертається вона до Ілька. – Не пізнав, може, ще й досі? Я – Мотря! Мотря, Мотря! Твоя полюбовниця... Ха-ха-ха! Чудно, правда?... Ну й душно... Та чого дивишся? Не бачив? Може, поцілуєш? Ха-ха-ха! А Андрій за се мене ще буде бить... Він мене тільки що знов бив... Диви, о... синяк вже набіг... А ти поцілуй. Ти ж теж полюбовник, ха-ха-ха! Один б'є, а другий цілує. Ось він зараз прийде сюди, а я на злість йому прибігла до тебе... Ти, може, думаєш, що я тебе люблю? Пхі. Я його люблю, а тебе – ні!..» [5, 14]. Аналіз цього монологу відкриває його глибинний психологічний підтекст. Афектний стан Мотрі засвідчують її короткі, рвані фрази, нервовий сміх, раптові переходи з одного на інше. Є всі підстави говорити про монолог як потік свідомості.

Споглядаючи красу Мотрі, Ілько відчув раптовий потяг до неї. «Та-а-к... – протягнув Ілько, не зводячи з неї очей і прислухаючись, як у грудях у його щось то захолоне, то зомліє з одного погляду в її очі, в той глибокий чаруючий погляд». Таким чином, розпочався «діалог почуттів» цих двох молодих людей – Мотрі та Ілька – жінки та чоловіки. Щойно побита, принижена Андрієм Мотря, прийшовши до свого «полюбовника», говорить йому, що любить все-таки Андрія, а не його, Ілька, — говорить власне про те, що почуває в даний момент. Ілько певною мірою байдужий до її слів. У нього свої стосунки з Андрієм – дружні, товариські – і йому зовсім не хочеться їх псувати через Мотрю. Та все ж у нього, захопленого жіночою красою Мотрі, майже мимоволі виривається: «Та й гарна ж, їй-богу!» Ці захоплені слова Ілька розворушують Мотрю, і з цього моменту відчувається прихильне ставлення дівчини до юнака.

Вражаюче мистецтво молодого В. Винниченка полягає в тому, що він показує цей взаємний потяг молодих людей одне до одного як процес, у якого є своя логіка, свій «сюжет», розвиток якого письменник розглядає ніби під своєрідним мікроскопом, що здатний виявляти найтонші емоційні порухи. Слова Ілька «та й гарна ж, їй-богу» ніби стрепенули Мотрю і вплинули на неї заспокійливо. Але тут же, трохи повернута до себе Ільком, вона починає відчувати роздвоєність своїх почуттів. Цей стан вона вже не раз переживала. Він, бувало, пригасав. Але зараз починає знову володіти нею. Вона протиставляє двох чоловічин – протиставляє «красу» і «силу». «Хіба гарна? – підхопила Мотря. – Дуже? Га? Ти б, правда, не вдарив би, пожалів? Ха-ха-ха! Та куди тобі! Ще б я тебе набила, якби схотіла. Ти тільки жидів і вмєш бить. А здоровий!..» і т. д.

За кожною фразою героїв відчувається нюанс психологічного чуття. Напруга зростає через те, що ось-ось має з'явитись Андрій, – в цьому переконана Мотря. Та все ж, наразі перебуваючи з Ільком, вона все більше тягнеться до нього. Дорікає йому в слабкості, протиставляє його Андрієві – та все ж поволи ніби м'якне, наближаючись до Ілька. Цей потяг – взаємний. У ньому домінує статеве начало: «Ілько мовчав і почував, як молоде, гнучке її тіло тремтіло під його рукою, що лежала на стегні, як тепло сього тіла повходило на його: як із кожним обіймом, кожним поглядом в її очі, що любувалися з його, серце його все більш замирало і стукало до болю в грудях...».

Друга «дія» розділу. З'являється Андрій. Несамовито б'є Мотрю – б'є за те, що знову бачить її з Ільком. Ілько робить спробу заступитися за Мотрю. Але Андрій зупиняє його: «не в своє діло не мішайсь», і – «кодекс честі» грабіжників та розбійників спрацьовує. «Та про мене! (...) Вб'єш, сам одвічать будеш», – заспокоївшись відповідає Ілько. Мотря, побита одним і зневажена другим, покидає «сцену», нахваляючись віддячити обом.

Залишившись удвох, Андрій та Ілько говорять про свої справи і зовсім не згадують про Мотрю, ніби нічого між ними не було. Чому не з'ясовують стосунки між собою? Пряму відповідь на це питання в тексті не знаходимо. Але пояснити їх поведінку можна з психологічної точки зору. Для цього їх – Андрія та Ілька – треба зрозуміти як представників особливого соціального середовища, у якого свої моральні закони і свій етикет. У них немає потягу до створення сім'ї, бо одружитися – це означає взяти на себе певну відповідальність і певні обов'язки, які у морально-етичному плані не сумісні з їх «професійним» статусом – статусом злодіїв, який передбачає повне ігнорування усталених морально-етичних норм.

Третя «дія» розділу. Бачимо і чуємо Мотрю та Андрія. Психологічні перипетії, які вичитуються з їх діалогу, принципово відрізняються від зображених у розмові Мотрі з Ільком. Іншим є і психічні стани героїв, викликані цією розмовою. Але незмінним залишається принцип зображення – за кожною фразою простежується вмотивований психологічний порух.

Проведений аналіз дає змогу зробити кілька суттєвих висновків. *По-перше*, вражаючою є здатність письменника передавати внутрішні стани персонажів, що надзвичайно важливо для поетики «нової» драми. При цьому він показує їх у русі, як процес. *По-друге*, митець чітко виявляє рушійну силу цього процесу – *конфлікт*. Наразі в аналізованому вище творі конфлікт визначається необхідністю вибору між «красою» і «силою». Вибирає Мотря. Це болючий вибір, протистояння перманентне – постійне, протягнене в часі. Конфлікт фактично невіршований за нормальних умов. Його кульмінація – «покушення на убійство», здійснене Андрієм щодо Ілька, та розв'язка – вінчання Андрія та Мотрі – стали можливими лише завдяки втручання автора.

Повість дуже виразно засвідчує, що здатність молодого письменника не тільки виявляти життєвий конфлікт (а винайдення конфлікту

– це творча проблема, вирішення якої є однією з характеристик художнього мислення письменника), а й *художньо його реалізувати*. Йдеться про *поетику конфлікту*, тобто про уміння письменника втілити його у художню плоть. В. Винниченко прекрасно виконує це завдання, демонструючи рідкісне, а то й небувале у тогочасній українській літературі уміння показувати психологічну фактуру внутрішнього життя персонажів. У діалогах, побудованих молодим письменником, відчувається постійне пульсування конфлікту. Яку, скажімо, ми не взяли б фразу Мотрі, то обов'язково побачимо у ній відбиття болючої роздвоєності її внутрішнього життя.

У повісті виявляється ще одна важлива риса художнього мислення В. Винниченка – його схильність до *експериментального* методу, який кваліфікується ще як *«дослід в лабораторії»*. Письменник створив ситуацію, коли жінка поставлена перед проблемою вибору між «красою» і «силою». Згідно цієї початкової запрограмованості персонажі починають діяти. Письменник веде їх через сюжетні перипетії і ніби вивчає, як вони розв'язують поставлену перед ними морально-етичну проблему. Цей метод – «дослід в лабораторії» – стане визначальним у подальшій творчості Винниченка-драматурга.

З повісті «вичитується» ще один момент, що характеризує *драматургічну природу* художнього мислення В. Винниченка. У тексті «Краси і сили» легко виділяються структурні елементи, аналогічні «явам», що виділяються як композиційні одиниці в тогочасних драматичних творах. Скажімо, тільки в 1 розділі повісті виявляються такі три «яви»: 1-а ява – Ілько і Мотря; 2-а ява – Ілько, Мотря, Андрій; 3-я ява – Мотря і Андрій. Факт цей ніби й не значний, і повз нього можна було б пройти, якби він не був штрихом, що засвідчує як високу поетикальну культуру молодого В. Винниченка, так і те, що вона формувалась під впливом драматургічної поетики.

ДИСКУРС ЖІНОЧОГО ОБРАЗОТВОРЕННЯ

У ДРАМАХ В. ВИННИЧЕНКА:

ВИЯВИ АВТОРСЬКОГО ДУХОВНОГО СВІТУ

Жінка посідає особливе місце у творчості В. Винниченка. Стосується це не лише, і не в першу чергу, вибору статі центральних персонажів, хоча, за винятком деяких творів, головною героїнею виступає саме жінка. Акцентованість жіночого начала у текстах зу-

мовлена одним із аспектів його мистецької спрямованості. Французьке «cherchez la femme!» чи не найкраще з широковідомих ідіом визначає пошуки митця у царині моралі, експерименти з якою становлять левову частку художньо розроблюваних ним проблем. Д. Гусар-Струк у відомій статті «Винниченкова моральна лабораторія» [18], визначаючи коло морально-етичних питань, які глибоко цікавили В. Винниченка, акцентує увагу на, умовно кажучи, жіночому їх корінні: чи можлива рівноправність чоловіка і жінки?; чи існує «духова любов» поза межами фізичної (на щастя, сексуальна орієнтація автора чітко визначена у бік жінки)?; чи може жінка бути вільною у виборі сексуального партнера?; чи має право жінка народити дитину без офіційно зареєстрованого шлюбу? тощо.

Таку зорієнтованість можна пояснити, на наш погляд, декількома чинниками. Перший – це дух часу, «запліднений» ідеєю, яка в результаті породить добу «фем-лібу». Активна участь у розробці феміністичного дискурсу, який започатковується в українській літературі на межі XIX – XX століть, належить, як відомо, О. Пчілці, Н. Кобринській, О. Кобилянській, Лесі Українці, які утверджували ідеал жіночої незалежності. Сьогодні гендерний підхід дає підстави окремим дослідникам, дещо епатажно, щоправда, говорити про феміністичність і у творчості В. Винниченка [2], хоч до цієї думки, на наш погляд, слід ставитися досить обережно, адже для письменника-експериментатора, котрий взявся перевіряти на істинність програму німецьких соціал-демократів, у якій заявлялася соціалістична рівноправність чоловіка і жінки, важливим був результат лабораторного дослідження, а не пропаганда ідеї – драматургія митця дає чимало прикладів, коли проголошена теза терпить крах і на рівні смислу утверджується цілком протилежна істина (захист проституції, як соціально прийнятної професії, у «Щаблях життя»; брехні, як засобу досягнення благородної мети, у «Брехні»; чистого мистецтва у «Чорні Пантері...» тощо). Та все ж і заперечувати участь В. Винниченка у розвої емансипації не будемо. Адже для конкордиста, яким, ще не називаючи в 10-х роках, коли було написано більшість відомих драм, відчував себе письменник, свобода (а саме необхідність звільнення жінки від пут традиції у найширшому розумінні і є головним сенсом фемінізму) була одним із чинників досягнення гармонії, любові та щастя. Він «не може миритися з насильством і примусом, тому його принципи певним чином проголошують

свободу волі» [57, 146]. «Свобода волі» – це крок значно серйозніший від прозаїчного бажання відірвати жінку від трьох «К» (Kiche, Kinder, Kirche), з якого починався феміністичний рух. Героїні більшості драм письменника – натури, які здатні на вчинок, вони активні, здатні переко­нувати й підпорядковувати своїй волі, вони, у більшості своїй, вписані у суспільний контекст (політичний, де поруч з чоловіками беруть участь у революційній роботі, громадському житті, а іноді, як у випадку з Інною «Дорогу красі», Наталею Павлівною («Брехня»), ще й забезпечують родину матеріально). При цьому драматург відзначає багатство їх духовного світу. Вони – аристократки духу, незважаючи на своє, здебільшого «з народу», походження. Тож цілком точною є думка А. Матюшенка, яка твердить, що *«центральним персонажем зрілих драм В. Винниченка виступає, як правило, жінка, що перевершує чоловіка-партнера й своєю драматичною активністю, й глибиною духовно-емоційного «переживання» свого вчинку»* [40, 12]. Зазначені жіночі типи протиставлені слабшим натурам, які сповідують, чи, скоріше, перебувають у полі тяжіння традиції. Контраст – один із прийомів, які В. Винниченко використовує з метою наголошення на принципі, що піддається художньому дослідженню. Чи не тому такими виразними на тлі слабовільних «пушистих самочок» («Великий Молох») (це не кажучи вже про інфантильних чоловіків, які «населяють» сторінки п'єс В. Винниченка) виглядають Інна («Дорогу красі»), Орися («Memento»), Маруся («Базар»), Наталя Павлівна («Брехня»), Рита («Чорна Пантера і Білий Медвідь»), Марія Ляшківська («Гріх»), Інна Мусташенко («Закон») та ін.

Другий фактор, який зумовив активне звернення В. Винниченка до розкриття «жіночого питання» і котрий ми віднесемо до об'єктивно-суб'єктивних, полягає у тонкому відчутті театральної кон'юнктури. Митець володів неперевершеним даром *відчуття сцени*. На жаль, сьогодні не маємо документів, які б засвідчували рецепцію юним В. Винниченком текстів і вистав за п'єсами класиків української та світової драматургії, що дало б право, говорити про «всмоктування» цього дару «з молоком матері». Але не слід забувати про те, що народився й виростав майбутній письменник у місті, яке мало давні театральні традиції, яке стало колискою українського професійного театру, і не відвідувати храму Мельпомени у гімназійні роки, коли формувалося світобачення, художній смак, він просто не міг. М. Сріблянський (Шаповал) навіть писав про маргінальний характер творчості драматурга, що становить *«межу між*

двома окрасами нашого письменства – «старим» натуралістично-побутовим малюванням громадян різних станів, кольорів і запахів і новим періодом аналітичного розгляду душі окремої людини» [59, 51-58]. Спрямованість драматурга на потенційного реципієнта, насамперед – глядача, бажання знайти свого, про що свідчить низка листів до свого старшого товариша і благодійника Євгена Чикаленка, де письменник ділиться своїми творчими пошуками, не могло не вплинути на вибір персонажів, привабливих для ока й душі завсідника-театрала. А інтерес до жінки в усі часи, а особливо на межі століть, коли пуританство виходило з моди на користь свободі й розкутості, проминальним не назвеш. Чи не тому, твори Л. Андрєєва, М. Арцибашева, з якими, гостро при цьому дорікаючи, порівнювали Винниченкові п'єси й романи традиційно налаштовані українські критики, були такими популярними в Росії? Чи не інтерес до жіночого тіла збуджував увагу читачів і глядачів Європи, розбудженої соціалістичними, з одного боку, й ніцшеанськими, з другого, гаслами свободи? Та й інтерес В. Винниченка до осіб протилежної статі, зауважений нами вище, відбитий у Щоденнику й скандально популяризований його критиками й опонентами, відкидати не будемо.

Власне, це один з внутрішніх мотивів, що виформовує ще один, третій, чинник, який не можна не згадати, розглядаючи поставлену проблему. Назвемо його психологічною акцентуацією, внутрішньою дисгармонією між бажаним і сущим. Його окреслення можливе лише за умови занурення у глибини психіки митця, аналізу як свідомих, так і підсвідомих порухів душі, які спонукають його віддавати перевагу жіночому дискурсу перед чоловічим. А це вимагає відповідного підходу.

Як показали художні експерименти, здійснені В. Винниченком у перших друкованих драмах «Дизгармонія», «Щаблі життя», «Великий Молох», чоловіки не витримали випробування на міцність у реалізації на ділі проголошуваних ідей і принципів. За З. Фройдом, такий стан приводить до необхідності компенсації. Ситуація, що зароджується у такому випадку, приводить до витіснення одного авторитету, у даному випадку – чоловічого начала, іншим – жіночим. Вона ускладнюється комплексом неспроможності досягти ідеалу, який вступає у конфлікт із амбітністю. *«Винниченкова дисгармонійна людина, – слушно зауважує Г. Сиваченко, – демонструє результат процесу фройдівської теорії витіснення. Його так звані «вищі люди» несуть в собі нереалізовані бажання. Їхня цілісність, владність, впевненість зникають, тільки вони стають*

«чесними з собою», натомість виявляється внутрішня надломленість, ущербність у стосунках із жінками» [57, 142]. Погляньмо на вже названих жінок у драмах В. Винниченка. Їхні сексуальні інтереси лежать за межами сімейного кола, де з огляду на традиційну мораль мали б реалізуватися усі бажання. Але талановиті, духовно багаті, надзвичайні їх чоловіки, як правило, кволі тілом, самозаглиблені у свої мистецькі витвори, винаходи, ідеї... це не залишає ні часу, ні бажання віддавати себе жінці – вони «вищі люди». А от право власності й зачеплене самолюбство (Андрій Карпович («Брехня»), Корній Каневич («Чорна Пантера і Білий Медвідь»)) кидає їх у прірву минулого, перемагають «мохноногі» («Мохноноге») інстинкти, несумісні із місією, яку В. Винниченко покладав на них у експерименті. От і віддає автор перевагу жінці, здатній, нехай ціною смерті (без мелодраматичних ефектів його театр втратив би свою привабливість), але досягнути чистоти принципу «чесності з собою», якого протягом усього життя прагнув і дотримувався В. Винниченко, досить часто – на шкоду самому собі й оточуючим.

Художня *трансформація* підсвідомих рушіїв Винниченкової спрямованості, представлена вище на прикладі декількох п'єс драматурга, це лише начерки проблеми, вирішення якої неможливе без психологічного аналізу особистості митця, адже творчість – вторинне утворення, наслідок психічних процесів, які, разом із свідомо поставленими мистецькими завданнями, підсвідомо фіксуються у мегатексті. Зрозуміла річ, найповніше ці процеси відбиваються в автобіографічних творах, щоденниках, епістолярії.

Звернення до автобіографічних творів – один з прийомів, які традиційно використовуються в літературознавстві з метою виявлення деяких аспектів буття того чи іншого автора. Класичним зразком автобіографічного твору в українській літературі можна вважати кіноповість «Зачарована Десна» О. Довженка. Написана вона на останній стежині життя (вийшла за півроку до смерті), коли прийшов час озирнутися, побачити себе з висоти літ та досвіду. Науковця, котрий послуговується біографічним методом, такі тексти цілком задовольняють, оскільки в них відбиваються події, ситуації, факти, зображується оточення, в якому виростав митець, його погляди. Для психобіографічного ж методу у власне фройдівському варіанті, й у тому, який ми визначаємо, як системний щодо створення психологічного портрета письменника, цього не досить.

У наукових розвідках досі не ставилося питання, наскільки впливає на об'єктивність відтворення фактів життя, особливостей думання митця, і, найголовніше, з огляду на поставлені нами завдання, – психоавтобіографічних моментів, вік, у якому написано автобіографічний твір, і чи ставив собі за мету автор ті факти відтворювати, чи маємо справу з підсвідомою їх передачею. Ймовірно, автобіографія чи відверто автобіографічний твір пишеться тоді, коли приходить час самоідентифікації, бажання з'ясувати власну сутність у цьому світі. Для В. Винниченка цей час прийшов досить рано (як, зрештою, і літературна слава, яка, очевидно і прискорила ці процеси), у 32, коли було написано «Федька-халамидника», твір, в якому, наче у хрестоматії з психоаналізу прозирають дитячі витоки дорослої особистості у всій повноті значення цього поняття. Цікаво, що майже паралельно у часі з'являються твори, які В. Винниченко пише «з льоту», озираячись не назад, а синхронно з подіями, які переживає, дивлячись на себе ніби збоку, Романи «По-свій», «Чесність з собою», «Записки Кирпатого Мефістофеля», «Божки» – це багатючий матеріал для дослідження психосвіту автора. Загалом автобіографічні, на яких наголошує В. Панченко, та психоавтобіографічні моменти, які належить ще відкривати, прозирають крізь сторінки його малої, великої прози та драматургії.

Проблема пріоритетності у жіночому образотворенні, на перший погляд, ніяк не висвітлюються ні в першому, ні в другому. У той же час, тут чітко простежується ставлення героя до жінки-матері. За З. Фройдом саме стосунки з матір'ю лежать в основі едіпового комплексу, а той, у свою чергу, «*може бути представлений [...] як психоаналітичний код для пояснення духовності, феномену творчої особистості і культури загалом*» [24, 38], для нас – феномену творення жіночого дискурсу у В. Винниченка.

Таким чином, особливий підхід митця до жіночого образотворення, показав, що поруч із свідомими, об'єктивними чинниками, які полягають у гострому відчутті письменником духу доби, усвідомленні необхідності розвою емансипаційних процесів; бажанні утвердитися на українській і світовій сцені за рахунок не лише постановки гострих актуальних проблем, а й тонкого відчуття театральної кон'юнктури, в тому числі й інтересу публіки до жіночого тіла, проявляються й глибоко внутрішні, підсвідомі фактори.

Повертаючись до попередніх підрозділів, ще раз нагадаємо, що В. Винниченко ідентифікував себе з батьком. Ідентифікація є більш позитивним механізмом захисту, оскільки завдяки їй відбувається процес інкорпорування (присвоєння) цінностей, установок і поглядів значущого іншого. Для Володимира такою могутньою у його очах людиною став саме батько. Це певною мірою пом'якшувало психологічне травмування дитини, проте слід ураховувати при цьому висновки вчених про те, що, по-перше, «вилучений» батько перестає бути посередником соціалізації й авторитетною фігурою, а, по-друге, тісний зв'язок дитини лише з одним з батьків, безперечно, шкодить розвитку особистості [33, 661].

У контексті вищевикладеного можна говорити про те, що незвична й досить драматична родинна ситуація була не тільки передумовою формування Я-концепції особистості В. Винниченка, але й знайшла свою розв'язку у творчості письменника. Йдеться про зміни митцем на певному творчому етапі гендерних пріоритетів у виборі головних героїв своїх творів. Починаючи від п'єс «Дизгармонія», «Щаблі життя», «Великий Молох» до п'єси «Memento» (1909), носієм авторського начала незмінно виступають герої-чоловіки, які, проте, не витримують випробувань на міцність у художніх експериментах митця. У В. Винниченка спостерігаємо витіснення одного авторитету, цього разу – чоловічого начала, іншим – жіночим. На зміну Миронові Купченку, Зінькові, Кривенкові приходять Наталія Павлівна, Рита, Марія Ляшківська [43, 57].

Маємо ситуацію, коли чоловічі образи вичерпали себе, натомість фіксуємо появу «образу надзвичайної жінки як носія авторської психоструктури» [44, 55]. Саме неординарній жінці віддає перевагу письменник. Логічною і вагомою є думка про те, що поява в драматичних творах образу жінки, яка втілювала б ідеал письменника, – це своєрідна спроба компенсації його дитячо-юнацьких розчарувань [44, 55].

Спробуємо розібратися, що спричинило цей процес. А для цього знову звернемося до послідовників психоаналітичних теорій.

Ми говорили вже про те, що, ймовірно, образ матері, а узагальнено й жінки було витіснено В. Винниченком у несвідоме. Особисте несвідоме, на думку засновника аналітичної психології К. Г. Юнга, складається із переживань, які були колись свідомими, але потім стали забутими чи витисненими із свідомого. Проте, підкреслив психоаналітик, за певних умов вони стають усвідомленими. Постає запитання, що ж це за умови?

Знову ж таки, за К. Г. Юнгом, спеціальними проблемами індивіда від 25-ти до 35-ти років є «подолання зачарування материнською анімою» – для чоловіків, або «анімусу батька» – для жінок [71, 257]. Згадаймо, що у випадку з В. Винниченком ми мали негативний едіпів комплекс. Звідси випливає, що письменник подолав саме «зачарування» образом батька, узагальнено – чоловіка. До речі, зазначені К. Г. Юнгом вікові межі цього явища збігаються зі зміною гендерних пріоритетів у драмах В. Винниченка.

Ми пішли далі й спробували глибше розібратися в тому, що ж відбувається в психіці дитини після афективного відторгнення матері. Чому образ жінки відвойовує у творчості В. Винниченка провідне місце, «стає носієм авторської психоструктури»?

У цьому зв'язку особливий інтерес викликають праці М. Клейн, ключової фігури в психоаналітичному русі в період, коли його інтелектуальний центр перемістився з Відня в Лондон. Дослідниця помітила, що після «руйнування» образу матері (у фантазіях) дитина в стані депресивної мрійності уявляє собі цілісну матір, яка поєднує в собі гарні та погані якості. Індивід, який виявляв ненависть до своєї матері (хоча б у фантазіях), згодом спробує залагодити ті прикрощі, яких, на його думку, їй було завдано.

Якщо додати до цього дію совісті, неусвідомленого відчуття провини, що функціонують у такій особистісній структурі, як «Над-Я» (З. Фройд), то стає зрозумілим, що під впливом цього морального цензора енергія афективних потягів свідомо спрямовується на цілі соціальної діяльності або продуктивної творчості. Як ми це розуміємо, заміну головних героїв творів – чоловіків на героїнь-жінок – можна сприймати як спокутування несвідомого відчуття провини через творчість. Тобто «Над-Я» («Супер-его») виконало свою роль з обмеження або засудження діяльності свідомості, а також несвідомих дій. Ілюстративно за З. Фройдом: «Страдалець... поводить себе так, ніби у нього переважає почуття вини, про яку він нічого не знає» [63, 89].

Звернімо увагу на те, що, за М. Клейн, процес злиття розщепленого образу матері (жінки) в єдиний образ, який поєднує у собі гарне й погане, з'являється знову і знову, коли в психіку інтегруються нові переживання. Згадаємо, що до витіснених несвідомих психічних процесів не може бути застосовано поняття часу. Цей матеріал завжди «живий», приховано актуальний, а тому досить сильного переживання або по-

чуття, щоб витіснене перетворилося на неабияку рушійну силу нових оригінальних стратегій [33, 347].

Які ж переживання В. Винниченка могли спричинити процеси такої потужної енергетики у свідомості митця? Це може бути лише любов. «В любовних стосунках, – пише С. Максименко, – найбільш відверто, глибоко і яскраво відображаються всі сутнісні ознаки особистості, її життєві смисли і цінності; відбувається мобілізація і активізація всіх сфер, в тому числі і власне організмичної. Саме тут складаються оптимальні умови самовияву, і, водночас, вияву всіх тих глибин і пластів людської культури, накопиченої поколіннями, носіями якої є кожна з цих люблячих істот» [39, 3].

Цікаво, що знову спостерігаємо співвіднесеність появи образу надзвичайної жінки як головної героїні драматичних творів з реальним почуттям любові в житті письменника. Це почуття було для нього довгоочікуваним і жаданим. «Єдиний сенс, єдиний інтерес у житті – любов, – читаємо у Винниченковому «Щоденнику». – *Любов є зв'язок із світом; вона поєднує з предметами, явищами і людьми. Але уміння, здатність любити є така сама трудна, як і всяка інша здатність. Через те заповідь «Люби ближнього, як самого себе» має таку саму рацію, як заповідь: «Будь талановитим і геніальним». І як нудно, сіро проходить життя людей не талановитих, так нудно й нецікаво живуть без любови навіть талановиті» [10, 249].*

Вродливий український революціонер В. Винниченко познайомився зі студенткою медичного факультету в Сорбонні Розалією Ліфшиць улітку 1902 року в Парижі. Днем свого одруження Володимир Кирилович та Розалія Яківна Ліфшиць уважали 28 березня 1911 року. У листі до Є. Чикаленка зі Львова 30 жовтня 1911 року 31-річний український письменник повідомляє: «...я вже перейшов у нову стадію свого життя: маю сім'ю і хочу, щоб моя сім'я була зв'язана з життям мого народу» [37, 14].

Розалія Ліфшиць, яку Володимир Кирилович називав Кохою – від слова «кохана», стала очевидним прототипом багатьох героїнь його творів. Вони будували гармонійний шлюб, побудований на глибокому, справжньому почутті. Силу цього почуття можна відчути навіть за кількома абзацами з листування, датованого 1914 роком. «Я так заму-чився без тебе, – пише В. Винниченко Р. Ліфшиць. – Я не можу дивитись ні на одну жінку, я хочу тільки тебе, тільки ти хвилюєш і тягнеш

мене, всі ж визивають просто огиду /.../ рішуче нікого не хочу, не можу просто хотіть. Щось навіть дивно. Але факт. /.../ Я страшно боюсь, щоб з тобою нічого не сталося. Не хочу ні матеріалу, ні заробітку, нічого без тебе» [38, 71].

Коха відповідала: «Єдиний мій. Вся я повна ніжності і взаємності до тебе! Голубе мій, кроха моя єдина. Яке щастя мати тебе. Тиша моя, хай тобі буде спокійно. Ми поборемо все темне, все погане в нас. Ми зробимо своє життя таким, щоб нам не соромно було перед собою за нього» [38, 72].

Таким чином, психологічна акцентуація, зумовлена дисгармонією між пропагованим та суцхим, а також едіповим комплексом – ще один чинник пріоритетності жіночого дискурсу в драматургії митця. Синтез усіх факторів дав українській драматургії зразки неперевершених за художнім і рецептивним ефектом жіночих образів, які підкорили глядачів Росії і Європи, залишили непроминальний слід в історії української і, без перебільшення, світової літератури.

ОСОБИСТІСНІ ІНТЕНЦІЇ В. ВИННИЧЕНКА У СТАНОВЛЕННІ ПОЕТИКИ НОВОЇ УКРАЇНСЬКОЇ ДРАМИ

Тернистим шлях В. Винниченка в українську літературу не навеш. Навпаки з легкої руки Є. Чикаленка та І. Франка (не будемо цитувати широковідоме «І звідкіля ти такий узявся...») він один з небагатьох, хто підкорив читача з першого твору й інтригував до останнього. А от із драматургією – інша історія. Від першої (вже друкованої нині) п'єси «Ріжними шляхами» (1903) до сценічного успіху минуло довгих сім років.

Приймаючи за незаперечну тезу про те, що драма «Брехня» – це і є той успіх Винниченка-драматурга й української драматургії в цілому, дамо відповіді на питання: як народжувався успіх, де його корені, яка міра в ньому літературного й особистого? Переконані, що криються вони в мегатексті письменника: мемуарах, зокрема, в листуванні та драматичних творах, написаних до «Брехні». Адже відомо, що його вабила слава майстра у найскладнішому з літературних родів, а твори, які з'явилися до цього, не відповідали бажаному ідеалу. «Ріжними шляхами», «Дизгармонія», «Щаблі життя», «Великий Молох», «Memento» стали претензійними, але нежиттєвими спробами оновити репертуар українського театру. Вони не були сприйняті цнотливою традиціоналістською критикою, котра цілковито відкидала революційні для української театральної традиції

проблеми шлюбу, спадковості, нової моралі тощо. Та й, відверто кажучи, це були яскраві, але не портрети, а ілюстрації авторських ідей, і хибували, як і кожна ілюстрація, відсутністю цілісного уявлення про обсервоване явище. Драматургія вимагає дещо більшого: художніх узагальнень, проєкції загальнолюдських цінностей, всеохоплюючого проникнення в сутність буття і, разом із цим, власне драматургічної майстерності, уваги до форми, котра великою мірою породжує сценічність, таку бажану автором.

Та й питання «возвеличення українського» стояло для письменника досить гостро. Згадаємо лише лист до Є. Чикаленка від 27.08.1908, де «хрещеник» просить його знищити твори, які не приймають у Росії. *«Я не хочу, – зауважує В. Винниченко, – щоб в українській літературі появилось щось моє, чого не хотіли в рос[ійській] літературі. Обидно. Українська література не повинна бути смітником, куди можна скидати все негодяче»* [36] (курсив наш. – С.М.).

Отож, маємо два мотиви, які рухають письменником при створенні по-справжньому сценічного драматичного твору: марнославство, суть якого була сформульована З. Фройдом, що у психоструктурі автора займає дуже важливе місце, і бажання вивести українську літературу на високий європейський рівень. Обидва, як зауважувалося вище, реалізувалися у п'єсі «Брехня», котра одразу ж після публікації пішла мандрувати сценами Росії та Європи, принісши автору без перебільшення шалену популярність.

Але перед цим з'явився твір, який визначав цей поступ, сприяв його широті. Мова про п'єсу «Дорогу красі», що була написана протягом тижня (14–23 січня 1910 року) в Парижі, за 9 місяців до появи на сторінках «Літературно-наукового вістника» «Брехні». Її рукопис зберігається в Центральному державному архіві вищих органів влади та управління України в особистому фонді В. Винниченка, а 2005 року твір було підготовлено до друку та видано нами в кіровоградському журналі «Вежа» [9, 118-179].

На час написання своєї нової драми письменник «за сумісництвом» революціонер – *persona non grata* в Росії. Проте він активно листується з друзями на батьківщині, і після кількох місяців тяжкої депресії та лікування в санаторіях Швейцарії перебуває на вершині творчого піднесення. У супровідному листі до Євгена Чикаленка, якому одразу після написання (лист від 24.01.1910 з Парижа) відіслав твір, В. Винниченко просить висловитися з приводу тексту і говорити, що особливо радий був би прочи-

танню його Миколою Садовським (як говорилося вище, митця непокоїть питання постановки своїх драм на сцені). Хоча одразу ж зауважує: «Як бачите самі, я не міг удержатися, щоб не втиснути ідею. Не можу інакше, Єв(ене) Х(арламповичу). [...] Мені гидко писати тільки для того, щоб уподобатися публіці. [...] Чи повинен я тільки про заробіток авторський дбати? Чи, може, завдання всякого чесного художника лежить ще й поза власним матеріальним інтересом». Відповідь Є. Чикаленка була не зовсім втішною. Прочитуємо його листа цілком, адже критичні зауваги мецената й товариша серйозно вплинули на творчі амбіції драматурга: «Публіка (читав десь чол. 20-тьом), що вислуховувала п'єсу, висловлювалася неоднаково, але всі одногосно сказали, що п'єса цікава, але на сцені успіху не матиме.

Кажуть, що у Вас нема хисту до писання сценічних п'єс і що Ви хоч би схотіли, то й «Пана Штукаревича» не змогли-б написати, бо у Вас тенденція забуває художественність, а через те виходять філософські трактати, а не п'єси для сцени.

Найбільше сподобалась «Дорогу красі» Олесеві, він тієї думки, що п'єса матиме успіх, як-що Ви її зробите більш компактною. Одним словом тільки я з Олесем вважали, що варто над нею попрацювати, щоб приспособити її до сцени, решта-ж тієї думки, що п'єса з інтересом прочитається в журналі, але до сцени вона не здатна і що взагалі Вам не слід братися за писання п'єс» [68].

Така реакція не розчарує письменника у можливості писати драми взагалі, хоч саму «Дорогу красі» обіцяє знищити (на щастя це були тільки обіцянки і твір дійшов до читача, нехай із запізненням майже у 100 років). Воно й зрозуміло, адже неореалістичний потенціал, який В. Винниченко вже показав у прозі, давав про себе знати й у драматургії. А широта обсервованого письменником життя давала йому прекрасний матеріал для творів. Тому й дивує його реакція київської богемі (зауважу, у переважній більшості мало виїзної за кордон): «Щодо деяких уваг про «натяжки» в цій п'єсі, то згадайте хоча б Олеся, який не один поріг оббив, поки добився, щоб надрукували його книжку, про яку критики тепер пишуть, що такі книжки народжуються раз у століття (цей же мотив знаходимо у тексті драми, коли мова йде про книжку Остапа – С.М.). – Хворий Михайло – це Петро Михалевич, тільки трохи прибільшений. А сцена з проханням убити його і розбиванням склянки була на моїх очах. Не розумію, чого не може бути таких хворих? Поїдьте в якусь санаторію і подивіться, яких

там «неможливих» хвороб тільки немає» [...] У той же час В. Винниченко погодився із присудом театралів і в цьому ж листі з Парижа, датованому 5 лютим 1910 року, зауважив: «Я хочу, щоб мої річі ставились і дивились з охотою, а не так собі. Раз вся (підкреслення – В.В.) п'єса не сценічна й не захопить глядача, то ніякі правки нічого не допоможуть. [68] Не хочу. Краще постараюсь написати щось нове, дивлячись на цю, як на покажчик того, що так не треба робити» [68] (курсив наш. – С.М.).

Драма «Брехня» як наступний крок письменника в царині драматургії покаже, що він не був голосливим. Основою цього, на наш погляд, стала досить вдала композиційна схема, вироблена в п'єсі «Дорогу красі» і по-новому наповнена у «Брехні». Це вже не просто реалізація тези «чесність з собою», котра була виграшна для нової драматургії своєю новочасною претензійністю, як, скажімо, у попередніх драмах, це – повноцінний поліконфлікт з єдиним центром, котрий втягує у своє поле практично всіх дійових осіб. Композиційна домінанта – головна героїня – і в першому, і в другому варіантах виструнчує архітектоніку твору, сприяє сценічній виразності, коли реципієнт неминуче перебуває під впливом харизматичності однієї дійової особи. Саме в «Дорогу красі» В. Винниченко вперше «не відпускає» свою героїню зі сцени, акцентує увагу на її присутності: Інна, а услід за нею і Наталя Павлівна, беруть участь в усіх без винятку сценічних епізодах. Причому це не просто присутність, а можливість реалізувати у кожному з випадків один із мікроконфліктів твору: Інна – Остап, Інна – Крамаренко, Інна – Михайло, Інна – Марта, Інна – Тихін у «Дорогу красі»; й, відповідно, Наталя Павлівна – Андрій Карпович, Наталя Павлівна – Тось, Наталя Павлівна – Іван Стратонович, Наталя Павлівна – Саня, Наталя Павлівна – Дося, Карпо Федорович, Пульхера у «Брехні». Є усі підстави говорити про те, що геліоцентричність конфлікту як прийом, що робить п'єсу сценічною, зародилася саме в «Дорогу красі» й прекрасно реалізована у п'єсі-спадкоємиці й подальших драматургічних пошуках митця.

Наявність сильного центру, навколо якого обертаються нездатні до сильної опозиції учасники конфлікту, посприяло появі принципово нового типу драми, власне «нової», про яку досить слушно зауважує С. Хороб: «У Володимира Винниченка, як і у західноєвропейських експресіоністів, уже нелегко віднайти традиційне співвідношення сил, коли конфлікт розвивається в зіткненні головної дійової особи з чітко визначеним середовищем або ж у боротьбі двох виразно заявлених таборів персонажів» [66, 319].

Ні Остап, котрий безсило намагається протистояти рішучості дружини, яка бере гроші на видання його книжки з пожертвувань, зібраних на лікування психічно хворого Михайла, ні Марта, яка “викриває” Інну перед друзями, не є достойними суперниками у її боротьбі за утвердження ідеалу краси як найвищої цінності, краси, як рушійної сили життя. Подібну ж неспроможність протистояти центральній фігурі конфлікту В. Винниченка показує і у «Брехні». Наталі Павлівні, котра відстоює свою модель досягнення мети, своє право на щастя, також протистоять відверто слабкіші персонажі. Ні Андрій Карпович, ні Тось, ні навіть Іван Стратонович (за умови фабульного трактування твору) неспроможні відстояти свою позицію. Їхні аргументи – в чоловічій, патріархальній установці на неможливість виявлення жінкою своєї особистості, здатності до реалізації певного принципу. Кожен із персонажів-чоловіків прагне використати героїню у власних цілях (сексуальних, матеріальних, духовно-естетичних), не враховуючи при цьому власної неспроможності, викликаной інфантильністю, з одного боку, і безпідставними чоловічими амбіціями не підкріпленими належним прагненням до досягнення мети, високою мірою сили волі, відповідного темпераменту, з іншого.

Така розстановка сил у конфліктній схемі засвідчує ще одну знахідку письменника: героїню а la Вуппученко, дійову особу, яка прикрасить українську сцену нестандартністю (жінка, яка не підтримує домашнє вогнище, а добуває для нього дрова), оригінальністю (Мефістофель не часто з’являється на очі в жіночій подобі) і шармом жіночої незалежності, якого так не вистачало до цього і текстам самого В. Винниченка й українській драматургії загалом.

Підтвердженням життєвості такої моделі творення жіночого характеру стали блискучі, визнані глядачем і критикою, перевірені часом і сценою драми «Чорна Пантера і Білий Медвідь», «Гріх», «Закон», де головну роль, як і в аналізованих, буде грати сильна жінка, а інфантильний чоловік виконуватиме лише функцію тла, «скрипки» (образ із п’єси «Дорогу красі» – С.М.), на якій майстерно «грає» повна сил, енергії, бажання і можливості змінювати світ за законами краси і «нової» моралі обраниця, вірніше кажучи, жінка, яка здатна сама обирати чоловіка для реалізації власних задумів.

Саме такою постає у драмі «Дорогу красі» Інна, дружина нікому, крім близьких друзів, незнайомого поета Остапа. Власне, він є її чоловіком, бо роль першого і єдиного «скрипаля» в родині виконує вона. Інна праг-

не дати громадянству красу, своїми піснями й грою на піаніно навіюючи Остапові тексти віршів, які будуть визнані геніальними. Прообразом Остапа, за свідченням самого В. Винниченка, став Олександр Олесь, власне, не особистість поета, а його талант, непроминальна вартість для української культури. Все це разом стане прекрасним матеріалом для художньої трансформації ще однієї ідеї, яку «розбуджує» і пропагує пером чоловіка Інна – національної, котра знайде себе в драматургії В. Винниченка дещо пізніше, у драмах «Між двох сил» і «Пісня Ізраїля».

А у п'єсі «Брехня» головна героїня Наталія Павлівна (типологічна схожість, як зовнішня, так і характером, з Інною не викликає жодного сумніву) «даватиме людству нові цінності», підтримуючи матеріально й морально свого чоловіка, інфантильного, безвольного, хворого, але талановитого винахідника. Введенням символу двигуна як рушійної сили прогресу В. Винниченко універсалізує ідею, подає у «форматі» загальнолюдських цінностей, зрозумілих світовому читацькому й глядацькому загалу, що одразу дало результат – вистави за п'єсою з успіхом пройшла на кращих сценах Росії і Європи.

Загальнолюдський дискурс, відмова від акцентованості на певній ідеї дали можливість продемонструвати у «Брехні» те, чого не вистачало в перших драматургічних спробах, коли письменник намагався досягнути неосяжне, у межах тексту, який за родовим каноном має відзначатись доцільним лаконізмом, піднімав одразу декілька масштабних проблем тощо. У той же час матриця, за якою він створить чи не найкращий у своїй драматургії образ – Наталії Павлівни, з'явиться перед цим у п'єсі «Дорогу красі», де, незважаючи на окремі хиби композиційного плану, образ головної героїні Інни митцеві вдався без сумніву. Її зовнішню привабливість, шарм, жіночність (риси, яких, відверто кажучи, не вистачало українській літературі, і це незважаючи на походження – Інна походить «з народу») уже визнаний у прозі майстер портрету відтворить кількома значущими штрихами у ремарках, на зразок *«Рухи плавкі, навіть злегка лінійні. Сама гнучка, дуже чорнява, в лиці має щось східне», «м'яко хитаючись іде»* тощо. При порівняльному аналізі двох творів переконаємося у тому, що Наталія Павлівна писалася з Інни. І це при тому, що у «Брехні» В. Винниченко цілковито знімає портретні характеристики головної героїні, немовбито з усвідомленням того, що вони вже відомі реципієнту з попереднього твору. Такий підхід можна було б розцінювати як огріх, якби знову ж таки не та архетипна схема, за якою образ писався. Особливість

винниченкової моделі полягає в тому, що традиційні художні засоби, зокрема, характеристика іншими персонажами, завдяки яким перед реципієнтом постають героїні, зосереджені на внутрішньому світові, і власне портретні риси виявляються зайвими. Чи потрібно говорити про зовнішню привабливість Наталі Павлівни, коли знаємо, що в неї, як, до речі, й у Інну, закохані троє чоловіків? Це вже не кажучи про іронічну, але досить точну самохарактеристику, до якої вдається Наталя Павлівна і котра підкреслює цю привабливість: «У мене закохані двірник, лаушник, Рябко – всі, бо всі на мене дивляться. Розуміється, у тебе всі в мене закохані. Звичайно, інакше й бути не може» [6, 319].

У текстах обох драм переважають характеристики, які стосуються особливостей характеру, темпераменту, вольової сфери непересічних жінок артикульовані оточуючими. Як, наприклад, у випадку з Інною: «Ах, ви така спокійна, сильна. Да, да! Ви страшенно сильна» (Марта); «Я, як каже Марта, тільки твоя скрипка. Да, тільки скрипка, на якій ти граєш, що тобі захочеться» (Остап), «Ти – камінь, ти – безсердечна» (Остап) тощо. Наталя Павлівна постає як «...оце сонце наше» (Андрій Карпович), «Істинно ж, кормителька» (Пульхера), а характеристики Тося дозволяють побачити істинну глибину її внутрішнього світу та силу впливу на оточуючих: «О, ти завжди знайдеш слова. І такі слова, що приємні, що ласкають» [6, 163]; «Я не можу дивитись на других. [...] Ти тягнеш до себе, як тайна, як безодня. Я почув [...], що скажи ти мені повзти за тобою й дивитись, як ти будеш цілувати другого, і я поповзу...» [6, 65] (курсив та підкреслення наші. – С.М.).

Ефективним для В. Винниченка залишається і показ героя в дії – в образі Інни утверджується ідеал сили і дієвості, вона не лише декларує пріоритет краси і радості над ницістю й «гниллю», але й демонструє його своїми вчинками на фабульному рівні: заради майбутньої книжки, де той ідеал буде втілено, вона важко працює, недоїдає у буквальному розумінні цього слова, просиджує вдень і вночі «над цифрами» та «цотами», утримуючи таким чином сім'ю; вона спонукає до творчості свого чоловіка; вона, врешті, зважується на вчинок, який суперечить загально визнаним нормам; вона доводить до кінця задумане і з честю (хоч для більшості персонажів такий вчинок не видається благородним) йде зі сцени, залишаючи читача перед розв'язанням питання, а що ж таки важливіше: «гниль» чи «краса і життя». Наталя Павлівна «успадковує» дієвість своєї попередниці у досягненні мети. На її тендітних плечах –

чоловік і його рідня (батько й дві сестри), прислуга. Цього разу В. Винниченко «влаштує» героїню приватною вчителькою, яка, бігаючи по уроках, утримує сім'ю в очікуванні, коли чоловік закінчить роботу над двигуном. І все це «з абстрактної любові до людськості», *аби опосередковано через чоловіка «дати людству «нові цінності»*. Ну, от як, скажімо, *революціонери ідуть на смерть, на жертви «за друзі своя»* [6, 149].

Поруч із традиційними, В. Винниченко використовує і досить модерні, як для української драми, прийоми, зокрема, психологізовані ремарки, які відображають не просто поведінку персонажа на сцені, а й нюанси психічних станів у кожний окремих момент дії: «лукаво», «живіше», «байдуже», «ніби здивовано», «спокійно і твердо», «задираючи», «стрепенувшись», «раптом піднято», «пильно озирає її з чудною, але спокійною усмішкою», «з посмішкою», «сміючись», «усміхається», «ще більш сміючись», «похмурюючись», «здивовано», «серйозно», «різко випроставшись», «голосно і спокійно», «поспішно», «весело» тощо у випадку з Інною. Наталю ж Павлівну психологізовані ремарки репрезентують в усьому багатстві психічних проявів, демонструючи тим самим завершення учнівського періоду у драматурга, врахування попередніх помилок і широту спектру художніх можливостей у розкритті особливостей Психеї дійових осіб, які визначають сутність модерної драми. Наталя Павлівна *«сміється», «схоплено», «ніжно-весело, трохи насмішувато», «серйозно, тихо», «схвильовано», «вкрадливо», «з сяючим обличчям», «неспокійно», «з мукою», «тривожно», «кусєє губи, напружено думає», «стрибає на нього й хоче вирвати, листи», «серйозно», «застигло, задумано», «цілує з дикою жагою», «піднято»* тощо.

Враховуючи недоліки п'єси «Дорогу красі», особливу увагу драматург приділив і конфлікту, демонструючи важливість переходу його із зовнішньої сфери, що є визначальною рисою традиційної драми, у внутрішню – домінанту драми «нової». Якщо Інна – безапеляційна у своїй правоті, «чесна з собою» і розв'язка конфлікту цілковито вмотивовується її установкою на результат, коли висока й благородна мета цілком виправдовує засоби, то для Наталії Павлівни перешкоди на шляху до своєї мети мають скоріше внутрішній, ніж зовнішній характер, що й породжує глибинний психологічний конфлікт, який розв'язується самогубством.

Досить цікавими є й наративні форми, використовувані драма-

тургом. Скажімо, образ Марти («Дорогу красі»), попри слабкість позиції у конфлікті драми, заслуговує на увагу з огляду на новні засоби творення. Її репліки в діалогах носять відверто новаторський характер – письменник вдається до вкраплення нової для драматургії викладової форми – потоку свідомості, що виконує характеротворчу (Марта розсіяна, невпевнена в собі) і зображально-виражальну (точно передає психічний стан героїні, її неврівноваженість, розгубленість) функції. Такий же прийом В. Винниченка використовує і у «Брехні» при зображенні дійових осіб «другого плану» Карпа Федоровича [6, 160] та Сані [6, 176], демонструючи завдяки цьому складні психічні стани, зумовлені зміною природного для них середовища, необхідністю адаптації в нових умовах.

Загалом аналіз п'єс «Дорогу красі» та «Брехня» засвідчує не лише бажання В. Винниченка «дійти свого» [36] (лист від 5 лютого 1910 року) у створенні сценічної модерної драми, а й копітку роботу заради досягнення цієї мети. Характери дійових осіб, які в новій драмі, на противагу до традиційної, де домінує дія, відіграють визначальну роль, постають у текстах обох творів досить цілісно й виразно. Драматург представив їх уже цілком сформованими, ми не спостерігаємо (за винятком хіба Сані) за їх еволюцією, а насолоджуємося їх оригінальністю. Це – прекрасна ілюстрація тези І. Франка про те, що «письменники нової генерації [...] зовсім не втаємничують нас у свій творчий процес, виводять свої постаті перед наші очі вже готові, силою свого натхнення овивають нас чародійною атмосферою своїх настроїв, або сугестіюють нашій душі відразу, без видимого зусилля зі свого боку, такі думки, чуття, настрої, яких їм хочеться, і держать нас у тім гіпнотичнім стані, доки хочуть...» [62, 110].

А ще – підтвердження класичної істини: «рукописи не горять», вони – чудова можливість побачити ще одну, нікому досі не відкриту, іпостась митця і його творчості. У нашому випадку – В. Винниченка, який шукав, і знайшов своє місце в історії вітчизняної і світової драматургії. А драма «Дорогу красі», яку ми проаналізували на інтертекстуральному рівні, не претендуючи при цьому на всеохопність (ця робота ще чекає на свого дослідника), послужила добру службу у цьому процесі, підготувавши появу одного з найнеперевершених явищ у світовій драматургії – драми «Брехня» і продемонструвавши потужні авторські інтенції «возвеличити собою українське», що у психоаналітичному прочитанні звучить як прагнення досягнути марнославія.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Білецький О. «Сонячна машина» В. Винниченка/ О. Білецький // Критика. – 1928. – Ч. II. – С. 31-43.
2. Блохіна Н. Драматургія Володимира Винниченка: феміністичне прочитання/ Н. Блохіна // Слово і час. – 2002. – №4. – С. 33-38.
3. Винниченко В. Драматичні твори («Дизгармнія», «Щаблі життя») // Винниченко В. Твори. Т. IX. – К. – Х. : Вік, 1929.
4. Винниченко В. Драматичні твори («Великий Молох») // Винниченко В. Твори. – Т. X. – К. – Х. : Вік, 1929.
5. Винниченко В. Краса і сила/ В. Винниченко. – К. : Дніпро, 1989. – 752 с.
6. Винниченко В. Вибрані п'єси/ В. Винниченко. – К, Мистецтво, 1991. – 650 с.
7. Винниченко В. Вибрані твори/ В. Винниченко. – Харків: Ве-ста, 2003. – 352 с.
8. Винниченко В. Записки Кирпатого Мефістофеля/ В. Винни-ченко. – Черкаси: Брама-Україна, 2005. – 264 с.
9. Винниченко В. Дорогу красі / Вступне слово, підготовка до друку, примітки М. Ковалик, С. Михида/ В. Винниченко // Вежа. – 2005. – № 17. – С. 118-179.
10. Винниченко В. Щоденник. 1911 – 1920. – Т. 1. / Ред., вступ, ст. і примітки Григорія Костюка. – Едмонт – Нью-Йорк: Видання Канадського інституту Укр. Студій, 1980. – 500 с.
11. Винниченко В. Щоденник. 1921 – 1925. – Т. 2. / Ред., вступ, ст. Григорія Костюка, упоряд. і примітки О. Мотиля. – Едмонт – Нью-Йорк: Видання Канадського інституту Укр.Студій, 1980. – 700 с.
12. Винниченко В. Щоденник. – Едмонтон – Нью-Йорк, 1980. – Т. 1. – 624 с.
13. Відділ рукописних фондів і текстології Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. – Фонд 171. – Од. зб. 62.
14. Відділ рукописних фондів і текстології Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. – Фонд 171. – Од. зб. 69.
15. Вороний М. Твори / М. Вороний. – К., 1983.
16. Грушевський М. На українські теми. Іще про наше культурне життя // ЛНВ. – Київ, 1911. – Кн. 2.
17. Гуменюк В. Сила краси: Проблеми поетики драматургії Во-лодимира Винниченка / В. Гуменюк. – Сімферополь: Сімферопольська міська друкарня, 2001. – 340 с.
18. Гусар-Струк Д. Винниченкова моральна лябораторія / Д. Гусар-Струк // Сучасність. – 1980. – №7 – 8. – С. 94-105.
19. Данько М. Володимир Винниченко: Проба літературної ха-рактеристики / М. Данько // ЛНВ. – 1910. – Кн. 7.
20. Дзверін І. Про В. Винниченка та його ранню прозу / І. Дзверін // Винниченко В. Краса і сила. – К. : Дніпро, 1989. – 752 с.

21. Жулинський М. Володимир Винниченко / М. Жулинський // *Із забуття – в безсмертя.* – К. : Дніпро, 1990. – С. 128-151.
22. Жулинський М. Слово і доля/ М. Жулинський. – К. : А. С. К, 2002. – 640 с.
23. Жулинський М. Собою возвеличу українську людину / М. Жулинський // *Винниченко В. Записки Кирпатого Мефістофеля.* – Черкаси: Брама-Україна, 2005. – С. 5-14.
24. Зборовська Н. Психологія літературознавства/ Н. Зборовська – К.: Академвидав, 2003. – 392 с.
25. Зеров М. «Сонячна машина» як літературний твір / М. Зеров // *Зеров М. Твори: У 2 т. – К., Дніпро, 1990. – Т. 2. – С. 435-456.*
26. ІР НБУ ім. В. Вернадського. – Фонд 293. – Справа 73. – Арк. 183.
27. Ключек Г. Про енергетику творчості В. Винниченка як інтегрований критерій її оцінки (до постановки проблеми) / Г. Ключек // *Наукові записки.* – Випуск 62. – Серія: Філологічні науки (літературознавство, мовознавство). – Кіровоград: РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 2005. – С. 3-11.
28. Ключек Г. Енергія художнього слова / Г. Ключек – Кіровоград: Редакційно-видавничий відділ КДПУ ім. В. Винниченка, 2007. – 448 с.
29. Кончіц І. Володимир Винниченко (Ескіз)/ Г. Кончіц // *Українська хата.* – 1910. – Кн. 3. – С. 3-11.
30. Костюк Г. У світі ідей і образів. Вибране. Критичні та історико-літературні роздуми. 1930 –1980/ Г. Костюк // *Сучасність.* – Мюнхен, 1983. 283 с.
31. Кошова І. Творчий полілог (В. Винниченко і західноєвропейська література початку ХХ ст.) / І. Кошова // *Слово і час.* – 2002. – № 2 – С. 43-47.
32. Кошова І. Роман «Записки Кирпатого Мефістофеля» у світлі фройдівської теорії сексуальності / І. Кошова // *Винниченко В. Записки Кирпатого Мефістофеля.* – Черкаси: Брама-Україна, 2005. – С. 245-254.
33. Крайг Г. Психологія розвитку / Г. Крайг – СПб. : «Питер», 2000. – 992 с.
34. Листи Володимира Винниченка до Катерини Голіцинської // *ЦДАВОУ.* – Фонд 1823. – Оп. 1. – Спр. 27. – Арк. 286 – 286 зв.
35. Листи В. Винниченка до М. Грушевського // *ЦДАК України.* – Ф 1235 – Оп. І. – Спр. 377. – Арк. 47-47 зв.
36. Листування В. Винниченка з Є. Чикаленком // *ЦДАВО України.* – Фонд № 1823. – Опис 1. – Од. зб. № 35.
37. Листування Є. Х. Чикаленка з В. К. Винниченком // *Пам'ять століть,* 2001. – №6. – С. 3-33.
38. Листування В. Винниченка та Р. Ліфшиць (1914) // *Слово і час.* – 2000. – № 7. – С. 69-73.
39. Максименко С. Онтогенез особистості / С. Максименко // *Практична психологія та соціальна робота.* – 2006. – № 10. – С. 1-10; – С. 3.

40. Матющенко А. Особистісна колізія в українській драматургії першої третини ХХ століття. Автор. дис. ...канд. філол. Наук / А. Матющенко – К., 1996. – 19 с.
41. Машинопис із архіву Г. Сиваченко у власному перекладі з рос. – С.М.
42. Мельник В. Суворий аналітик доби. Валер'ян Підмогильний в ідейно-естетичному контексті української прози першої половини ХХ ст./ В. Мельник – К. Віпол, 1994. – 318 с.
43. Михида С. Слідами його експериментів: Змістові домінанти та поетика конфлікту в драматургії Володимира Винниченка / С. Михида – Кіровоград: Центрально-Українське видавництво, 2002. – 192 с.
44. Михида С. Особистість В. Винниченка у світлі психопоетики (теоретичний аспект) / С. Михида // Наукові записки. – Випуск 62. – Серія: Філологічні науки. – Кіровоград: РВЦ КДПУ ім. В. Винниченка, 2005. – С. 49-57.
45. Мороз Л. Сто рівноцінних правд: парадокси драматургії В. Винниченка / Л. Мороз. – К. : Віпол, 1994. – 208 с.
46. Науменко Л. Мова ранніх творів Володимира Винниченка / Автореф. дисер. канд. філол. наук: 10.02.01 / НАН України; Інститут української мови / Л. Науменко – К., 2003. – 19 с.
47. Ніковський А. В. Винниченко (Літературний нарис) / А. Ніковський // Винниченко В. Вибрані твори. – К., 1926.
48. Онишкевич Л. «Пророк» – драма Володимира Винниченка / Л. Онишкевич // Слово. – Збірник 5. – Едмонтон, Альберта, Канада, 1973.
49. Панченко В. Магічний кристал. – Кіровоград, 1995. – 234 с.
50. Панченко В. Будинок з химерами (Творчість В. Винниченка 1900 – 1920 рр. у європейському літературному контексті) / В. Панченко – Кіровоград: Народне слово, 1998. – 272 с.
51. Панченко В. Володимир Винниченко: парадокси долі і творчості: Книга розвідок та мандрівок / Худож. оформ. Д.В. Мазуренка/ В. Панченко. – К.: Твім інтер, 2004. – 288 с.
52. Панченко В. Щаслива поразка Мефістофеля / В. Панченко // Винниченко В. Записки Кирпатого Мефістофеля. – Черкаси : Брама-Україна, 2005. – С. 229-234; – С. 230.
53. Погорілий С. Деякі особливості поезики Винниченка / С. Погорілий // Дивослово. – 1995. – № 9 (463). – С. 3-12.
54. Рудницький М. Від Мирного до Хвильового / М. Рудницький – Львів, 1936.
55. Сахно І. Листування В. Винниченка з Є. Чикаленком як джерело до вивчення настроїв та характеру письменника / І. Сахно // Наукові записки – Випуск 62 – Філологічна серія – Кіровоград : РВЦ КДПУ ім. В. Винниченка – 2005. – С. 163-168.
56. Сиваченко Г. «Лепрозорій»: Текст роману в контексті історії та долі / Г. Сиваченко // Слово і час. – 2000. – № 7. – С. 29-37.

57. Сиваченко Г. Пророк не своєї вітчизни. Експатріанський «метароман» Володимира Винниченка: текст і контекст / Г. Сиваченко – К. : Альтернативи. – 2003. – 280 с.
58. Сріблянський М. На сучасні теми / М. Сріблянський // Українська хата. – 1911. – № 3.
59. Сріблянський М. На великім шляху / М. Сріблянський // Українська хата. – 1910. – № 1. – С. 51-58.
60. Толстой Л. Полное собрание починений / Л. Толстой – Т. 52 : Дневники записные книжки 1891 – 1894. – М. – Л. : Гос. изд, 1952. – 426 с.
61. Українка Леся [Винниченко] / Пер. з рос. В. С. Панченко / Леся Українка // Винниченко В. Раб краси: Оповідання, повість, щоденникові записи: для ст. шк. віку / Упоряд., передмов., приміт. В.С. Панченко. – К. : Веселка, 1993. – 383 с.
62. Франко І. Старе й нове в сучасній українській літературі / І. Франко // Франко І. Зібрання творів: У 50 т.– Т. 35: Літературно-критичні праці (1903—1905) / Упоряд. та комент. Н. О. Вишневської, М. С. Грицоти; Ред. П. Й. Колесник. – К. : Наук. думка, 1982. – 511 с., іл. – С. 91-111.
63. Фрейд З. Я и Оно. Труды разных лет / З. Фрейд / Пер. с нем. Кн. 1. – Тбилиси: Мерани, 1991. – 398 с.
64. Хархун В. «Записки Кирпатого Мефістофеля» : Екзистенційне в романі та поза ним / В. Хархун // Слово і час. – 2000. – № 7. – С. 26-28.
65. Хархун В. Категорія гри в романі Володимира Винниченка «Записки Кирпатого Мефістофеля»: герой і маска / В. Хархун // Наукові записки. – Випуск 27 – Серія: Філологічні науки. – Кіровоград : РВЦ КДПУ ім. В. Винниченка – 2000. – 208 с.
66. Хороб С. Українська модерна драма (Неоромантизм, символізм, експресіонізм) / С. Хороб – Івано-Франківськ : Плай 2002. – 414 с.
67. Хьелл Л., Зиглер Д. Теории личности / Л. Хьелл, Д. Зиглер – 3-е изд. – СПб. : Питер, 2009. – 607 с.
68. ЦДАВО України. – Фонд № 1823. – Опис 1. – Од. зб. № 35.
69. Чикаленко Є. Щоденник (1907–1917) / Є Чикаленко / Передмова та примітки Т. Осташко. – К. : Темпора, 2011. – 480 с.
70. Щекин В.Г. Как читать людей по их внешнему облику / В. Щекин – К. : Украина, 1993. – 239 с.
71. Юнг К. Аналитическая психология / К. Юнг – СПб., 1994. – 346 с.

МЕТОДИЧНИЙ БЛОК

ВОЛОДИМИР ВИННИЧЕНКО: ПАРАДИГМА ОСЯГНЕННЯ

1. Володимир Винниченко – віхи біографії:
 - Єлисаветградський період: дитячі роки, класична чоловіча гімназія, становлення особистості;
 - степами Херсонщини, Златопіль;
 - Київ: університет святого Володимира, студентська громада, РУП – УСДРП, ув'язнення;
 - еміграція: перша – Галичина, друга – Європа;
 - участь у національно-визвольних змаганнях. Внутрішні суперечності між національним і соціальним;
 - назавжди з батьківщини. Еміграційними шляхами: Німеччина, Франція. Містечко Мужен – останній прихисток самотньої душі.
2. Еволюція суспільно-політичної позиції:
 - соціальне і національне визволення українського народу (крен у бік останнього);
 - ідея «конкордизму»: синтез і злагода політичних сил різних напрямків.
3. Моральні та філософсько-естетичні ідеали митця:
 - внутрішня гармонія (теорія «чесності з собою»);
 - природність і повнота життя;
 - створення власної моделі «нової моралі».
4. Творчість:
 - проблема витоків;
 - три періоди (за статтею М. Зерова);
 - риси модернізму: неореалістичні тенденції в прозі та драматургії, елементи символізму; експериментальність як творчий метод Винниченка-драматурга; парадокс як спосіб осягнення дійсності.
5. Неореалістичні тенденції в творчості.

«Короткий жанр» у творчості митця

Оповідання «Краса і сила»

1. «І звідкіля ти такий узявся?..» – літературний дебют письменника.
2. Нове уявлення про красу – неореалістичний потенціал твору.
3. Особливості любовного трикутника, або «хто кого обирає».
4. Поетика характеротворення: Мотря, Ілько, Андрій.

5. Драматургічність художнього мислення письменника (див.: Михида С. «Слідами його експериментів»).

Оповідання «Салдатики!»

1. Мотив метаморфози:
 - становлення характеру Явтуха – змістові мотиви й художні прийоми втілення;
 - лідерські якості й особливості їх рецепції односельцями.
2. Модерне трактування проблеми: «лідер і юрба» замість «вождь і народ»:
 - ставлення автора до юрби;
 - роль полілогу в процесі формування масової свідомості;
 - особливості художнього розкриття психології наговпу (засоби і прийоми).

Оповідання «Суд»

- Мотив метаморфози – Самоцвіт в експозиції і розв'язці конфлікту твору.
- Образ Дуринди.
- Вагомість художньої деталі.
- Особливості авторського ставлення до зображуваного.
- Соціальне тло – психологічні домінанти.

Новела «Момент»

1. Особливості композиції новели. Роль художнього обрамлення.
2. Як ви гадаєте, чому саме екстремальну модель вибрав автор для реалізації творчого задуму?
3. Сцена зустрічі. У чому незвичайність ситуації, в яку Винниченко вводить своїх героїв?
4. Епікурейські мотиви:
 - черговий експеримент над принципами «нової» моралі;
 - утвердження традиційності у поглядах на стосунки чоловіка та жінки.
5. Імпресіоністичність стилю:
 - перевага виражальності над зображальністю;
 - незначна роль сюжету;
 - емоційність;
 - роль паралелізмів – природа як спосіб передачі настрою;

звукова та кольорова палітра твору;

- психологізм та функція художньої деталі.

Повість «На той бік»

1. Осмислення реалій громадянської війни крізь мистецьку призму:

- два світи: до і після приходу більшовиків;
- чи простежується у творі авторське ставлення до нової влада?
- Роль підтекстових засобів у розкритті політичної позиції

В. Винниченка (питання про тенденційність письменника);

• поміркуйте над питанням: «Що ж таке «той бік», на який так прагне потрапити Ольга Іванівна, – метафора чи реальний образ?»

2. Філософія життя доктора Верходуба:

- гармонія як ідеал. Образ келиха;
- зовнішні подразники. Як вони вплинули на героя?
- «Наяда» в житті Верходуба: символ, спогад, мрія?
- Інстинкт чи свідомість – хто переможець?

3. Образ Ольги Іванівни:

- особливості світогляду;
- подумайте, чому Ольга Іванівна прагне вбити Машкова?
- Роль предметних деталей у характеристиці героїні (вивіска, підошва).

4. Трагічні пророцтва Винниченка: людина як матеріал для експерименту (образ польських аристократів). Елементи натуралізму у зображенні жорстокості червоногвардійців.

5. Дієвість як засіб досягнення мети.

Оповідання «Малорос-європеєць», «Антрепреньор Гаркун-Задунайський», «Уміркований та ширий»

– викриття комплексу малоросійства

• Визначте риси персонажів запропонованих до аналізу творів, які дозволяють говорити про «малоросійство» як типове явище. У чому його біда?

• Проведіть паралелі з творами Тараса Шевченка (поєми «Сон», «І мертвим, і живим, і ненародженим...»).

- Чи актуальні твори сьогодні?

Романістика В. Винниченка

Своєрідність романістики В. Винниченка:
проблематика, образи, особливості поетики.

1. Особливості художнього втілення «нової моралі».
2. Експериментальна природа художності.
3. Винниченко – «майстер парадоксів».
4. Філософське підгрунття.

Роман «**Записки Кирпатого Мефістофеля**» (1917)

1. Історія написання.
2. Філософські смисли, вплив ідей Ф. Ніцше.
3. Особливості композиції.
4. Образ Якова Михайлюка. Чому він – «кирпатий» Мефістофель?
5. Жіночі образи твору.

Соціально-фантастичний роман-антиутопія
«**Сонячна машина**» (1922-1924)

1. Жанрова своєрідність. Утопія чи антиутопія?
2. Художній час і простір у творі.
3. Система персонажів, конфлікти.
4. Причини популярності.
5. Зародки філософії конкордизму.
6. Зіставте «Сонячну машину» В. Винниченка з романами чеського письменника К. Чапека «Фабрика Абсолюту» і «Кракатит». З'ясуйте, що зближує ці твори?

Драматургія В. Винниченка

1. Які проблеми розробляє В. Винниченко у своїх драматичних творах? Чим породжена зацікавленість ними на початку ХХ століття?
2. Назвіть імена вчених філософів та психологів, твори яких студював і використовував при написанні своїх п'єс В. Винниченко. Як вплинули вони на його світоглядні позиції?
3. Визначте коло літературних захоплень письменника.
4. Що дає підстави вважати В. Винниченка оригінальним митцем, а не компілятором чужих ідей і творів?
5. Яким художнім методом послуговувався при написанні своїх

творів Винниченко-драматург?

6. Назвіть головні ознаки поезики драматичних творів Володимира Винниченка.

Драма «Брехня»

1. Визначте коло проблем, які розробляє В. Винниченко у драмі. Чи можна вважати п'єсу «Брехня» мелодрамою? Мотивуйте свою відповідь з точки зору теорії літературних родів, видів та жанрів.

2. Спробуйте створити графічну схему конфлікту твору. Задійте для цього усіх персонажів твору.

3. Чи виправдовує автор брехню, як засіб досягнення мети, у даному випадку – щастя? Мотивування поведінки головної героїні.

4. Наталія Павлівна – легковажна розпусниця, чи нещасна жінка, яка прагне знайти гармонію?

5. Чи була смерть Наталії Павлівни єдиним виходом із ситуації, що склалася?

6. Що приваблює вас в образі головної героїні?

7. Образи Івана Стратоновича та Сані.

8. Чи підтримуєте ви думку М. Вороного про символізм образу Івана Стратоновича?

9. Спробуйте пояснити його вчинки з точки зору реалістичної поезики. Якщо не вдається – зверніться до символічної.

10. Чи можна вважати образ Сані реалістичним?

11. Ставлення автора до Андрія Карповича й Тося. Чи можна говорити про їх егоїзм і самозакоханість?

12. Назвіть особливості поезики твору, які поставили його в ряд кращих не лише в українській, а й у західноєвропейській драматургії.

13. Які мовні засоби використав автор для реалізації поставлених художніх завдань?

Драма «Між двох сил»

1. Особливості конфліктної схеми твору:

2. Дихотомія зовнішнього і внутрішнього протистоянь в образі Софії Сліпченко.

3. Хто переміг при написанні драми «Між двох сил»: Винниченко-митець, чи Винниченко-політик?

4. Жах громадянської війни в Україні.

5. Чому, розкриваючи глибокі протиріччя у суспільстві, Винниченко вдається до зображення життя однієї родини?

6. Які суспільно-політичні сили протистоять у творі?
7. Чим викликана громадська пасивність Панаса? Що змінює його стан?
8. Образи більшовиків - художнє перебільшення чи жорстока реальність?
9. У чому полягає провісництво письменника?

Драма «Чорна Пантера і Білий Медвідь»

– вбивча сила «чистого мистецтва»

1. Актуальність проблематики.
2. Висловіть своє ставлення до проблеми «мистецтво для мистецтва».
3. Яку ідею утверджує автор у сцені знищення Ритою готової картини?
4. Особливості поетики символізму.
5. Образна палітра твору (зосередьтеся на розкритті символічної природи дійових осіб).
6. Чи доцільно, на вашу думку, віддавати під експозицію цілу І дію твору? Яку роль займає вона у розкритті головної ідеї драми?
7. Які переваги «двокімнатної» сцени у II дії п'єси?

Драма «Закон».

1. Визначте коло проблем, які Винниченко піднімає у п'єсі. Наскільки вони «вписуються» у загальні тенденції його драматургії.
2. Розкрийте особливості конфліктної схеми драми. Що лежить в основі головного конфлікту?
3. Чи можна виправдати захоплення Панаса Мусташенка Людою?
4. Що змушує Інну Мусташенко переживати сором і приниження?
5. Які мотиви рухають діями Юрія Круглика?
6. Що породжує у богобоязливої, глибоко віруючої Марії Андріївни бажання вбити Люду? Чи вмотивовує цей вчинок В. Винниченко?
7. Чи вдалося Винниченкові довести перемогу інстинктів над розумом?
8. Чи закономірною, на вашу думку, є розв'язка конфлікту твору?
9. Особливості композиції:

ЛІТЕРАТУРА:

1. Баран Г. «Сонячна машина» В.Винниченка у контексті світових утопій і антиутопій // Укр. мова й літ. в середніх шк., гімназіях, ліцеях та колегіумах. – 2000. – № 1. – С. 52-59.
2. Винниченко Розалія. Володимир Кирилович Винниченко (біографічна канва) // Українське слово. – К., 1994.–Кн. 1. – С. 384-402.
3. Вороний М. Драма живих символів // Вороний М. Твори. – К., 1989.
4. Гнідан О., Дем'янівська Л. Володимир Винниченко. Життя, діяльність, творчість. – К., 1996.
5. Гундорова Т. Модернізм як еротика «нового» (В. Винниченко і С. Пшибишевський) // Слово і час. – 2000. – № 7. – С. 17-25.
6. Гуменюк В. Сила краси: Проблема поетики драматургії В. Винниченка. – Сімферополь, 2001.
7. Гусар-Струк Д. Винниченкова моральна лабораторія // Українське слово. – К., 1994. – Кн. 1. – С. 384-402.
8. Дорозд О. Характер і конфлікт у драматургії В. Винниченка (п'єси «Брехня», «Гріх», «Закон») // Українське літературознавство. Випуск 59. – Львів, 1994. – С. 108-116.
9. Зеров М. «Сонячна машина» як літературний твір // Зеров М. Твори: У 2-х томах. – К., 1990. – Т. 2. – С. 435-457.
10. Костюк Г. Володимир Винниченко та його доба. – Нью-Йорк. – 1980.
11. Костюк Г. Світ Винниченкових образів та ідей // Українське слово. – К., 1994. – Кн.1. – С.384-402.
12. Мороз Л. «Сто рівноцінних правд». Парадокси драматургії В. Винниченка. – К., 1994.
13. Михида С. Слідами його експериментів: Змістові домінанти та поетика конфлікту в драматургії Володимира Винниченка. – Кіровоград: Центрально-Українське видавництво, 2002.
14. Михида С. Технологія «лабораторного» аналізу в драматургії В. Винниченка; Драми «Дизгармонія» та «Щаблі життя» В. Винниченка і проблеми «нової моралі» // Наукові записки кафедри української літератури. – Кіровоград, 1995. – С. 16-23; С. 51-72.
15. Михида С. Мораль чи аморальність? (Особливості конфлікту п'єси В. Винниченка «Закон») // Наукові записки кафедри української літератури. – Кіровоград, 1998. – С. 44-53.
16. Панченко В. Будинок з химерами. – Кіровоград, 1998.

AD NOTANDA

Пошуки відповіді на питання про джерела й секрети художньої творчості залишаються ефективними лише якоюсь мірою через невичерпність мистецьких виявів людини з одного боку, і неосяжність самої людини, яка залишає свої сліди в тій творчості, з іншого. Цю майже аксіому доводиться долати науковцям ось уже третє тисячоліття поспіль. Процес долаття, водночас, досить часто і є моментом віднаходження часточки істини про таїну мистецтва. Долучення до цього дійства – невимовно цікаве й інтригуюче. Адже зачіпає не лише естетичні особливості художнього твору, його видиму рефлексуючу площину, але й внутрішній світ його автора. Інтерес до його феномену, ролі у визріванні художності й породив це дослідження.

Факт впливу внутрішнього світу творця на справу рук його, переконаність у якому на рівні інтуїтивно-аксіоматичному мала місце задовго до початку роботи над проблемою, в процесі осмислення утвердився на рівні теоретично-доказовому, підтвердженому рядом практичних студій. Сприяла цьому зміна об'єкта дослідження, власне повноти осягнення його внутрішнього світу. Категорія «автор», із її довговічністю перебування в літературознавчому дискурсі як універсалії при підході до «того-хто-пише», потребувала уточнення. Порушення її концептуальності уможливили здобутки психологічної науки, котра за останні два століття свого самостійного існування прийшла до розуміння людини як складного психофізіологічного утворення, визначальними структурними елементами якого є свідомість, підсвідомість та психосоматика із широким спектром власних складових, які увиразнюють названі. Разом ці поняття витворюють категорію, до якої ми прийшли, враховуючи креативну складову, що притаманна письменнику, на котрого й спрямоване вістря наукового пошуку. Йдеться про творчу «особистість» митця слова.

Уведення цієї категорії унеможливило домінування існуючого й досить продуктивного, хоча й мало представленого в науці про мистецтво слова, напрямку «психологія творчості». Адже усічення досліджень до виявлення особливостей творчої лабораторії, окремих психологічних рис письменника, які сприяють художньому результату, пошуки універсального алгоритму появи мистецького явища не давали доконечної відповіді на питання про таємницю художності. Психологічна категорія «особистість», яка вивершується над нижчими за мірою пізнання поняттями «індивід», індивідуальність», з багатством її внутрішньої структури сприяє систематизації уявлення про психосвіт митця і цілком вписується в систему літературознавчих.

Як наслідок, синтезуючи здобутки двох наук, виходимо на розуміння природи художнього акту, виявлення особливостей процесу творчості й місця в ньому конкретної творчої особистості. Залучення світових і вітчизняних здобутків у сфері креативності дозволило визначити найголовніші параметри, вивчення яких сприяє актуалізації обдарованості. Передусім це – творча спрямованість, діалектика актуального й потенційного, висока продуктивність, новаторство, оригінальність тощо.

Оптимальності пошуків на зрізі двох наукових сфер сприяло увиразнення предмету дослідження. Попри актуалізацію науково-психологічних методів і прийомів при підході до особистості митця, присутнім залишається головне літературознавче завдання – шлях до смислу художнього явища й окреслення системи зображально-виражальних засобів його реалізації. Методологічна доцільність підходу до мистецьких явищ крізь призму психічних характеристик творчої особистості увиразнилася завдяки поєднанню феноменів психології й поетики в єдину систему з назвою психопоетика.

Згідно із запропонованою концепцією, осягнення психосвіту конкретного письменника, особливостей його психоструктури уможливлується скрупульозним вивченням його мегатексту: художніх творів та мемуарів у якнайширшому розумінні – усіх вербалізованих виявів особистого буття митця, а надто – текстів психоавтобіографічного плану. Теоретичне обґрунтування, апробація на досить широкому матеріалі виводить психопоетику із сфери спорадично згадуваного інтуїтивно вживаного поняття до статусу однієї з галузей психолого-спрямованого літературознавства.

Матеріалом для об'єктивізації теоретичних набутків послужила українська література доби модерну з неймовірним багатством са-мовияву митців. Чи не найвища міра демонстративності і, як наслідок, вірогідності експлікації, виявляється, на наш погляд, в особистості Володимира Винниченка, чий мегатекст не просто рясніє, а просто всипаний маркерами власного Я. Саме це й дало підстави представити технологію реконструкції психопортрета творчої особистості на матеріалі Винниченкових мемуарів (щоденників, листів, спогадів) та його ж творів.

Від виявлення факторів формування особистості за рахунок аналізу стосунків у родині, дитячої ігрової стихії до розкриття особливостей психоструктури на рівні психосоматичних, психопізнавальних маркерів, рис характеру – ось складний шлях експлікації підґрунтя таланту митця. Наступний крок – демонстрація кореляції двох систем: психічної структури й художнього світу. На цьому етапі продемонстровано взаємозалежність свідомої (на рівні характеру) й підсвідомої (на рівні антиномії «інстинкт – суспільна мораль») сфер особистості В. Винниченка та його творчого доробку. Вивчення мегатексту письменника дозволило, з одного боку, розкрити увесь спектр психічних виявів, а, з іншого, на матеріалі ранньої драматургії, новелістики й романістики, простежити їх художню трансформацію.

На особливу увагу заслуговує й окреслення особливостей художнього мислення В. Винниченка, його когнітивної обдарованості, творчої уяви, здатності до образного мислення, творчої уяви, інтуїції, високої продуктивності, здатності працювати в несприятливих умовах, здатності до швидкописання тощо, які відбилися в його творах.

Розроблена й апробована на матеріалі психосвіту й творчості В. Винниченка психопоетикальна технологія, використана при підході до феномену модернізму в українському варіанті із залученням найяскравіших, на наш погляд, представників і представниць літературного напрямку. Вибір модерного дискурсу для демонстрації можливостей запропонованої методології зумовлений особливостями його психоісторії (Н. Зборовська). Індивідуалізм, помножений на нарцисизм з додаванням егоцентризму, кликали митця, втомленого багатостолітнім обов'язком перед суспільством, втілити власне Я в художній текст, залишити пам'ять не про знедолену українську історію, а про самого себе. Пушкінське «Я пам'ятник себе...» чи не найточніше передає дух самовтілення модернізму, який відкриває для дослідника

канали доступу до внутрішньої інформації, сприяє розкодуванню психоструктури конкретного митця, а відповідно – й таїн його поетики.

На особливу увагу заслуговує при цьому постать І. Франка, котрому вдалося піднятися над літературним процесом, як митцеві – злати межу реалізму й модернізму, а як творчій особистості – випередити час і продемонструвати унікальну техніку самопрезентації в художньому та мемуарному просторі.

Долати самих себе, протистояти тенденціям часу не довелося геніальним, без перебільшення, письменникам й унікальним особистостям Лесі Українці й О. Кобилянській. Їхні мегатексти сповнені слідів авторської самоідентифікації й дозволяють розкрити усі можливості психопоетичного підходу.

У випадку з Лесею Українкою довелося порушувати табу на розкриття таємниць особистого життя, накладене поетесою. Найважливіше в цьому процесі було не перейти межу між науково вмотивованим інтересом, коли декодована інформація прислужується для глибинного прочитання текстів чи необхідності відтворення повноформатного психологічного портрета особистості, а не бездушної ікони, й епатажем. «Поетова клініка» (Леся Українка) руйнує образ «єдиного чоловіка», відкриваючи Ларису Косач – жінку, справді сильну й слабку водночас, з надзвичайно тонким відчуттям світу, з унікальним темпераментом, породженим генетичним кодом, з одного боку, і психофізіологічними змінами, що зумовлені трьома важкими хворобами, з іншого, а також комплексами, фобіями etc. – усім, що стало фундаментом і спонукою, ідейним стрижнем і формою неперевершеної в історії вітчизняної культури поезії й драматургії.

Особлива увага до О. Кобилянської в сучасному літературознавстві не випадкова. Особливо це стосується психологоспрямованих досліджень. Адже надто відверта письменниця у своїх щоденниках, надто щира в листах, надто смілива в текстах, щоб не використати це в умовах повернення у вітчизняний науковий обіг психоаналізу. Не заперечуючи його можливостей, наша студія підтверджує високу інформативність мемуарного та художнього матеріалу й у сфері психопоетичних досліджень, доповнених можливістю осягнення усього комплексу психологічних характеристик за рахунок використання досягнень класичної, гуманістичної, егопсихології, діяльнісного підходу, які досить часто залишаються за межами наукових пошуків.

Осмилення психосоматичної сфери психіки письменниці, так званого «конфлікту темпераментів», розкривають сутність художності за межами меланхолійного дискурсу. А ось аналіз психоавтобіографічної новели «Impromptu phantasie» оприявнює модель реконструкції психоструктури письменника.

Важливе місце в дослідженні належить розвінчанню міфів і «стиранню» позолоти на німбах, витворених упродовж десятиліть муміфікації-руйнації історії української літератури. Надто це стосується реконструйованого психопортрета М. Коцюбинського – інфантильного сміливця, зануреного в себе екстраверта, блискучого прозаїка, спонуканого до творчості едиповим комплексом та сублимованою нездатністю до дії, великого сонцепоклонника й естета, що спромігся зруйнувати комплекс неповноцінності цілої національної літератури.

Зрозуміла річ, названі в дослідженні імена не вичерпують модерного дискурсу в українській літературі – скоріше є носіями її духу, своєрідними архетипами доби *fin de siècle*. І як кожен архетип здатні обсервувати явище вповні, несучи, водночас інформацію про часткове. Саме цю властивість їхньої унікальності і вважаємо домінантною у презентованій сихопоетикальній студії: обсервація мікроскопічних часточок психосвіту, розсіяних в мегатексті письменника, складає мозаїку повноформатного психопортрету митця, а його осягнення, водночас, увиразнює кожен аспект художності окремих творів, розкриваючи неповторність його поетики загалом.

Цей принцип герменевтичного кола помножений на системний еkleктизм при підході до психологічного феномену творчої особистості витворює модель сихопоетики – галузі на межі літературознавства і психології, задивленої у два світи: Психею митця і його Текст.



Пабло Пікассо. Художник і його модель (1963)

ЗМІСТ

СЛОВО ДО ЧИТАЧА	3
ЗАМІСТЬ ВСТУПУ	4
АВ ІНІТІО: ТВОРЧА ОСОБИСТІТЬ У НАУКОВІЙ ПАРАДИГМІ	13
Науково-психологічне підґрунтя	21
Психологія творчості – динаміка змін	26
Категорія «особистість»: шлях у літературознавство	35
Творча особистість: особливості наукового трактування	41
Кореляція психічних процесів і художнього результату	51
Креативність: психологічна матриця.....	55
Психопоетика: становлення у філологічному дискурсі.....	60
Психопоетичальна модель: основні засади і принципи	67
МОДЕРН D'UKRAINE: ІВАН ФРАНКО	
Психопоетичальне дослідження в реалістично-модерному дискурсі	82
Є. Маланюк про мотив двійництва в доробку І. Франка: психопоетичальний вимір	93
Методичний блок	101
І. Франко	
З ОСТАТНІХ ДЕСЯТИЛІТЬ XIX В.....	103
І. Франко	
СТАРЕ Й НОВЕ В СУЧАСНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ	124
МОДЕРН D'UKRAINE: ЛЕСЯ УКРАЇНКА	
Реконструкція психоструктури: порушення заповіту.....	143
Психосвіт письменниці: особливості експлікації	144
У «поетовій клініці»: психоструктура – поетика	150
Громадське – особисте, або ж кореляція свідомого й підсвідомого у психосвіті й художній творчості	157
Проблема «чистого мистецтва» як індикатор художньої спрямованості Лесі Українкі	163
Методичний блок	171

МОДЕРН D'UKRAINE: ОЛЬГА КОБИЛЯНСЬКА

У межах і за межами меланхолійного дискурсу	177
Психоавтобіографічні грані щоденника (визначення особливостей психотипу)	177
Реконструкція психоструктури авторки в новелі «Impromptu phantasie»	186
Методичний блок	192
О. Кобилянська	
IMPROMTU PHANTASIE	198

МОДЕРН D'UKRAINE: МИХАЙЛО КОЦЮБИНСЬКИЙ

Інфантильний сміливець: проблема спростування міфів	203
Методичний блок	210
М. Коцюбинський	
ЩО ЗАПИСАНО В КНИГУ ЖИТТЯ	216
ЛИСТИ МИХАЙЛА КОЦЮБИНСЬКОГО	226

МОДЕРН D'UKRAINE: ВОЛОДИМИР ВИННИЧЕНКО

Психосвіт і мегатекст: особливості кореляції	240
Художня трансформація характеру	240
АРТ-ГАЛЕРЕЯ ВОЛОДИМИРА ВИННИЧЕНКА	257
Антиномія «інстинкт – суспільна мораль» у художньому та психічному світі митця	279
Особливості художнього мислення В. Винниченка: проблема експлікації в художньому тексті	297
Дискурс жіночого образотворення у драмах В. Винниченка: вияви авторського духовного світу ..	299
Особистісні інтенції В. Винниченка у становленні поеми нової української драми	308
Методичний блок	321

AD NOTANDA	329
-------------------------	-----

НАВЧАЛЬНЕ ВИДАННЯ
МИХИДА Сергій Павлович
**МОДЕРН D'UKREINE:
ОСОБИСТІТЬ – МЕГАТЕКСТ – ПОЕТИКА**

Навчальний посібник

Комп'ютерна верстка Большаков В.В.
Обкладинка Большаков В.В.

Книгу видано в авторській редакції

Підписано до друку 24.01.2014 р. Формат 45 x 64 ¹/₁₆.
Папір офсетний. Друк офсетний.
Умовн. друк. арк. 21
Замовлення № 0220. Наклад 300 прим.

Поліграфічно-видавниче підприємство
ТОВ «Поліграф – Сервіс»
Свідоцтво про реєстрацію серія ДК №3386
25001, м. Кіровоград, вул. Садова, 88-а
тел./факс: (0522) 22-64-52, 22-47-17
E-mail: poligraf_service@ukrpost.ua

SUB SPECIE AETERNITATIS

Саме так – *з погляду вічності* – пропонується читачеві розглядати останню частину Винниченкового циклу трилогії «Стилет і стилос трьох степовиків» – монографію С. Михиди «Модерн d'Ukraine: особистість – мегатекст – поетика». Утім, це стосується не лише даної книги, у якій В. Винниченко представлений серед славетних сучасників – Лесі Українки, Ольги Кобилянської, Михайла Коцюбинського, котрі, прагнучи європейського рівня, під патріаршим благословенням Івана Франка творили «діахронію стилів» української літератури першої чверті ХХ ст. З погляду вічності взагалі осмислюється величезний мегатекст названих митців, скрупульозно досліджується безпосереднє сприйняття його представниками епохи – від пересічного читача до маститого літератора й науковця. Сучасне потрактування модерної літератури незабаром буде розглядатися прийдешніми поколіннями також з погляду вічності у стрімкому леті вже ХХІ століття.

За нашим визначенням, цикл «Володимир Винниченко: «Бо я – українець» – «дайджест-конспект», тобто дбайливе, неупереджене зібрання усього того, що має дати уявлення про життя і творчість нашого видатного земляка. Автори проекту сповна усвідомлюють, що охопити всі аспекти широкомасштабного мистецького полотна В. Винниченка, а тим паче його критичних інтерпретацій, не в змозі: незважаючи на зовнішньо видиму вичерпаність тематики, Винниченкове слово ще довго приваблюватиме і читача, і вченого. Разом з тим, увесь цикл – це особиста подяка дослідникам творчого спадку В. Винниченка, адже кожна книга – то велика копітка праці людей, які люблять українську літературу, історію, свою малу батьківщину. Тому тішимося думкою, що аналогів такого видання в Україні поки що немає, а все створене літературо- і краєзнавцями, вчителями Кіровоградщини постає своєрідним словесним пам'ятником Володимирі Винниченку. І нашому краю.

