

Емоція і/чи інтуїція в основах творчого саморуху (досвід Лесі Українки та Василя Стефаника)

У статті в порівняльному контексті розглядається художній доробок Лесі Українки та В. Стефаника у парадигматиці авторської стилістики. Вихідною тезою праці слугує концепція модернізму як буттєво-творчої практики, що визначає психотип митця (з домінуванням певного внутрішнього вектора), а відтак і неповторність його художніх візій. Ідеться про специфічно національний інваріант модернізму, у чомусь суголосний, а у чомусь, не менш важливому, то й ні західному канонові. Так, есхатологізм експресіоніста Стефаника в органічний спосіб поєднано із суспільнозначущим світоглядним пафосом гуманізму й оптимізму. А інтуїтивно-чуттєве, кордоцентричне мислення Лесі Українки – символіста знаходить несподіване і водночас якісно вище доповнення і продовження у раціоналістичних побудовах.

Ключові слова: емоція, інтуїція, розум, тип, мистецтво, виклик, гра, мова, читач.

Уміння відстояти свій текст, а отже й світоглядно-художні інтенції ним увиразнені, мабуть, одна із визначальних рис письменників порубіжжя. Ця принципова й, загалом, нова риса поведінки молодих дивувала, а не рідко й дратувала тих, хто займався підготовкою (чи швидше це слід називати адаптацією?) їхніх творів до друку. Згадати хоча б справжні редакторсько-видавничі війни, що у них не раз ламали списи Леся Українка, і В. Стефанік, М. Коцюбинський і О. Кобилянська. І йшлося, звичайно, не тільки чи навіть не стільки про мовно-стилістичну сферу (хоча на цьому рівні допускалося чимало перекручень і недоглядів), як про суто мистецьке прагнення донести до читача неспотвореними свої думки. А тут мало того, що могли дати пораду доповнити, переробити, словом «заокруглити» надісланий матеріал, а й усерйоз просити кинути писати про «давніх гебреїв і троянців, а приглянутись до запорожців». Що було відповідати на таке? «Руфіна і Прісціллу», приміром, Леся Українка, згнітивши серце, скоротила, сяк-так позатягавши сюжетно-композиційні прогалини. Погодилась ж вона на це лише тому, що конче потребувала грошей, а редакція «ЛНВ» не хотіла друкувати довгі, малозрозумілі, а головне витратні у сенсі авторського гонорару речі. Однак це, по суті,

єдиний випадок, коли письменниця пішла на поступки та й то, як любила жартувати, у такій «неуступчій формі». Але ніколи не дозволяла собі опускатися на рівень «удопонятної лектури», що її буцімто потребував читацький загал; а то більше писати щось на замовлення. Коли ж до Стефаніка зверталися із такими пропозиціями, то він завжди давав коротку, але, з огляду на його стиль, багату смисловими нюансами відповідь – «не вмію».

Основною ж причиною такої затятої оборони художнього світу від зовнішніх втручань було намагання зберегти чистоту і світло горіння своєї душі, як писав Стефанік, «горіння жертвеника перед Богом». Дивовижними є ті, на жаль, поодинокі документальні свідчення, у яких митці привідкривали таємницю творчості. І найцікавіше тут звернутися до специфіки розуміння обома природи власного обдарування, яке (розуміння) виявляється теж дуже близьким. І найбільше письменників вабили джерела тієї снаги, усе-сильної енергії, що пробуджує з мовчання отерплі від жаху нововідкритого світу вуста. А головне, що вдалося їм з'ясувати, – це темну, трагічну сутність дару, що прирікає вибраних на надсадний крик у намаганні передати відчуте й побачене. І що ж тоді життя, як не постійне змагання з вічністю без найменшого сподівання на перемогу, а лише зі слабкою надією, що слово може залишитись, уречевитись, зрештою перейти у буття, у дію? Оповідаючи, «по щирості», І. Франкові обставини появи «Одержимої», Леся Українка несподівано чи, навпаки, цілком закономірно виходить на розрізнення справжнього, істинного і несправжнього, профанного мистецького покликання. Загалом не схильна до категоричності у таких суб'єктивних і поліаспектних питаннях, авторка виявляє тут граничну певність і навіть поширює свою «концепцію» на особу співрозмовника. «Такий вже фатум над поетами, – читаємо у листі, – що мусять гукати на майданах і “прорицати акі одержимі” в той час, коли б хотіли в землю увійти від туги і замовкнути навіки. [...] Отже, і надо мною фатум. То досить страшний фатум, бо він змінює діла в слова! [...]. Зате, правда, наші слова стають нашими ділами і судять нас люди “по ділах наших”, а над ким того фатуму нема, той базикає собі, скільки схоче, і ніхто з нього нічого не питає. І думається мені: коли такий наш фатум неминучий, то даремно й тікати від нього» [3, с. 654].

Фаталістичне сприйняття і прийняття свого таланту притаманне і В. Стефанікові. Тільки для нього, визначальнішим був імператив

випробування (усвідомленого як покарання), тоді як для Лесі Українки таким виявився обов'язок (усвідомлений як призначення). В листі 1900-го року Стефаник, через ланцюжок химерних асоціацій, наштотується на метафору «маленьких смертей», якою означає свої реалізовані і ще ні художні задуми. Розвиваючи далі цю «некрологічну концепцію», він, здавалося б, доводить її майже до абсурду чи навіть божевілля, але, таке враження, злякавшись самого себе, раптово зупиняється. Завершення утім дуже прикметне. «Труночók я маю повне серце і обливаю їх теплою кровею, – звиряється письменник майбутній дружині. – А по ночах вони отворяються, і встають із них молоді мари, і розказують пімсту, і прокльони, і сльози. І бринять вони над моєю головою, і б'ють крилами в душу, і дзвонять чорними сльозами у серце... [...] Гірко, друже мій, бути собі гробарем. А я пишу тепер. Часом кровею ряди веду вперед і вперед, часом безкровними вже губами лиш шепчу і не веду далі рядів. А часом то з-під землі вибухають співи якісь нелюдські і затиснених долонь мільйони або якась дуже сумна пісня. Або моногонія якась спадає з неба така, що все в ній вмирає, і сонце, і звізди, лишень я один зістаюся. *І тоді чую свою прокляту долю найліпше*» (курсив мій. – Р. С.) [6, с. 454].

Хоча власна доля видавалася прокляттям, свій хрест творчості, письменник усе одно приймає. І тут, поряд із соціально-політичними, психологічними, навіть теологічними причинами, потрібно поставити ще одну, можливо й головну, – генетичну. Ймовірно, без відповідної наукової аргументації (а такі дослідження у сфері комплексного вивчення людської природи ведуться уже тривалий час) це прозвучить не надто аргументовано, але В. Стефаник, як і Леся Українка, був митцем вродженим. Така особистість і за найнесприятливіших умов (як зовнішнього, так і внутрішнього порядку) прагне самореалізуватися. У нашому випадку – пише тому, що не писати просто не може. А коли складуться обставини, творчість стає і найдієвішим захистом, а іноді, то й єдиним порятунком від світу, людей, навіть самого себе. Так принаймні було у багатьох колег Стефаника – О. Кобилянської, М. Коцюбинського, Лесі Українки.

Важко сказати чи ця гармонія з музою осягалася десятиліттями напруженої праці, а чи є властивістю вродженою, складником таланту. Безсумнівно одне – з якими б труднощами не був пов'язаний творчий процес і якими б наслідками для автора не обертався, творчість усе одно залишалася непроминальною і за цих умов визначаль-

ною цінністю й сутністю. «Я тоді тільки можу боротись (чи скоріше забувати про боротьбу) з виснаженням, високою температурою і іншими пригнітаючими інтелект симптомами, – писала Леся Українка Л. Старицькій-Черняхівській, – коли мене попросту гальванізує якась *idée fixe*, якась непереможна сила. Юрба образів не дає мені спати по ночах, мучить, як нова недуга, – отоді вже приходиться демон, лютіший над всі недуги, і наказує мені писати, а потім я знову лежу *zusammengeklappt* (*безсила – нім.*), як порожня торбина» [7, XII, с. 394]. Стан, який так переконливо передає авторка, виявляє цілковиту упокореність, залежність людини від сили (назвемо її обережно – надреальною), що владно змушує «провидця» фіксувати, ословлювати відкриті видіння та образи. Але існував тут, хоча і менш очевидний, але не менш значущий зворотний зв'язок, що визначався умінням генерувати й спрямовувати цю потужну енергію у конструктивне русло. Власне кажучи, Леся Українка навчилася керувати своєю, як писала у ще одному приватному листі, манією. Керувати принаймні у тих межах, що дозволяли з рівня уяви (стану творчої «орфеевської» одержимості) ретранслювати інформацію на рівень тексту, матеріальної дійсності.

Описана модель у випадку В. Стефаніка бездоганно спрацьовувала лише у першій своїй частині. Письменник також мав видіння, і його настирливою юрбою обступали образи з якими він, до пори до часу, давав собі раду. Але уповні опанувати своєю манією йому не вдалося, про що, поміж іншого, свідчить і п'ятнадцятилітнє мовчання. «Як мене катують образи! – зізнавався він на початку творчого шляху С. Морачевській. – Вони у мене такі файні, такі файні, що я вповісти не годен. Ростуть вони, ростуть і вже стають файними парубками. І замість лишитися коло мене і радувати мене – вони конче хоча йти на свій хліб, на своє господарство. Боже, що я тогди за болі переживаю! Я дурію тогди. Беру пишу. Даю їм своє господарство. Дивлюся на їх господарство і виджу таке мізерне, таке маленьке. Кажу: у мене ви були богацькими синами, а на своїм хлібу нуждарями будете. А потім ще гірше вам буде. Підете по жебрах [...]. І йду з подвір'я блудних синів і забуваю за них» [6, с. 386].

Цитований уривок, щоправда, може видатися хоча й трохи ексцентричною, але зрозумілою осторогою початківця перед літературним дебютом: непевністю у власних силах, побоюванні критики та

широкого читацького загалу і т. п. Однак автор, ненастанно вдосконалюючись, писатиме й далі, навіть попри негативні або невиразні відгуки, і так само «дуріючи» над кожним твором. І, зрештою, найголовніше – це зізнання має дуже характерне завершення, яке варто уважно перечитати: «Я вам кажу, як на сповіді, що колись усі ті мізерні господарства попідпалюю, а сам здурію. Прецінь, то страшна річ! Маєш доньку – та й фльондров стане, маєш сина – та й жебраком або злодієм людім в очі лізе. І кожда донька така, і кожден син доньці подобен» [6, с. 386]. Лише через цей, крайній спосіб знищення, В. Стефаник виявляє можливість боротися із безталанними дітьми, що так необачно йдуть від нього. Бажання замкнути творчу діяльність межами внутрішнього світу іноді ставало просто непереможним. І визначалося це не суто естетичними чинниками, як, приміром, у його улюбленого прозаїка М. Коцюбинського. «Ще поки обдумую сюжет, поки в уяві моїй малюються люди, події й природа, – писав автор “Intermezzo”, – я почуваю себе щасливим: таке все яскраве, свіже, повне і сильне, що я тремчу од зворушення. [...] Скінчивши роботу, я почуваю попросту обридження до неї, такою мізерною видається вона мені. Коли б можна було обмежити свою творчість уявою, я був би дуже щасливий. Проте щось сильне тягне мене до літературної праці – і літературі я відданий цілою душею» [4, VII, с. 43].

Неймовірним виглядало б саме припущення, що під такими словами міг підписатися В. Стефаник. Навіть обмислюючи свої майбутні твори, він не почувався не то щасливим, а просто спокійним. І коли у процесі роботи Коцюбинський, зазвичай, переживав тільки збудження й розчарування, то його покутський колега – невимовні страждання. А щодо останньої тези про притягальну силу літератури, то й вона могла бути потверджена тільки наполовину. Стефаник, безперечно, пізнав безмірну владу «демона лютішого, над всі недуги», що наказує писати, але якнайшвидше хотів її позбутися. Тож не дивно, що знищивши чернетки кількох новел, він міг спокійно зауважити, що тепер розуміє чому Гонта порізав своїх дітей, але не розуміє, чому той плакав над їхніми тілами. Отже питання не лише риторичне – чи може тут ітися про глибинне усвідомлення самоцінності мистецького витвору, сказати б, модерністське потрактування його як найвищого здобутку й сенсу людського існування? Можливо, також, що й через

ці сумніви Стефанік постійно відчував непевність у власному творчому покликанні, у доцільності називатися письменником.

Суттєво позначилося на такому само позиціонуванні й досить суперечливе розуміння феномену письменства. Вступаючи на цей шлях, Стефанік покладав на нього неабиякі надії. Та уже на початку 1899 року у листі не кому іншому, як О. Кобилянській роздратовано ствердив: «Література – то є афішованя, то є комедіянство. Вся, вся» [6, с. 426]. Появу цього «категоричного імперативу» можна пояснювати кількома далеко не рівнозначними причинами. Найпрозорішою, але зовсім не основною, було сумнозвісне тенденційне розуміння мистецтва у тогочасному суспільстві. Але усе ж значно вагомішими видаються суб'єктивні чинники. Першим із них є небажання виносити на суд громадськості найсокровенніше, що для більшості, у кращому випадку, видається просто незрозумілим. Інше міркування визначалося необхідністю т.зв. фахової налаштованості на реальність, про що колоритно писав Стефанік усе тій же О. Кобилянській: «Не люблю я кар'єри літературної. Що зауважиш, що “підглянеш”, що почувеш – зараз махай на торг, аби продати!» [6, с. 417]. Та усе ж головною причиною, думається, тут стало розчарування Стефаніка як у суто художніх можливостях мистецтва передати трагедію і красу світу, так і в спроможності мистецтва цей світ змінити.

Отже, у сприйнятті літератури В. Стефанік переходив від крайності до крайності: або найвищий здвиг людського духу, або нічого не варта марничка, «комедіянство». Однак друге, у цім випадку, було похідним від першого, а тому і не таким значущим. Надто серйозне ставлення до справи, надвимогливість до себе, творів, читача – усе сприяло своєрідному ототожненню мистецтва і життя, навіть підміни одного іншим. За такого підходу повністю випадав ніби й невеликий, але дуже важливий компонент – компонент гри. А тільки вона надає необхідної легкості, розкутості уяві, переводить творчість із площини «обов'язку» у площину «бажання». («Як я люблю оці години праці!» – повторити ці слова за Лесею Українкою Стефанік навряд чи зумів би). І саме завдяки цьому, гра дозволяє тримати у рівновазі психіку митця, повсякчас зберігаючи творчий тонус і форму. А так переключатися, розпружуватися В. Стефанік, очевидно, не вмів, тому й зламався порівняно швидко, зупинившись, фактично, на високому злеті. Чи то не зміг стишити «горіння» власної душі, скерувавши його у спокійніше русло, чи не повірив у можливість бути в Україні професійним

письменником, як, скажімо, В. Винниченко чи О. Олесь. Але факт залишається фактом – Стефаник поринув у мовчання.

Цікаво, чи вважав він, що у такий спосіб зможе позбутися того прокляття творчістю, про яке іноді оповідав? Достеменною відповіді, зрозуміло, не знайти. Але можна подивитися з чим він залишився після того, як збувся потреби (чи точніше сказати необхідності?) писати. Спроби знайти себе у науково-викладацькій діяльності, громадській роботі, політиці – усе це напевно було не тим. А в останні два десятиліття доля узагалі подарувала можливість повернутися до (нагло перерваного), але ж визначеного походження і обставинами «модусу існування» – спокійно і звичайно жити природним життям газди-селянина. І що ж робить Стефаник перед тим, як виїхати з Відня на Батьківщину – пише першу, після п'ятнадцятирічної перерви, новелу «Діточа пригода». Таки ніщо не змогло замінити йому творчості, цього найдієвішого для вродженого митця шляху пізнання й опору світові. У славетному «Міфі про Сізіфа» А. Камю глибоко розкриває цей феномен. «Творчість, – твердить він, – найефективніша школа терпіння і ясності. Вона ж є і разючим свідченням єдиної чесноти людини: впертого бунту супроти власного приділення, наполегливості в безплідних зусиллях. Творчість вимагає щоденних зусиль, панування над собою, точної оцінки меж істини, вимагає міри і сили. Творчість – це різновид аскези. І все це “ні для чого”, щоб вічно повторювати одне й теж, не рухаючись з місця. Та, може, важливим є не сам великий витвір мистецтва, а те випробування, якого він вимагає від людини, той привід, що дається витвором мистецтва людині для подолання примар і хоча б незначного наближення до оголеної реальності» [2, с. 87].

Очевидно те «наближення», про яке пише Камю, є надзавданням митця, що достатньо свідомий власного призначення. Наважитись і зуміти побачити у бутті найголовніше, а ще спробувати це зафіксувати (не без потаємної надії відкрити очі й іншим) – чи ж не велика й велична місія. І, мабуть, заради її виконання справді можна відмовитися від багатьох речей, тим паче, коли є необхідність стати частиною (чи, сказати б, навіть провісником) чогось достеменно важливого, епохального. У певному сенсі поколінню українського порубіжжя пощастило бо ж, повторюючи за Стефаником, усі вони стали свідками народження «нових форм життя і нових ідеалів». Покликання ж письменника, нагадаємо, автор сказаного бачив у тому, щоб «витесати на

камінних хрестах» усі зусилля і муки цих великих народин. Чи означало це, що роль творця мала бути зведена до функцій літописця? Безперечно із таким твердженням не погодився б ні Стефаник, ні його колеги. Тоді виникає інше запитання: чи виконували вони, оперуючи нинішніми загальниками, соціально-політичне замовлення доби, а коли так, то чи робили це свідомо?

Відповідь на обидва запитання буде позитивною, однак лише тією мірою, якою справжній митець віддячує власній епосі, зупиняючи, вкарбовуючи її у вічності. Переконливою ілюстрацією сказаному, думається, буде невелика заувага Лесі Українки висловлена у датованому листопадом 1905 року листі А. Кримському. Описуючи побратимові свої враження від збуреного революцією Києва, вона, не без подиву, зізнається: «В поезії я тепер обдарована несподіваною гармонією настрою моєї музи з громадським настроєм (се далеко не завжди бувало!). Мені якось не приходитьсь навіть нагадувати сій свавільній богині про її “громадські обов’язки”, так обмарив її суворий багрянець червоних корогов і гомін бурхливої юрби. Я навіть не розумію, яка приємність сій *citoyenne Muse* (*громадяниці Музи – фр.*) воловодиться тепер з таким недолугим створінням, як я» [7, с. 139]. Наведений фрагмент примітний, звичайно, цілковитою довірою і виразною залежністю письменниці від натхнення й таланту. Але це зовсім не означало, що саме соціальна емпірика їх стимулює і скеровує. У цьому ж листі авторка повідомляє, що громадянський обов’язок виконуватиме як співробітник однієї з трьох запроєктованих українських газет, здобуваючи (в оригіналі – «купуючи») тим собі право займатися поезією, котру судитиме історія мистецтва, а не суспільно-політичних рухів.

Стефаникові громадські повинності органічніше поєднувалися із творчістю, яка, під цим оглядом, могла сприйматися на рівні з його партійно-державницькою діяльністю. Проте як справжній митець він не міг не визнавати естетичного пріоритету над будь-яким іншим. (Вже у 1920-х рр., покликаючись на своє літературне чуття, цілком серйозно запевняв, що половину із ним написаного варто «перечеркнути» як маловартісне). Тому важливим і цілком слухним є твердження про те, що, окрім зовнішніх, т. зв. соціальних чинників, до творчості його спонукало іще щось інше, значно сильніше. Уже йшлося про феномен вродженого таланту, що повністю підпорядко-

вує собі особистість, визначаючи її думки, прагнення, дії. У Стефаника, наче зумисне на цей випадок, є цікава самохарактеристика, розгорнута у відповідь на питання О. Кобилянської про його внутрішній стан і «поводження». «Як вам показати чоловіка, – із розпачем покликує автор, – що ходить коло великої мармурової брили? Ходить коло неї, потім падає на ню, потім нігтями її рве, – а брила мертва. Потім сльози падають на камінь, ще потім душа прожерла би камінь – і раниться. Раз з тої брили стає хрест над могилою – і смуток; раз вибігає білий ангел, як з раю, і радість. [...] Як Вам описати такого чоловіка, що ходить коло тої плити і видить, що в плиті жиє мармурове жите?!» [6, с. 410].

Дивовижна метафора – буття і мистецтва і, звичайно, долі митця, що вічно перебуває наодинці з собою, збентежений грандіозністю пізнаного світу й тими звершеннями, котрих йому належить у нім сягнути. Сюжетом своїм вона відсилає до максими одного із велетів відродження Мікеланджело Буанаротті, який на захоплення сучасників його скульптурами, спокійно відповідав, що усі справжні образи закладено у самому мarmorі. Він же, як майстер, просто допомагає їм звільнитися, забираючи зайве. За зовнішньою простотою сказаного, криються титанічні зусилля творця, без сумніву знайомі й Стефанікові через працю над витесуванням своїх камінних новел. Лише чутлива, зосереджена душа може у безгомінній для інших брилі вловити токи живого життя, прозирнути за реальністю позірною – справжню присутність і сутність. І тоді вже відпадають усі резони й міркування, окрім, власне, одного, – видобути осягнуте на поверхню, звільнивши його від мороку небуття. М. Бланшо, апелюючи до античної міфології, напряду узалежнював творчий процес від цього стремління, гону до істинного. «Творити можна лише тоді, – перекопував французький мислитель, – коли незмірного досвіду глибини, – досвіду, що його греки визнавали необхідним для творчості, досвіду, в якому творіння випробовується незмірністю, – прагнуть здобути заради нього самого. Глибина не відкриває себе, якщо опинитися з нею віч-на-віч, вона відкривається лише тоді, коли чаїться в творінні» [1, с. 160].

Мистецькі шляхи, котрими Леся Українка та В. Стефанік осягали виміри означеного досвіду, спільними, очевидно, бути не могли (спільним чи, власне, єдиним постає сам досвід). Це зрозуміло навіть, якщо

поминувши суб'єктивно-біографічні й суспільно-культурні фактори, звернутися до найелементарнішого (а з іншого погляду – найголовнішого) – їхньої мовної практики. Не потрібно мати особливих лінгвістичних навиків, щоб з'ясувати хто із двох послуговувався діалектом, а хто, хай і не у всьому унормованим й випрацюваним, але літературним варіантом. Та коли говорити про органічність, то для кожного своя стихія була однаково самодостатньою і рідною. Але зовсім не рівноцінним виявився їхній внесок у розвиток української мови і, як загальнонаціонального об'єднавчого чинника, і як інструмента й матеріалу письменницької праці. Хоча і тут, звісно, є певні нюанси.

Самокритична у всьому Леся Українка не рідко була незадоволена із мови власних творів: інколи та здавалася їй штучною, а то й безживною чи неповнокровною. А що вже казати про народників, котрі мабуть, із не меншим подивом і роздратуванням, аніж київські русофіли, почули з уст героїв «Блакитної троянди» – представників високого панського світу – «малоруське наріччя». Але, напевно, така уже доля кожного сміливця, що наважується порушити здавалося б непорушні до того приписи. Письменниця, як, до слова, і її мати, і страший товариш М. Старицький і ще дехто з приятелів та колег належала до тієї унікальної категорії майстрів, котрі «кували» (термін епохи) українське слово. Те слово, яким до світу могли б озватися не тільки люди землі, але й митці, філософи, політики, історики, священики.

Однак, щоб «викувати» міцний і повнозвучний голос для інтелігенції потрібно мати надійну основу, належний матеріал. А його у достатку «настачити» міг тільки усенародний геній. Тому й такими зрозумілими виглядають нарікання Лесі Українки на долю, що позбавила її щастя жити на Батьківщині, спілкуватися з простими людьми, щоб, як підкреслював К. Квітка, «студіювати» їхню мову. Навіть вітчизняних реалістів другої половини ХІХ століття, яких у всьому іншому ставила дуже невисоко, письменниця цінувала саме за філігранне володіння живим словом. Хоча стверджувати, що мовні партії героїв її волинських оповідань або навіть «Лісової пісні» звучать неприродно чи відірвано від поліського контексту теж, мабуть, не доводиться.

Засадничо відмінною була функція або, точніше, повноцінна роль покутської говірки у новелах В. Стефаника. Чи не вперше у новій українській літературі вузько локальний діалект успішно актуалізо-

вано не задля стилізації, а саме як повноцінний художній засіб, до певної міри навіть художній образ. Як це вдалося письменникові – тема, вочевидь, іншої, швидше лінгвістичного плану розмови. Нам же важливо з'ясувати авторську позицію і, сказати б, стратегію у цьому питанні.

Найочевиднішим поясненням може слугувати теза, підтримана й самим Стефаником, про незнання літературної мови на достатньому для творчості рівні. Однак це твердження легко спростувати, вказавши бодай на пристойне знання польської, російської та німецької. Отже філологічні здібності він мав, і щоб опанувати рідну не потребував докладати надмірних зусиль) хоча б таких, як його молодший колега – лемко Б.-І. Антонич). Та й після 1916 року Стефаник переконливо довів, що володіє словом Шевченка не гірше за найвідоміших своїх сучасників. Виходить, що причина тут у якійсь внутрішній засторозі, а можливо, навіть упередженні.

Як відомо, на диво стійку і відверту неприязнь молодого Стефаника викликала «освічена руськість». То ж чи могла його привабити (або хоча б задовольнити) мова спільноти, від котрої так послідовно намагався дистанціюватися? І лише згодом, після зміни епох і пережитих бурхливих подій він допевнився у конечній необхідності «фермента» інтелігенції у суспільно-державному будівництві. Неабияк укріпить письменника на такій думці й друга (і остання) поїздка у Наддніпрянщину. Це був, слід уточнити, січень 1919 року – період Директорії. Саме у ці часи в його новелах починають з'являтися виразно марковані національні (а не лише етнічні й соціальні) означники – «Україна», «українці», а отже, і єдиний для всієї країни засіб спілкування. А через кілька років Стефаник узагалі скаже про доцільність чи навіть необхідність «перекладу» своїх творів на літературну мову. І коли всередині усе тих же 1920-х рр. його запитують чому так мало пише (та й писав до цього), то, можливо й несподівано, із уст «мужицького поета» почують абсолютно філологічну, сказати б, мистецьку відповідь. Ось вони, ці слова: «Якби я володів таким органом творчості, який дістає змалку кожний французький письменник – повною, готовою, всесторонньою, гнучкою мовою інтелігента, придатного до вислову всіх індивідуальних ідей і почувань, тоді я був би, може, вам дав щось більше... тоді я не потребував би обмежитись до

того недосконалого засобу, яким є мій своєрідний діалект, і я не переходив би, змагаючись з ним, тих мук творчості, яких ціною писав те, що дав вам» [5, с. 99].

«Недосконалий засіб», що ним видавався для зрілого Стефаника покутський діалект, не завадив, однак, його прозі (навіть попри труднощі перекладу) здобутися на всеслов'янський резонанс. Як, до речі, мазурська говірка не загальмувала творчого становлення одного з найтонших психологів модерної польської літератури, доброго знайомого нашого письменника – Владислава Оркана. Та й переконливо доведено, що архаїчність авторської мови не може слугувати ані мірилом таланту, ані здатності митця осягати й послуговуватися найновішими відкриттями у царині художнього стилю.

Висновки. Те, що Леся Українка, як і В. Стефаник, кожне у свій спосіб шукали шляхів оновлення вітчизняного мистецтва й у цих шуканнях прийшли до модернізму, сьогодні видається цілком очевидним. Власне, проникливі критики, яких у тім не так уже й багато, вказували на це ще за життя письменників. Зокрема про автора «Синьої книжечки» досить переконливо говорилося (й говориться) як про послідовного експресіоніста. Хоча, приміром, С. Єфремов, уважав деякі його речі наскрізь символістськими. А от творчі пріоритети Лесі Українки видаються, сказати б, зворотно-протилежними. Варто визнати слухність за тими науковцями, котрі, виокремлюючи символізм як основу індивідуального стилю письменниці, водночас віднаходять у її творах ще й впливи поезики експресіонізму.

Література

1. Бланшо М. Простір літератури; пер. з фр. Л. Кононович. Львів: Кальварія, 2007. 272 с.
2. Камю А. Бунтующий человек; пер. с фр. И. Волевич, Ю. Денисов и др. Москва: Политиздат, 1990. 415 с.
3. Косач-Кривинюк О. Леся Українка. Хронологія життя і творчості; репринт. вид. Луцьк : ВАТ Вол. обл. друк., 2006. 928 с.
4. Коцюбинський М. Твори: У 7 т. Київ: Наук. думка, 1973–1975.
5. Рудницький М. Його слово. Василь Стефаник про себе // Василь Стефаник у критиці та спогадах. Статті, висловлювання, мемуари. Київ: Дніпро, 1970. С. 86–112.
6. Стефаник В. Твори. Київ: Дніпро, 1964. 552 с.
7. Українка Леся. Зібрання творів: у 12 т. Київ: Наук. думка, 1975–1979.

References

1. Blanscho M. *Prostir literatyru* [Literature space]. Lviv, 2007. 272 p. (in Ukrainian).
2. Kamy A. *Buntuyschiy chelovek* [Rebelling man]. Moscow, 1990 (in Russian).
3. Kosach-Kryvyniyk O. *Lesia Ukrainka. Chronologia zhyttia i tvorchosti* [Lesya Ukrainka: Chronology of life end creation]. Lutsk, 2006. 928 p. (in Ukrainian).
4. Kotsubinskiy M. *Tvory* [Works]. Kiev, 1973–1975 (in Ukrainian).
5. Rudnitschiy M. *Yoho slovo. Vasyl Stephanyk pro sebe* [His word. Vasyl Stephanyk about himself]. In: *Vasyl Stephanyk u krutuci ta spogadah*. Kiev, 1970. 552 p. (in Ukrainian).
6. Stephany V. *Tvory* [Works]. Kiev, 1964. pp. 86–112 (in Ukrainian).
7. *Ukrainka Lesia. Zibrania tvoriv: U 12 t.* [Collection of works]. Kiev, 1975–1979 (in Ukrainian).

Serhiy Romanov. Emotion and/or Intuition how Basis of Art Creation (Lesya Ukrainka's and Vasyl Stephanyk's Experience). In the article the artistic creatively by Lesya Ukrainka and Vasyl Stephanyk in comparative context art are observed. The main idea this work is conception nuove haw existence and creative activity. Its defines the psychotype of a writer (there are main inside direction) and so writer's art visions originality. The special national version of the art nuovo that was harmonious and to western canon is narrated. Thus the Vasyl Stephanyk's eschatological expressionism fundamental connects with important social world outlook fervor of humanism and optimism. Lesya Ukrainka's – symbolist intuition, sensibility and emotion thought by rational constructions the unexpected and high qualitative is additioned and continued.

Key words: emotion, intuition, mind, type, art, challenge, play, language, reader.

Стаття надійшла до редакції 12.09.2017 р.

УДК 82.161.2-97.09:229:236

Лариса Семенюк

ORCID ID: 0000-0002-6619-9695

Експресіоністичні імпульси в художньому просторі середньовічної есхатології (на матеріалі апокрифу «Ходіння Богородиці по муках»)

У статті на матеріалі апокрифу «Ходіння Богородиці по муках» відстежено деякі вияви імпресіоністичного способу мислення, що був органічним для творців середньовічної есхатології з її катастрофізмом, динамічністю, трагічним напруженням, апеляціями до теми смерті тощо. Розглянуто такі елементи поезики, що виводять цей текст за межі середньовічної стильової парадигми.