

## "СУВЕРЕННА ОСОБИСТІТЬ" ЯК ПАРАДИГМА НЕОРОМАНТИЗМУ (В РЕЦЕПЦІЇ ЛЕСІ УКРАЇНКИ)

В історії вивчення творчості Лесі Українки виразно окреслилися дві тенденції, які умовно можна б назвати реалізоцентричною та модернізоцентричною.

Перша з них сформувалася під впливом соціологічної критики 1920-х років і набула свого утвердження в середині ХХ ст. Згідно з цією методологічною установкою творчість Лесі Українки поставала в контексті розвитку реалізму, тобто як проміжне явище між критичним і соціалістичним реалізмом. Відповідно до цього неоромантизму була відведена роль предтечі соцреалізму, його „раннього” етапу. Така установка відповідала ідеологічній доцільності та ідеї художнього прогресу, тому фігура перехідності не викликала жодних теоретичних незручностей. Навпаки, з цього погляду, творчість Лесі Українки сприймалася як „прогресивне”, „революційне” явище, зумовлене об’єктивними суспільно-історичними обставинами і за своєю суттю спрямоване у „світле майбутнє”, непримиренна боротьба за яке визначала, як відомо, сенс художньої діяльності взагалі.

Друга тенденція виникає в 1990-х роках на руїнах соцреалізоцентричної моделі літературознавства. Ідея прогресивного розвитку літератури була відкинута, і на її місці виникла запозичена у французьких декадентів, а згодом постульована західноєвропейськими дослідниками модерністська формула *fin de siècle*, „кінця віку” – такого собі всуціль кризового стану, який визначає „загальний дискурс модернізму” та характеризується негативістським сприйняттям історії і традиції, безперервною деканонізацією, конфліктністю, настроями втоми, відчаю, безсилля тощо. Незважаючи на особливості українського літературного процесу кінця ХІХ– початку ХХ ст., ця формула була перенесена на український ґрунт з усіма наслідками, що випливають звідси. Оскільки ж український модернізм виявився мало схожим на його „класичний” варіант (Дж.Джойс, Т.С.Еліот, Е.Паунд та ін.), то увага була зосереджена на „дискурсі” й „дискурсії” модернізму [1; 3], тобто ймовірності, контексті, потенційно існуючому мовленні. Завдяки дискурсивному аналізу вдалося порушити чимало нових літературознавчих проблем, однак загалом його наукова ефективність, зокрема щодо модернізму в українській літературі, незначна, бо ця література в черговий раз була поставлена в ситуацію недо-, у цьому випадку – недо-модернізму: жодна з модерністських спроб радикально змінити канони культури, починаючи від 1898-1902 рр. і до середини ХХ ст. (поезія Нью-Йоркської групи), як виявилося, не стала успішною [див.: 3, 20]. Стосовно Лесі Українки з’являється поняття „ранній модернізм”, а її „новоромантизм” (отже, творчість загалом!), якщо про нього згадують, знову ж таки наділяється функцією перехідності, тобто постає як проміжне явище, як відоме уже „тяжіння” до... модернізму (замість соцреалізму). Переконавання в такому „тяжінні” ґрунтується на з’ясуванні окремих „дискурсів”, що складають „дискурс модернізму” загалом, а саме: антинародництво, антихристиянство, антиреалізм, фемінізм, „неопоганство” та ін.

Аналіз творчості Лесі Українки засвідчує, що всі щойно названі „дискурси” для неї не були актуальними:

1. „Народницький напрям” письменниці розглядала як певний етап розвитку літератури. Вона усвідомлювала і його історично позитивну роль, і його обмеженість у нових умовах. У цьому сенсі питання про т.зв. (анти)народництво Лесі Українки викликає серйозні сумніви: ні її псевдонім, ні захопленість народною піснею, ні „*Lehrjahre*” (роки навчання) періоду першої поетичної збірки нічого спільного з народництвом не мають, так само як її критичні зауваги щодо „народницького напрямку” в українській і польській літературах – з антинародництвом.

2. У з’ясуванні ставлення Лесі Українки до християнства домінує версія *pro et contra*, що виникла в умовах вульгарного соціологізму та „войовничого атеїзму”. У сучасному дискурсі вона ґрунтується на однозначно витлумаченому „антихристиянстві” Ніцше. На основі міркувань письменниці, висловлених у листах і в літературно-критичних працях, неважко дійти висновку, що вона не сприймала соціально-політичної доктрини християнства, побудованої на „конфесійній виключності” та деспотичній формі стосунків „пана і раба”. Загалом же християнство для Лесі Українки – це культурно-історична епоха, що прийшла на зміну античності, тобто певний



тип культури із властивим світоглядом, способом мислення, психоемоційними переживаннями і традиціями, розумінням взаємин людини з Богом, суспільством, історією, особистих взаємин тощо. Трагічні перипетії цієї епохи й пошуки людської сутності, особливо в перехідний період, становлять зміст її творів на християнську тематику. А з цього погляду питання про т.зв. антихристиянство Лесі Українки втрачає будь-який сенс.

3. Поняття „антиреалізм” науково некоректне, воно непричетне ні до літератури загалом, ні до творчості Лесі Українки зокрема, а лише стосується дослідників, які нереалістичний тип письма необачно називають „антиреалізмом”. Усвідомлюючи свою відмежованість від старшого покоління митців, вихованих „в традиціях реалізму”, письменниця водночас вважала реалізм необхідним елементом у творчості кожного істинного художника слова.

4. Питання „Леся Українка і фемінізм” значною мірою надумане. У підсумку стає очевидним, що ні родинні традиції, ні стосунки в сім’ї й виховання, ні ближче оточення не збуджували (або не могли розбудити, як у випадку з Кобилянською) інтересу Лесі Українки до феміністичних ідей. Провідна роль тут належала М.Драгоманову, який орієнтував її на „європеїзм”, тобто на розширення світогляду, подолання провінціалізму, осягнення вселюдських ідеалів. Фемінізм як світогляд письменниця вважала вузьким і обмеженим, як теорію – неоригінальною, нудною; фемінізм як жіночий культурний рух не сприймала, називала „сепаратизмом” і ставилася до цього з достатньою долею скептицизму; як згадував К.Квітка, ставилися „з виразною антипатією до всякого жіночого сецесіонізму в справах культурних, не любила спеціально жіночих журналів, клубів, вистав тощо” [2, 306]. У художній творчості фемінізм як публіцистику вона протиставляла белетристиці, надмірну феміністичну тенденційність розцінювала як художній прорахунок. Фемінізм як суспільну рівноправність вважала аксіомою, що не потребує жодних теоретичних доказів, а шлях до „суверенної особистості”, повноцінної людської індивідуальності бачила саме в подоланні її духовної й інтелектуальної обмеженості.

Отже, основні складові модерністського канону не стали для Лесі Українки визначальними. Орієнтуючись на модерні тенденції європейської літератури, письменниця водночас уникала надмірного захоплення новаторськими експериментами, властивими, скажімо, французьким декадентам чи польській „модерні”. У цьому зв’язку постає питання, яке неодноразово й так наполегливо порушувала вона у своїх статтях, – питання неоромантизму як модерного явища в літературі кінця XIX – початку XX ст.

Проаналізувавши літературно-критичні праці Лесі Українки, неважко переконатися, що вона була цілком свідомо тих трансформаційних процесів, що відбувалися в літературі на зламі століть. Вельми показова в цьому сенсі її стаття „Заметки о новейшей польской литературе” (1901), в якій авторка висвітлює основні тенденції і „прямування” польської літератури упродовж останньої третини XIX ст. Окресливши в загальних рисах сутність польського „народництва” та його роль у складних ідейно-естетичних перипетіях зазначеного періоду, письменниця, зокрема, зосереджує увагу на творчості краківської школи поетів. У їхній поезії, зневіреній у народницькій ідеї „органічної праці” й оспівуванні повсякденних страждань, превалюють всуціль песимістичні настрої. Вона пройнята відчасм, прокляттями „темній юрбі” й тугою за містично незбагненим, галюцинаціями смерті й вічної руїни, філістерським задоволенням „малими справами” і мріями про нірвану, пошуками ефемерних „ідей” і „релігії краси”, часто піднесеної понад усі інші „догмати”. „В общем, – зазначає авторка, – польская поэзия, пробуждающаяся только теперь после тридцатилетнего состояния полусна, настроена мрачно, и все пессимистические течения мировой поэзии находят в ней себе отголосок: демонизм Байрона, стремящийся к нирване, пантеизм Шелли, холодный космический пессимизм Леонт де Лиля и [Жозе]-Мария Эредиа, сатанизм Бодлера, сверхчеловеческая презрительность Ницше, тоска пресыщения и набожность отчаяния Верлена, нравственный нигилизм Рембо, вечно страдающий эстетизм д’Аннунцио, безумный лунатизм Сар Пеладана, – все это отражается, как в зеркале, в созданиях краковской школы поэтов, сотворивших себе кумир из поэтической прозы неистово-вдохновенного Станислава Пшибышевского” [5, 112-113] (тут і далі курсив мій. – Л.С.).

Засадничі „догмати” цієї „школи” виражені у збірнику „quasi-критичних статей” С.Пшибишевського „На дорогах душ” („Na drogach duszy”), що став своєрідним маніфестом молоді польської „модерні”, об’єднаної навколо краківського журналу „Життя” („Życie”). Хоч автор



наполягає на самобутності своєї теорії, але насправді за змістом і способом вислову вона з усією очевидністю апелює до французької *décadence* та німецької *Moderne*. За словами Лесі Українки, свідомо нелогічність думки й навмисна незв'язність образів С.Пшибишевського, як того вимагає його запозичена в декадентів та почасти в імпресіоністів теорія, нагадує „безумие Гамлета”, про якого ні дійові особи драми, ні читачі, ні критики не можуть достеменно сказати, чи воно було удаваним чи справжнім.

Основний принцип, що сповідує С.Пшибишевський, – „мистецтво для мистецтва”. Згідно з його теорією, мистецтво – це не „краса” і не „пізнання”, воно не визнає жодної з донині існуючих естетичних формул, не має ніякої мети, бо саме в собі мета, його принцип – „сила”, непідвладна нікому самодостатня енергія; це відтворення абсолютного – „обнаженної души” у її „обнаженейших состояниях”, тому воно не може бути слугою жодній ідеї, моралі чи тим паче „плебейській” суспільності; жрець цієї „нової релігії” мистецтва – митець, його кредо – „абсолютна свобода”, він самодостатній, стоїть вище життя, не знає ніяких обов'язків і обмежень, одне слово, *ipse philosophus, daemon, deus et omnia* (сам філософ, демон, бог і все інше) – так виглядає теорія „нового мистецтва” С.Пшибишевського у сприйнятті Лесі Українки.

Однак, завважає письменниця, такий „абсолютно свободний артист” постає чимось на зразок „лишеного все прав состояния”, бо насправді його „права” всуціль обмежені. Навіть у тематиці творів йому, по суті, не залишається альтернативи: „Судя по тем положительным примерам, на которые указывает Пшибишевский в своих критических очерках, бедному свободному артисту даже выбор тем предоставляется очень небольшой: любовь, смерть... и, кажется, это все” [5, 119-120].

Нелогічність і суперечливість цієї теорії для Лесі Українки очевидна, і проти цього „метафизического натурализма, или декадентизма, или модернизма”, на думку авторки, уже почалася реакція. Зокрема, у комедії „Карикатури” Я.-А.Кисельовського „оголені душі” (герої-модерністи) постають як карикатури на їхню ж таки доктрину. Проти теорії та практики „нової школи” („модерністів” зразка „оголеної душі”) виступив також А.Немоєвський у романі „Листи божевільної людини” („Listy człowieka szalonego”), вбачаючи в „новому” напрямі літературу „найнижчих інстинктів”. Його критика спрямована проти митців, які, прикриваючись лозунгами про високе покликання мистецтва, обманюють світ „теорійками про незалежність”, а насправді прислужують (не безкорисливо!) „горсти избранников”. На думку Лесі Українки, цей роман написаний з відвертою викривально-полемічною метою і, як кожен памфлет, перебирає міру, змальовуючи „нову школу” як гурт людей нещирих, корисливих та егоїстичних. До того ж сам обвинувач не знаходить конструктивних рецептів проти „хворої модерні”, натомість закликаючи до „синтезу” на зразок побажання „хай людство буде щасливим”. Так само далекий від „синтезу” герой повісті С.Жеромського „Бездомні люди”, який виступає носієм невимовних моральних страждань за покривджених і принижених та, як наслідок, безпросвітної самотності, що часто доводить до втрати почуття реальності. Він, навпаки, відмовляється від будь-якої перспективи особистого щастя, але не тому, що цього вимагають реальні обставини, а заради повної незалежності цілковито самотньої людини, яка прирекла себе на служіння стражденному людству.

„Les extrémités se touchent [протилежності сходяться – франц.], – підсумовує Леся Українка, – Пшибишевский создает искусство „горсти”, Жеромский этику – тоже „горсти”, и в какие тяжелые цепи заковывают они эту „горсть”. Пшибишевский отрекается от счастья и красоты во имя „силы”, Жеромский во имя „сострадания”; один хочет освободить искусство, другой человечество, – но кого может освободить невольник в цепях?” [5, 125].

Вираз „невольник в цепях” достатньо чітко окреслює сутність польської „модерні” та, отже, дає змогу певною мірою означити позицію самої Лесі Українки стосовно цього явища. Ідеться передусім про надмірності у сповідванні певних, здебільшого запозичених, естетичних постулатів, які тяжіють над митцем, сковуючи його творчий „дух” і фантазію. Тому новітні польські белетристи, за словами авторки, справляють враження „чогось-то безконечно нежного і любящего, но не сильного, не свободного духом”. Такі різні „по духу” автори, як Пшибишевський і Жеромський, Тетмайер і Каспрович, за зовнішньою манерою дуже схожі між собою: усі вони, зазначає Леся Українка, пишуть „новоромантическим стилем” і постійно протиставляють почуття розуму. У зовсім іншому світлі, на протигагу безоглядному прагненню до оригінальності і крайньому



суб'єктивізму, постає такий же безрадісний, але „мужественный и свободный” талант В.Сорошевського. Своїми літературними прийомами він близький до тургенєвського реалізму, а за пристрасно до виняткових тем – знову ж таки до романтизму, однак „никаких теорий искусства, никаких эстетических догматов он сам не развивает нигде, этических программ тоже не ставит в отвлеченной форме” [5, 125), натомість ратує за „ясную частицу идеала” у творчості.

Як бачимо, ставлення Лесі Українки до польської „модерни” позбавлене будь-якого критиканства чи, навпаки, безпідставного захвату. Творчість „нової школи” вона розглядає в контексті загальних тенденцій, властивих європейській і польській естетичній думці кінця ХІХ ст. Саме ж поняття „польської модерни” асоціюється в неї з наполегливим пошуком нових мистецьких горизонтів, що часто супроводжувалося надмірною пристрасно до перейнятих від французьких і німецьких теоретиків естетичних „догматів”, і це „брожение умов” – свідчення того, що в польській літературі, багатій, розмаїтій і надзвичайно цікавій, „аналитическая работа еще далеко не закончена” [5, 127]. Тому замість „синтезу”, на якому так наполягають польські критики, правильнішим був би, вважає Леся Українка, заклик „Свободы духа..!”

Гасло „свобода духу”, на перший погляд, видається недостатньо виразним, навіть метафоричним. Однак в інших статтях Лесі Українки, як-то „Михаэль Крамер”. Последняя драма Гергарта Гауптмана”, „Новейшая общественная драма”, „Винниченко”, воно набуває конкретнішого змісту: ідеться про „освободительный дух новоромантизма” [5, 133], „веяние новоромантизма с его стремлением к освобождению личности” [5, 236], про „новоромантическую освободительную идею” [5, 243], тобто про ті сутнісні (не формальні!) елементи, які, слід думати, репрезентують нове світорозуміння та які, наголошувала авторка, необхідні, між іншим, і для „синтезу”. Одне слово, „модерність” постає для Лесі Українки не лише як тематично-стильова відмінність (порівняно з „реалістами” й „натуралістами”) чи тим паче гучні декларації про „абсолютну свободу” митця й мистецтва, а насамперед як нова світоглядна установка, формування якої письменниця пов'язувала не з „метафізичним натуралізмом, або декадентизмом, або модернізмом”, а саме з неоромантизмом чи, у її власному формулюванні, „новоромантизмом”. В основі ж цього світогляду – нова концепція людини як суверенної особистості. До того ж ідеться передовсім про „свободу духу”, тобто про суверенність як (насамперед) внутрішню, духовну свободу.

На думку Лесі Українки, нові естетичні тенденції вперше виразно оприявлені в німецькій літературі, а найраніше від усіх – Г.Гауптманом, зокрема, у драмах „Ганнуся” і „Затоплений дзвін”, що задали тон німецькій неоромантиці. Хоч Г.Гауптман і не претендує на роль „главы новоромантиков” у тому розумінні, в якому цей вираз прикладають, скажімо, до М.Метерлінка, але він „как идеолог больше сделал для новоромантизма, не говоря уже об искусстве вообще, чем Метерлинк и прочие корифеи новой школы” [5, 134]. Цей „ідеологічний” внесок письменниця вбачає у прагненні досягнути самоцінності людської індивідуальності, вважаючи, що це прагнення стало однією з „нав'язливих ідей” Г.Гауптмана, яку він порушує, по суті, у кожній із своїх драм, „создавая каждый раз совершенно новый мир на старом фундаменте”. Лейтмотив його творчості – проблема самотності, втілена в новому типі Чайльд-Гарольда, який, хоч значною мірою уже віддалений від байронівського прототипу, усе ж зберігає його спадкові риси. Як і герої Байрона, гауптманівські персонажі „одинокі по существу”. Та їхня самотність позбавлена містичності, бо її причини криються здебільшого у зовнішніх обставинах (вплив середовища, виховання і т. ін.), тягар яких скинути із себе вони не можуть, не хочуть чи не вміють. Тому всі самотні Г.Гауптмана позначені печаттю перехідності (роздвоєності), відсутністю цільності, як-то, скажімо, Ганс Фокерат („Самотні”) чи Генріх („Затоплений дзвін”). Це, за словами Лесі Українки, невдахи, люди перехідного часу й перехідної психології, які не в змозі подолати прірву між своїми високими задумами і їх втіленням у життя. Цим „надто людським” натурам не властивий героїчний чин, але вони свідомі і своїх високих ідеалів, і власного безсилля, і ця свідомість не лише оповиває їх трагічним ореолом, а й вивисує над буденщиною „средних, уравновешенных натур” та, отже, стає запорукою кращого майбутнього. „И знамение времени заключается в том, – підсумовує авторка, – что теперешний Чайльд-Гарольд не „исключительная натура”, а обыкновенная человеческая личность, начинающая сознавать свое достоинство и права” [5, 138].

Обґрунтовуючи неоромантичну концепцію мистецтва, Леся Українка наголошує на її принциповій відмінності від давніших філософсько-естетичних теорій. Сутність цієї концепції



полягає в новому розумінні людини в системі суспільних і міжособистісних взаємин та стосунків з навколишнім світом. Протиставлення „герой і юрба”, „особистість і середовище”, зіткнення суспільних верств, боротьба масових інстинктів – саме цими питаннями переймалася література попереднього періоду. Натомість письменники-неоромантики наполягають на тому, що кожна людина суверенна й самоцінна сама по собі. „Старый романтизм стремился освободить личность, – но только исключительную, героическую, – от толпы; натурализм считал ее безнадежно подчиненной толпе, которая управляется законом необходимости <...> неоромантизм стремится освободить личность в самой толпе, расширить ее права, дать ей возможность находить себе подобных или, если она исключительна и при том активна, дать ей случай возвышаться к своему уровню других, а не понижаться до их уровня, не быть в альтернативе вечного нравственного одиночества или нравственной казармы” [5, 236-237]. Для неоромантиків „людина натовпу” – не аксесуар, не бутафорська приналежність, не ілюстрація теорії боротьби за існування (у біологічному й особливо соціологічному сенсі) і не предмет для художнього експериментування, а „ч е л о в е к в полном смысле слова” [4, 252]. Скажімо, у „Ткачах” Г.Гауптмана всі персонажі пов’язані не лише спільними умовами життя, а й загальним настроєм, у В.Винниченка („Голота”) – ще й спільною фавбулою. Та водночас кожен із них наділений самодостатністю, має виразну індивідуальну „фізіономію” і, як це буває насправді в житті, слугує ще й сам собі метою. „У каждой личности своя драма, не подчиненная другим, – зазначає Леся Українка, – а только связанная с другими, опять таки в силу общих условий” [4, 252]. Тому в читача зникає враження, яке переслідувало його після прочитання творів, що належали письменникам „старих шкіл”: мовляв, „умри главный „герой” или исчезни главный тезис произведения, так „второстепенным” лицам уже и делать на свете нечего, хоть сейчас помереть, так как они только и жили для „освещения” или „оттенения”, а сами по себе никому не нужны” [4, 253]. Навпаки, тепер кожен персонаж набуває „суверенного” значення та, отже, за всієї залежності в суспільному сенсі, позбувається тавра „другорядності”.

Відповідно до цього змінюється й розуміння „натовпу”: він перестає бути лише „тлом”, людською „масою”, „страшным, темным чудовищем, как будто уже не человеческой природы”, лише „середовищем” чи „зряддям сил”, які, крім негативного, жодного інтересу не викликають. Тепер „натовп” не протистоїть „героеві”, а разом із ним висувається на авансцену подій, „расчленившись на равноценные, но неравнозначущие фигуры” [4, 252]. У цьому, власне, й виявляється суть „нового погляду”, захоплено сприйнятого неоромантиками, а саме: „что ни в природе, ни в жизни нет ничего, что было бы само по себе, так сказать, по праву рождения, второстепенным, что к а ж д а я личность суверенна, что каждый человек, каков бы он ни был, есть герой для самого себя и ч а с т ь с р е д ы по отношению к другим” [4, 253].

На думку Лесі Українки, принцип „суверенності” не однаковою мірою й не в усіх творах неоромантиків постає „в чистому вигляді”, однак він уже набуває значення критерію для розуміння й оцінки творчості письменників „нової формації”. До того ж цей „главный принцип” письменниця розглядає в контексті генези „истинного демократизма в искусстве”, і в цьому сенсі вона відмежовується як від демократизму у значенні усупільнення (пор. Франкове розуміння демократизму: „літературний леміш іде чимраз глибше в суспільність, піднімає вгору чимраз нижчі верстви” [6, 33]), так і від т. зв. „сверхчеловеческого аристократизма” з його презирством до „натовпу”. „Истинный ново-романтик презирает не самую толпу, т. е. личности, составляющие толпу, – пояснює авторка, – а тот рабский дух, который заставляет человека добровольно причислять себя к толпе, как к чему-то стихийному, поглощающему, нивелирующему, стирающему индивидуальность, приносящему ее в жертву инстинкту, стадности. Ново-романтик противопоставит толпе не героя или избранную личность, а общество сознательных личностей, в котором она, эта толпа, растворилась бы без о с т а т к а” [4, 254].

З цього погляду, скажімо, скандинавська драма в особі Г.Ібсена та його послідовників, окрім новаторства в ідеях і художніх прийомах, усе ж належить до „старого типу”: особиста колізія тут превалує над суспільною, і герої надто домінують над юрбою. Натомість у новітній суспільній драмі, зокрема у п’єсі „Ткачі” Г.Гауптмана, яку можна розглядати як свого роду зразок для творів цього жанру, таке домінування відсутнє: кожна з дійових осіб наділена самодостатністю, забезпечуючи собі належне місце у структурі суспільних взаємин. Так „уничтожается т о л п а как стихия, и на место ее становится о б щ е с т в о , т. е. союз



сознательных личностей. С этого момента, – наголошує авторка, – начинается о б щ е с т в е н н а я драма в полном смысле этого слова” [5, 237]. Подібну тенденцію письменниця виявляє і в „Голоті” В.Винниченка: незважаючи на всі відмінності – і форма (недраматична), і план, і групування основних мотивів, – ставлення до „людини юрби”, до її особистості те ж саме, що й у німецького драматурга-неоромантика.

Водночас Леся Українка стверджувала, що новий, неоромантичний ідеал людини не має нічого спільного із „сверхчеловеческим аристократизмом”, тобто з концепцією ніцшеанської „надлюдини”. На протизагу давнішої „людині натовпу” неоромантичної особистості властива виразна „суверенність” і почуття самосвідомості, і в цьому сенсі вона вивищується над повсякденністю, постає як „надлюдина”, бо зазвичай „ее страдание превышает среднюю меру человеческого страдания и судьба ее слишком трагична для обыденной жизни” [5, 236]. Але „невільні жертви” суспільної стихії зовсім не заслуговують на презирство і зневагу, навпаки: в неоромантичній літературі вони рятуються від забуття й часто оповиті ореолом мучеництва. Тому для неоромантизму неприйнятні різного роду „сверхчеловечки” із чужих йому літературних угруповань, що пропагують „чуждые ему принципы и чувства”. „Но такая участь всех сильных литературных течений, – наголошує Леся Українка, – что они невольно увлекают за собой и выносят на поверхность разные щепки и мусор, мутящий по временам их чистую струю. Вдумчивый читатель и критик должны уметь отличить наносные элементы от основных” [4, 255].

Отже, неоромантизм як новітня (модерна) літературна течія у сприйнятті Лесі Українки набуває парадигмального значення: його сутність виявляється як в утвердженні нової ідеології („нового синтезу”), зорієнтованої на ідеали „общества сознательных личностей”, так і на формально-стильовому й тематичному рівнях. Генетична спорідненість з естетикою романтизму, неприйняття позитивізму й натуралізму, спрямованість на оновлення ідейно-естетичної парадигми літератури, інтеграція різноманітних художньо-стильових традицій – це ті прикметні ознаки, що зближують неоромантизм з основними тенденціями європейської художньої культури кінця ХІХ – початку ХХ ст. Водночас „родова” прикмета неоромантизму, що вирізняє його з-поміж інших літературних течій, – це нове розуміння людини як самодостатньої особистості в системі суспільних взаємин. Неоромантизм спрямований на пошуки самоцінності людської індивідуальності, у центрі його уваги – проблема свободи як „суверенності” та як вияву „істинного демократизму”. Ознаки неоромантичної „модерності” Леся Українка вбачала у творчості Г.Гауптмана, М.Метерлінка, Г.Ібсена, письменників польської „модерни”, В.Винниченка та ін. Звісно ж, задекларовані авторкою принципи стосувалися також її власного естетичного кредо, а з-поміж усіх творів – передовсім драми-феєрії „Лісова пісня”, яка найповніше й найвиразніше репрезентує неоромантичну модель світу.

## Література

1. Гундорова Т. Проявлення Слова. Дискурсія раннього українського модернізму: Постмодерна інтерпретація. – Л.: Літопис, 1997.
2. Леся Українка. Документи і матеріали: 1871-1970. – К.: Наук. думка, 1971.
3. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі. – К.: Либідь, 1997.
4. Українка Леся. Твори: Статті. – Книгоспілка, 1930. – Т. ХІІ.
5. Українка Леся. Зібр. творів: У 12 т. – К.: Наук. думка, 1977. – Т. 8.
6. Франко І. Зібр. творів: У 50 т. – К.: Наук. думка, 1984. – Т. 41.

