

10. Franko I. *Zibrannia tvoriv*: vols. 1–50 [Collection of works], vol 48: Lysty (1874–1885). Kyiv, 1986, 767 p. (in Ukrainian).
11. Chernyshov A. Persha ukrainska poetesa [The first Ukrainian poet]. In: *Vitchyzna*, 1963, no. 8, pp. 166–172. (in Ukrainian).

**Olena Kytsan. Between Tradition and Innovation: Olena Pchilka's Versification.** Olena Pchilka (1849-1930), writer, editor, public figure, is a significant phenomenon in the history of Ukrainian culture at the end of the 19th and the beginning of the 20th century. She worked tirelessly to enrich the spiritual heritage of her people.

But, unfortunately, her poetry is underestimated in Ukrainian science. Most scholars pay attention to the writer's life and creative biography, her educational and pedagogical views, her connections with folklore. Instead, the versification of the poet has not been studied for a long time.

The study of versification of Olena Pchilka's poems is based on the achievements of national and world science of versification.

Olena Pchilka, like most Ukrainian poets of the 80's of the 19th century, favored syllabo-tonic poetry. Syllabic metre was on the periphery of her poetry interests.

**Key words:** versification, syllabic, syllabo-tonic, metre, poetry, tradition.

---

Кицан Олена Вікторівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри теорії літератури та зарубіжної літератури Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки, *ORCID iD*: 0000-0002-8722-3041; kican@bigmir.net

УДК 821.161

Вікторія Соколова

### Гендерні трансформації мотиву про Пігмаліона (Олена Пчілка, Леся Українка, Б. Шоу)

У статті в компаративному аспекті розглянуто базовий міф про Пігмаліона та його літературні інтерпретації. У центрі дослідження – гендерні трансформації мотиву про Пігмаліона у творчості Олени Пчілки, Лесі Українки та Бернарда Шоу.

Олена Пчілка в оповіданні «Пігмаліон» вдається до гіпертекстуальності, яка полягає у повній дискредитації персонажа, для якого позиція прагнення естетичного, етичного, суспільного та національного ідеалу жінки було лише позою.

---

© Соколова В., 2019

Леся Українка у своїй творчості демонструє алюзивні відсилання до мотиву про Пігмаліона. Драма «Камінний господар» відтворює ідею оживлення статуї Командора і пропонує контраверсійне переосмислення образу Дон Жуана. У драмі Лесі Українки «У пущі» реалізується ідея можливості/неможливості реалізації мистецької інтенції скульптора до створення ідеального витвору і її залежності від реципієнтів.

Англійський драматург Б. Шоу створив інтелектуальну драму, у якій парадоксально переосмислив міфологічний прототекст. У п'єсі йдеться про своєрідний експеримент, тому твір розглядається з точки зору психологічного феномена – ефекту Пігмаліона.

**Ключові слова:** трансформація, гендер, інтертекстуальність, гіпертекстуальність, міф, прототекст, ефект Пігмаліона, Олена Пчілка, Леся Українка, Бернард Шоу.

Міфологічні сюжети та образи внаслідок свого універсального значення викликають численні художні інтерпретації. З кожним зверненням письменників до прототексту міфу він збагачується новими сенсами і стає матеріалом для реміфологізації, деміфологізації та творення авторських міфів. Фундаментальна базова структура міфу є смисловим центром, навколо якого відбувається моделювання нового художнього змісту. Трансформація запозиченого матеріалу відбувається через переакцентування значення елементів структури, продовження сюжету та розвиток ідейного змісту, полеміку з ним, через секуляризацію, пародіювання, травестування.

Міф про Пігмаліона став своєрідною матрицею, на основі якої у світовому літературному процесі виникали нові версії, а їх автори зверталися до різних способів переосмислення прототексту. Особливості інтерпретації міфологічного коду Пігмаліона залежать від історичного та культурного контексту, від сприйняття автора та реципієнта. Його існування в літературному процесі засвідчує багаторівневність, багатоваріантність, поліфонізм у процесах творення та прочитання.

Традиції наукового вивчення міфології пов'язують, насамперед, із іменами Дж. Фрезера, Є. Мелетинського, Е. Кассієра, Л. Леві-Брюля, М. Еліаде, Дж. Кемпбела, О. Фрейденберга, Н. Фрая, Ю. Лотмана тощо. Серед сучасних дослідників проблему міфологічних трансформацій висвітлюють: І. Мегела, В. Курилик, М. Нагірний, Н. Лихоманова, В. Мусій, П. Шопін, Н. Бобровська, А. Нямцу та ін. Однак, жодного разу міфологічний мотив про Пігмаліона не був об'єктом наукових зацікавлень літературознавців в аспекті порівняльного методу.

Метою статті є дослідження гендерних трансформацій мотиву про Пігмаліона у творах Олени Пчілка, Лесі Українки та Бернарда Шоу. Для реалізації мети передбачено виконання низки завдань:

- розглянути міфологічний та літературний прототекст (поема Овідія «Метаморфози») мотиву про Пігмаліона й окреслити потенційні можливості його трансформації;
- проаналізувати деякі з літературних версій для підтвердження багатоваріантності інтерпретацій;
- дослідити міжтекстові реляції мотиву про Пігмаліона в гендерному аспекті;
- визначити інтерпретаційні можливості образу Пігмаліона як чоловіка, який прагне ідеальної жінки; митця, який прагне створити досконалий витвір мистецтва; людини, яка силою свого почуття змушує іншу духовно переродитися;
- з'ясувати особливості втілення міфологічного мотиву в аспекті метаморфози оживлення / скам'яніння.

Для аналізу обрано оповідання Олени Пчілки «Пігмаліон», драматичні твори Лесі Українки «У пущі» та «Камінний господар», драму Бернарда Шоу «Пігмаліон». Порівняння сюжетів та ідейно-образної структури цих творів дозволяє розглянути змістове наповнення основного мотиву в залежності від авторської настанови, ментальності та стереотипів епохи.

У базовій версії міфу про Пігмаліона, збереженій Климентом Александрійським та Арнобієм, цар Кіпру Пігмаліон закохався у статую Афродіти, головної богині острова. Цей міфологічний наратив відображає давній ритуал священного шлюбу між царем-жерцем і богинею-островом, тобто ритуал, який санкціонує легітимність царської влади. В інших варіантах міфу Пігмаліон, син Ваала і Анохіної, був не тільки царем держави, але й скульптором. Жінки викликали у нього відразу, тому що на острові у той час багато з них торгували своїм тілом. Пігмаліон створив дивовижну скульптуру прекрасної жінки. Оскільки він і надалі цурався жінок та жіночого товариства, це спричинило невдоволення богині кохання Афродіти. Вона покарала скульптора, викликавши в нього кохання до власного витвіру. Пігмаліон звернувся до Афродіти із проханням перетворити скульптуру на справжню живу дівчину. Давньогрецька богиня виконала його прохання, яке було подане у свято Афродіти і завуальоване для розуміння оточення. Пігмаліон отримав дівчину

собі за дружину. За однією версією, у подружжя народилися дві доньки – Мефарма і Пафос (епонім міста, де існував культ Афродіти), за іншою – два сини Паф і Кінір.

Найвідоміша літературна редакція міфу про Пігмаліона міститься у X книзі поеми «Метаморфози» Публія Овідія Назона. Свою оповідь про Пігмаліона римський поет починає з іншого аспекту міфу, про який майже не згадується у подальших літературних версіях, але він теж має високу міру інтерпретаційного потенціалу. Йдеться про перетворення, але вже на камінь, тих жінок, які викликали таку відразу у Пігмаліона. Овідій пише про це так:

*Та запитай Аматаунта, що славний багатством металів,  
Чи Пропетідами може пишатись, за них йому сором [5, с. 224].*

За міфом, Пропетіди – найгарніші дівчата-сестри з міста Аматаунт. Вони викликали гнів Афродіти чи то тим, що приносили у жертву подорожніх, чи тим, що заперечували її божественність. За це богиня покарала їх нестримною хіттю і вони почали торгувати своїм тілом, власне, йдеться про перший випадок проституції. Їхнє ім'я відтак набуло значення безстыдних, розпусних, нахабних жінок. За таку поведінку Афродіта перетворила сестер на каміння (за іншою версією, на корів).

Ще один міфологічний мотив, пов'язаний з Кіпром, стосується Кініра та його дочок. Кінір теж був царем Кіпру і жерцем Афродіти. Хоча існують інші варіанти, Дж. Фрезер називає Пігмаліона тестем Кініра, за іншими версіями – це його син або онук. Дві дочки Кініра теж були перетворені на камінь вже Герою за те, що вважали себе гарнішими за неї. Або вони стали камінними сходами до її храму. Дж. Фрезер вважає, що об'єднувальним фактором є поклоніння і любов до Афродіти, яка властива Пігмаліонові, Кініру та Адонісу, що з'явився на світ в результаті інцесту, зв'язку Кініра з його ж дочкою Міррою.

Ідея перетворення, яка є магістральною у поемі Овідія, поєднує різні сюжетні мотиви кіпрської міфології. Після історії про перетворення Пропетід Овідій переказує сюжет про Пігмаліона, далі йдеться про злочинне кохання Мірри до свого батька Кініра, внаслідок якого з'явився Адоніс.

Міфологічний мотив про Пігмаліона у викладі Овідія має декілька важливих ідейних засад. Пігмаліон невдоволений дійсністю і не може полюбити звичайних жінок через огиду до їх аморальності, з

цієї причини він є переконаним холостяком. Майстерний скульптор створює статую дівчини, вродливішу за інших та незайману. Овідій акцентує саме тілесну красу, яка настільки приваблює митця, що він поводить її зі статуєю, як з живою жінкою: *«запалав до різьби, мов до тіла»*. Пігмаліон, *«часто, цілюючи, й сам мовби чує її поцілунки, // Шепче їй щось, обнімає»*, *«Чи, пригортаючи, нестить її, чи приємні дівчатом // Їй подарунки несе»*, *«До лиця їй вбрання добирає»*, – *«Та не менше вродлива й тоді, коли гола»* [5, с. 225]. Він вкладає її на ложе, підкладає подушку під голову. Овідій був представником римської культури, де тілесна краса мала найбільшу вагу. У стародавній Греції духовна і тілесна краса доповнювали одна одну. Вочевидь, Пігмаліона приваблює не тільки тілесна краса його витвору, але й чистота, духовна незайманість, адже його статуя створювалася як своєрідна опозиція розпусним, жорстоким, аморальним Пропетідам. Якою насправді була ця одухотворена коханням жінка, яким був характер її ставлення до Пігмаліона, і міф, і Овідій замовчують, не згадується навіть її ім'я. Ім'я Галатея у міфології пов'язують з однією з nereid, і цей образ, починаючи з Теокрита, часто зустрічається в пасторальних творах, особливо у XVIII ст. Існує версія, що це ім'я вперше з'явилося у 1762 р. у творі Ж.-Ж. Руссо «Пігмаліон», а Й.-В. Гете взагалі називає її Елізою. Ще одним контроверсійним моментом виступає роль Пігмаліона у створенні Галатеї. З одного боку, Пігмаліон є вільним творцем свого щастя, а з іншого – тільки Венера здатна здійснити його мрії.

Таким чином окреслюються інтерпретаційні можливості, які дає міфологічний мотив для художньої творчості, – через розвиток, доповнення, заперечення, уточнення, перекодування тексту-еталону.

До літературної інтерпретації міфу про Пігмаліона зверталися англійський поет XVI ст. Джон Марстон, В. Шекспір, Ж.-Ж. Руссо, А. Шлегель, В. Морріс, Р. Грейвс, Г. Кайзер, В. де Ліль-Адан та ін. Опосередковано міф про Пігмаліона та Галатею відгукується в новелі Наталени Королевої «Прімавера».

Роман О. Бальзака «Невідомий шедевр» створювався як реалістична інтерпретація романтичної трансформації міфу про Пігмаліона. Творець тут не скульптор, а живописець, який зображує святих і куртизанок. Він пише, переписує, вдосконалює, творить і перетворює образ, який мистецтво має зробити живим, і він стає єдиним коханням творця.

У багатьох випадках увагу письменників зосереджено на образі Галатеї, що є своєрідним доповненням і продовженням прецедентного сюжету. Лірична п'єса Ж.-Ж. Руссо представляє собою монолог Пігмаліона, але не менш важливою є тема Галатеї, яка усвідомлює себе. В інших творах Галатея стає самостійним персонажем, або саме її ім'я набуває символічного значення прекрасної та іноді недоступної ліричної героїні. Ф. Шиллер у вірші «Ідеали» згадує Галатею для втілення ідеї єднання людини з природою, звернення до цього образу знаходимо в поезії В. Соловйова «Три подвиги», у вірші Й. Бродського «Продовження Галатеї».

У деяких творах міф розгортається парадоксально, у зворотному напрямку, набуває гротескного, трагіфарсового характеру. В комедії В. С. Гілберта «Пігмаліон і Галатея» не Пігмаліон, який має улюблену дружину, закохується у свій витвір, а навпаки, наївна Галатея закохується у свого творця. Але вона зовсім не обізнана з цинічним, грубим, вульгарним світом, вона не розуміє людей, якими керує егоїзм і снобізм. У результаті різних перипетій героїня вирішує, що для неї краще повернутися до свого попереднього стану, і знову стає статуєю.

Якщо говорити про гендерні трансформації, то найпростіший спосіб – поміняти місцями чоловіка та жінку, що й зробив американський письменник-фантаст А. Азімов в оповіданні «Галатея». У ньому йдеться про жінку-скульптора, яка створила статую досконалого чоловіка і закохалася в нього. Понад усе вона прагнула, щоб статуя ожила, щоб її тіло стало теплим і м'яким. Друг її покійного батька та її хресний Джордж за допомогою демона Азазела оживив статую. Він зробив це не тільки із симпатії до Маггс, але й з чисто меркантильних міркувань, адже вона пообіцяла йому мільйон доларів за послугу. Формулюючи замовлення, Джордж наполягав, як цього й хотіла скульпторка, щоб вона могла, *«обійнявши статую, відчутти під своїми руками м'яку еластичність тіла»* [1]. Демон виконав все дуже точно, тіло Хенка дійсно стало м'яким і піддатливим. Та це призвело до непередбачуваного фіналу, адже для повного щастя Маггс бракувало твердості лише однієї невеликої частини тіла чоловіка. А Джордж так і не отримав свого мільйона. При збереженні сюжетної схеми прототексту автор вдається до деміфологізації, він пародіює класичний сюжет. Засобом

стає трансгендер, взаємозаміна соціостатевих ролей, функцію оживлення / перетворення виконує не богиня, а кишеньковий двохсантиметровий демон, та й закінчення оповідання аж ніяк не можна вважати щасливим ні для кого з дійових осіб. Такий фінал наводить на думку, що для людства навіть у ХХ ст. більш привабливою залишається патріархальна позиція, яка полягає в тому, що саме чоловік – джерело сили та творчих можливостей, і саме він може власними руками реалізувати свої мрії.

У багатьох творах, як і в давньогрецькій олімпійській міфології загалом, фіксується традиційний спосіб опису чоловічо-жіночої проблематики, коли жіноче означало пасивне, природне, а звідси сексуальне (жінку власне вважали єдиним представником статі), а чоловіче – активне, духовне (отож культурне та загальнолюдське). З часом відбувся досить кардинальний перегляд соціокультурних і соціостатевих проблем, що й знайшло втілення в літературних інтерпретаціях мотиву про Пігмаліона.

Для аналізу обрано твори, в яких акцентується, з поміж інших, гендерна проблематика. Одне з найпоширеніших значень образу Пігмаліона – чоловік, який прагне ідеальної жінки, додаткове значення – чоловік, який прагне створити для себе ідеальну жінку. Така семантика образу мається на увазі у творах Олени Пчілки та Б. Шоу, які виносять ім'я Пігмаліона у заголовок своїх творів. Проте характеристика та розподіл соціостатевих ролей у творах різна.

Драми Б. Шоу значною мірою відображають жінку не як самостійний суб'єкт, а як дзеркало чоловіків у проекції їхніх бажань. У багатьох його творах фіксується доволі скептичне та зверхне ставлення до жінки. Проте з найбільшою виразністю й переконливістю змальовані ті героїні, які силою внутрішніх якостей (джерело їх залишається не до кінця розкритим або з'ясованим автором) підіймаються над собою, своїм колишнім життям і пориваються до нового, невідомого. Водночас у автора спостерігається тенденція до маскулінізації окремих героїнь. Така позиція не може дати повної картини, але і суто жіночий погляд може виявитися недостатнім.

Олена Пчілка та Леся Українка відомі як поборниці жіночих прав у суспільній, родинній, культурній царинах, і у багатьох своїх творах вони торкалися гендерної проблематики. В одному з листів Леся Українка пише: «Мужеська “рація” в погляді на деякі справи

дуже однобока, тому ми її доповнюємо своєю “рацією”, може, теж однобокою, але тільки з них обох може вийти щось ціле і справедливе» [12; XII, с. 463]. Своєрідність бачення гендерних проблем драматургом-чоловіком і письменницями-жінками при зіставленні можуть виявитися досить продуктивними та забезпечити повноту і цілісність розуміння ролі та призначення чоловіка та жінки.

Українська письменниця Олена Пчілка використала міф про Пігмаліона у дебютному оповіданні під цією ж назвою, яке було опубліковане 1884 р. М. Легкий припускає, що «поштовхом до його написання були слова П. Куліша, промовлені на Археологічному з'їзді в Києві (1874): «Ми, як той Пігмаліон, хотіли, щоб Україна була найкраща, як Галатея, і нічого не жалували для неї, все їй віддавали». Пчілка тоді з великим пошануванням ставилася до Куліша, про що й згадувала в автобіографії» [4, с. 483]. Цілком вірогідно, що появі цього твору посприяло й загальне зацікавлення Олени Пчілки античністю, і, в першу чергу, постійна увага письменниці до суспільних проблем, у тому числі, до проблеми місця і ролі жінки в родині й соціумі.

В оповіданні «Пігмаліон» письменниця вивела образ дрібного чиновника пана Сергія, який на словах виступає за духовне єднання чоловіка й жінки, виховання дітей на власному позитивному прикладі, прагне перекласти українською мовою твори Овідія. Але через деякий час він заради кар'єри бере шлюб з людиною, далекою від служіння на користь українській культурі, – сестрою свого директора, і відмовляється від колишніх думок, зраджуючи таким чином озвученим життєвим позиціям. М. Легкий пише: «За принципом зворотної антиципації в оповіданні обігрується міфологічний сюжет з Овідієвих “Метаморфоз”» [4, с. 483]. Тобто очікування жінок щодо пана Сергія, які сформувалися внаслідок розмови з ним, не виправдалися – у фіналі твору він виглядає смішним і жалюгідним.

Оповідання складається з двох частин, двох зустрічей із паном Сергієм, і його наративна модель визначається яскравим контрастом. Репліка персонажа на закид щодо його парубоцького стану (він «... *не зовсім ще утворив собі ідеал жінки*») викликає асоціацію з Пігмаліоном і згадку про поему Овідія. «Метаморфози» Овідія цитуються в тексті оповідання в перекладі авторки. А. Содомора зазначає: «Мав Овідій на Україні й своїх перекладачів. У вісімдесятих



роках минулого століття у літературно-громадському журналі “Зоря” було опубліковано декілька перекладів з “Метаморфоз”: легенди про Пігмаліона та Кипариса переклала Олена Пчілка, про Орфея і Еврідіку – О. Маковей. Олена Пчілка застосувала подекуди гекзаметр, подекуди – коротший, щоправда, теж дактилічний, вірш. І. Франко, відгукнувшись у листі на переклад, не схвалив цієї спроби. Дещо пізніше Олена Пчілка інтерпретувала й легенду про Дедала і Ікара, на цей раз ще вільніше повівшись із оригіналом» [5, с. 18]. Хиби перекладу стосуються не тільки формального боку, авторка припускається фактичної помилки: в кінці фрагменту поеми Овідія вона називає сина Пігмаліона Парісом (у Овідія він має ім'я Паф). Припускаємо, що згадка в цьому контексті Паріса, героя троянського циклу міфів, зумовлена його репутацією еталона чоловічої краси. В оповіданні уривок із «Метаморфоз» подається з купюрами, Олена Пчілка цнотливо пропускає еротичний фрагмент тексту з вкладанням Пігмаліоном статуї на ложе, серед панночок XIX ст. певні теми були табуйованими.

У творі порушено національні, соціальні, педагогічні проблеми, але ми зупинимося на специфіці жіночого погляду Олени Пчілки у її тлумаченні свого персонажа. У першій частині оповідання вона дає розлогі портрети двох жінок, з якими вперше бачиться пан Сергій, і яким очевидно симпатизує авторка. Описуючи пані Софію, вона підкреслює її оптимізм, життєлюбність, які цілком можуть зацікавити чоловіка, а також звертає увагу на українське вбрання, яке теж здатне привабити нібито національно свідомого пана Сергія. *«Пані ж Софія не таїлася з своєю жадобою до життя, – і воно грало краскою в її обличчю, переливалось у її голові, немов навіть тремтіло в її уборах. Ось тільки глянь, як рушались-маяли від її жвавих рухів ті «шиті-білі» рукава, як бриніли розмаїті блискучі разочки намиста на блакитній безрукавці-корсетці...»* [8, с. 48]. Паралель із прочитаним щойно уривком про Пігмаліона з поеми Овідія засвідчують враження пана Сергія, які на нього справляє молода жінка: *« – Гарна собі, – міркував Сергій, дивлячись на Софію: навіть у профіль гарна, що так рідко буває! – А шия та руки з тими закованими рукавами – які білі... Наче статуя!»* [8, с. 54].

Інший тип представляє панна Наталія: *«Вона являла образ первоцвітної молодости, в котрому життя не закипіло іще міцним жаром, але й не забаламутило свіжого, ясного поривання. Ось чому*

*Наталін vis-a-vis, пан Сергій, пильнував її з цікавістю» [8, с. 49]. Пана Сергія приваблює її юність, чистота, щирість, той ентузіазм, з яким панночка відгукується на розмову. Та свій захват від жіночої краси він приховує від пані Петровської, на її питання, хто більш йому сподобався на вроду, він відповідає: «Та вони обі нічого; тільки в обох врода не до мого смаку» [8, с. 55].*

У підтексті, який, зрештою, легко прочитується, зрозумілими стають мотиваційні аспекти поведінки та особистості пана Сергія. Знаходячись у жіночому товаристві, він прагне створити позитивне враження через демонстрацію тих якостей, які є актуальними для цього оточення. Тому й підтримує із запалом розмову про виховання дітей, виголошуючи тезу: *«коли б ми більше пильнували, маючи на увазі, що станемо прикладом будучим поколінням, тоді просто витворилась би у всякім разі добротніша, досконаліша раса, – в силу наслідування...» [8, с. 50]. У дискусії про сімейне життя й про ті «жертви», котрих воно вимагає, пан Сергій робить висновок: «для того, щоб менше було жертв з однієї чи другої руки, треба обирати собі подружжя як можливо близької вдачі» [8, с. 51]. Але ці артикульовані позиції не трансформувалися в особисті цінності. У подальшому житті регуляторами його поведінки стають зовсім інші ціннісні пріоритети – кар'єра, престиж, добробут, власна користь.*

У другій частині оповідання Олена Пчілка доволі саркастично розвінчує свого Пігмаліона за всіма означеними параметрами. Через два роки на концерті зустрічаються ті самі персонажі, і якщо краса Софії та Наталі ще більш розквітла, національна свідомість жінок посилилася, то «Галатея», обрана за дружину паном Сергієм, засвідчує його абсолютне зречення попереднього ідеалу.

Контрастом до живої, яскравої краси Софії, юної вроди Наталі, яка вразила пана Сергія, виглядає зовнішність його дружини, передана через упереджений та прискіпливий погляд пані Петровської: *«Вся тая постать була якась незначна, та мов би змолоду поблекла: невеличкий ріст, дрібні, мов би приплескані, очерти лиця, ніби то русяве, але якоїсь невиявної барви волосся (наче той торічний, засохлий лист у гаю); до того волосся підходила і барва лиця, – сірувата, з подекуди розкиданими веснянками (то ж бо власне була рання весна на дворі...). Вираз обличчя кисло погордливий, котрим були найпаче скривлені тонкі уста, ніяким способом не додавав краси пані Сергієвій» [8, с. 59]. Ця пані має чітку та*

непорушну позицію щодо виховання у родині. Вона шукає для дітей свого брата «бонну-французанку», бо *«няньки ще по-хохлацькому навчать»* [8, с. 60]. Її антиукраїнські погляди озвучено неодноразово. Коли інші із захватом та втіхою реагують на виконання української пісні, у цієї пані такий ентузіазм викликає тільки роздратування, вона *«репетувала ще з більшим жаром: <...> – Кому діло до того патріотизму!»* [8, с. 62]. Обурення викликає ідея перекладу українською мовою Овідія, колись пан Сергій мав такий намір. Його дружина жахається самої думки про це і обіцяє: *«навіть щозмога завдамся тим, щоб відбити у нього тую думку, перекладати по-українськи»* [8, с. 64].

Лише окремими штрихами Олена Пчілка окреслює емоційний стан героя. Стосунки у подружжі характеризує зауваження пані Петровської, яка бачить, що вони *«сидять рядом без жодного інтересу одно до одного; він так недбало відказує їй, не дивлячись на неї»* [8, с. 58]. Письменниця доволі прямолінійно проводить паралель із попередніми висловлюваннями пана Сергія щодо спільності інтересів у шлюбі. У подальшій розмові, дуже незручній та прикрій для героя, авторка підкреслює його *«силуваний усміх»*, стримувану нервовість. Після виголошених його дружиною міркувань про виховання дітей, пані Петровська побачила: *«Він сидів як на муках... При останніх словах жінки, ніби судорога пройшла по його низько спущеному обличчю»* [8, с. 60]. Проте він нічого не може заперечити, принаймні через самопримус він мусить погоджуватися із дружиною. Те, що Пігмаліон перебуває під тиском своєї дружини (від якої через її брата залежить і його кар'єра), свідчить про його безхарактерність, підлеглість, невпевненість і догідливість іншим, безхребетність, безпринципність. Але він ще здатен усвідомлювати, наскільки глибокою виявилася прірва між його ідеалами та тими життєвими обставинами, в які пан Сергій сам себе поставив. Це розуміє пані Петровська, яка у фіналі оповідання каже: *«А мені жаль доброго "Пігмаліона", що себе і думки свої віддав у неволю!...»* [8, с. 65].

Оповідання Олени Пчілки демонструє виразну полеміку з текстом-еталоном, її Пігмаліон не тільки не знайшов свого ідеалу жінки, але й відмовився від суспільних, національних, естетичних ідеалів.

Своєрідні відгуки мотиву про Пігмаліона знаходимо й у творчості Лесі Українки. Найперше це стосується драми про

скульптора «У пущі». Зауважимо, що цей твір писався довго, з тривалою перервою, і в первинному задумі мав називатися «Скульптор». Основною проблемою в цьому творі є конфлікт між ідеалом та реальністю, який переживає Річард Айрон, екзистенційна самотність митця.

Як і античний Пігмаліон, Річард Айрон прагне втілити свій ідеал в образі жінки, але, якщо Пігмаліон створив ідеальну жінку «для себе», то для героя Лесі Українки актуальними є зовсім інші цілі. Його прагнення – *«хист і мрія»*, краса, вічне мистецтво, що призначене відкривати прекрасне в людських душах. Не відмовляючи громаді пуритан у її практичних утилітарних потребах, він чітко усвідомлює свою головну мету, своє покликання. Талановитий скульптор сповнений мрій і надій, він бажає у *«новому світі»*, серед нового краю запалити *«одвічної краси нове багаття»* [12, V, с. 47] і вірить у свої сили, в можливість реалізувати свій талант і мистецтвом оживити душі людей, вивільнити їх від утилітарно-практичної та ідеологічної залежності. Його веде за собою *«Свята, велична мрія, // що ніби люди можуть вільні бути...»* [12, V, с. 102]. Але він опиняється «у пущі», в чужорідному для митця середовищі, де ніхто не сповідує культ краси й таланту. Людина в цих пушах стає безправною, позбавленою будь-яких свобод, тут контролюються не лише вчинки, але й думки. Американська пуша гнітить, а далі поступово вбиває прекрасне в людині. Розвиткові самореалізації Річарда Айрона заважає відсутність свободи творчості. Скульптора змушують служити утилітарним потребам громади, та навіть у Род-Айленді, де він вже не відчуває того тиску пуританської спільноти, Річард переконується, що його витвори сприймаються або в якості ляльки, або манекена. Із відчаєм він запитує самого себе:

*Невже нема такої сили в світі,  
нема снаги, що до краси і хисту  
людей тутешніх якось привернути?  
Коли я вмів живим робити камінь,  
чому не вмю серце оживити  
оцих людей?... [12, V, с. 96].*

До античної міфологеми мистецтва, яке здатне оживляти, одухотворювати навіть каміння, Леся Українка зверталася неодноразово, зокрема вона своєрідно інтерпретує її в драматичному етюді «Орфееве чудо». Річард Айрон усвідомлює, що найвища міра

мистецької досконалості твору полягає в його спроможності оживляти душі людей. І навпаки, справжній витвір мистецтва сприймається як живий. Переповідаючи Деві свої враження від Венеції, він говорить:

*...в таку годину мрамур оживає,  
і на будинках люд камінних статуй  
немов якусь містерію вдає.*

*І міняться обличчя мрамурові,  
немов живі, під сонячним промінням* [12, V, с. 23–24].

Показово, що свій хист, свою мрію Річард, як і Пігмаліон, має намір втілити саме в жіночій скульптурі. С. Кочерга вважає, що «самодостатнє місце у пошуково-експериментальному коді тексту мають три роботи Річарда Айрона: фігурка “Мрія”, зроблена з венеціанки Кароліни д’Орсі, статуя “Індіанка”, для якої позувала в колонії пуритан дівчина-тубілка, і остання незавершена, статуя, яку ми умовно назвемо “квазіГалатея”. Першій з них судилося стати символом великого творчого потенціалу художника і водночас його нереалізованості, бо, очевидно, в історію скульптури він може ввійти тільки цією єдиною роботою. Друга була остаточно втрачена через агресивність колоністів і ця подія стала поворотним моментом у творчій долі автора. У третю було вкладено всі згасаючі сили скульптора на чужині, але вона лише засвідчила недосяжність мрії автора, стала доказом остаточної поразки його творчих інтенцій» [7, с. 83].

Розмірковуючи, як покращити свою останню статую, Річард визначає дві спонуки, і, власне, два підходи до мистецтва – романтичний та реалістичний, обирає «*фантазії дати волю*» чи «*наблизити до природи*» [12; V, с. 120–121]. У двох скульптурах, які знайшли своїх поціновувачів, він сполучає обидва підходи. Перший тип творчості домінує у фігурці, створеній ще у Венеції, хоча вона має принаймні двох прототипів, але автор абстрагується від обох. Їй високу професійну оцінку дав месір Антоніо, назвавши перлиною. Він же сказав, що «*цей утвір скидається з фігури // на Кароліну д’Орсі*», але тільки з фігури. Річард зізнається, що «*переробив обличчя їй*», тобто скульптор не прагнув портретної схожості, його вабила ідеальна краса жінки. Вочевидь, свідомо чи несвідомо, він надав їй рис, які зробили її подібною до Дженні. Її у скульптурі впізнають і Деві, і сама Дженні, і її батько Кембль. У Дженні ця подібність призвела до

своєрідної метаморфози, в ній прокинулися чисто жіночі риси і прагнення. Кембль, дорікаючи Річардові, каже, що Дженні «*тую подобизну так злюбила, // Немов душа її, самої Дженні, // Переселилася в ту кляту ляльку*» [12, V, с. 71].

Інший підхід Річард застосовує при створенні скульптури індіанки, він сам це усвідомлює: «*...ся статуя, се буде щось нового*» [12, V, с. 51]. Тут він наближається «до природи», але романтична інтенція в процесі його творчості теж присутня. На закид Джонатана у гріховному зв'язку з моделлю-індіанкою, скульптор відповідає:

*...в урочистий час роботи  
Ми не на грішнім світі живемо,  
Навколо нас тоді країна мрії...* [12, V, с. 52].

Скульптуру індіанки навіть критично налаштований Джонатан визнав як «*гарний твір*», коли пуритани побачили її, по їх обличчях було видно, «як у них побожна відраза бореться з натуральним подивом до гарного твору» [12, V, с. 91]. Леся Українка відмічає природну, безпосередню реакцію дівчини-індіанки, яка «розглядає, усміхаючись, свою статую» [12, V, с. 59]. Цілком можливо, що її посмішку викликає жіноче марнославство, самозамилування, коли вона розглядає свою «подобизну», але у значно меншій мірі, ніж у Дженні. На відміну від неї, ця дівчина вже точно не плекає якихось матримоніальних планів щодо майстра. Припускаємо, що в ній домінує вияв вродженого, автентичного естетичного почуття. Та й сам Річард, коли згадує, як «руки фанатичні» розбивали його творіння, все ж визнає те сильне враження, яке справила його скульптура.

*Бо се ж таки було якимсь признанням,  
Що хист мій справді може мати силу,  
Для них лиху, ворожу, нечестиву,  
А все ж велику!* [12, V, с. 97].

І тільки останню скульптуру, яку С. Кочерга номінує як «квазіГалатею», автор називає «*мертворожденною*». Показово, що себе самого майстер асоціює зі своїм твором:

*Чого тобі, чого мені бракує,  
щоб нам живими бути межі людьми?...* [12, V, с. 97].

Відсутність життя, душі в цій скульптурі для нього рівнозначне творчій смерті, і в Річард закликає:

*О боже духа!  
Дай іншу душу творові моєму*

*або мою від мене одбери!* [12, V, с. 98].

Духовне омертвіння та його наслідки демонструє інший скульптор, Джонатан, який «сам себе відрікся», працюючи на потреби громади. На відміну від нього, Річард до останнього залишається вірним собі, у фінальному монологі він говорить: «Я не можу жити // єдиним хлібом» [12, V, с. 134]. Вірність самому собі є його програмою збереження свого хисту, підтримання своєї цілісності, але його твори мають бути потрібними людям, «живими бути межі людьми», проте такого відгуку вони не знаходять. Саме це є основною причиною трагедії скульптора Річарда Айрона.

Алюзивне відсилання до цього аспекту міфу можна знайти у ще одному вічному сюжеті – історії про Дон Жуана. Міфологема метаморфози у ньому реалізується через оживлення статуї Командора, але у деяких творах вона набуває ще й інших, інверсійних аспектів. У драмі Лесі Українки «Камінний господар» суттєвої трансформації набувають образи Дон Жуана та Анни. У гендерні стосунки героїв вписано соціальну категорію самоідентифікації, аспекти ієрархії, стратифікації та влади. Понад усе Анна прагне опинитися на вершині соціальної ієрархії, але для досягнення цієї мети в тих суспільних умовах їй потрібен чоловік. Всупереч усталеному погляду на таку питому жіночу рису, як емоційність, Анна демонструє раціональний підхід до моделювання свого життєвого сценарію і вдається до таких засобів, як зваблення, тиск, примус, маніпуляція, вона прагне реалізації свого життєвого проєкту через блокування або трансформацію чужого. У цьому сенсі вона виступає Пігмаліоном, який чітко уявляє собі бажану картину світу і свого місця в ньому, і послідовно робить все, щоб цю картину втілити в дійсність, а Командор та Дон Жуан за такого підходу стають засобом. До них обох, до Командора від початку, а до Дон Жуана у фіналі Леся Українка прикладає наскрізну поліваріантну символіку «камінного»

*Потрібен камінь,  
Коли хто хоче будувати міцно  
Своє життя і щастя* [12, VI, с. 143].

У «камінному» Анна не бачить неволі, для неї – це опора для її особистого щастя, для реалізації її уявної картини світу.

На думку М. Гайдеггера, там, де світ стає «картинкою», до дійсного ставляться як до такого, на що спрямована уява і що людина

хоче для себе створити [3, с. 134]. У реалізації особистих прагнень Анна демонструє ту особисту якість, яку сучасні психологи називають соціальним інтелектом. Саме він допомагає їй прогнозувати міжособистісні відносини (і з Командором, і з Дон Жуаном, і з оточенням), інтуїтивно передбачати перебіг і те, або інше завершення певних ситуацій. Люди з високим рівнем соціального інтелекту відрізняються психологічною витривалістю, стресостійкістю, твердою переконаністю в правильності своїх рішень. Це допомагає їм з користю для себе виходити з різного роду проблем, приймати самостійні рішення навіть в екстремальних ситуаціях, і при цьому, не боятися зробити помилку або зазнати невдачі. Донні Анні не бракує рішучості й одваги (*«Одвага ще не зрадила мене // в житті ні разу»* [12, VI, с. 106]), усвідомлюючи суспільні стереотипи, вона зважується на те, щоб запросити на зібрання грандів одіозного Дон Жуана.

Пам'ятаємо, що прекрасний витвір Пігмаліона, хоча й оживлений, – фігура пасивна, підлегла, навіть безіменна. У Дон Жуані Анну-Пігмаліона приваблює його бунтарство, нехтування суспільними нормами, а також його загальновідома репутація жіночого спокусника. Зауважимо, що Леся Українка вустами Сганареля називає ім'я свого персонажа, яке засвідчує його соціальний статус, *«дон Жуана, // сеньйора де Маранья із Севільї, // маркіза де Теноріо і гранда»* [12, VI, с. 149]. Водночас на питання старої градуси *«чи се не дон Жуан»* Анна озвучує його повне ім'я – Антоніо-Жуан-Луїс-Ортадо. Фактично вона відбирає в Дон Жуана навіть його ім'я, яке було для нього кодом ідентифікації. Усі ці аспекти роблять перемогу донни Анни на «лицарем волі» ще більш значимою та бажаною.

Мрія Командора *«здобути трон»*, яку з ним розділила Анна, врешті решт спокусила й Дон Жуана. На шляху до здобуття соціального статусу Командора Дон Жуан втратив волю, ту головну константу, яка вирізняє цей вічний образ, що й призвело до його духовного закам'яніння. Драма закінчується смертю Дон Жуана, *«смертельним остовпінням»*, але гірше фізичної смерті та духовна й моральна метаморфоза, що відбулася з героєм.

А. Содомора пише, що перевтілення, *«за Овідієм, – це особливий стан, це не тільки щось середнє між життям і смертю (X, 487), а й щось значно гірше за смерть (X, 699)»* [5, с. 11]. Він посилається на мотив перетворення Мірри, пам'ятаємо, що вона є дочкою Кініра, одного з синів Пігмаліона. Йому передує оповідь



самої богині Венери про Аталанту та Гіппомена, адресована Адонісу, нащадку Кініра та його дочки Мірри. Тобто прикладами кіпрської міфології, які мають відношення до мотиву про Пігмаліона, ілюструється ідея метаморфози, що гірша за смерть. Венера у своїх роздумах, як найтяжче покарати Пропетід, обирає перевтілення:

*Краще хай плем'я безбожне страждає, зазнавши вигнання,  
Смерті або чогось іншого, що між вигнанням і смертю.*

*Що ж би це бути могло? Лиш одне: перевтілення кара [5, с. 224].*

Текст драми Лесі Українки «Камінний господар» фіксує достатньо довгий процес метаморфоз, які відбуваються з Дон Жуаном і призводять його до духовної смерті. Авторка простежує поступову нівеляцію властиві цьому персонажеві засад – відмова від неґації суспільних приписів і повернення до традиційного суспільного становища внаслідок жертви, яку принесла для нього Долорес; відмова від честі, коли він віддає обручку; і, – як наслідок – відмова від волі, що й завершується закам'янінням.

Леся Українка у своїх драматичних творах не звертається безпосередньо до міфологічного образу Пігмаліона і до пов'язаного з ним сюжету, але на ідейному рівні вона розвиває ті універсальні проблеми, які в згорнутому вигляді в ньому наявні. Це проблема скульптора-митця, який прагне реалізації в ідеальній скульптурі жінки (не ідеальної жінки, а ідеального витвору мистецтва), але не для себе особисто, а для людей. Отже, увагу зосереджено на призначенні митця та мистецтва. Інверсійний трансгендерний підхід характерний для переосмислення міфологеми метаморфози в драмі «Камінний господар». Позиція Лесі Українки в цій драмі в інтерпретації колізії вчитель / учень дає підстави для її зіставлення з комедією Б. Шоу «Пігмаліон».

Якщо Олена Пчілка доповнює назву свого оповідання уривком із тексту поеми Овідія та його обговоренням, то Б. Шоу, теж називаючи свій твір «Пігмаліон», вдається до кодової інтертекстуальності, коли лише згадка про міфологічний образ розгортає у сприйнятті читача цілий сюжет.

У центрі уваги драми Б. Шоу – експеримент, який проводить професор фонетики Гіґінс над бідною та неосвіченою квітникаркою Елізою. Його результати, на думку самого експериментатора, мають стосуватися переважно проблеми мовлення, фонетики, тому автор у передмові до п'єси звертає увагу саме на це і у вступі пише про

видатних англійських фонетистів як про прототипів свого Гіґінса. Але для того, щоб зробити «з обшарпанки герцогиню», треба було навчити її не тільки правильної вимови, а й прищепити їй навички світської поведінки, естетичні смаки, дати хоча б елементарні знання культури.

Оскільки результати експерименту вийшли далеко за межі лише фонетики, розглянемо твір з точки зору ефекту Розенталя або ефекту Пігмаліона, психологічного феномену, який полягає у тому, що очікування людини багато в чому визначають її дії і сприйняття поведінки оточуючих, що і створює самоздійснення передбачення. Іншими словами, якщо ми твердо переконані в достовірності інформації, то поведимося так, що ця інформація отримує підтвердження в реальності.

У 1966 р. американський психолог, спеціаліст у галузі людських комунікацій Р. Розенталь назвав «ефектом Пігмаліона» явище, коли сформовані очікування змушують особу або групу осіб чинити так, щоб ці очікування, врешті-решт, перетворилися на дійсність. Для підтвердження своєї ідеї психолог разом із Ленорою Якобсон провів експеримент в одній із шкіл Сан-Франциско. Він навмання обрав кількох школярів і сказав їхнім вчителям, що саме вони володіють високим інтелектом. Незважаючи на те, що раніше ці учні не відрізнялися особливими розумовими здібностями, через деякий час Р. Розенталь встановив, що їхні інтелектуальні показники справді вищі, ніж в інших. Особливе ставлення вчителів і віра учнів у себе допомогли добитися великих успіхів за короткий термін. Проте подальші дослідження змусили поставити питання про упередженість експериментатора. Його зацікавленість у результатах експерименту може призвести до того, що свідомо чи несвідомо він здатен фальсифікувати наслідки, підтримувати ті дії піддослідних, які підтверджують його гіпотезу.

Психологи провели зв'язок між самооцінкою експериментатора та тими очікуваннями. Оскільки свої здатності фонетиста оцінює надзвичайно високо, йому властива самовпевненість і абсолютна переконаність у позитивних результатах свого експерименту. Героеві подобається роль творця, а азарт експериментатора посилюється тим, що він заклався із полковником Пікерингом, і Гіґінс обіцяє: «За півроку – а коли в неї добрий слух та гнучкий язик, то й за три місяці – я виведу її на люди й видам за кого завгодно» [11, с. 31].

Загальновідомо, що найкращим і найефективнішим методом навчання та виховання є показ, тобто сам вчитель своєю поведінкою має демонструвати той приклад, до якого він спонукає свого учня. Поведінку та манери Гігінса аж ніяк не можна вважати зразковими. Поведінка ж піддослідних може бути зумовлена контекстом взаємодії, впливами та зусиллями. Ефективність впливу залежить не лише від вербальних, але й невербальних сигналів, пов'язаних із увагою, теплотою, дружелюбністю. Таких сигналів від Гігінса Еліза не отримує. Вже у фіналі вона зазначає, що справжнє її виховання почалося з того моменту, коли полковник Пікеринг звернувся до неї «панно Дулітл», коли він пропускав її у дверях, вітаючись, знімав капелюха, вставав, коли вона входила до вітальні. Висновок, який робить Еліза, звертаючись до полковника, свідчить про її здатність до глибокого аналізу ситуації і про її почуття власної гідності: *«Розумієте, різниця між леді і квітникаркою полягає не в умінні зі смаком одягатися або правильно говорити – цього можна навчитися – і не в тому, як вона поводить, а в тому, як з нею поводяться інші. З професором Гігінсом я назавжди залишалася б квітникаркою, бо він ставився і ставитиметься до мене, як до квітникарки. А з вами я зможу стати леді, бо ви ставитеся до мене, як до леді»* [11, с. 105]. Еліза визначає той аспект експерименту, який абсолютно необхідний для його позитивного завершення. Результати експерименту залежать від суб'єктивності експериментатора, від того, наскільки адекватно він сприймає піддослідного. І Гігінс, і Пікеринг захоплюються тими успіхами, які демонструє Еліза. Вони наввипередки вихваляють її перед пані Гігінс, визнаючи її унікальні, неперевершені здібності. І у цьому сенсі ефект Пігмаліона дійсно спрацьовує – Еліза опановує і правильну вимову, і світські манери. Але Гігінс всі ці успіхи приписує лише собі, не враховуючи початкові умови експерименту, які характеризують Елізу-Галатею. На відміну від учнів, які були задіяні в дослідженнях Р. Розенталя, Еліза від самого початку знає, до якого результату вона має дійти, і зацікавлена в цьому результаті. Вона сама прийшла до Гігінса з чіткою та усвідомленою метою: навчитися правильної вимови, щоб продавати квітки не на вулиці, а в магазині, вона навіть готова платити за науку тяжко заробленими грошми. Цей висхідний момент умотивовує її старанність, наполегливість, терплячість, ретельність, рішучість, які Еліза виявляє в ході експерименту. Але ці її особистісні якості не бачить Гігінс,

хоча він і говорить своїй матері, що дбає про душу Елізи, але розуміє це доволі однобоко: *«майже повністю змінити людину, наділивши її зовсім іншою мовою»* [11, с. 70].

Професор Гігінс навчив квітникарку Елізу правильної мови та вишуканих манер, проте особистості в ній він не бачив до того моменту, поки героїня не спромоглася на бунт. Розгнівана черствістю й байдужістю Гігінса, вона пожбурила в нього капці. Здавалося б, нестриманий і запальний Гігінс обуриться, а то й вдарить *«невдячне дівчисько»*. Але саме зараз він, нарешті, і почав її помічати: *«Ви називаєте мене бездушним лише тому, що я не купився на ваше прислужництво, на те, що ви підносили мені пантофлі й шукали мої окуляри – принизливе видовище, як на мене. Чи пригадуєте ви, щоб я хоч колись подавав вам взуття? Ви були дурною, якщо сподівалися пробудити цим мою прихильність. Якщо хочете знати, то ви набагато зросли в моїх очах, коли жбурнули в мене тими пантофлями»* [11, с. 111]. Дотепер Гігінс не бачив в Елізі особистості, але й сама Еліза не відчувала себе особистістю. Останнім аргументом у переконанні професора в тому, що Еліза стала себе поважати й тому заслуговує на повагу інших, була її погроза стати конкуренткою Гігінса у його ж улюбленій фонетиці. Вона грамотно протистоїть психологічному терору свого Пігмаліона і цим викликає несподівану реакцію: *«Гігінс (вражений, дивиться на Елізу). Ох же ви, зарозуміла голодранко! Але все одно це краще, ніж хникати і пхикати, краще ніж носити пантофлі й шукати окуляри. Авжеж краще! (Встає). Чорт забирай! Елізо, я казав, що зроблю з вас справжню жінку, і таки зробив! Такою ви мені подобається. ... Ще п'ять хвилин тому ви були, наче камінь на моїй шиї. А тепер ви водночас і фортеця, й броненосець»* [11, с. 116]. Згідно із законами парадоксу, тепер уже Еліза перетворюється на вчителя, даючи професорові урок гідності.

Життєва перспектива Елізи, яку автор окреслює в післямові, доводить, що вона теж володіє соціальним інтелектом. Одруження з Фреді дає їй статус, а усвідомлення того, що не вона йому, а він їй буде підносити пантофлі, ще раз переконує у правильності її вибору. Вона таки здійснила свою мрію і відкрила крамницю, через навчання і драматичне здобуття досвіду, виявивши разом із Фреді *«незаперечний хист до комерції»*.

Головне ж у трансформації давньогрецького міфу, здійсненій Б. Шоу, полягає у тому, що «вдосконалена» Галатя зовсім не

зобов'язана кохати свого Пігмаліона. Парадоксаліст і провокатор Б. Шоу продовжує в післямові історію взаємин своїх героїв. Для нього принципово важливим є підкреслити, що між Елізою та Гігінсом не може бути ніяких романтичних стосунків. «Інтуїція підказує Елізі не йти за Гігінса, але й не каже зовсім від нього відмовитися. Немає сумніву, що на все життя Гігінс залишиться одним із найбільших її захоплень» [11, с. 131]. Слово «захоплення» у цьому контексті можна розуміти у двох значеннях – вона ним захопилася та вона його захопила і вже не випустить зі свого життєвого простору. «Зауважимо, що над чоловіком своїм Еліза ніколи не збиткується, до полковника ставиться з теплотою рідної дочки, але пошпиняти Гігінса ніколи не пропустить нагоди – від того знаменного вечора, коли вона виграла для нього заклад. Вона дає йому перцю з приводу і без приводу. Він більше не сміє дошкуляти їй репліками про те, який нетямущий Фреді і який інтелектуал він сам. Гігінс шаленіє, погрожує, глузує, але Еліза щоразу дає йому таку безжальну відсіч, що іноді полковник заступається і просить її бути м'якшою до Гігінса» [11, с. 131–132].

У своїй драмі Б. Шоу вдається до провокативного зміщення смислових акцентів, його Пігмаліон отримав не зовсім той результат, якого очікував, і «як видно, Галатеї не до кінця імponує Пігмаліон: надто богоподібну роль відіграє він у її житті, а це не кожному сподобається» [11, с. 132].

У міфічному образі Пігмаліона втілено чоловіче, активне, творче начало, а жінка постає як його витвір, хоча і ідеальний, але залежний, пасивний, навіть безіменний. Таке протиставлення чоловіка та жінки є швидше культурною конструкцією, ніж природним фактором. Актуальний перегляд мотиву про Пігмаліона в розглянутих творах свідчить про їх включеність у боротьбу з гендерними стереотипами та дискримінацією. Центральною у них є міфологема метаморфоз (перетворення), а мотив Пігмаліона набуває більш широкого змісту, ніж у автентичній міфологічній оповіді.

Олена Пчілка та Б. Шоу назвали свої твори, дія яких відбувається в актуальному для авторів часі, «Пігмаліон». У назві зафіксовано звернення до міфологічного мотиву, який має беззаперечну герменевтичну перспективу.

Олена Пчілка в оповіданні «Пігмаліон» вдається до гіпертекстуальності, яка полягає у повній дискредитації персонажа.

Авторка робить акцент не тільки на естетичній, але й на суспільній та національній складовій ідеалу жінки. Використовуючи структурний та образний контраст, вона показує різочу невідповідність вчинків пана Сергія проголошеним раніше позиціям.

Леся Українка в п'єсі «У пущі» розвиває тему скульптора (ширше – митця і призначення мистецтва) і доводить ідею, що вартісність витворів мистецтва залежить від того естетичного та етичного впливу, який вони справляють на людей.

У драмі «Камінний господар» письменниця демонструє інверсію узвичаєних гендерних ролей, контраверсійне переосмислення образу Дон Жуана. Роль Пігмаліона прибирає Анна, яка прагне перетворення Дон Жуана відповідно до свого ідеалу. Його духовне скам'яніння, «остовпіння» розуміється авторкою страшнішим за фізичну смерть.

Англійський драматург Б. Шоу у п'єсі «Пігмаліон» принципово і категорично відкидає можливість романтичних стосунків між Гігінсом-Пігмаліоном та Елізою-Галатеєю. Він досить іронічно ставиться до обох своїх героїв й описаної ситуації. Результат здійсненого професором Гігінсом експерименту втратив свою чистоту, оскільки він залежав від багатьох чинників, не всі з яких врахував експериментатор. Найперше, він не взяв до уваги певні особистісні якості своєї піддослідної Елізи, яка, зрештою, не тільки засвоїла його науку в плані фонетики, але й вповні проявила природне почуття гідності, практицизм, раціональність у вибудовуванні власної моделі життя. З іншого боку, сам Гігінс, попри свою професійну самовпевненість, теж змушений був переглянути деякі свої позиції під впливом учениці. Автор показує, що людські чесноти не можуть бути монополізовані однією зі статей.

### *Література*

1. Азімов А. Галатея. URL: <http://www.serann.ru/text/galateya-8842>
2. Аникст А. Теория драмы на западе во второй пол. XIX века. Москва: Наука, 1988. 505 с.
3. Гайдеггер М. Время и бытие. Москва: Высшая школа, 1993. 312 с
4. Легкий М. Художня проза Олени Пчілки (історико-літературний шкіц). *Україна: культурна спадщина, національна свідомість, державність*. 2012. № 21. 483–491.
5. Овідій Публій Назон. Метаморфози. Харків: Фоліо, 2008. 381 с.
6. Копець Л. Класичні експерименти в психології. Київ: Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2010. 283 с.

7. Кочерга С. О. Культурософія Лесі Українки. Семіотичний аналіз текстів. Луцьк: ПВД «Твердиня», 2010. 656 с.
8. Пчілка Олена. Пігмаліон // Оповідання з автобіографією. Харків: РУХ, 1930. С. 47–63.
9. Степанов С. Популярная психологическая энциклопедия. Москва: Эксмо, 2005. 672 с.
10. Фрезер Дж. Золотая ветвь: Исследование магии и религии: В 2 т. Т. 1. Москва: ТЕРРА–Книжный клуб, 2001. 528 с.
11. Шоу Д. Б. Пігмаліон: П'єси. Київ: Країна Мрій, 2012. С. 4–132.
12. Українка Леся. Зібрання творів у дванадцяти томах. Київ: Наукова думка, 1976–1978.

### *References*

1. Azimov A. *Halateia* [Galatea]. Available at: <http://www.serann.ru/text/galateya-8842> (in Russian).
2. Anykst A. *Teoryia dramy na zapade vo vtoroi pol. XIX veka* [The theory of drama in the west in the second half of XIX century]. Moscow, 1988, 505 p. (in Russian).
3. Heidegger M. *Vremia i bytie* [Being and Time]. Moscow, 1993, 312 p. (in Russian).
4. Lehkyi M. *Khudozhnia proza Oleny Pchilky (istoryko-literaturnyi shkits)* [Olena Pchilka's artistic prose (historical and literary writing)]. In: *Ukraina: kulturna spadshchyna, natsionalna svidomist, derzhavnist*, 2012. issue 21, pp. 483–491. (In Ukrainian).
5. Ovidius Publius Naso. *Metamorfozy* [Metamorphoses]. Kharkiv, 2008, 381 p. (In Ukrainian).
6. Kopets L. *Klasychni eksperymenty v psykholohii* [Classical experiments in psychology]. Kyiv, 2010, 283 p. (In Ukrainian).
7. Kocherha S. O. *Kulturosofiia Lesi Ukrainky. Semiotychnyi analiz tekstiv* [Lesya Ukrainka's culture-philosophy. Semiotic analysis of texts]. Lutsk, 2010, 656 p. (In Ukrainian).
8. Pchilka Olena. *Pihmalion* [Pygmalion]. In: *Opovidannia z avtobiohrafiiu*, 1930, pp. 47–63. (In Ukrainian).
9. Stepanov S. *Populiarnaia psykholohycheskaia entsyklopedyia* [Popular psychological encyclopedia]. Moscow, 2005, 672 p. (in Russian).
10. Frazer J. *Zolotaia vetv: Issledovanie mahii i relihii* [The golden bough: a study in comparative religion]. Moscow, 2001, 528 p. (in Russian).
11. Shaw G. B. *Pihmalion: Piesy* [Pygmalion: Dramas]. Kyiv, 2012, pp. 4–132. (In Ukrainian).
12. Ukrainka Lesia. *Zibrannia tvoriv u dvanadtsiaty tomakh* [Collection of works in twelve volumes]. Kyiv, 1976–1978. (In Ukrainian).

**Viktorija Sokolova. Gender Transformations of the Pygmalion Motif (Olena Pchilka, Lesia Ukrainka, B. Shaw).** Using the comparative method of research, the article deals with the basic myth of Pygmalion and its literary

interpretations. The focus is placed on the gender transformation of the Pygmalion motif as seen in the works of Olena Pchilka, Lesia Ukrainka, and Bernard Shaw.

Olena Pchilka in her work «Pygmalion» uses hypertextuality, which works to completely discredit the character for whom the striving towards the aesthetic, ethical, social and national ideal of a woman was only a pretense.

In her work, Lesia Urainka demonstrates only allusive references to the Pygmalion motif. The drama «Stone Owner» depicts the idea of the Commander statue coming to life, and offers a controversial rethinking of Don Juan's image. The character's spiritual petrification happens due to the gradual abandonment of his personal worldviews as a result of Anna's influence. In the relationship between Anna and Don Juan, the gender roles are reversed – it is Anna, who takes the role of Pygmalion, seeking to transform Don Juan according to her ideal. Lesia Ukrainka's drama «In the wilderness» («U Pushchi») delves into the idea of it being possible/impossible to fully realize the artistic intent of the sculptor to create the perfect work of art, and the influence of the viewer on such possibility.

The English playwright B. Shaw created an intellectual drama in which he paradoxically reworked the mythological proto-text. The play depicts an experiment of a sort, and is, therefore, considered from an angle of a psychological phenomenon – the Pygmalion effect.

**Key words:** transformation, gender, intertextuality, hypertextuality, myth, prototype, Pygmalion effect, Olena Pchilka, Lesia Ukrainka, Bernard Shaw.

---

Соколова Вікторія Альбертівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри теорії літератури та зарубіжної літератури Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки, *ORCID iD*: 0000-0002-3682-9406; sokolovavic@gmail.com

УДК 821.161.2'05-1/9.09Пчілка

Тереза Левчук

### Олена Пчілка про моду і вроду

У статті досліджено відображення моди як багатоаспектного явища у творах Олени Пчілки. З'ясовано художню функцію одягу-опису (за Р. Бартом), визначено диспозицію моди і вроди у конструюванні образів-персонажів. Окреслено політичний та етичний вектори в естетичних поглядах письменниці.

Простежено відображення модних тенденцій у таких аспектах: одяг, інтер'єр, кулінарія, освіта, етикет, розваги тощо. Доведено, що вестиментарний та гастрономічний коди презентують знакові системи різних соціальних груп.