

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.

Врода в диспозиції до моди постає як природне та набуте. Письменниця естетизує портрети духовно багатих, національно свідомих героїв, а також властиві етнічні типи.

Побутовий естетизм Олени Пчілки в реалістичних творах згодом вповні розвинувся в модерністському варіанті національного письменства, зокрема прози.

**Ключові слова:** мода, врода, естетизм, реалістична проза, вестиментарний код

Мода як соціокультурне явище була й залишається привабливим об'єктом наукових студій, що з часом поглиблюють та розширюють дослідницькі обрії. На найзагальнішому (точніше, найбільш засадничому) рівні моду вивчали Г. Гегель, І. Кант, Е. Шефтсбері. Закладений ними антропологічний вектор розвинувся надалі у власне філософських, культурологічних, мистецтвознавчих студіях. У лінгвістичних працях моду (власне одяг) зазвичай досліджують як певний вестиментарний код. Саме здатність одягу виступати в ролі знака, носія інформації пояснює активність різного роду структуралістських і семіотичних розвідок. Серед авторитетних дослідників моди – Р. Барт, М. Бахтін, В. Беньямін, М. Бердяєв, Ж. Бодрійяр, М. Гайдеггер, Ж. Делез, Ж. Лакан, К. Леві-Строс, О. Лосєв, Ф. Ніцше, Х. Ортега-і-Гассет, Ч. Пірс, П. Рікер, М. Фуко, О. Шпенглер та ін.

Р. Барт охарактеризував моду (одяг) як систему знаків, виокремивши три різновиди повідомлення (структури): одяг-образ, одяг-опис, реальний одяг. Звертаючи увагу на диспозицію Моди<sup>1</sup> й літератури, які мають один спільний технічний засіб перетворення речей на мову – опис, дослідник зауважує суттєву відмінність: «У літературі опис спирається на прихований предмет (реальний або уявний) – він повинен змусити цей предмет існувати» [13, с. 19]. Фактично письменник повинен створити образ одягу, а за його посередництвом й образ героя літературного твору.

Мета розвідки – з'ясувати художню функцію одягу-опису, або описаного одягу у творах Олени Пчілки, простеживши при цьому диспозицію моди й вроди у конструюванні образів-персонажів.

Різноманітні описи одягу чи бодай згадки про його елементи, а також портретні характеристики різного обсягу, інтер'єрні замальовки настільки чисельні у творах Олени Пчілки, що потрібно

<sup>1</sup> Р. Барт зберігає опозицію між поняттями Мода (fashion) і мода (fad) [13, с. 36].

майже всуціль цитувати текст, розробляючи проблему моди і вроди. Письменниця постійно тримала ці аспекти в полі зору, причому погляд цей – майже професійний. Таке враження, що працював історик моди, дизайнер або ж хороший психолог-фізіогноміст.

Тексти Олени Пчілки доводять її пильний інтерес до видимого прояву красивого, зокрема моди (одягу) і вроди (зовнішності). Перше ж оповідання Ольги Драгоманової, текст якого не зберігся, було написано як завдання з німецької мови під час навчання в Київському пансіоні шляхетних дівчат (1861–1866) й мало цілком модельну назву – «Мемуари капелюшка».

Повість «Товаришки» (1887), яка була написана для жіночого альманаху «Перший вінок», містить чимало описів одягу й зовнішності, що можуть прочитуватися як вестиментарний й фізіогномічний коди.

Розлога експозиція твору визначається бесідою матерів перед від'їздом їхніх дітей за кордон на навчання: *«Так розмовляли поміж собою дві старі панії, сидючи в гостиній, а попросту сказавши, в невеликій світлиці, побіленій крейдою, з трьома малуватими вікнами. Хата тая була густо заставлена старенькими стільцями й столиками, котрі й не думали здаватись модними. Правда, канапа, що стояла в глибині хати, з округлим столом наперед неї, мала мовбито штучнічий вигляд з тою дерев'яною спинкою, вирізаною закрутками вгорі, та з тими теж дерев'яними бильцями, так званими ручками, закрученими верчиком. Але ж канапа була хоть і штучна, й пукняста, та без тої новомодної вигадки – пружин, і таки тверденька»* [9, с. 127] (підкреслення тут і далі наше – Т. Л.).

Із таким точним описом можна цілеспрямовано вирушати в антикварні крамниці в пошуках меблів. Від дизайнерського огляду авторка відразу переводить погляд на зовнішність присутніх дам, погляд прискіпливий та оцінюючий: *«Отож на тому, у всякім разі, найчільнішому місці в хаті сиділа одна з пань, Катерина Пантелеймонівна, очевидно гостя, бо вона була в більшому й штучнішому чіпку і в мантилії, друга – просто собі в хатньому ситцевому капоті і в примнятому серпанковому чіпочку, обшитому зовсім маленькими кружевцями.*

*На вроду обидві пані теж були розмаїті: гостя була таки, нівроку їй, в тілі, з чималим підгорлям, і хоть у чорному волоссі її, котре видно було з-під чіпка, й маячило трохи сивизни, проте пані*

*була собі червона на виду, і темні очі її мали такий бистрий погляд, що хоть би й молодій! Друга ж пані, господиня, була собі тендітна жіночка, щупленька, з невеличким, вицвівшим видом; сивуватий волос мав слід, що пані була колись русявою; тонкі уста, довгенький носик і лагідні сірі очі мали наче журливий вигляд, найпаче, коли пані, говорячи, похитувала головою» [9, с. 127–128].*

У психологічно майстерному описі відразу впізнавано статус жінок – це матері дівчини на виданні й майбутнього нареченого. У подієвому розвиткові ролі жінок увиразнюються. За сюжетом приходять потенційна невістка, ймовірна свекруха «гострим поглядом» зісканувала зовнішність дівчини, далі почала розпитувати про справи, зокрема цікавилася її наукою. Люба разом з іншими земляками мала намір вчитися за кордоном.

Фабульні події у творі Олени Пчілки розгортаються в часі, коли перед жінками з'явилися перспективи навчання в університетах Європи. Починаючи з 1870-х рр. популярним напрямом освітньої еміграції стала Швейцарія, яка першою з-поміж європейських країн надала можливість особам жіночої статі отримувати вчені ступені. Товаришка Люби з пансіону Раїса Брагова гордовито заявляє: *«В університет їду! <...> Так! Тут не пускають – поїдемо за границю!»* [9, с. 140]. Здобування вищої освіти жінками сформувало стійку тенденцію, своєрідну моду на науку серед дівчат. *«А то все ж таки поїде за границю, вернеться значною. Між іншими панночкою, ученою, – тепер се в моді...»* [9, с. 152], – міркує Раїсіна мати.

У повісті «Товаришки» Олена Пчілка порушила нагальні на той час гендерні проблеми, зокрема право жінок на освіту, наукову кар'єру. До слова, Михайло Драгоманов вважав твір не взятим із життя, а фантазією авторки. Письменниця чи не вперше в українській літературі створила образ освіченої дівчини (точніше – дівчат), але й чисто жіночий погляд теж не оминула. Так, у зображенні першого виступу жінки з наукової трибуни вона тримає в полі зору зовнішній вигляд, наприклад, опис постаті Раїси під час викладу реферату: *«в чорній сукні, перетягненій широким лискучим поясом, оздобленій білим комірчиком, золотою шпилькою вгорі і тоненькою золотою цепкою від дзигарка. Цепка тая ворушиться, підіймаючись на грудях від турботного дихання лекторки; бліде лице виразно одбивається від чорних, гладко причесаних кіс і чорного убрання»* [9, с. 203].

Від героїнь літературних варто перевести увагу й на постать самої Олени Пчілки – жінки інтелігентної, ерудованої, вродливої, справжньої модниці. Для Ольги Драгоманової-Косач мода була річчю серйозною насамперед як об'єкт художнього осмислення, на відміну від багатьох (див. перелік вище), хто досліджував це явище в різних аспектах, у тому числі й літературознавчому. Так, у «Літературознавчій енциклопедії» читаємо: «Мода (франц. *mode*, від латин. *modus*: міра, правило) – нетривале панування певних стандартів, смаків» [7, т. 2, с. 63]. Етимологічне осердя *міра* розширює смислові конотації поняття моди, наближаючи його до критерію, у тому числі й за межами одягу. Мода стосується фактично всіх галузей суспільної діяльності людини, зокрема й стилю художньої літератури.

Аналізуючи прозу письменниці, дослідники обов'язково порушують це питання: «У прозовій творчості Олена Пчілка не виходить за межі реалістичного стилю. Міметизм у створенні художнього світу, співвіднесений з дійсністю типаж, численні подробиці в сюжеті, покликані максимально наблизити витворений світ до реального, легка, рідше дошкульна чи приправлена гіркотою іронія, сатира – ось основні ознаки Пчілчиної прози, структура якої вписується в контекст реалістичної літератури кінця ХІХ – початку ХХ ст.» [6, с. 491]. Зауважуючи «струмінь європеїзації через використання певних топосів і локусів», М. Легкий аргументовано акцентує на реалістичній манері письма, хоча в подальшому науковці неодноразово вказували на стильову еkleктичність прози Пчілки, яка будучи реалістичною мала чітке спрямування до модернізації, вирізнялася з контексту народницької.

Навіть ті ж описи народного типу вражають вишуканістю – і вибором самого об'єкта зображення, і манерою викладу. От, приміром, портрет сільської дівчини Лукії з оповідання «Чад» (1886): *«молода дівчина в простому сільському убранні, з гладенько причесаними чорними косами. Однак при всій тій простоті убору врода дівчини кидалася в очі: те обличчя з правильними на рідкість очертаними, з оксамитними бровами, з карими очима, що видавалися ще темнішими від довгих вій, приковувало до себе погляд»* [9, с. 101]. Споглядання такої краси мимоволі викликало захват, що й спонукало лікаря Івасевича із поривом вигукнути: *«Вродливиця дівчина! Хоч малюй!»* [9, с. 102]. Справді, хіба не такі дівчата зображені на картинах Шевченка та й змальовані ним словесно?

Краса трапляється повсюдно, важливо вміти розгледіти її у різних явищах. Олена Пчілка намагалася робити гарним усе навколо себе і себе також. В одязі вона й родина прагнули йти в ногу з часом, віддаючи данину швидкоплинній моді. На відомій ялтинській світлині 1898 р. мати та донька Леся позують у платтях із актуальним на той час кроєм рукава «бараняча ніжка» (*leg o' mutton*).

Широкі зверху й звужені від ліктя до зап'ястя, такий фасон рукавів набув популярності від середини 1890-х рр., причому обсяг верхньої частини ріс від року до року до свого зникнення в 1906. Тоді ж стали популярними схожі на дзвіночок спідниці А-силуету. До кінця першого десятиліття ХХ ст. повернулися вузькі рукави, іноді з невеликими буфами або оборками на плечі, а спідниці набули форми рупора, прилягаючи до стегон і розширюючись від коліна донизу. У 1890-х рр.



визначальним елементом плаття залишався корсет, який надавав фігурі форми пісочного годинника. Наприкінці 1890-х корсет подовжився, імітуючи S-силует. Фотопортрети Соломії Крушельницької, Марії Заньковецької, Олени Пчілки ілюструють тогочасну моду. Перед нами – справжні леді ХІХ ст., які уміли носити і європейський, і національний одяг.



Певною мірою Олена Пчілка була провісницею жіночого дендизму, який згодом втілювали Коко Шанель, Марлен Дітріх, Зінаїда Гіпіус. Завдяки ґрунтовним дослідженням науковців різних галузей сьогодні дендизм трактують як феномен культури, який

пройшов три епохи розквіту: класична античність (Алківіад, Катіліна, Цезар), 1830-ті рр. (Дж. Браммел) і межа ХІХ–ХХ ст. (Ш. Бодлер, Ж. К. Гюісманс, О. Вайлд) [3, с. 20].

Порубіжжя ХІХ–ХХ ст. знаменується багатьма ознаками естетизму, серед яких дендизм на чільному місці. Яскравий представник французького символізму Шарль Бодлер, спираючись на відому працю Барбе д'Орвійї «Про дендизм і Джорджа Браммела» (1845), вмотивовує появу дендизму переважно в перехідні епохи як прояв аристократичності на тлі загального занепаду [2]. Німецький дослідник Отто Манн трактує позицію денді ХІХ ст. як «культурно-аристократичну особистість», що стверджує себе в несприятливому історично-часовому контексті завдяки естетичній витонченості смаку на тлі суспільства: «Для цієї мети він вибирає більш формальну галузь моди, бо тільки тут він може отримати верх над цим суспільством» [8].

І самі денді, і дослідники явища сформували систему принципів, серед яких окрім елегантного, але стриманого одягу, присутні контроль над емоціями, помірковані манери, схиляння до індивідуалізму, прагнення більше дивувати, ніж подобатися. Дендизм – цілісне світовідчуття з визначеним життєвим укладом і манерою поведінки. Як і будь-яке суспільне явище, дендизм еволюціонував і змінювався формою і змістом. О. Манн стверджує, що перебування виключно в контексті моди завершилося дендизмом Браммела, основним заняттям якого було ведення світського життя. «Усі наступні денді, – констатує дослідник, – духовного складу, належали світові культури, естетичної культури, насамперед – літератури. Як художники-творці вони перебували в опозиції до суспільства свого часу» [8].

Яскравий приклад такого естетично-духовного дендизму серед літераторів – життя Оскара Вайлда. З-поміж розмаїтих особистих уподобань і занять, що засвідчують його естетизм, – редагування журналу «Жіночий світ» (*The Woman's World*). Піднявши рівень видання публікаціями про культуру та політику, Вайлд залишив традиційні дискусії про моду й мистецтво.

Твори англійського письменника до сьогодні захоплюють читачів не тільки сюжетами, блискучими діалогами, але й зображенням вишуканих костюмів та інтер'єрів. У такий спосіб він намагався виразити власну естетичну позицію. Припускаємо, що це

керувало й Оленою Пчілкою у її численних костюмно-портретних замальовках. Розвідка Г. Деркач, яка простежила дендизм Оскара Вайлда у трьох напрямках – естетичному, політичному, етичному, може слугувати своєрідним методологічним орієнтиром у дослідженні творів письменниці з оглядом на її фактичну біографію.

Звичайно, що спосіб життя Олени Пчілки, її творчий доробок і громадська діяльність не дають підстав говорити про дендизм (хіба опосередковано, про що йшлося вище), швидше про естетизм як схильність до краси в її різних проявах. У такому разі можемо твердити про два вектори – політичний та етичний – в естетичних поглядах письменниці. Політичний аспект естетизму простежуємо навіть на рівні побуту. Олена Пчілка запровадила у власній родині традицію використання національного українського одягу, який у той час вважався ознакою селянського стану. Соціальний розрив між дворянством, до якого належали Косачі-Драгоманови, й простолюдом був надто великий. Це сьогодні українська вишивка стала модним брендом, і голлівудські зірки хизуються одягом від українських кутюр'є. А на початку ХХ ст. у царській Росії вбратися так дворянці було рівнозначно політичному злочину, не говорячи вже про зневагу світських манер. Сьогодні одяг швидше свідчить про матеріальні статки, особисті смаки людей, професійну діяльність, але до ХХ ст. слугував розрізненню суспільно-верстової приналежності. Ролан Барт у відомій статті «Дендизм і мода» (1962) трактував одяг як соціально-становий знак, коли, з одного боку, одяг підпорядковувався умовному кодові, а з іншого, сам цей код відсилав до природного й навіть божественного порядку [1]. Змінити одяг, на думку Барта, означало змінити свою сутність і свій соціальний клас.

Одягаючи себе й членів своєї родини в народні строї, Олена Пчілка спочатку викликала великосвітське роздратування, а згодом увела моду на національне вбрання, зокрема вишиванку. Водночас професійно займалася збиранням українських народних візерунків, пропагувала національне декоративно-ужиткове мистецтво в Європі. Використання українського вбрання передовсім у театралізованих фотографіях переслідувало художню мету. Мистецьке вирішення світлин, з одного боку, вкотре засвідчувало естетизм Олени Пчілки (саме вона була ініціатором таких фотознімків), а з другого – публічно являло світоглядні позиції представників родини Косачів-Драгоманових.





Фотографії – це не тільки збереження пам’яті, а й передача особистісно цінної інформації наступним поколінням. Особливо ця функція посилюється щодо публічних людей. Демонстративне носіння народного одягу, як і використання української мови в суспільно-культурній сфері, може вповні трактуватися як політичний вектор Пчілчиного естетизму. Проте не можна стверджувати, що Косачі потрапили під вплив загального псевдонародництва, яке зводилося до зовнішньої декоративності та загравання з простолюдом. Твори письменниці рясніють прикладами відображення аморальності панів, їхнього лицемірства, зверхності у ставленні до селян. Викриття цинізму життєвих позицій міщан і здрібнілого дворянства становить етичний вектор естетизму Олени Пчілки.

У художній реалізації цих аспектів значну роль відіграють мода і врода. От хоча б мотив видання дівчат заміж як торг їхньою молодістю і красою. Героїні комедії «Світова річ» (1884) й оповідання «Артишоки» (не пізніше 1903) стали заручницями скрутних обставин, за яких їхні батьки й матері хочуть буквально продати «товар» (тут не йдеться про фольклорні мотиви – «у вас товар, у нас купець»).

Чимало героїнь творів Олени Пчілки наділені привабливою зовнішністю – вродою. Це поняття трактується не тільки як сукупність уроджених зовнішніх рис людини, але й як таких фізичних ознак, що справляють приємне враження, тобто є красивими.

Дівоча врода була *«свого роду капітал, <...> значний капітал»* [9, с. 300]. Саме так розцінювали красу власної доньки пани Свойські з оповідання «Артишоки»: *«Хоть се таке діло, що ще до себе потребує капіталу, одначе різно буває: часом можна зробити дуже щасливий*

фінансовий зворот – навіть для цілої фамілії, – зручно знайшовши доброго купця на такі брівки, такі устонька і такий, мовляла мама, чисто гречеський носик, який мала панна Олімпіада Аркадіївна. Таку вроду просто-таки можна було вважати за скритий капітал» [9, с. 301].

За тотального дефіциту багатих женихів батьки красуні на виданні змушені були розглядати кандидатуру зовсім не підходящого ні за зовнішністю, ні за прізвищем, ні за манерами нового сусіда – купця Хомутовникова.

Усе в особі молодого поміщика негативно вражало естетичні смаки панів Свойських: *«не така в його була й подоба, щоб уявлятися в панських салонах: хоч був він собі хлопець здоровий, “ражий дитина”, але ж іменно та плебейська червоність лиця, та пелехата голова, та дебелисть і незугарність, та несквапливість і в розумові – не для салонів було те все!..»* [9, с. 302].

Порівняймо з витонченою вродою Костя з «Товаришок»: *«Обличчя його було таке гарне й змислене!.. Праві очертї лиця мали артистичну тонкість; карі очі були вдумчисті й мовби витали у якихсь мріях, отінялись темними бровами; довге каштанове волосся, одкинуте назад, хвилею збігало аж на плечі, оказуючи високе чоло з боковими забігами ніжного обрису»* [9, с. 135].

У побутовій ситуації «заміж із розрахунку» Олена Пчілка торкається теми збіднілого дворянства, яке поступалося вихідцям із купців, навіть звичайних селян, що змогли розбагатіти в нових економічних умовах. *«Се річ загальна, дух часу»*, – резюмував пан Свойський, – *«дворянство, дякуючи всьому, ослабло, воно не може більше держатися в замкнених границях свого стану, воно мусить дедалі все більше давати місце елементу... елементу прийшлому, так званій аристократії грошей»* [9, с. 304].

Відображення суспільних тенденцій у перестановці станів, формування класу буржуазії типові для реалістичної літератури останніх десятиліть ХІХ ст. – початку ХХ ст. Яскравий приклад – п'єси І. Карпенка-Карого, зокрема «Суєта» (1903). Спостерігаємо не тільки текстові паралелі в лінії одягу, а й схожість ситуацій щодо прізвиська. Селянський син Михайло бідкається: *«Подла фамілія!.. Так неприємно для слуха: “Барильченко”. Зараз видно простоту рода. Действительний статській совітник – Барильченко. Чорти батька зна що! І перемінити не можна: куди не поверни, все чується погане якесь “барило!”»* [4].

Герої твору Олени Пчілки говорять майже в унісон: *«Хоть би він, справді, не так бридко звався, той Хомутовников! Ну, нехай би Петров, Андреев, Антонов або вже Баранов, Козлов, а то таки Хомутовников!.. Хомутовников, Хомутовников, – як не скажи, все мерзенно, капосно!»* [9, с. 303].<sup>1</sup>

Драматург виразно продемонстрував, що одяг – це знак, позначка. Їдучи до вченого сина Михайла в місто батьки одяглися празниково: *«Макар у новій, з чорного, тонкого сукна чумачці без пояса; Тетяна в червоних чоботах, розкішній плахті, зав'язана по очіпку чорною хусткою й тонкою наміткою; зверху темна керсетка з рукавами»* [4]. У ХІХ ст. одяг був визначальною ознакою соціального стану, тож служниця Дарина навіть не знаючи, хто завітав до генерала, повідомила, що прийшли *«якісь мужики»*. Михайло картається: *«І все подла одежа робить»* [4]. Він гарячково звертається до дружини Наталії за порадою: *«Ти краще подумай, що робити! Власне кажучи, все єрунда, як говорить Акіла; а от нема смілости ввести своїх батьків, одягнених у селянську одежу в залу. Чорт-зна що. Це халуйство, – я розумію, і от за всім тим мучусь: що скаже баронеса! Ще хоч би одежа друга, знаєш, загальна... Мама й тато дуже розумні люде, лишнього не скажуть... але одежа... одежа! Особливо, жіноча... А!»* [4].

Донька генерала нічого кращого не вигадала, як переодягнути свекруху в панське плаття покійної матері. За своєрідну зраду власного стану, природи жінка поплатилася: ледве не задихнулася у туго зашнурованому корсеті та зашпорталася в довгому шлейфі.

Подібне маскування справжньої внутрішньої сутності за допомогою одягу й елементів антуражу бачимо й у відомій комедії М. Старицького *«За двома зайцями»* (1883). Загалом переодягання – один із найпродуктивніших прийомів сюжетних перипетій світової літератури, що сягає корінням міфологічної, класично-античної, біблійної традиції й різноаспектно реалізується в усіх періодах письменства.

Переодягання задля приховування власної персони становить основу маскараду. Олена Пчілка долучилася до популярної в ХІХ ст. світової теми. В оповіданні *«Маскарад»* (1889) поєднано

---

<sup>1</sup> Українська література має багату історію відображення боротьби за милозвучні – «панські» – прізвища: Боруля – Беруля, Мазайло – Мазенін.

відображення світського балу та сімейного укладу звичайної київської сім'ї. Сюжет перегукується з відомими творами, зокрема оперетою Й. Штрауса II «Летюча миша» (1874), лібрето якої К. Хаффалер і Р. Жене створили на основі фарсу німецького драматурга Ю. Р. Бенедикта «Тюремне ув'язнення» й водевілю французьких авторів А. Мельяка і А. Галеві «Новорічний вечір». Маскарад – основне місце перипетій і однойменної драми М. Лермонтова (1835).

В усіх згаданих творах використано головний принцип маскараду – бути невпізнаним, а також прийоми викриття таємниць із різним фабульним фіналом. У творі Олени Пчілки головна героїня Олександра ненароком викриває в обмані свого чоловіка Костянтина, несподівано зустрівши його «в маскарадї». Стосунки пари були й так далеко не ідеальними: Олександра клопоталася малими дітьми, вела господарство, чоловік проводив час за читанням любовних романів і виходами «у світ». Очевидно, подружжя мали розбіжності й у національних поглядах, про що йдеться мимохідь, але із залученням мотиву одягу. Збираючись у черговий раз до друзів, глава сімейства навіть не припускає можливості запросити дружину, тим більше, що їй потрібен час на переодягання, *«бо в українському-ж убранню ніякового йти на вечірку»* [10, с. 45]. Проте, ймовірно звичне для Олександри вбрання стало знахідкою в пошуках маскарадного костюма. Шкільна товаришка Агата, яка зайшла за допомогою в пошитті костюма для балу, вмовляє поїхати з нею. Але Олександра відмовляє, тим більше, що немає відповідного одягу.

Агата раптово здогадується – навіщо Олександрі маскарадний костюм, якщо на ній національне вбрання: *«готовий костюм для маскараду: на що тобі ліпший маскарадний костюм, як український, – отцей, що на тобі! На який-небудь “призначений день” у йому булоб ніяково йти, не звичайно, – се правда; а в маскарад – саме!»* [10, с. 53]. Агата пропонує оживити костюм – додає більше блискучого намиста, оздоблює зачіску стрічками й кісниками, одним словом, декорує.

Мети було досягнуто – у костюмі *«прекрасної українки»* Олександрю не впізнав навіть її чоловік, на відміну від давнього знайомого Леонтовського. Жінка була в неодмінному атрибуті маскараду – масці, основна функція якої – втаємничення особи, тоді як костюм швидше виявляв внутрішню сутність учасників балу.

Маска й увесь костюм не приховували українського ества Олександрів, національне вбрання було маскарадом для інших, але не для неї. У цій і їй подібних ситуаціях виразно проглядаються різні значення поняття *маскарад*: костюмований бал; переодягання у невластиве вбрання.

Національне вбрання – одне з найпопулярніших на маскарадах. У зображеному Пчілкою світському святі костюм (особливо український національний) сприймався як декорація. Це нагадує маскарадні традиції різного штибу (різноманітні паради, масові процесії, новорічні заходи) радянського періоду, коли потрібно було продемонструвати дружнє співіснування різних національностей під патронатом росіян.

На маскарадї в оповіданні Олени Пчілки теж присутні різні національності. Так, «Костика» зачіпала маска в московському вбранні: *«в червоному сарафані, в білій легенькій сорочці з закованими рукавами; на вроду вона була повна, “розсипчаста”»* [10, с. 66]. Між дамами – таємничою українкою та наполегливою росіяною розгорнулася ціла колізія – суперництво в завоюванні уваги кавалера. Як і в класичному сюжеті, чоловік піддався чарам власної дружини, не впізнавши її. Та й подумати не міг, що добропорядна мати дітей могли бути там, де присутність поважної жінки без супроводу вважалася непристойною. Письменниця вкотре розвінчала міф, закладений в ігрову фразу «Маско, я тебе знаю». Як виявилось, ні Олександра, ні Костянтин не знали одне одного достеменно, та й чи було викриття – залишається загадкою, адже Пчілка використала фабульну інтригу. Молодій жінці усе це наснилося, а на можливу реальність ситуації вказують хіба риторичні фінальні запитання: *«Як же пан? чи був він у маскарадї? <...> От сього не знаю!.. Сказав жінці, що не був... А хіба-ж дружині, та ще такій почтивій говорять неправду?»* [10, с. 74].

У творах класичної української літератури багато прикладів протиставлення не тільки панського й селянського одягу, але й страв. Поряд з одягом їжа постає не менш важливим культурно-антропологічним феноменом. Гастрономічний дискурс національного письменства широкий – згадати хоча б кулінарні сторінки «Енеїди» І. Котляревського! Розкіш національної кухні у вигляді звичних для заможного селянина смаколиків продемонстрував І. Карпенко-Карий у вже згаданій комедії «Суєта». До приїзду вчених дітей, уже звиклих

до ресторанно-салонних страв, мати готує борщ із курятиною, смажене порося, запечені у сметані вареники, кисіль. Михайло констатує, що *«ні один повар так не засмажить поросяти, як мама»*, а таких вареників не готують навіть у директора: *«Дорого. Подумай! Свіже масло і сметана в городі!... А вареник любить масло і сметану: ллєш, ллєш, а він вбіра, та й убіра в себе; за те ж як і запечеться в цій приправі, прямо – безе!»* [4].

У структуралізмі їжу, як і одяг, розглядають в аспекті знаків. Знову ж Р. Барт трактував їжу як комунікативну систему, «запас образів, звід правил вживання, реагування та поведінки. Будь-яка їжа функціонує як знаки поміж членами певної групи...» [14, с. 67].

Саме такими знаковими маркерами різних соціальних станів виступає їжа у творах Олени Пчілки. В оповіданні різдвяного циклу «Забавний вечір» (1885) випадкова вечеря панських дітей у хаті простих селян демонструє розбіжності гастрономічних уподобань тих і тих – що для одних було розкішшю, для інших видавалося буденним. Господині ж поставили вечерю *«зовсім не аби-яку' (бо то-ж були різдвяні святки): подано було капустняк з салом, покраяним чималими шматочками, ковбасу і варені яйця»* [10, с. 18]. Хоч панночки й не думали цуратися вечері, всі потрави прийшлися не зовсім їм до смаку: *«капустняк здався їм надзвичайно кислим і щось не дуже в гармонії з салом, ковбаса тхнула часником, <...> а яйця, замість того, щоб бути “молоденькими”, були “страшенно круті”»* [10, с. 18]. Візник Пилип від такої святочної вечері був у повному захваті.

Подібні паралелі трапляються у творах Олени Пчілки, а в оповіданні «Збентежена вечеря» (1906) гастрономічне протиставлення визначило головний конфлікт твору – соціальну непримиренність. Різдвяне пригощання викликало різну реакцію хрещених батьків малого Омелька – молодій пані та селянина Свирида, який саме на свята відбував покарання у волості за нищення *«грапської економії»*. «Лепський» узвар і «ловка» кутя надзвичайно потішили Свирида; захоплена народофільськими ідеями пані спочатку взялася їсти *«просту кутю»*, але під загальним осудом присутніх припинила. Одному із гостей запах селянської куті не давав спокою – пахло *«мужищиною»*.

В оповіданні Олени Пчілки «Артишоки» їжа зіграла фатальну роль у долі героїв, зокрема пані Олімпії, яка через материні забаганки показатися гастрономічно модною залишилася без вдалого шлюбу.

Пікантність ситуації оглядин спричинив невчасний візит сусідів Наських, які мали аж три незаміжніх доньки. Жодна з матерів не хотіла виказати свого таємного прагнення видати доньок за недолугого в світському етикеті Хомутовникова. Перед гостями обидві удавали байдужість, особливо ж коли подали артишоки. Дивна ментальна звичка применшувати певні достоїнства проявляється саме на рівні «ми ж не готувалися зовсім». Це просто так стільки майже ресторанних страв зробили – звичайний обід! Невербальна мова поміщиць Наської та Свойської була зовсім незрозуміла присутнім чоловікам.

Готуючись до недільного обіду, на який мали прибути свати, пані Свойська прагнула показати найвищий рівень власного аристократизму й подала екзотичний овоч – артишоки. Навіть той, хто зовсім не знав про їх існування, відразу мусив визнати, що то річ панська. *«Артишоки, злегка облиті підлевою, лежали на полумиску у всій своїй знадливості й оригінальності»* [9, с. 319]. Проте хвилина *«найбільшого тріумфу господарського»* обернулася поразкою. Гоноровий, але не обізнаний з новомодними стравами Хуторенко сприйняв артишоки за гарбузки, а весь церемоніал як відмову – «піднесення гарбуза». Уже за селом Хуторенко цитує народне прислів'я *«знайся кінь з конем, а віл з волем»*. На заперечення Хомутовникова, що гарбузи великі, невдаха-сват резюмує: *«Коли б було у мужиків, то, може б, піднесли такого, як твоя довбня, а у панів – панські!»* [9, с. 325]. Отакий злий жарт зіграв із панами народний звичай!

У комедії «Світова річ» (1884) мотив «дівчина – товар» так само поєднано з соціальними й національними аспектами. Художня функція одягу-опису полягає не тільки в розрізненні суспільної верстви (панство, міщанство, селянство), але й у вираженні модних ідей українофільства та емансипації. Головна героїня Саша – молода дівчина з активною громадською та національною позицією стає заручницею скрутної матеріальної ситуації: мати прагне видати її заміж за думського секретаря, який ось-ось стане головою. Саша має однодумців – студента Стасенка та міщанина Голуба, але її серце захоплене генеральським сином Віктором Тамалієм. Таким чином маємо різнобічне сприйняття Саші іншими персонажами: для молодих хлопців вона соратниця в громадських справах, для ловеласа Тамалія – чергова принадлива розвага, для Павлуценка й рідної

матері – вигідний товар. Пані Красовська вихваляє доньку: і грибочки вона маринує, і на «хвортон'яні» грає. Вроду ж дівчини наречений зауважує її без сторонньої підказки, відсутність посагу тільки на користь: *«Бо якби була багата, то ще чорт його знає, може б, і не пішла, а хоть би й пішла, то ще б там усякі хвокуси показувала проти чоловіка, а так – безпечніш!»* [9, с. 442].

Виряджання до шлюбу не обійшлося без знаючої пані Зайчевської, яка зачісувала та одягала наречену. Предметом дискусії стало шлюбне плаття: добре, що без декольте, а то був би *«чистий скандал»* – говорить панійка Красовській, бо з тої пори, коли мати заміж виходила *«мода трохи перемінилась»*. Для Олександри ж цей шлюб не просто відвертий торг (про що вона прямо говорить матері), а зневажання усіх прав людини.

Саме в контексті збереження загальнолюдських свобод Олена Пчілка порушує проблеми жіночої емансипації. Експозиційні діалоги й полілоги демонструють прогресивні уявлення молоді, що протистоять старосвітськими. Для дівчини Люби прийнятним вирішенням матеріальних, а, головне, екзистенційних проблем було б самотійне здобування засобів існування: *«дітей би вчила, шиття брала б»* [9, с. 390]. На противагу домостроївським упередженням представників старшого покоління панства та міщан, Стасенко й Голуб підтримують ідеї громадянських і національних свобод, а також повноправ'я в сім'ї.

Своє свідоме українство молоді люди декларують у вбранні: Стасенко й Голуб *«обидва в звичайних літніх паничівських убраннях: сорочки вишиті, у Голуба – червона застіжка»* [9, с. 391]. Саша теж часто носить український одяг. Загалом дівчина одягається скромно, але вдало. Її туалети свідчать про зuboжіння сім'ї Красовських (*«Саша сама, в недорогому, та гарненькому убранні»* [9, с. 415]), але загальний привабливий вигляд компенсується вродою дівчини. Окрім того, дівчина вважає красивим просте. Заткнувши живі квіти, які приніс їй Голуб, у коси, вона запитує: *«Гарно так? По сільському?»* [9, с. 424].

Для Саші рідна природа, національний одяг не декорація, як для Тамалія. Він дивиться на дівчину в українському вбранні серед квітучого саду, як на картину: *«Коли б я вмів малювати, я зараз би намалював вас на тлі сієї акації»* [9, с. 401]. Своє замилювання навіть народним панич пояснює розвиненим естетичним чуттям: хай би що



– аби красиве. Проте надмірне вихваляння Тамалієм привабливих об'єктів сприймається як критика спрощено народницьких захоплень: дисонують етнографічно-фольклорні контексти прекрасного й лубочного. У сприйнятті Віктора Тамалія чарівна зовнішність Саші – «хохлацької вишеньки» – на тлі мальовничої природи асоціюється з лубком – картиною народного походження з нескладною технікою малювання.

В українській традиції про дуже вродливу людину (красуню, красеня) кажуть «гарний, як намальований». Врода й самого Тамалія викликала асоціації з намальованим портретом.

Наприклад, Стасенко висміює захоплення Саші паничем.

*С а ш а: Господи боже! Чого ви, Миколо Петровичу, такий злий на Тамалія?*

*С т а с е н к о: Зовсім я не думаю на нього злитися, – стоїть він того! Я просто уважаю його за теє, що він єсть: за нікчемне дрантя пустоголове, і більш нічого. Не розумію, з своєї руки, якого чорта ви, Олександро Михайлівно, з ним водитесь?*

*С а ш а: Перш усього прошу не лаяться! А Тамалій зовсім не такий, як ви кажете: він образований, делікатний, щирий!..*

*С т а с е н к о: Ви б найперше сказали: «Красавець!» Правда? Люди звичайно кажуть: «Дурень мальований», а панночки ж перш усього: «Красавець писаний»!*

*С а ш а: Що ж? Таки й красавець! Але ж перш усього він зовсім не дурень: розмова в нього така гостра, цікава... [9, с. 394–395].*

Загалом етнографічні елементи, зокрема одяг, використано у п'єсі з різною метою: нейтрально, коли йдеться про типові для міщан риси (Домаха «убрана по-міщанськи; на шиї скільки разків доброго намиста» [9, с. 420]) й негативно, коли засуджується обивательський побут не тільки міщан, а насамперед панів (поведінка завжди зацікавленої чужими справами Зайчевської, діалоги Павлуценка й Богуша тощо).

Поведінкові звички панів переймають їхні слуги, вважаючи це гарним тоном.

*К а р п о. Ну, їй-богу! Та й неймовірні ж ви!.. А самі б таки подумали, коли ми з вами бачились? Адже як бачились під церквою, то й досі! Кажу вам – іменно скучив за вами! Смертельно! (Обніма).*

*М а р'я. Одчепіться!.. (Виривається). Що це в вас за мода!*

*К а р п о. Сама панська мода: називається «за талію взять» [9, с. 418].*

Зіткнення народних і панських естетичних уявлень добре демонструє оповідання «Чад» (1886). У творі вчувається й іронія стосовно «народницьких» уподобань ліберальної аристократії, які варто простежити на рівні моди і вроди. Брат і сестра Покорські захоплені національними ідеями кожен по-своєму: Ніна проголошує палкі монологи про служіння народові за рахунок обмеження власних потреб, Андрій же не цурається закоханості до сільської дівчини Лукії. Їхня знайома панянка Лена теж славиться народофілією: вона має намір записати кілька кращик колядок й навіть піти колядувати з сільськими дівчатами. Але благородні поривання панів стикаються з обставинами: на перший день Різдва у місті організують розкішний вечір, а тому Лена не йде колядувати, для сільських дітей не буде сосонки в домі панів Заборовських, а обдурена Андрієм Лукія мало не замерзає під його вікном. У тексті Пчілка паралельно зображує святкування Різдва у панів та селян: одні в задушливому міському клубі з танцями, азартними іграми, інші – з голосними колядками на свіжому морозному повітрі.

Опис клубного вечора – чи не перше відображення світського життя в українській літературі, загально панські розваги окреслено хіба в повісті Марка Вовчка «Інститутка» (1860). Олена Пчілка ж вдається до досить предметного опису різдвяного балу в повітовому містечку, акцентуючи саме на вбранні: *«В залі був великий натовп: мужчини в горожанських і військових убраннях, дами в добірних туалетах (або ж то, думаєте, в повітовому місті нема кравчинь, нема модних журналів? Ого-го!)» [9, с. 115].*

Світські манери та звичаї письменниця змальовує в різний спосіб, навіть удається до дитячої моделі заходу: *«хлопчики, шаркаючи ніжками, чемненько запрохували до танців дівчаток; дівчатка розглядали убори одна на одній, тільки трохи щиріше, ніж дорослі, бо інша дівчинка часом навіть торкала пальчиком у другій гудзики чи гарну стьонжечку...» [9, с. 116].*

В описах представлених на балу жіночих туалетів присутнє своєрідне порівняння з вбранням простолюду, зокрема Лукії (портрет якої подано вище) та Лени – фактично суперниць. У зображенні панночки увага переноситься на плаття – Андрій задивлявся на Лену: *«як хорошенько була прибранна панночка: якесь біленьке просте*

убраннячко, оздоблене квітками; плетениця з незабудок була пришпилена навскіс на грудях; трохи викочений станик одкривав біленьку шийку, а з-під коротеньких прозорих рукавців виглядали кругленькі ліктики. А гарні русяві коси як просто й мило причесані!..» [9, с. 116–117]. У порівнянні з описом вроди Лукії тут більша увага до туалету.

Опис зовнішності та убрання не тільки створює контраст у зображенні селян і панів, а й викриває двоєдушність останніх. Гніваючись на прагматичну Ніну, лікар Івасевич подумки докоряє їй у лицемірстві: *«Народниця, бач, противниця “розкошів”, – он які оксамитові корсажі надіває, якими золотими наручницями сяє! Що ж! Піде за свого полковника, то ще не такі справить ота повздержна, що вижила б на сільському заробіткові! Так, якраз!.. На язиці тільки прекрасні речі, а в думці ввижаються полковницькі доходи!»* [9, с. 121]. Монолог зумисне зосереджений на вбранні, бо саме воно й виказує справжнє прагнення Ніни – розкішно одягатися й жити заможнo.

Більш флегматичний, порівняно з сестрою, Андрій, чия бездіяльність і безвідповідальність довела Лукію майже до смерті. Фальшуючи, панич завжди скаржився, що не любить світське товариство (*«Та й хіба ж на тих вечорах єсть веселість? Так, чад якийсь!.. Ні спільності нема, ні веселості справжньої, – крутяться люди, як дурні! Іноді – чад, і більше нічого»* [9, с. 105]), але сам, ніби й нехотя, брав участь у забавах. Власне, його лицемірство й було тим «чадом», що отруїв Лукію.

Самовіддано рятує дівчину сільський лікар Івасевич, який, вражений її красою при першій зустрічі в господі Заборовських, вигукнув: *«Нехай святиться естетика і прекрасні народні типи!»* [9, с. 105]. У критичний момент лікар теж звертає увагу на вроду дівчини: *«Така вродливиця!..»*. *«Лукія лежала лицем догори, смертельно бліда, але напрочуд хороша. Вид був, як у прекрасної статуї. Чорні коси розкинулися по білій панській подушці»* [9, с. 125]. Окрім традиційно парних антонімічних колоративів *чорний – білий* авторка використала епітет *панський*, щоб посилити ефект нерівності.

Олена Пчілка часто вдається до контрасту зовнішності як ефективного засобу виразити внутрішню несумісність. Наведемо кілька прикладів.

Ніна Покорська – лікар Івасевич з оповідання «Чад». Лікар запобігав перед достойної вроди Ніною: *«струнка, <...>, вона мала тонкі очерти лиця, гарні темно-сірі, сливе чорні очі, хороші темні коси, що тепер трохи розтріпались і принадно оточали високе роздумливе чоло та ніжно-блідувате обличчя»* [9, с. 98]. Зовнішність Івасевича програвала проти Ніниної: *«не дуже зграбний панич з червонуватим обличчям та ріденькою русявою борідкою»* [9, с. 99].

Софія / Наталя та Сергій з оповідання «Пігмаліон» (1884).

Залишившись вдовою у 25 літ, Софія дивувала всіх веселою вдачею, яка не давала їй журитися, а також мала завидне здоров'я й гарну вроду: *«русяві коси пані Софії відсвічували таким золотом, сині очі грали так іскряно, на свіжому обличчю витав такий веселий усміх, що, здавалось, смуткові й повік не приступитись до такої ясної вдачі!»* [11, с. 47].

Можливий наречений Сергій на момент зустрічі з Софією та геть юною Наталією вже втратив молодечий блиск в очах, *«які однак були гарні, як і все його обличчя, з очертани трохи великими, але принадними»* [11, с. 51]. Показовими є зміни через два роки – Сергій вже одружився з розрахунку, Наталія виросла й покращала, краса Софії стала в *«повнім розцвіті»*. Чоловік дивується змінам у зовнішності жінок, особливо Наталії, яка *«надто вразила його своєю вродою»*. Переміни у вигляді Софії менш помітні, хіба вона наповнилася щастям, що ще більше прикрашає жінку. Також зроблено акцент на різному вбранні. У першу зустріч на Софії був український одяг (*«як рушались-маяли від її жвавих рухів та “шиті-білі” рукава, як бриніли розмаїті блискучі разочки намиста на блакитній безрукавці – корсетці...»* [11, с. 48]), у другу – європейський (*«сукня обіймала її розкішний стан і, будиши трохи викоченою спереду, показувала ніжну, повну шию»*[11, с. 63]). Вигляд знайомих дівчат, жодна з яких так і не стала дружиною перебірливого чоловіка, контрастував із зовнішністю пані Сергієвої: *«натура <...> не дала їй ні показної статі, ні показних очертів, ні навіть показних барв. Вся тая постать була якась незначна, та мов би замолоду поблекла: невеличкий ріст, дрібні, мов би приплескані очертни лиця, ніби то русяве, але якось невиявної барви волосся (наче той торічний, зсохлий лист у гаю); до того волосся підходила й барва лиця, – сірувата, з подекуди розкиданими веснянками»* [11, с. 59]. Вибір пана Сергія дивує, особливо при згадці сцени обговорення зовнішності

Наталі й Софії, чия врода не задовольнила його естетичні потреби. Петровська тоді навіть обурилася перебірливістю гостя, а побачивши згодом його дружину, навіть позловтішалася, настільки та була неприваблива. При цьому пані намагалася вдягатися за модою й претензійно: *«вона була убрана в блідно-блакитну сукню, при котрій ще більше визначалась та сіра барва лиця і кіс; на голові була пришпилена, не без претензії на зграбність, вітка якихсь фантастичних блакитних дзвоників. Сукня пані Сергієвої, лежачи на тих піднятих угору сухорлявих плечиках, була пошита “зо всіма штуками” новомодного смаку»* [11, с. 59]. Акцентування на туалеті пані ще більше увиразнює різницю між вродою та внутрішнім світом чинної та потенційної дружини пана Сергія. Наталя вражала енергією, запалом, національним поривом. Її енергетика навіть струснула Сергія, немов би пробудивши на якусь мить із міщанського сну. Слухаючи її запальну мову, він зачарувався палкими очима, живими кучерями, молодим станом, який був прекрасним у *«сіренькому убранню, такому принадному при всій своїй простоті»* [11, с. 61].

Олена Пчілка зумисне наголосила на відмінності між жінками, щоб показати недолугість Сергія у виборі пари, дарма, що він так довго й, здавалося б, конструктивно підходив до цього питання. Сучасний Пігмаліон потерпів крах у пошуках жіночого ідеалу. Авторка підтримує античний мотив уведенням у текст оповідання власного перекладу фрагмента «Метаморфоз» Овідія про Пігмаліона, а також образними асоціаціями: *«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!»* [11, с. 54]. Чоловік мріяв про органічний шлюб, співдружність однодумців, людей *«як можливо близької вдачі»*. Він довго творив собі ідеал жінки, але перегорів чи перестарався, а можливо, просто втрапив у плин буденності й не зміг противитися обставинам – одружився на негарній і сварливій жінці з розрахунку. Письменниця продемонструвала неспроможність пана Сергія узгодити прагнення й реальність, відображаючи майже Овідієві метаморфози в його поведінці.

Апелюючи до зовнішності, Олена Пчілка використовує прийом контрасту: частіше *гарна жінка – негарний чоловік*, рідше навпаки. Наведені вище приклади ілюструють такий підхід. Як бачимо, таке

протиставлення трапляється як у межах одного твору, так і в змалюванні жіночих і чоловічих типажів загалом.

У повісті «Товаришки» не тільки соціальне та матеріальне становище, але й зовнішність відрізняє образи Люби і Раїси.

Люба: *«молода, струнка постать, убрана в просту сивеньку спідничку, густо фалдовану, в біленьку серпанкову сорочку з широкими рукавами, без жодних покрас, окрім невеличкої шпильки коло шиї. Узькі плечі і гостренький вид <...> Голівку дівчини не можна було назвати дуже красивою, і очертти не мали великої правності, і вся вона була більше симпатична, ніж гарна; її оздобили каштанові кучері, котрі були підрізані й стояли вільною короною над невеличким чолом; темно-сірі, немовби чорні очі дивилися з пильною думою; невеличкі й нерівні, наче куцатенькі брівки надавали якийсь одмінний, принадний вигляд обличчю, так само як і дві темні родимі цяточки на ніжній щічці й коло узького ротика»* [9, с. 128].

Раїса *«одбивалась зовсім іншим характером вроди: досить міцно збудована, з чорним лискучим волоссям, заплетеним у дві коси, з правими обрисами, з свіжим рум'янцем, що пробивався на повних щічках, з темно-карими, не дуже великими, але бистрими очима, з сміливими чорними брівками, котрі так оддавались од білого рівного чола, – панна Раїса здавалася дуже гарною. Правда, блиск очей мав у собі щось холодне, усміх гарних уст був ніби погордливо спокійний; рухи в своїй сміливості були трохи різкі, так само як і в голосі її при всій його свіжій гучності бриніла ніби якась металічна нота»* [9, с. 139–140].

У моделюванні образів товаришок контраст простежуємо в усьому – у ставленні до національної культури, української мови, у рисах характеру, звичках, поведінці. Дівчата й чоловіків обрали кожна за своїм критерієм. Раїса, швидше з розрахунку, надала перевагу професорові середніх літ Штокманові перед однолітком Костем Загоровським. Люба серед студентів-медиків свого кола спілкування вибрала Дмитра Корнієвича.

Вибір майбутнього чоловіка відбувався швидше інстинктивно, за зовнішніми ознаками. Дівчина ніби оцінювала антропологічні параметри Дмитра: *«те густе русе волосся, рівне і просто зачесане назад, – лиш одно пасмо спадало на широке біле чоло з невеликою складочкою між бровами, – ті розумні карі очі з спокійним поглядом, той енергійний рот з тонкими устами, з чуть-чуть виданою вперед*

*нижньою губою і козацьким одкритим підборіддям; широкі плечі, міцні груди і свіже лице надавали Корнієвичу вигляду здорового, сильного мужчини, – він показувався навіть старшим проміж іншою молоддю» [9, с. 182]. Любі імпонувала його фізична й інтелігентна сила, але водночас тримала на дистанції. Згодом, уже перед весіллям, Люба й служниця Тетяна обговорюють вроду нареченого. Селянка виказує свій ідеал краси: «Показний такий, високий! ... Ну... і огрядний собі! Кругловидий...». Люба ж відзначає його розум [9, с. 245].*

Зображаючи стосунки Люби й Дмитра, Олена Пчілка пропонує власний ідеал подружжя – паритетний союз близьких за світоглядом людей, кожен з яких поважає інтереси й справу одне одного.

Є у творах письменниці й приклади неблагополучних пар, у духовному непорозумінні насамперед («Пігмаліон», «Маскарад»). В оповіданні «Біла кицька» (1901) відображено зміни у сприйнятті вроди як наслідок переміни ставлення. У стосунках молодої шлюбної пари відбулися зміни: вона виявляє претензії, він гнітиться її докорами та контролем. Молода дружина просто наказує чоловікові сидіти дома, як хлопчиків, та виконувати домашнє завдання, тобто писати працю на ступінь лікаря. Чоловік бачить її зовсім по-іншому: *«Як холодно-недбайло відноситься до його особи, мов до свого яремного вола! І яке суворе в неї тепер обличчя; очі, що колись були такі блакитно-небесні, тепер такі сірі, як цїнь, губи роздуті злостивою погордою...»*

*Страх яка зміна у всьому! В такий короткий час така страшенна зміна... Нащо вона так зачісує своє волосся, се їй зовсім не до лиця. Надає голові якийсь баранячий вигляд» [9, с. 292].*

Пан Микола так бурхливо реагує на зміни у характері й зовнішності дружини ще й тому, що вона в *«інтересному положенії»*. Майбутній лікар буквально гидує зовнішнім виглядом жінки: *«просто навіть дивно, як природа не видумала ч о г о - н е б у д ь і н ш о г о для появи на світ нових людських індивідів, за віщо робить особи людської прекрасної половини такими не прекрасними, ще й на такий довгий час?...» [9, с. 292].*

В оповіданні проведено паралель між зовнішнім виглядом кицьки та дружини, підґрунтям якої стали міфологічні уявлення про істот, що поєднують ознаки жінок і кішок: ласка, грація, підступність. Із замилювання пухнастим біло-рудим кошеним на руках чарівної

дівчини, яка порятувала покинуте створіння й у такий спосіб виявила власну доброту, почалося подружнє життя Миколи. Згодом кицька зробилася паскудною товстою розплідницею антисанітарії. Після чергового відчитування за згаяний час і нагадування про обов'язки перед сім'єю дружина здалася Миколі *«дуже похорошою на ту осоружну кицьку: волосся розтріпалось і настобурчилось над запухлим почервонілим лицем, як ті руді вуха в кицьки, очі роз'ятрились од злості, сипали хижі іскри, а тими словами вона дряпала, зовсім як от зараз дряпала пазурами кицька»* [9, с. 299].

Контраст у зовнішності (вроді) Пчілка використовує з імагологічним акцентом. У будь-якому разі симпатії письменниці на боці українського типу. От, наприклад, різниця в зовнішності між україною Білосельською та росіяною Песцовою. Дівчата *«одмінні на вроду»*, хоч були однакової *«масті»* – обоє русяві. *«Тільки Білосельська – така ніжна, біла, зграбна; <...> великі голубоватосірі очі і тонкі уста мали делікатний вираз; кругле обличчя <...> з тими великими очима, з тонкими брівками і ніжним підборіддячком, здавалось доволі принадним і милим; досить висока постать була гнучка»* [9, с. 174]. Авторка підкреслює, що при такій зовнішності не потрібен модний туалет. Убрання дівчини письменниці означає як *«убрання дорогої простоти»*. Песцова була *«особа невисокого зросту, з товстенькою шиєю, жирною талією; стрижене, густе, глинясте волосся її зовсім не оздоблювало широкого червонуватого лица з невеличкими сірими очима»* [9, с. 174]. Незважаючи на те, що в очах росіянки одбивалася *«добродушність і значна розумливість»*, погляд хлопців охочіше переходив на постать Білосельської.

Із прихильністю говорить Олена Пчілка й про чоловічі національні типи, як-от про русина Бучинського, вигляд якого *«був далеко елегантніший, ніж російських студентів: високий лискучий циліндр, білі стрімкі комірці, складне чепурне убрання, старанніше пригладжені волосся й уса, галантна манера – в усьому тому видно було європейця»* [9, с. 218].

Прототипом літературного героя повісті «Товаришки» був однофамілець Мелітон Бучинський, з яким Олена Пчілка познайомила у Відні 1872 р. за посередництвом М. Драгоманова. Як вказує О. Косач-Кривинюк, *«своїм органічним і свідомим українством інтелігентної людини»* М. Бучинський справив велике враження на Пчілку. Водночас й О. Косач вразила чоловіка *«своєю*



відмінністю від тодішніх галичанок і німок» [5, с. 26–27]. Така приязнь реальних стосунків відобразилося в художньому тексті як єднання «*галицького русина з сестрою українкою*». Від'їжджаючи з Відня, Люба подумки дякує другові за неоціненну послугу – міцніші «*національні переконання*».

Маючи перед собою приклад брата Михайла Драгоманова, інших співвітчизників у закордонні, спостерігаючи чисельну освітню еміграцію, Олена Пчілка зображає Європу як середовище формування нової української інтелігенції. Герої творів – українці з різних етнічних земель, здобувши освіту й збагатившись культурно й світоглядно, повертаються в Україну задля її розбудови. У такий спосіб письменниця відобразила загальні тенденції часу.

Загалом твори Олени Пчілки органічно вписуються в історико-культурний контекст. Особливо це стосується лексичного рівня, зокрема одягу-опису, представленого й народними, і світськими прикладами: *добірні туалети, елегантна туалета, новомодна наручниця, вечорові убрання, просте убраннячко, білий комірчик, сірий заличок, синій серпаночок, хатній ситцевий капот, просте перкалеве одіння, сіреньке подорожнє одіння, ясне суконце, серпанковий чіпочок, сірий брилик з скромним пірцем, бриль з широкими крилами, біла свитка; віяльця, корсажі, кружевця, мантилія, тальмочка, хустя, закаблочки, наміточка, намистечко, віночок, платочок і т. д.*

Р. Барт вказував, що «вивчити модний одяг – значить насамперед описати окремо й вичерпно кожну з трьох структур» за посередництвом аналізу їхніх одиниць [13, с. 14]. У випадку одягу-опису такими одиницями виступають слова. Звертає на себе увагу часте використання Пчілкою слова *штучний*. Наведемо показові приклади.

Раїса з «Товаришок» приїхала на весілля до Люби «*убрана по-петербурзькому: у модній, штучній сукні з практично дорогої тканини*» [9, с. 248].

Пан Свойський (оповідання «Артишоки») облагородив будинок – «*покрив його залізною покрівлею і дав зверху дуже штучні комини, а пані купила нові коври і, для нового каміна в світлиці, дуже штучний бронзовий годинник з середньовіковими лицарями і з генієм часу на вершку*» [9, с. 300].

В оповіданні «Маскарад» так описано вбрання учасників балу: «*Обоє в штучних костюмах: він – “Мефістофель”, а вона –*

“черничка”» [10, с. 58]. У пана Костянтина «вус був підкручений немов штучніче, ніж завжди» [10, с. 46]

Ксенія («Забавний вечір») захоплено розглядає бажану прикрасу: «але же бо й справді гарненька була та браслетка: срібна, ланцюжкова, штучного виробу» [10, с. 7]. Перебуваючи в хаті селян, панночка Любочка розговорилося з ровесницею «з приводу якогось рядочка на шії в дівчинки, сплетеного дуже штучно з дрібнесенького намиста» [10, с. 19].

У вставній конструкції оповідання «Пігмаліон» – українському перекладові Овідієвої «байки»:

*Раз йому трапилось штучно зробити*

*З біло-ясної слонової кости*

*Постать дівчини, – напрочуд хорошу.*

*Врода така надзвичайна між людьми!* [11, с. 52].

Словники тлумачать слово *штучний* у різних варіантах і значеннях. Серед них: зроблений рукою людини, схожий на справжній; надуманий, вигаданий, позбавлений простоти, природності; гарно, із смаком зроблений; красивий, вишуканий. У «Словнику української мови» (Київ, 1980) як ілюстрацію до останнього значення подано текст Лесі Українки: «*Стоять [сестри] поруч: на старшій сукня штучна, ясної барви, старанно дібрана до лиця*» [12, т. 11, с. 553] (в усіх прикладах підкреслення наше. – Т. Л.).

Припускаємо, що слово *штучний* вживалося не тільки в загальному словнику періоду порубіжжя ХІХ–ХХ ст., але й у творах Лесі Українки та Олени Пчілки у значенні ‘зі смаком зроблений, мистецький’. Примітно, що до ХХ ст. активно побутовало слово *штука* в значенні ‘мистецтво’. Хоча, у текстах Олени Пчілки можна простежити й інші смислові нюанси вживання прикметника *штучний*, наприклад, ексклюзивний, вигадливий тощо.

Як показали дослідження, мода – багатоаспектне явище, осмислене науковцями різних галузей. Інтерес до явища зумовлено насамперед його антропологічним змістом. Будучи масовим явищем, мода на будь-що започатковується особистістю. Це обов’язково нестандартне рішення, яке згодом унаслідуються, копіюється, тиражується. Головне – «привласнити» модну річ, обробити на стильовому рівні. Тут важливу роль відіграє деталь, індивідуальний підхід.

Серед різноаспектних інтерпретаційних підходів у трактуванні моди продуктивним виявився структуралістсько-семіотичний. Р. Барт,

коли говорив про одяг-образ і одяг-опис, мав на увазі зовнішній вигляд одягу (фото плаття в журналі мод) і поряд словесно описане плаття. У художньому тексті маємо зворотний процес: описане (автором) плаття – уявлюваний (читачем) образ. Тому в літературі діє подвійна знакова система: одяг-знак, одяг-опис використовує слова-знаки.

Аналіз текстів довів пильний інтерес Олени Пчілки до видимого прояву красивого. У творах письменниці відображено модні тенденції у таких аспектах: одяг, інтер'єр, кулінарія, освіта, етикет, розваги тощо. Як прояв матеріальної культури одяг-опис відтворює реально-історичну основу подій, віддзеркалює соціальну структуру суспільства. У текстах Олени Пчілки одяг безумовно виступає виразником не тільки станової приналежності чи фінансового благополуччя, але й ідейно-національних переконань, громадянської позиції та естетичних уявлень. Вестиментарний та гастрономічний коди презентують знакові системи різних соціальних груп.

У численних прикладах захоплення українським одягом, мистецтвом письменниця розрізняє моду як вияв псевдонародництва дрібнілого панства чи просто примху (*fad*) та власне модні тенденції (*fashion*) історичного періоду.

У творах Олени Пчілки врода в диспозиції до моди постає як природне та набуте. Вродлива людина гарна у простому (немодному), але доречному одязі. Зовнішня краса відбиває внутрішню досконалість особистості. Письменниця часто естетизує портрети духовно багатих, національно свідомих героїв, а також властиві етнічні типи.

У 80-х рр. XIX ст. Олена Пчілка передбачає артистизм як мистецькість на початку XX ст. Увага до дрібниць в одязі, інтер'єрі, поведінці, чисельність описів красивого у прозі письменниці свідчить про її естетизм. Розвиваючи міркування дослідників про естафету Олена Пчілка – Леся Українка в стильовій манері щодо прози, можна висновувати, що побутовий естетизм Пчілки в реалістичній прозі вповні розвинувся в естетизмі прози Лесі Українки в її модерністському варіанті.

### *Література*

1. Барт Р. Дендизм і мода. URL: <http://www.ji.lviv.ua/n38texts/barthes.htm>
2. Бодлер Ш. Денди. URL: <http://bodlers.ru/Dendi.html>

3. Деркач Г. Тривекторний дендизм Оскара Вайлда як конфлікт художника із суспільством. *Наукові записки НДУ ім. М. Гоголя. Філологічні науки*. 2010. Кн. 2. С. 20–23.
4. Карпенко-Карий І. Суєта. URL: <https://sites.google.com/site/openbookclassic/ukraienska-literatura/karpenko-karij-i-k/sueta>
5. Косач-Кривинюк О. Леся Українка. Хронологія життя і творчості. Репринтне видання. Луцьк: Волин. обл. друк., 2006. 928 с.
6. Легкий М. Художня проза Олени Пчілки (історико-літературний шкіц). *Україна: культурна спадщина, національна свідомість, державність*. № 21, 2012. С. 483–491.
7. Літературознавча енциклопедія: у двох томах / авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. Київ: ВЦ «Академія», 2007.
8. Манн О. Дендизм как консервативная форма жизни. URL: <http://kitezh.onego.ru/dandysm.html>
9. Пчілка Олена. Твори / упоряд., авт. передм. і приміт. Н. О. Вишневська. Київ: Дніпро, 1988. 583 с.
10. Пчілка Олена. Оповідання. Київ: друк. К. Н. Милевського, 1907. 104 с.
11. Пчілка Олена. Оповідання. З автобіографією. Харків: РУХ, 1930. 288 с.
12. Словник української мови: в 11 тт. /АН УРСР. Ін-т мовознавства; за ред. І. К. Білодіда. Київ: Наукова думка, 1970–1980.
13. Barthes R. *Système de la Mode*. Paris: Éditions du Seuil, 1967. 327 p.
14. Barthes R. *Für eine Psych-Soziologie der zeitgenössischen Ernährung*. *Freiburger Universitätsblätter*. 1982. 75. S. 65–73.

### *References*

1. Bart R. *Dendyzm i moda* [Dendism and Fashion]. URL: <http://www.ji.lviv.ua/n38texts/barthes.htm> (in Ukrainain)
2. Bodler Sh. *Dendy* [Dendi]. URL: <http://bodlers.ru/Dendi.html> (in Russian)
3. Derkach H. Tryvektornyi dendyzm Oskara Vailda yak konflikt khudozhnyka iz suspilstvom [Oscar Wilde's three-vector dandy as an artist's conflict with society]. In: *Naukovi zapysky NDU im. M. Hoholia. Filolohichni nauky*. 2010, pp. 20–23. (in Ukrainain)
4. Karpenko-Karyi I. *Suieta* [Vanity]. URL: <https://sites.google.com/site/openbookclassic/ukraienska-literatura/karpenko-karij-i-k/sueta> (in Ukrainain)
5. Kosach-Kryvyniuk O. *Lesia Ukrainka. Khronolohiia zhyttia i tvorchosty. Repryntne vydannia* [Lesya Ukrainka. Timeline of life and creativity. A reprint edition]. Lutsk, 2006. 928 p. (in Ukrainain)
6. Lehkyi M. Khudozhnia proza Oleny Pchilky (istoryko-literaturnyi shkits) [Fiction prose of Olena Pchilka (historical and critical essay)]. In: *Ukraina: kulturna spadshchyna, natsionalna svidomist, derzhavnist*, issue 21, pp. 483–491. (in Ukrainain)
7. *Literaturoznavcha entsyklopediia: u dvokh tomakh* [Encyclopedia of Literary Studies: in two volumes]. Kyiv, 2007. (in Ukrainain)

8. Mann O. *Dendyzm kak konservatyvnaia forma zhyzny* [Dandism as a conservative form of life]. URL: <http://kitezhe.onego.ru/dandysm.html> (in Russian)
9. Pchilka Olena. *Tvory* [Writings]. Kyiv, 1988. 583 p. (in Ukrainian)
10. Pchilka Olena. *Opovidannia* [Short tales]. Kyiv, 1907. 104 p. (in Ukrainian)
11. Pchilka Olena. *Opovidannia. Z avtobiohrafieiu* [Short tales: Autobiography is added]. Kharkiv, 1930. 288 p. (in Ukrainian)
12. *Slovnnyk ukrainskoi movy: v 11 tt.* [Dictionary of the Ukrainian language: in 11 vols]. Kyiv, 1970–1980. (in Ukrainian)
13. Barthes R. *Système de la Mode*. Paris, 1967. 327 p. (in French)
14. Barthes R. Für eine Psych-Soziologie der zeitgenössischen Ernährung. *Freiburger Universitätsblätter*. 1982. 75. pp. 65–73. (in German)

**Tereza Levchuk. Olena Pchilka about Fashion and Beauty.** The article highlights the issue of fashion in the works by Olena Pchilka and considers it as a multidimensional phenomenon. The study reveals the artistic function of the clothing-description (in terms of R. Barthes: *vêtement écrit*) and determines the disposition of fashion and beauty in the characters' images depiction.

The article provides an outline of the aesthetic views of the writer, with a focus on the political and ethical vectors. The political aspect is elucidated via the issues of national clothing and the Ukrainian language usage, which the author regards as a manifestation of public opinion. Exposing the cynicism of the vital positions of the townspeople and the petty nobility constitute the ethical vector of Olena Pchilka's aestheticism. The analysis of the author's texts has revealed a keen interest of the writer to the visible manifestations of the beautiful. Fashion trends are analyzed in many aspects: clothing, interior, cooking, education, etiquette, entertainment, etc. Clothes in the works of Olena Pchilka represent the social status, financial status, ideological and national beliefs. Vestimentary and gastronomic codes mirror the character system of different social groups.

Beauty, in its disposition to fashion, appears both natural and acquired feature. A handsome person looks pretty even in plain (unfashionable) but appropriate outfits. External beauty reflects the inner perfection of a person. The writer often aesthetizes the portrayal of spiritually rich and nationally conscious people.

Subsequently, Olena Pchilka's everyday aestheticism in the realistic works developed utterly in the modernist version of her nationally-biased writings, in prose, particularly.

**Key words:** fashion, beauty, aestheticism, realistic prose, vestimentary code

---

Левчук Тереза Петрівна – доктор філологічних наук, доцент кафедри теорії літератури та зарубіжної літератури Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки, *ORCID iD*: 0000-0002-0277-3280; [tereza.levchuk@eenu.edu.ua](mailto:tereza.levchuk@eenu.edu.ua)