

## Драматургія

УДК 821.161.2-21.09"188/191"Л.Українка

Мар'яна Гірняк

### **Між свободою духу та «підмурівками» духовності: амбівалентність образу митця у драматичних поемах Лесі Українки**

Метою дослідження в запропонованій статті є з'ясування особливостей взаємозв'язку образу митця з філософськими проблемами, які порушує Леся Українка у своїх драматичних творах. Завдяки методологічному інструментарію феноменології, герменевтики та семіотики у статті продемонстровано, як текст Лесі Українки виявляє численні контрверсії, що виникають при спробах осягнути сутність мистецтва та митця і тим самим визначають амбівалентність його образу. Письменниця дає змогу зробити висновок про свободу духу як найвищу цінність для творчої особистості, однак також порушує питання про те, чи може мистецтво існувати в умовах поневолення, чи здатне воно прославляти культуру колонізованого народу чи, навпаки, сприяє розвитку панівної культури. Прагнення зовнішньої і внутрішньої свободи складно узгодити з потребою митця в матеріальних засобах до існування, навіть якщо розмежовувати мистецтво як заробіток і як сакральне дійство. Леся Українка також порушує проблему прикладного мистецтва і «чистої краси», мистецтва як служіння Іншому, яке інколи може супроводжуватися загрозою для свободи думки митця і його ідентичності. Біблійний код засвідчує, що мистецький потяг до краси не суперечить релігійним уявленням, а є виявом божественного в людині. Через образ митця письменниця спонукає замислитися над складним взаємозв'язком тіла і духу, протистоянням «мрії» та буденної реальності, здатністю узгодити творче горіння і мир душі та знайти порозуміння з іншими. Розірвані комунікативні зв'язки зі спільнотою зумовлюють незадоволену потребу рецепції мистецького твору, а відсутність адресата провокує втрату натхнення і відчуття самотності. Прагнення митця бути почутим у ширшій спільноті спонукає його поставити під сумнів доречність існування мистецтва як «укритого скарбу». Переважно мистецтво сприймається як імпульс до пробудження пам'яті та голос сучасності, як «підмурівок» духовності самого митця і його народу. Амбівалентний образ митця у драмах

Лесі Українки та багатовимірність філософських проблем, порушених у відповідному контексті, свідчать про те, що сутність митця і мистецтва була для авторки не так готовою істиною, як предметом глибинних інтелектуальних пошуків.

**Ключові слова:** митець, мистецтво, свобода, духовність, краса, Біблія, служіння, діалог, контroversія.

## Вступ

Митець, його самоідентифікація і взаємини зі світом, місія митця і призначення мистецтва належать до тих проблем, до яких Леся Українка постійно повертається у своїй творчості, шукаючи відповіді на актуальні, найімовірніше, насамперед для неї самої складні питання.

Образ митця у творах письменниці, зокрема в її драматичних поемах, неодноразово був предметом зацікавлення літературознавців. Здебільшого митця розглядали як один із способів репрезентації неоромантичного героя – сильної вольової особистості, що відстоює своє і чуже право на свободу, навіть якщо для цього потрібно заплатити високу ціну. Дослідники зазначали, що Леся Українка протиставляє митців «не тільки ворогам, а й своєму народові, який нерідко не приймає тих, хто його будить з кам'яного сну» (Бичко, 2000: 110). Водночас, як слушно зауважила М. Моклиця, «відштовхнувшись від романтичного протиставлення поета і натовпу, який його не розуміє, Леся Українка створює цілу низку колізій, які повертають це протистояння різними сторонами, щоразу його поглиблюючи» (Моклиця, 2011: 15). Різні покоління дослідників цілком обґрунтовано порушували питання про те, як у творах письменниці через мистецтво «людина наближається до природного» (Петров, 2013: 384), як пов'язані між собою мистецькі пошуки та релігійне самовизначення персонажів (Агеєва, 1999: 64; Забужко, 2007: 534; Моклиця, 2011: 17), як авторка актуалізує «проблему становища митця в колонізованому просторі», замислюючись, чи здатний його індивідуальний голос репрезентувати голос народу в контексті репресованої культури (Приліпко, 2021: 25; Романов, 2019: 116). Поява постаті митця (чи принаймні людини, що цікавиться мистецтвом) у драматичних творах Лесі Українки спонукала літературознавців зосередити увагу на «дискурсі митця» і «мові мистецьких знаків у тексті культури», на проблемах ідеологізованого

і масового мистецтва чи навіть на «парадоксальних перетинах культурологічних концепцій XV – XX ст.» (Кочерга, 2010: 19–110; Кочерга, 2012: 8), а також констатувати, що в окремих драмах письменниця подає «цілу амплітуду відгуків про найновіші течії в малярстві й музиці» (Гундорова, 2021: 5).

Найвищою цінністю для митця у драмах Лесі Українки, за спостереженням багатьох дослідників, є утвердження свободи духу. Таке трактування цілком обґрунтоване, однак важливо пам'ятати, що драми Лесі Українки репрезентують модерністську культуру з її схильністю до релятивізму цінностей і понять (Агеєва, 1999: 166; Гундорова, 2009: 156; Поліщук, 2002: 139), тому персонажі, прагнучи бути «вільними», переважно все ж таки переживають «драму свободи» (Демська-Будзуляк, 2009). До того ж, драматичні поеми письменниці тяжіють до інтелектуального жанру, у якому на перший план виходить не так утвердження певної істини, як філософські пошуки, репрезентовані через «словесні турніри» (Зеров, 1990: 386) чи «діалоги-агони» (Дем'янівська, 1984: 12). Власне, вже І. Дзюба зазначав, що трактування теми співця (провідника, пророка) і народу в Лесі Українки «далеке від однозначності й сповнене болісних контраверсій» (Дзюба, 2007: 192). Тому *мета* запропонованого дослідження – з'ясувати, як філософські пошуки Лесі Українки впливають на образ митця у її творах. Поставлена у статті мета визначає *завдання*: простежити, як формується образ митця у драмах Лесі Українки, чим зумовлена амбівалентність цієї постаті і з якими філософськими проблемами, що їх неодноразово порушує авторка у своїх творах, пов'язана тема мистецтва і митця.

### **Теоретико-методологічна база**

Досягнення вказаної мети передбачає апелювання до кількох літературознавчих методів, а саме: феноменології, герменевтики та семіотики. Теоретики, які обґрунтували відповідні методологічні засади, цілком слушно наголошували, що художні твори потрібно розглядати не лише в культурно-історичному контексті та крізь призму біографії автора, а й насамперед у зв'язку між собою, як єдиний текст, що репрезентує і водночас творить світ уяви митця та його істину. Автор перебуває «перед творінням і всередині його» (Бланшо, 2007: 214), тому М. Гайдеггер констатує: «Митець є джерелом твору. Твір є джерелом митця. Немає одного без іншого» (Heidegger, 2002: 1). Художній текст дає змогу «мисленому

реалізуватися у своєму мовному виявленні» (Гадамер, 2001: 133), стати частиною «іншого ментального світу» (Poulet, 2001: 1323), але це «мислене» не обов'язково є готовою остаточною відповіддю на поставлене перед собою та іншими питання. Це радше «діалектика запитання-відповіді», що визначає комунікацію і є «центральним феноменом людського розуміння» (Гадамер, 2001: 131). Контroversії, про які згадував І. Дзюба, розмірковуючи над темою митця у творчості Лесі Українки, є свідченням того, що літературний твір не лише забезпечує комунікацію між автором і читачем, а й сам є «комунікацією», «потаємністю, в якій зударяються непримиренні протилежності», і «це шаленство триває доти, доки творіння залишається творінням» (Бланшо, 2007: 186, 213). Невипадково теоретики розпізнавали у тексті ознаки інтелектуального пристрою: володіючи пам'яттю і семіотичною неоднорідністю, текст завжди «знає більше», ніж те, що в нього вкладено, і набуває здатності генерувати нові повідомлення (Лотман, 2004: 582–583).

### Виклад основного матеріалу

Образ митця, що утверджує *свободу духу* навіть в умовах соціального чи національного поневолення, у творчості Лесі Українки з'являвся ще в «Місячній легенді» і особливо в «Давній казці», де авторка, як відомо, акцентує на тому, що не заслуговує на ім'я поета той, «у кого думки не літають вільно в світі» (Українка, 2021, 5: 507). Для думки справжнього митця не може бути перешкоди, адже його слово і пісня вільно витають серед народу навіть тоді, коли фізично він перебуває у в'язниці. У драматичних поемах Леся Українка теж зосереджує увагу на свободі духу митця, здатного протистояти владі, однак принагідно вона ставить питання, на які не так легко знайти остаточної відповіді. По-перше, це питання, чи має право пісня – навіть правдива – звучати в умовах рабства. У «Вавилонському полоні» невільник Елезар наголошує, що йому «Господь вложив у душу гордоці» (Українка, 2021, 1: 155), отож він не плаче перед чужинцем. Коли він співає на майданах, то ніколи не виконує сіонської пісні, яка була «як молода в Єрусалимі», а «тут вона б наложницею стала» (Українка, 2021, 1: 154). Він, як і багато інших співців, згаданих ще у 136-му псалмі Давида, повісив на вербі свою арфу, без якої Господню пісню не співають, а арфа, як і сіонська пісня, не має права звучати для чужинця-поневолювача. З цієї ж причини, відповідно до спогадів співця із драми «На руїнах», Єремія

розбив свою арфу об зруйнований жертovníк, коли його виводили в полон з Єрусалима. Водночас Елезарові дорікають за будь-який спів, адже у виконанні справжнього митця пісня є високим мистецтвом, а відтак даром для того, кому дарунки робити не варто.

Тісно пов'язане з цією проблемою ще одне неоднозначне питання: чи мистецтво колонізованої культури може бути способом її прослави, єдино доступним шляхом колонізованого народу тріюмувати над колонізатором, чи створене в умовах неволі мистецтво і сам митець у такому разі мимоволі прославляють культуру завойовника. В «Орґії» Антей обирає смерть, але відмовляється дарувати своє мистецтво римлянам. В. Панченко переконливо продемонстрував, що Леся Українка написала свій твір значною мірою під впливом дискусії з В. Винниченком, який ремствував на українських читачів, видавців, критиків і навіть допускав тісну співпрацю з російською літературою, зокрема можливість написати «велику повість по-російському». Для Лесі Українки перехід у чужу культуру був неприйнятним, навіть за умови байдужості чи нерозуміння з боку літературної критики і читачів. Водночас, як слушно зауважив В. Панченко, «'випадок з Винниченком' – то лише глина в руках митця» (Панченко, 1996: 238). Леся Українка справді дає змогу своїм читачам відчутти себе «інтимними друзями автора» (Лотман, 2004: 206), реконструюючи контекст написання твору і розпізнаючи реальних людей – колег-сучасників письменниці, – що стикнулися зі схожою проблемою, але драматична поема «Орґія» – не однозначна репліка у дискусії з ними, а передусім художній світ, що виявляє багатовимірність порушеної проблеми.

Антей не сприймає не лише переходу в римську культуру, а й творення власної (еллінської) культури як частини римської і навіть презентування еллінського мистецтва римському реципієнтові. Дружина-танцівниця Неріса, скульптор Федон, учень-співець Хілон наполягають, що для еллінів природне бажання слави; до того ж, «чим же вславиться сама Еллада, коли їй діти лаврів не здобудуть?» (Українка Леся, 2021, т. 4: 186) Для Антея тріумф у Римі – то ганьба, а не слава, і не лише тому, що визнання з боку ворога приправлене зневагою, а насамперед через те, що такий компроміс із ворогом неминуче провадить до втрати власної ідентичності – індивідуальної, національної і навіть мистецької: «*Ти віддався у руки ворогу, як*

мертва глина, з якої кожне виліпить, що хоче. Та хто ж тобі натхне вогонь живий, коли з творця ти творивом зробився?» (Українка Леся, 2021, т. 4: 190). Меценат обіцяє, що пишно оздоблена ліра стане грецькою, коли Антей на ній заграє, однак визнання з боку Риму можливе лише за умови, коли Еллада схилиться перед ним у покорі (це підтверджує, зокрема, символічна сцена схиленої перед Меценатом Неріси). Втрата себе є неминучим наслідком змінених – мимоволі чи добровільно – цінностей, тому й раб-гебрей у драмі «В дому роботи, в країні неволі», на відміну від раба-єгиптянина, страждає не так від тяжкої фізичної праці, не від брудної і позбавленої права на творчість роботи, як від того, що змушений будувати храм чужим богам.

Утвердження вільного високого мистецтва як найвищої цінності не знімає проблеми, що постає перед персонажами-митцями у драмах Лесі Українки: як узгодити свободу духу і потребу елементарних матеріальних засобів для існування. Антей визнає музику і слово як засіб для заробітку, але лише тоді, коли цю роботу не оплачує чужинець. У кожному разі, хист він цінує більше, ніж гроші, адже, попри те, що родина не забезпечена матеріально, він вважає найкращою для себе платою можливість навчати, навіть безкоштовно, талановитих юнаків. Заробляти співом на хліб намагається співець Елеазар («Вавилонський полон»). Він відстоює перед левітами і перед усім ізраїльським народом своє право у скрутних обставинах полону «продавати слово», так само, як інші продають працю своїх рук. Відчуваючи нездатність до фізичної праці, Елеазар чітко розрізняє спів-заробіток і спів як сакральне дійство, де жодні компроміси неможливі. Однак сам митець усвідомлює, наскільки хиткою є ця межа і як руйнується його внутрішній світ, коли арфа, як символ вільного високого мистецтва, висить на вербі замість того, щоб ожити з давньою силою під доторком гідної руки.

Трактування мистецтва як одного зі шляхів заробітку виявляє також проблему розмежування *прикладного мистецтва і мистецтва як чистої краси*, яка повинна не «служити», а лише провадити до естетичної насолоди. Над сутністю і призначенням справжнього мистецтва часто замислюються персонажі Лесі Українки. Інколи – щоправда, принагідно – вони порушують питання про існування різних мистецьких шкіл і жанрів. Уже в «Блакитній троянді» Любов Гощинська та лікар Яків Григорович розпочинають

дискусію про новітню музику, що своїм «криком», «лементом» чи «стогоном» (Українка, 2021, 1: 65) опонує гармонії класичного музичного мистецтва, та демонструють протилежне ставлення до сучасних тенденцій – від прихильності до неприйняття. Такі культурні асоціації Т. Гундорова обґрунтовано пояснює мистецькими пошуками самої Лесі Українки: «Виникає враження, що письменниця, освоюючи новий дух епохи та її стиль, водночас опонує їм, шукаючи власні відлуння» (Гундорова, 2021: 5). У драмі «Руфін і Прісцілла» мистецький текст представлений у вигляді фрески в Руфіновім домі, яка відтворює міф про Адоніса та Венеру і засвідчує, що господарі визнають непересічну естетичну вартість античного мистецтва. Єпископ вимагає знищити мистецький твір. На думку О. Забужко, це питання для персонажа принципове, бо виявляє міру його влади над душею Прісцілли: чи героїня сповідує вірність лише християнству, чи також «більшій за життя любові» і чистій красі (Забужко, 2007: 206).

Проблема мистецького тексту і мистецького хисту, в усій її амбівалентності, найбільш очевидно представлена у драмі «У пущі». Зі спогадів Річарда Айрона, а також з реплік інших персонажів, зрозуміло, що розквіт його таланту скульптора припав на період проживання в Італії. Італійські митці античності чи епохи Відродження створили камінні статуї, у яких *«обличчя марморові, немов живі»* (Українка Леся, 2021, т. 3: 22). Персонажі-митці, Річард і Джонатан, визнають також поступ, який робить у мистецтві голландська школа, однак прийняти беззастережно визнані мистецькі авторитети вони не можуть, бо ті не відповідають їхнім цінностям. Персонажі згадують про те, що старий світ *«зостарівся в гріхах, закостенів у звичках нечестивих»*, з сумом констатують, що сучасні митці – це здрібнілі нащадки велетів, які *«від сонця Божого одвикли, а лиш при штучнім світлі жити можуть»* (Українка Леся, 2021, т. 3: 41–42); навіть голландська культура, на їх переконання, заражена «єгипетською гідотою».

Переїзд із пуританською громадою до Америки для Річарда асоціювався з надією у новому краї розпалити *«одвічної краси нове багаття»* (Українка Леся, 2021, т. 3: 43), однак середовище – і в Массачусетсі, і в Род-Айленді – виявилось «пущою», не здатною наблизитися до розуміння справжньої краси. Упокорений громадою Джонатан не може належно оцінити статую дівчини-індіанки, яку

Річард виліпив у пориві натхнення, бо, відповідно до Годвінсонових настанов, бачить у ній не мистецький текст, а лише грішне жіноче тіло, виставлене напоказ. Джонатанові не вдається залишатися одночасно митцем і християнином – у пуританському розумінні цього слова. Мати Річарда обурюється навіть тоді, коли той за її подобою творить статую *Mater dolorosa*, тобто коли апелює до релігійного сюжету, акцентуючи на красі духовного світу. Зрештою, навіть у небожа Деві, який виявляє хист до скульптури і захоплюється Річардовою творчістю, митець зауважує схильність не так до фантазії та мрії, як до карикатурного жанру. Деві показує вправно зроблену фігурку Годвінсона, згадує про бажання ліпити статую Стоклі («*оту сову в великих окулярах*») чи гладкого Діка, що, співаючи гімн, морщиться, як печене яблуко. Юний митець чітко мотивує свої пріоритети: «*Бо я люблю, щоб смішно*». Чиста краса здається йому далекою і недосяжною: «*та тільки то вже видумати треба, куди мені...*» (Українка Леся, 2021, т. 3: 17).

Руйнування Річардових сподівань про можливість творення високого мистецтва у новому краї зумовлене передусім тим, що в його середовищі утвердилося уявлення про утилітарний характер мистецтва: «‘Пуща’ для Айрона – це необхідність жити в суспільстві, яке опанувало тільки низову культуру з характерним для неї відкиданням духовно-естетичних ідеалів та підміною свободи особистості ідеалами псевдосвободи» (Кочерга, 2012: 8). Цінність речей у середовищі Айрона вимірювалася їхнім прикладним значенням. У Род-Айленді батько Річардового учня відмовляється продавати фігурку у крамниці, бо такі «ляльки» нікому не потрібні; пані Бруклі готова в плату за пошиття скульпторської блузи взяти статую, яка дарма стоїть в Айроновій майстерні, а вона б могла приміряти на неї сукні, щоб не завдавати клопоту своїм клієнткам.

Важливо, що питання про прикладне мистецтво та мистецтво-служіння у драмах Лесі Українки є складнішим, ніж здається на перший погляд. Для Річарда Айрона немислима мистецька праця, яка не супроводжується внутрішнім горінням. Справжнє мистецтво не може, на його думку, бути утилітарним, тому митець відмовляється приєднатися до гончарської спілки, що вирішила продавати витончений посуд, і в такий спосіб заробляти на хліб. Творчу мрію Річардові дуже складно примирити з мистецтвом-заробітком, і навіть від викладання тонкощів свого ремесла персонаж задоволення не



знаходить. Таке заперечення прикладного мистецтва чи мистецтва-служіння важко сприймати як абсолютну істину, тим паче, що інші персонажі драми – зокрема митці і вчені – теж ставлять її під сумнів. Місцевий Магістр та мессер Антоніо з Венеції переконують Річарда, що і славетні митці, і навіть сам Аполлон не цуралися заробітків. Мулярська праця чи особливо передавання свого мистецького досвіду іншим може дати поштовх розвитку мистецтва серед майбутніх поколінь. Магістр намагається пояснити своєму колезі, що люди і покоління – це тільки *«кільця в ланцюгу великим всесвітнього життя»* (Українка Леся, 2021, т. 3: 97), і цей ланцюг перервати неможливо. Навіть якщо зараз скульпторові не вдається утвердити своє мистецтво і здобути славу, то успіху може досягти той, кому зараз невизнаний митець дає освіту, хто піде вслід за ним і стане його продовженням: *«Тим способом ви станете, колего, невидним підмурівком храму хисту»* (Українка Леся, 2021, т. 3: 99). Для Річарда Айрона мистецтво-служіння, в усіх його формах, неприйнятне: *«Гадаєте, що людські душі камінь, що можна їх на підмурівки класти?»* (Українка Леся, 2021, т. 3: 99).

Таку позицію можна сприймати і як утвердження високого незаангажованого мистецтва, і як прагнення особистої слави, однак протест Річарда проти утилітаризму в мистецтві має глибший зміст. Органіст зі своїми аргументами про важливість музики для християнського світу приходять до висновку, що *«скульптура скінчила вже свій вік»* і, *«коли не завертає до поганства, то тільки бавить»* (Українка Леся, 2021, т. 3: 98). Мистецтво як розвагу (іноді з терапевтичною функцією) сприймають також персонажі інших творів Лесі Українки. Лікар («Блакитна троянда») радить Любі Гощинській малювати, бо це нікому не заважає, і для панночки – то показана річ. Амфіон з «Орфеевого чуда» не вірить, що спів Орфея може спричинити диво, але просить співця заграти, бо *«дає розвагу пісня»* (Українка Леся, 2021, т. 4: 154). Для справжнього митця таке трактування не тільки неприйнятне, а й навіть образливе. За слушним спостереженням С. Передрій, Леся Українка ніколи не вважала мистецтво «забавкою», адже митець – це той, хто здатний розбудити в людині відчуття життя, дати їй можливість боротися, зрештою, це той, хто пробуджує зі сну (Передрій, 2004: 197–198).

Амбівалентною є також проблема служіння митця громадським потребам, на якій Леся Українка особливо акцентує в «Орфеевому

чуді» – частині триптиху, написаного на честь сорокаліття творчої діяльності Івана Франка. Через тяжку фізичну працю – хай навіть позначену важливою місією – Орфей перестав дарувати довколишньому світу своє мистецтво, яке дивувало не лише людей, а й дику природу. Руки співця вкрилися кривавими ранами від роботи з камінням, однак Орфей закинув у терни свою кітару не лише через фізичний біль, а й насамперед через брак свята у душі. Марудна тяжка робота спонукає Орфея ставити питання про те, чи справді він ще людина чи вже перетворився на клевець. Митець уже навіть не впевнений, чи має він зараз право на власне ім'я, якщо зі зміною діяльності втратив себе самого.

Утилітарний підхід до мистецтва і служіння митця громаді небезпечні також тим, що свобода думки творця у такому разі перебуває в стані загрози. Бачення краси інколи навіть починає залежати від людей, які нічого не тямлять у мистецтві. Представники пуританської громади у драматичній поемі «У пущі» вимагають від митця, який повинен створити свічник, сліпого копіювання описаних у Старому Заповіті зразків. Джонатан не може збагнути, про які чаші, круги, стебло і листя йдеться і як вони мають бути поєднані в одне ціле, тому Річард радить відкинути всі подібні вказівки, якщо той хоче залишатися митцем.

Н. Фрай, згадуючи про детальні вказівки у Біблії щодо побудови ковчега заповіту та інших священних об'єктів і богослужбових речей, наголошує, що митець Бецал'їл виконав усе точно так, як було наказано, а про важливість того, що відбувається, свідчить наративна організація відповідних розділів: Книга Виходу на кількох сторінках повторює кожну деталь, замінюючи вираз «І зробиш» виразом «І зробив він» (Фрай, 2010: 305). Факт повторення детального опису мистецьких виробів у старозавітному тексті, однак, не варто сприймати як вимогу копіювання, адже біблійному митцеві ніхто не давав конкретного зразка чи переліку необхідних для виробу елементів. Господь детально з'ясував Мойсеєві, як має виглядати «збудована Йому святиня», престіл, ківот, свічник, статуї херувимів, жертвник та завіси, але виконання мистецького твору відповідно до настанови пояснюється тим, що сам Господь наділив митця усіма необхідними знаннями і здібностями, надихнув своїм Духом і спровокував натхнення творити так, а не інакше: «Я покликав на ім'я Бецал'їла <...> і наповнив його Духом Божим, мудрістю, і

розумуванням, і знанням, і здібністю до всякої роботи, на обмислення мистецьке, на роботу в золоті, і в сріблі, і в міді, і в обробленні каменя <...> і дерева» (Вих. 31:2-5).

**Біблійний код** дуже важливий для розуміння амбівалентності образу *митця та* призначення *мистецтва* у драмах Лесі Українки. Літературознавці вже звертали увагу на цей аспект проблеми у контексті контroversійного діалогу письменниці із християнством. В. Агеєва стверджувала, що «заперечення християнських вартостей у Лесі Українки пов'язане саме з трактуванням проблеми мистецтва й краси» (Агеєва, 1999: 64), а М. Моклиця слушно наголошувала, що авторка полемізує (зокрема, щодо мистецтва) не так із християнською релігією, як із «громадою», не завжди здатною належно досягнути Святе Письмо (Моклиця, 2011: 17–18). Пастор пуританської громади Годвінсон («У пущі») звинувачує Річарда Айрона як скульптора в порушенні біблійних приписів: «казано, щоб не різьбив ніхто і не ліпив “ніякої подоби”», адже все ліплене і різьблене – кумир (Українка, 2021, 3: 33). Намагаючись добитися бажаного для себе рішення громади – прогнати митця «у пущу», – Годвінсон вдає осяяння і пророкує, лякаючи довірливих людей усіма можливими жахіттями. Апелюючи до Біблії як вищого судді, пастор розгортає книгу на заздалегідь приготованих сторінках і цитує вирвані з контексту слова, щоб переконати громаду у гріховності мистецької праці («Будь проклятий той, хто виліпить чи виліє брудке перед Богом діло рук мистецьких <...>» (Українка Леся, 2021, т. 3: 82)).

Образотворче мистецтво в багатьох протестантських течіях, зокрема в пуританській ідеології, трактується як ідолопоклонство, а отже, мистецьку діяльність розглядає як гріх, якого потрібно зректися. Леся Українка дає змогу зробити висновок, що заперечення мистецтва – музики, скульптури чи архітектури – свідчить насправді про обмеженість поглядів і викривлення біблійних істин. Показово, що, відмовляючись зрадити скульптуру, Річард апелює до Христа: «Хіба скульптура Христом проклята?» (Українка Леся, 2021, т. 3: 98). Численні тексти, навіть Старого Заповіту, доводять безпідставність звинувачення мистецтва, в тому числі скульптури, у нехтуванні Божими настановами. У П'ятикнижжі Мойсеевому, пророчих книгах Ісаї та Єремії насправді раз у раз з'являються застереження для майстрів щодо «відливання божків», щодо творення бовванів на подобу людини чи тварини з метою подальшого

поклоніння їм у власному домі чи на зібраннях спільноти: «усяк золотар посоромлений через боввана, бо відлив його – це неправда, і немає в них Духа!» (Єр. 10:14, 51:17; Іс. 44:9-20; Лев. 26:1; Втор. 7:25-26, 27:15). Рукотворний виріб, перетворений на ідола, накликає Господній гнів, нещастя та прокляття для всього народу чи окремої людини, однак піднесення людського духу, що уможливило створення прекрасного, у біблійному тексті насправді інтерпретується як Божий дар.

Доказом цього є не лише покликання митця Бецал'їла в П'ятикнижжі Мойсеєвим. Мистецькі здібності в царині архітектури та скульптури були важливі в процесі будівництва Соломонового храму Господнього (1 Цар. 6-8, 2 Хр. 2-7), а зникнення митців і мистецтва в Об'явленні св. Івана Богослова сприймається як одна з ознак кінця світу: «І голос гусярів, і співаків, і сопільників, і сурмачів уже не буде чутий в тобі! Жодного мистця й ніякого мистецтва <...> уже не буде <...>» (Об. 18:22). Високе, навіть сакральне, призначення мистецтва підтверджується також неодноразовими згадками у Біблії музичних інструментів. Гусла й арфа, флейта і цимбали, сурма і голос рогу трактуються не лише як джерело радості та втіхи, а і як важливий засіб належного вшанування і прослави Бога (Пс. 98:5-6; Іс. 24:8; Пс. 33:2-3; 1 Хр. 15:28; 2 Хр. 9:11): «Хваліте Його звуком трубним, хваліте Його на арфі та гуслах <...> на бубні і танцем <...> на струнах та флейті <...> на цимбалах гучних!» (Пс. 150:3-5). Отож очевидно, що Леся Українка, яка була добре обізнана з текстом Святого Письма, створює образ митця, що своїми поглядами на мистецтво протистоїть не християнству як релігії, а тим догматам, які насправді не мають нічого спільного з біблійними настановами.

Утвердження свободи духу та права митця на своє мистецтво у драматичних творах Лесі Українки тісно пов'язане з одним із найважливіших для письменниці питань – про *духовність* людини, зокрема про дух, приречений існувати в тілі. Переважно для персонажів Лесі Українки духовний вимір існування має набагато більше значення, ніж тілесний. У «Лісовій пісні», наприклад, Мавка, перетворена на вербу, радить Лукашеві не журитися за тіло, оскільки її душа житиме вічно. Водночас авторка у своїх творах неодноразово звертала увагу на те, що тілесне насправді дуже складно відокремити від духовного. Персонажі з різних культурно-історичних епох («Три хвилини», «Руфін і Прісцілла») висловлювали сумнів з приводу того,

чи може ідея жити поза умами і серцями її апологетів: *«вкупі з вірними, то й віра ж гине, – нема людей, кінчиться й культ богів»* (Українка Леся, 2021, т. 2: 241). Природа людини передбачає нерозривний зв'язок тіла і духу, і спроба недооцінити значення одного з них неодмінно призводить до дисгармонії в її існуванні. Зрештою, абсолютне відокремлення тіла і духу для людини – означає смерть.

Лукаш із «Лісової пісні» сприймається як «незвичайний музика, співець, чарівник», здатний своєю грою на сопілці оживити ліс після зимового сну (Петров, 2013: 384). Лукаш – це митець за покликанням, його дух прагне краси у найрізноманітніших її виявах, і Мавка закохується, власне, в його «співочу душу». Зрада свого покликання («*Пісні! То ще наука невелика!*») (Українка, 2021, 3: 288) і визнання домінантної ролі за тілесним первнем (одруження з Килиною) призводять до непорозуміння насамперед із самим собою, до втрати гармонії і, зрештою, до фізичної смерті. Ключову проблему Лукаша проникливо відчула Мавка: *«смутно, що не можеш ти своїм життям до себе дорівнятись <...> я тебе за то люблю найбільше, чого ти сам в собі не розумієш, хоча душа твоя про те співає виразно-щиро голосом сопілки»* (Українка Леся, 2021, т. 3: 289). Наприкінці твору «постать Мавки» просить Лукаша заграти ще раз на сопілці, і це прохання Я. Поліщук обґрунтовано вважає «поверненням музики як одвічного зародку життя» (Поліщук, 2002: 372). До духовного життя повертається і Лукаш (попри наближення фізичної смерті), і сама Мавка, адже Лукаш грає на сопілці, вирізаний із Мавки-верби, і в такий спосіб *«дає голос»* її серцю (Українка Леся, 2021, т. 3: 327). Водночас існування Мавки уже неможливе в попередніх формах та вимірах. Тіло, яке засвітилося *«ясним вогнем»*, *«вільними искрами вгору злетіло»* (Українка Леся, 2021, т. 3: 327–328) і через повернення в землю дало початок новому життю, де-факто стало ланкою у тому самому «великому ланцюгу всесвітнього життя», про який дискутували Магістр із Річардом Айроном у драматичній поемі «У пущі». Це життя, що стає «підмурівком» для життя Іншого і в ньому продовжує себе.

Складна дихотомія тілесного і духовного є наскрізною у драмі «У пущі», де Річард Айрон переживає трагедію розриву між цими первнями людського існування. Прірву між мрією і фізичною реальністю, в якій перебуває персонаж, символізують два витвори

скульптора. «Мрію» репрезентує фігурка із девізом «Pereat mundus, fiat ars», яку Річард створив ще в Італії і яку мессер Антоніо з Венеції відразу ідентифікує як перлину мистецтва. «Реальність» віддзеркалена у «вимученій» статуї, у якій відчувається холодний розрахунок і немає навіть сліду від натхнення. Фігурку з девізом Річард сприймає як символ не лише своєї «мрії», а й «душі». Зневірившись у можливості подальшої мистецької праці, скульптор передає виріб-шедевр до Венеції – міста свого творчого становлення і слави. Біля себе він залишає лише символічний образ «реальності» власного зруйнованого життя і спустошеної душі: *«Душа моя за океан полине, а я зостануся бездушним тілом, серед костей, з потворою сією, мертворожденною <...> Сей твір мій бронзи й мarmуру не діжде <...> Не встигну сам я в землю обернутись, як висохне і розпадеться глина»* (Українка Леся, 2021, т. 3: 122). Рішення передати фігурку-«душу» до Італії пробуджує в Річарда думки про швидкий відхід у небуття. Митець відчуває близьку присутність «янгола смерті», до вух персонажа доливають звуки «Реквієму», що його органіст грає на Річардове прохання, а мистецька фігурка стає для скульптора єдиною надією зберегти пам'ять про себе у земному світі. Такі сподівання Річарда, як і девіз, зафіксований на мистецькому творінні (*«хай згине світ, а хист хай буде»*) (Українка Леся, 2021, т. 3: 18)), не свідчать про марнославство чи «творчий егоїзм митця», а виявляють «філософську опозицію часового і вічного» (Криловець, 2014: 69): світ скінченний у кожній окремій особі, але мистецтво рятує людський дух від небуття.

Розчарування Річарда зумовлене не лише розривом між «мрією» і буденним життям, а й неспроможністю персонажа узгодити творче горіння і мир душі, розрізнити вогонь натхнення і вогонь, що спопеляє внутрішній світ. На початку драми Річард Айрон не погоджується з покорою духу, яку демонструє митець Джонатан. Річарда неприємно вражають поради близького друга подбати про *«мир душі»* і *«благодать у серці»* (Українка Леся, 2021, т. 3: 106). Для персонажа однаково неприйнятні і послух пуританській громаді, і спокій, який митець вважає протилежною до життя сутністю. Водночас відсутність спокою – не як «сонної байдужості», а як «миру душі» – виснажує людину, позбавляє її того творчого горіння, яке митець вважає однією з найвищих цінностей. Тому не випадково наприкінці драми Річард Айрон уже не впевнений у правильності

обраного шляху, а нагадує, за спостереженням Л. Демської-Будзуляк, Гамлета – «самотню мислячу особистість» (Демська-Будзуляк, 2011: 302). Якщо під час першої зустрічі з Джонатаном Річард дорікає другові через обмеженість мистецького кругозору («*І хто більшо тобі навів на очі? Колись у тебе инший погляд був*» (Українка Леся, 2021, т. 3: 49)) і не сприймає його філософських пояснень («*Тобі здається, що тепер осліп я, – мені здається – ти ще не прозрів*» (Українка Леся, 2021, т. 3: 49)), то згодом, втративши творчий запал на вигнанні, перебуваючи «у пущі», Річард Айрон не бачить сенсу у власному існуванні і сповнений сумнівів щодо справжніх цінностей буття: «*І, може, всі вони не помилялись, а тільки я...*» (Українка Леся, 2021, т. 3: 111).

Скульптор дорікає своєму мистецтву як невдячному кумиру, що зрадив у найтяжчий час, однак найбільша проблема Річарда – не в його відданості мистецтву, мрії та красі, а в нездатності порозумітися з іншими людьми і в самому собі віднайти спокій та гармонію. У діалозі-дискусії з Джонатаном Річард безапеляційно заявляє, що йому спокій не потрібний («*Я ще живий, ще рано спочивати*» (Українка Леся, 2021, т. 3: 53)), але наприкінці твору персонаж змушений констатувати, що неспокій, який запанував у його душі, уподібнився до вогню, що попалив у грудях серце (Українка Леся, 2021, т. 3: 102), а іскра Божа його таланту перетворилася на «ману», «*вогник той, що над багном літає і зводить подорожнього на безвість*» (Українка Леся, 2021, т. 3: 110). Якщо спершу Річард Айрон не сприймає спокою, навіть як благодаті в серці, то в останній сцені драми він передчасно прагне «вічного спокою», який віщують звуки Реквієму.

Втрата натхнення і творчого горіння зумовлена також дуже важливою проблемою, з якою стикається митець у різних творах Лесі Українки, – із незадоволеною **потребою реценції мистецького твору**. Уже М. Бахтін переконливо аргументував, що кожне слово «хоче бути почутим» і завжди шукає відповідного розуміння; воно хоче «мати відповідь і знову відповідати на відповідь», і так слово «вступає у діалог, який не має смислового завершення» (Бахтін, 2002: 421). Ця теза актуальна не лише для слова у лінгвістичному розумінні, а й для мистецького тексту, навіть невербального. Ще в «Місячній легенді» Леся Українка створює образ співця, який, утративши славу, зневірився в людях і жив самотній, з холодним презирством у грудях, доки не побачив, із яким захопленням народ

слухає лірника. Тільки тоді, подібно до митця з «Давньої казки», персонаж збагнув, що саме для людей варто жити і співати. У драматичних поемах Леся Українка поглиблює проблему діалогу митця з Іншим. Митець прагне реалізувати свою мрію про високе і незаангажоване мистецтво, що репрезентує світ чистої краси, однак він стикається із проблемою тотального «комунікативного розриву» (Агєєва, 1999: 134, 219; Гундорова, 2009: 383), із абсолютним нерозумінням з боку потенційного реципієнта.

Намагаючись реалізувати власне покликання і зберегти своє «я», Річард Айрон протиставляє себе і пуританській громаді, і навіть іншим персонажам-митцям, однак відсторонення від спільноти поступово призводить до того, що його творчість втрачає сенс. Якщо спершу на Джонатанове запитання «*Кому потрібна та краса?*» (Українка Леся, 2021, т. 3: 51) Річард відповідає, що потрібна йому і тим, які підуть услід за ним, то, опинившись «у пущі», серед байдужих до мистецтва людей, митець жаліє за тими часами, коли фанатичні руки розбивали на порошок Річардові твори, бо це принаймні було визнання, що його таланти може мати силу. Натомість у Род-Айленді митець не знаходить жодного відгуку: «*Люде йдуть, минають мовчки, мов глухонімії*» (Українка Леся, 2021, т. 3: 89).

Персонаж не може погодитися на покірність, бо переконаний, що немає митця без свободи духу, але, досягнувши цієї свободи, Річард Айрон усвідомлює, що заплатив за це надто високу ціну: «*Який я самотній, Боже правий!*» (Українка Леся, 2021, т. 3: 110). Абсолютна свобода прирікає людину на самотність. Безумовно, це самотність обраних, подібна до тієї, яку в «Одержимій» переживає Міріам і навіть Месія. Водночас кожна самотність передбачає відсутність Іншого, а отже, й діалогу з ним. Не знайшовши порозуміння з пуританською громадою в Массачусетсі, Річард намагається вже у Род-Айленді привернути людей до краси, але тамтешня спільнота переймається лише побутовими проблемами. У «пущі» Річард опиняється, ніби у «*глухій пустці*» (Українка Леся, 2021, т. 3: 111), і, як наслідок, на «пустку» перетворюється його майстерня: «*не б'є <...> фантазія крилами, бо зламани*» (Українка Леся, 2021, т. 3: 110), глина у руках стає мертвою, а створена статуя – вимученим результатом панування розуму над фантазією, псевдомистецьким витвором, не здатним нікого зворушити.



Потреба митця у рецепції власної творчості є одним із ключів до розуміння також драматичної поеми «Оргія», проблематика якої не обмежується опозицією колонізаторської та колонізованої культур. Мистецтво Неріси, Антея чи його учнів постає як феномен «укритого скарбу», який влаштовує Антея, але з яким ніяк не може погодитися Неріса. Переконаючи дружину, що митець повинен задовольнитися скромною похвалою щирих друзів, Антей ставить риторичне питання: *«Хіба ж то мало – бути в нашій хаті укритим скарбом, але дорогим <...>?»* (Українка Леся, 2021, т. 4: 181). Для Антея відповідь очевидна: в умовах поневолення – достатньо. Водночас проблема є набагато складнішою, зокрема для самої Лесі Українки. У 1912–1913 роках письменниця працює не лише над «Оргією», а й над драмою «Саффо». Твір залишився незавершеним, але навіть невеликий фрагмент засвідчує, наскільки важливим і неоднозначним для авторки було питання про адресата мистецького тексту. Саффо здобула в Елладі безсмертну славу, але їй прикро, що вона не знаходить належної підтримки «вдома», у коханого Фаона. Фаон же сам не знає, як йому сприймати Саффо та її мистецтво. З одного боку, він кохає жінку, а не поетесу. Її творчість він прагне перетворити на «укритий скарб»: *«<...> кохання все-таки найкраще не в піснях, коли воно прилюдно дзвонить світу про те, що мусить бути заховане від всіх. Мені, сказати правду, навіть прикро, коли я чую, як по всіх усюдах співає хто попало ті слова, які мені моя Саффо так ніжно, так тихо й соромливо шепотіла <...>»* (Українка, 2021, 4: 234). З іншого боку, Фаон не може прийняти табличку з поетичним текстом як дар лише для нього: *«<...> справді шкода для одного мене палити той вогонь, що може всіх зогріти й освітити»* (Українка Леся, 2021, т. 4: 234).

Неріса з «Оргії» прагне і для свого мистецтва, і для Антеєвого ширшої аудиторії: їх ліру і танець має почути світ, а не лише власна хата. Саме з цієї причини Неріса задоволена, що скульптор Федон продав виліплена за її подобою статую Терпсіхори Меценатові, адже вдома, навіть поставлений на п'єдесталі, цей мистецький витвір буде ще одним «укритим скарбом». Антей же із захопленням відгукується про таємні «оргії», на яких митці п'яніли не від вина, а від натхнення і краси. Персонажеві приємно, коли сестра Евфрозина, визнаючи його дар, сама вінчає його лавровими вітками. Водночас цей символічний акт засвідчує, що геніальне мистецтво Антея, обмежене простором

власної хати чи, щонайбільше, таємних зібрань, набуває ознак мистецтва «для домашнього вжитку» і не може принести належної слави ні митцеві, ні його народові. Участь у Меценатовій оргії Антей небезпідставно сприймає як зраду батьківщини, але Неріса і сам Меценат дорікають цій батьківщині за непростиму пасивність і байдужість: Еллада не дбає належно про славу своїх митців, які блиском свого генія можуть засліпити навіть Рим. Меценат, згадуючи про Антея, лаконічно характеризує ситуацію з рецепцією його творчості: *«Я тут назвав співця справдешнього. Не дуже він славетний, та се вже грекам сором, не співцеві»* (Українка Леся, 2021, т. 4: 199).

Перехід митця у чужу культуру є зрадою, але статус «укритого скарбу» руйнує суть самого мистецтва. Замислюючись над «актуальністю прекрасного», Г.-Г. Гадамер вважає ключовими для мистецтва три поняття: гру, символ і свято (Гадамер, 2001: 59). У святі, на думку філософа, неможливе усамітнення: «Свято – це спільність і репрезентація спільності в її завершеній формі. Свято – завжди для всіх» (Гадамер, 2001: 86). Навіть Орфееве чудо з однойменного твору Лесі Українки – зведена за короткий час стіна з каміння – зумовлене передусім появою спільноти, що захотіла послухати спів Орфея. Як зауважила І. Старовойт, «диво сталося не тільки тому, що Орфей заграє, але й тому, що його почули» (Старовойт, 2011: 910).

Феномен Орфеевого чуда оприявнює дуже важливий аспект образу митця у драмах Лесі Українки, пов'язаний із *місією мистецтва*. За спостереженням літературознавців, Орфей, Антей, Елеазар, Річард Айрон чи навіть Лукаш – митці, які здатні пробудити природу і «в дике безладдя всесвіту вносити лад, ритм життя» (Петров, 2013: 384); вони спроможні оживляти камінь і «поєднувати об'єктивну конкретику з фантазією, мрією, поривом (і проривом) у надреальність» (Романов, 2019: 221). Митець володіє свободою духу і потужною силою. Якщо ця сила з певних причин не реалізована за призначенням, вона може перетворитися, як у випадку з Річардом Айроном («У пущі»), на «вогонь», що руйнує внутрішній світ самого митця (Українка Леся, 2021, т. 3, 102). Водночас, спрямована у відповідне русло, сила мистецтва здатна зрушити з місця кам'яні брили. На відміну від Зета й Амфіона, кремезних братів-близнюків, Орфей («Орфееве чудо») – «ніжна співецька постать» (Українка Леся,

2021, т. 4: 151), але він, як і два інші легендарні герої, бере участь в обробці каменю і зведенні муру, що захистить народ від ворога. Зет, Амфіон і Орфей нарікають, що громада залишила їх самих для такої складної праці, але змушені визнати, що для цієї справи *«не досить звичайних людських сил»* (Українка Леся, 2021, т. 4: 155). Мистецтво виявляється *«підмурівком»* не лише для матеріальної, кам'яної стіни, а й для духовності народу, який, значною мірою, завдяки митцеві стає спільнотою. Кам'яний мур в *«Орфеевому чуді»* постає не за помахом чарівної палички, тобто цівниці в руках Орфея, а внаслідок того, що люди, які прийшли послухати співця, згуртувалися і спільними зусиллями зробили те, про що не могли навіть мріяти кожен поодиноці. У громади з'являються докори сумління, що видатний митець працював у них, як раб, обточуючи камінь, але люди також розуміють, що без трьох велетнів (кремезних близнюків і Орфея як велетня духу) їм не було сенсу братися за мурування: *«як підмурівок є»*, не важко будувати (Українка Леся, 2021, т. 4: 161).

Функцію *«підмурівку»* мистецтво виконує в різний спосіб. Іноді воно пробуджує пам'ять народу, зокрема того, що перебуває у *«вавилонському полоні»*. Елезар, який був змушений, як і інші митці, повісити на вербі свою арфу, зрештою, її знімає і співає пісню-притчу про рясний виноград у батьківському зеленому садку, спустошеному ворогом-сусідом. Наприкінці твору Елезар закликає свій народ прислухатися і почути, що священні арфи, попри все, бринять під поривом вітру поміж вербами, а це означає, що *«живий Ізраїль»*, якщо вони пам'ятають про свій *«сад»* і свій Єрусалим (Українка Леся, 2021, т. 1: 160–162).

Пробудження пам'яті – не єдина місія митця. У драмі *«На руїнах»* співцеві, який намагається на поржавілих струнах Єремїїної арфи відтворити *«Плач Єремїї»*, пророчиця Тірца дорікає за слабкість духу та брак творчого горіння: *колись живі, тепер «струни тяжко стогнуть під мертвим дотиком тих рабських рук»* (Українка Леся, 2021, т. 1: 172). Прагнучи заграти на древній арфі, що походить іще з Давидового дому, пісню пам'яті, співець *«стає слугою арфи, замість вона б мала служити йому до співу»* (Галета, 2011: 107). Митець повинен не лише *«пригадувати»*, а й бути голосом сучасності, творити власну пісню, яка на руїнах стане свідченням не *«плачу»*, а *«вічної душі»* народу. Співець зі згаданої драми не може ні полагодити струни на арфі, ні дати поштовх відродженню духу в

поневолених людей. Тому Тірца вкидає священну арфу у води Йордану. Торкатися її струн має право лише справжній митець, здатний збудити народ Ізраїля і пробудити в нім волю до життя – посіяти *«пшеницю добру»*, *«відгородитися житами від пустині»* і *«скласти каміння все у підмурівки»* – нового дому і нового храму (Українка Леся, 2021, т. 1: 178).

### **Наукова новизна**

Наукова новизна дослідження полягає в осмисленні образу митця як амбівалентної постаті у драматичних творах Лесі Українки. Літературознавці переважно акцентували на тому, що митець у творах письменниці є вольовою особистістю, яка утверджує свободу духу та усвідомлює власну місію у суспільстві, а також зосереджували увагу на мистецьких тенденціях доби, віддзеркалених у творчих пошуках митця-персонажа. У цій статті запропоновано розглядати митця передусім як персонажа інтелектуальної драми, тобто як складну і навіть суперечливу особистість, сповнену вагань і сумнівів, що виявляє неоднозначність проблем, порушених у творах.

### **Висновки**

У драматичних творах Лесі Українки постать митця насамперед асоціюється зі свободою духу, однак письменниця насправді порушує цілу низку проблем, пов'язаних, зокрема, із тим, у якому вимірі повинно існувати мистецтво колонізованої культури, як митцеві узгодити творчість як священне дійство і як заробіток. Персонажі Лесі Українки виявляють різні позиції також із приводу існування прикладного мистецтва, дискутують з іншими і навіть із собою, чи високе мистецтво – це лише сфера чистої краси, чи воно також може бути пов'язане зі «служінням». Мистецтво задля Іншого здатне виконувати роль «підмурівка» духовності чи ланки у великому ланцюгу буття, але інколи воно ставить під загрозу свободу думки і дії митця.

Амбівалентності образу митця і проблеми мистецтва сприяє біблійний код, який виявляється в експліцитних чи прихованих відсиланнях до Святого Письма, що засвідчують безпідставність тверджень про несумісність мистецьких уявлень про красу і релігійних приписів. Митець у драмах Лесі Українки стикається із проблемою взаємодії тіла і духу, творчого горіння і миру душі, прірви між мрією і фізичною реальністю, а також комунікативного розриву. Непорозуміння з іншими людьми приводять митця у стан самотності,

а відсутність відгуку на власну творчість, зрештою, провокує втрату натхнення. Потреба рецепції мистецького твору для митця в драмах Лесі Українки тісно пов'язана з проблемою «укритого скарбу» і навіть мистецтва «для домашнього вжитку». Мистецтво має бути почутим, адже за своєю суттю воно є діалогом між митцем і реципієнтом, «підмурівком» духовності спільноти, імпульсом до пробудження пам'яті і голосом сучасності для всього народу.

Кожна зі згаданих проблем може стати предметом окремого літературознавчого дослідження. Перспективним було б також вивчення зміни акцентів в інтерпретації теми митця і мистецтва у різні періоди творчості Лесі Українки. Розглянуті в межах однієї статті, означені проблеми, інтерпретація яких у драматичних творах письменниці (і в ранніх, і в пізніх) була сповнена численних контрверсій, засвідчують, що сутність митця та функціонування мистецтва для Лесі Українки були не раз і назавжди встановленою істиною, а складним філософським питанням, що визначало інтелектуальні пошуки авторки в її художній творчості.

### Література

- Агеєва, В. (1999). *Поетеса зламу століть. Творчість Лесі Українки в постмодерній інтерпретації*. Київ: Либідь.
- Бахтін, М. (2002). Проблема тексту у лінгвістиці, філології та інших гуманітарних науках. У: М. Зубрицька (ред.). *Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст.* (сс. 416–422). Львів: Літопис.
- Бичко, А. (2000). *Леся Українка: Світоглядно-філософський погляд*. Київ: Український Центр духовної культури.
- Бланшо, М. (2007). *Простір літератури*. Львів: Кальварія.
- Галета, О. (2011). Дві розв'язки до одної драми. У: В. Агеєва (упор.). *Українка, Леся. Драми та інтерпретації*. (сс. 103–110). Київ: Книга.
- Гундорова, Т. (2021). «Блакитна троянда» Лесі Українки: психіатрія, біографія і сексуальність (із додатком: Леся Українка. «Крафт-Эбинг. Психіатрія». Виписки). *Слово і Час*, 1(715), 3–21.
- Гундорова, Т. (2009). *Проявлення Слова. Дискурсія раннього українського модернізму*. Київ: Критика.
- Гадамер, Г.-Г. (2001). Актуальність прекрасного. У: *Гадамер, Г.-Г. Герменевтика і поетика*. (сс. 51–99). Київ: Юніверс.
- Гадамер, Г.-Г. (2001). Філософія і література. У: *Гадамер, Г.-Г. Герменевтика і поетика*. (сс. 127–144). Київ: Юніверс.
- Демська-Будзуляк, Л. (2009). *Драма свободи в модернізмі: пророчі голоси драматургії Лесі Українки*. Київ: Академвидав.

- Демська-Будзуляк, Л. (2011). Тінь Гамлета. У: В. Агеєва (упор.). *Українка, Леся. Драми та інтерпретації*. (сс. 300–312). Київ: Книга.
- Дем'янівська, Л. С. (1984). *Українська драматична поема (Проблематика, жанрова специфіка)*. Київ: Вища школа.
- Дзюба, І. (2007). Леся Українка. У: *Дзюба, І. З криниці літ: у 3 томах*. Т. 3. (сс. 168–218). Київ: ВД «Києво-Могилянська академія».
- Забужко, О. (2007). *Notre dame d'Ukraine: Українка в конфлікті міфологій*. Київ: Факт.
- Зеров, М. (1990). Леся Українка. У: *Зеров, М. Твори: у 2 томах*. Т. 2. (сс. 359–401). Київ: Дніпро.
- Кочерга, С. (2010). *Культурософія Лесі Українки. Семіотичний аналіз текстів*. Луцьк: ПВД «Твердиня».
- Кочерга, С. (2012). «Ландшафт культури» у творчості Лесі Українки. *Слово і Час*, 2, 3–9.
- Криловець, А. (2014). Образ митця у драматичній поемі Лесі Українки «У пущі»: філософські аспекти. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Серія філологічна*, 47, 68–71.
- Лотман, Ю. М. (2004). Мозг – текст – культура – искусственный интеллект. В: *Лотман, Ю. М. Семиосфера*. (сс. 580–589). Санкт-Петербург: Искусство-СПБ.
- Лотман, Ю. М. (2004). Текст в процессе движения: автор – аудитория, замысел – текст. В: *Лотман, Ю. М. Семиосфера*. (сс. 203–220). Санкт-Петербург: Искусство-СПБ.
- Моклиця, М. (2011). *Естетика Лесі Українки (контекст європейського модернізму)*. Луцьк: Волинський національний університет імені Лесі Українки.
- Панченко, В. (1996). «Я не буду погрожувати переходом в чужу літературу...» (загадка генези драматичної поеми Лесі Українки «Оргія»). *Вежа*, 3, 227–238.
- Передрій, С. (2004). Проблема ролі митця й мистецтва в суспільстві в драматичних творах Лесі Українки та її рецепція українською критикою. *Вісник Сумського державного університету. Серія: Філологічні науки*, 1(60), 197–204.
- Петров, В. (2013). Лісова пісня. У: В. Брюховецький (упор.). *Петров, В. Розвідки: у 3 томах*. Т. 1. (сс. 382–399). Київ: Темпора.
- Поліщук, Я. (2002). *Міфологічний горизонт українського модернізму*. Івано-Франківськ: Лілея-НВ.
- Приліпко, І. (2021). Конфлікт «Свій – Чужий» у драматургії Лесі Українки: етнонаціональний та світоглядний аспекти. *Слово і Час*, 1(715), 22–38.
- Романов, С. М. (2019). *Етико-естетична система Лесі Українки і національний літературний контекст епохи*. Дис. ... д-ра філол. наук: 10.01.01 – українська література, 10.01.06 – теорія літератури. Луцьк: Східноєвропейський національний університет імені Лесі Українки.
- Старовойт, І. (2011). Орфей без Еврідіки. У: В. Агеєва (упор.). *Українка, Леся. Драми та інтерпретації*. (сс. 907–910). Київ: Книга.
- Українка, Леся. (2021). *Повне академічне зібрання творів* (Т. 1–14). Луцьк: Волинський національний університет імені Лесі Українки.

- Фрай, Н. (2010). *Великий код: Біблія і література*. Львів: Літопис.
- Heidegger, M. (2002). The Origin of the Work of Art. In: J. Young, K. Haynes (ed., trans.). *Heidegger, M. Off the Beaten Track*. (pp. 1–56). Cambridge: Cambridge University Press.
- Poulet, G. (2001). Phenomenology of Reading. In V. B. Leitch (ed.). *The Norton Anthology of Theory and Criticism*. (pp. 1320–1333). New York; London: W.W.Norton&Company.

### References

- Aheieva, V. (1999). *Poetesa zlamu stolit. Tvorchist Lesi Ukrainky v postmodernii interpretatsii* [The Poetess of the Turn of the Century. Creativity of Lesia Ukrainka in the Postmodern Interpretation]. Kyiv: Lybid (in Ukrainian).
- Bakhtin, M. (2002). Problema tekstu u lingvistytsi, filolohii ta inshykh humanitarnykh naukakh [The Problem of the Text in Linguistics, Philology and Other Humanities]. U: M. Zubrytska (red.). *Antolohiia svitovoi literaturno-krytychnoi dumky XX st.* [The Anthology of the World Literary Criticism Thought of XX cent.] (ss. 416–422). Lviv: Litopys (in Ukrainian).
- Bychko, A. (2000). *Lesia Ukrainka: Svitohliadno-filosofskyi pohliad* [Lesia Ukrainka: Worldview and Philosophical View]. Kyiv: Ukrainskyi Tsentri dukhovnoi kultury (in Ukrainian).
- Blanchot, M. (2007). *Prostir literatury* [The Space of Literature]. Lviv: Kalvariia (in Ukrainian).
- Haleta, O. (2011). Dvi rozviazky do odnoi dramy [Two Denouements for One Drama]. U: V. Aheieva (upor.). *Ukrainka, Lesia. Dramy ta interpretatsii* [Dramas and Interpretations]. (ss. 103–110). Kyiv: Knyha (in Ukrainian).
- Hundorova, T. (2021). «Blakytyna troianda» Lesi Ukrainky: psykhiatriia, biohrafiiia i seksualnist (iz dodatkom: Lesia Ukrainka. «Krafft-Ebing. Psykhiatriia»). Vypysky [The «Blue Rose» by Lesia Ukrainka: Psychiatry, Biography and Sexuality (with the Appendix: Lesia Ukrainka. «Krafft-Ebing. Psychiatry»). Extracts]. *Slovo i Chas*, 1(715), 3–21 (in Ukrainian).
- Hundorova, T. (2009). *ProIavlennia Slova. Dyskursiia rannoho ukrainskoho modernizmu* [The Emerging Word. The Discourse of Early Ukrainian Modernism]. Kyiv: Krytyka (in Ukrainian).
- Gadamer, H-G. (2001). Aktualnist prekrasnoho [Relevance of the Beautiful]. U: *Gadamer, H.-G. Hermenevtyka i poetyka* [Hermeneutics and Poetics]. (ss. 51–99). Kyiv: Yunivers (in Ukrainian).
- Gadamer, H-G. (2001). Filosofiia i literatura [Philosophy and Literature]. U: *Gadamer, H.-G. Hermenevtyka i poetyka* [Hermeneutics and Poetics]. (ss. 127–144). Kyiv: Yunivers (in Ukrainian).
- Demska-Budzuliak, L. (2009). *Drama svobody v modernizmi: prorochi holosy dramaturhii Lesi Ukrainky* [The Drama of Freedom in Modernism: Prophetic Voices of Dramatic Works by Lesia Ukrainka]. Kyiv: Akademvydav (in Ukrainian).

- Demska-Budzuliak, L. (2011). *Tin Hamleta* [The Shadow of Hamlet]. U: V. Aheieva (upor.). *Ukrainka, Lesia. Dramy ta interpretatsii* [Dramas and Interpretations]. (ss. 300–312). Kyiv: Knyha (in Ukrainian).
- Demianivska, L. S. (1984). *Ukrainska dramatychna poema (Problematyka, zhanrova spetsyfika)* [The Ukrainian Dramatic Poem (Issues, Genre Peculiarities)]. Kyiv: Vyshcha shkola (in Ukrainian).
- Dziuba, I. (2007). *Lesia Ukrainka*. U: *Dziuba, I. Z krynytsi lit* [From the Well of Years]: u 3 tomakh. T. 3. (ss. 168–218). Kyiv: VD «Kyievo-Mohylianska akademiia» (in Ukrainian).
- Zabuzhko, O. (2007). *Notre dame d'Ukraine: Ukrainka v konflikti mifolohii* [Ukrainka in the Conflict of Mythologies]. Kyiv: Fakt (in Ukrainian).
- Zerov, M. (1990). *Lesia Ukrainka* [Lesia Ukrainka]. U: *Zerov, M. Tvory* [Works]: u 2 tomakh. T. 2. (ss. 359–401). Kyiv: Dnipro (in Ukrainian).
- Kocherha, S. (2010). *Kulturosofiia Lesi Ukrainky. Semiotychnyi analiz tekstiv* [Culturosophy of Lesia Ukrainka. The Semiotic Analysis of Texts]. Lutsk: PVD «Tverdynia» (in Ukrainian).
- Kocherha, S. (2012). «Landshaft kultury» u tvorchosti Lesi Ukrainky [«The Landscape of Culture» in the Works by Lesia Ukrainka]. *Slovo i Chas*, 2, 3–9 (in Ukrainian).
- Krylovets, A. (2014). *Obraz myttsia u dramatychnii poemi Lesi Ukrainky «U pushchi»: filosofski aspekty* [The Image of the Artist in the Dramatic Poem «In the Wilderness» by Lesia Ukrainka: Philosophical Aspects]. *Naukovi zapysky Natsionalnoho universytetu «Ostrozka akademiia». Serii filolohichna*, 47, 68–71 (in Ukrainian).
- Lotman, Yu. M. (2004). *Mozg – tekst – kultura – iskusstvennyi intellekt* [Mind – Text – Culture – Artificial Intelligence]. V: Lotman, Yu. M. *Semiosfera* [The Semiosphere]. (ss. 580–589). Sankt-Peterburg: Iskusstvo-SPB (in Russian).
- Lotman, Yu. M. (2004). *Tekst v protsesse dvizheniia: avtor – auditoriia, zamysel – tekst* [Text in the Process of Movement: Author – Audience, Intention – Text]. V: Lotman, Yu. M. *Semiosfera* [The Semiosphere]. (ss. 203–220). Sankt-Peterburg: Iskusstvo-SPB (in Russian).
- Moklytsia, M. (2011). *Estetyka Lesi Ukrainky (kontekst yevropeiskoho modernizmu)* [Aesthetics of Lesia Ukrainka (The Context of European Modernizm)]. Lutsk: Volynskiy natsionalnyi universytet imeni Lesi Ukrainky (in Ukrainian).
- Panchenko, V. (1996). «Ya ne budu pohrozhuvaty perekhodom v chuzhu literaturu...» (zahadka henezy dramatychnoi poemy Lesi Ukrainky «Orhiia») [«I Will not Threaten with Transition to the Alien Literature...» (the Mystery of Genesis of the Dramatic Poem «The Orgy» by Lesia Ukrainka)]. *Vezha*, 3, 227–238 (in Ukrainian).
- Peredrii, S. (2004). *Problema roli myttsia y mystetstva v suspilstvi v dramatychnykh tvorakh Lesi Ukrainky ta yii retseptsiia ukrainskoiu krytykoiu* [The Problem of the Role of Art and Artist in the Society in the Dramatic Works by Lesia Ukrainka and



- Its Reception by the Ukrainian Criticism]. *Visnyk Sumskoho derzhavnoho universytetu. Serii: Filolohichni nauky*, 1(60), 197–204 (in Ukrainian).
- Petrov, V. (2013). *Lisova pisnia* [The Forest Song]. U: V. Briukhovetskyi (upor.). *Petrov, V. Rozvidky* [Researches]: u 3 tomakh. T. 1. (ss. 382–399). Kyiv: Tempora (in Ukrainian).
- Polishchuk, Ya. (2002). *Mifolohichni horyzont ukrainskoho modernizmu* [Mythological Horizon of Ukrainian Modernism]. Ivano-Frankivsk: Lileia-NV (in Ukrainian).
- Prylipko, I. (2021). Konflikt «Svii – Chuzhyi» u dramaturhii Lesi Ukrainky: etnonatsionalnyi ta svitohliadnyi aspekty [The «One's Own – Alien» Conflict in Lesia Ukrainka's Dramaturgy: Ethnic-National and Worldview Aspects]. *Slovo i Chas*, 1(715), 22–38 (in Ukrainian).
- Romanov, S. M. (2019). *Etyko-estetychna systema Lesi Ukrainky i natsionalnyi literaturnyi kontekst epokhy* [Ethical and Aesthetic System of Lesia Ukrainka and National Literary Context of the Epoch]. *Dys. ... d-ra filol. nauk: 10.01.01 – ukrainska literatura, 10.01.06 – teoriia literatury*. Lutsk: Skhidnoievropeyskyi natsionalnyi universytet imeni Lesi Ukrainky (in Ukrainian).
- Starovoit, I. (2011). *Orfei bez Evridiky* [Orpheus without Eurydice]. U: V. Aheieva (upor.). *Ukrainka, Lesia. Dramy ta interpretatsii* [Dramas and Interpretations]. (ss. 907–910). Kyiv: Knyha (in Ukrainian).
- Ukrainka, Lesia. (2021). *Povne akademichne zibrannia tvoriv* (T. 1–14) [Complete academic collection of works]. Lutsk: Volynskyi natsionalnyi universytet imeni Lesi Ukrainky (in Ukrainian).
- Frye, N. (2010). *Velykyi kod: Bibliia i literatura* [The Great Code. The Bible and Literature]. Lviv: Litopys (in Ukrainian).
- Heidegger, M. (2002). The Origin of the Work of Art. In: J. Young, K. Haynes (ed., trans.). *Heidegger, M. Off the Beaten Track*. (pp. 1–56). Cambridge: Cambridge University Press (in English).
- Poulet, G. (2001). Phenomenology of Reading. In V. B. Leitch (ed.). *The Norton Anthology of Theory and Criticism*. (pp. 1320–1333). New York; London: W.W.Norton&Company (in English).

**Maryana Hirnyak. Between Freedom of Spirit and Foundations of Spirituality: Ambivalence of the Image of Artist in the Dramatic Poems by Lesia Ukrainka.** The aim of the research in the article is outlined as bringing to light the peculiarities of the interrelation between the image of artist and philosophical problems that Lesia Ukrainka raises in her dramatic works. Owing to methodological tools of phenomenology, hermeneutics and semiotics the article demonstrates, how Lesia Ukrainka's text reveals numerous controversies that arise when trying to comprehend the essence of art and artist and in such a way determine the ambivalence of his figure. The writer allows us to draw a conclusion about freedom of spirit as a highest value for the creative personality, however she also raises the question of whether art can exist in conditions of enslavement,

whether it is able to glorify the culture of the colonized people or, conversely, it promotes the development of the dominant culture. Desire for external and internal freedom is difficult to reconcile with the artist's needs for material livelihoods even if one distinguishes art as earnings and as a sacred act. Lesia Ukrainka also raises the problem of applied art and «pure beauty», art as serving to the Other which sometimes can be accompanied by the threat for the freedom of the artist's thought and his identity. The biblical code proves that artistic attraction to beauty does not contradict religious beliefs, but manifests the divine in a man. Through the image of artist the writer encourages reflection on the complicated interplay of body and spirit, the opposition of «dream» and everyday reality, the ability to reconcile the creative burning and the peace of the soul as well as to find understanding with others. Broken communicative connections with the community cause an unmet need for the reception of the artistic work, and the lack of an addressee provokes a loss of inspiration and feeling of loneliness. The artist's desire for being heard in the wider community motivates him to question the relevance of existence of the art as «hidden treasure». Predominantly art is perceived as an impetus to awakening of memory and a voice of modernity, as a foundation for spirituality of the artist himself and his people. The ambivalent image of the artist in Lesia Ukrainka's dramas and multidimensionality of the philosophical problems, raised in the appropriate context, prove the fact that the essence of art and artist was not so much indisputable truth for the author as a subject of deep intellectual searches.

**Keywords:** artist, art, freedom, spirituality, beauty, Bible, serving, dialogue, controversy.

---

Гіряк Мар'яна Олегівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри теорії літератури та порівняльного літературознавства Львівського національного університету імені І. Франка, <https://orcid.org/0000-0002-1396-2888>; [maryana.hirnyak@lnu.edu.ua](mailto:maryana.hirnyak@lnu.edu.ua)