

Східноєвропейський національний університет
імені Лесі Українки
Інститут філології та журналістики

ISSN 2304-9383

**ВОЛИНЬ ФІЛОЛОГІЧНА:
ТЕКСТ І КОНТЕКСТ
УНІВЕРСУМ ЛЕСІ УКРАЇНКИ**

Збірник наукових праць

Видається з 2006 року

Випуск 22

Луцьк

2016

УДК 821.161.2 Українка (062.552)
ББК 83.3(4УКР)5-8я54
В 67

*Рекомендовано до друку вченою радою
Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки
(протокол № 14 від 29.09.2016 р.)*

Рецензенти: *Агеєва В. П., д-р філол. н., проф.; Анісімова Н. П., д-р філол. н., проф.;
Бистрова О. О., д-р філол. н., проф.; Кіраль С. С., д-р філол. н., проф.;
Мейзерська Т. С., д-р філол. н., проф.; Піхманець Р. В., д-р філол. н., проф.;
Сулима М. М., д-р філол. н., проф.*

Редакційна колегія:

Аркушин Г. Л. – доктор філологічних наук, професор Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки;
Данилюк Н. О. – доктор філологічних наук, доцент Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки;
Діомідова А. Ю. – доктор гуманітарних наук, доцент Каунаського гуманітарного факультету Вільнюського університету, м. Каунас, Литва;
Левчук Т. П. – кандидат філологічних наук, доцент Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки (відповідальний секретар);
Мірченко М. В. – доктор філологічних наук, професор Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки;
Мойсієнко В. М. – доктор філологічних наук, професор Житомирського державного університету імені Івана Франка;
Моклиця М. В. – доктор філологічних наук, професор Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки (головний редактор);
Нікольський Є. В. – доктор філологічних наук, професор, м. Москва, Російська Федерація;
Оляндер Л. К. – доктор філологічних наук, професор Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки;
Сірик Л. – доктор габілітований, професор Університету імені Марії Кюрі-Склодовської, м. Люблін, Республіка Польща;
Соболь В. – доктор габілітований, професор Варшавського університету, м. Варшава, Республіка Польща;
Чижевський Ф. – доктор габілітований, професор Університету імені Марії Кюрі-Склодовської, м. Люблін, Республіка Польща;
Штейнер І. Ф. – доктор філологічних наук, професор Гомельського державного університету імені Франциска Скорини, м. Гомель, Республіка Білорусь;
Шульгач В. П. – доктор філологічних наук, професор Інституту української мови НАН України;
Яструбецька Г. І. – доктор філологічних наук, професор Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки.

Волинь філологічна: текст і контекст. Універсум Лесі Українки : зб. наук. пр. / упорядкув. В 67 С. М. Романова. – Луцьк : Східноєвроп. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2016. – Вип. 22. – 572 с.

Видання висвітлює актуальні питання національного та світового контексту життя і творчості Лесі Українки.

Збірник адресований широкому колу філологів і шанувальників творчості Лесі Українки.

Збірник наукових праць є науковим фаховим виданням, у якому можуть публікуватися результати дисертаційних робіт на здобуття наукових ступенів доктора чи кандидата наук (див. додатки до постанов президії ВАК України від 27.05.2009 р. № 1–05/2, від 08.07.2009 р. № 1–05/3).

**УДК 821.161.2 Українка (062.552)
ББК 83.3(4УКР)5-8я54**

© Романов С. М. (упорядкування), 2016

© Гончарова В. О. (обкладинка), 2016

© Східноєвропейський національний університет імені Лесі Українки, 2016

Зміст

Розділ I РЕЦЕПЦІЯ ТВОРЧОСТІ ЛЕСІ УКРАЇНКИ: ІСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧНИЙ ДИСКУРС

Бунчук Борис Про версифікаційну особливість компонування поетичних добірок, ліричних циклів та книг віршів Лесі Українки.....	6
Галета Олена На полі крові: драма-умовчання.....	25
Головій Оксана Проза Лесі Українки як лабораторія стилю	38
Давидюк Віктор Фольклорно-етнографічний інтертекст оповідання Лесі Українки «Одинак».....	51
Кицан Олена Функція анжамбеману в драматичних творах Лесі Українки (на прикладі драматичної поеми «Одержима»).....	60
Колошук Надія Леся Українка в ролі критика польської літератури	68
Кононенко Євгенія Дон Жуан: випробування для жінок, випробування для чоловіків?	84
Корбич Галина «Залишила по собі не тільки вірші...»: Леся Українка-критик. Компаративний аспект	97
Кочерга Світлана «Légende des siècles» Лесі Українки: містерія горизонтів	111
Левчук Юлія Лірична проза Лесі Українки: питання жанрової ідентифікації	124
Михида Сергій Психопоетика пафосу в драматургії Лесі Українки.....	135
Моклиця Марія Термін як естетична сокира, або ще раз про неоромантизм Лесі Українки	145
Оляндер Луїза Леся Українка в діалозі з <i>Іншим</i> : порушення проблеми.....	157
Сірук Вікторія Роздум як нараційна форма оповідання «Помилка» Лесі Українки.....	174
Скупейко Лукаш Семантика страдництва у творчості Лесі Українки	186
Тхорук Рая Природа, культура й символічний обмін у драмі «Лісова пісня» Лесі Українки	193
Шахова Катерина «Помилка» Лесі Українки: до проблеми жанрової особливості.....	203

Яблонська Ольга	
«Триптих» як імператив Лесі Українки.....	214
Яструбецька Галина	
«Одержима» Лесі Українки в аспекті феноменології творчості.....	220

Розділ II

ОСОБИСТІТЬ І ТВОРЧИСТЬ ЛЕСІ УКРАЇНКИ В КОНТЕКСТІ КУЛЬТУРНОЇ ПАРАДИГМАТИКИ ЕПОХ. РОДИНА ДРАГОМАНОВИХ-КОСАЧІВ

Баган Олег	
Леся Українка в пізніх інтерпретаціях Дмитра Донцова: націософський і культурологічний континууми	231
Діба Алла	
Із сузір'я друзів: Звитязці Кобилки-Сидоренки (матеріали до майбутньої енциклопедії Лесі Українки).....	245
Karabovych Tadey	
Wpływ twórczości Łesi Ukrainki na strukturę i znaczenie dzieła literackiego “Grupy Nowojorskiej”	260
Кирилюк Світлана	
«Ніч» літератури й література «ночі»: людина в пошуках ідентичності (на матеріалі творчості Лесі Українки)	273
Кравець Ярема	
Французькомовне прочитання Лесі Українки: критика, переклади.....	288
Лубчак Вадим	
Леся Українка на шпальтах південноукраїнських альманахів: творчий дебют	314
Лук'янчук Лідія	
Формування історичних поглядів Лесі Українки.....	325
Онїко Вячеслав	
Життєпис Лесі Українки в родинному листуванні Олени Пчілки	336
Онуфрієнко Олена	
Творчість Лесі Українки як факт біографії.....	345
Поліщук Ярослав	
Творчість Лесі Українки як програма культурного номадизму: погляд із ХХІ ст.	353
Пустовіт Валерія	
«Моя справжня “30-літня” війна» (медична тема в епістолярному дискурсі Лесі Українки).....	364
Штолько Марина	
«На полі крові» Лесі Українки в театральній інтерпретації (на прикладі театральної постановки Ю. Розстального, Національний академічний драматичний театр імені І. Франка)	374
Яручик Ольга	
Рецепція Лесі Українки в часописі «Biuletyn Polsko-Ukraiński»	382

Розділ III
ТВОРЧИСТЬ ЛЕСІ УКРАЇНКИ В ПОРІВНЯЛЬНОМУ КОНТЕКСТІ:
ОСОБИСТІТЬ – ЛІТЕРАТУРА – ТЕКСТ.
МОВНОСТИЛІСТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ТВОРІВ ЛЕСІ УКРАЇНКИ

Вісич Олександра Поезія Оксани Забужко «Задзеркалля: пані Мержинська»: драматизація метатексту	391
Калинюшко Олеся Homo faber як homo viator: модерна та постмодерна візії (на матеріалі лірики Лесі Українки та Оксани Забужко)	399
Маланій Олена Леся Українка та Марія Конопніцька	409
Прокопович Тетяна Вокально-хорове інтонування поезії Лесі Українки у творах Михайла Довганича	420
Романов Сергій Національна історія у проектах позитивістської адаптації та модерністської актуалізації: Л. Старицька-Черняхівська – Леся Українка.....	429
Семенюк Лариса «Лісова пісня» Лесі Українки у світлі філософії Григорія Сковороди	449
Твердохліб Наталія Життєпис Лесі Українки в літературних джерелах П. Ротача	460
Товт Ольга Національна історія в художній рецепції М. Костомарова («Переяславська ніч») та Лесі Українки («Бояриня»).....	467
Федунь Марія Літературознавчі праці та спомини сучасників про Лесю Українку: на перетині жіночого й чоловічого дискурсів	478
Шелюх Ольга «Жіночий текст» українського модернізму в рецепції Василя Сімовича.....	488
Щукіна Ірина Леся Українка про музикальність творів Ольги Кобилянської: гене́за і смислове наповнення.....	498
Яручик Віктор Відтворення творчості Лесі Українки в поезії та публіцистиці Остапа Лапського.....	514
Беценко Тетяна Особливості синтаксично-стилістичної організації поетичного доробку Лесі Українки як самобутнє явище в історії української художньої думки.....	526
Джочка Ірина Семантико-прагматичні смисли стверджувальних часток (на матеріалі драматичного тексту Лесі Українки).....	539
Коваль-Гнатів Дзвенислава Античні паремії в епістолярній спадщині Лесі Українки	551
Мірченко Микола Леся Українка: «Месники дужі приймуть мою зброю...» (спроба текстологічного аналізу деяких творів).....	559
ПРО АВТОРІВ.....	569

**РЕЦЕПЦІЯ ТВОРЧОСТІ ЛЕСІ УКРАЇНКИ:
ІСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧНИЙ ДИСКУРС**

УДК 801.654:821.161.2-1 Українка

*Борис Бунчук***ПРО ВЕРСИФІКАЦІЙНУ ОСОБЛИВІСТЬ КОМПОНУВАННЯ
ПОЕТИЧНИХ ДОБІРОК, ЛІРИЧНИХ ЦИКЛІВ ТА КНИГ
ВІРШІВ ЛЕСІ УКРАЇНКИ**

У статті показано, що Леся Українка, формуючи добірки віршів, ліричні цикли та книги поезій, намагалася, крім урізноманітнення форм, використовувати принцип розміщення поруч віршів із різною формою. Однак, як й І. Франко, не абсолютизувала його. Зафіксовано три випадки «сусідства» поезій з однаковою формою. Приклади такого підходу до komponування віршів у більшій єдності Леся Українка могла бачити в попередників та сучасників із німецької (Г. Гейне), російської (А. Фет) та української (І. Франко) літератур.

Ключові слова: віршова форма, метрика, ритміка, строфіка, римування, анакруза, клаузула.

Питання про версифікаційний аспект, який урахувала Леся Українка при komponуванні добірок, ліричних циклів та книг віршів, видається дуже важливим. Відсутність спеціального дослідження позначається на повноті наших уявлень про міркування поетеси щодо форми [4] та розумінні важливого композиційного принципу, який використовувала Леся Українка, укладаючи добірки, цикли¹, книги віршів.

Досі маємо лише окремі принагідні зауваження щодо різноманітності форми віршів, які входили до ліричних циклів поетеси, здебільшого зі збірки 1893 р. «На крилах пісень» – Г. Аврахов [1, с. 42–43], Н. Міщенко [15, с. 39, 41 та ін.], О. Ставицький [20, с. 22] та ін. Щодо версифікаційних особливостей збірки «На крилах пісень» актуальними залишаються рецензія І. Верхратського [18] та дослідження

© Бунчук Б., 2016

¹ На головні принципи укладання поетичних циклів – ідейно-тематичний, зоровий, музичний – указувала, наприклад, Л. Міщенко [15, с. 102], на настроєвий, світоглядний, стильовий – М. Бондар [10, с. 201].

Б. Якубського «Лірика Лесі Українки на тлі еволюції форми в українській поезії» [31]. До відповідних пошуків спонукають такі міркування О. Ставицького: «Збірка “Думи і мрії” має струнку, продуману композицію. Складається враження, немов кожен твір поетеса писала спеціально для збірки за заздалегідь виробленим планом» [9, с. 362–363].

Мета й завдання статті – установити, наскільки важливою для поетеси була вимога різноманітності форми в процесі укладання власних віршів у більші єдності (добірки, цикли, книги віршів), та з’ясувати її генезу. Ознаками розрізнення форми вважатимемо розмір, строфічну будову, спосіб та схему римування або специфіку неримованих закінчень¹.

Матеріалом дослідження слугують добірки, цикли та збірки поезій, надруковані за життя поетеси.

Розпочнемо з добірок віршів. За життя Лесі Українки було надруковано 14 добірок її оригінальних поезій. 1891 р. журнал «Народ» (№ 7, с. 5) під спільною назвою «Ридання» помістив три вірші поетеси: І. «Сторонньо рідна! Коханий мій краю...» (Амф 444441, секстина, АВАВСС), ІІ. «Україно! плачу слізьми над тобою...» (Амф 4443, катрени, АВАВ), ІІІ. «Всі наші сльози тугою палкою...» (Я5, катрени, АВАВ). У 1895 р. цей же журнал (№ 15–16, с. 254–266) надрукував добірку Лесиних поезій «Невільничі пісні», що складалася із семи поезій. Показники форми віршів такі: «Божа іскра» – Д 4343, катрени, АbАb; «Мати-невільниця» – Я5, астроф., нерим.; «І все-таки до тебе думка лине...» – Я 5535, катрени, АВВА; «Slavus-sclavus» – Я5, катрени, аВаВ; «Ворогам» (Уривок) – Я5, астроф., нерим.; «Північні думи» – Д5, катрени, АbАb; «До товаришів» – Д 6–5, катрени, аВаВ і АbАb. У виданні «Житє і слово» (т. VI, 1897, кн. 1, с. 13–16) з’явилися друком три вірші: І. «На вічну пам’ять листочкові, спаленому приятельською рукою в непевні часи» (АнЗ, семивірші, АВССВАА);

¹ Використовуємо такі умовні позначення: Я – ямб; Х – хорей; Д – дактиль; Амф – амфібрахій; Ан – анапест; ЯЗ – тристоповий ямб; Я4343 – три- і чотиристоповий ямб; Я2–4 – ямб різностоповий зі змінною довжиною рядків від 2-х до 4-х; Ябцу1 – шестистоповий ямб із цезурним усіченням на один склад; Ябцн1 – шестистоповий ямб з цезурним нарощенням на один склад; Дк – дольник; Тк – тактовик; Акц – акцентний вірш; ПК – поліметрична конструкція; А, В, С, D... – жіночі рими; а, b, c, d... – чоловічі рими; а’, b’, c’, d’... – дактилічні рими; Х, х, х’ – неримовані рядки з жіночими, чоловічими й дактилічними закінченнями; п/сх – позасхемний наголос; зр/наг – зрушення наголосу.

II. «Слово, чому ти не твердая криця...» (Д4, катрени, ААbb); III. «Fiat pox!» (Я5, астроф., нерим.). Того ж року «Житє і слово» (т. VI, кн. 5–6, с. 354–363) надрукувало ще три поезії Лесі: I. «Грішниця» (Я5, астроф., нерим.), II. «О, знаю я, багато ще промчить...» (Я5, катрени, аВаВ), III. «Хвилина розпачу» (Я 5–6, катрени, AbAb).

1898 р. «ЛНВ» (т. II, кн. 5, с. 143–147) подав дві поезії: «Зимова ніч на чужині» (Амф 4, вставки Амф 2, катрени, AbAb); «Жидівська мелодія» («Ти не мій! розлучив нас далекий твій край...») – Ан 4343, катрени, аВаВ.

«ЛНВ» 1899 р. (т. V, кн. 2, с. 164–168) надрукував три вірші поетеси під назвою «Із поезій»: I. «На спомин І. Котляревського» (Амф 443443, 6-вірші, АAbCCb); II. «У пустині» (Я5, астроф., нерим.); III. «Весна зимова» (Д 3–7, астроф., нерим.).

1900 р. «ЛНВ» (т. II, кн.8, с. 122–123) помістив диптих «Єврейські мелодії», твори якого характеризувалися такими показниками форми: I. «Як Ізраїль діставсь ворогам у полон...» (Ан4, 2-вірші, aa); II. «Єреміє, зловісний пророче в залізнім ярмі» (Ан5, катрени, аВаВ).

У тому ж виданні 1901 р. (т. XV, кн. 9, с. 233–237) під спільною назвою «Ритми» постало шість віршів: I. «Де поділися ви, голоснії слова...» (ПК: Ан 4, астроф., нерим. + Я5, астроф., нерим.); II. «Чи тільки ж блискавицями літати» (Я5, астроф., нерим.); III. «Якби оті проміння золоті...» (Я5, астроф., нерим.); IV. «Хотіла б я уплисти за водою...» (Я5, астроф., нерим.); V. «Ні! я покорити її не здолаю...» (ПК: Амф 4, астроф., нерим. + Я5, астроф., нерим.); VI. «Якби вся кров моя уплинула отак...» (Я5, астроф., нерим.).

1902 р. «Літературно-науковий вісник» (т. XVII, кн. 1, с. 37–38) надрукував чотири вірші поетеси: I. «Ein Lied ohne Klang» (Амф 3, катрени, ABCB); II. «Свята ніч» (Ан 4343, катрени, аВаВ); III. «Ви щасливі, пречистії зорі...» (Ан 3, катрени, ABCB); IV. «Талого снігу платочки сивенькіі...» (Д4, катрени, a'ba'b).

1903 р. у «ЛНВ» (т. XXI, кн. 1, с. 1–5) було надруковано чотири поезії під загальною назвою «Осінні співи». Параметри цих творів такі: I. «До Lady L.W.» (Ан 4343, катрени, аВаВ); II. «Осінь» (Ан 3, катрени, нерим., x'x'x'x); III. «Останні квіти» (Ан 3, катрени, AbCb); IV. «Плач Єремії» (Амф 4243, катрени, ААВВ).

Це ж видання 1905 р. (т. XXX, кн. 4, с. 1–3) подало дві Лесині поезії: «Напис в руїні» (Я5, астроф., нерим.) та «Ізраїль в Єгипті» (Д 4443, катрени, нерим., XXXx).

1910 р. в журналі «Рідний край» (№ 43, с. 6–7) під назвою «Весна в Єгипті» було надруковано три вірші: I. «Хамсін» (Я5, астроф., нерим.); II. «Дихання пустині» (Я5, сонет, АВВА АВВА CDD CCD); III. «Афра» (Дбц, катрени, АбАб). У числі 44-му публікацію «Весни в Єгипті» було продовжено: IV. «Вітряна ніч» (Х5, катрени, аВВа і AbbA); V. «Вісті з півночі» (Я4, катрени, різноспособове і різносхемне римування); VI. «Таємний дар» (Дбц, астроф., нерим.).

У 1911 р. «ЛНВ» (т. LIV, кн. 5, с. 193–196) під загальною назвою «З подорожньої книжечки» подає шість віршів: I. «Pontos Acheinos» (Амф 3, катрени, АВАВ); II. «У тумані» (Д3, катрени, нерим., XXXx); III. «На стоянці» (Х4, катрени, нерим.); IV. «Мрії в бурю» (Я5, астроф., нерим.); V. «Земля! Земля!» (Дк 6–5, астроф., нерим.); VI. «Епілог» (Х4, катрени, АВСВ). Легко проглядається певна закономірність komponування добірок: поетеса старається не ставити поруч вірші з однаковою формою. Із 49-ти поезій, надрукованих у тринадцяти прижиттєвих добірках віршів, лише другий, третій і четвертий твори з «Ритмів», надрукованих у «ЛНВ» 1901 р., мають однакову форму: Я5, астрофічний, неримований. Зрозуміла й причина цього: поетеса сформувала ліричний цикл із саме такою домінантною формою¹, їй потрібна була подібність наскрізної інтонації.

Ліричні цикли в Лесі Українки – тема окремого дослідження. Досі немає єдиної думки щодо їхньої кількості у творчості поетеси. Так, Ю. Левчук вважає, що в поетичному доробку поетеси є вісімнадцять циклів [13, с. 236], а на думку Е. Веделя, – двадцять один [6, с. 34]. І справа тут не лише в деатованій мінімальній кількості віршів, що складають цикл (наприклад, Е. Ведель вважає, що їх може бути два [6, с. 78], М. Вишняк – що не менше трьох [7, с. 14]), а в нерозрізнюваності понять «ліричний цикл» і «розділ поетичної книги» та в намаганні виділити в розділах-циклах своєрідні «підцикли». Не до кінця з'ясовано й питання щодо того, як розуміла цикл сама поетеса. У нашому дослідженні дотримуватимемося виокремлення циклів, поданого в 12-томному академічному виданні зібрання творів поетеси. За ним перша збірка «На крилах пісень» (1893) уміщує шість циклів – «Сім струн», «Зоряне небо», «Сльози-перли», «Подорож до моря», «Кримські спогади», «Дитячі». Твори збірки «Думи і мрії» (1899)

¹ Насправді ці три вірші щодо ритму дуже різні, однак це тема окремого дослідження.

згруповано в чотири розділи, два з яких – «Мелодії» і «Невільничі пісні» – визначено як цикли. У розділі «Відгуки» виділяють цикли «З пропаних років» та «Кримські відгуки». У книзі «Відгуки» (1902) виокремлено три ліричні цикли: «З невільничих пісень», «Ритми», «Хвилини». 1903 р. було надруковано цикл «Осінні співи».

Нарешті, у своєрідному вибраному – книзі «На крилах пісень» (1904) – налічуємо шість розділів та дев'ять циклів: «Зоряне небо», «Сім струн», «Подорож до моря», «Кримські спогади», «В дитячому крузі», «Кримські відгуки», «З пропаних років», «Ритми», «Пісні». До названих циклів додамо ще два, прижиттєво опубліковані: «Весна в Єгипті» (1910) та «З подорожньої книжки» (1911). Розглянемо форму віршів у циклах за порядком розташування циклів у збірках.

Цикл «Сім струн»: «До. Гімн» (Амф 5353, катрени, АВАВ); «Ре. Пісня» (ПК: 8-складовик, катрени, а'Ва'В); «Мі. Колискова» (Ан2, 5-вірші, а'а'bc'c'b); «Фа. Сонет» (Я 5–6, сонет, аВВа ВааВ ССD EDE); «Sol. Rondeau» (Ан3, неправильне рондо, аВВаВВа і т. д.); «La. Nocturno» (Амф 4343, катрени, АВАВ); «Si. Settina» (Амф 4334334, 7-вірші, аВВаССа).

Цикл «Зоряне небо»: «Зорі, очі весняної ночі!» (Ан3, катрени, АВАВ); «Єсть у мене одна...» (Ан 4343, катрен, аВаВ); «Я сьогодні в тузі, в горі...» (Х 4343, катрен, АbАb); «Зоря» (Ан 3, катрени, аВаВ).

Цикл «Сльози-перли»: форму віршів розглянуто в добірці «Ридання».

Цикл «Подорож до моря»: I. «Прощай, Волинь! прощай рідний куточок!» (Я5, катрени, АbАb); II. «Далі, все далі! он латані ниви...» (Ан3, катрени, АbАb); III. «Красо України, Подолля!» (ПК: Амф3, катрени, АВАВ + Х4, 6-вірші, ААВВСС); IV. «Сонечко встало, прокинулось ясне...» (Д 4343, катрени, АВАВ); V. «Великеє місто. Будинки високі...» (Амф 42343, 5-вірші, АВВАВ); VI. «Далі, далі від душного міста!» (Ан3, катрени, АВАВ); VII. «Ой високо сонце в яснім небі стало...» (ПК: 12-складовик, катрени, ААВВ + 14-складовик (8+6)2, 2-вірші, АА); VIII. «Вже сонечко в небі сіда...» (Амф3, катрени, аВаВ); IX. «Кінець подорожі...» (Амф 223223, 6-вірші, ААВССВ).

Цикл «Кримські спогади»: «Заспів» (Я5, катрени, АВСВ); 1. «Тиша морська» (Х4, катрени, АВСВ); 2. «Граї, моя пісне!...» (Д4Амф4Д4Амф4, катрени, АВАВ); 3. «Безсонна ніч» (Ан3, катрени, АВАВ); 4. «На човні» (ПК: Ан3, катрени, АbАb + Х6363, катрени,

АВАВ + АнЗ, катрени, АВАВ і АbАb); 5. «Негода» (АнЗ, катрени, АВАВ); 6. «Мердвен» (Д4443, катрени, АВАВ); 7. «Байдари» (Я5, тривірші (несправжня терцина), АВА ВАВ СВЕ і т. д.); 8. «Татарочка» (Х5, катрени, АВСВ); 9. «Бахчисарай» (Я5, сонет на 5 рим, аВВа ВаВа ССd EEd); 10. «Бахчисарайський дворець» (Я5, сонет на 5 рим, AbbA AbbA ссD DEE); 11. «Бахчисарайська гробниця» (Я5, сонет на 5 рим, АВВА ААВВ ССD EED); 12. «Надсонова домівка в Ялті» (Д 44443, 5-вірші, ААbАb).

Цикл «Дитячі»: «На зеленому горбочку...» (8-складовик, 2-вірші, АА); «Літо краснеє минуло...» (14-складовик 8,6,8,6, катрени, АВСВ); «Мамо, іде вже зима...» (ПК: ДЗ, астроф., довільне римування + АнЗ, катрени, АВАВ); «Тішся, дитино, поки ще маленька...» (Д4343, катрени, АbАb).

Перейдемо до другої збірки поетеси.

Розділ-цикл «Мелодії»: «Нічка тиха і темна була...» (АнЗ, катрени, АbСb); «Горить моє серце, його запалила...» (Амф4, катрени, АbСb); «Знов весна і знов надії...» (Х 4-3, катрени, АВАВ і АВСВ); «Дивлюсь я на яснії зорі...» (Амф3, катрени, АbСb); «Стояла я і слухала весну...» (Я5, катрени, аВаВ); «Хотіла б я піснею стати...» (Амф3, катрени, АbАb); «Перемога» (Ан4343, катрени, аВаВ); «До музи» (Я5, 6-вірші, АВсАВс); «То була тиха ніч чарівниці...» (АнЗ, 6-вірші, АВсАВс); «Давня весна» (Я5, катрени, АbАb); «У чорну хмару зібралася туга моя...» (Амф 3–6, астроф., нерим.).

Цикл «Невільничі пісні»: «Мати-невільниця» (Я5, астроф., нерим.); «І все-таки до тебе думка лине...»¹ (Я 5535, катрени, АВВА); «Ворогам» (Я5, астроф., нерим.); «Північні думи» (Д5, катрени, АbАb); «До товаришів» (Д 6–5, катрени, аВаВ і АbАb); «Поет під час облоги» (Амф4, різностроф., довільне, здебільшого парне); «Товарищі на спомин» (Я 5–6, катрени, АbАb); «О, знаю я, багато ще промчить...» (Я5, катрени, аВаВ); «Ангел помсти» (Я 5–6, катрени, AbbA); «Fiat poxt!» (Я5, астроф., нерим.); «На вічну пам'ять листочкові, спаленому приятельською рукою в непевні часи» (АнЗ, 7-вірші, АВССВАА); «Слово, чому ти не твердая криця...» (Д4, катрени, АAbb).

Цикл «З пропащих років»: «Я знаю, так, се хворії примари...» (Я5, катрени, АbАb); «Обгорта мене туга, болить голова...» (Ан 4343, катрени, аВаВ).

¹ Описання форми окремих віршів повторюється задля кращого унаочнення.

Цикл «Кримські відгуки»: «Імпровізація» (Д4, 7-вірші, нерим.); «Уривки з листа» (неврегульовані різностопові трискладовики, астрóf., нерим.); «Східна мелодія» (Д4, катрени, а'б'с'б'); «Мрії» (Х4, катрени, нерим.); «Зимова ніч на чужині» (Амф4, катрени, АbАb); «Іфігенія в Тавриді» (ПК: різностопові неримовані трискладовики, різнострофічні + Я5, астрóf., нерим.); «Весна зимова» (Д 3–7, астрóf., нерим.).

Позазбірковий цикл «Осінні співи» (1903) ми вже розглянули як добірку віршів.

Цикли зі збірки «Відгуки». Цикл «З невірних пісень»: диптих «Єврейські мелодії» – I. «Як Ізраїль діставсь ворогам у полон...» (Ан4, 2-вірші, аа); II. «Єреміє, зловісний пророче в залізнім ярмі!» (Ан5, катрени, аВаВ); «Епілог» (Я5, катрени, аВаВ); «Забуті слова» (Я 5–6, катрени, АbАb); «Віче» (Я5, астрóf., нерим.); «Завжди терновий вінець» (неврегульовані різнометричні неримовані трискладовики, астрóf.).

Цикл «Ритми»: перші шість поезій подано за тією ж черговістю, що й у добірці, надрукованій у «ЛНВ» 1901 р.; до них поетеса додала ще два. Подамо описання форми останнього вірша добірки та двох нових творів: «Якби вся кров моя уплинула отак...» (Я5, астрóf., нерим.); «О, як то тяжко тим шляхом ходити...» (Я5, астрóf., нерим.); «Чом я не можу злинути угору...» (Я5, астрóf., нерим.).

Цикл «Хвилини»: «Lied ohne Kland» (Амф3, катрени, АbСb); «Свята ніч» (Ан 4343, катрени, аВаВ); «Ви щасливі, пречистії зорі...» (Ан3, катрени, АbСb); «Талого снігу платочки сивенькі...» (Д4, катрени, а'ба'б); «Минаю я, було, долини й гори...» (Я5, 6-вірші, ААbССb); «Гей, піду я в ті зелені гори...» (поліметрична композиція: Х5, катрени, АbАb + Х 3343, катрени, ААbВ); «Хочеш знати, чим справді було...» (Ан3, 6-вірші, ааbВсс); «Темна хмара, а веселка ясна...» (ПК: десятискладовик, катрени, ААbВ + 6565, катрени, АbАb і АbСb); «Ой, здається – не журюся, таки ж я не рада...» (14-складовик (8+6)2, 2-вірші, АА); «Ой піду я в бір темнений, там суха смерека...» (14-складовик (8+6)2, 2-вірші, АА).

У київському виданні збірки «На крилах пісень» (1904) окремі цикли мають ту ж композицію, що й у попередніх збірках. Це – «Зоряне небо»¹, «Сім струн», «Кримські спогади». Цикл «В дитячому

¹ У п'ятому вірші циклу поетеса зняла назву «Зоря».

крузі» вміщує уже п'ять, а не чотири поезії. Тому подамо дані щодо форми четвертого й п'ятого віршів: «Тішся, дитино, поки ще маленька...» (Д4343, катрени, AbAb) та «Веснянка» (Амф 23232223, 8-вірш, AbAbCCDD). У циклах «З пропащих років» та «Кримські відгуки» композиція віршів така ж, як у збірці «Думи і мрії». У циклі «Ритми» будова така ж, як у збірці «Відгуки», але поетеса зняла вірш «Якби вся кров моя уплинула отак...». Тому подаємо аналіз форми поезій, розташованих безпосередньо до і перед цим твором: «Ні, я покорити її не здолаю...» (ПК: Амф4, астроф., нерим. + Я5, астроф., нерим.); «Ох, як то тяжко тим шляхом ходити...» (Я5, астроф., нерим.). Уперше з'являється цикл «Пісні», укладений із поезій, уже друкованих у циклі «Хвилини» зі збірки «Відгуки»: «Гей, піду я в ті зелені гори...» (поліметрична композиція: Х5, катрени, АВВА + Х 3343, катрен, ААВВ); «Хочеш знати, чим справді було...» (Ан3, 6-вірші, aaВВсс); «Ой, здається, не журюся, таки ж я не рада...» (14-складовик (8+6)2, 2-вірші, АА); «Ой піду я в бір темненький, там суха смерека...» (14-складовик (8+6)2, 2-вірші, АА).

Цикли «Весна в Єгипті» (1910) та «З подорожньої книжки» (1911) ми вже розглянули як добірки віршів.

Отже, маємо випадки подібності форми в сусідніх віршах циклу «Хвилини» зі збірки «Відгуки» – «Ой, здається, не журюся, таки ж я не рада...» та «Ой піду я в бір темненький, там суха смерека...»; ці ж вірші фігурують у циклі «Пісні» збірки «На крилах пісень» (1904). Також однакову форму віршів простежуємо в циклі «Ритми» зі збірок «Відгуки» та «На крилах пісень» київського видання.

Перейдемо до розгляду форми віршів у збірках Лесі Українки поза циклами (зрозуміло – з урахуванням першого або останнього віршів відповідних циклів).

Перший розділ збірки «На крилах пісень» розпочинають два цикли – «Сім струн» та «Зоряне небо»¹, що їх уже проаналізовано. Останній вірш «Зоряного неба» – «Зоря» – мав таку форму: Ан3, катрени, aBaB. Далі йдуть вірші «Конвалія» (8,6,8,6, катрени, a'BCB), «Напровесні» (Ан3, катрени, АВАВ), «Contra spem spero» (Ан3, катрени, AbAb), «Коли втомлюся я життям щоденним...» (Я5, астроф., нерим.), «Мій шлях» (Я5, секстини, АВАВсс), «В'язень» (Я5, 6-вірші,

¹ Варто звернути увагу й на інші Лесині вимоги щодо компонування збірки, вироблені нею не без впливу Олени Пчілки та І. Франка. Про це йдеться в монографії Л. Мірошниченко «Леся Українка. Життя і тексти» [14, с. 180–182].

aaВВСС), «Співець» (Д4Амф3Д4Амф3, катрени, AbAb), «Розбита чарка» (Ан3, катрени, aBaB), «Сосна» (Д 43434335, октава, AbAbAbСС), «Якщо прийде журба, то не думай її...» (Ан4343, катрени, aBaB), «Сафо» (Амф3, катрени, AbCb), «До мого фортеп'яно» (Я5, катрени, AbAb), «Досвітні огні» (Амф 43333, 5-вірші, AAbbA), «В магазині квіток» (Амф 4343, катрени, AbAb), «Надія» (Амф4, двовірші, aa). Далі розміщено цикл із трьох віршів «Сльози-перли». Перший твір циклу – «Сторонньо рідна! коханий мій краю!» – має таку форму: Амф 444441, 6-вірші, АВАВСС. Остання поезія циклу – «Всі наші сльози тугою палкою...» – характеризується такими показниками: Я5, катрени, АВАВ. Далі йдуть вірші «Сон» (Я5, катрени, АВАВ), «Сон літньої ночі» (Амф 4343, катрени, AbAb), «Сонет» (Я5, сонет на 4 рими: AbbA AbbA CdC ddd), «На роковини Шевченка» (8686, катрени, АВСВ), «Скрізь плач, і стогін, і ридання...» (Я4, катрени, AbAb), «До натури» (Я 6-5, катрени, АВВА), «Вечірня година» (10-складовики (5+5)2, 2-вірші, АА), «Завітання» (Д 6–5, астрóf., нерим.), «На давній мотив» (Х5, катрени, АВАВ), «Пісня» («Чи є кращі між квітками...») (8,6,8,6, катрени, АВСВ), «У путь» (ПК, різноастрóf., довільне римування), «Пісня Марії Стюарт» (Я6, сонет на 5 рим: AbbA AbbA CdC СЕЕ).

Другий розділ збірки розпочинає цикл «Подорож до моря». Його перший вірш – «Прощай, Волинь! прощай, рідний куточок!» – має форму Я5, катрени, AbAb. Для останнього вірша циклу «Кінець подорожі» характерні такі формальні ознаки: Амф 223223, 6-вірші, ААВССВ. Далі розміщена поема «Самсон» (ПК), перша частина якої має показники: Я 5–6, катрени, АВАВ. Остання частина поеми – це Я4, катрени, АВАВ. Далі йде цикл «Кримські спогади», для першого вірша якого («Заспів») характерні: Я5, катрени, АВСВ. Останній вірш циклу – «Надсонова домівка в Ялті» (Д 44443, 5-вірші, АAbAb). Далі йде поема «Місячна легенда» – ПК, перша частина якої має форму Амф 4343, катрени, АВАВ, остання – Ан3, катрени, АВАВ. Потім Леся розмістила поему «Русалка» (ПК, перша частина – 8,6,8,6, катрени, АВСВ, остання – 8,6,8,6, катрени, АВСВ). Потому вміщено цикл віршів «Дитячі» (перший вірш – «На зеленому горбочку...» – це 8-складовик, астрóf., АА; останній – «Тішся, дитино, поки ще маленька...» – має такі показники: Д 4343, катрени, AbAb). Завершує другий розділ і всю книгу поезія «Веснянка» (Амф23232223, 8-вірш, AbAbССDD).

Перший розділ збірки «Думи і мрії» склали дві поеми: «Давня казка» і «Роберт Брюс». Форма «Давньої казки» – Х4, катрени, АВСВ. «Роберт Брюс» за будовою є ПК («Заспів» і останню частину твору написано катренами Х4, АВСВ). Далі йже вже розглянутий розділ-цикл «Мелодії», який розпочинає вірш «Нічка тиха і темна була...» (АнЗ, катрени, аВВа) і закінчує поезія «У чорную хмару зібралася туга моя...» (Амф 3–6, астрóf., нерим.). Розділ-цикл «Невільничі пісні» відкриває твір «Мати-невільниця» (Я5, астрóf., нерим.), а завершує поезія «Слово, чому ти не твердая криця...» (Д4, катрени, ААbb). Вірші розділу «Відгуки» мають таку форму: «Відгуки» (АнЗ, астрóf., нерим.), «Єврейська мелодія» (Ан 4343, катрени, аВаВ), «Ave regina!» (неврегульовані різностопові неримовані різноскладовики, астрóf.), «То be or not to be?...» (Я5, астрóf., нерим.), «Я знаю, так, се хворії примари...» (Я5, катрени, АbАb), «Обгорта мене туга, болить голова...» (Ан 4343, катрени, аВаВ), «До товариша» (Ан 4343, катрени, аВаВ), «Як дитиною, бувало...» (Х4, катрени, АВСВ), «Романс» (АнЗ, 7-вірш, АВВАссА)¹.

Потому вміщено вже описаний цикл «Кримські відгуки». Перший вірш циклу – «Імпровізація» – має форму Д4, 7-вірші, нерим.; останній – «Весна зимова» – характеризують такі показники: Д 3–7, астрóf., нерим. Наступні поезії: «Порвалася нескінчена розмова...» (Я5, катрени, АbАb), «У пустині» (Я5, астрóf., нерим.), «На ювілей української літератури» (Амф 443443, 6-вірші, ААbССb), «Зоря поезії: імпровізація» (Дк 2–6, астрóf., несистемне римування), «Поворіт» (Я6565, катрени, АbАb), «Забута тінь» (Я5, астрóf., нерим.).

Збірка «Відгуки» складається з чотирьох розділів і поеми «Одержима». Будову віршів трьох перших розділів-циклів («3 невільничих пісень», «Ритми», «Хвилини») ми вже розглянули. Останній вірш циклу «Хвилини» – «Ой, піду я в бір темненький, там суха смерека...» – має такі формальні ознаки: 14-складовик (8+6)2, 2-вірші, АА). Далі йде розділ «Легенди»: «Сфінкс» (Я5, астрóf., нерим.), «Ра-Менеїс» (Дк 5-7, астрóf., нерим.), «Жертва» (неврегульовані різностопові неримовані трискладовими, астрóf.), «Легенди» (Х4, катрени, нерим.), «Саул» (Я5, астрóf., нерим.), «Трагедія» (Х4, катрени,

¹ Ф. Ставинський [25, т. 1, с. 562], а за ним О. Рисак [19, с. 103] та ін. уважали перші вісім творів розділу (цикл «3 пропавших років», очевидно, сприймався як один твір) циклом «Відгуки».

нерим.)¹. Драматична поема «Одержима» написана астрофічним і неримованим п'ятистоповим ямбом.

Розглянемо будову творів збірки «На крилах пісень» (1904) за розділами. Перший розділ – «На крилах пісень» – розпочинають вірші «Надія» (Амф4, двовірші, аа), «Конвалія» (8,6,8,6, катрени, а'ВСВ), «Сафо» (Амф3, катрени, АbАb), «Остання пісня Марії Стюарт» (Ябц, сонет на 5 рим: AbbA AbbA CdC СЕЕ), «Завітання» (Д 6–5, астроф., нерим.), «До натури» (Я 5–6, катрени, АВВА), «Вечірня година» (10-складовик (5+5)2, 2-вірші, АА), «У путь» (ПК, різностроф., довільне римування), «Напровесні» (Ан3, катрени, АВАВ), «Сон» (Я5, катрени, АВАВ), «В'язень» (Я5, 6-вірші, ааВВСС). Далі йде цикл «Зоряне небо»; перший вірш циклу – «Зорі, очі весняної ночі» – має форму Ан3, катрени, АВВА, останній – «В небі місяць зіходить смутний» – Ан3, катрени, аВаВ. За ним розміщено вірші «Співець» (Амф 4343, катрени, АbАb), «Мій шлях» (Я5, секстини, АВАВсс), «На давній мотив» (Х5, катрени, АВАВ), «До мого фортеп'яно» (Я5, катрени, АbАb), «Contra spem spero» (Ан3, катрени, АbАb). Далі вміщено цикл «Сім струн». Для першого вірша циклу – «До (гімн)» – характерні такі показники: Амф 5353, катрени, АВАВ, останній – «Si (Settina)» – Амф 4334334, 7-вірш, аВВаССа. Після цього йдуть вірші «Сонет» (Я5, сонет на 4 рими: AbbA АВВА CdC ddd), «Досвітні огні» (Амф 43333, 5-вірш, ААbbA), «На роковини Шевченка» (8,6,8,6, катрени, АВСВ). Наступний цикл «Подорож до моря»; для першого вірша циклу характерні: Я5, катрени, АbАb, для останнього – Амф 223223, 6-вірші, ААВССВ. Після цього розміщено цикл «Кримські спогади»; перша поезія циклу має форму Я5, катрени, АВСВ, остання – Д 44443, 5-вірші, ААbАb. Завершує розділ цикл «В дитячому крузі». Будова першого вірша циклу («На зеленому горбочку...») така: 8-складовик, астроф., але АА; останній твір циклу («Веснянка») відрізняється такими показниками: Амф 23232223, 8-вірші, АbАbССDD. Другий розділ збірки («Поеми») склали чотири твори: «Русалка» (ПК, перша частина – 8,6,8,6, катрени, АВСВ, остання – 8,6,8,6, катрени, АВСВ), «Самсон» (ПК, перша частина – Я 5–6, катрени, АВАВ; друга – Я4, катрени, АВАВ), «Сірома» (переспів з В. Гюго) (Ан4, двовірші,

¹ Показовий випадок: поетеса не розміщує поруч «Легенди» і «Трагедію» (обидві – Х4, катрени, нерим.), а ставить між ними «Саула» (Я5, астроф., нерим.), аби уникнути повторення форми.

АА і аа), «Місячна легенда» (ПК, перша частина – Амф 4343, катрени, АВАВ, остання – АнЗ, катрени, АВАВ).

Будову віршів III розділу «Мелодії» уже розглянуто. Перший вірш розділу – «Нічка тиха і темна була...» (АнЗ, катрени, аВВа), останній вірш розділу – «О, знаю я, багато ще промчить...» (Я5, катрени, аВАВ).

Будова віршів IV розділу така: «Був ясний день, веселий, провесняний...» (Я5, астроф., нерим.), «І все-таки до тебе думка лине...» (Я 5535, катрени, АВВА), «Вже очі ті, що так було привикли...» (Я5, астроф., нерим.), «Годі тепера!» (Д5, катрени, АbАb), «Поет під час облоги» (Амф4, астроф., здебільшого парне римування), «Лист» (Я 5–6, катрени, АbАb), «Грішниця» (Я5, астроф., нерим.), «Ой, палка ти була, моя пісне!» (АнЗ, 7-вірш, АВССВАА).

V розділ «Відгуки» відкривають поезії, уже описані під час аналізу збірки «Думи і мрії» (9 віршів)¹. Форма першої поезії – «Пролітав буйний вітер над морем...» – АнЗ, астроф., нерим.; останній – «Романс» – АнЗ, 7-вірші, АВВАссА. Далі йде вже проаналізований цикл «Кримські відгуки» (перший вірш має форму Д4, 7-вірш, нерим.; останній – Д 3–7, астроф., нерим.). Потім уміщено вірші, як і в збірці «Думи і мрії», за винятком поезії «Порвалася нескінчена розмова...». Тому першим стає вірш «У пустині» (Я5, астроф., нерим.); форма останнього – «Забута тінь» (Я5, астроф., нерим.). Наступними є вірші з диптиху «Єврейські мелодії»: «Як Ізраїль діставсь ворогам в полон...» (Ан4, 2-вірші, аа), «Єреміє, зловісний пророче в залізнім ярмі!» (Ан5, катрени, аВаВ) та поезія «Забуті слова» (Я 5–6, катрени, АbАb). Завершує розділ цикл «Ритми», у якому вилучено вірш «Якби вся кров моя уплинула отак...»

Розділ VI у збірці утворено поєднанням циклу «Хвилини» та розділу «Легенди», які описані щодо збірки «Відгуки». Щоправда, після п'ятого вірша («Минаю я, було, долини й гори») Леся Українка з подальших віршів утворює цикл «Пісні», куди входять тексти «Гей, піду я в ті зелені гори...», «Хочеш знати, чим справді було...»², «Ой, здається, не журюся, таки ж я не рада...», «Ой піду я в бір темненький, там суха смерека...» Далі йдуть уже описані вірші «Сфінкс», «Ра. Менеїс», «Легенди», «Саул», «Трагедія»³.

¹ У цьому виданні Леся Українка чітко виділяє цикл «3 пропавших років».

² Після цього вірша в циклі йшла поезія «Хочеш знати, чим справді було...» У збірці 1904 р. її вилучено.

³ У цьому виданні вилучено вірш «Жертва».

Отже, у збірках поетеси фіксуємо, крім уже виділених у добірках і циклах, збіг форми у двох сусідніх віршах книги «На крилах пісень» (1893): «Всі наші сльози тугою палкою...» та «Сон». Першим твором завершується цикл «Сльози-перли». Подібне явище характерне для двох сусідніх поезій збірки «Думи і мрії»: «Обгорта мене туга, болить голова...» та «До товариша». Цікаво, що повторення, як і в попередньому випадку, з'являється на «стикові» останнього вірша циклу «З пропавших років» та наступного твору. Ці ж твори фігурують у V розділі «Відгуки» збірки «На крилах пісень» (1904).

Звідки в поетеси така очевидна композиційна вимогливість? Відповідь на це питання тісно пов'язане з генезою циклізації в її віршованій творчості. Про генезу циклів у Лесі писав О. Білецький у відгуку на кандидатську дисертацію Я. Гордона «Леся Українка і Гейне». Наведемо розлогу цитату з нього: «Навчання у Гейне, зауважує Я. Гордон на стор. 79, виховало у поетеси потяг до циклічності, як способу художньої організації віршів і підвищення їх ефективності¹. Це не значить, застерігає він, що Гейне був для неї монополістом циклу: і в російській поезії 80-х років, і в романтичній поезії, наприклад, у того ж Альфреда де Мюссе, якого вона переглядала в юності, є певна тенденція до ліричного циклу (стор. 80)². У Мюссе, дійсно, крім тенденції до циклу, іншого нічого немає, але взагалі намагання зв'язувати групи віршів у цикли – у кого тільки немає в XIX столітті та й раніше. Гете групує свої вірші то за жанрами, то за темами; Рюккерт пише п'єси циклами, розділяючи свій збірник на

¹ Подібним чином міркує й сучасна дослідниця: «Композиція збірки “Думи і мрії” (1899) віддалено нагадує Гейневу “Книгу пісень”. Як і книга Г. Гейне, збірка поділена на чотири великі цикли: 1) поеми “Давня казка” і “Роберт Брюс, король шотландський”; 2) “Мелодії”; 3) “Невільничі пісні”; 4) “Відгуки”. Якщо у Г. Гейне окремим розділом до збірки подано подорожні враження “Harzreise”, то у Лесі Українки самостійний окремий цикл у збірці становлять “Кримські спогади”. Нарешті, назва й зміст передостаннього вірша збірки Лесі Українки “Поворот” перегукуються із циклом “Heimkehr” Г. Гейне» [12, с. 70].

² Пор. цитоване з такими міркуваннями Б. Якубського: «Книжка “Думи і мрії” – незрівняно міцніша, і з цієї книжки можна і навіть треба Лесю Українку мати за дозрілого лірика. Ліричний відділ цієї книжки починається циклом з восьми поезій за назвою “Мелодії”, і вже цей цикл одразу звертає увагу читачеві на свою витончену настроєвість, що ріднить його з такими ліричними класиками, як поетичні вчителі Лесині – Мюссе та Гейне» [31, с. XIX].

глави; вірші Ленау розташовані за циклами *Sehnsucht Schiltlieder*, *Erinnerung*, *Heidebilder*, *Wanderung im Gebirge* – та й чи потрібно перераховувати іноземних, коли і в російській поезії “циклічність” стала традиційною і в Фета, і в Майкова, і в О. Толстого, і в Некрасова, а в українській досить вказати на збірку “З вершин і низин” І. Франка. Найоригінальнішими циклами, на думку автора, є гейнівські цикли з “Книги пісень”. Можна, однак, не погодитися, що “*Lirisches Intermezzo*” і “*Die Heimkehr*” є такими вже дуже “органічними циклами”, допустимий сумнів і в тому, що, наприклад, цикл “Мелодії” або “Ритми” за своєю композицією дуже сходяться з гейнівськими, але “проблема”, відверто кажучи, не варта довгої дискусії» [2, с. 481]. До міркувань академіка додамо власні спостереження.

З названих російських авторів варто виділити А. Фета. У родині Косачів стараннями Олени Пчілки склався, очевидно, певний культ цього поета¹. Безсумнівним є зв’язок поезій А. Фета з творчістю Г. Гайне (Салтиков-Щедрін не випадково називав росіянина «продовжувачем» і «наслідувачем» автора «Ліричного інтермеццо»). А. Фет уже в другій збірці своїх віршів («Стихотворения А. Фета», 1850) за пропозицією А. Григор’єва здійснив жанровий і тематичний поділ своїх ліричних творів на розділи («Сніги», «Вечори і ночі», «Балади», «Елегії», «Антологічні вірші»). Крім публікацій у періодиці, Леся Українка могла читати Фетові вірші в таких виданнях: «Стихотворения А. Фета в 2 частях» (1863), «Вечерние огни» (1883, 1885, 1888, 1889). Тут застосування поділу ліричних віршів на розділи було продовжено. Молода поетеса не могла не помітити різноманітності віршових форм, що їх використав А. Фет. Б. Бухштаб, відомий дослідник Фетової поезії, захоплено констатував: «...Величезна маса його віршів не знає строфічних стандартів. Більша частина використаних ним строф трапляється в його поезії одноразово. Фет наче хоче для кожного нового вірша знайти свій індивідуальний ритмічний малюнок, свій особливий музичний лад» [5, с. 44]. Леся не могла не зауважити й цікавого композиційного принципу поета: не розміщувати поруч віршів, ідентичних за формою, за винятком тих випадків, коли це жанрово виправдано (імітації античних форм, сонет і т. п.).

Щодо українських авторів, то Леся Українка, безперечно, помітила ліричні цикли в Т. Шевченка («В казематі», «Давидові псалми»),

¹ Див. про вияв цього в [3, с. 35].

Ю. Федьковича («Окрушки»), О. Кониського («Скорбні пісні»). Особливе значення могло мати й ознайомлення з першим виданням збірки І. Франка «З вершин і низин» (1887). Саме в цій книзі І. Франко, на гадку Н. Чамати, уперше звернувся «до циклізації як конструктивного принципу організації поетичного матеріалу», «включивши до неї кілька виділених заголовком тематичних добірок, що можуть розглядатися як ліричні цикли» [29, с. 240]. Про багатство форми віршів, що склали безумовний цикл «Веснянки» писало чимало дослідників [11, с. 378; 30, с. 141–142]. Справді, у ньому автор у кожному вірші вдається до спеціальної форми. Утім, уже в циклі «Сонети» IV і VI твори мають однакові характеристики: Я5, сонет на 4 рими, АВАВ АВАВ CdC dCd. Звернемо увагу, що між ними поет помістив сонет з іншою формою: AbAb AbAb CdC dEE.

У циклі «Думи пролетарія» поруч розташовані два вірші з подібною ритмічною структурою: «На суді» (Я 4–3, 8-вірші (4+4), чергування чоловічих і дактилічних закінчень) та «Милосердним» (Я4, 8-вірші (4+4), чергування чоловічих і дактилічних закінчень). Ідентичну форму – Д4, катрени, AbAb – простежуємо в XI вірші з циклу «Веснянки» («Рад би я, весно, в весельшій нути...») та в поезії «Пісня і праця». Однак між ними – аж 10 творів. Цілком очевидна установка на використання різноманітних форм і максимальне, але не зведене до абсолюту, прагнення розміщувати поруч твори з відмінною будовою (навіть у сонетах). Цього не могла не помітити молода поетеса.

Отже, Леся Українка, формуючи добірки віршів, ліричні цикли та книги поезій, намагалася, крім урізноманітнення форм, використовувати принцип розміщення поруч віршів із різною формою, водночас, подібно до І. Франка, не абсолютизуючи його. Фіксуємо чотири (!) випадки «сусідства» поезій з однаковою формою. Кожен із них має своє «виправдання». Однакові за формою вірші добірки-циклу «Ритми» пов'язані вимогою однієї інтонації. Повторення форми в поезіях: «Ой, здається, не журюся, таки ж я не рада...» і «Ой піду я в бір темненький, там суха смерека...» пояснюється особливостями стилю (обидва твори – пісенні, написані в ритмі коломийки). Нарешті, повтор форми у віршах «Всі наші сльози тугою палкою...» і «Сон» та у творах «Обгорта мене туга, болить голова...» і «До товариша» зумовлені «зіткненням» останньої поезії циклу та наступного твору. Приклади такого підходу при компонованні віршів у більші едності

Леся Українка могла бачити в попередників та сучасників з німецької (Г. Гейне), російської (А. Фет) та української (І. Франко) літератур.

Джерела та література

1. Аврахов Г. Г. Художня майстерність Лесі України-лірика / Г. Г. Аврахов. – К. : Рад. шк., 1964. – 234 с.
2. Білецький О. І. Письменник і епоха / О. І. Білецький. – К. : Держлітвидав України, 1963. – 538 с.
3. Бунчук Б. Гекзаметр у поезії Лесі України (власне гекзаметричні форми) / Борис Бунчук // Наук. вісн. Східноєвроп. нац. ун-ту ім. Лесі України. Серія : Філол. науки. Літературознавство. – 2015. – № 9 (310). – С. 13–21.
4. Бунчук Б. Леся Українка про віршову форму / Борис Бунчук // Наук. вісн. Чернів. нац. ун-ту ім. Ю. Федьковича : зб. наук. пр. / наук. ред. Б. І. Бунчук. – Чернівці : Рута, 2010. – Вип. 496–497. Слов'янська філологія. – С. 181–188.
5. Бухштаб Б. А. А. Фет / Б. А. Бухштаб // Фет А. А. Полное собрание стихотворений / А. А. Фет. – Л. : Сов. писатель, 1959. – С. 5–78.
6. Ведель Е. Лірика Лесі України: Діалог з європейською культурою : монографія / Ервін Ведель ; пер. з нім. О. Костюк ; передм. М. Наєнка. – К. : ВЦ «Академія», 2014. – 80 с.
7. Вишняк М. Жанрова своєрідність кримської лірики Лесі України / Михайло Вишняк // Леся Українка і сучасність : зб. наук. пр. – Луцьк : РВВ «Вежа» Волин. нац. ун-ту ім. Лесі України, 2007. – Т. 4, кн. 1. – С. 11–33.
8. Думи і мрії. Поезії Лесі України / Леся Українка. – Львів : [б. в.], 1899. – 124 с.
9. Історія української літератури. У 8 т. Т. 5. – К. : Наук. думка, 1968. – 524 с.
10. Історія української літератури ХІХ століття : [навч. посіб.]. У 3 кн. Кн. 3 / за ред. М. Г. Яценка. – К. : Либідь, 1997. – 432 с.
11. Корнійчук В. Літературний універсум Івана Франка: горизонти поетики : монографія / Валерій Корнійчук. – Львів : Львів. нац. ун-т ім. І. Франка, 2004. – 488 с.
12. Левченко Г. Лірика Лесі України і творчість Генріха Гейне: аспекти творчої взаємодії / Галина Левченко // Вісн. Львів. ун-ту. Серія філологічна. – 2014. – Вип. 60, ч. 2. – С. 67–75.
13. Левчук Ю. Ліричний цикл як когнітивне жанрове утворення (на матеріалі поезії Лесі України) / Юлія Левчук // *Studia Methodologica. Themed issue : Narrative pragmatics.* – Тернопіль : Терноп. нац. пед. ун-т ім. В. Гнатюка, 2014. – Issue 37. – С. 235–240.
14. Мірошніченко Л. Леся Українка. Життя і тексти / Л. Мірошніченко ; передм. М. Коцюбинської. – К. : Смолоскип, 2011. – 264 с.
15. Міщенко Л. І. Леся Українка : посіб. для вчителів / Л. І. Міщенко. – К. : Рад. шк., 1986. – 303 с.
16. Міщенко Л. І. Майстерність пейзажної лірики Лесі України / Л. І. Міщенко // Питання художньої майстерності в творах українських письменників. – Львів : Вид-во Львів. ун-ту, 1958. – С. 37–46.

17. На крилах пісень. Твори Лесі Українки / Леся Українка. – Львів : [б. в.], 1893. – 130 с.
18. Подолякъ. «На крылах пѣсень» // Дѣло. – 1893. – 23 цвѣтня (5 мая), чис. 89. – С. 2–3.
19. Рисак О. О. Лесин дивосвіт / О. О. Рисак. – Львів : Світ, 1992. – 184 с.
20. Ставицький О. Леся Українка (етапи творчого шляху) / О. Ставицький. – К. : Дніпро, 1970. – 223 с.
21. Українка Леся. Відгуки. Поезії Леся Українка / Леся Українка. – Чернівці : [б. в.], 1902. – 96 с.
22. Українка Леся. Документи і матеріали: 1871–1970 / Леся Українка. – К. : Наук. думка, 1971. – 487 с.
23. Українка Леся. Зібрання творів. У 12 т. / Леся Українка. – К. : Наук. думка, 1875–1979.
24. Українка Леся. На крилах пісень : зб. творів / Леся Українка. – К. : [б. в.], 1904. – 306 с.
25. Українка Леся. Твори : у 2 т. / Леся Українка. – К. : Наук. думка, 1986.
26. Франко І. Баляди і розкази / І. Франко. – Львів : [б. в.], 1876. – 32 с.
27. Франко І. З вершин і низин : зб. поезій / І. Франко. – Львів : [б. в.], 1887. – 252 с.
28. Франко І. Зібр. творів : у 50 т. / І. Франко. – К. : Наук. думка, 1976–1986.
29. Чамата Н. П. Ліричний цикл у поезії Івана Франка / Н. П. Чамата // Іван Франко і світова культура : матеріали Міжнар. симпозіуму ЮНЕСКО (Львів, 11–15 верес. 1986 р.). – К. : Наук. думка, 1990. – Кн. 1. – С. 240–243.
30. Шаховський С. Майстерність Івана Франка / Семен Шаховський. – К. : Рад. письмен., 1956. – 192 с.
31. Якубський Б. Лірика Лесі Українки на тлі світової форми поезії / Б. Якубський // Українка Леся. Твори. Т. 2 / Леся Українка. – К. : Книгоспілка, 1927. – С. VII–XXXIII.

References

1. Avrakhov, H. H. 1964. *Khudozhnia maisternist Lesi Ukrainky-liryka* [Lesia Ukrainka's artistic skill (lyrics)]. Kyiv: Radianska shkola (in Ukrainian).
2. Biletskyi, O. I. 1963. *Pysmennyk i epokha* [Writer and age]. Kyiv: Derzhlitvydav Ukrainy (in Ukrainian).
3. Bunchuk, Borys. 2015. “Hekzametр u poezii Lesi Ukrainky (vlasne hekzametrichni formy)” [Hexameter in Lesia Ukrainka's poetry (actually hekzameter forms)]. *Naukovyi visnyk Skhidnoievropeiskoho natsionalnoho universytetu imeni Lesi Ukrainky*. Lutsk, 9 (310): 13–21 (in Ukrainian).
4. Bunchuk, Borys. 2010. “Lesia Ukrainka pro virshovu formu” [Lesia Ukrainka about poetical form]. *Naukovyi visnyk Chernivetskoho natsionalnoho universytetu imeni Yuriiа Fedkovychа*, 496–497: 181–188. Chernivtsi: Ruta (in Ukrainian).
5. Bukhshtab, B. A. 1959. “A. Fet” [A. Fet]. *Polnoie sobraniie stikhotvorenii*, edited by A. A. Fet, 5–78. Leningrad: Sovietskii pisatel (in Ukrainian).

6. Vedel, Ervin, ed., and Kostiuk O., trans. 2014. *Liryka Lesi Ukrainky: Dialoh z yevropeiskoiu kulturoiu* [Lesia Ukrainka's lyrics: a dialogue with European culture]. Kyiv: Akademiia (in Ukrainian).
7. Vyshniak, Mykhailo. 2007. "Zhanrova svoieridnist krymskoi liryky Lesi Ukrainky" [Genre originality of the Crimean lyrics of Lesia Ukrainka]. *Lesia Ukrainka i suchasnist*, 4 (1): 11–33. Lutsk (in Ukrainian).
8. Ukrainka, Lesia. 1899. *Dumy i mrii. Poezii Lesi Ukrainky* [Thoughts and dreams. Poetry of Lesia Ukrainka]. Lviv (in Ukrainian).
9. Kyryliuk, Ye. P., et al. 1968. *Istoriia ukrainskoi literatury: u 8 tomakh. Tom 5* [History of Ukrainian Literature]. Kyiv: Naukova dumka (in Ukrainian).
10. Yatsenko, M. H., ed. 1997. *Istoriia ukrainskoi literatury XIX stolittia: u 3 knyhakh. Knyha 3* [History of Ukrainian literature of the nineteenth century]. Kyiv: Lybid (in Ukrainian).
11. Korniichuk, Valerii. 2004. *Literaturnyi universum Ivana Franka: horyzonty poetyky* [Literary universe of Ivan Franko: horizons of poetics]. Lviv (in Ukrainian).
12. Levchenko, H. 2014. "Liryka Lesi Ukrainky i tvorchist Henrikha Heine: aspekty tvorchoi vzaiemodii" [Lesya Ukrainka's lyrics and Heinrich Heine's works: aspects of creative interaction]. *Visnyk Lvivskoho universytet.*, 60 (2): 67–75 (in Ukrainian).
13. Levchuk, Yu. 2014. "Lirychnyi tsykl yak kohnityvne zhanrove utvorennia (na materialy poezii Lesi Ukrainky)" [Lyrical cycle as cognitive genre formation (based on the Lesia Ukrainka's poetry)]. *Studia Methodologica. Themed issue: Narrative pragmatics*, 37: 235–240. Ternopil (in Ukrainian).
14. Miroshnychenko, Larysa. 2011. *Lesia Ukrainka. Zhyttia i teksty* [Lesia Ukrainka. Life and texts]. Kyiv: Smoloskyp (in Ukrainian).
15. Mishchenko, L. I. 1986. *Lesia Ukrainka: [Lesia Ukrainka: a Guide for Teachers]*. Kyiv: Radianska shkola (in Ukrainian).
16. Mishchenko, L. I. 1958. "Maisternist peizazhnoi liryky Lesi Ukrainky" [Lesia Ukrainka's skill in her pastoral poetry]. *Pytannia khudozhnoi maisternosti v tvorakh ukrainskykh pysmennykiv*, 37–46. Lviv: Lvivskiy universytet (in Ukrainian).
17. Ukrainka, Lesia. 1893. *Na krylakh pisen* [On the wings of songs]. Lviv (in Ukrainian).
18. Podoliak. 1893. "Na krylakh pisen" [On the wings of songs]. *Dielo*, 89: 2–3 (in Ukrainian).
19. Rysak, O. O. 1992. *Lesyn dyvosvit* [Lesya's Wonderland]. Lviv: Svit (in Ukrainian).
20. Stavyt'skyi, O. 1970. *Lesia Ukrainka (etapy tvorchoho shliakhu)* [Lesya Ukrainka (stages of creative way)]. Kyiv: Dnipro (in Ukrainian).
21. Ukrainka, Lesia. 1902. *Vidhuky. Poezii Lesi Ukrainka* [Reviews. Lesya Ukrainka's poetry]. Chernivtsi (in Ukrainian).
22. Ukrainka, Lesia. 1971. *Dokumenty i materialy: 1871–1970* [Documents and materials: 1871–1970]. Kyiv: Naukova dumka (in Ukrainian).
23. Ukrainka, Lesia. 1875–1979. *Zibrannia tvoriv u 12 tomakh* [Collected Works: in 12 vols.]. Kyiv: Naukova dumka (in Ukrainian).

24. Ukrainka, Lesia. 1904. *Na krylakh pisen* [On the wings of songs. Collected works]. Kyiv (in Ukrainian).
25. Ukrainka, Lesia. *Tvory v 2 tomakh* [Works: in 2 t.]. Kyiv: Naukova dumka (in Ukrainian).
26. Franko, I. 1876. *Baliady i rozkazy* [Ballads and stories]. Lviv (in Ukrainian).
27. Franko, I. 1887. *Z vershyn i nyzyn* [From peaks and lowlands: coll. poetry]. Lviv (in Ukrainian).
28. Franko, I. 1976–1986. *Zibrannia tvoriv u 50 tomakh* [Coll. Works: in 50 vols.]. Kiev (in Ukrainian).
29. Chamata, N. P. 1990. “Lirychnyi tsykl u poezii Ivana Franka” [Lyrical cycle in Ivan Franko’s poetry]. *Ivan Franko i svitova kultura*, 1: 240–243. Kyiv: Naukova dumka (in Ukrainian).
30. Shakhovskiy, Semen. 1956. *Maisternist Ivana Franka* [Skill of Ivan Franko]. Kyiv: Radianskyi pysmennyk (in Ukrainian).
31. Yakubskiy, Borys. 1927. “Liryka Lesi Ukrainky na tli svitovoi formy poezii” [Lesia Ukrainka lyrics on the background of the world forms of poetry]. *Tvory*, edited by Lesia Ukrainka, 2: 7–33. Kyiv: Knyhospilka (in Ukrainian).

Бунчук Борис. О версификационной особенности композирования поэтических подборок, лирических циклов и книг стихов Леси Украинки. В статье показано, что Леся Украинка, формируя поэтические подборки, лирические циклы и книги стихов, пыталась, кроме разнообразия формы, использовать принцип размещения рядом стихотворений с различной формой, однако, как и И. Франко, не абсолютизируя его. Зафиксированы три случая «соседства» поэтических произведений с одинаковой формой. Примеры такого подхода к композированию стихов в большие единства Леся Украинка могла видеть у предшественников и современников из немецкой (Г. Гейне), российской (А. Фет) и украинской (И. Франко) литератур.

Ключевые слова: стихотворная форма, метрика, ритмика, строфика, рифмовка, анакруза, клаузула.

Bunchuk Borys. About the Versification Feature of Composing of Poetic Selections of Lyric Cycles and Books of Poetry by Lesia Ukrainka. This article deals with Ukrainian writer – Lesia Ukrainka, who had versified selections of poems, lyric cycles and books of poetry. She tried to use the principle of locations the poems with different shape at once, besides diversifying forms. But like as Ivan Franko, Lesia Ukrainka didn’t make it absolute. Distinguish three cases of “neighborhood” of poetry with identical form written in verse. Lesia Ukrainka noticed examples of such manner of composing of poetic selections in forerunners and contemporary writers in Deutch (H. Heune) Russian (A. Fet) and Ukrainian (I. Franko) literatures.

Key words: poetic form written in verse, metrics, rhythmic, versification, rhyming, anakruza, klauzula.

Стаття надійшла до редакції 04.10.2016 р.

НА ПОЛІ КРОВІ: ДРАМА-УМОВЧАННЯ

*Минуле завжди можна загладити каяттям, забуттям чи відреченням,
майбутнє ж невідворотне.*

Оскар Вайлд «Портрет Доріана Грея»

*Інтерпретація чи герменевтика існують до тих пір,
поки на питання немає відповіді.*

Рене Жирар «Насильство і священне»

У статті запропоновано нове прочитання драми Лесі Українки «На полі крові» на основі двох відмінних редакцій твору. Методологічною основою для такого прочитання слугує літературна антропологія, зокрема концепції жертви і смерті як культурних феноменів. Основним художнім прийомом при цьому стає умовчання – винесення відомої розв'язки поза рамки тексту, що не усуває її зі смислової структури твору, однак активізує роль читача у процесі розуміння основної колізії.

Ключові слова: Леся Українка, Юда, редакція, нарація, умовчання, жертва, смерть.

Драма Лесі Українки «На полі крові» вперше з'явилася друком 1910 р. у «Літературно-науковому вістнику», який виходив тоді в Києві. Як свідчить текстологічна довідка у 12-томному зібранні творів, чорновий автограф (чистовий, на жаль, не зберігся) містить сліди клопіткої праці над удосконаленням тексту [13]. Однак найважливіше виправлення відбулося після того, як авторка надіслала твір до редакції: вона зажадала вилучити частину тексту із середини твору, а також фінальну сцену, яка завершувалася самогубством Юди. Початково твір складався з розмови Юди, який постає перед читачами кремезним, але виснаженим чоловіком, із літнім прочанином, котрий повертається додому з Єрусалима, куди ходив їсти паску разом із родиною, і розмови Юди з трьома жінками-мироносицями, Марією з Магдали, Саломеєю й Сусанною, які поспішають у Галілею зустріти воскреслого Христа. Уся дія відбувається недалеко від Єрусалима, де Юда обробляє вбогу й кам'янисту нивку, куплену за 30 срібняків, що їх отримав за зраду Христа. Про цю місцину та її історію згадує один із євангелістів – Матвій, називаючи її «полем крові». Цей клопоть землі архіреї викупили в гончаря під цвинтар для чужинців – єдине, на що згодилися гроші, сплачені за зраду (розмову Юди з архіреями

Леся Українка вилучила з остаточної редакції твору). Починається драма, чи драматичний етюд, сценою впізнавання: попросивши в Юди води, прочанин починає балачку, а його співбесідник, хоч спочатку відгукується неохоче, стає щодалі багатослівнішим і емоційнішим, переповідає, врешті, свою історію перебування з Христом та історію своєї зради, шукаючи собі виправдання. Ця сцена, яка починається з благословення, котрим спраглий селянин хоче подякувати Юді за воду, завершується прокльоном на адресу Юди й відходом селянина. У другій сцені, вилученій з остаточної редакції, три жінки приносять Юді вістку про воскресіння Христа, і нарешті, останню, третю частину драми становив початково самотній монолог Юди, який, не знісши страху перед зустріччю з Христом і не знайшовши таки виправдання своєму вчинкові, у стані жаху заподіює собі смерть.

Скоротивши драму лише до зустрічі та розмови Юди й прочанина, Леся Українка, фактично, винесла саму дію поза межі твору, звівши його – принаймні, на позір – до класичного драматичного агону між двома «акторами» в невирішальній словесній акції-суперечці. На схожу організацію багатьох драм Лесі Українки вказував свого часу Микола Зеров: подібно до античної трагедії, герої обмінюються репліками в невирішальному протистоянні, бо кожна сторона боронить свій погляд чи переконання з однаковою впертістю й хистом, що внеможливіює перемогу котроїсь із них [6]. Однак особливість історії «На полі крові» в тому, що читач не може «забути» фінал – він знає наперед біблійний сюжет і прочитує сам твір у світлі відомої розв'язки.

Леся Українка в драматичних творах не раз виводить основну акцію, визначальну для драматичної напруги й колізії подію взагалі за рамки художнього тексту. До принципу «дії за сценою», яка впливає на дію сценічну, вона вдається у написаній майже одночасно з «На полі крові» драмі «Йоганна, жінка Хусова»: Йоганна відбуває невидиму розмову зі своєю свекрухою Мелголою, але повертається «бліда як смерть» – з чого можна виснувати, які саме обставини чекають її в домі чоловіка Хуси. Елеонора Соловей стверджувала на цьому прикладі, що «психологічна атмосфера твору виразно приймає в себе весь обсяг того, що відбулося за межами кону дії, за межами тексту» [10, с. 464]. Та якщо в «Йоганні» йдеться про «невидиму» сцену всередині твору, то вся драма «На полі крові» відбувається між двома важливими подіями біблійної історії: окрім наступного Юди-

ного самогубства, читач розуміє, що описане у творі діється одразу після вокресіння Христа. Більше того, Юрій Шерех, один із небагатьох критиків, які визнали доцільність текстових змін у драмі «На полі крові» й відмови авторки від повного відтворення євангельської (й апокрифічної) історії, зазначає, що основне протистояння у цьому творі відбувається не між Юдою й прочанином, а між Юдою й Христом, образ якого доводиться виводити з образу самого Юди. Більше того, варто додати, що так само, як «образ Христа глядач повинен створити з образу Юди» [14, с. 387], в остаточній редакції твору сцену смерті Юди глядач (або читач) повинен створити з його образу й зі слів прочанина. Винісши поза рамки тексту не тільки стосунки Юди і Христа, а й самогубство Юди, авторка розмістила дію в межичасі, між двома важливими подіями, які її визначають.

«Йоганна, жінка Хусова» і «На полі крові» – дві драми без видимої розв'язки, написані майже одночасно. Абрам Гозенпуд навіть розглядав обидва твори як продовження однієї теми, започаткованої ще «Руфіном і Прісціллою» – намагання збагнути Христа відповідно через любов і через ненависть [2, с. 129]. Однак якщо в першому творі було зроблено лише невеликі текстові зміни, то поява нової редакції «На полі крові» позбавила твір не тільки початкової розв'язки і тривалості, а й частини персонажів. Йоганна протиставлена іншим персонажам драми, кожен із яких досить індивідуалізований і певним чином вирізняється серед інших: серед них виділяються Хуса, він же – на римський лад – Хузан, приставник галілейського тетрарха, його мати Мелхола й рабиня Сабіна; знатний римлянин Публій та його жінка Марція лише виконують роль своєрідного каталізатора, який допомагає проявити особливості основних характерів. Натомість відмова від фінальної сцени «На полі крові» змінює сам тип конфлікту, переносить його з площини зовнішньої у площину внутрішню й полишає остаточну розв'язку на розсуд читача.

Такі кардинальні зміни викликали чи не найсуперечливіше ставлення дослідників, хоч під час праці Лесі Українки над творами не раз з'являлися нові редакції: подібно вона переробляє закінчення у драмі «На руїнах», надаючи тим самим творові нового звучання. Однак ще Климент Квітка свого часу стверджував, що драма «На полі крові» «надрукована без кінця» [3, с. 138], і на ці його слова покликається згодом Михайло Драй-Хмара, обмежуючись у праці «Леся Українка: Життя й творчість» лише коротким переказом сюжету

драми на тему протистояння віри і розуму, у якій «змальовано психіку Юди-хриstopродавця» [3, с. 138]. Обходить увагою цю драму і Микола Зеров: у 50-сторінковій статті, присвяченій життю і творчості Лесі Українки, він двічі згадує цей твір, однак не вдається у глибше текстове дослідження. Загалом Зеров погоджується із трактуванням образу Юди як зрадника, який зрікся Месії, «побачивши, що його надії покладено на людей мрії, не акції» [6, с. 390]. Проте складність ситуації проглядається вже тоді, коли Зеров аналізує подібну колізію між мрією і дією на прикладі іншого твору – «В катакомбах», де раб Неофіт проголошує хвалу Прометееві, не Христові – саме за його діяльну боротьбу, акцію. Тут Зеров визнає, що «навіть досить пласка критика християнської теорії й практики в Іуди (“На полі крові”) набирає часами яскравості й енергії, бо до його слів, природних в устах статечного господаря, дещо своєї нехоти докидає сама Леся, не вважаючи на глибоку для неї одіозність постаті зрадника» [6, с. 394–395].

Сама Леся Українка, вимагаючи від редакції «Літературно-наукового вістника» текстових змін, пояснювала в листі, що таке рішення відбулося «через зміну моєї основної концепції сеї теми» [13, с. 312]. Їй не раз доводилося відстоювати свій спосіб побудови драматичних творів, навіть супроти найближчих читачів. Так, трьома роками після появи «На полі крові» Леся Українка пише одну з найкращих своїх драм – «Камінного господаря», з приводу якої зав'язується листування з Ольгою Кобилянською. Відповідаючи на закиди Кобилянської, що драма не випрацювана в ширший твір із лінощів, Леся Українка вдається до пояснення, яке проливає світло на її творчість загалом: «Так воно не є, бо хтось дійсно *mit Todesverachtung* працював дні і ночі, працював з гарячкою в крові, а скінчивши, хорував, певно, більше, ніж хорують жінки після породу, а прийшовши ледве не ледве до здоров'я, працював знову над уже скінченою драмою – знає хтось для чого? Щоб зробити її короткою ..., щоб сконцентрувати її стиль, наче якусь сильну есенцію, зробити його лаконічним, як написи на базальті, увільнити його від ліричної млявості та розволікlostі (комусь все здається, що він на те дуже хорує!), уняти сюжет в короткі енергійні риси...» [12, с. 461].

Прикметно, що Леся Українка під час роботи над текстами драматичних творів прагнула радше викинути зайве, аніж поширювати чи вдокладнювати текст твору. Дослідниця рукописів Лесі Українки Лариса Мірошниченко звертає увагу на таку особливість її творчості:

у процесі творення синтез переважав над аналізом, у результаті авторці доводилося стримувати, а то й викреслювати у творі «передчасні ідеї», повертатися до конкретики ситуацій [9, с. 73–74], іншими словами – не робити передчасних висновків, давати читачам можливість самостійно висновувати основну думку зі своїх творів – і ліричних, і драматичних. Чітко бачачи, куди веде художній твір, авторка намагалася не показати цього одразу, а спонукати читача самотужки добиратися до основної ідеї через увесь текст твору. Крім того, Мірошниченко пропонує визначати ґрунтовні текстові зміни письменниці радше словом «пошук», а не «правка», бо «рух її тексту – як нове входження в неусвідомлюване і новий злет уяви на основі втілених раніше образів» [9, с. 108].

Однак аби визначити, що рухає драматичну дію, потрібно з'ясувати, що саме є головною подією, до якої спрямована розповідь. У першій версії (чистовому тексті, первісно поданому до публікації) такою подією є, безперечно, самогубство Юди. У другій редакції воно опиняється за рамками розповіді, але не зникає з драми остаточно. Невидиме, воно залишається відчутним від самого початку й до завершення драми.

Найперше, що помітно на стилістичному рівні, – це те, що Леся Українка уникає тої патетики, якою наповнив індивідуальну смерть романтизм. У початковому варіанті драми розв'язку супроводжували романтичні ефекти й афекти: наближення ночі, темрява, вітер, тіні... Вони проглядаються в рухах Юди, який із відходом жінок *конвульсійно зітхає, заломлює руки, потім здригається й оглядається, ... трясє головою, ... оглядається й скрикує, ... боязко шалить очима вбік, ... затремтівши, падає додола, ... в божевільному жаху кричить, затуляючи то очі, то вуха руками, аж врешті ... похапцем зриває з себе пояс і накидає його одним кінцем на ближнє дерево, а другим, зробивши петлю, собі на шию* (тут і далі цитати подано за 12-томним виданням творів Лесі Українки, див. [13]).

В остаточної редакції образ Юди поданий більш стримано, він проявляє себе радше через слова, ніж через дію. З його слів стає зрозуміло, що основна подія вже відбулася. По словесному змагові він повертається до свого нерадісного заняття, за яким застає його прочанин на початку драми. У початковій та кінцевій ремарці проглядається таким чином певний паралелізм, обидві сцени різняться лише деталями (прийом, до якого Леся Українка вдається не вперше –

подібно обрамлена дія в ранній драмі «Вавилонський полон»). На початку твору *чоловік, худий і зниділий, але з природи кремезний та тривкий, копає ту нивку великою мотикою і часто викидає каміння з землі, від часу до часу спиняючись та втираючи піт з обличчя. У кінці твору Юда стоїть хвилину, стиснувши голову руками, далі стукає себе кулаком по голові, хапає мотику і, не розгинаючись, не втираючи поту, працює до нестями.*

Як і в багатьох інших драмах Лесі Українки, тут наголос падає не на зовнішню дію, а на розмову, яка становить своєрідну боротьбу інтерпретацій довкола певної події чи проблеми. Зовнішні прояви дії зведені до мінімуму, натомість ваги набуває внутрішня зміна характерів, на що звертав увагу Юрій Шерех: «Вони сповнені бурхливого кипіння пристрастей, але ці пристрасті дзвенять у мислі. Патос, але патос думок. Горіння, але горіння ідей» [14, с. 381]. Зокрема, постановку драми «На полі крові» у Львівському оперному театрі з Блавацьким у головній ролі, де було використано першу редакцію твору, Шерех оцінює як «поступку зовнішній дії» [14, с. 382]. Більше того, це поступка дії як такої, поступка, якої намагалася уникнути – і врешті уникла – Леся Українка.

Формальну відмінність між двома редакціями можна описати як зміну основного способу художнього викладу, перехід від опису до оповіді, як їх визначив Цветан Тодоров. Опис передбачає зміну однієї події іншою, тоді коли оповідь «спирається на другий тип трансформації, ... де важливість події менша за важливість її сприйняття нами» [11, с. 46]. Перший спосіб викладу Тодоров називає міфологічним (розповідь про те, що відбувається, де події пов'язані за принципом послідовного проходження), другий – гносеологічним, чи епістемічним (події у процесі викладу підлягають трансформації). Зображення біблійної історії поступається перед її перечитуванням, тобто пошуком недобачуваних раніше смислових нюансів, і читачеві відведена тут особлива роль: силою своєї уяви він доповнює події, вилучені з опису.

Так, смерть Юди залишається у драмі як проекція реплік персонажів твору. Перша згадка про неї завершує першу частину діалогу прочанина з Юдою, який побудований за принципом упізнавання: чоловік переповідає ерусалимську вістку, *що Юда-зрадник завісився*, яка й викликає мимовільний заперечний вигук у Юди, котрим він себе зраджує.

У вилучених фрагментах тема повішення Юди зринає ще кілька разів. Найперше, у словах самого Юди, коли він оповідає про звинувачення на свою адресу – звинувачення з боку натовпу і владців-архіреїв, які самі ж вимагали розіпнути Христа. Ця згадка дещо відводить убік від основної колізії твору, внутрішньої боротьби, яка відбувається в душі Юди: звинувачення натовпу, а не совість і не страх підштовхують Юду до думки, *що хоч повісься справді*. З іншого боку, репліка-відповідь прочанина спрощує драматичний конфлікт, ставлячи двох персонажів на прямо протилежні етичні позиції: *як на мене, я б не стерпів того, я б смерть прийняв*. Однак таке протиставлення не цілком відповідає розвитку подій, де дрібні натяки не дають ідеалізувати прочанина й прямо протиставити його позицію позиції Юди, а також співвіднести його голос із голосом самої авторки, котра кидає звинувачення. Кількома рядками вище, у частині тексту, яка залишилася в остаточній редакції, питання прочанина про ціну зради супроводить ремарка: *з мішаним виразом презирства і цікавості*. Правда, у вилученому фрагменті Леся Українка також захитує певність не тільки прочанина, а й читача відповіддю Юди на питання прочанина: *а так – чого ж я вішатися маю? – Ти певен, що тобі нема чого?* Питання Юди залишається відкритим, прочанин змінює тему розмови, а що він, як згадано вище, застається анонімним і не відіграє жодної особливої ролі в біблійній історії – текст залишає відкритим значно важливіше питання про причетність кожного до хриstopродавства.

В остаточній редакції, з якої вилучено розповідь Юди про купівлю землі, є лише одна згадка про його смерть – вигук прочанина в кінці твору: *І після сього ти не завісився?!* За ним іде лише обмін двома репліками: Юда згадує, що Христос його простив, однак одразу ж виправляє себе – *ні, не простив! Я пригадав – він докорив мені*. На що відповіддю звучить остання фраза прочанина: *«Він докорив!» – Тебе убити мало!*

Прочитаний буквально, твір постає як прокляття Юдиної зради, однак прокляття кидає йому не зражений Христос, а людина. Цей мотив ще раз був повторений у сцені зустрічі з жінками-мироносицями, котрі, як і прочанин на початку драми, не сподівалися побачити Юду-зрадника живого (*Невже ж і він воскрес?*). Саломея у відповідь на ствердження Юди (*Я жити хочу й буду жити довго!*) також, як і прочанин, бажає йому смерті: *Ні, господи! Сього ти не попустиш!* Однак, як і в сцені з купівлею землі, цілком «безгрішних» персонажів

немає і тут, навіть Марія з Магдали і Саломея сперечаються, кому ж Месія вділив більше честі своєю появою після воскресіння.

Розмова Юди з жінками ще раз показує ту саму колізію, яка вже змальована в його розмові з прочанином: проблему зради, провини, кари й прощення. Юду точить інверсія страху бути похованим за життя – страх залишитися живим мерцем. Колективна свідомість уже заподіяла Юді смерть і, виносячи її поза рамки тексту, Леся Українка тим самим перетворює існування Юди на існування по той бік смерті. Для прочанина, як і для вилучених із твору мироносиць, Юда вже мертвий – не лише в символічному, а й у прямому розумінні (яке втілене в сюжетному непорозумінні).

У початковій редакції Юда був абсолютним антиподом Христа, його дзеркальним відображенням, що підтверджують також слова: *Я ж умерти мушу, коли Ісус воскрес! Я з ним укупі не можу бути на одному світі!* Зважаючи на самогубство, він приносить «антижертву» – його повішення є своєрідним визнанням Христа, адже саме воскреслий Христос (отже, Христос, якого Юда не спроможний був убити, а тільки продати) його найбільше лякає і штовхає до фатального вчинку. Його жертва схожа на жертву Каїна, який у своєму прагненні бути першим перед Богом зривається на переступ й убиває свого брата. Тільки Юда убиває самого себе.

В остаточній редакції стосунок між Юдою й Христом ускладнюється: Юда залишається в тому ж світі, у який повертається воскреслий Месія, тобто Месія, який не обманув Юди. Образ Юди остаточно позбувається героїзації. Якщо героїчна смерть – це смерть того, хто дотримує свого слова й помирає, то Юда опиняється в ситуації антигероя, як її описав дослідник феномену смерті Володимир Янкелевич: «...я не хочу помирати і не можу залишатися живим» [15, с. 417]. Він позбувається монополії на власну смерть, водночас вона перетворюється на колективну дію, або ж на культурну подію. Як стверджує ще один французький дослідник Філіпп Ар'єс, «як і життя, смерть не є актом тільки індивідуальним» [1, с. 496]. Як виклик культурній спільноті, до якої належить померлий, смерть «не могла бути справою приватною, яку чинять наодинці, а була публічним феноменом, у який була залучена вся община повністю», а тому, наголошує Ар'єс, «кінець життя ніколи не збігається з фізичною смертю людини» [4, с. 497], це завжди символічна подія, насичена значеннями й регламентована ритуалом.

Розмову прочанина і Юди годі назвати рівноправним діалогом. Можна сказати, що власну позицію має й висловлює лише один персонаж – Юда, прочанин же спонукає його до розмови й висловлює радше загальні судження, моральні оцінки, приписи, базовані на колективних уявленнях. Це, безперечно, допоміжний персонаж, а не характер, бо ж не переживає внутрішнього конфлікту й не зазнає зміни впродовж твору; статист, який змінює своє ставлення лише у процесі впізнавання головного героя та з'ясування мотивів його вчинку, однак не змінюється сам. У світі прочанина жодної важливої зміни не відбулося, розп'яття й воскресіння Месії не пере-образували його життя – ну хіба під впливом проповіді Месії він *сам простив сусідові образу, ще й чималу*. Такий опис власних дій непрямом свідчить, що прочанин так і не вийшов зі світу звичних сумірностей, не пережив винятковості приходу Месії.

Як слушно зауважив Шерех, прочанин не є повноцінним учасником агону – агон відбувається між Юдою і Христом. Прочанин – радше свідок, запізнений свідок, який повертається з Єрусалима «після всього цього» [14, с. 387]. Він стає лише своєрідним тлом самої драми (як дійства), не голосом, а оком, перспективою, з якої бачаться основні події, однак її годі повністю співвіднести з баченням самої авторки. Дмитро Козій відводив прочанинові роль психоаналітика, «який з допомогою вміло сформульованих питань видобуває з підсвідомости Юди те, що в ній заховалося під сімома печатками» [7, с. 150], однак із ним важко погодитися, адже провина тяжіє над Юдою від самого початку, ще до того, як прочанин його впізнає – коли Юда сахається благословіння і, як зазначає авторка у вступній ремарці й далі знову повторює, не важиться підвести погляд на подорожнього. Від самого початку Юда змальований у згоді з іконографічною традицією, яка зображала його як «людину з половиною обличчя» – завжди у профіль, аби глядач не зустрівся з ним поглядом і не заразився заразою зради й зневіри.

Здається, Козій має більше рації, коли, аналізуючи услід за Ю. Кляйнером «трагізм провини», посилається на думку Макса Шелера про те, що «не смерть чи інше зло становить долю героя трагедії, а те, що він “заплутується в провину”» [7, с. 140]. В іншій статті автор повторює ту саму думку власними словами: «... трагічний герой сам, у процесі свого змагання, підрізує коріння дерева, на якому сидить, сам співдіє в прискоренні своєї катастрофи» [8, с. 157]. Тож роль

прочанина – радше роль свідка, на очах якого поновно коїться злочин, ще з більшою повнотою і незворотністю. Сам він не коїть злочину, бо й віри Юдиної, і рвіння Юдиного в нього також немає; з погляду прочанина Юда переступає приписи етики, моралі, залишаючись у сфері профанного (для нього й Христос – не Месія, лише пророк), сам же Юда розуміє свій злочин у площині сакральній.

Прочанин (і навіть жінки-мироносиці) прирікають Юду на смерть, відмовляють у прощенні – коли Месія прощає Юду. Майже всі апостоли так чи інакше зраджували Христа – відрікалися від Нього, однак тільки Юда став загрозою для інших, не тільки для Месії. Як зауважує Мері Дуглас, осквернена людина «або зробила щось не так, або просто перетнула якусь межу, яку не можна було перетинати, і цим порушенням вивільнила силу, небезпечну для когось» [4, с. 170]. Власне, йдеться про силу, яка загрожує спільноті у цілому.

Подібно – тільки з протилежним значенням – розгортається колізія між одиницею і загалом в одній із пізніх драм «Орфееве чудо». Безперечно, Орфей – герой, без якого не збудувати міського муру. Але самотужки його не звести: лише коли Орфей із вірою у своє покликання береться за інструмент, люди зносять каміння і зводять міські стіни. Орфей вирізняється з-поміж загалу вищістю, як Юда вирізняється нижчістю. Ні дар Орфея, ні зрада Юди не досяжні для звичайного обивателя, але ні одне, ні друге не може остаточно сповнитися без його співучасті. Прагнучи відплати, загал вимагає крові за кров, смерті за смерть, продовжуючи ланцюг насильства. Як твердить антрополог Рене Жирар, «між дією, яку карає помста, і самою помстою немає чіткого розрізнення. Помста вважає себе карою, а кожна кара вимагає нових кар» [5, с. 23].

Спільнота вже символічно умертвила Юду: його терплять як своєрідного «фармака» – покидька суспільства, утримуючи за свій рахунок, аби принести в жертву у слушний час. Він не невинна жертва, більше того, він *найбільш винний*. Щоб стати тою жертвою, яка викупить загальне прогрішення, відкупить загальну агресію спільноти, потенційна жертвна особа «повинна переступити не просто якусь конкретну заборону і навіть не найнепорушнішу, а взагалі всі можливі і мислимі заборони» [5, с. 130]. Це дає право спільноті вирізнити жертву з-поміж себе, уявити її іншою, через насильство над нею захистити себе від власної агресії.

Усуваючи з твору розповідь Юди про його зустріч з архіреями, котрі змушені врешті купити йому землю за ними ж сплачені гроші, а

також риторичні питання-звинувачення на адресу прочанина, Леся Українка відмовляється від мотиву поділеної відповідальності за зраду, який виразно звучав у початковій редакції. Присуд Юді виносити втілена в постаті прочанина колективна свідомість: смерть більше йому не належить, не є актом його власної волі чи вислідом його жаху, на відміну від початкової редакції. Так само не належить йому власне життя, аби сплатити ним за особисту провину.

Як стверджував В'ячеслав Іванов, трагедія важлива не тим, про що вона говорить, а тим, про що вона мовчить. Юда залишається на полі крові: нивка, яку він обробляє, знаходиться на цвинтарі за Єрусалимом – на цвинтарі для чужинців, зайд, які не мають свого місця в місті. Не прийшлий прочанин, а саме Юда стає таким чужинцем – навіть не зайдою, а вигнанцем, якого, проте, «тримають під рукою». Катарсис у фіналі драми не відбувається: людина-катарма, через убивство якої античне місто первісно наділялося таємним благом, усе ще поруч. Камінь, що його прочанин кидає у бік Юди, падає, не долетівши. Жертва врешті-решт не принесена по-справжньому, очищення не стається – це не тільки ситуація всередині твору, це також ситуація назовні твору, ситуація читача, котрого авторка змушує приймати власне рішення, власне тлумачення наперед відомого завершення історії.

Джерела та література

1. Арьес Ф. Человек перед лицом смерти / Ф. Арьес. – М. : Изд. группа «Прогресс», «Прогресс-Академия», 1992. – 527 с.
2. Гозенпуд А. Поетичний театр (Драматичні твори Лесі Українки) / А. Гозенпуд. – К. : Мистецтво, 1947. – 304 с.
3. Драй-Хмара М. Леся Українка: життя й творчість / М. Драй-Хмара // Драй-Хмара М. Літературно-наукова спадщина. – К. : Наук. думка, 2002. – С. 35–151.
4. Дуглас М. Чистота и опасность: анализ представлений об осквернении и табу / М. Дуглас. – М. : Канон-Пресс-Ц ; Кучково поле, 2000. – 288 с.
5. Жирар Р. Насилие и священное / Р. Жирар. – М. : Новое лит. обозрение, 2000. – 400 с.
6. Зеров М. Від Куліша до Винниченка : нариси з новітнього українського письменства / М. Зеров // Зеров М. Твори. В 2 т. Т. 2. – К. : Вид-во худ. л-ри «Дніпро», 1990. – С. 246–588.
7. Козій Д. Проблема трагічної провини у драматичних творах Лесі Українки / Д. Козій // Козій Д. Глибинний етос: Нариси з літератури і філософії. – Торонто ; Нью-Йорк ; Париж ; Сідней : Видання курсів Українознавства ім. Юрія Липи в Торонті, 1984. – С. 139–155.

8. Козій Д. Форми трагізму у Лесі Українки / Д. Козій // Козій Д. Глибинний етос : нариси з літератури і філософії. – Торонто ; Нью-Йорк ; Париж ; Сідней : Видання курсів Українознавства ім. Юрія Липи в Торонті, 1984. – С. 156–163.
9. Мірошниченко Л. Над рукописами Лесі Українки : нариси з психології творчості та текстології / Л. Мірошниченко. – К. : НАНУ, Ін-т л-ри ім. Т. Г. Шевченка, 2001. – 264 с.
10. Соловей Е. Драматичний етюд Лесі Українки «Йоганна, жінка Хусова» / Е. Соловей // Леся Українка: драми та інтерпретації. – К. : Книга, 2010. – С. 458-468.
11. Тодоров Ц. Поняття літератури та інші есе / Ц. Тодоров. – К. : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2006. – 162 с.
12. Українка Леся. Лист до О. Ю. Кобилянської, 3 травня 1913 р. / Леся Українка // Українка Леся. Зібрання творів. У 12 т. Т. 12. Листи (1903–1913). – К. : Наук. думка, 1979. – С. 461.
13. Українка Леся. На полі крові / Леся Українка // Українка Леся. Зібрання творів. У 12 т. Т. 5. – К. : Наук. думка, 1976. – С. 135–157.
14. Шерех Ю. Театр Лесі Українки чи Леся Українка в театрі? / Ю. Шерех // Шерех Ю. Пороги і запоріжжя: Література. Мистецтво. Ідеології. Т. 1. – Х. : Фоліо, 1998. – С. 379–389.
15. Янкелевич В. Смерть / В. Янкелевич. – М. : Лит. ин-т им. А. М. Горького, 1999. – 448 с.

References

1. Aries, F. 1992. *Chelovek pered litsom smerti* [The Hour of Our Death]. Moskva: Progres (in Russian).
2. Hozenpud, A. 1947. *Poetychnyi teatr (Dramatychni tvory Lesi Ukraïinky)* [Poetic theatre (Dramatic works by Lesia Ukraïinka)]. Kyiv: Mystetstvo (in Ukrainian).
3. Draï-Khmara, M. 2002. “Lesia Ukrainka: zhyttia i tvorchist” [Lesia Ukrainka: life and work]. In *Literaturno-naukova spadshchyna*, editet by M. Draï-Khmara, 35–151. Kyiv: Naukova dumka (in Ukrainian).
4. Duglas, M. 2000. *Chistota i opasnost: Analiz predstavlenii ob oskvernenii i tabu* [Purity and danger: An analysis of concepts of pollution and taboo]. Moskva: Kanon-Press (in Russian).
5. Zhyrar, R. 2000. *Nasiliie i sviashchennoie* [Violence and the sacred]. Moskva: Novoie literaturnoie obozreniie (in Russian).
6. Zerov, M. 1990. “Vid Kulisha do Vynnychenka: Narysy z novitnioho ukraïnskoho pysmenstva” [From Kulish to Vynnychenko: Essays on contemporary Ukrainian literature]. In *Tvory v 2 tomakh*, edited by M. Zerov, 2: 246–588. Kyiv: Dnipro (in Ukrainian).
7. Kozii, D. 1984. “Problema trahichnoii provyny u dramatychnykh tvorakh Lesi Ukraïinky” [The problem of tragic guilt in dramatic works by Lesia Ukrainka]. In *Hlybynni etos: Narusu z literatury i filosofiii*, edited by D. Kozii, 139–155. Toronto – New York – Paris – Sydney (in Ukrainian).

8. Kozii, D. 1984. "Formy trahizmu u Lesi Ukrainky" [Tragic forms in Lesia Ukrainka works]. In *Hlybynnnyi etos: Narusu z literatury i filosofiii*, edited by D. Kozii, 156–163. Toronto – New York – Paris – Sydney (in Ukrainian).
9. Miroschnychenko, L. 2001. *Nad rukopysamy Lesi Ukrainky: Narysy z psykholohii tvorchosti ta tekstolohii* [On manuscripts by Lesia Ukrainka: Essays on the psychology of creativity and textual criticism]. Kyiv (in Ukrainian).
10. Solovei, E. 2010. "Dramatychnyi etiud Lesi Ukrainky «Iohanna, zhinka Khusova»" [Lesia Ukrainka dramatic etude "Joanna, Husain's wife"]. In *Lesia Ukrainka: Dramy ta interpretatsii*, 458–468. Kyiv: Knyha (in Ukrainian)
11. Todorov, T. 2006. *Poniattia literatury ta inshi ese* [A concept of literature and other essays]. Kyiv: Kyievo-Mohylianska akademiia (in Ukrainian).
12. Ukrainka, Lesia. 1979. "Lyst do O. Yu. Kobylianskoi (3 travnia 1913 roku)" [Correspondence with O. Kobylianska, May 3, 1913]. In *Zibrannia tvoriv u 12 tomakh*, edited by Lesia Ukrainka, 12: 461. Kyiv: Naukova dumka (in Ukrainian).
13. Ukrainka, Lesia. 1979. "Na poli krovi" [On the field of blood]. In *Zibrannia tvoriv u 12 tomakh*, edited by Lesia Ukrainka, 12: 135–157, 311–320. Kyiv: Naukova dumka (in Ukrainian).
14. Sherekh, Yu. 1998. "Teatr Lesi Ukrainky chy Lesia Ukrainka v teatri?" [Lesia Ukrainka theatre or Lesia Ukrainka in the theatre?] In *Porohy i zaporizhzhia: Literatura. Mystectvo. Ideolohii*, edited by Yu. Sherekh, 1: 379–389. Kharkiv: Folio (in Ukrainian).
15. Jankelevytsch, V. 1999. *Smert* [Death]. Moskva: Literaturnyi institut imeni A. M. Horkoho (in Russian).

Галета Елена. «На поле крови»: драма-умолчание. Стаття пропонує нове прочтіння драми Лесі Українки «На поле крови» (1910) на основі двох різних редакцій произведення. Після його отправки в редакцію автор потребувала із'явлення суттєвої частини проміжного тексту, а також фінальної сцени, в якій Іуда совершає самоубийство. Такі зміни привели до фокусування уваги на центральному діалозі Іуди та прохожого. Окончателна структура аналізованої драми (грецький агон) досить типична для произведень Лесі Українки, однак розглядається випадок, який цікавий саме тим, що конфлікт не обмежений рамками тексту. Діяння розгортається між двома важливими епізодами біблійної історії: воскресінням Христа та самоубийством Іуди. В той же час відмова від заключної сцени початкової редакції змінює характер конфлікту, переносячи його з зовнішнього світу до внутрішнього. Таким чином, внаслідок авторських змін відомі події біблійної історії залишаються за межами тексту, але не виключаються з його семантичної структури, що в свою чергу посилює роль читача в процесі розуміння основопологаючого конфлікту.

Ключевые слова: Леся Українка, Іуда, редакція, наратив, умолчання, жертва, смерть.

Haleta Olena. "On the Field of Blood": Drama as Reticence. The article proposes a new interpretation of Lesia Ukrainka's drama "On the field of blood" (1910) based on its two different editions. After the work has been sent to the editor

the author demanded to remove a part of the text from the middle of the drama, and the final scene, in which the suicide of Judas was depicted. In this way, she focused only on the central dialogue between Judas and bystander. The final structure of the analyzed drama (Greek agon) is typical for many works by Lesia Ukrainka, however, analyzed work is not only limited to the text. An avtione takes place between two important scenes of biblical history: resurrection of Christ and Judas suicide. But a rejection of the final scene of the original manuscript changes a very type of conflict, shifting it from the outside world to the inner one. As a result, making known solutions beyond the text does not eliminate it from the semantic structure of the work, but activates the role of the reader in the understanding of the main conflict.

Key words: Lesia Ukrainka, Judas, edition, narration, reticence, sacrifice, death.

Стаття надійшла до редакції 06.10.2016 р.

УДК 821.161.2-3 Леся Українка 09

Оксана Головій

ПРОЗА ЛЕСІ УКРАЇНКИ ЯК ЛАБОРАТОРІЯ СТИЛЮ

У статті розглянуто прозу Лесі Українки в контексті мистецьких тенденцій кінця ХІХ – початку ХХ ст. Акцентовано увагу на проблемі ідіостилю письменниці. Доведено, що епіка Лесі Українки різностильова – у прозовій спадщині авторки наявні як органічні її типу світосприйняття й художнього методу імпресіоністські та символістські твори, так і експериментальні неореалістичні й експресіоністські тексти. Проза Лесі Українки типологічно близька до кращих зразків європейської белетристики межі ХІХ–ХХ ст.

Ключові слова: неореалізм, модернізм, імпресіонізм, символізм, експресіонізм, ідіостиль, тип світосприйняття.

Леся Українка тонко відчувала глибинну суть процесів, які нуртували в Європі кінця ХІХ – початку ХХ ст. на світоглядно-психологічному, естетико-філософському, культурно-історичному, мистецько-літературному рівнях, знаменуючи зміну культурних епох – Реалізму й Модернізму – та глобальний перехід від класичної до модерної мистецької парадигми. Про це свідчить як її літературно-критична й публіцистична спадщина, так і художня творчість – не лише поціновані сучасними літературознавцями та введені в контекст модерних віянь ліричні й драматичні твори, а й прозові.

Прозу Лесі Українки оцінювали її сучасники (І. Франко, М. Павлик, М. Євшан, М. Грушевський, А. Ніковський), критики 1920-х рр. (П. Филипович, М. Зеров, Б. Якубський), літературознавці радянських часів (О. Дейч, О. Бабишкін, В. Курашова, І. Журавська, А. Каспрук, Л. Міщенко, К. Кухалашвілі та ін.; варто виокремити ґрунтовні монографії Л. Кулінської й Т. Третяченко). В останні десятиліття з'явилися дослідження В. Агеєвої, О. Забужко, Л. Зубік, М. Зушмана, Н. Колошук, М. Крупки, Ю. Левчук, М. Моклиці, С. Романова, Л. Семенюк, В. Сірук-Поліщук, М. Хмелюк, Л. Щітки та ін. Однак попри презентативну кількість праць із вивчення белетристики Лесі Українки на різних етапах літературознавчого дискурсу, дотепер поширена думка про домінування реалістичної та неоромантичної стильових стихій в епіці української письменниці; лише окремі твори сучасні дослідники вписують у модерний контекст – переважно в контекст імпресіонізму, рідше – символізму. Водночас навіть пострадянське прочитання не зняло з прози Лесі Українки ярлика «меншовартості», «другосортності», порівняно з її лірикою й драматургією та кращими зразками європейської прози межі ХІХ–ХХ ст.

Мета нашого дослідження – розкрити стильову палітру прози Лесі Українки.

1. Неореалізм. Реалізм як домінуючий художній напрям другої половини ХІХ ст. значною мірою визначав і магістральний шлях розвитку мистецтва кінця ХІХ – початку ХХ ст., трансформуючись у натуралізм та неореалізм. Обидва явища ґрунтовані на реалістичному типі творчості / світосприйняття, однак на естетико-філософському рівні мають суттєві відмінності: натуралізм засвідчує художнє втілення позитивістичного світобачення, неореалізм – модерного – «філософії життя». Лесі Українці був чужий матеріалістично-позитивістичний світогляд, а відповідно й позитивістичний реалізм ХІХ ст. та натуралізм, про що свідчать її оцінки творчості митців-позитивістів. Наприклад, у листі до Драгоманових від 13 березня (25 березня) 1888 р. Леся Українка прохала надіслати «французький переклад драми Толстого “Власть тьми”», бо «страшенно цікаво, як вона може виходить у французькому перекладі» [8, т. 10, с. 20]. У наступному листі (1888 р., середина червня, з Колодяжного) письменниця пояснила своє зацікавлення і невдоволення цим письменником: він схожий на «новітніх натуралістів школи Золя», «котрі мені зовсім не подобаються, бо мені здається, що в їх більше страхів різних, ефектів, ніж тої правди, або

сама безпросвітна бридота. За цеє я не люблю і Толстого, та ще й за його містицизм. Я ж, як нарощне, читала більш усього його останні твори, в котрих [або] окрім чортів та ангелів нічого не видко, або само тільки страхіття як, наприклад, “Смерть Івана Ільича”. – “Власть тьмы” мені теж зовсім не подобається, отже, я й просила прислати її не для того, щоб я так уже кохалась у Толстому, а для того, щоб побачить, як може вийти така крайня кацапщина у французькому перекладі» [4, с. 69–70].

Лесі Українці імпонував не фактографічний реалізм ХІХ ст. і не натуралізм, а психологічно-ліричний реалізм І. Тургенєва та філософський реалізм Ф. Достоевського, який створив плацдарм для неklasичного реалізму, закоріненого у «філософію життя», – власне нео-реалізму як модерної стильової тенденції ХХ ст. Невипадково в згадуваному вище листі до Драгоманових Лесея Українка із захопленням відгукувалася про іншого російського реаліста, світоглядно далекого від позитивізму – І. Тургенєва. Показовий і той факт, що повне зібрання творів І. Тургенєва Олена Пчілка подарувала Лесі Українці в день народження 1888 р.; згодом Лесея писала: «Читаю знов усе, дещо уперше читаю, дещо вдруге. Ліля наша теж гризе його, і я тому рада, бо вона багато глупості читає, а Тургенєв, може, її відіб’є від того» [4, с. 70]. У статті «Нові перспективи і старі тіні (“Нова жінка” західноєвропейської белетристики)» Лесея Українка відзначила оригінальність стилю «неklasичних» реалістів – того ж І. Тургенєва та Ф. Достоевського, зробила висновок про яскравість образів жінок у творах російських письменників: «Образи російських жінок Тургенєва і Достоевського змусили своєю “загадковістю” мріяти навіть Бурже!» [8, т. 8, с. 84].

Показова й рецепція Лесею Українкою пізніх творів І. Нечуя-Левицького. Так, у листі до О. Кобилянської від 26 грудня 1900 р. вона писала: «Вертаю до літератури... і не знаю, чи до речі тут казати про “декадентську” повість Лев(ицького), бо то, властиво, не література. Дивно, як то тепер дехто думає, що тільки треба написати “по-декадентському”, то вже се дає право які хочеш дурниці писати. Ліпше б дав собі спокій Лев(ицький) з “новими напрямми” чи там з сатирами на них, бо то зовсім не його діло, досить на нього глянути, щоб зважити, що йому вже до “модерни” ліпше ні сяк ні так не братися» [8, т. 11, с. 200]. І. Нечуй-Левицький світоглядно прив’язаний до матеріалістично-позитивістичної епохи, тому формалістичні й не-

органічні у своїй основі його спроби «адаптувати» реалізм до новітньої культурної парадигми викликали критику Лесі Українки. Натомість органічно трансформований реалізм був нею поцінований на літературно-критичному рівні, осмислений у теоретичному аспекті та втілений на практиці в низці прозових творів, найяскравіші серед яких «Жаль», «Одинак», «Приязнь».

Повість «Жаль» (1894) показова у плані відриву авторки від класичного реалізму. Згідно з традиціями ХІХ ст. письменниця кладе в основу твору соціально-психологічний конфлікт, лінійно розгортає події, подає статичні характеристики героїв, дбає про життєву достовірність і панорамність зображення, темпорально-локальну точність тощо. Водночас відчувається прагнення письменниці вийти за межі естетичної традиції минулого століття. Своєрідна боротьба між класичними й модерними тенденціями особливо яскраво проявляється в образі головної героїні – панни Софії Турковської. Власне Леся Українка показує внутрішній світ Софії, звертаючись до традиційних прийомів та експериментуючи з новітніми способами розкриття психології героя.

Так, Леся Українка презентує тривалий період із життя головної героїні: ідеться про досягнення повноліття, одруження та життя з князем, розорення й смерть чоловіка, перебування в батьків на селі, повернення до міста в ролі баронесиної компаньйонки, розчарування в усьому та вбивство господині. Читач має змогу сформувати повне уявлення про Софію як особистість, оскільки стежить за розвитком її характеру впродовж усього сюжету, бачить її в численних життєвих ситуаціях. Однак у центрі уваги опиняються переважно події, а душевне сум'яття залишається на задньому плані, його навіть бракує, особливо в перших частинах твору, коли дівчина виходить заміж за князя (одруження без емоцій?), коли подружжя вирушає у весільну подорож, коли минають перші тижні сімейного життя. Відсутність характерного для класичного реалізму «зовнішнього психологізму» лише на перший погляд видається недоречністю чи проявом учнівства Лесі Українки (пам'ятаємо, це її перше велике епічне полотно – повість). Насправді цей спосіб показу героїні розкриває її характер (замкнутість, холодність, інтровертність) та виявляє світоглядну дитинність (Софія не має власних думок; вона звикла діяти так, як прийнято в її оточенні, як хочуть її батьки).

Леся Українка впускає читача у внутрішній світ Софії, починаючи з епізоду її приїзду в село Ведмежий Кут, куди вона вирушає в пошуках батьківської підтримки. Здавалось би, переживання мали б посприяти дорослішанню Софії. Однак її роздуми про одруження (тепер вони зафіксовані в тексті) нагадують забавки примхливої дитини – тієї ж юної дівчинки з перших сторінок повісті: *«Але хто ж справді тут єсть? Хіба той відставний майор, що приходить до татка і кожний раз такого диму з тютюну напустить на всю хату, що я аж млію? Або той акцизник, що й тільки мови у нього про собаки та про горілку? Фе! аж бридко!.. А з путніх людей хто ж мене тут знайде? Та й де б він тут узявся?»* [8, т. 7, с. 66]. Або: *«Невже мені за якого-небудь Шпачинського йти?.. Воліла б уже згинуту у сій глушині. От подумаєш – партія!»* [8, т. 7, с. 66].

У процесі розвитку дії Леся Українка все більш і більш глибоко розкриває психологічний стан Софії через її вчинки, внутрішні монологи, спогади, листи. При цьому письменниця фіксує різні емоційні стани героїні, немов унаочнюючи її вміння емоційно сприймати світ. Емоційно, однак не аналітично, по-дорослому. Софіїне життя – рух по колу своїх емоцій, загострених суспільними стереотипами й ними ж загнаних у коловорот. Трагічна розв'язка стає закономірним результатом чергового, тепер уже неконтрольованого, емоційного сплеску... Такий підхід до розкриття внутрішнього світу Софії вписується в контекст психоаналітичних концепцій початку ХХ ст. та новітнього психологізму, розкриває приховані таємниці людської психіки, показує механізм перетворення емоції в деструктивний складник психіки й життя.

Звісно, у тексті, навіть при показі Софії, є чимало пасажів, які свідчать про прив'язку Лесі Українки до традицій реалізму ХІХ ст. Наприклад, у стилі минулої епохи письменниця використовує при введенні любовної лінії – курортного знайомства Софії та Станіслава – традиційну романтичну замальовку: *«Софія з паничем вийшли в парк. Ніч була надзвичайно ясна, тиха. Деревя, удень такі нещасні та хворі, тепер здавалися зграбні та стрункі, мов постаті русалок. Тонкі граціозні тіні тремтіли сіткою на блакитно-білій стежці. Вітер зітхав у кущах так полохливо, таємничо. Деревя шепотіли кохані речі темним верховіттям. Здалека лунало срібне, палке, тужливе щебетання соловейка»* [8, т. 7, с. 84]. Уже будучи вдома, героїня не може заспокоїтися: *«Зблід місяць, притих соловейко, а Софія все на*

веранді сиділа у мріях та дивилась на ту алею, що ледве розсвіла від ранньої зорі» [8, т. 7, с. 87]. Водночас у цих пейзажах проявляється нова якість описовості на рівні новаторських нюансованих образів, кольоросистеми, звукопису, музичності фрази. Відчутна боротьба народницької реалістичної та модерної імпресіоністичної стихій.

У повісті «Жаль» знаходять вияв й інші модерні риси. Серед них – особлива форма нарації: у канву твору органічно вписуються листи, спогади та роздуми героїні, помітна тенденція до драматизації й дискретного зображення. Крім того, відсутня одверто заявлена авторська позиція, нема маркувальних акцентів, а фінал, незважаючи на наявність на сюжетному рівні розв'язки, залишається відкритим.

Отже, у повісті «Жаль» заходять у суперечність різні естетичні системи – традиційний реалізм ХІХ ст. та модерні тенденції. Це нуртування стилів не заважає виробленню й усталенню власне нео-реалістичної естетики в пізніших творах письменниці – оповіданні «Одинак» (1894) та повісті «Приязнь» (1905). В обох творах Леся Українка звертається до традиційних народницьких тем – теми рекрутчини в оповіданні «Одинак» та теми села в «Приязні». Однак її цікавить не соціальний аспект порушених проблем, а психологічний, а то й філософський.

Так, в оповіданні «Одинак» Леся Українка розкриває психологію майбутнього рекрута – Іванишиного сина-одинака Корнія. При цьому вона підкреслює його моральні чесноти: безкомпромісність, прямолінійність, незламність, гордість, мужність, – роблячи героя знаковою фігурою, утіленням архетипу українського лицаря-козака. Водночас авторка акцентує на інакшості героя – він сторонній і в лоні сім'ї, і серед однолітків та й загалом односельчан. Відчуття його відчуження посилює екзистенційна у своїй основі ситуація – призов. Набір до війська не лише подієва основа твору, а й модель межового стану людини на грані Свого й Чужого світів. Власне в «Одинакові» Леся Українка крізь призму Корнія досліджує психологію людини в екзистенційно межових координатах, надзвичайно близьких їй самій. Цим проектує проблематику твору у філософську площину. Видається, саме через це авторка в процесі написання оповідання відійшла від наміченого плану [8, т. 7, с. 297] – не показала Корнія на службі, залишила фінал відкритим. Корній цілком уписується в контекст обґрунтованої Лесею Українкою концепції «новоромантичного» героя.

У повісті «Приязнь» Леся Українка йде всупереч традиціям української літератури й розкриває до найменших психологічних нюансів внутрішній світ панянки Юзі, а не її подруги – селянки Дарки, акцентуючи на психологічній проблемі формування особистості (детальніше про цю проблему див. наше дослідження [1]). Неореалістична повість «Приязнь», написана паралельно з якісно інакшими в контексті стилю творами Лесі Українки, доводить, що авторське зацікавлення реалістичною естетикою не можна звести до рівня віяння епохи, впливу потужної доби Реалізму на ранній модернізм. Адже, на відміну від багатьох зарубіжних та українських авторів, які, пройшовши ранню фазу написання неореалістичних текстів, еволюціонували до модернізму, Леся Українка в прозі впродовж усього творчого шляху пунктирно зверталася до неореалізму, немов перевіряючи можливість реалістичної естетики в новітніх мистецьких координатах. Її неореалістичні твори майстерно виписані й близькі новелістиці Гі де Мопассана, оповіданням А. Чехова, раннім зразкам малої прози Л. Андрєєва, Є. Замятіна, Т. Манна та ін.

2. Імпресіонізм. Ранні прозові твори Лесі Українки – «Така її доля» (1889), «Святий вечір!» (1889), «Весняні співи» (1892) – сучасники письменниці та радянські літературознавці прочитували в контексті «учнівського реалізму», підходячи до їх аналізу з мірками класичного реалізму ХІХ ст. Наприклад, Б. Якубський про оповідання «Така її доля» зробив висновок: «Отже, маємо тут звичайне побутове оповідання в народницькому дусі, оповідання, що під ним міг би стояти й підпис Грінченка» [10, с. ІХ]; Т. Третяченко зазначила, що в ранніх творах Леся Українка «збивається на старі художні форми» Марка Вовчка, І. Нечуя-Левицького, І. Франка, Б. Грінченка, Олени Пчілки [7, с. 71]. Відсутність розгорнутої фабули, фрагментарність оповіді, композиційні експерименти, силуетність образів героїв-персонажів, відкритість фіналу трактувалися ними як змістово-стильові недоліки творів, прояв учнівства. Такі ж оцінки ранньої прози (із незначними варіаціями) зафіксовано в сучасних лесезнавчих працях. Вони добре накладаються на розв'язання проблеми еволюції ідіостилю письменниці: мовляв, пройшовши фазу учнівського реалізму, Леся-прозаїк еволюціонувала до реалізму класичного, а згодом – і до неоромантизму (імпресіонізму, символізму). Насправді ж як питання еволюції авторського ідіостилю, так і питання стильової специфіки її

ранніх творів далекі від такого однозначного вирішення (про що свідчать і проаналізовані вище неореалістичні твори письменниці).

Закорінена на світоглядному рівні в новітню антиматеріалістичну «філософію життя» Леся Українка інтуїтивно відчувала вичерпність, обмеженість класичного реалістичного мистецтва, ґрунтованого на соціально й психологічно детермінованих конфліктах та колізіях, образах, фіналах тощо. Тому навіть у ранній прозовій творчості, звертаючись до традиційних для української реалістичної літератури тем, вона осмислювала й оформляла їх по-новому, подаючи лише фрагменти з життя героїв-персонажів, не розставляючи ідейних акцентів у текстах, експериментуючи на наративному рівні тощо. Відчуваючи «дух епохи», вона вже в ранній прозі («Така її доля», «Святий вечір!», «Весняні співи») звернулася до жанрово-стильових форм, характерних для імпресіонізму, який поступово входив на різних мистецьких рівнях у європейську культуру.

Типово імпресіоністським є оповідання-мініатюра, написане німецькою мовою в 1898 р. «Ein Brief ins Weite» («Лист у далечинь»). У цьому творі Леся Українка повністю відходить від народницької тематики й стилістики. Це ліричний спогад-лист героїні про коротке знайомство з чоловіком-адресатом та почуття, викликані розлукою з ним. Імпресіоністичність розкривається на рівнях специфіки сюжету (майже безподієва сюжетна композиція), оповідної манери (настрійний характер передачі вражень, фрагментарність, уривчастість) та образотворення (відсутність характерів; розмите зображення чоловіка, наявність лише штрихів до портрета – згадки про голос, погляд: *«Ваша постать рухається тепер перед моїми заплющеними очима у далекій перспективі... так, як видно через театральний бінокль, тільки коли обернути його навпаки»* [8, т. 7, с. 157]), жанрової своєрідності (форма листа-спогаду) тощо. Оповідання «Ein Brief ins Weite» у стильовому плані типологічно близьке до яскраво імпресіоністського роману «Пан» К. Гамсуна, імпресіоністських оповідань Гі де Мопассана, І. Буніна та ін.

3. Символізм. Незначна кількість творів Лесі Українки – «чиста» імпресіоністська проза. Частіше в прозових текстах імпресіонізм на формальному рівні органічно поєднується із символізмом. Яскравим зразком такого поєднання є оповідання «Місто смутку (Силуети)». Леся Українка написала його в 1896 р., перебуваючи в Колодяжному. У «силуетах» утілилися Лесині враження від психіатричної лікарні-

санаторію, яку вона відвідала в липні цього ж року в містечку Творки під Варшавою (дядько Олександр Драгоманов був головним лікарем цього закладу).

Попри автобіографічні витoki твору, «Місто смутку» далеке від документалізму й реалізму. Так, в оповіданні немає традиційно реалістичного антуражу та цілісних соціально-психологічних характерів, навпаки – фрагменти реалій лікарні для душевно хворих та образи божевільних виникають у свідомості героїні-оповідачки як нечіткі спогади. Серед усіх мешканців «*світу навиворіт*» вона зупиняє увагу переважно на одному героєві – на безіменному «*професорові нової психіатрії*». При цьому не описує зовнішності героя, не робить екскурсу в його минуле, не намагається мотивувати його вчинки, а подає лише силует «*професора*» – зазначає, що в нього «*несміливий голос*» [8, т. 7, с. 139] та гарні манери (подякував героїні-оповідачці за те, що подала йому шапку, попросив дозволу сісти біля неї), називає елементи одягу (сюртук і шапка) тощо. «*Професор нової психіатрії*» – типовий символістський герой-персонаж. Він перебуває на межі двох світів – свідомого і несвідомого / реального й ірреального. Саме він змушує задуматися над епіграфом, що його взяла Леся Українка до «Міста смутку»: «*Де та границя, що відділяє нормальне від ненормального?*» [8, т. 7, с. 136].

Леся Українку не цікавили причини душевних захворювань та специфіка їх перебігу, а приваблювала характерна для модерного мистецтва, власне символізму, проблема двоєсвіття (реальність – ірреальність), спрямована у філософську площину – до вирішення модерного естетично-філософського, етично-інтелектуального конфлікту, що його донині майже не розглядали дослідники в прозовій спадщині поетеси, проте помітила Н. Колошук [3], – конфлікту життя як реальності та мистецтва-ілюзії, конфлікту «ілюзія – реальність / мистецтво – дійсність». Образ «*професора нової психіатрії*» є символом людських ілюзій – вони породжені душевною хворобою, однак від того ще більше дисонують із реальністю.

Символістську природу мають не лише конфлікт, проблематика, образи героїв-персонажів «Міста смутку». Символістсько-імпресіоністичні й композиція та наративна тканина оповідання: відсутність традиційного сюжету, безподієвість, чергування спокійної ліричної оповіді з динамічними діалогами, фрагментарність, насичення твору специфічною лікарською термінологією, різноманітними цитатами,

алюзіями та ремінісценціями, завдяки яким оповідання спрямовано у філософську площину, тощо. За спостереженням Л. Кулінської, твір за зовнішньою структурою й специфікою образотворення нагадує фрагменти з живописного полотна [5, с. 66].

Очевидно, з огляду на образно-стильову та композиційну нетрадиційність твору, Олена Пчілка свого часу зазначала: «Се не єсть ніякий оповідальний твір, а просто побіжні замітки, нотатки. Можливо, Леся Українка думала, що ті нотатки здадуться їй колись до якогось її писання, яко “людські документи”, але ні в одному її творі не видно, щоб їй здалися оті знадібки» [цит. за: 9, с. 295]. Однак «Місто смутку» – далеко не «побіжні замітки», а цілком закінчене модерністське оповідання: у стильовому плані – символістсько-імпресіоністичне.

Типологічно близьким на поетикально-стильовому рівні до «Міста смутку» є оповідання «Голосні струни» (1897) – художнє осмислення естетично-філософського конфлікту життя як реальності та мистецтва-ілюзії. Крім того, філософія двоєсвіття визначає проблематику й стилістику повісті «Над морем (Оповідання)» (1898), оповідання «Сліпець» (1902) тощо.

Більшість прозових творів Лесі Українки в стильовому плані символістські / символістсько-імпресіоністські. Це закономірно, адже письменниця за типом світосприйняття, художнім методом та ідіостилем була символістом: від неоромантизму до символізму вона еволюціонувала в ліриці, наскрізь символістською є її драматургія (детальніше про стильові доміанти Лесі Українки див. дослідження М. Моклиці [6]). До речі, радянські літературознавці й нерідко сучасні лесезнавці вводили ці твори в контекст реалізму чи неоромантизму.

4. Експресіонізм. Серед прози Лесі Українки є також чудовий зразок експресіоністського письма – оповідання «Примара» (1905). Воно типологічно близьке до повісті «Червоний сміх» (1904–1905) Л. Андрєєва. Показово, що сучасники письменниці та дослідники часів СРСР появу обох творів прив'язували до російсько-японської війни, відповідно образи змія-полоза Лесі Українки й Червоного сміху Л. Андрєєва прочитували як алегоричне втілення масштабності й насильницької суті цієї війни та воєн загалом. Наприклад, Л. Кулінська зробила висновок, що в «Примарі» «поетеса розглядає... загарбницькі війни взагалі як безглузді кровопролитні бійні» [5, с. 124].

Насправді ж проблематика обох творів значно ширша. І для Лесі Українки, і для Л. Андреева весь світ – кровопролитний апокаліпсис: змій-полоз охоплює всесвіт і все міцніше затискає людство в смертельних обіймах; дедалі гучніше лунає Червоний сміх, змиваючи все живе потоками крові. Обидва письменники відчували наближення глобальних катастроф ХХ ст., усвідомлювали їх неминучість і трагічність, передчували масштабність жертв: *«І кожен з них іде, щоб уже не вертатись. І кожен з них має цілий світ в очах, і ніхто інший не має такого світу, і світ той гине навіки, як тільки погаснуть тії очі, і вже ніхто не відбудує його таким, як він був, хоч би настали мільярди нових світів»* [8, т. 7, с. 201–202].

У «Примарі» експресіонізм проявляється не лише на рівні проблематики, а й у поетикально-стильовому плані. Тест насичений гіперболічними образами та градаційними пасажами: *«Я бачу їх, як вони йдуть, здалека, з правіку, йдуть без упину і без кінця, довгою зграєю. Початок тої зграї згубився вдалині, кінця не видно у тьмі, аж непевність бере, чи є той кінець і початок, чи се не коло величезне, безвихідне кружить перед очима моїми, кружить, кружить, і нема йому впину»* [8, т. 7, с. 201]; риторичними запитаннями, яскраво вираженими емоційними інтонаціями: *«Чи, може, оцей змій-полоз був споконвіку безголовий, і сліпий, і страшний у своїй сліпоті безнадійний, як сам хаос? Хто може спинити його? Хто визволить видющих людей з тіла сліпої потвори?..»* [8, т. 7, с. 203]; контрастами, повторами: *«Стати не можна, треба йти, йти, йти»* [8, т. 7, с. 202]; кричущою ритмічністю, звуковими дисонансами тощо.

Звісно, Леся Українка не була експресіоністом за ідіостилем / художнім методом (так само, як і неореалістом). Однак очевидно, що експресіонізм її цікавив і вабив; показова в цьому аспекті хоч би її підтримка експресіоністки О. Кобилянської. Леся Українка, немов тримаючи руку на пульсі новітніх мистецьких тенденцій, глибоко відчувала найтонші текстуальні матерії й успішно вправлялася навіть у «чужому», не органічному їй стилі. Причому робила це на рівні кращих зразків експресіоністської прози.

Отже, можна зробити висновки, що епічні твори Лесі Українки вписуються в контекст стильових тенденцій епохи модернізму. Серед її прози – яскраві зразки модерної неореалістичної прози (повісті «Жаль», «Приязнь», оповідання «Одинак») та власне модерністські твори – імпресіоністське оповідання «Лист у далечінь», символістсько-

імпресіоністські «Місто смутку», «Голосні струни», «Сліпець», експресіоністське оповідання «Примара».

Будучи символістом за типом світовідчуття / творчості, ідіостилем, художнім методом, Леся Українка стала автором майстерних не лише символістських і імпресіоністських прозових творів, а й неореалістичних та експресіоністських. Цей факт вносить додаткові акценти в проблему еволюції авторського ідіостилю та дає підставу говорити про прозу Лесі Українки як своєрідну стильову лабораторію: письменниця любила експериментувати з різними стилями, і всі експерименти їй вдавалися.

Епіка Лесі Українки не менш цікава й новаторська, аніж її лірика та драматургія. За словами І. Качуровського, «Леся належить до найвидатніших українських прозаїків» [2, с. 73].

Джерела та література

1. Головій О. Повісті «Жаль», «Над морем», «Приязнь» Лесі Українки як цикл про пошук сенсу життя / О. Головій // Наук. вісн. Східноєвроп. нац. ун-ту ім. Лесі Українки. Філол. науки. Літературознавство. – Луцьк : Східноєвроп. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2016. – № 8 (308). – С. 38–46.
2. Качуровський І. Покірна правді і красі (Леся Українка та її творчість) / І. Качуровський // Качуровський І. Променисті силуети : лекції, доповіді, статті, есеї, розвідки / Ігор Качуровський. – К. : Києво-Могилянська академія, 2008. – С. 53–88.
3. Колошук Н. Г. Конфлікт реальності та мистецтва у белетристичній спадщині Лесі Українки / Н. Колошук // Леся Українка і сучасність : зб. наук. пр. / упоряд. Н. Стащенко. – Луцьк : Волин. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2010. – Т. 6. – С. 13–29.
4. Косач-Кривинюк О. Леся Українка: Хронологія життя і творчості : репринт. вид. / Ольга Косач-Кривинюк. – Луцьк : Волин. обл. друк., 2006. – 929 с.
5. Кулінська Л. Проза Лесі Українки / Л. Кулінська. – К. : Вища шк., 1976. – 168 с.
6. Моклиця М. Естетика Лесі Українки (контекст європейського модернізму) : монографія. – Луцьк : Волин. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2011. – 242 с.
7. Третьяченко Т. Г. Художня проза Лесі Українки: творча історія / Т. Г. Третьяченко. – К. : Наук. думка, 1983. – 288 с.
8. Українка Леся. Зібрання творів. У 12 т. / Леся Українка. – К. : Наук. думка, 1975–1979.
9. Українка Леся. Твори. У 12 т. Т. Х. Проза / Леся Українка ; за заг. ред. Б. Якубського. – Нью-Йорк : Вид. спілка «Тищенко & Білоус», 1954. – XXXII с. + 299 с.
10. Якубський Б. Леся Українка – белетрист / Б. Якубський // Українка Леся. Твори. У 12 т. Т. Х. Проза / за заг. ред. Б. Якубського. – Нью-Йорк : Вид. спілка «Тищенко & Білоус», 1954. – С. X–XXXII.

References

1. Holovii O. Povisti “Zhal”, “Nad morem”, “Pryiazn” Lesi Ukrainky yak tsykl pro poshuk sensu zhyttia [Stories “Sorrow”, “Above a sea”, “Friendliness” of Lesya Ukrainka as cycle about the search of sense of life]. In: *Naukovyi visnyk Skhidnoievropeiskoho natsionalnoho universytetu imeni Lesi Ukrainky. Filolohichni nauky. Literaturoznavstvo*, 2015. no. 8 (308), pp. 38–46 (in Ukrainian).
2. Kachurovskiy I. Pokirna pravdi i krasi (Lesia Ukrainka ta yii tvorchist) [Submissive a true and beauty (Lesya Ukrainian and its creation)]. In: Kachurovskiy I. *Promenyty sylvety: lektsii, dopovidi, statti, esei, rozvidky*, Kyiv, 2008, pp. 53–88 (in Ukrainian).
3. Koloshuk N. H. Konflikt realnosti ta mystetstva u beletrystychnii spadshchyni Lesi Ukrainky [A conflict of reality and art is in the fiction inheritance of Lesya Ukrainka]. In: *Lesia Ukrainka i suchasnist*, Lutsk, 2010. no. 6, pp. 13–29 (in Ukrainian).
4. Kosach-Kryvyniuk O. *Lesia Ukrainka: Khronolohiia zhyttia i tvorchosti* [Lesya Ukrainka: Chronology of life and creation]. Lutsk, 2006, 929 p. (in Ukrainian).
5. Kulinska L. *Proza Lesi Ukrainky* [Prose of Lesya Ukrainka]. Kyiv, 2008, 168 p.
6. Moklytsia M. *Estetyka Lesi Ukrainky (kontekst yevropeiskoho modernizmu)* [Aesthetics of Lesya Ukrainka (context of European modernism)]. Lutsk, 2011, 242 p. (in Ukrainian).
7. Tretiachenko T. H. *Khudozhnia proza Lesi Ukrainky: tvorcha istoriia* [Artistic prose of Lesya Ukrainka: creative history]. Kyiv, 1983, 288 p. (in Ukrainian).
8. Ukrainka Lesia. *Zibrannia tvoriv* [Collected works]. Kyiv, 1975–1979, vols 1–12 (in Ukrainian).
9. Ukrainka Lesia. *Tvory* [Works], Niu-York, 1954, vols 1–12, V. X, XXXII p. + 299 p. (in Ukrainian).
10. Yakubskiy B. Lesia Ukrainka – beletryst [Lesya Ukrainka is a fiction writer]. In: *Ukrainka Lesia. Tvory*, vols 1–12, Niu-York, 1954, V. 1, pp. X–XXXII (in Ukrainian).

Головий Оксана. Проза Леси Украинки как лаборатория стиля. В статье рассматривается проза Леси Украинки в контексте художественных тенденций конца XIX – начала XX в. Акцентируется внимание на проблеме идиостиля писательницы. Доказывается, что эпика Леси Украинки разностилевая – в авторской прозе имеются как органические для ее типа мировосприятия импрессионистские и символистские произведения, так и экспериментальные неореалистические и экспрессионистские тексты. Проза Леси Украинки типологически близка лучшим образцам европейской беллетристики рубежа XIX–XX вв.

Ключевые слова: неореализм, модернизм, импрессионизм, символизм, экспрессионизм, идиостиль, тип мировосприятия.

Goloviy Oksana. The Prose of Lesia Ukrainka as Laboratory of Style. In this article we analyzed the prose of Lesya Ukrainka in the context of the artistic trends of the late XIX – early XX century. The attention is paid to the problem of writer`s creative style. We proved that fiction of Lesia Ukrainka has different styles.

In author`s prose are characteristic for its perception of the world and artistic method impressionism and symbolist texts, experimental expressionist and neo-realistic texts. The prose of Lesia Ukrainka is typologically near to the best examples of European fiction of the time between XIX and XX centuries.

Key words: neo-realism, modernism, impressionism, symbolism, expressionism, creative style, the type of perception of the world.

Стаття надійшла до редакції 07.10.2016 р.

УДК 39:82.161.2-32.09

Віктор Давидюк

ФОЛЬКЛОРНО-ЕТНОГРАФІЧНИЙ ІНТЕРТЕКСТ ОПОВІДАННЯ ЛЕСІ УКРАЇНКИ «ОДИНАК»

У статті пояснено маловідомі деталі поліського фольклору та народного побуту, які дають змогу змістити деякі акценти в тлумаченні змісту оповідання Лесі Українки «Одинак» та відкрити знання, які були відомі авторці, однак не доступні сучасному читачеві.

Ключові слова: Леся Українка, оповідання «Одинак», Західне Полісся, фольклор, примовки, рекрутські пісні, солдатські пісні, танець «походи», танець «карапет», танець «степ».

Прикметною рисою художньої прози кінця ХІХ ст. був етнографізм. Вихоплені із сільського життя картини побуту додавали правдивості навіть вигаданим героям. Дуже переконливо використовувала ці засоби й Леся Українка. Окремі деталі її творів, і не тільки прозових, варті й сьогодні окремих етнографічних студій. Чимало таких деталей є в оповіданні «Одинак» [8]. До нього з приводу переданого у творі танцю-веснянки «похода» вже звертався Олекса Ошуркевич [6]. Нам доводилося торкатися цієї теми двічі: один раз із приводу еkleктичної реконструкції, запропонованої Миколою Полятикінім як автентичний танець «похода» для сценічного втілення [1, с. 564–575], а вдруге для з'ясування походження та типології «пóхуд» (саме так називали їх наші респонденти) [2, с. 778–784].

Більше в теоретичну площину питання етнографізму оповідання не ставилося. Значною мірою тому, що більша частина цього явища прочитується лише інтертекстуально.

Літературознавці Іван Денисюк і Тамара Скрипка, розглядаючи його в контексті повісті «Приязнь», написаної більш ніж через десятиліття від часу появи оповідання, більшою мірою звертали увагу на зовнішні його прояви, які давали можливість віднайти прототипи косачівського обійстя та самого Колодяжного, мало переймаючись тим, що залишилося поза текстом [3]. Зрештою це робота не так для літературознавця-текстолога, як для знавця народних традицій. Оповідання дає чимало матеріалу і для певних реконструкцій, і для міркувань, що саме водило пером Лесі Українки, вносячи певні корективи в народні тексти. Воно в цьому плані – один із найкращих матеріалів. Наче підслухане й побачене, вихоплене з тодішнього народного побуту.

Добру обізнаність авторки з традиціями поліського села кінця ХІХ ст. виявляє епізод проведів матір'ю сина-одинака до війська. Цей епізод – один із центральних у сюжеті ще й тому, що з перших рядків виносить читача на найвищий гребінь побутового експресіонізму. Отримавши звістку про обов'язок сина з'явитися до прийому, Іваниха не бариться з власним рішенням:

«– Я піду за Корнієм! – несподівано сказала зважливо.

– А то куда? – спитав старий.

– До міста. Хоч проведу його, мого сокілойка.

– Як же! без тебе не обійдеться! А тільки не думай собі, щоб я тобі дав коні морити.

– А не тра мені, не тра твоїх коней! *щоб тебе ними на цвинтар завезли! щоб тобі їх вовк з'їв до вечора!* Таки ж я проведу свого голубойка і без твоїх коней паршивих, таки проведу, *хоч ти мене бий, хоч заріж!*

– Мовчи, коли хоч! *От роздерла губу од уха до уха! Який тебе чорт різатиме, бідо напрасна?* Та лізь собі не те до міста, а *хоч у пекло до чорта!* – гукнув Іван дужим голосом».

Так із прокльонів та примовок виникає перша сюжетна колізія, цілком витримана в народному стилі.

У тому ж тоні розмовляють і новобранці – представники молодшого покоління:

«– Гей ти, сало! – гукав якийсь новобранець на парубка в сірій вишитій свиті. – Стався-но на горілку, давай могорич, *чортів сину*, що то – ми дарма за вас одслужувати маємо?

– *Який чорт за мене одслужує?* – гукав собі хлопець в сірій свиті.

– А ми! хто ж? Думаєш, ніхто не знав, яка сумка в твого батька? Ніхто не знав, як твоя мати панські пороги оббивала? Го-го! *багацького сина і чорт не бере.* Та давай же, холеро, горілки!.. Між парубком і новобранцями почалася звада.

– Гей, люди, хто до мене? Гуляю! – репетує визволений з іншого кінця. – Хто в коршмі, хто поза коршмою, – до мене, за все плачу! *Пийте, хоч лусніть,* слова не скажу!»

Зухвалу молодецьку браваду перебиває ридання: «– *Про-о-о-пала моя голова!* – заводить прийнятий серед гурту новобранців». По суті, це початкова формула більшості плачів-голосінь. Отож кожен переносить своє горе по-різному. Один топить у горілці, інший – у сльозах, і нікому до того нема діла. Ніхто не звертає уваги на той плач.

Згодом такими ж вичитами заголосить і Корній товариш:

«Семен припав головою до стола і заплакав.

– Ей ти, *голово капустяна!* Ти ж якого лиха зарумався? Ти ж не жонатий! – гукнув на нього один товариш.

– *Ой, не жонатий, братики мої, не жонатий! Ой, хто ж мене пожелує на чужій стороні! Матьонко ж моя ріднейкая, пожелуй хоч ти мене! Родинойко рідная, чим я тобі не вдався!.. Дівчина моя зарученая!..*

Гомін ще побільшав, одні сміялися з Семена, другі вмовляли та потішали, інші знов і собі плакати заходилися.

Корній мовчав, покинув співати, дивився на Семена з жалем і з досадою, чорні очі тугою палали. Далі стукнув рукою по столі, аж чарки забряжчали, аж Семен замовк.

– От мовчав би! – озвався Корній до Семена тремтячим здавленим голосом. – І чого заводииш, як тая баба? *Хоч би мене різали,* я б не плакав!..»

Фразеологічний ряд цього уривка просто вражає. Готові фразеологічні формули тільки знай, де вставляти, і нічого свого говорити не треба. Як кажуть, ні додати, ні відняти.

Чого ж так побиваються взяті до прийому хлопці, про який термін військової служби тут ідеться? За часів кріпацтва на службу йшли на все життя. Потім було встановлено термін 25 років, згодом

сім. Тут же йдеться про не настільки довгу розлуку з рідними. Хоча текст оповідання однозначної відповіді не дає. Корній обіцяє повернутися до матері «аж за п'ять років»; Гапка, поговоривши із Семеном «по доброті», бо вже заручена, «обіцяла конечне ждати на нього тих чотири роки».

Невже авторка схибила, недогледіла, що в один і той же час хлопці могли служити різні строки? Одначе в решті деталей Леся Українка дуже точна. Зокрема в тому, що буде колізію на факті: одинак, материн годувальник, за законом не мав би служити у війську, якби вдова не вийшла заміж за іншого, і в тому, що називає призваних на військову службу «новобранцями». Ці норми набрали чинності згідно з реформою 1874 р. Відтоді рекрутів, тобто ненавчених вояків, почали називати новобранцями, і на військову службу почали брати незалежно від маєстату. Згідно із законом 1 січня 1874 р. призову на військову службу підлягали особи всіх класів і станів віком від 21 року. Існували значні пільги за сімейним станом (не брали в армію єдиних у сім'ї синів і єдиних годувальників сім'ї тощо). До 1876 р. служили по шість років. Відтоді скоротили до п'яти. Згодом то зменшували до трьох–чотирьох років, то знов збільшували максимальний до п'яти. Термін служби визначався родом військ. У піхоті та польовій артилерії служили найменше – по чотири роки, у решті військ – по п'ять.

Одначе й на такий час служби охочих було небагато. До реформи можна було відкупитися та найняти замість себе іншого рекрута. Після неї така можливість відпадала. Проте новобранців уже не виловлювали по корчах і силою не звозили. Пам'ять про це відлунює з рекрутської пісні, яку заводять новобранці в корчмі:

«Увійшли Семен з Корнієм. В гурті між новобранцями і між визволеними було багато товаришів їхніх. Всі загукали, закликаючи їх, кожен до себе. Семен звернув до *новобранців*.

– Ну, вже я, братики, до вас, будемо разом волю пропивати. Жиде! горілки!

Корній сів поруч із Семеном до гурту. В гурті пили й співали:

*Посіяли, поорали, нікому збирати,
Як погнали наших хлопців в місто присягати...*

Сумний урочистий спів дивно лунав серед п'яних викриків, гармидеру та брязкоту “порцій” і шісток».

Отже, «погнали», тобто таки силоміць, не з доброї волі.

Волинську «прописку» пісні підтверджує подальший її текст, відомий із фольклорного збірника Климента Квітки:

*В Житомирі славнім місті побиті кілочки,
А вже з наших славних хлопців здійняли сорочки.
Материнські поздіймали, московські побрали,
Гірко стало, заплакали, родину згадали [5].*

А далі йдуть рядки, які наводить Леся Українка в оповіданні:

*... Чи ми в бога заслужили, чи в свої громади,
Що нас, хлопців молоденьких, забито в кайдани...*

Слово «свої» не волинське, а таки поліське. Тож і загалом пісня не виходить за межі загального поліського контексту, відображеного у творі. Тепер щодо самого тексту. Персоналії бранців визначає громада, їх везуть до Житомира в кайданах. Усе це слабо кореспондується з реаліями того часу, коли було написано оповідання. Пісня явно не солдатська, вона рекрутська, тому відображає стан, коли виловлених рекрутів забивали в колодки і возами везли до самого міста, щоб не втекли по дорозі.

Громада почала визначати, кому йти в рекрути від 1861 р., тобто після скасування кріпосного права. До цього комісар на основі царського указу спускав план панові. Однак термін служби до військової реформи 1874 р. становив не менше ніж 10 років. Тому взяти рекрута можна було хіба що силою. Як це відбувалося на практиці, довідуємося зі статті Б. Познанського: «Навіть тоді, коли з села повинен був йти лише один рекрут, староста з соцьким і десяцькими, взявши на підмогу кілька дужих дядьків, ловили і в'язали кожного, кого вдасться піймати. Лише після того, як наберуть повну хату, починають міркувати, кого ставити “лобовим”, кого на “підставу”, кого відпустити» [7, с. 229–230]. Тож наведену в оповіданні пісню, вочевидь, мусив відспівати не один рекрутський набір, поки вона лягла на пам'ять «новобранцям» і стала їхньою наприкінці ХІХ ст.

А ось щодо її змісту існують певні сумніви. По-перше, крім записів Лесі Українки, вона більше ніде в тому вигляді не фіксується, по-друге, не викликає довіри явна невідповідність слів, узятих для римування: громади – кайдани. Тут більше підходить пана – кайдани. Тоді можна згадати й ще одного призвідця рекрутських страждань – царя, а не бога:

*Чи ми в цара заслужили чи у свого пана,
Що нас, хлопців молоденьких, забито в кайдани.*

Якщо «забито», то кайдани ще ті, дерев'яні, тобто колодки з отворами для шиї і рук.

Небезпідставність наших міркувань потверджує текст, який трапився в іншому куточку Полісся – в Самарах на Ратенщині – під час експедиції 1989 р. На відміну від поданого, він не олітературений, тому повністю передає своє поліське походження:

*Ой зарули сиви воли, пуд гору ідучи,
Заплакали бідни хлопци в неволи сидючи.
Не так вони заплакали, як ше й затужели,
Од кого ж ми пане-брате, сього заслужели?
Чи од пана, чи од цара, чи од комісара,
Чи од теї громадойке, шо нас пописала?
Ни од пана, ни од цара, ни од комісара,
Тільки 'д теї громадойке, шо нас пописала.*

Неважко уявити той тужливий плач-голосіння закутих у кайдани хлопців, яких везуть до прийому. Їхню долю визначила громада. Отже пісня з'явилася на світ уже після скасування кріпацтва, але в проміжку між 1861-м та 1874 рр. У ній хоч і не згадуються кайдани, але хлопців до набору все ще везуть волами. Важко везуть, якщо воли ревуть, ідучи під гору. Отже, хлопців багато. Остаточний вибір рекрутів зробила громада, але й цар із паном та комісаром причетні до цього.

Якщо ж текст справді підправлений, то що саме змусило авторку піти на цей крок: цензурна пересторога (нарікання на царя) чи та обставина, що в панові, який бере участь у наборі, як і в багатьох інших моментах, легко вбачаються деякі автобіографічні деталі?

Згадка про рекрутів трапляється в іншій частині оповідання. Повернувшись перед відправкою до війська додому, новобранці танцюють танець із дивною назвою:

«Відтанцювавши “крутяха” з дівками, хлопці почали сами без дівок “коло гаю походжаю”: тихо, повагом проходжувались вони по двоє, похитуючись в лад пісні, і співали:

*Коло гаю походжаю, в гаю не буваю,
А я свою дівчинойку по голосу знаю.*

Дівчата стояли, дивилися, інші пересміхувались, інші стояли смутні. Були й такі, що сами зачіпали хлопців жартами та приспівували їм:

*Погоріли болота, zostалися купи,
Женітеся, парубойки, аби не рекрути.*

Ся пісня не сподобалась парубкам, вони покинули “походжати” і почали брати дівок до “крутяха”».

Чоловічий танець, відомий у Скулині біля Ковеля, став предметом наукових зацікавлень майже через 100 років після того, як про нього згадала Леся Українка. Під час експедиції 1989 р. нам розповідали про нього як про весняну розвагу молоді. Називали її «пóхуди» чи то на польський манер, бо казали, що це відбувалося «за Польщі», чи внаслідок місцевих діалектних особливостей. Що при цьому співали, респонденти згадати не змогли, бо через своє малолітство були тільки глядачами, а не виконавцями. Та, вочевидь, ішлося про той самий танець, який згадує й Леся Українка поки що без назви. Що його танцювали дівчата, а не хлопці, не дивина. Дівчата могли самі без хлопців танцювати й «краков’яка», який теж, перш ніж стати міським бальним танцем, спочатку був суто парубочим, до того ж військовим.

Підтвердження таких зміщень знаходимо і в самому тексті оповідання: «...оберталися поміж старшими і дівчата-підлітки, їх ще не брали хлопці в танець, то вони собі в парі з товаришками літали в танці, мов ті пари метеликів ясних, дрібненько, шпарко та все на місці».

За ритмікою «походи» цілком відповідають іншому бальному танцеві, відомому як «карапет». Білоруські хореологи вважають, що він з’явився на території Білорусі після Першої світової війни [9, с. 246].

Виходить, що на Західному Поліссі він існував дещо раніше, тобто з’явився якщо не до військової реформи 1861 р., то незадовго після неї, коли слово «рекрут» мало повноцінне значення. Адже в рекрути сімейних чоловіків як годувальників сім’ї таки не брали.

Серед дослідників тексту оповідання побутує думка, що в основі оповідання – враження письменниці від перебування в Луцьку в 1890–1891 рр. Сестра письменниці Ольга так згадувала про цей час: «Доводилося тої осені переживати Лесі тяжкі, болючі враження через сусідство “воїнського присутствія”, що містилося в тій самій кам’яниці, де й ми жили, лише в другому кінці. Під час рекрутського призову на вулиці коло того “присутствія” збирались юрби рекрутів і їх родичів та відбувалися тяжкі сцени, лунало не раз таке голосіння, такі розпачливі ридання, що хотілося забігти кудись далеко з нашого дому, щоб того не чути і не бачити» [4, с. 50].

Однак що поліська говірка («заходь не заходь, а як заберуть у москалі, то ніяк вже буде й заходити, знайдуться гинчі, що пристаються...»), що деякі деталі одягу персонажів не характеризують їх як волинян, радше – як поліщуків.

«Корній вийшов за хату і подався до озера. Там на березі мріла дівоча постать. Корній надійшов ближче, постать виразніша стала, – то була молода дівчина, *убрана в білу спідницю з свого полотна і в білу свитину*... Вона нахилилась, набираючи воду з озера».

І озеро, і біла спідниця, як і в іншому місці «білі спідниці, червоним натикані», відомі на Поліссі за назвою «хвартух», бо справжній фартух тут або «перідник», або ж «припиндик» (на Турійщині), виказують побут чи то Колодяжного, чи Білина.

Прояснені деталі додають чимало не тільки для часово-просторової прив'язки тексту, а й дають можливість глибше зрозуміти драматизм описаних у ньому подій, приховані причини сюжетних колізій, зрозумілих у час написання твору, однак не зовсім доступних нинішнім його читачам і дослідникам.

Джерела та література

1. Давидюк В. Дві халепи з «похудами» / В. Давидюк // «З роду нашого красно-го...»: перша професорка Волині : зб. наук. пр. на пошану проф. Л. К. Оляндер. – Луцьк : Східноєвроп. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2014. – С. 564–575.
2. Давидюк В. Історія «походи» в літературі та фольклорі / В. Давидюк // Народознавчі зошити. – 2014. – № 4. – С. 778–784.
3. Денисюк І. Дворянське гніздо Косачів / І. Денисюк, Т. Скрипка. – Львів : Академ. експрес, 1999. – 269 с.
4. Косач-Кривинюк О. Перебування Лесі Українки в Луцьку / О. Косач-Кривинюк // Спогади про Лесю Українку. – К. : Дніпро, 1971. – С. 50.
5. Народні пісні в записах Лесі Українки та з її співу. – К. : Муз. Україна, 1971. – С. 223.
6. Ошуркевич О. Ф. Пісенні походи зі Скулина / О. Ф. Ошуркевич // Міфологія і фольклор. – 2009. – № 2–3. – С. 95–101.
7. Познанский Б. Воспоминание о рекрутчине по прежнему порядку / Б. Познанский // Киевская старина. – 1889. – XI. – С. 229–230.
8. Українка Леся. Одинок / Леся Українка // Українка Леся. Зібрання творів. У 12 т. Т. 7. – К. : Наук. думка, 1976. – С. 105–125.
9. Чурко Ю. Беларускі хореографіческий фальклор / Ю. Чурко. – Мінск : Вышэйшая школа, 1990. – С. 246.

References

1. Davydiuk V. Dvi halepy z “pohudamy” // “Z rodu nashoho krasnoho...”: Persha profesorka Volyni: Zbirnyk naukovykh prats na poshanu prof. L. K. Olyander. – Lutsk, 2014. – S. 564–575. [Davydiuk V. Two troubles with “pohudy” // “From

- our beautiful lineage...”: The first professor from Volyn: Scientific papers in honor of Prof. L. K. Olyander]. – Lutsk, 2014. – P. 564–575 (in Ukrainian).
2. Davydiuk V. Istorija “pohody” v literaturi ta folklori // Narodoznavchi zoshyty. 2014. – S. 778–784. [Davydiuk V. The history of “pohody” in literature and folklore In: Ethnology notebooks. 2014. – P. 778–784] (in Ukrainian).
 3. Denysiuk I., Skrypka T. Dvorianske hnizdo Kosachiv. Lviv, 1999. [Denysiuk I., Skrypka T. The Noble Nest of Kosach family]. Lviv, 1999 (in Ukrainian).
 4. Kosach-Kryvyniuk O. Perebuvannia Lesi Ukrainky v Lutsku // Spohady pro Lesiu Ukrainky. Kyiv, 1971, S. 50. [Kosach-Kryvyniuk O. Lesia Ukrainka’s staying in Lutsk]. In: Memories of Lesia Ukrainka. Kyiv, 1971, S. 50 (in Ukrainian).
 5. Narodni pisni v zapysah Lesi Ukrainky ta z ii spivu. K., 1971, s. 223 (s. Kolodiazhne na Volyni, K. Kvitka). [Folk songs from Lesia Ukrainka’s records and from her singing. K., 1971, s. 223 (s. Kolodiazhne, Volyn, K. Kvitka)] (in Ukrainian).
 6. Oshurkevych O. F. Pisenni pohody zi Skulyna // Mifolohiia i folklor. – 2009. – № 2–3. [Oshurkevych O. F. The Song coming from Skulyn] In: // Mythology and folklore. – 2009. – № 2–3] (in Ukrainian).
 7. Poznanskiy B. Vospominanie o rekrutchine po prezhnemu poriadku // Kievskaiia starina, 1889, XI. S. 229–230. [Poznanskiy B. Memoirs of conscription in a previous order]. In: // Kievan antiquity, 1889, XI. S. 229–230.
 8. Ukrainka Lesia. Odynak // Zibrannia tvoriv: U 12-ty t. – K., 1976. – T. 7. – S. 105–125. [Ukrainka Lesia. The single // Collected works: In 12 volumes]. – K., 1976. – T. 7. – S. 105–125] (in Ukrainian).
 9. Churko Y. Belaruski khoreohraficheskiy falklor. – Minsk, 1990. – S. 246 [Churko Y. Belarusian dance folklore]. – Minsk, 1990. – S. 246 (in Belarus).

Давыдюк Виктор. Фольклорно-этнографический интертекст рассказа Леси Украинки «Одиночка». В статье объяснены малоизвестные детали полесского фольклора и народного быта, которые позволяют сместить некоторые акценты в интерпретации содержания рассказа Леси Украинки «Одиночка», а также приоткрыть знания, которые были хорошо известны автору, но не доступны современному читателю.

Обращается внимание на использование в тексте рассказа прибауток, рекрутских песен, мужского танца «походы» на мотив «карапета». Делается вывод, что в репертуаре западных полешуков во время проводов в армию в конце XIX в. все еще бытовали рекрутские, а не солдатские песни. Возможно потому, что они более драматично передавали настроение новобранцев перед уходом из семьи на 4–5 лет, а возможно, солдатские за два десятилетия своего существования еще не достаточно распространились.

Что касается танца «походы» на мотив «карапета», считающегося подобием латиноамериканского «степа» и вошедшего в традицию белорусов во время Первой мировой войны, то Леся Украинка отчетливо фиксирует его хореографию и напев на Западном Полесье уже в 90-х годах XIX в.

Ключевые слова: Леся Украинка, рассказ «Одиночка», Западное Полесье, фольклор, прибаутки (примовки), рекрутские песни, солдатские песни, танец «походы», танец «карапет», танец «степ».

Davydiuk Viktor. Folklor and Ethnographic Intertext Story by Lesia Ukrainka “The Single”. The article explains the little-known details about Polissya folklore and folk life that allow you to shift some emphasis in the interpretation of the content of the story by Lesia Ukrainka “The Single” and open knowledge known to the author, but not available to the modern reader.

Attention drawn on the usage in the text the story jokes, recruit songs, male dance “pohody” to the tune of Karapet. It is concluded that in the repertoire of western Polish chucks during wars into the army at the end of the nineteenth century still existed recruiting, not soldiers’ songs. Perhaps because they were of a more dramatic mood before recruits passed a family, leaving for 4–5 years, and possibly soldiers during the two decades of its existence has not yet acquired sufficient spreading.

As for the dance “pohody” to the tune of Karapet, considered the similarity of the Latin American “step” and entered in the tradition of the Belarusians during the First World War, Lesia Ukrainka clearly captures its choreography and singing in the Western Polissya in the 90s of XIX century.

Key words: Lesia Ukrainka, the story “The Single”, Western Polissya, folklore, jokes (prymovky), recruit songs, soldier’s songs, dance “pohody”, dance “karapet”, dance “step”.

Стаття надійшла до редакції 14.10.2016 р.

УДК 821.161.2-2.09

Олена Кицан

ФУНКЦІЯ АНЖАМБЕМАНУ В ДРАМАТИЧНИХ ТВОРАХ ЛЕСІ УКРАЇНКИ (НА ПРИКЛАДІ ДРАМАТИЧНОЇ ПОЕМИ «ОДЕРЖИМА»)

У статті розглянуто особливий стилістичний прийом анжамбеман, який слугує сильним засобом інтонаційного виділення перенесених відрізків фрази. Він також свідчить про віршову структуру драматичного тексту і сприяє збоєм ритму. У творчості Лесі Українки анжамбеман завжди виправданий і має певний сенс, надає твору драматизму, напруги. У статті показано своєрідність перенесень у драматичній поемі «Одержима», проаналізовано їхні різні типи. Окрім того, визначено загальну частотність анжамбеману за методикою, що її розробила С. Матяш. У драматичній поемі «Одержима» прийом анжамбеману виконує низку важливих функцій, зокрема композиційну, графічну, стилістичну, експресивно-виражальну тощо.

Ключові слова: анжамбеман, ритм, стилістичний прийом, поезія, література, функція, драматургія.

Драматургія Лесі Українки неодноразово ставала об'єктом дослідження літературознавців. Але дослідників здебільшого цікавила проблематика, генеалогічна своєрідність драматичних творів письменниці, сюжетно-композиційні особливості твору, натомість поза увагою опинилася їх віршована форма. Невивченою залишається і функція анжамбеману в драматичних творах авторки.

Питання анжамбеману широко розглядалося в працях М. Гаспарова, Б. Ейхенбаума, В. Жирмунського, А. Жолковського, І. Лоцилова, Ю. Тинянова, М. Шапіра, Г. Шенгелі та ін. Анжамбемани можуть бути складовими, рядковими, строфічними, складово-строфічними, синтаксично-рядковими, синтаксично-строфічними, словесно-рядковими, словесно-строфічними і т. п. Один із найпростіших і найбільш поширених анжамбеманів – рядковий.

Мета статті – з'ясувати функції анжамбеману в драматичних творах Лесі Українки з погляду ритмо- та змістотворення. Відповідно поставлено такі завдання:

- висвітлити теорію анжамбеману;
- дослідити драматичну поему Лесі Українки «Одержима» щодо наявності стилістичного прийому перенесення;
- визначити функції анжамбеману в драматичній поемі Лесі Українки «Одержима»;
- проаналізувати загальну частотність і типи перенесення в драматичній поемі «Одержима».

На думку Романа Кухара, «майже всі драматичні твори поетки (за незначними винятками, напр., “Блакитна троянда”, “Прощання”) належать до того клясичного драматичного роду, що його загально звемо “віршованою драмою” (в найзагальнішому розумінні – де твір написаний віршем, замість прозою), або ж, із деяким специфічним уточненням (де “поетичні” первні беруть верх над “драматичними”) – “драматичною поемою”» [3, с. 25]. Сама ж Леся Українка визначала жанрову природу «Одержимої» як драматичний етюд.

Леся Українка написала «Одержиму» за одну ніч 18 січня 1901 р. в Мінську біля ліжка вмираючого Сергія Мержинського, друга і коханого чоловіка. Цей твір розпочинає цикл драматичних поем письменниці.

«Одержима» написана у віршованій формі, а тому і має підпорядковуватися основним законам побудови віршованого тексту. Унікальність форми драматичної поеми «Одержима» в її насиченості віршованими перенесеннями, або анжамбеманами.

У віршах збіг ритмічного і синтаксичного членування досягається за допомогою ритмічно та синтаксично завершених рядків, наприкінці яких зазвичай є фінальні пунктуаційні знаки та/або нещільні зв'язки між елементами, перенесеними в наступний рядок. Це призводить до утворення плавної, монотонної мелодії, яка заколисує.

Коли ж ритмічне й синтаксичне членування не збігається, утворюються плинні рядки, які розривають елементи речення, об'єднані досить тісними зв'язками.

Перенесення, або анжамбеман (фр. *enjambement*) – віршовий прийом, який полягає в перенесенні фрази або частини слова з попереднього рядка в наступний, зумовлений незбігом ритмічної паузи зі смисловою, хоч рядок при цьому втрачає свою інтонаційну викінченість [4, с. 530].

По суті, анжамбеман – це композиційний прийом, який покликаний інтонаційно виокремлювати семантично важливі мовні одиниці.

Вивченню цього прийому та виділенню його основних функцій велику увагу приділяли знавці формальної поезики.

Розрізняють три різновиди перенесення:

- скидання (фр. *rejet*) – фраза, що заповнює перший рядок, а завершується на початку наступного;
- накидання (фр. *contre-rejet*) – фраза, яка розпочата в кінці першого рядка і повністю заповнює наступний рядок;
- подвійне скидання (фр. *double-rejet*) – фраза, яка починається в кінці першого рядка і завершується на початку наступного, посилюючи експресію поетичного мовлення. Це створює рваний, ритмічний малюнок та ефект неочікуваності.

Більшість віршознавців, услід за В. Жирмунським, вважає, що анжамбеман виникає тоді, коли всередині віршового рядка є синтаксична пауза, яка сильніша за прикінцеву [2, с. 154].

С. Матяш пішла в дослідженнях ще далі, указуючи, що «перенесення може виникати як за її [синтаксичної паузи] наявності, так і за її відсутності; навіть більше, за наявності паузи всередині рядка перенесення часто не виникає» [6, с. 9].

М. Гаспаров та Т. Скулачова розглядають анжамбеман як ефект ошуканого очікування (окрім випадків механічного членування) [1, с. 13].

На відміну від В. Жирмунського, Б. Ярхо чи Б. Якобсона, які вважали анжамбеман не правилом, а винятком, яким можна знехтувати при визначенні вірша, М. Шапір трактує анжамбемани як чи не найінтимніші засоби поетичної мови, «єдиний ритмічний хід, який за

жодних обставин не може бути асимільований прозою» [10, с. 20]. У драматичній поемі «Одержима» анжамбемани теж указують на віршову структуру тексту.

У нашому дослідженні використано методика, що її розробила С. Матяш на основі ієрархії сили синтаксичних зв'язків М. Гаспарова й Т. Скулачової. Ця методика передбачає облік усіх синтаксичних зв'язків (і вертикальних, і горизонтальних) і не абсолютизує ролі пунктуаційно оформленої внутрішньовіршової паузи. Таким чином, перенесеннями ми вважали ті випадки, коли вертикальні зв'язки «виявлялися сильнішими горизонтальних», і не брали до уваги ті випадки, коли «вертикальні зв'язки по силі менші або рівнозначні горизонтальним».

Наприклад, у рядках «*Я обізвусь... Який злий дух тримає / мої слова? Учителю! Єдиний!*» [9, с. 75] вертикальні зв'язки сильніші за горизонтальні, а наприкінці рядка виникає смислова напруга, яка вимагає якнайшвидшого продовження обірваної фрази.

У творчості Лесі Українки анжамбеман не є самоціллю чи випадковим прийомом. Він завжди виправданий і має певний сенс, надає твору драматизму, напруги.

У драматичній поемі «Одержима» Леся Українка використовує всі три типи перенесення. З незначним відривом домінує *contre-rejet*: «*Чого? Сама не знаю. Певне, дух / Мене сюди завів на певну згубу*» [9, с. 62]. Далі за кількісним показником іде *double-rejet*: «*О так, не бачу! Світло твого духа / мене сліпить. Чим ти мені ясніше...*» [9, с. 68]. Рідше трапляється *rejet*: «*І вічно, вічно буду одинока / на сьому і на тому світі. Так...*» [9, с. 76] (табл. 1).

Таблиця 1

Загальна частотність і типи перенесення в драматичній поемі «Одержима»

Кількість рядків	Кількість анжамбеманів	Частотність	г	с-г	d-г
495	60	12,1 %	11	26	23

В «Одержимій» поетеса змальовує дві цілком антагоністичні постаті – Месії і Міріам, яких об'єднує почуття покинутості, самотності в цьому світі, незрозумілості іншими. Від одного до іншого персонажа авторка переходить за допомогою анжамбеману, а саме:

*Умер він, зраджений землею й небом,
як завжди, одинокий. А тепер
я тут сиджу, як завжди, одинока...* [9, с. 76].

У цьому випадку перехід від *rejet* до *contre-rejet* лише підсилює трагічне. Анжамбеман, риторичні запитання, оклики та звертання в «Одержимій» роблять мовлення героїв напруженим і схвильованим. Вони допомагають передати ту внутрішню боротьбу, що відбувається всередині Міріам:

*Чого ж се я слідом за ним блукаю?
Чого сама не знаю. Певне, дух
мене сюди завів на певну згубу* [9, с. 62].

У монологів Міріам прийом перенесення використовується дуже часто. Надзвичайну схвильованість героїні, зойк її душі Леся Українка передає через різні види анжамбеману, коли, наприклад, *rejet* переходить у *contre-rejet*:

*Каміння у пустині відкликалось
потрійною луною, але сі
не обізвуться, ні, дарма надія!
Я обізвусь... Який злий дух тримає
мої слова? Учителю! Єдиний!
О світочу моїх очей! Невже ти
не бачиш, як я гину тут від туги,
від болю, від тривоги? І нічим,
нічим потішити тебе не можу!* [9, с. 75].

За С. Матяш, анжамбеман у поемах маркує найбільш емоційні і/або особливо значимі для сюжетної дії епізоди або виступає у функції «візитного» перенесення, тобто супроводжує появу персонажа [5, с. 25].

Відповідно до розміщення розірваних частин виділяють такі види зв'язків: контактні (зв'язки з нульовим інтервалом), дистантні (зв'язки з інтервалом в одне/декілька слів) та строфічні перенесення (зв'язки між словами із різних строф) як підвиди останніх.

Так, С. Матяш відзначає, що «контактні зв'язки – це зв'язки з нульовим інтервалом між синтаксично зв'язаними, але розірваними кінцем рядка словами»:

*Що ж я йому скажу? Моя душа
тепер чорніша. Я тепер не тільки...* [9, с. 74];

або ж:

*О що мені робить? Немає сонця
в моїй душі. Ніч, ніч, понура ніч* [9, с. 72].

Дистантні зв'язки трапляються значно рідше:

*Нехай даремно! Та pozwоль загинуть
Хоч не за тебе, то з тобою вкупі!* [9, с. 73].

Віршові перенесення акцентують вертикальний вимір драматичного тексту, а також стають носіями змісту. Ще один прийом, який часто супроводжує анжамбеман в поемі «Одержима», – це інверсія:

*Ви, сонне кодро! Світло опівночі
не будить вас? Вам заграва кривава
очей лінивих не здола розплющить?* [9, с. 74].

Інверсія разом з анжамбеманом руйнують синтаксичні зв'язки між словами задля виділення конкретного слова, створюючи тим самим нові зв'язки, які надають слову експресивності, нового звучання.

На основі аналізу драматичної поеми Лесі Українки ми дійшли висновку, що анжамбеман виконує такі ритміко-синтаксичні функції:

- *композиційну*, оскільки руйнує звичну композиційну замкнутість строфи, надає твору астрофічної будови. Візуальне виділення створюється за допомогою віршової графіки;
- *графічну функцію*, яка відповідає за створення певного графічного малюнка, який покликаний передавати семантичне навантаження слів, імітувати пришвидшений ритм подій. Досить часто авторка починає нові фрази не з початку друкарського рядка, а з його середини;
- *стилістичну функцію*, оскільки дає змогу підкреслити значення перенесених слів та емпатично їх виділити;
- *експресивно-виражальну функцію*, адже поет завдяки прийому перенесення має змогу самовиразитися, передати свої думки в певній послідовності;
- *емоційно-оцінювальну*, оскільки дає можливість передати певні емоції, відчуття автора, створюючи при цьому напруження, викликаючи ефект несподіванки, драматизації дії, створюючи емоційно забарвлене поетичне мовлення.

Прийом анжамбеману як незбіг ритмічного членування віршованого мовлення зі змістом і синтаксичним членуванням речень відтворює рваний, нечіткий ритм, який наближає нас до звичайної розмовної мови.

Драматична поема «Одержима» відкрила талант Лесі Українки у створенні драматичних творів. Попри стислість форми маємо високу концентрацію образів і почуттів, гострий напружений діалог, а також

драматизм зображених подій, який досягається використанням фігур поетичного синтаксису, особливо анжамбеманів.

Джерела та література

1. Гаспаров М. Л. Статті о лингвистике стиха / М. Л. Гаспаров, Т. В. Скулачева. – М. : Яз. славян. культуры, 2005. – 288 с.
2. Жирмунский В. М. Теория стиха / В. М. Жирмунский. – Л. : Сов. писатель, 1975. – 664 с.
3. Кухар Р. В. До джерел драматургії Лесі Українки : монографія / Р. В. Кухар. – Ніжин : Вікторія, 2000. – 268 с.
4. Літературознавчий словник-довідник / Р. Т. Гром'як, Ю. І. Ковалів та ін. – К. : ВЦ «Академія», 2007. – 752 с.
5. Матяш С. А. Композиционные функции переносов (enjambements) в восточных поэмах Жуковского и Пушкина («Пери и ангел» и «Бахчисарайский фонтан») / С. А. Матяш // Актуальные проблемы изучения творчества А. С. Пушкина: жанры, сюжеты, мотивы : материалы Всерос. конф. (Новосибирск, 21–23 сент. 1999 г.) / отв. ред. М. Н. Дарвин. – Новосибирск : Сибир. отд-ние РАН, 2000. – С. 23–35.
6. Матяш С. А. Стихотворные переносы (enjambements) в маленьких трагедиях Пушкина / С. А. Матяш // Вестник ОГУ. – 2009. – № 11. – С. 8–13.
7. Матяш С. А. К истории и типологии стихотворного переноса / С. А. Матяш // Славянский стих: лингвистическая и прикладная поэтика. – М. : Яз. славян. культуры, 2001. – С. 172–186.
8. Москвин В. П. Стиховой перенос (enjambement): типы и функции / В. П. Москвин // Филологические науки. – 2009. – № 4. – С. 3–16.
9. Українка Леся. Драматичні твори / Леся Українка. – К. : Дніпро, 1989. – 761 с.
10. Шапир М. И. На подступах к общей теории стиха (методы и понятия) / М. И. Шапир // *Universum versus: язык – стих – смысл в русской поэзии XVIII–XX веков.* – М. : Яз. рус. культуры, 2000. – 544 с.

References

1. Gasparov, M. L., and Skulachiova, T. V. 2005. *Stati o lingvistike stiha* [Articles about linguistic of verse]. Moskva: Yazyki slavianskoj kultury (in Russian).
2. Zhyrmunskii, V. M. 1975. *Teoriia stiha* [Theory of verse]. Leningrad: Sovetskii pisatel (in Russian).
3. Kukhar, Roman V. 2000. *Do dzherel dramaturhii Lesi Ukrainky* [To the sources of dramaturgy of Lesia Ukrainka]. Nizhyn (in Ukrainian).
4. Hromiak, R. T., and Kovaliv, Yu. I., and et al., ed. 2007. *Literaturoznavchyi slovnyk-dovidnyk*. [Literature dictionary-book]. Kyiv: Akademiia (in Ukrainian).
5. Matiash, S. A. 2000. Kompozitsyonnyie funktsyi perenosov (enjambements) v vostochnykh poemakh Zhukovskogo i Pushkina (“Peri i angel” i “Bakhchisaraiskii fontan”) [Composition functions of enjambements in the east poems Zhukovskogo i Pushkina (“Peri i angel” i “Bahchisarajskij fontan”). In *Aktualnyue problemy izucheniua tvorchestva A. S. Pushkina: Zhanry, siuzhety, motivy*, edited by M. N. Darvin, 23–35. Novosibirsk (in Russian).

6. Matiash, S. A. 2009. "Stikhotvornyye perenosy (enjambements) v malenkiikh tragediiakh Pushkina" [The verse's transferences (enjambements) in the little tragedies of Pushkin]. *Vestnik OGU*, 11: 8–13 (in Russian).
7. Matiash, S. A. 2001. "K istorii i tipologii stikhotvornogo perenosa" [To the history and tipology of the verse's transferences]. *Slavianskii stikh: Lingvisticheskaya i prikladnaya poetika*, 172–186. Moskva: Yazyki slavianskoi kultury (in Russian).
8. Moskvina, V. P. 2009. "Stikhovoi perenos (enjambement): tipy i funktsyi" [Verse's transference (enjambement): types and functions]. *Filologicheskie nauki*, 4: 3–16 (in Russian).
9. Ukrainka, Lesia. 1989. *Dramaticheskie tvory*. [Dramatic works]. Kyiv: Dnipro (in Ukrainian).
10. Shapir, M. I. 2000. "Na podstupakh k obshchei teorii stikha (metody i ponyatiya)" [On approaches to the general theory of verse (methods and concepts)]. *Universum versus: Yazyk – stikh – smysl v russkoi poezii 18–20 vekov*. Moskva: Yazyki russkoi kultury (in Russian).

Кицан Елена. Функция анжамбемана в драматических произведениях Лесы Украинки (на примере драматической поэмы «Одержимая»). В статье рассматривается особый стилистический прием анжамбеман, который служит сильным средством интонационного выделения перенесенных отрезков фразы. Он также сигнализирует о стихотворной структуре драматического текста и способствует сбою ритма. В творчестве Лесы Украинки анжамбеман не является самоцелью, приемом ради приема. Он всегда оправдан и несет определенный смысл, передает в произведении драматизм, напряжение. В драматических произведениях интонации отводится доминирующая роль, поскольку она позволяет передать экспрессию, изменение настроения, перепад напряжения. Анжамбеман является как раз одним из самых сильных средств воссоздания интонационного рисунка. В статье показано своеобразие переносов в драматической поэме «Одержимая», проанализированы их разные типы. Кроме того, определяется общая частотность анжамбемана за методикой, разработанной С. Матяш. В драматической поэме «Одержимая» прием анжамбемана выполняет ряд важных функций, в частности композиционную, графическую, стилистическую, экспрессивно-выразительную и т. п.

Ключевые слова: анжамбеман, ритм, стилистический прием, поэзия, литература, функция, драматургия.

Kytsan Olena. The Function of the Enjambement in the Dramatic Works of Lesia Ukrainka (on the Example of the Dramatic Poem "Oderzhyma"). The special stylistic device of the enjambement is examined in the article, which serves as a strong tool of the intonational highlighting the phrase segments cut off by the verse section. It also signals about the verse structure of dramatic text and causes the failure of rhythm. In the works of Lesia Ukrainka the enjambement as an effective poetic figure is not a goal in itself, a device for a device. It is always justified and carries certain sense, gives dramatic effect, some tension to the tekst. The intonation has a dominant role in dramatic works. It allows to pass expression, change of mood,

experiencing. Enjambement is just one of the strongest devices of intonation's transmission. In the article the originality of transferences in the dramatic poem "Oderzhyma" is noted, their different types are analysed. Moreover, general frequency of enjambement is defined after a method, developed by S. Matiash. In the dramatic poem "Oderzhyma" the device of enjambement executes important functions, such as composition, graphic, stylistic, expressive and others.

Key words: enjambement, rhythm, stylistic device, poetry, literature, function, dramaturgy.

Стаття надійшла до редакції 11.10.2016 р.

УДК 821.161.2 Українка 09:821.162.1

Надія Колошук

ЛЕСЯ УКРАЇНКА В РОЛІ КРИТИКА ПОЛЬСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ

Ідеться про критичні оцінки стосовно польської літератури в статті «Заметки о новейшей польской литературе» 1900 р. та в листах Лесі Українки. Зокрема про її оцінки польського «позитивізму» й декадансу. Так звану «українську школу» в польському романтизмі Леся Українка розглядала крізь призму імагологічного аспекту – зображення польськими прозаїками-«позитивістами» «своїх» селян і селян-«русинів». Стаття «Заметки о новейшей польской литературе» та епістолярна критика Лесі Українки й через століття є зразком високого професіоналізму та відповідальності автора за кожну характеристику й оцінку, ґрунтовані на чудовому знанні матеріалу, вибраного для аналізу зі знанням справи, неупереджено й виважено.

Ключові слова: критика Лесі Українки, епістолярна критика, польський «позитивізм» у літературі, польський декаданс, імагологічний аспект у критиці, модернізм, реалізм.

Сприймаючи як аксіому твердження про широкі горизонти світової культури, з огляду на які розквітнув талант Лесі Українки, досі маємо небагато докладніших порівняльних студій про національні «сегменти» тих горизонтів. Щоправда, польській літературі в лесезнавчих дослідженнях приділено значно більше уваги, ніж іншим, однак і тут є чимало білих плям, а в уже зробленому дещо треба й переглянути, зваживши застарілі ідеологічні акценти.

Про зв'язки творчості Лесі Українки з польською літературою та культурою писали (починаючи з 1940-х рр.) українські літературо-

знавці Михайло Рудницький, Марія Деркач, Олександра Грибовська, Іда Журавська, Юлія Булаховська, Григорій Вервес, Леоніла Міщенко, Ростислав Радишевський, Мирослава Медицька та ін.; з польського боку – Е. Анчевська (Вісневська), Флоріан Неуважний, Владислав Пйотровський, Маріан Якубець, Тадеуш Хрущелевський, Стефан Козак тощо [див. огляди в статтях Р. Радишевського та Віри Комзюк, хоча й суттєво неповні: 6, с. 196–200; 2]. Дослідження Лесиної критичної спадщини стосовно польської літератури, які знаходимо в цьому дискурсі, значною мірою перейшли в розряд застарілих, ідеологічно кон'юнктурних (а саме ті, де найдокладніше йдеться про її «польську» критику: І. Журавської [1, с. 15–68], Л. Міщенко [3, с. 248–251], Р. Радишевського [5, с. 25–27, 58, 94–97, 142–147, 150–154]). Зі спостереженнями й висновками в останньому опублікованому дослідженні обраної теми – у статті М. М. Хмелюк [10] – майже в усьому погоджуємося, за винятком кількох тез, про які йтиметься далі.

Мета статті – розглянути Лесину критику в статті «Заметки о новейшей польской литературе» й листах, її оцінки стосовно польських «позитивістів» та декадентів і неоромантиків.

Ця стаття, датована 1900 р. за першодруком у петербурзькому журналі «Жизнь» [8, т. 8, с. 100–127; див. с. 300 у «Примітках» до тому], засвідчує професійний інтерес авторки до польської класичної й сучасної літератури. Ще одна стаття – про поезію М. Конопніцької, написана для російського часопису «Мір Божий» у 1902 р., до 60-ліття польської письменниці, не була прийнята редакцією і не збереглася, однак про її зміст дещо відомо з листів Лесі Українки [див.: 8, т. 11, с. 373, 374, 378; т. 12, с. 12, 34, 37, 48; докладніший коментар у працях: 3, с. 240; 5, с. 103–105]. Судячи зі статей та епістолярію, робимо висновок, що їх авторка знала про польську літературу незрівнянно більше, ніж про українську знали польські літератори, котрі з 1899 р. так чи інакше відгукувалися на її власну творчість, – це переконливо показав Р. Радишевський в аналізі їхніх оцінок щодо Лесі Українки [6, с. 183–213].

Показово, що в списку авторів і творів, складеному юною Лесею Українкою у відомому листі до брата Михайла (від 26–28 листопада 1889 р., де вона радилася з ним у справі перекладів, задуманій для гуртка «Плеяда»), польську літературу мали представити в рідній культурі класики романтизму Адам Міцкевич, Юліуш Словацький,

Юзеф Крашевський, Владислав Сирокомля, а зі сучасних – окремі оповідання й повісті Елізи Ожешкової, «Форпост» Болеслава Пруса, «Шкіци вуглем» Генріка Сенкевича та вірші Марії Конопніцької [8, т. 10, с. 41–43]. Через 11 років у Лесиній статті йдеться щонайменше про три десятки польських письменників і літературних діячів – прозаїків, поетів, драматургів, критиків – від романтиків до модерністів сучасної для письменниці доби; про півдесятка польських літературно-критичних часописів; для порівняння й пояснень доречно згадуються кількадесят європейських митців та філософів. Тобто знання авторки про сучасну польську літературу були глибокі й оперті на чималу, формовану впродовж тривалого часу читацьку ерудицію, смаки формувалися на читанні «первотворів» (за її власним виразом) і відзначалися безпомильністю вибору. З огляду на це дивною видається теза М. Хмелюк про те, що стаття «Заметки о новейшей польской литературе» написана «в атмосфері ізоляції від польської культури» [10, с. 494].

Грунтовна, точна в оцінках і деталях стаття Лесі Українки показує, по-перше, фахове розуміння історії польської літератури у світовому контексті – її огляд¹ зроблено від розквіту польського романтизму часів Міцкевича, включаючи «позитивістський» період і закінчуючи декадентським, причому періодизація й характеристика цих етапів та динаміки їхньої зміни загалом відповідає результатам, до яких приходять переважна більшість сучасних дослідників польської літератури; по-друге, уважне прочитання презентованих творів; по-третє, самостійну, вільну від критичних стереотипів чи упереджень авторську оцінку цих творів та авторів – Леся-критик виявляє «проникливість, бездоганне естетичне чуття» [4, с. 161].

У світлі сучасного лесезнавчого дискурсу особливо тенденційною виглядає критика радянськими дослідниками «буржуазних» напрямів літератури – натуралізму, декадентства, символістів тощо, –

¹ Так само побудована й попередня стаття, написана в тому ж, 1900 р., – «Два направления в новейшей итальянской литературе (Ада Негри и д'Аннунцио)»: у ній огляд історії італійської літератури зроблено від Данте й Петрарки. Це засвідчує особливо відповідальне ставлення автора до своїх завдань, адже критична стаття з таким ґрунтовним оглядом вимагає великої попередньої роботи й чималої, сформованої за багато років читацької ерудиції. Два чи два з половиною тижні роботи, про які Леся Українка пізніше писала у зв'язку зі статтею про поезію М. Конопніцької – то лише «надводна частина айсберга».

критика, у якій вони нібито спиралися на «польську» статтю Лесі Українки, насправді далеко відійшовши від її смислу й висновків. Утверджувалася думка, що ця стаття була спрямована проти «розтлінного модернізму» (Л. Міщенко [3, с. 250]), що її авторка «дала “генеральний бій” вадам реакційного польського романтизму, піддала критиці ідейно-естетичні основи польського модернізму» [6, с. 198; див. також: 1, с. 37–43], однак це очевидне перекручення й перебільшення. Наразі М. Моклиця переконливо доводить, що як критик і дослідник сучасної їй світової літератури Леся Українка «ніби знаходиться поза літературною боротьбою: ніякому таборові не надає переваги, завжди готова визнати художні досягнення і модерністів, і реалістів, що з великою проникливістю і робить у своїх працях» [4, с. 163]. Адже критичне ставлення не означає поборювання, відкидання й несприйняття/заперечення. Лесині оцінки зрілі, виважені й об'єктивні; об'єктивність забезпечена передусім широким охопленням літературного матеріалу та його вдумливим аналізом. Міркування викладені аргументовано, вони почасти іронічні, однак висловлені тактовно.

Для прикладу візьмемо одну з провідних у статті – тезу про патріотичне спрямування польської літератури, що його українська письменниця простежує в літературі сусідів упродовж епох пройденого романтизму та сучасних реалізму й модернізму, звертаючи увагу передусім на дразливі аспекти міжнаціональних стосунків, підсвідомо чи навмисно обійдені митцями й увагою польської критики та замовчувані радянськими дослідниками. Зокрема йдеться про так звану «українську школу» в польському романтизмі: *«...демократическое настроение должно было увлечь сердца молодых “хлопанов” из “панской” Польши в “хлопскую” Украину, что, впрочем, не мешало молодым польским “украинцам” считать себя, так же как и всю Украину, неотделимыми от “общего отечества” – Польши. Украинская школа была довольно осторожна в выборе сюжетов... если же иногда приходилось касаться исторических воспоминаний, то молодые поляки-украинцы или уходили во тьму времен общеславянских, или ограничивались... редкими моментами польско-украинской солидарности... Правда, от этого произведения украинской школы... выходили довольно искусственными и слишком идиллическими, но это был единственный способ угодить “и родине, и отечеству”...»* [8, т. 8, с. 103]. Показово, що в листі братові Михайлу в 1889 р. Леся називала ще одного польського письменника – Томаша

Єжа (він фігурує і в статті як представник перехідної між романтизмом та «позитивізмом» народницької прози), мимохідь подавши імагологічну оцінку: «...Єжа я знаю тільки одно *“Kuźma Jeż”*, цікаве воно тим, що там герой українець...» [8, т. 10, с. 41]. У Ю. Крашевського вона виділила повість «*Ostap Bondarczuk*» [8, т. 10, с. 41]. Отож, Лесині літературно-критичні оцінки від початку були національно зорієнтовані, її читацький інтерес далекий від «відображення в художній літературі життя революційного народу, становлення і боротьби пролетаріату», котрі нібито передусім цікавили письменницю, як намагалася довести І. Журавська [1, с. 17]. У Лесиній статті немає вульгарно-соціологічного визначення «польські прогресивні автори», з яким за інерцією радянських часів усе ніяк не розминуться сучасні літературознавці [див.: 10, с. 492].

Леся Українка вважала, що саме з «української школи» вийшла вчорашня й сучасна народницька польська проза: «...*начало польского народничества так тесно связано с влиянием украинской школы на романистов и драматургов... как будто польские писатели раньше заметили существование украинского “хлопа”, чем своего, польского... потому что украинский “хлоп” настойчиво напоминал о своем существовании в течение многих веков, украинский вопрос стоял грозным призраком перед польскими деятелями всех направлений, даже трудно было заговорить об украинской этнографии или истории, чтобы не наткнуться на подводные камни*» [8, т. 8, с. 104]. Звідси очевидна в польських митців суперечність між «двома патріотизмами», оскільки «*слишком уж трудна была задача согласить патриотизм двух национальностей, примирить разные исторические традиции, отделить классовые стремления от национальных*» [8, т. 8, с. 105].

Крізь призму імагологічного аспекту – зображення польськими прозаїками-«позитивістами» «своїх» селян та селян-«русинів» – у Лесиній статті розглянуто «*Plasówke*»/«Форпост» Б. Пруса, поеми й новели М. Конопніцької, «Над Німаном» Е. Ожешко й «Сім'ю Поланецьких» Г. Сенкевича та ще кілька показових творів польської «другорядної» (за виразом авторитетного дослідника Генріка Маркевича [11, с. 162–171]) белетристики – авторства Емми Єленської, Марії Родзевичівни, Севера/Ігнаци Мацієвського. Спираючись на аналіз цього досить широкого матеріалу, взятого на різних рівнях культури (цілком відповідно до нинішніх правил рецептології, щоб робити правомірні висновки про закономірні процеси в суспільній свідо-

мости), Леся Українка відзначила, що національне питання й надалі посідає перше місце в польській літературі, а захоплення космополітизмом, на яке вказує польська критика, насправді перебільшене: *«Приверженцы “органического труда” всех толков им не грешили, народники тем менее»* [8, т. 8, с. 108]. Стриманий Лесин сарказм щодо розв'язання деякими авторами національного питання цілком виправданий: *«...мы видим новую пробу практического решения трудного вопроса... Ответ простой: покрывать дефицит на счет какой-нибудь другой земли... например Восточной Галиции; кстати, это будет даже благодеянием для этих некультурных русинов, которые, правда, страшно неблагодарны по своей натуре, но все же создания божьи. Решение довольно стройное с национальной точки зрения, но не вполне удовлетворительное с точки зрения демократизма или хотя бы общего гуманизма»* [8, т. 8, с. 110].

Коли авторка переходить до характеристики інших рис польського «позитивізму», її іронію цілком заступає щире співчуття до пошуків виходу зі світоглядної кризи, притаманних тогочасним польським авторам різних ідейних спрямувань. Вона показує, що «позитивізм» швидко вичерпав себе; у творчості найталановитіших митців – Е. Ожешко, Б. Пруса, Г. Сенкевича, Клеменса Юноши (Шанявського) – інтерес до героїв із народу, котрі *«страдают, и больше ничего»* (за виразом Г. Сенкевича, із показового для еволюції письменника та його колег-«позитивістів» начерку), змінюється глибоким скепсисом. Корифеї *«народнической литературы»* по-різному відступали від *«первоначального направления»*: Е. Ожешко, творам якої завжди були притаманні широта й розмаїття суспільної проблематики, *«могла перестать интересоваться этим [власне народницьким. – Н. К.] моментом, ничуть не изменяя своему гуманизму»*; майстер карикатури та передачі народної говірки Б. Прус *«скоро увлётся больше формой, чем содержанием»*, і його останній роман *«Емансипантки»* не мав стосунку до народництва; Г. Сенкевич перейшов до зображення історичної національної слави тощо [8, т. 8, с. 106–107]. Дивує прозорливість Лесі-критика, котра в 1900 р. чітко бачила такі тенденції у творчості польських колег, які остаточно підтвердилися вже в 1900-х рр., а то й пізніше. Тому аж ніяк не можемо погодитися з тезами І. Журавської на зразок: *«...Леся Українка, хоч інколи й помиляється в оцінці того чи іншого твору...»* [1, с. 39, 55, 61].

Загалом розвиток польського народництва й «позитивізму» розглянуто в Лесиній статті оглядово, однак акценти поставлені точно, аналіз спирається на «вироблений, чітко усвідомлюваний словник науковця», тлумачення понять, що стосуються літературного процесу, «цілком сучасні, абсолютно точні й не розбігаються із сучасним розумінням», зокрема поняття «новоромантизм» збігається з поняттям «модерна література» [4, с. 162]. А поняття «реалізм» і «натуралізм» не «докорінно різні»,¹ як уважала радянська дослідниця («Леся Українка органічно не сприймала натуралізм як метод відображення життя... <...> ...бачила докорінну різницю між реалізмом і натуралізмом...» [1, с. 31]), а нерозривно пов'язані, як і вважають сучасні польські дослідники [див.: 11, с. 171–190]. Польський реалізм-«позитивізм» був значно ближчий до традиції національної романтичної школи, ніж, наприклад, сучасний йому французький натуралізм до романтизму у французькій літературі. До того ж у творчості польських «позитивістів» були тенденції (зокрема схильність до поглибленого психологізму, суб'єктивізму – наприклад, у романі Сенкевича «Без догмату», 1890 р.), котрі випереджали появу модерної літератури, що розквітла творчістю представників «Молодої Польщі» – суспільно-мистецького руху, який формувався в середині 1890-х рр.

Леся Українка відчула ці щойно зароджені прояви. Вона віднесла «позитивістів» до попереднього – реалістичного – етапу до-модерної літератури, а сучасне «позитивістам» «покоління Плошовських» (за прізвиськом героя – аристократа-декадента Леона Плошовського – у романі «Без догмату»²) назвала прямими попередниками декадентів.

¹ Показовим для Лесиного розуміння цих понять є фрагмент статті «Два напрямлення в новейшей итальянской литературе...», у якій відзначено реалістичні тенденції в італійського митця: «В своей прозе, где он до значительной степени является реалистом (например, его рассказ “Episcopo et C” по манере очень напоминает Бальзака), он описывает главным образом отрицательные явления, грубость чувства, доходящую до крайней степени животности, болезнь ума, отуманенного религиозным изуверством (особенно талантливый и яркий рассказ этого периода творчества д’Аннунцио под заглавием “San Rantaleone” изображает взрыв массового фанатизма абруцких крестьян, доводящих иконопочитание до грубого фетишизма)» [8, т. 8, с. 39]. По суті, названо теми, притаманні натуралістам, хоч і не вжито термін «натуралізм», тобто маються на увазі не «докорінно різні», а тотожні поняття.

² І. Журавська помилково приписала роман, навгад змінивши його назву («Людина без догмату») неіснуючому «письменникові Плошовському» [1, с. 38].

На її думку, «органічна праця» – гасло діяльності «позитивістів» – для Плошовських була надто прозаїчною («пошлой прозой»), тому їхні поети (приклад – Адам Асник) ще в 1860–1870-х рр. співали «гимн орги», котрий закінчився «страшным диссонансом»; зрештою в поезії декадентів «анакреонтический мотив превращается в жуткую бравуру “танца смерти”» [8, т. 8, с. 111–112]. У Лесиній статті не йдеться про «образ позитивного героя з народу» [1, с. 30] – цей естетико-ідеологічний конструкт є набутком радянського літературознавства (як і «прогресивні автори») і не може бути використаний у характеристиках спадщини митців декадентської доби. Зрештою, і сам термін «позитивний герой» не вживався.

Заповіти пройнятого скепсисом «покоління Плошовських» для польської культури не пропали дарма: декаденти й модерністи (починаючи з так званих поетів-«ідеалістів» – Казімежа Пшерви-Тетмайера, Казімежа Глінського й ін., котрих авторка цитує у власному перекладі російською мовою) підхопили песимістичні настрої, притаманні всій світовій поезії: «...демонизм Байрона, стремящийся к нирване, пантеизм Шелли, холодный космический пессимизм Леконт де Лиля и [Жозе]-Мария Эредиа, сатанизм Бодлера, сверхчеловеческая презрительность Ницше, тоска пресыщенья и набожность отчаянья Верлена, нравственный нигилизм Рембо, вечно страдающий эстетизм д’Аннунцио, безумный лунатизм Сар Пеладана, – всё это отражается, как в зеркале, в созданиях краковской школы поэтов, сотворивших себе кумир из поэтической прозы неистово-вдохновенного Станислава Пшибышевского» [8, т. 8, с. 112–113]. Цей фрагмент статті неодноразово був цитований, однак повторюємо його, щоб зрозумілими були висновки, які з нього робляться. Слушно вказуючи цю тезу Лесиною «нарису» як свідчення, що письменниця бачила розвиток сучасної їй польської культури в «широкому річищі європейського декадансу», І. Журавська робила висновок, що Леся Українка нібито «викриває не лише соціальну і класову суть занепадницького мистецтва, а шляхом естетичного аналізу показує обмеженість, внутрішню суперечливість цього приреченого на загибель напряму» [1, с. 43]. М. Хмелюк ствержує, що «оцінки польського модернізму в рецепції Лесі Українки позначені переважно особистими чуттями-враженнями» [10, с. 493]. Насправді йшлося про декаданс як предтечу модернізму – як перспективу польської і світової культури, а доводилося цілком логічно й об’єктивно: «Это первый член нового

credo модернистов, признающих религию красоты выше всех догматов. Быть может, это credo не вполне удовлетворяет всем запросам человеческой души, но оно, по крайней мере, звучит искренне, интересно... Быть может, хоть этот культ красоты спасёт, наконец, польскую поэзию, как спас уже немецкую, от неотвязной галлюцинации смерти, вечногo разрушения, гибели всех миров» [8, т. 8, с. 116], – тобто від світоглядної й естетичної кризи позитивістського/народницького напрямку, яка на переломі XIX–XX ст. уже була очевидною.

Для доведення Леся Українка докладно характеризувала [8, т. 8, с. 117–120] декадентські декларації, з котрими виступив скандально відомий митець С. Пшибишевський, а тогочасна польська література – белетристика, драматургія, поезія – тут-таки відгукнулася на них тенденційними творами, зокрема романом Анджея Немоевського «Листи безумця» з його іронічною критикою декадентів, суть котрої в Лесиному викладі передано тахітими стримано: *«Если эти артисты боятся прозы жизни, то напрасно, так как “только хороший поэт ценит надлежаще прозу”. Если же эти артисты служат только горсти избранных, из презрения к “подлой черни” – человечеству, которое, однако же, обращается с ними вежливо, несмотря на их высокопарную ругань, то пусть эти “сверхлюди” устроят отдельное государство, работают там сами на себя, не брезгуя никаким трудом, чтобы ни в ком из “черни” не нуждаться, а в свободное от занятий время пусть предаются “чистому искусству”»* [8, т. 8, с. 122–123].

Сам хід такої критики – максимально точно подаються опозиційні погляди – цілком характерний Лесі Українці з її намаганням розібратися в усіх складнощах літературної боротьби, вибудовуючи власну позицію. Підсумкова оцінка декадентських настроїв й антидекадентської на них реакції в талановитих авторів співчутлива до їхніх пошуків, проте об'єктивна. Зокрема авторка виділила, проаналізувавши докладніше, роман Станіслава Жеромського «Бездомні» (*«Так же болезненно жаждет синтеза и другой, столь же талантливый, как и Немоевский, но ещё более измученный писатель Жеромский»* [8, т. 8, с. 124]). Однак повну «силу й свободу» таланту серед митців їхнього покоління визнала лише за Вацлавом Серошевським – одним із показових неоромантиків польського порубіжжя (за тематикою із притаманним їй екзотизмом, за пригодницькою жанровою формою, за суб'єктивізмом експресивної стильової манери): *«Писатели, подобные Немоевскому и Жеромскому, производят впечатле-*

ние чего-то бесконечно нежного и любящего, но не сильного, не свободного духом. Совершенно противоположное впечатление производит столь же грустный и сосредоточенный, но мужественный и свободный талант Серошевского» [8, т. 8, с. 125].

Генетично й поетикою пов'язаний із польським та світовим романтизмом новоромантичний стиль характеризує, на думку Лесі Українки, і декадентів, і їхніх супротивників, з уточненням щодо Серошевського: *«По внешней манере, в сущности, такие различные по духу писатели, как Шишбышевский и Жеромский, как Тетмайер и Каспрович, очень сходны между собой: они все пишут новоромантическим стилем и постоянно противопоставляют чувство рассудку. Серошевский по литературным приемам ближе всего к русскому реализму тургеневского образца, но по пристрастию к исключительным темам, грандиозным контурам приближается опять-таки к романтизму»* [8, т. 8, с. 125]. Тобто вона бачила корені неоромантизму так само чітко, як їх визначають через сто з лишнім років: ураховуючи романтичні витoki, негативну реакцію на реалістичну літературу та її вплив і взаємодію з модернізмом різного кшталту.

Теза І. Журавської про те, що терміном «новоромантизм» Леся Українка насправді визначала «реалізм нового типу, в якому правдиве відображення дійсності поєднується з ідеєю визволення народу й особистості, зі світлою вірою в майбутнє» [1, с. 29–30], також є поступкою естетичному догматизмові радянського часу (а саме «реалізоцентризмові», на якому ґрунтувалися засади офіційно декларованого соцреалізму). У Лесі Українки поняття «неоромантизм» і «реалізм» різняться, хоча й В. Винниченка вона віднесла до «новоромантичної школи», проаналізувавши його ранні реалістичні оповідання про наймитське життя та порівнявши з Гауптманом на підставі авторського вміння показати індивідуальне обличчя в «юрбі» – в образі колективного героя [див.: 7, с. 365–369].

Уточнивши значення цих термінів у понятійному словнику Лесі Українки та відповідність її власному стилю в белетристиці, М. Моклиця доводить органічну причетність письменниці модерній добі й символізму як її чільному напрямку [4, с. 157–171]. Зокрема цілком слушно зауважує: «З точки зору розширення палітри засобів однаково цінні і реалізм, і натуралізм, і символізм, й імпресіонізм. У всіх цих стилів Леся Українка щось запозичила» [4, с. 170]. Тези можна підтвердити, порівнюючи Лесину критику зі статтями І. Франка про

Е. Золя 1877–1881 рр. [див.: 9, т. 26] та про польських письменників. Зокрема його вагомі критичні праці (польською й німецькою мовами) «Польський селянин в освітленні польської літератури» (1887), «Поезія Яна Каспровича» (1889) та «Марія Конопніцька» (1902), найбільш близькі за матеріалом Лесиній статті, виявляють прихильність до панівного на той час мистецького напрямку реалізму/натуралізму й несприйняття «ідеалізму» та «романтичного лахміття»; ідеологічно вони пройняті ідеями народництва [див.: 9, т. 27, с. 66–94, 257–264; т. 33, с. 375–383]. Стаття Лесі Українки ідеологічно належить уже іншій мистецькій добі – модерній.

Тому й Пшибишевський як уособлення польської «модерни» посідає в авторському аналізі вагоме місце (Франко про нього й не згадував). Цього модного на той час письменника Леся Українка в листі до матері 12.04.1913 р. назвала «погіршеним виданням д'Аннунціо» [8, т. 12, с. 459], який і сам, за її оцінкою у статті «Два направлення в новейшей итальянской литературе...», чимало запозичив у французьких декадентів та символістів [8, т. 8, с. 33, 37]. Однак у «польській» статті Пшибишевському відводиться належне місце як ідейному вождеві «краківської модерни» – гуртка польських декадентів 1890-х рр. навколо часопису «Życie», оскільки Пшибишевський дійсно був яскравим лідером у формованому ними русі «Молодої Польщі». На думку Лесі Українки, він – «поэт, и притом поэт-импрессионист по своим приёмам и по своему способу мышления... Благодаря тому, что он, как поэт, очень талантлив, владеет образами, умеет создавать из них новые (более или менее) комбинации, – только и можно понять его значительное влияние на направление новейшей польской поэзии» [8, т. 8, с. 117]. Через те погляди Пшибишевського авторка формулює якомога точніше, виділяючи тези про самодостатність і вічність мистецтва («искусство для искусства») та краси – «отражения абсолютного: души» («той самий ідеалізм» у Я. Каспровича Франко назвав «грубим анахронізмом» польського романтизму [9, т. 27, с. 261]), про свободу митця-артиста – «жреца новой религии искусства» – від обов'язків та цілей поза мистецтвом: «...он стоит выше жизни, всегда чист и свят, не знает ни прав, ни ограниченный и ничего не признаёт, кроме силы, в чём бы она ни проявлялась...» [8, т. 8, с. 118–119].

Докладно формулюються й логічні суперечності в програмі «абсолютної свободи» митця: «А между тем он не имеет права изобра-

жатъ толпу и обращать к ней – это дело агитатора; не имеет права входить в художественное общение с каким-нибудь определённым человеческим обществом – это дело учёного; не имеет права обращать внимание ни на политику, ни на всякие “внешние перемены” в жизни народа, а может только основываться на “неизменном и вечном” расовом отличии одного народа от другого... не имеет права изображать вещей, а только чувства, из них только бессознательные... особенно строго воспрещается свободному артисту иметь что бы то ни было общее с “реализмом”, к которому относится “всё до сих пор существовавшее искусство” (за очень немногими гениальными исключениями), потому что этот реализм есть “бездорожье души”» [8, т. 8, с. 119]. Викладено це із чималою дозою іронії (особливо відчутної в порівнянні «вільного» митця із «чем-то вроде лишённого прав состоянія» [8, т. 8, с. 119]). Зрозуміло, що дотримуватися цих алогічних обмежень у творчості авторка не вважала за потрібне, тому й бачимо нині її власну художню спадщину причетною до всіх мистецьких віянь доби й водночас творінням вільного духу, тоді як талант кумира декадентської епохи Пшибишевського¹ занепав ще за його життя (1868–1927), переживши власну славу.

Очевидно, цим і пояснюється сарказм ущипливої Лесиної характеристики в цитованому листі 1913 р. У підсумку ж статті авторка лише відзначила, що сучасна їй польська література не завершила «аналитической работы» (притаманної реалізму-«позитивізму») через об'єктивні історичні причини (у підцензурній статті є натяк на російську великодержавницьку політику), тому очікуваний критикою «синтез» польська література «вообще вряд ли скоро найдет... так как ей слишком часто мешали в работе более или менее не зависящие от нее обстоятельства», однак Леся Українка бажала їй – «богатой, разнообразной и крайне интересной» – віднайти «свободу духа, отвагу» [8, т. 8, с. 127].

Докладніше уявлення про оцінки польської «модерни» / тодішнього декадентства дають пізніші за статтю листи письменниці, хоча загалом у них про польських письменників згадано не часто. Зокрема в листах від 1900 р. названо, крім побіжно згаданих Пшибишевського та М. Конопніцької (останню – переважно у зв'язку зі статтею, при-

¹ Пік його популярності у Європі припав на 1890-ті рр. У Росії перекладне десяти томне «Полное собрание сочинений» Пшибишевського з'явилося в 1905–1911 рр.

свяченою їй), ще одного визначного сучасника – Станіслава Виспянського. У листі до Остапа Луцького 15.02.1907 р. йдеться про переклади творів мало знаного в Україні польського митця: *«...певне, не хутко набереться перекладів з нього стільки, щоб стало на цілу книжку, а “Смерть Офелії” замала, щоб її видавати окремо. Хоча я теж не належу до великих прихильників Виспянського, як взагалі польської модерни (вважаючи її значно погіршеним виданням модерни німецької, котру ставлю високо), але спеціально “Смерть Офелії” мені досить подобається в Вашому перекладі (в оригіналі я її не знаю), і я б радо умістила її, за Вашим дозволом, до того збірника на користь українських засланих у Вологді, до якого прошено мене збирати матеріали»* [8, т. 12, с. 184]. А далі Леся Українка пише, що їй оригінальні вірші О. Луцького їй подобаються: *«...зовсім не гірші від перекладу, бо в них більше щирості й свіжості, ніж у зманерованого “великого чоловіка” польської модерни»* [8, т. 12, с. 184]. Тут очевидна притаманна письменниці сміливість та самостійність літературних оцінок: знаменитих чужоземних авторів вона не боїться ставити поруч із незнаними у світі молодими співвітчизниками, об'єктивно оцінюючи тих і других та радіючи за своїх колег та за рідну літературу, коли бачить у ній достойних новаторів. Завдяки своєму широкому знанню чужоземних літератур Леся Українка була позбавлена комплексу меншовартості національної культури.

Коли ж ідеться про епігонське наслідування модних чужих віянь (здебільшого тими, хто на такий комплекс хворіє), вона безжальна. У цитованому вище її листі до матері Пшибишевській згаданий у зв'язку із драматичним етюдом Гната Хоткевича «Любов до жінки», якому дається сердитий і водночас саркастичний коментар: *«Рідко буває, щоб очевидячки щиро написана річ могла так драгувати! Просто і сміх, і досада бере від того “ревища” над “маленькими черевичками”, хоч і почуваси, що воно, либонь, щире. Се якась крайня розпущеність, не в моральному, а в естетичному значенні цього слова. От якесь погіршене видання Пшибишевського, а вже й той є погіршеним виданням д'Аннунціо... Сього, звісно, не можна казати авторів, бо він мене з'їсть...»* [8, т. 12, с. 459]. Засторога *«не можна казати»* тут явно не з остраху викликати гнів Хоткевича, а з делікатності, бо оцінка мотивована не бажанням злорадно попліткувати за спиною в колеги, а досадою на недолугість українських епігонів чужої моди.

Хоча Леся Українка називала свою критичну працю роботою *ad panem et aquam* («для хліба і води», тобто «для зарібку») на противагу роботі *ad animae salutem* («для душі»; листи із Сан-Ремо 23.12.1902 та 13.01.1903 р. до І. Франка, 29.12.1902 р. до сестри Ольги та 30.12.1902 р. до О. Кобилянської і 03.02.1903 р. до М. Кривинюка, у яких згадано статтю про М. Конопніцьку [8, т. 11, с. 373, 374, 378; 8, т. 12, с. 12, 37]), однак виконувала цю роботу ретельно, відповідально й самовіддано – зрештою, як будь-які покладені на себе обов'язки. Вона стільки разів із прикрістю згадувала не прийняту редакцією російського часопису статтю про Конопніцьку тому, що віддала їй *«три тижні (коли не місяць!) роботи»* (насправді ж, очевидно, набагато більше, адже виміряти «підводну частину айсберга» неможливо) і щиро шкодувала, що *«можуть пропасти дарма»* [8, т. 12, с. 37]. У зв'язку з долею загубленої статті в листі до сестри Ольги вона виклала міркування про фах критика, які свідчать, що саме з ним пов'язувала своє професійне майбутнє. Гірко зауваживши, що український літератор не може заробити у своїй країні, у царині рідного слова, Леся Українка ділилася із сестрою своїми планами та клопотами: *«Чим більше поважних журналів стоятиме в моєму “формулярі” професіональному, тим легше буде мені надалі здобути собі повсякчас літературний зарібок... а я маю причини дедалі все більш ним інтересуватись, бо така матеріальна незалежність єсть одна з поважних підвалин моральної незалежності. Та, крім цих матеріальних “видов”, я маю ще й інші і через те “кладу лапки” не абикуди, а тільки на чисті місця, де мої лапки не тільки мені самій послужити мають. <...> ... ще ж слава богу, що я маю як перебирати та вибирати, а інші, то й в калюжу сідають, бо так мусять»* [8, т. 11, с. 374]. З огляду на ці зізнання, не випадає вважати літературно-критичний доробок письменниці чимось маловартісним поруч з іншими сторінками її спадщини.

Стаття «Заметки о новейшей польской литературе» та епістолярна критика Лесі Українки й через століття є зразком високого професіоналізму та відповідальності автора за кожен характеристику й оцінку, ґрунтовані на широкій і глибокій ерудиції, чудовому знанні матеріалу, вибраного для аналізу зі знанням справи, неупереджено й виважено. Критичні оцінки в листах значно різкіші у вияві особистих смаків та уподобань (зокрема щодо декадентів Пшибишевського й Виспянського), однак так само щирі, зацікавлені та засвідчують уважне й постійне читання нових творів відомих сучасників, без чого

професійна критика неможлива. Для нинішнього читача критична спадщина Лесі Українки не втратила цінності – і як вияв літературних смаків своєї декадентської доби, і як свідчення про видатну авторку, і як втілення засад компетентності, принциповості та порядності в професійній науково-критичній праці, котрі й досі лишаються для співвітчизників зразковими.

Джерела та література

1. Журавська І. Леся Українка та зарубіжні літератури / І. Журавська. – К. : Вид-во АН УРСР, 1963. – 232 с.
2. Комзюк В. Леся Українка в польських перекладах і критиці / В. Комзюк // Наук. вісн. Волин. держ. ун-ту ім. Лесі Українки. Філол. науки (Лесезнавство). – 1998. – № 7. – С. 11–12.
3. Міщенко Л. Леся Українка в літературному житті / Л. Міщенко. – К. : Дніпро, 1964. – 261, [3] с.
4. Моклиця М. Естетика Лесі Українки (контекст європейського модернізму) : монографія / М. Моклиця. – Луцьк : Волин. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2011. – 242 с.
5. Радишевський Р. П. Іскри єднання: до питання про інтернаціональні мотиви творчості Лесі Українки / Р. П. Радишевський. – К. : Дніпро, 1983. – 203 с.
6. Радишевський Р. Творчість Лесі Українки в Польщі / Ростислав Радишевський // Леся Українка. Публікації. Статті. Дослідження / Леся Українка ; АН УРСР, Ін-т л-ри ім. Т. Г. Шевченка ; упоряд. О. Ф. Ставицький ; відп. ред. П. М. Федченко. – К. : Наук. думка, 1984. – С. 183–213.
7. Українка Леся. [Винниченко] / Леся Українка ; пер. з рос. В. Панченка // Винниченко В. К. Раб краси : оповідання, повість, щоденникові записи : для ст. шк. віку / В. Винниченко ; упорядкув., передм., прим. В. Є. Панченка. – К. : Веселка, 1994. – С. 351–371.
8. Українка Леся. Зібрання творів. У 12 т. / Леся Українка. – К. : Наук. думка, 1975–1979.
9. Франко І. Зібрання творів. У 50 т. / І. Франко. – К. : Наук. думка, 1976–1986.
10. Хмелюк М. Польська література в рецепції Лесі Українки / М. Хмелюк // Леся Українка і сучасність : зб. наук. пр. – Луцьк : РВВ «Вежа» Волин. нац. ун-ту ім. Лесі Українки, 2007. – Т. 4, кн. 2. – С. 491–498.
11. Markiewicz H. Pozytywizm / H. Markiewicz. – W. : Wyd-wo nauk. PWN, 2002. – 610 s.

References

1. Zhuravska, I. 1963. *Lesia Ukrainka ta zarubizhni literatury* [Lesia Ukrainka and foreign literatures]. Kyiv: AN URSSR (in Ukrainian).
2. Komziuk, V. 1998. “Lesia Ukrainka v polskykh perekladakh i krytytsi” [Lesia Ukrainka in Polish translations and criticism]. In *Naukovyi visnyk VDU*, edited by Volynskiy derzhavnyi universytet imeni Lesi Ukrainky. [Scientific announcer VSU. A magazine of the Lesia Ukrainka’s Volyn State University. Philological sciences (Lesia’s studies)], 7: 11–12 Lutsk (in Ukrainian).

3. Mishchenko, L. 1964. *Lesia Ukrainka v literaturnomu zhytti* [Lesia Ukrainka in literary life]. Kyiv: Dnipro (in Ukrainian).
4. Moklytsia, M. 2011. *Estetyka Lesi Ukrainky (kontekst yevropeiskoho modernizmu): monohrafiia* [Lesia Ukrainka's Aesthetics (context of European modernism): monograph]. Lutsk: Volynskiy natsionalnyi universytet imeni Lesi Ukrainky (in Ukrainian).
5. Radyshevskiy, R. P. 1983. *Iskry yednannia: Do pytannia pro internatsionalni motyvy tvorchosti Lesi Ukrainky* [Sparks of unity: To the question about international reasons of Lesia Ukrainka's work: monograph]. Kyiv: Dnipro (in Ukrainian).
6. Radyshevskiy, R. 1984. "Tvorchist Lesi Ukrainky v Polshchi" [Lesia Ukrainka's Work in Poland]. *Lesia Ukrainka. Publikatsii. Statti. Doslidzhennia* [Lesia Ukrainka: Publications. Articles. Researches], 183–213. Kyiv: Naukova dumka (in Ukrainian).
7. Ukrainka, Lesia. 1994. ["Vynnychenko"]. In *Rab krasyy: opovidannia, povist, shchodennykovi zapysy*, edited by V. K. Vynnychenko [Slave of beauty : stories, novel, diary records], 351–371. Kyiv: Veselka (in Ukrainian).
8. Ukrainka, Lesia. 1975–1979. *Zibrannia tvoriv* [Collected works], vols. 1–12. Kyiv: Naukova dumka (in Ukrainian).
9. Franko, I. 1976–1986. *Zibrannia tvoriv* [Collected works], vols. 1–50. Kyiv: Naukova dumka (in Ukrainian).
10. Khmeliuk, M. 2007. "Polska literatura v retseptsii Lesi Ukrainky" [Polish literature in the Lesia Ukrainka's reception]. *Lesia Ukrainka i suchasnist* [Lesia Ukrainian and present time: collection of scientific works.], 4 (2): 491–498. Lutsk: Volynskiy natsionalnyi universytet imeni Lesi Ukrainky (in Ukrainian).
11. Markiewicz, H. 2002. *Pozytywizm* [Positivism: monograph]. Warszawa (in Polish).

Колошук Надежда. Леся Українка в ролі критика польської літератури. В статті йде про критичні оцінки польської літератури в збереженій статті «Заметки о новейшей польской литературе» (1900) і в листах Лесі Українки. В частині, о її оцінках польського «позитивізму» і декаданса. Так званувану «українську школу» в польському романтизмі Леся Українка розглядала в імагологічному аспекті – через зображення польськими прозаїками-«позитивістами» «своїх» «хлопов» і «хлопов-русинов». Стаття «Заметки о новейшей польской литературе» і епістолярна критика Лесі Українки століття спущено по-прежньому являються зразками високого професіоналізму і відповідальності автора за кожну характеристику і оцінку, котрі обґрунтовані прекрасним знанням матеріала, вибраного для аналізу со знанням справи, об'єктивно і зважено.

Ключевые слова: критика Лесі Українки, епістолярна критика, польський «позитивізм» в літературі, польський декаданс, імагологічний аспект критики, модернізм, реалізм.

Koloshuk Nadiia. Lesia Ukrainka in the Role of the Critic of the Polish Literature. It deals with the critical rating in reference to the Polish literature in the articles "Notes about the newest Polish literature" (1900) and in Lesia Ukrainka's

letters. In particular, it is about her appreciation of the Polish “positivism” and decadence. Lesia Ukrainka considered so-called “Ukrainian school” in Polish Romanticism in the light imagological aspect – representation by Polish novelists-“positivists” of “their” farmers and peasants-“Rusyn”. The article “Notes about the newest Polish literature” and epistolary criticism by Lesia Ukrainka are a century later an example of professionalism and responsibility for each author’s characterization and evaluation. They are grounded on excellent knowledge of the material, and chosen to analyze competently, impartially and carefully.

Key words: Lesia Ukrainka’s criticism, the epistolary criticism, the Polish “positivism” in the literature, the Polish decadence, the imagologic aspect in the criticism, modernism, realism.

Стаття надійшла до редакції 13.10.2016 р.

УДК 821.161.2–2.09:159.9

Євгенія Кононенко

ДОН ЖУАН: ВИПРОБУВАННЯ ДЛЯ ЖІНОК, ВИПРОБУВАННЯ ДЛЯ ЧОЛОВІКІВ?

У статті проаналізовано драму Лесі Українки «Камінний господар» із застосуванням апарату аналітичної психології К.-Г. Юнга. Концепт Тіні як важливої частини психіки, що не контролює людське «я», виявляється продуктивним для дослідження драматургії Лесі Українки, зокрема й цієї драми. Жоден із чотирьох головних героїв твору не усвідомлює ні своєї тіні, ні свого анімуса/аніми. Тож не відбувається особистісного зростання жодного з героїв. Навіть Долорес, котру прийнято розглядати в парадигмі морального максималізму, діє як ординарна закохана жінка, яка всіма силами прагне завоювати свого обранця, можливо, сама не усвідомлюючи банальності своїх дій. Однак відбувається особистісне зростання авторки драми.

Ключові слова: аналітична психологія, Тінь, Персона, Анімус/Аніма усвідомлення Тіні, роль Дон Жуана.

Творчість Лесі Українки, особливо її сугестивна драматургія, сповнена напруженого пошуку істини. Але тієї істини, яка лежить у царині філософських, психологічних, світоглядних ідей, індивідуальних пошуків, а не в царині суспільної ідеології. Адже жоден суспільний рух не несе в собі тих ідей, які може добути лише вдумлива людина, котра пізнає світ і шукає в ньому своє місце. Жодна епоха,

жодна спільнота, релігія, колективна ідея не є для Лесі Українки оперттям у її індивідуальних пошуках. Ні раннє християнство, ні античність, ні Троя, Греція, Рим, ні Юдея не є для поетеси золотим віком. Так само не є золотим віком, у розумінні Лесі Українки, і доба середньовічного лицарства. Це й стверджує її драма «Камінний господар». Кодекси честі, згідно з якими треба будувати своє життя, щоб бути лицарями без страху й без догани, не сприяють духовній інтеграції ані тих, хто їх чесно дотримується, ані тих, хто відважно їх порушує. Саме апарат аналітичної психології К.-Г. Юнга, застосований до чотирьох головних дійових осіб «Камінного господаря», найкраще й найпереконливіше підтверджує цю думку.

Карл-Густав Юнг так само, як і Зигмунд Фройд, послуговувався терміном «несвідоме», щоб позначити сферу психіки, не доступну людському «я». Проте, на відміну від З. Фрейда, К.-Г. Юнг вважав, що несвідоме є не лише сховищем інфантильного індивідуального досвіду, а й умістилищем ширшого, колективного досвіду, якого в індивідуальному бутті людини могло й не бути. Індивідуальна свідомість не контролює колективного несвідомого, яке структурується за допомогою **архетипів** колективного несвідомого,

Увесь час у культурному контексті України звучить слово «архетип», яке нерідко вживається дуже довільно, без будь-якої прив'язки до теорії колективного несвідомого. В ідеальному сенсі *архетип* – це умовна схема, яка вживається для пояснення психічних процесів і стає помітною, лише коли проявляє себе.

Юнгівська теорія особистості виділяє архетипи персони, тіні, анімуса, аніми та самості. **Персона** – це те обличчя, яке конструює собі людина для зовнішнього світу. Це посередник між свідомим «я» і зовнішнім світом. Певною мірою в персоні втілюється уявлення людини про те, як вона хоче виглядати для оточення. **Тінь**, навпаки, є тим, ким людина бути не хоче. Це сума тих неприємних якостей, які людина прагне сховати від соціуму, яких вона сама в собі, буває, і не усвідомлює; котрі все одно проявляються, особливо за гострих, екстремальних обставин. І чим меншою мірою людина усвідомлює свою тінь, тим та тінь чорніша й густіша, тим проблематичніше позбутися її негативу. «Тінь являє собою моральну проблему, яка кидає виклик особистому “я” в цілому, бо жодна людина не в змозі усвідомити власної тіні, не доклавши серйозних зусиль морального характеру. Її усвідомлення передбачає визнання реальної присутності

темних аспектів власної особистості. Акт такого визнання – найсуттєвіша умова самопізнання будь-якого роду; і, як правило, для його здійснення треба подолати чималий спротив» [4, с. 17].

Також дуже важливими для юнгівської теорії особистості є поняття аніми/анімуса. **Анімою** швейцарський психіатр називав внутрішній образ жінки, який зберігає чоловік, а **анімусом** – чоловіче начало в жіночій психіці. Пізнати ці елементи саме власної психіки – це надзвичайно важкий етап самопізнання, ще важчий, ніж усвідомлення тіні. «Природа консервативна й неохоче допускає зміну свого шляху; вона вперто обороняє недоторканість заповідників, де перебувають аніма й анімус» [4, с. 28].

Нарешті, архетип **самоті**, з одного боку, – це архетипічний образ найповнішого потенціалу людини й цілісності особистості, а з другого – «самість є образом Бога; той, хто знає себе, знає й Бога» [4, с. 33].

Отже, жоден суспільний рух, національний, державний чи релігійний, хоча й може містити здорові ідеї, але не в змозі створити тієї реальності, яка б сприяла наближенню до Бога максимального числа членів громади. На це спроможний лише безкорисливий шукач істини. Але то буде результат індивідуального, та аж ніяк не колективного пошуку. Власні духовні здобутки не можна нав'язати іншим, навіть близьким по духу друзям. Кожен повинен самотужки дійти до істини власного життя. Тому й проблематичною є абсолютність кодексів честі, догматичне дотримання яких може призводити до результату, протилежного до того, заради якого ці кодекси творилися. Саме це якщо не знала, то неусвідомлено відчувала Леся Українка. І саме це на прикладі нібито надзвичайно привабливої системи європейського лицарства показала вона у драмі «Камінний господар».

Дійові особи драми – християни-католики. У творі також багато уваги приділено спасінню безсмертної душі – це один із важливих смислів «Камінного господаря». Але що таке спасіння безсмертної душі в межах теорії Юнга? І, власне, таке бачення збігається з концептами деяких релігійних систем, наприклад, деяких неопоганських, а також деяких гілок буддизму. Спасенність людини на порозі смерті є не її обтяженість тими чи іншими умовними гріхами, бо ж гріх завжди умовний: те, що вважається пороком в одній духовній системі, може бути чеснотою в іншій. Отже, у відкритості до спасіння може бути важливим стан свідомості на момент переходу за межу. Людина могла порушувати всі наявні заповіді й кодекси, але якщо це

робилося з усвідомленням того, що саме такої поведінки вимагала саме та ситуація, у якій це чинилося, то йдеться не про загублену душу, ідеться, навпаки, про душу спасенну.

Усі четверо героїв «Камінного господаря» так чи інакше, а вмирають у рамках розгортання драми. Який стан їхньої свідомості? Що можна збагнути, якщо підійти до них із позиції архетипів персон й тіні, аніми та анімуса?

Дон Жуан, лицар кохання, лицар свободи, який може спокусити будь-яку жінку й уважає це своєю чеснотою, а не гріхом. Формально Дон Жуан є католиком. Але його поведінка демонструє його елліністичний світогляд, у якому нема християнського почуття гріха, у якому правий той, хто гарний та відважний. Персона Дона Жуана – це персона лицаря прекрасної дами на ймення Афродіта, яку він ніколи не зраджує. Саме цей неусвідомлений світогляд тонко відчують великі митці. Один із яскравих прикладів – це відомий вірш Шарля Бодлера «Don Juan aux enfer», «Дон Жуан у пеклі», де лицар волі потрапляє не в християнське пекло, а в грецький Аїд, на береги Стікса, де за ним біжать юрмища жінок, на яких він велично не звертає уваги [5, с. XV].

Дон Жуан не бере шлюбу з жодною жінкою, не зраджує ні античної прекрасної дами Афродіти, ні, у варіанті «Камінного господаря» Лесі Українки, католицької нареченої Долорес. Останньої він не кохає і не покохає ні за яких обставин, але ставиться до неї з незмінною шляхетністю. Отже, Дон Жуан успішно діє як поганин, доки зберігається тіньова домовленість із католицизмом, яку для нього підтримує Долорес.

Дон Жуана породила Іспанія – країна, де католицизм було чи не найбільш тиранічним. Лицар кохання утворився в колективному не-свідомому Іспанії як поганська тінь задуреної католицизмом іспанської персоні. Але ж тінь, глибока неусвідомлена тінь відвертого еллініста Дон Жуана є католицькою!

Дон Жуан відважно чинить християнський блуд із піднесенням еллінського бога. Поки він це робить справді відважно, виходячи на поєдинок із чоловіками-суперниками, на його боці доля, яка перестає сприяти лицарю волі, тільки-но він починає боятися. Це почалося в домі Командора, де Дон Жуан неодноразово *здригається*, як зазначає авторка в ремарках IV дії. І от він боязко каже у відповідь на прохання одягти плащ Командора:

Ні, Анно,

Мені ввижається на ньому кров! [3, с. 161].

Дон Жуан не боявся живого Командора, але не може змусити себе не боятися мертвого. А коли лицар волі одягає вбрання лицаря обов'язку й дивиться у свічадо, то із задзеркалля виходить Дон Гонзаго та вбиває Дон Жуана.

Цікаво, що не ознайомлена з аналітичною психологією (але в ті часи ще й сам Юнг не був із нею ознайомлений) Леся Українка майстерно обіграла концепт тіні, яка вбиває того, хто боїться її особливо сильно, особливо не усвідомлено. Командор Лесі Українки не йде важкими кроками, як у Мольєра чи Пушкіна, а саме виходить із задзеркалля як глибинний образ саме того, що людина несподівано бачить у собі, чого бачити аж ніяк не готова. Себто власної тіні.

Командор у цьому контексті виступає як католицька тінь поганина Дон Жуана з усіма моторошними ідеями гріха й пекельних мук, чого приречений боятися кожен католик. Оскільки Дон Жуан – іспанський шляхтич, то, напевне, він колись отримав католицьке виховання, перш ніж став тим, ким він став. І викоринити католицтво зі своєї особистості так і не зміг, загнавши його глибоко в тінь.

Командор – то людина, яка неухильно дотримується правил поведінки, як шляхетських, так і зовнішніх, релігійних. Це відданий представник станової аристократії, який ревно виконує аристократичний кодекс честі й пишається цим. Чи несе істину цей досить суворий статут? Певне, що так, якщо суддею його дотримання виступає не аристократичний істеблішмент, а Бог як вища сутність. Тоді справді можна говорити, що становий аристократ є водночас і Аристократом Духу.

Чи є таким Командор Гонзаго де Мендонза? Аж ніяк. Адже для нього, щоб «встоять на верхів'ї», потрібно не лише виконувати «вимог найменших етикет», а й, головне, дбати, щоб це не пройшло повз увагу людей його кола. А Божий храм для Командора – то місце, де встановлюються земні ієрархії, демонструються коштовні оздоби.

Вам треба

*пишнотою всіх дам переважати,
Іще будь ласка, як прийдем до церкви,
не пропускайте донні Консепсьйон
край королеви сісти... [3, с. 126], –*

каже він, демонструючи дуже земний контекст відвідин Божого храму. Командор творить Бога із земної аристократичної ієрархії, вищим щаблем якої є трон. Але чи спасає цей бог, навіть якщо слухати нудних проповідників, якщо таких уподобала така ж таки королева? Королева, яку Командор шантажує своєю відданістю:

Нам належить перше місце всюди...

.....
*Коли ж не тільки донна Консепсьйон,
а й королева схоче те забути,
то я не гаячись покину двір,
за мною рушить все моє лицарство,
і вже тоді нехай його величність
придержує корону хоч руками,
щоб раптом не схитнулась [3, с. 126].*

На рівні персони Командор – це лицар без страху й догани. Але його глибоко захована тінь, напевне, бажає потурати власним неусвідомленим бажанням. Чи не тому його так обурює Дон Жуан, який дозволяє собі робити те, що тому диктує серце? У фіналі драми Командор кладе руку на серце Дон Жуана, блокуючи його, чим здійснює одне зі своїх таємних бажань: зупинити нахабне серце, якого слухався цей сумнівний лицар! Адже справжній лицар, згідно з уявленнями Командора, – це той, хто слухається не серця, а кодексу.

Донна Анна – дружина Командора, жінка, яка не зуміла приручити Дон Жуана, але яка зуміла його погубити. Віра Агеєва розглядала донну Анну в оптиці фемінізму: «Вона хоче не поривати із суспільством, а досягти успіху, слави і влади» [1, с. 116]. Так, і за найсуворішого патріархату завжди траплялися владні й винахідливі жінки, які вміли маніпулювати чоловіками, залишаючись у тіні, штовхаючи чоловіка на подвиги й на злочини, що, зрештою, те саме. Анна – жінка амбітна, яка прагне високого щабля так само у земній, не небесній ієрархії, як і Командор. І здається, саме це і є її сутністю.

Але чи є Анна анімою Командора? Здається, що ні. Аніма Командора – то жінка слухняна, повністю покірنا волі чоловіка. Це показує фінал драми, коли Командор справджує своє ще одне не усвідомлене, проте істинне бажання: ставить Анну на коліна. Командор помилив-

ся, коли одружувався з Анною. Дамою без догани при лицарі без страху може бути лише жінка без власної волі.

Анна цілком може вдати покірну жінку, якщо цього потребує ситуація, що неодноразово показано в діалогах драми. Це жінка, яка вміє назвати чоловіка сильним для того, щоб створити в нього ілюзію його власної волі, між тим нав'язавши йому свою. Дві сильні особистості можуть ужитися в шлюбі лише тоді, якщо обоє є інтегрованими, дуже свідомими особистостями. До цього в муках прийшли Руфін і Прісцила лише на порозі страти. А подружжя Анни й Командора приречене бути нещасливим, або хтось із них має овдовіти, що й стається.

Суворий владний Командор не є й анімусом Анни. Але й «волелюбний» Дон Жуан так само не є анімусом цієї амбітної жінки. У її бажанні підкорити лицаря волі закладено неусвідомлене бажання чи не кожної жінки, яка відчула свою сексуальну силу підкорити «альфа-самця», зробити об'єкт сексуального бажання всіх жінок лише своїм.

Проте якщо Дон Жуан перестає бути собою, себто донжуаном, то він, за спостереженням іспанського поета Антоніо Мачадо, або вмирає, або стає ченцем, тобто своєю протилежністю, але ніколи не стає батьком родини чи земним правителем. Донна Анна цього не розуміє й платить за це життям. Так, ця сильна особистість не могла бути слухняною подругою Командора, бо якби могла – то нею й була б, і не стала б героїнею цієї драми. Її анімус – то слухняний жіночій волі чоловік, а такі були в усі часи, навіть у часи найсуворішого патріархату. Але такими не є ні Командор, ні Дон Жуан.

І нарешті, **Долорес** – фаворитка вітчизняного лесезнавста, яку багато хто вважає *alter ego* авторки. Якщо донна Анна й Командор наявні в наративах про Дона Жуана інших авторів, то Долорес як вічна наречена лицаря волі є рідною, не адаптованою «дочкою» Лесі Українки, яку «народила» саме вона.

За О. Забужко «Долорес – дух лицарства, його *жіночий первень*» [2, с. 494]. Здавалося б, хто як не Долорес шукає собі місця саме в небесній системі цінностей? Але чи так воно, якщо подивитися на Долорес «юнгіанськими» очима? Персона Долорес – то уособлення безкорисливого кохання до грішника Дон Жуана, із якого вона зробила бога. Здавалося б, це її істина, сутність її гордої особистості. Заради коханого вона віддає найдорожчі скарби католицької системи цінностей: дівочу честь і безсмертну душу.

Але чи жертвовність є саме тим життєвим проектом, у якому реалізується самість Долорес? Розмова Дона Жуана з Долорес у печері на березі моря в околиці Кадікса свідчить про зворотне. Долорес поспішає якомога детальніше оповісти коханому, які жертви принесла вона заради нього. Отже, суддею її жертвних дій заради божественного кохання виступає не Бог, а сам коханий. Мимоволі згадується справді безкорисливий середньовічний лицар Сирано де Бержерак із героїчної комедії Едмона Ростана, який лише на смертному одрі розповів коханій Роксані, що саме він, а не її покійний чоловік Крістіан де Невіле, писав до неї листи кохання.

А Долорес, як свідчить її діалог із Дон Жуаном, робить останню спробу привернути коханого до себе, коли поспішає принести йому в його печеру «декрет від короля і папську буллу». Приносить їх власноруч, хоча могла б у якийсь спосіб передати, але тоді б коханий міг так і не довідатися, хто їх для нього організував, а це Долорес не влаштувало б. І не було нагоди ще раз поговорити з непокірним коханим. Долорес частково досягає результату: Дон Жуан пропонує нареченій нарешті взяти шлюб. Але Лицар Волі є визнаним майстром словесної казуїстики, він уміє зробити пропозицію так, щоб її не було прийнято!

Але діалог триває. Долорес застосувала ще не весь свій арсенал. Після рішучого запитання Дон Жуана:

Сей декрет, ця булла...

*Як ви їх здобули? Я вас благаю,
скажіть мені! [3, с. 117].*

Долорес відповідає:

Що ж, я скажу:

Я за декрет цей тілом заплатила [3, с. 117].

І хто ж купив тіло Долорес, щоб улаштувати для Дон Жуана декрет від короля? Чи мав той безіменний покупець бодай якусь радість, чи йому досить було відчутти владу над майбутньою черницею? І що відчула тоді Долорес? Ганьбу чи тіньову гріховну радість? Леся Українка не дає інформації для роздумів щодо цього, і тут ми нічого не можемо знати.

Боже, як страшно се, Долорес! [3, с. 118] –

відповідає своїй вічній нареченій Дон Жуан. Авторка не ставить ремарки, яким тоном вимовлено ті слова. Можливо, дуже іронічним.

А Долорес не заспокоюється й, не побачивши очікуваної реакції і на цей постріл, ще більшою мірою бере через край та розповідає про свій намір піти в монастир «з уставом найсуворішим», де

Обітницю мовчання

І посту, й бичування дам я богу [3, с. 118].

Отже, як і в «Одержимій», маємо неймовірну екзальтовану любов, яка все одно не викликає відгуку. І коли Долорес перераховує всі ті жертви, які принесла заради Дон Жуана, то ми цілком уявляємо знайому житейську ситуацію, коли жінка банально хоче викликати почуття вини в коханого чоловіка. А заодно – і почуття ревнощів. Якщо жінка йде до чоловіка, щоб сказати йому: через те, що він її не любить, вона піде в монастир, де бичуватиметься, то вона таки чекає від нього слів кохання й поцілунків, хоча й говоритиме протилежне. Долорес також добре володіє словесною казуїстикою! Коли вона навантажує Дон Жуана переліком мук, які терпітиме заради нього, то чи не падає її божественна екзальтованість до рівня банальної жіночої істерики?

Долорес згадує якогось так само неназваного святого отця, який визволяє душу Дон Жуана від кар пекельних, через те, що вона, Долорес, узяла на себе каятись довічно за його гріхи. Але ж жоден святий отець такої влади не має, лише Бог! Або іноді такі повноваження бере на себе Його опонент, із яким, буває, також домовляються, коли товаром стає безсмертна душа.

Дон Жуан не дуже обізнаний у питаннях богослов'я – і тому Долорес може й далі лякати його. Але він мовчить і на таке, та Долорес, яка зібралася була йти, зупиняється й кидає чи не останній свій козир:

Ні, ще раз! Останній раз

я подивлюся ще на сії очі! [3, с. 119].

І тут Дон Жуан пропонує Долорес, котра, як вона сама щойно поінформувала його, уже не є цнотливою нареченою, не шлюб, а те, що пропонував усім іншим жінкам: «мить єдину щастя». Але Долорес не хоче бути, як усі інші, і замість того, щоб прийняти «мить єдину

щастя», намагається повернути нареченому обручку, щоб знову спонукати його до якихось неординарних дій на свою користь.

Чи правду говорила Долорес Дон Жуану про своє продане тіло? Чи пізнала вона, як це робиться? Чи несвідомо хотіла викликати в нього ревності, прийом, який використовує більшість звичайних жінок, коли так хочеться привернути до себе неслухняного чоловіка?

Схоже, мучениця Долорес так само, як і гедоністка донна Анна, хіба що іншими методами, хотіла підпорядкувати собі «альфа-самця» й так само зазнала поразки, бо проект, як уже зазначалося, нездійснений у віках. Здається, у поєдинку з Долорес Дон Жуан виходить переможцем, або, можливо, вони зіграли в нічию. Але чи так воно?

Дон Жуан завжди шанував свою католицьку наречену, яка ірраціональним способом убезпечувала його гріховну діяльність, поки була нареченою. Саме після розмови на березі моря почався той поєдинок Дон Жуана й Донни Анни, який призвів до загибелі обох. Їх убиває Командор, але в символічному просторі їх, схоже, погубила Долорес, яка, цілком можливо, прокляла Лицаря Волі, якого так і не змогла завоювати, «етапувавши» його з берегів Ахерону в безнадійне католицьке пекло з усіма його нездоланими страхами й непереборними комплексами.

На сторінках драми Лесі Українки «Камінний господар» не відбувається духовної інтеграції жодної з дійових осіб. Ніхто не усвідомлює ні власної тіні, ні своїх внутрішніх чоловіка або жінки. Усіх заводять у нетрі «нерозумна сваволя», уособленням якої виступає неусвідомлений анімус/аніма кожного з чотирьох: Дон Жуан зрадив Афродіті з донною Анною, не ту дружину обрав Командор для своїх амбітних планів, так само, як і Донна Анна – для своїх. Та й максималістка Долорес, мета якої – божественне кохання й божественний шлюб, обрала для цієї мети об'єкт, якому божественний шлюб не потрібен, якому стали б у пригоді хіба що божественні заручини, що перестали вдовольняти божественну наречену. Дон Жуан як чоловік досвідчений, особливо в царині жіноцтва, засумнівався, що бичування Долорес урятує його гріхи, яких він, принаймні на рівні персони, за собою не визнавав. А чи бажала Долорес рятувати його безсмертну душу? На рівні своєї персони, цілком можливо. Але неусвідомлена тінь Долорес спочатку хотіла цю душу підпорядкувати собі, а коли це не вийшло, найімовірніше, забажала помсти тому, кого так і не зворушила її жертвовність.

На сторінках драми незримо присутня ще одна особа – її авторка. Драму «Камінний господар», як і драму-феєрію «Лісова пісня», написано так само в тому стані авторського екстазу, коли несвідоме диктує текст. Тобто коли авторське самовираження сягає кульмінації. Напевне, Леся Українка хотіла розібратися в архетипі донжуана, інваріанти якого, цілком можливо, зустрічала на своєму життєвому шляху. «В сій темі є щось диявольське, містичне, недарма вона от уже хутко 300 літ мучить собою людей» [3, с. 399]. Ці відомі слова з листа А. Кримському цитують чи не всі, хто досліджує «Камінного господаря», тим більше, що їх не треба вишукувати, бо їх наведено в примітках до драми в 12-томному зібранні творів.

Так само в тих примітках наведено фрагменти листа Лесі Українки до Ольги Кобилянської від 03.V.1913 р., де вона характеризує свій творчий задум Долорес: «вона і в монастир пішла не так, як всі, не для порятунку власної душі, а для пожертвування нею! Вона і заручилась без надії на заміжжя, знов таки, не як всі» [3, с. 400]. Далі в цьому ж листі Леся Українка висловлює сумніви, чи вдалося їй створити свою героїню згідно з власним задумом. Авторка пише, що вона не задоволена тим, якою зобразила Долорес. Але, перебуваючи під владою власного несвідомого, Леся Українка, схоже, не могла створити її іншою. Образ Долорес, яка хай не усвідомлено, але хоче того самого, що й не такі гордовиті жінки, вийшов у Лесі Українки таким самим переконливим, як і інші образи її драми, дарма що не відповідає авторському задуму. Та задум творився свідомо, а реалізовувало його несвідоме, яке все знає набагато краще.

Хоча в «Камінному господарі» драма усвідомлення тіні не розгортається, але, напевне, **сама авторка** стає свідомішою, написавши цей твір. Адже позаду – «Лісова пісня», де духовна інтеграція обох героїв є дуже переконливою. А попереду «Оргія», остання драма поетеси. І драма «Оргія» свідчить про те, що Леся Українка не на боці жодного з персонажів, а на боці свідомості.

«Камінний господар» Лесі Українки – не лише перлина української літературної класики, це й важливий етап світової «донжуаніани». Позаду – іспанський фольклор XIV–XV ст., п'єси Тірсо де Моліни, Мольєра, Пушкіна, поема Байрона, уже згадана тут поезія Бодлера, де в п'яти строфах французький поет, умістивши в Аїд й усіх дійових осіб драми Мольєра «Дон Жуан», розглядає конфлікт вічної драми не в ключі класицизму, як її писалося, а по-модерному, наголошуючи на амбівалентності її героїв. Так само фіксує перехід

від класичного до модерного Дона Жуана й «Камінний господар» Лесі Українки, якого, на жаль, не знають у світі.

А попереду – твори сучасних авторів, Леопольда Лугонеса, Фредерика Тростана та інших, де вже духовна інтеграція учасників вічної драми відбувається. Дон Жуан – чоловік, який уміє триматися мало не з кожною жінкою саме так, що вона проектуватиме саме на нього свій неусвідомлений анімус. Це і є те відзначене Лесею Українкою «диявольське, містичне», яке «уже хутко 300 літ мучить собою людей». Бо ж справа не в тому, що є такий чоловік, який любить спокушати жінок, а в тому, що всі жінки на нього ведуться і, якщо не гинуть, то отримують довічну травму. Бо місія Дон Жуана на землі – створювати ситуацію випробування для жінок, що його жінки минулого здебільшого не проходили, занадто суворим було те випробування. Але сучасні жінки, буває, у результаті контактів із Дон Жуаном приходять до особистісного зростання, коли відбувається усвідомлення тіні, усвідомлення свого анімуса. Адже жінка, яка усвідомлює свого внутрішнього чоловіка, не реагуватиме на підступного донжуана, не закохається в нього й не прагнучиме його перевиховувати або з якогось дива рятувати його безсмертну душу.

Так само Дон Жуан є й випробуванням для чоловіків, які божевільно ревнують своїх жінок до нього. У ситуації з'яви «Лицаря волі» в житті будь-якої пари починає діяти неусвідомлена тінь чоловіка, який бажає викликати нахабу на поєдинок, убити його. Якщо жінка, навіть у стабільному зв'язку з чоловіком, прореагувала на Дон Жуана – це перша ознака того, що її анімус не усвідомлено, що з чоловіком чи з нареченим її не поєднує божественний зв'язок, а якісь інші міркування, що й викликає гнів чоловіків. Інтегрований чоловік, або, скажімо, той, який іде шляхом духовної інтеграції, розбереться з причинами свого гніву, зуміє подолати свої незгоди з жінкою – але не через убивство Дон Жуана.

Якщо пропагувати творчість Лесі Українки у світі, то після «Лісової пісні», безсумнівного шедевра поетеси, варто перекладати й промовати саме «Камінного господаря», де подано авторську версію вічного європейського сюжету. Іспанський драматург Сальвадор де Мадаріага написав п'єсу, дійовими особами якої є донжуани різних авторів та самі автори: Тірсо де Моліна, Жан-Батист Мольєр, Пушкін, Хосе Сорилья. Наша Леся Українка зі своїм Лицарем Волі зайняли б почесне місце в тому шляхетному товаристві.

Шарль Бодлер**Дон Жуан у пеклі**

*Віддавши свій обол похмурому Харону,
До перевізника сідає Дон Жуан,
І в царство неживих по водах Ахерона
Спокусника везе цинічний дідуган.*

*І хтивє мукання лилося звідусюди,
Бо човен той здаля учуяли жінки,
Які, звиваючись, оголювали груди
Й ревли на берегах підземної ріки.*

*Сміявся Сганарель і вимагав оплати,
А дон Луїс волав: ось мій безбожний син!
Всім в царстві мертвих він показував завзято
Того, хто насміявсь із батькових сивин.*

*Тремтіла в чорному згорьована Ельвіра:
Її підступний муж їй досі милим був,
І у її очах жила висока віра,
Що обіцянь своїх коханий не забудь.*

*І прямо у воді йому на противагу
Камінний грізний пан у панцирі стояв,
Але герой в човні, спираючись на шпагу,
Нікого поглядом своїм не вишанував.*

(Пер. Є. Кононенко)

Джерела та література

1. Агеєва В. Поетеса зламу століть. Творчість Лесі Українки в постмодерній інтерпретації / В. Агеєва. – К. : Либідь, 2001. – 264 с.
2. Забужко О. Notre Dame d'Ukraine: Українка в контексті міфологій / О. Забужко. – К. : Факт, 2007. – 640 с.
3. Українка Леся. Поезії / Леся Українка // Українка Леся. Зібрання творів. У 12 т. Т. 6. – К. : Наук. думка, 1977. – 416 с.
4. Юнг К.-Г. ЭОН: исследование о символике самости / К.-Г. Юнг. – М. : Академ. проект, 2009. – 340 с.
5. Baudelaire Ch. Fleurs du Mal / Charles Baudelaire. – Paris : Gllimard, 1965. – 77 p.

References

1. Aheieva, Vira. 1999. *Poetessa zlamu stolit: tvorchist Lesi Ukrainky v postmodernii interpretatsii*. [Poetess fin de siècle: Lesia Ukrainka's dramas in postmodern interpretation]. Kyiv: Lybid (in Ukrainian).
2. Zabuzhko, Oksana. 2007. *Notre Dame d'Ukraine: Ukrainka v konflikti mifolohii* [Notre Dame d'Ukraine: Ukrainka in Conflict of mythologies]. Kyiv: Fakt (in Ukrainian).

3. Ukrainka, Lesia. 1977. *Zibrannia Tvoriv u 12 Tomakh* [Collected works in 12 volumes], 6. Kyiv: Naukova dumka (in Ukrainian).
4. Yung, Carl Gustav. 2009. EON: Issledovaniie o simvolike samosti [Aion: Researches into the Phenomenology of the Self]. Moskva: Akademicheskii proekt (in Russian).
5. Baudelaire, Charles. 1965. *Fleurs du Mal* [Flowers of Evil]. Paris: Gllimard (in French).

Кононенко Евгения. Дон Жуан: испытание для женщин и для мужчин? В статье проанализирована драма Лесі Українки «Каменный властелин» с применением аппарата глубинной психологии Карла-Густава Юнга. Концепт тени как важной части человеческой психики, которую не контролирует человеческое «я», является плодотворным для исследования драматургии Лесі Українки, в частности и этой драмы. Никто из четырех центральных персонажей драмы не осознает ни своей тени, ни своих анимы/анимуса. Значит не происходит и личностного роста никого из них. Даже Долорес, которую принято рассматривать в парадигме морального максимализма, действует как ординарная влюбленная женщина, не осознающая собственной банальности. Однако имеет место личностный рост автора драмы.

Ключевые слова: аналитическая психология, персона, тень, анимус/анима, осознание тени, роль Дон Жуана.

Kononenko Yevgeniia. Don Juan: Trial for Women, Trial for Men? This article examines Lesia Ukrainka's drama *Stone Lord* from the point of view of depth psychology. The unconscious aspect of personality, which the conscious ego does not identify with, is a fruitful concept for researching the basic ideas of this drama. None of its four heroes are not aware of their unconscious impulses. No personal development takes place for none of them. Even Dolores traditionally regarded from the point of view of moral maximalism as the matter of fact acts like an ordinary woman in love who maybe is not aware banality of her own behavior. But the Authoress's personal development does take place.

Key words: depth psychology, persona, shadow animus / anima, consciousness of shadow, Don Juan's role.

Стаття надійшла до редакції 09.10.2016 р.

УДК 821.161.2.08

Галина Корбич

**«ЗАЛИШИЛА ПО СОБІ НЕ ТІЛЬКИ ВІРШІ...»:
ЛЕСЯ УКРАЇНКА-КРИТИК. КОМПАРАТИВНИЙ АСПЕКТ**

У статті розглянуто компаративні чинники в літературно-критичній творчості Лесі Українки. Доведено суголосність методів і підходів українського

автора з головними засадами сучасних порівняльних студій: відкритість на інакшість, діалогізм і комунікативність, антропоцентризм тощо. Застосовано кваліфікаційний розподіл досліджуваного матеріалу за трьома компаративними видами: інтердисциплінарним, культурологічним і традиційним. Простежено значення історичного й зіставного контекстів як структуротворчих елементів у літературно-критичній практиці поетеси.

Ключові слова: літературна критика, компаративістика, сприйняття, дослідницький метод, аналогія, контраст, контекст.

Творчість Лесі Українки завжди перебувала в полі зору українських дослідників, викликаючи до життя методологічні підходи й інтерпретаційні осмислення згідно із запитамі тієї чи тієї суспільно-культурної доби. Ця закономірна увага до національного генія з новою силою проявила себе в сучасному літературознавстві з його багатим арсеналом дослідницьких методів і практик (феміністичних, гендерних, психоаналітичних та ін.). При цьому – як колись, так і нині – у творчій спадщині Лесі Українки активно використовуються ліро-епічні й драматичні твори, натомість у тіні наукових зацікавлень залишається її літературно-критичний доробок, що трактується переважно принагідно й частково, у контексті досліджень з інших тем. Передмова Бориса Якубського до книгоспілчанського Зібрання творів Лесі Українки 1930 р. [12] та розвідка Лукаша Скупейка [5], опублікована в 2015 р., – поодинокі внески в осмислення літературно-критичної проблематики в публікаціях поетеси. Винесені в заголовок статті слова Якубського, скеровані свого часу на те, щоб привернути увагу до важливої частини її творчості, не втратили й сьогодні своєї актуальності.

Літературно-критичні праці Лесі Українки містять широкі можливості потенційних прочитань і перепрочитань, що можна здійснювати як з традиційного історико-літературного погляду, так і з погляду окремих аспектів (антропологічний, психобіографічний, соціологічний тощо). У світлі нових пропозицій увиразнюється компаративний аспект: він дає змогу акумулювати різні наукові галузі. Компаративістика на сучасному етапі не обмежується лише типологічними порівняннями (хоча й не відмовляється від них), а відзначається небувалою інтегральністю як «умінням» із гетерогенних елементів витворювати своєрідні цілості [1, с. 506]. Багатий різноаспектний матеріал літературно-критичних праць Лесі Українки, що з методологічного погляду потребує «акумулятивного інструментарію досліджень» (Богуслав Бакула), її авторська позиція: відкритість на інакшість через власний

культурний дискурс, а також пошуки не тільки протиставлень у літературі, а й пов'язань, – відповідають головним ідеологічним напрямом сучасної компаративістики. Суголосні з нею моменти ми й намагаємося тут представити.

Потрібно також зазначити, що існує взаємозв'язок літературної критики й компаративістики, який сьогодні довели авторитетні науковці. Так, відомий американський учений Нортроп Фрай ототожнював критицизм із компаративістикою. «Будь-яке питання зі сфери літературної критики, – вважав він, – є водночас питанням із галузі компаративістики» [14, с. 11]. Схожу думку висловлюють українські науковці. Наприклад, Людмила Грицик, посилаючись на Дмитра Наливайка, констатує: «Як це не парадоксально, але за межі власної літератури охоче і пильно заглядає літературна критика у свої найменш і найбільш зрілі періоди» [3, с. 302]. Леся Українка жила і творила на порубіжжі XIX і XX ст., а це був найбільш плідний період українського письменства загалом і його літературно-критичної думки зокрема, а порівняльне літературознавство набувало фази зрілості завдяки працям Михайла Драгоманова, Івана Франка та розвивалося їхніми соратниками й послідовниками, серед яких чільне місце займає Леся Українка. Її освіченість, ерудиція, талант, провіденційні здібності відчувати зародження нового, поступового в літературних явищах та суспільно-культурних рухах без огляду на те, де вони проявляються – у себе на батьківщині чи у світі, зумовили угрунтованість її літературно-критичних праць на широкій порівняльній базі.

Принципи компаративізму лягли не лише в основу Лесиних досліджень, тобто в їхнє внутрішнє, змістове наповнення, вони помітні, так би мовити, і на поверхні. Про це свідчить відомий факт, що Леся Українка писала літературно-критичні статті для російського часопису «Жизнь» у 1900–1901 рр. Причина прийняти замовлення редактора Володимира Поссе могла мати і суб'єктивний характер – бажання власного невеликого заробітку, і об'єктивний – відсутність у Росії українських періодичних видань, призначених для обговорювання літературних справ. Так чи так участь у «Жизни» можна розцінювати як своєрідне проявлення компаративної взаємодії. Проте чи не найбільш переконливим свідченням на користь компаративних починань Лесі Українки-критика є те, що більшість статей вона присвятила чужоземним літературам, їхньому розвитку на тогочасному етапі. Індивідуальні починання видатних людей нерідко, як відомо,

можуть стати надбанням культури та із мотивацій особистого плану перейти в розряд загальнозначущого, національного. Так і життєві та творчі орієнтації Лесі Українки проектувалися на українську культуру, а в цьому разі вони, безумовно, посприяли розмиканню меж української літератури, розширенню літературного досвіду власної культури, її способів пізнання світу. Попри факт публікацій у російському часописі, літературно-критична спадщина поетеси належить українській культурі. Будучи вагомою частиною її творчої діяльності (разом із перекладацькою практикою, із вибором тем зі світової літератури для художніх творів), літературна критика теж становить приклад свідомих починань українських митців (водночас із Лесею Українкою їх здійснювали Іван Франко, Михайло Коцюбинський, Микола Вороний та ін.), спрямованих на подолання відстані в діалозі України зі світом.

Широкий пошуковий спектр нових тенденцій у літературі містять передовсім статті поетеси про західноєвропейські письменства: «Два напрямлення в новейшей италянской литературе (Ада Негри и д'Аннунцио)», «Новые перспективы и старые тени ("Новая женщина" западноевропейской беллетристики)», «"Михаэль Крамер". Последняя драма Гергарта Гауптмана». У цій низці є стаття про польське письменство – «Заметки о новейшей польской литературе», у якому Леся Українка побачила суголосий із провідними європейськими тенденціями шлях розвитку, а також статті з української тематики: «Малорусские писатели на Буковине» та «Винниченко». Отже, до кола своїх зацікавлень критик уводить слов'янські літератури й трактує їх на рівні із західними (німецькою, французькою, італійською, англійською), що в той час однозначно утворювали літературний канон. Цей вибір відповідає магістральній спрямованості сучасної компаративістики, а саме: у намаганні відходити від європо- й етноцентризму – зосередженні дослідницької уваги переважно на літературах Заходу – та впровадженні в поле компаративних студій проблематики «малих народів». Сьогодні ми можемо спостерігати зростання інтересу до літератур, які не є всесвітньо відомими, та відкриття читацьким загалом їхніх особливостей у переконанні, що вони являють собою помітне явище. Таким чином, утрачає актуальність розподіл на «великі» й «малі» літератури, урівноважується їхнє значення та доцінюється внесок кожної з них у загальнолюдську скарбницю культури, незалежно від того, має література популярність у

світі чи ні. З подібних позицій виступала Леся Українка-критик, випереджаючи свій час. Зокрема, послуговуючись прикладом українських письменників на Буковині, вона висловлювала думку, що справжні літературні таланти можуть забезпечити письменству високе місце в літературній ієрархії всупереч загальноприйнятій opinio pro творчу непродуктивність периферійної території, на якій проживають, а також попри приналежність до національної, етнічної чи культурної меншості. Ось як обґрунтовувала поетеса свої переконання: «В наше время наряду с колоссальным развитием так называемых “мировых” литератур замечается одно интересное явление: литературы маленьких народов, даже небольших этнографических групп, начинают всё громче и увереннее подымать голос, защищая своё “право меньшинства”. С этим голосом уже принуждена считаться, так или иначе, критика мировых литератур. Вопрос о праве на существование той или другой из маленьких литератур решается не столько теорией, сколько практикой, т. е. присутствием в данной литературе сильных и оригинальных талантов» [11, с. 62].

Леся Українка, можна стверджувати, керувалася принципом інклюзивності, тобто включенням в дослідницьке поле «іншого» – того, що перебуває в меншості, відсунуте на периферію або ж є маргінальним. Приклад становлять не лише статті з української тематики, а й «Заметки о новейшей польской литературе», присвячені письменству, що теж не належало в той час до західноєвропейського ареалу, а також залучення менших літературних явищ і постатей, на долю яких випало «перебування» поза визнаним літературним каноном.

Виступаючи посередником між європейськими літературами та уявними читачами в Росії, Леся Українка проявляє максимальну відкритість до спілкування, ввірену відчуттю й розумінню читача. Сміслові навантаження, тон викладу, його логічність, чітка стилістика її статей свідчать, що між критиком і реципієнтом утворюється сприятливе комунікативне поле, у якому відбувається засвоєння великого, пізнавально значущого матеріалу. Адже чим вищий рівень інтеграції комунікатора й реципієнта, тим повніше здійснюється обмін інформацією, тим глибше засвоюється загальний сенс повідомлення та змістовніше звучить діалог між обома сторонами. Таким чином, через комунікативну спрямованість проявляється діалогічність Лесиних виступів.

Літературна компаративістика, на думку Едварда Касперського, немислима без діалогу. Діалог, уважає польський дослідник, є компа-

ративною формою спілкування в літературі, а також і методом її пізнання. Порівняння набирають сили власне в діалозі, вони формують його драматургію, свідомо чи ні стають його зачином [16, с. 91–92]. Діалогічність, отже, як засаднича категорія порівняльних студій, виразно проявляється в літературно-критичній практиці Лесі Українки, стає не тільки творчим методом у його інтертекстуальному вимірі, а й формою свідомості критика, способом його мислення, зумовлює відчуття власної ідентичності. Прикметно, що стремління поетеси розпізнавати відмінності й інакшості співіснує з готовністю заакцептовувати їх. Практичне виявлення інакшості означає вихід за межі однорідних контекстів, демонструє вміння рухатися у світі різниць, що досконало робить поетеса. Окрім того, це свідчить про толерантність, з якою вона сприймає усі відмінності й інакшості, усвідомлюючи їхнє зовсім не другорядне значення для міжлюдського спілкування.

Поряд із толерантністю характерною рисою Лесі Українки-критика є об'єктивність оцінок і підходів. Спільнота літератур, що «виступає» в її статтях, утворює певний простір, у якому зосереджено як об'єктивні, так і суб'єктивні чинники, що з них складаються літературні тексти. Причому Лесині суб'єктивні враження здебільшого набирають значення об'єктивних. Усі виступи в «Жизни» пронизує демократичність поглядів, скерованих на те чи те літературне явище, подію або постать. Леся Українка не сприймає диктату більшості, його авторитетних впливів, натомість трактує кожне явище як унікальне й неповторне. У центрі її творчої уваги завжди стоїть людина. Так, на рівні з визнаними європейськими митцями – Гергартом Гауптманом, Адою Негрі, Габріеле д'Аннунціо, Станіславом Пшибишевським – постають так само значущими й гідними уваги українські автори: Ольга Кобилянська, Юрій Федькович, Василь Стефаник, Володимир Винниченко. Про антропоцентричні засади творчості Лесі Українки важливу думку висловлює Лукаш Скупейко: «Основне, що здатне об'єднати її творчість, таку різноманітну за проблемно-тематичними вимірами, жанрами й формами, в одну органічну цілість ... – це проблема людини, концепція особистості... Саме людина в її ставленні до історії, до суспільства, до божества, до нації, до культури, до природи, до традиції, зрештою, одна до одної виступає тим сегментом, який об'єднує всі елементи, теми, образи, аспекти, поняття в єдину художню систему» [7, с. 20–21].

Отже, риси особистої вдачі Лесі Українки, як-от комунікативність, діалогічність, об'єктивність й демократичність (про це не раз

наголошували біографи поетеси й численні дослідники, та й сама вона дала докази у своєму епістолярії і у своїх творах), сублімуються у творчість, набирають, зокрема, значень компаративних чинників у її літературно-критичних працях.

Із методологічного погляду статті Лесі Українки створені в ключі культурно-історичної інтерпретації, близької до позитивістської методології мислення. Умовно статті можна розподілити на три основні види, за якими сьогодні кваліфікуються порівняльні студії: інтердисциплінарний, культурологічний і традиційний [15, с. 10]. Про інтердисциплінарність Лесиних виступів можна говорити, звичайно, з боку словесних дискурсів – історії, соціології, філософії, з якими співіснує художня література, утворюючи в її критиці спільний простір сприйняття та збагачуючи його новими ракурсами. Базуючись на глибокому знанні світової культури, особливо її класичної – античної та біблійної основи, Леся Українка проявляла водночас досконалу обізнаність із головними тенденціями розвитку тогочасної наукової думки. Щодо другого виду компаративних практик, то слід зазначити, що виникли вони з переконання науковців про наявність культурологічного повороту в сучасному літературознавстві, яке трактується нині як частина широких культурологічних досліджень, утім літературна критика перетворюється на культурологічну [див.: 13, с. 31–32]. Крізь призму цієї концепції можна зауважити, як конкретні літературні явища і ситуації, напрями літературного розвою, навіть біографії письменників Лесі Українка осмислює на фоні розвитку тієї чи тієї національної культури, втілюючи її специфіку. Вони зумовлені культурою і являють собою її проявлення в літературі. Навіть естетичні течії кінця ХІХ – початку ХХ ст., герметичні за своєю сутністю, поетеса включає в широке поле суспільно-культурних цінностей, у загальний контекст культури. Водночас мистецькі цінності не є для Лесі Українки чимось константним і незмінним. За всією логікою своєї побудови статті нагадують рухливу картину, в якій роль визначальних векторів відіграє компаративний контекст: через зв'язки і протиставлення створюється уявлення про різноманітне і складне, а водночас спільне річище розвитку того чи того національного письменства. Контекст, отже, має велике значення. Зрештою, як загалом у порівняльних студіях: «Історичний контекст – як історичне культурне докілья, в якому зародилося й функціонує літературне явище, зіставний – як асоціативне поле збігів і розбіжностей, паралелей і

контрастів, які виявляються під час його зіставлення з іншими літературними явищами» [2, с. 399; див. також: 1, с. 507].

Яскраво ілюструє структуротворчу роль культурного контексту в його двох інтерпретаційних проявленнях – історичному й типологічному – стаття «Заметки о новейшей польской литературе». Головні літературні епохи – романтизм, позитивізм, модернізм – існують у Лесиних обсерваціях і у взаємозв'язках, і в протиставленнях. Позитивізм виникає як реакція на розчарування поляків у романтичних ідеалах, а антипозитивістський перелом у Європі й Польщі зумовлює вихід на літературну авансцену покоління польської модерні. Проте Леся Українка слушно помічає не лише заперечення й «відштовхування» кожної нової доби від своєї попередниці, сприймаючи цей рух як об'єктивну причину впливу загальноєвропейської культурної ситуації на розвиток літератури сусідів, а й правильно відчуваючи її національну специфіку. А вона якраз проявляється у внутрішній єдності всіх складників літературного процесу в Польщі. У контексті цієї єдності окреслює поетеса «наскрізний» характер польського романтизму в його значенні для скріплення всіх сегментів польської літератури, що й забезпечує їй цілісність та національну своєрідність. Так, на представників реалістичного напрямку мали вплив, уважає критик, не тільки російський реалізм і французький натуралізм як панівні напрями, а насамперед власний «великий взірець» – поема «Пан Тадеуш» Адама Міцкевича: «Оставалось только реалистический способ описания, примененный гениальным поэтом к мелкодворянской среде, употребить при изображении крестьянской среды» [10, с. 105].

Характерно, що осердя романтичної традиції письменниця вбачає у творчості Міцкевича, у глибокій силі його поезії, у її здатності проектуватися на майбутній розвиток польського письменства. Адже не лише на хронологічно найближчій літературній добі позначається його вплив, а й на більш віддаленій – на початковій стадії модернізму, коли помітно активізувалася увага до першого польського романтика. «Поки патроном стане Словацький-містик, молоді покликаються на Міцкевича» [17, с. 96] – думка відомої польської дослідниці літератури «Молодої Польщі» Марії Подрази-Квятковської може свідчити й про вникливі передбачення української авторки. Для Лесі Українки була очевидною генетична залежність як реалістичних напрямів ХІХ ст., так і естетичних шукань кінця століття безпосередньо від творчості Міцкевича та загалом від романтичних традицій. В

історичному й зіставному контекстах розгортається в статті діалектика «старого» і «нового» в польському письменстві, у поверненні традицій минулого в нових іпостасях бачить Леся Українка його циклічний рух як запоруку національної єдності, а також і як основу світобудови.

В інтерпретаційній сфері контекстів утворюються в статтях паралелі й асоціативні порівняння (при цьому прямі віднесення часто відсутні або ж проявляються частково, що власне й увиразнює роль контекстів). Наприклад, у статтях «Малорусские писатели на Буковине» та «Новые перспективы и старые тени» у хронологічній та тематичній послідовності представлено великий матеріал пізнавального характеру, і власне контекст скріплює його у цілість та відкриває простір для порівнянь. У статті про українських письменників таким контекстом виступає приналежність до географічної території, що стає пунктом віднесення у дослідженні творчості Ю. Федьковича, О. Кобилянської та В. Стефаніка як регіонального різновиду національної культури. «Новые перспективы и старые тени» ґрунтуються на феміністичній проблематиці, що є «ядром» розважань про «нову жінку», утворюючи при цьому широкий тематичний контекст нового на той час явища, яке, зародившись у Франції, поширюється у провідних європейських письменствах.

Порівняльно-типологічні дослідження, які належать до традиційної компаративістики, не втратили, однак, на сьогодні своєї привабливості. Адже вони зазвичай дають можливість побачити об'єктивну цінність національних літератур та вагомість їхніх здобутків [4, с. 45]. Леся Українка найбільш повно дотримується принципів зіставного методу в статтях «Два направления в итальянской литературе. Ада Негри и Габриэле д'Аннунцио» та «Винниченко». Критик співвідносить літературні явища в синхронній площині, від чого окремі тематичні, образні, жанрові, стильові особливості увиразнюються на фоні інших явищ, набуваючи значень не лише власної відмінності, а й цінності. Сучасні українські дослідники так характеризують сутність порівнянь такого типу: «В основі зіставних методик лежить зацікавлення літературними *збігами* (аналогіями) і *розбіжностями* (контрастами) – подібностями й відмінностями, які можна сприймати як закономірні чи випадкові й пояснювати їх появу об'єктивними та суб'єктивними причинами» [2, с. 114].

Прикметно, що Леся Українка вбачає відмінності в літературних явищах, створених у спільній площині й, навпаки, встановлює подіб-

ності між явищами, віддаленими географічно, різними за жанрами. Таким чином досліджуваний матеріал лягає в «експериментальне поле відношень», утворюється «сфера пізнавальних випробувань предмета» [2, с. 116]. За принципом збігів і контрастів створено статтю «Два направления в итальянской литературе». Італійські поети Ада Негрі та Габріеле д'Аннунціо мають спільну батьківщину, послуговуються тією ж самою мовою, належать до однієї генерації. Проте ознаки спільності існують лише в контексті статті та, по суті, утворюють тло для контрастів. А контраст уособлюють самі поети, вони – згідно зі спостереженнями Лесі Українки – абсолютно різні: за місцем народження, тобто мають свої локальні батьківщини, за класовою приналежністю (д'Аннунціо – аристократ зі старовинного роду, а «плебейка» й «демократка» Ада Негрі походить із робітничого середовища), за своїм вихованням і життєвим досвідом та врешті – за своєю вдачею й рисами характеру. Аду Негрі характеризує вразливість на людські долі та оптимістичний погляд у майбутнє. Вона «проводглашает весть новой любви, новой борьбы, нового возрождения» [9, с. 57]. Для д'Аннунціо ж властиві самозаглиблення та песимістичні настрої, що мають тенденцію змінюватися, немов барви його рідного Адріатичного моря [9, с. 37]. Ці об'єктивні й суб'єктивні чинники сублімуються у творчість обох митців, проявляються в темпераменті й таланті, у світовідчужанні й світобаченні. Попри відмінності (а можливо, і завдяки їм), поети є найяскравішими представниками новочасної італійської поезії, з іменами яких пов'язує український критик два різні напрями – декадентський і неореалістичний, що однаково були популярні на батьківщині поетів. Об'єднують митців чільні позиції в італійській поезії: Леся Українка визнає їх «продовжувачами вікової традиції», започаткованої засновником італійської літератури Данте [9, с. 29]. Таким чином протиставлення урівноважуються спільним знаменником – вищою гуманною ідеєю, яка втілює світоглядну позицію українського критика.

Типологічне зіставлення Винниченкової «Голоти» та «Ткачей» Гауптмана в незакінченій статті «Винниченко», на перший погляд, може здаватися занадто сміливим. Український автор-початківець і всевітньо відомий німецький драматург, різні за жанром твори – оповідання і драма, приналежність до різних літератур – провідної німецької та маловідомої української. Однак Леся Українка наважується здійснити порівняння через показ типологічних аспектів, і тим самим переконує в доцільності зіставлень, та як наслідок – в однаковій

художній вартості обох творів. Спільне поле віднесення – це неоромантичний напрям, у річищі якого повстали два твори. Сутність неоромантичної концепції, на думку Лукаша Скупейка, полягає в новому розумінні людини в системі суспільних і міжособистісних взаємин та стосунків із навколишнім світом [6, с. 137–138]. Для Лесі Українки, подібно як для інших письменників-неоромантиків (Ібсена, Гауптмана, Метерлінка, Малларме), засадниче значення мало усвідомлення, що кожна людина суверенна й самоцінна само по собі. Неоромантизм виробляв нові критерії для розуміння й оцінки індивідуума. Змінювалися та коригувалися романтичні уявлення про контрасти й центр. Винятковість і, як її протилежність, – приземність, другорядність людських особистостей коригуються демократичною настановою в літературі, коли кожний індивідуум, залежно від обставин, може зайняти центральне місце в художньому творі; зникає поняття другорядності, контрасти ж вимальовуються між індивідуальними своєрідностями (найчастіше психологічного плану) представників однієї групи людей, а фактично – усередині неї. У такий спосіб Лесине осмислення неоромантизму структурно конституювалося й розгорталося як критичний текст. Поетеса помітила характерну для обох митців – Гауптмана і Винниченка – антропологічну настанову – увести в художній твір ідею індивідуального самоствердження. Тому в їхніх творах відсутні другорядні персонажі: кожний герой важливий своєю неповторністю. Збігаються прагнення письменників, спрямовані на визволення людини в самому натовпі, на розширення її прав, на те, щоб дати їй можливість знаходити собі подібних. Леся Українка показує, як виведені Гауптманом і Винниченком образи, на відміну від романтичних героїв та позитивістських «людей среды», не протиставляються натовпу й не виступають утіленням типових рис суспільної верстви чи середовища, з якого походять. Усі персонажі неоромантиків рівновеликі й автономні у своїй значущості: кожна людина, хоч би якою вона була, герой для себе самої й частина середовища стосовно інших людей. Це змінює розуміння натовпу, на місці юрби виникає суспільство: «собрание определённых личностей, объединённых общими условиями жизни, но имеющих каждая свою физиономию, резко отличную от других. У каждой личности своя драма, не подчинённая другим, а только связанная с другими, опять таки в силу общих условий» [8, с. 251–252].

Висновки Лесі Українки доповнює літературознавчою обсервацією сучасний дослідник: «...у “Ткачах” Г. Гауптмана, – зазначає Лу-

каш Скупейко, – всі персонажі пов’язані не лише спільними умовами життя, а й загальним настроєм, у В. Винниченка (“Голота”) – ще й спільною фабулою. Та водночас кожен із них наділений самодостатністю, має виразну індивідуальну “фізіономію” і, як це буває насправді в житті, “служує ще й сам собі метою”» [6, с. 138].

Таким чином, Леся Українка успішно використала зіставний підхід для співвідношення явищ, що належать до літератур, різних за мовою й загалом за національною специфікою. Вивидені критиком паралелі головних збігів та відповідностей свідчать про наявність ідейно-тематичних і художніх аналогій в обох творах та показують обидва явища в новому світлі, стверджуючи їх як автономні величини.

Літературно-критична діяльність Лесі Українки, помітно збагачена компаративними підходами, містить у собі важливі гуманістичні аспекти. А це слугує збільшенню дослідницького потенціалу й української критики, і компаративістики, яка дедалі виразніше стає засобом орієнтації в сучасному науковому світі. Компаративна оптика Лесі Українки відслонює глибокі контексти культур і літератур як західноєвропейських, так і тих, що належать до регіону Центральної та Східної Європи, і тим самим сприяє інтеграції цілих масивів чужоземної літератури в українську культурну свідомість.

Джерела та література

1. Бакула Б. У напрямі до інтегральної компаративістики / Б. Бакула // Теорія літератури в Польщі. Антологія текстів. Друга половина ХХ – початок ХХІ ст. – К. : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. – С. 503–515.
2. Будний В. Порівняльне літературознавство : підручник / В. Будний, М. Ільницький. – К. : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. – 430 с.
3. Грицик Л. Відкриття іншого (на матеріалі українсько-грузинських взаємин) / Л. Грицик // Літературна компаративістика. – К. : Стило, 2011. – Вип. IV, ч. II. – С. 201–213.
4. Наливайко Д. Стан і завдання українського порівняльного літературознавства / Д. Наливайко // Літературознавство : доп. та повідомл. IV Міжнар. конгресу україністів (Одеса, 26–29 серп. 1999). – К. : Обереги, 2000. – Кн. II. – С. 42–50.
5. Скупейко Л. Леся Українка – критик: концептуалізація неоромантичної особистості / Л. Скупейко // Скупейко Л. Апологія особистості (статті про Лесю Українку). – К. : Фенікс, 2015. – С. 96–105.
6. Скупейко Л. Неоромантизм як модерна парадигма літератури (у рецепції Лесі Українки) / Л. Скупейко // Скупейко Л. Апологія особистості (статті про Лесю Українку). – К. : Фенікс, 2015. – С. 117–146.
7. Скупейко Л. Творчість Лесі Українки: канони і стереотипи сприйняття / Л. Скупейко // Скупейко Л. Апологія особистості (статті про Лесю Українку). – К. : Фенікс, 2015. – С. 12–22.

8. Українка Леся. Винниченко / Леся Українка // Українка Леся. Твори. У 12 т. Т. XII / за заг. ред. Б. Якубського. – К. : Книгоспілка, 1930. – С. 233–263.
9. Українка Леся. Два направления в новейшей итальянской литературе (Ада Негри и д'Аннунцио) / Леся Українка // Українка Леся. Зібрання творів. У 12 т. Т. 8. – К. : Наук. думка, 1977. – С. 26–61.
10. Українка Леся. Заметки о новейшей польской литературе / Леся Українка // Українка Леся. Зібрання творів. У 12 т. Т. 8. – К. : Наук. думка, 1977. – С. 100–127.
11. Українка Леся. Малорусские писатели на Буковине / Леся Українка // Українка Леся. Зібрання творів. У 12 т. Т. 8. – К. : Наук. думка, 1977. – С. 62–75.
12. Якубський Б. Леся Українка як літературний критик / Б. Якубський // Українка Леся. Твори. У 12 т. Т. XII / Леся Українка. – К. : Книгоспілка, 1930. – С. VII–XLI.
13. Burzyńska A. Wprowadzenie. Teorie literatury dawniej, dziś, jutro / Anna Burzyńska, Michał Paweł Markowski // Teorie literatury XX wieku : podręcznik. – Kraków : Znak, 2009. – S. 14–44.
14. Frye N. Anatomia krytyki / N. Frye. – Gdańsk : Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, 2012. – 220 s.
15. Hejmej A. Komparatystyka. Studia literackie – studia kulturowe / A. Hejmej. – Kraków : Universitas, 2013. – 361 s.
16. Kasperski E. Kategorie komparatystyki / E. Kasperski. – Warszawa, 2010. – 401 s.
17. Podraza-Kwiatkowska M. Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski / M. Podraza-Kwiatkowska. – Kraków : Universitas, 2001. – 323 s.

References

1. Bakula, B. 2008. “U napriami do intehralnoi komparatyvistyky” [Toward Literary Comparative Studies]. *Teoriia literatury v Polshchi. Antologiiia tekstiv. Druha polovyna 20 – pochatok 21 stolit*, 503–515. Kyiv: Kyievo-Mohylianska Akademiia (in Ukrainian).
2. Budnyi, V., and Ilnytskyi, M. 2008. *Porivnialne literaturoznavstvo: pidruchnyk* [Comparative Literature: Handbook]. Kyiv: Kyievo-Mohylianska Akademiia (in Ukrainian).
3. Hrytsyk, L. 2011. “Vidkryvannia inshoho (na materialy ukrainsko-hruzynskykh vzaiemyn)” [Discovering the Other: on the example of Ukrainian-Georgian relations]. *Literaturna komparatyvistyka*, 4 (2): 201–213. Kyiv (in Ukrainian).
4. Nalyvaiko, D. 2000. Stan i zavdannia ukrainskoho porivnialnoho literaturoznavstva [Condition and Tasks of Ukrainian Comparative Literature]. 4 Mizhnarodnyj konhres ukrainistiv (Odessa, 26–29 serpnia 1999). *Literaturoznavstvo. Dopovidi ta povidomlennia*, 2: 42–50. Kyiv (in Ukrainian).
5. Skupeiko, L. 2015. “Lesia Ukrainka-krytyk: Kontseptualizaciia neoromantychnoi osobystosti” [Lesia Ukrainka – Critic: Conceptualization of Neo-romantic Personality] In *Apolohiia osobystosti (statti pro Lesiu Ukrainku)*, edited by L. Skupeiko, 96–105. Kyiv: Feniks (in Ukrainian).

6. Skupeiko, L. 2015. “Neoromantyzm yak moderna paradyhma literatury (u receptsii Lesi Ukrainky)” [Neoromanticism as a Modern Paradigm of Literature (in Lesia Ukrainka’s reception)]. In *Apolohiia osobystosti (statti pro Lesiu Ukrainku)*, edited by L. Skupeiko, 117–146. Kyiv: Feniks (in Ukrainian).
7. Skupeiko, L. 2015. “Tvorchist Lesi Ukrainky: kanony i stereotypy spryiniattia” [The Works of Lesia Ukrainka: canons and stereotypes]. In *Apolohiia osobystosti (statti pro Lesiu Ukrainku)*, edited by L. Skupeiko, 12–22. Kyiv: Feniks (in Ukrainian).
8. Ukrainka, Lesia. 1930. “Vynnychenko” [Vynnychenko]. In *Lesia Ukrainka. Tvory u 12 tomakh*, edited by B. Yakubskiy, 12: 233–263. Kyiv: Knyhospilka (in Russian).
9. Ukrainka, Lesia. 1977. “Dva napravlenia v noveishei italianskoi literature (Ada Negri i D’Annuntyo)”. [Two Trends in Contemporary Italian Literature (Ada Negri and D’Annunzio)]. In *Lesia Ukrainka. Zibrannia tvoriv u 12 tomakh*, edited by Shabliovskiy Ye., et al., 8: 26–61. Kyiv: Naukova dumka (in Russian).
10. Ukrainka, Lesia. 1977. “Zametki o noveishei polskoi literature” [Notes about the Latest Polish Literature]. In *Lesia Ukrainka. Zibrannia tvoriv u 12 tomakh*, edited by Shabliovskiy Ye., et al., 8: 100–127. Kyiv: Naukova dumka (in Russian).
11. Ukrainka, Lesia. 1977. “Malorusskie pisateli na Bukovine” [The Writers of Malorossia in Bukovina]. In *Lesia Ukrainka. Zibrannia tvoriv u 12 tomakh*, edited by Shabliovskiy Ye., et al., 8: 62–75. Kyiv: Naukova dumka (in Russian).
12. Yakubskiy, B. 1930. “Lesia Ukrainka yak literaturnyi krytyk” [Lesia Ukrainka as a Literary Critic]. In *Lesia Ukrainka. Tvory u 12 tomakh*, edited by B. Yakubskiy, 12: 7–41. Kyiv: Knyhospilka (in Ukrainian).
13. Buzhynska, A. 2009. “Wprowadzenie. Teorie literatury dawniej, dzis, jutro” [Introduction. Theory of Literature in the Past, Today and Tomorrow]. *Teorie literatury 20 wieku. Podręcznik*, 14–44. Krakau (In Polish).
14. Frye, N. 2012. *Anatomia krytyki* [Anatomy of Criticism]. Gdansk (in Polish).
15. Hejmej, A. 2013. *Komparatystyka. Studia literackie – studia kulturowe* [Comparative Literature Studies: Literary Studies – Cultural Studies]. Krakau (in Polish).
16. Kasperski, E. 2010. *Kategorie komparatystyki* [Categories of Comparative Literature]. Warszawa (in Polish)
17. Podraza-Kwiatkowska, M. 2001. *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski* [Symbolism and Symbols in the Poetry of Young Poland]. Krakau (in Polish).

Корбич Галина. «Остала после себя не только стихи...»: Леся Украинка – критик. Компаративный аспект. В статье рассматриваются компаративные факторы в литературно-критическом творчестве Леси Украинки. Доказаны созвучность методов и подходов украинского автора с основными принципами современного сравнительного литературоведения: открытость на Другого, диалогичность и коммуникативность, антропоцентризм и т. п. Применяется квалификационное распределение материала, который исследуется, по трём компаративным видам: интердисциплинарному, культурологическому и традиционному. Прослеживается значение исторического и сопоставительного

контекстов как структуротворческих элементов в литературно-критической практике поэтессы.

Ключевые слова: литературная критика, компаративистика, восприятие, исследовательский метод, аналогия, контраст, контекст.

Korbych Halyna. “She left not only poetry...”: Lesia Ukrainka – Critic. Comparative Aspect. The present paper is devoted to the meaning of comparative aspects in literary criticism works by the Ukrainian poet Lesia Ukrainka (1871–1913). It stresses the significant role that the author herself, along with her erudition and character traits, plays in her comparative studies. In the discussion, it is observed that the research methods used by Lesia Ukrainka resemble contemporary comparative studies. It is also shown how the author draws analogies and brings out contrasts. The paper contains an analysis of comparative optics, which allows presenting the profound contexts of the cultures and literatures of both Western Europe, as well as those typical of the Central and Eastern parts of the continent, which are characteristics for Lesia Ukrainka’s literary criticism.

Key words: literary criticism, comparative studies, reception, research method, analogy, contrast, context.

Стаття надійшла до редакції 13.10.2016 р.

УДК 821.161.2.09

Світлана Кочерга

«LÉGENDE DES SIÈCLES» ЛЕСІ УКРАЇНКИ: МІСТЕРІЯ ГОРИЗОНТІВ

Розглянуто факти з історії написання твору, його суголосність з «Легендою віків» В. Гюго. У центрі герменевтичної інтерпретації тексту перебувають масштабність образу буття, профетичні ідеї поезії. Ключовою бінарною опозицією у творі визначено топоси кімнати й храму. Детально проаналізовано візію езотеричного храмового простору.

Ключові слова: герменевтика, «горизонт», структуралізм, семіотика, компаративістика, деконструкція, профетизм, езотерика, гностицизм, ініціація.

У творчості Лесі Українки поезію «Légende des siècles» слід віднести до утаємничених текстів, які заслуговують осмислення за допомогою новітніх підходів. Пріоритетним для аналізу цього тексту вважаємо структурально-семіотичний інструментарій. Доречною була б і герменевтична інтерпретація, позаяк на інтуїтивному рівні читачеві

апріорі зрозуміло: у вірші «Légende des siècles» наявні «божих слів нерозгадані коди», якщо скористатися словами відомого поета-сучасника В. Махна. Однак, як часто буває, складне письмо залишається на маргінесах вітчизняного літературознавства.

Щоправда, останніми роками інтерес до цієї легенди стає помітнішим. Отож на сьогодні маємо чимало вартісних спостережень як з боку філософів, так і літературознавців. Серед перших неодноразово звертався до твору Лесі Українки харківський філософ О. Гужва, який наголошує на тяжінні Лесі Українки до прамови та метамови, що завжди актуалізується в переломну епоху. Серед літературознавців варто відзначити статтю В. Агеєвої «Поетичний візіонеризм Лесі Українки», у якій авторка доводить профетичний дар поетеси, котра у вказаному вірші констатує «безвихідь історії, передчуття катастрофічного кінця» [1, с. 7]. Своєю чергою Є. Кононенко висловлює думку, що власне візії Лесі Українки надто загальні, їм бракує «тої конкретики, що вражає у рідкісних зафіксованих пророцтвах, які збулися», зрештою «сутінки віків пророкує кожен третій поет, хіба що Леся Українка зробила це талановитіше» [7].

Не оминула своєю увагою загадковість тексту «Légende des siècles» О. Забужко, яка працює на перехресті літературознавства і філософії. Вона трактує поезію Лесі Українки у гностичному ключі, що неоднозначно сприймається на сьогодні. Дехто вбачає в таких тлумаченнях свідому спробу зробити Лесю Українку жрицею чужого культу й агресивно реагує на цю дразливу ініціативу, що репрезентує, скажімо, стаття М. Жарких «Помилкові погляди Оксани Забужко на Лесю Українку». Будь-яка згадка про гностичну космологію або ж абсолютний дух викликає в нього фізіологічний спротив. Щодо поезії «Légende des siècles» М. Жарких зазначає: «Тлумачення О. Забужко нещасливе і разить якимось хворобливим небажанням розуміти *цілком ясний текст* (виділення. – С. К.) Лесі Українки... Земні дії чинять люди, а не дух – це ясно, як тричі нуль буде нуль. Так завжди розуміла земні події сама Леся Українка, і будь-яке видобування з її творів об'єктивного існування (=земних дій) бога (=абсолютного духа) є прямою фальсифікацією її творчості» [5]. Не може не дивувати монополізація автором права на адекватність розуміння Лесі Українки, наполягання на максимальному спрощенні сутності поезії. Насправді ж спроби розглянути доробок поетеси інтерпретаторами, заангажованими глорифікацією її оптимізму і ясності, – будьмо чесними – вкрай

неплідні. Додається також відчуття гендерної недовіри до світоглядного обширу «дівчини у вінку», небажання визнати, що Леся Українка таки дійсно була чи не «єдиним мужчиною у нашому письменстві», оскільки бралася за теми, які звикли розцінювати як високу планку інтенцій справжніх мужів світової літератури.

Як відомо, Г. Р. Яусс увів у науковий обіг поняття горизонту очікування, котрий учений диференціює таким чином: горизонт, закодований у тексті, який за своєю природою незмінний; горизонт читача, що ґрунтується на його естетичних уявленнях, досвіді і є постійно змінною категорією. У процесі перехрещення цих двох категорій якраз і відбувається реальна рецепція твору. Інколи ми спостерігаємо конфлікт несприйняття художнього твору, оскільки він не збігається з рамками сформованого естетичного канону. Проте варто говорити й про відчуження цих двох горизонтів, що призводить до втрати напруги та спорожнілості локусу інтерпретацій.

Міркування над текстом «*Légende des siècles*» для нас цікаве не так у контексті яуссівського горизонту, скільки гуссерлівського, тобто в сенсі співнаявності актуального відомого й актуального невідомого в сприйнятті, що виводить нас на внутрішню часовість «Я». Саме такий горизонт, який позначає відкритість часових екстазів екзистенційно інтерпретованого «минулого», «майбутнього» і «теперішнього», відображений у художньому просторі «*Légende des siècles*». Як слушно зауважив О. Гужва, світоспоглядання Лесі Українки досягло «особливої правди вимислу, підіймаючи горизонт художньої свідомості над буденністю, вказуючи на інший – духовний вимір буття, що кожному мить життя людського поєднує з життям всесвіту та природи» [2, с. 34].

Відправною точкою нашої студії є теза: Леся Українка – не Сівілла, це митець, здатний мислити категоріями трансцендентного, вступати в діалог з буттям. Наше завдання – спробувати зрозуміти смисл поетичного звернення, спрямованого до нас. Г.-Г. Гадамер застерігав інтерпретаторів поетичних текстів від зазіхань на абсолютне розуміння, називав такі заявки «облудою», «понеже наука тут не в пригоді і ми ризикуємо впасти в безпредметні імпресії», тобто у видимість обґрунтованого тлумачення, апелювання до непевних асоціацій, які ніколи не були гарантією точного розуміння художнього повідомлення. Водночас Гадамер закликав не боятися цієї неповноти, невдач, а повсякчас висловлювати себе через шукання

смислу поезії. Він дуже мудро окреслив реальні можливості літературознавця: «Кажімо, як розуміємо, ризикуймо не зрозуміти чи захряснути в прикрій непевності імпресій. Тільки так з'явиться шанс, яким можуть скористатися інші. Скористатися означає не так спровокувати протилежний бік власною однобокістю, як розширити і збагатити резонансний простір тексту» [4, с. 9]. Мета цієї статті доволі скромна – долучитися до тих, хто прагне «збагатити резонансний простір» «*Légende des siècles*».

Так чи інакше в будь-якій спробі інтерпретації відбувається зустріч горизонтів, і реципієнт, віддаляючись у часі, розширює видноколо. Замало повторювати як мантру популярне твердження, яке приписують В. Симоненкові (мовляв, поезія «Легенда віків», створена 1906 р., є «пророцтвом» 1917 р.), оскільки жорна історії не зупинилися. Врешті, прозірливий погляд на десяток років уперед навряд чи слід оповивати пієтетом нострадамусівського штибу. Доцільно поглянути на вірш Лесі Українки, не вишукуючи суспільні аналогії пізнішої доби. Безперечно, їх можна знайти чимало зі столітньої відстані, а ще більше запропонує майбутнє. Однак візіонерський текст поетеси має чимало таємниць не так в історичному часі, як у часі вічного повторення, часі «тутбуття» кожної людини.

Українці важливо кинути більш прискіпливий погляд на твір, який, безсумнівно, інспірував Лесю Українку до написання легенди, позаяк поетеса не лише запозичила крилату назву з доробку визначного французького поета В. Гюго. І тут ми виходимо на ще один аспект містерії горизонтів – авторів, що репрезентують різні історичні епохи. Як відомо, В. Гюго був серед улюблених авторкою письменників. «– Про що ти думаєш? – Про прийдешність!» – цей епіграф Лесі Українки, взятий із поезії французького метра, став наскрізним у її великій духовній праці.

Тривалий час слід «книжності» у творчості письменника не вважався великою чеснотою, але з часом – якщо категорично відкинути епігонство – то книжність як своєрідний діалог, що засвідчує метатекстуальність природи художнього мислення, стає одним із пріоритетів у літературознавчих шуканнях. Однак існує і опір гіперболізації книжних вражень. Приміром, запропонована О. Забужко «книжна» версія походження феномену «Лісової пісні» не знайшла особливого зацікавлення чи то пак продовження в лесезнавчих студіях. Утім, цього була свідомо дослідниця, яка наполягає на тому, що в україн-

ській науці про літературу взагалі не розбудований «горішній поверх – книжна артикуляція» національних феноменів. По суті, О. Забужко має рацію, коли дещо різко за формою заявляє: «...твори класу “Лісової пісні”, на жаль, не гриби і виростають не напряму з “чудової природи” й фольклору, а таки з багатовікового стовбура світової книжної культури» [6, с. 42]. Скажімо, дивно, що досі ту саму «Лісову пісню» не зіставили з баладою «Лісовий цар» В. Гете – автора, який багато в чому вплинув на літературні смаки поетеси. Зокрема «Лісовий цар», з його ліричним поєднанням реального і фантастичного світів, уторгненням міфічних істот у горизонт одного з героїв, що призводить його до смерті, провокує до компаративістського перегляду драми Лесі Українки.

«Легенда віків» В. Гюго – феноменальне літературне явище, проте його фахова оцінка неоднозначна. Маємо визнати, що небезпідставно цей текст зараховують до таких, які свідчать про грандіозний задум, що не знайшов адекватного втілення. З часом, коли читацька розгубленість відходить на другий план, з погляду історії літератури це творіння Гюго визнали неперевершеним пам'ятником романтичній міфотворчості. Епічний цикл «Легенда віків» – незавершений проект, хоч його публікація тривала майже чверть століття за життя письменника і світ побачили три збірки (1859, 1877, 1883). Автор наголошував, що його творчий план, який спирається на міфологічне надбаня людства, навряд чи може бути закінчений. Дискусійним залишається жанрове визначення книги Гюго. Певною мірою ускладнює розуміння смислової наповненості тексту його фрагментарність, адже перед читачем постають, як видається, абсолютно самодостатні вірші легендарно-історичного, моралістичного, політичного змісту. Слід наголосити, що французькі дослідники досить багато зробили для виявлення зв'язків між цими текстами, однак в інших національних літературознавчих практиках поки що переважає трохи зверхня рецепція «Легенди віків», суттєве применшення її значення порівняно з прозою В. Гюго. Втім, із часом ситуація змінюється, творчість поета-романтика з його міфологічною космогонією переоцінюється, відтак вже по-іншому сприймається репліка француза Альбуї, який зауважував: критиці «потрібно було, щоб він (Гюго) замовк для того, щоб почути шепіт Верлена і німоту Маларме» [10, с. 85].

В. Гюго вважав себе істориком, археологом, філософом, теологом і поетом водночас, тільки поєднання цих іпостасей дало йому змогу

взятися за реалізацію наміру показати історію людства аж до «міражу майбутнього». Звернімося до авторської передмови, написаної до першої частини «Легенди віків». У ній В. Гюго наголошує, що в його віршах можна знайти «тільки зліпки з профілю людства» в послідовних змінах від Єви (матері людей) до Революції (матері народів). Загалом у передмові переважає оптимістична патетика, у її завершальних фразах ідеться про пропозицію читачеві «священного гімну», молитовної «драми світобудови». Філософський фокус книги-мрії самотнього романтика зосереджений на герменевтичній надпроблемі: висвітлити Буття в трьох ликах – Людство, Зло, Безкінечність – крізь призму поступу. Очевидно, ця тема була близька і Лесі Українці, хоч її мозаїка відображених ідей – це лише лаконічний начерк, орнамент з утраченими чи нескладеними фрагментами.

Відомо, що Леся Українка в ранні роки перекладала твори В. Гюго, зокрема переспів «Сірома» («Бідні люди»), «Лагідні поети, співайте». Цьому сприяла Олена Пчілка, яка надзвичайно шанувала «найвеличнішого, незрівняного митця, Віктора Гюго», і навіть у дарчій надпис доньці в чистому альбомі «Poesie» вводить повністю переписаний його вірш «Як тут душа...» французькою мовою. Цікаво, що переклад із В. Гюго «Лагідні поети, співайте» опубліковано 1906 р. у журналі «Рідний край». Підготовка публікації, цілком імовірно, спонукала Лесю Українку творчо повернутися до вражень від читання французького письменника, однак не варто виключати, що й до свого юнацького архіву. До речі, дослідниця С. Палятинська вважає «*Légende des siècles*» Лесі Українки перекладом із Гюго, але з цим важко погодитись. Натомість скрупульозного вивчення заслуговують естетичні та ідейні перегуки у творчості Лесі Українки й В. Гюго. Одним із перших зразок такої студії залишив професор Р. Жилавий (США) у статті «Протест проти деспотизму у Віктора Гюго і Лесі Українки».

Свого часу Леся Українка таки могла взятися за переклад «Легенди віків» із французької мови, у цьому аспекті важливим джерелом для нас є листування І. Франка. Слід зазначити, що Франко був палким прихильником і популяризатором поезії В. Гюго в Україні. Восени 1891 р. у листі до М. Драгоманова він згадує про своє запрошення Лесі Українці взяти участь у підготовці збірника французького автора в серії перекладів «Антологія європейських поетів». Причому він радив їй безпосередньо вибрати щось зі збірника «*Légende des*

siècles». Але на цю пропозицію Леся Українка не пристала, і лише на початку 1894 р. він отримав кілька перекладів від Олени Пчілки та Лесі Українки. Цілковито ідею Франка Леся Українка не відкинула, в одному з листів до нього зізнається, що не збирається «зложити зброю долі перед В. Гюго».

Якщо справді 1906 р. вона вкотре повертається до колишніх задумів, написавши поезію, концептуально близьку до епічного циклу француза, то навряд чи була вдоволена результатом, оскільки вперше твір був надрукований лише 1947 р. у збірнику за редакцією М. Деркач «Неопубліковані твори». До слова, за О. Косач-Кривинюк, одним з улюблених виразів Лесі Українки була фраза В. Гюго «*Corriger un oeuvre par un autre*» (*Виправляти один твір другим (фр.)*). Отож можна стверджувати, що квінтесенцію культурософських ідей, сконденсованих у «*Légende des siècles*», письменниця певним чином моделювала в останніх своїх драмах, і це питання також ще потребує вивчення.

Якщо порівнювати концепції книги Гюго й поезії Лесі Українки, то зацентруємо увагу на тому, що українська поетка не бачить у революції, яку культивував французький романтик, кінцеву точку поневірянь людства. Досвід революції в Російській імперії, що розпочалася 1905 р., розбивав будь-які ілюзії. Обох авторів поєднує дискретний інтерес до прочитання історії. Гюго припускав, що йому дорікатимуть за пунктирність, але він вибирав ті історичні локуси, які відображали суть історичного руху. Наприклад, одна з його поем – майже переклад Євангелія, кілька творів віддзеркалюють епопею Середньовіччя тощо. Така ж спорадичність інтенцій властива всьому літературному доробку Лесі Українки, до якого словосполучення «*Légende des siècles*» може слугувати надзвичайно точним мотто. А в зазначеному вірші поетеси все ж домінує гравітація таїни буття, навіть більше – намагання зазирнути за межі мерехтливого горизонту, доступного пересічній людині. Ніяких утопічних обіцянок, це просто запаморочливий стрибок у часове провалля, у позачасся. Незакінченість тексту немовби демонструє особистісну динамічність автора й засадничу незавершеність вічних стремлінь до свободи.

Композиція «*Légende des siècles*» нагадує конус, оскільки і у сфері часу, і у сфері простору бачимо тенденцію розширення, нестримний рух до безмежжя. Ключовою бінарною опозицією у творі можна визначити топоси кімнати і храму. Лірична героїня не позиціонує себе лідером громадянського поступу, вона розбудовує влас-

ний простір на маргінесах стовпових шляхів нищівної історії. Причому координати самобудування для неї не менш важливі, ніж відчайдушна боротьба за демократизацію суспільства. «Тиха кімната», у якій вона відмежовується від гуку вулиці, багата «на скарби все-світньої думки». І це не збігається з тим Жанна-д'Арківським образом авторки, який полюбився масовому читачеві. Хоча за амбітністю мети – це, по суті, Жанна-д'Арківська відвага, лише у сфері пошуку таємниць світобудови. Першим кроком до цього рішучого вибору стає самозабуття, що, як указує О. Гужва, «відкриває простір для важливих змін у світорозумінні: доля однієї людини є лише ланкою на довгому шляху людської історії та людського духу» [3, с. 56]. Ці зміни, як видається, викликають потребу героїні не обмежитися втіхами скупого лицаря наодинці зі скарбами. Отож наступні фрагменти поезії нагадують травелог у пошуках храму. *Fin de siècle* взагалі тяжів до ідеї соборності, що, зокрема, підтверджує легенда Лесі Українки, у якій важливе місце належить образу храму, семантичному антиподу палацу. Як стверджує семіотик Г. Левченко, храм Лесі Українки в цьому і суголосних віршах на перше місце виводить інтелектуальне життя, передусім у ньому потрібно вбачати узагальнений «образ об'єднаної ідеєю людської спільноти, ...образ групи, насаженої ідеєю самопосягати і служіння» [8, с. 149]. Власне, такий храм обраних є досяжним і в рідній домівці, коли ти сповнений гідності («не хилиться вділ голова»), сягаєш гармонії, величного спокою, умовою чого є певність у власному «знатті».

Віртуальну подорож до храму в «*Légende des siècles*» усе ж не можна назвати пошуком спільноти. У ньому для авторки насамперед закодований фокус саява мудрості й прозорливості, це містична сакральна святиня, нематеріальна за формою, наділена надзвичайними силами, тобто храм тут – місце розташування своєрідного герменевтичного Граалю. Швидше – це не кубок, а дзеркало, у якому відображаються візії, що стають метою спраглих пізнати приховану істину. Пригадаймо, що перекази про Грааль етимологічно пов'язують із прадавніми засекреченими окультними товариствами, які володіли таємним знанням.

Нон-фініто поезії не дає героїні власне ступити в храм, вона тільки наближається до нього, але ця територія відразу дає можливість відкритися чакрам, які дають змогу проникнути в інші виміри. Загальновідомо, що будь-яка релігія вимагає певної організації

храмового простору. На відміну від християнських соборів, у язичницьких храмах культові дії відбувалися назовні, до внутрішньої частини храму мали доступ лише головні жерці. Однак спільним для всіх культових будівель є нерівномірність розподілення сакральності, її наростання за певним принципом, починаючи від входу. У вірші «Légende des siècles» храм окреслений колом захисту – огорожею. Ця огорожа (до певної міри повторення звичайного горизонту, доступного «плотським очам») відмежовує локус, який перед духовим поглядом стає образом вічності й безкінечності. Браму в багатьох культурах зазвичай вважають віхою, яка символізує ритуал переходу від одного ступеня життя до іншого. Ініціація відбувається за умови відкриття брами, яку в багатьох культурах захищають фігури варти (наприклад, леви-собаки). Цікаво, що пишні храмові брами були призначені тільки для статусних осіб. Ще один бар'єр, указаний у «Légende des siècles» – переступ високого порога, саме він – основна межа, що розділяє профанне і сакральне. Поріг – місце зустрічі природного і надприродного, церемоніальна точка руйнування кордонів. І водночас це перешкода для тих, хто хоче зайти надто далеко, побачити більше, ніж він здатен винести в езотеричному знанні.

У підтексті медитацій Лесі Українки можна вловити сподівання, що храм стане прихистком миру та злагоди між різними народами й верствами, що своїми протистояннями приносять море страждань для кожної людини. Утім, пригадаймо мудрість, яку актуалізує Г.-Г. Гадамер: «Всякий, охочий увійти у храм, нехай не очікує чуда» [4, с. 17]. Пройти далі за браму здатен не кожен, це виявилось не під силу і ліричній героїні: її зупиняє візія-випробування, візія-тест як елемент сакральної містерії.

*Не перейшла і я, – жадібний зір
промкнувся тільки за поріг до двору,
хотів пробігти по всьому простору
і потьмарився – то страшний був двір... [9, с. 348].*

Двір у давніх культових спорудах теж мав духовну ієрархію з центром, де розміщувався храм – Свята Святих, куди навіть первосвященик входив один раз на рік. Такий розподіл простору передбачав існування Вчення Посвячення, або метафізики в широкому сенсі слова, що веде людину від початкового стану скованої свідо-

мости до повного звільнення від обмежень і життя у світі невидимому. Побачена на мить картина з високого порога, розгорнена Лесею Українкою, вражає жахливими перспективами людського майбуття / псевдопоступу:

*...між трупами світів, ідей, народів
вились, як змії, звої хороводів.
Якісь чужі, незнані племена
людей чи звірів виринали дикі
із сутіні віків... [9, с. 349].*

Марево, що нагадує нам постшпенглерівський образ присмерку Європи, стає справжнім шоком для ліричної героїні. Чи воно є вказівкою істини? чи лише випробуванням безстрашності шукача Грааля правди? – відповісти складно. Принаймні, це візуалізація апогею твердження Еклезіаста – у великій мудрості багато печалі, і хто примножує пізнання, примножує скорботу. Водночас побачена картина стає перевіркою готовності відчайдухів продовжити свій рух до храму всупереч відчуттю, що пізнати жахливу правду – вище людських сил. Отож лірична героїня зробила тільки перший крок на цьому шляху, вона інок, що зупинився перед прийняттям наступних чернечих ступенів. Храм, про який мріялося на початку поезії, так і не з'явився на горизонті у фіналі.

Аналізуючи цей текст, не можна оминати бінарність усезагального і свого. Іноді ці поняття змикаються в цілісність, але їхня єдність не є міцною і постійною величиною. Раз по раз «своє» виривається з ланцюга, заступає своєю вагомістю «чуже». У першому структурному фрагменті твору домінує оптимістична віра:

*Все злучиться в цілість – природа і люди,
що є, що минуло, що сталося, що буде,
і рідне й чуже поєднається щільно
і житиме в думці моїй нероздільно... [9, с. 348].*

Але наприкінці тексту найбільш емоційним прозрінням відзначаються моменти гострого розуміння: рідне, національне також приречене на знищення у вирі катаклізмів історії, що стає моментом високої трагедії долучення до часткового відкриття таїни прийдеш-

нього. Крещендо цих акордів звучить, як належить для композиції фольклорних жанрів, тричі. Передбачення катастрофи зникнення культур досягає кульмінації в ословленні:

*колись так, може, й наша рідна мова
зостанеться на загадку вікам... [9, с. 349].*

Пізнання світової несправедливості завжди віддзеркалює найважливіше – «образ рідної неволі». І останні рядки – це рядки безсилля (радше ситуативного) перед імовірністю краху національного дому:

*Замерк мій дух, і серце заніміло,
і слово з уст озватися не сміло,
бо та країна – то була моя... [9, с. 349].*

Зрозуміло, що ця авторська позиція ще раз переконливо доводить: справжній діалог культур – нонсенс, якщо немає осмислення власної культури та розшифрування національного культурного коду. Однак із цією тезою проведемо процедуру так званого «витягування смислу» Дериди за допомогою методології деконструкції. Рокіровка «свого» і «чужого» дає нам змогу вчитати ще один прихований смисл: будь-яка трагедія, несправедливість, приниження, навіть якщо вона відбувається з «чужими», безпосередньо стосується й мене. Отож мова, воля, країна, що їх руйнують, автоматично стають «моїми». Саме тому, наприклад, король Данії Кристіан X нашивав жовту зірку ганьби для гебреїв; нещодавно в усіх кінцях Європи люди виходили на мітинги з гаслом «Je suis Charlie» після резонансного терористичного акту в Парижі; пісня Джамали «1944» отримала гарячу підтримку і т. п. Бо тільки така свідомо виплекана позиція дає підстави сподіватися, що світ не буде байдужий тоді, коли біда спіткає твою націю, твою батьківщину.

Працюючи з невеликим за обсягом текстом «Légende des siècles», переконуєшся, що він напрочуд місткий, а таємниці його численних смислових лакун – невичерпні. Пізнання коду загадки твору допустить в різних ракурсах – компаративістському, герменевтичному, філософському, гностичному, езотеричному та ін. Поезія «Légende des siècles» – зразок творчого «дорослішання» Лесі Українки, ім'я якої заслуговує почесного місця серед авторів, котрі запропонували

читачеві художні моделі діалогу універсуму особистості й універсуму всесвіту, до яких замало підходити тільки з естетичними критеріями. Цей загадковий твір у нашому літературознавстві заслуговує на поглиблене вивчення науковцями нового покоління.

Джерела та література

1. Агеєва В. Поетичний візіонеризм Лесі Українки / В. П. Агеєва // Наукові записки НаУКМА. – 2007. – Т. 72. Філологічні науки. – С. 3–11.
2. Гужва О. Діонісійське та Аполлонійське в поезії Лесі Українки / О. Гужва // Наук. вісн. Серія «Філософія». – Х. : ХНПУ, 2015. – Вип. 45 (ч. II). – С. 31–40.
3. Гужва О. Симфонізм поетичної думки / О. Гужва // Грані. – 2011. – № 5 (79). – С. 53–56.
4. Гадамер Г.-Г. Вірш і розмова. Есе / Г.-Г. Гадамер. – Львів : Незалежний культурол. журн. «І», 2002. – 188 с.
5. Жарких М. Помилкові погляди Оксани Забужко на Лесю Українку [Електронний ресурс] / Микола Жарких // Енциклопедія життя і творчості Лесі Українки. – Режим доступу : <http://www.l-ukrainka.name/uk/Studies/ZabuzhkoFalses.html>
6. Забужко О. Notre Dame d'Ukraine: Українка в конфлікті міфологій / О. Забужко. – К. : Факт, 2007. – 640 с.
7. Кононенко Євгенія. Модерн у світлі «забужкоцентризму» [Електронний ресурс] / Євгенія Кононенко // ЛітАкцент. – Режим доступу : <http://litakcent.com/2011/07/19/15310/>
8. Левченко Г. Міф проти історії: семіосфера лірики Лесі Українки / Галина Левченко. – К. : Академвидав, 2013. – 332 с.
9. Українка Леся. Поезії / Леся Українка // Українка Леся. Збір. творів. У 12 т. Т. 1. – К. : Наук. думка, 1975. – 448 с.
10. Albouy P. Mythographies / P. Albouy. – Paris : José Corti, 1976. – 380 p.

References

1. Aheieva, V. 2007. "Poetychnyi vizioneryzm Lesi Ukrainky [Lesia Ukrainka's Poetic Visionarism]. *Naukovi zapysky NaUKMA*, 72: 3–11 (in Ukrainian).
2. Huzhva, O. 2015. "Dionisiiske ta Apolloniiske v poezii Lesi Ukrainky" [Dionysian and Apollonian of Lesya Ukrainka's Poem]. *Naukovyi visnyk. Seriya «Filosofia»*, 45: 31–40. Kharkiv: KhNPU (in Ukrainian).
3. Huzhva, O. 2011. "Symfonizm poetychnoi dumky" [Symphonizm of a poetical thought]. *Hrani*, 5 (79): 53–56 (in Ukrainian).
4. Gadamer, H.-G. 2002. *Virsh i rozмова. Ese* [Hans-Georg Gadamer. Poem and Conversation. Essays]. Lviv (in Ukrainian).
5. Zharkyykh, M. "Pomylykovi pohliady Oksany Zabuzhko na Lesiu Ukrainku [False Views Zabuzhko on Lesia Ukrainka]. *Entsyklopediia zhyttia i tvorhosti Lesi Ukrainky*. Available at: <http://www.l-ukrainka.name/uk/Studies/ZabuzhkoFalses.html> (in Ukrainian).

6. Zabuzhko, O. 2007. *Notre Dame d'Ukraine: Ukrainka v konflikti mifolohii* [Notre Dame d'Ukraine: Ukrainka in Conflict of mythologies]. Kyiv: Fakt (in Ukrainian).
7. Kononenko, Yevheniia. 2011. "Modern u svitli «zabuzhkotsentryzmu»" [Modern in Light of Zabuzhkocentrism]. *LitAktsent*. Available at: <http://litakcent.com/2011/07/19/15310/> (in Ukrainian).
8. Levchenko, H. 2013. *Mif proty istorii: Semiosfera liryky Lesi Ukrainky* [Myth against History: Semiosphere of Lesia Ukrainka Lyrics]. Kyiv (in Ukrainian).
9. Ukrainka, Lesia. 1975. "Poezii". In *Zibrannia tvoriv u 12 tomakh*, edited by Lesia Ukrainka [Poetry. Collected works], 1. Kyiv (in Ukrainian).
10. Albouy, P. 1976. *Mythographies*. Paris (in French).

Кочерга Светлана. «Légende des siècles» Лесі України: мистерия горизонтов. Стаття посвящена одному из самых загадочных произведений Лесі України. Во внимание принимались взгляды на смысл этого произведения литературоведов (В. Агеева, Р. Жилавый, В. Матвишин), философов (О. Забужко, А. Гужва), культурологов (Е. Кононенко). Основная цель исследования – расширение герменевтического спектра толкования текста «Légende des siècles». Предложенная интерпретация базируется на использовании компаративистских и семиотических приемов. Рассмотрены факты из истории написания текста, его созвучность с незавершенным эпическим циклом «Легенда веков» В. Гюго.

В центре исследования находятся масштабность образа бытия как движения, профетические идеи и аллюзии поэзии. Ключевой бинарной оппозицией в произведении определены топосы комнаты и храма. Для лирической героини приоритетными являются координаты самостроительства («тихая комната»). Храм для нее ассоциируется с сакральностью интеллектуального прозрения. Виртуальное путешествие к храму в «Légende des siècles» одновременно является поиском мистической сакральной святыни, своеобразного герменевтического Грааля – зеркала скрытой истины.

Детально анализируется видение эзотерического храмового пространства, организованного по предписаниям религиозных культов. Определено семантическое наполнение ряда образов-символов: ограда, ворота, порог, храм.

Ключевые слова: герменевтика, «горизонт», структурализм, семиотика, компаративистика, деконструкция, профетизм, эзотерика, гностицизм, инициация.

Kocherha Svitlana. "Légende des siècles" of Lesia Ukrainka: the Mystery of Horizons. The article is devoted to the one of the most enigmatic works of Lesia Ukrainka. It was taken into account the views on the text meaning of literary critics (V. Aheieva, R. Zhylavy, V. Matviishyn), philosophers (O. Zabuzhko, O. Guzhva), cultural critics (E. Kononenko). The main purpose of the study is expanding range of hermeneutic interpretation of the text "Légende des siècles". The proposed interpretation is based on the use of comparative and semiotic methods. We consider the facts of text writing history and its according to the unfinished epic cycle "La Légende des siècles" by Victor Hugo.

The magnitude of the image of being as a movement, as well as prophetic ideas and allusions in the poetry are in the center of the study. The topoi of a room and a temple are determined as a key binary opposition in the text. The lyrical character has the priority in self-construction coordinates (which response to “quiet room”). A temple is associated with sacredness of intellectual insight. The virtual tour to the temple in “Légende des siècles” is also the search for mystical sacred sanctuary, a kind of hermeneutic Grail which is the mirror of hidden truth.

There is a detailed analysis of the esoteric area of the temple organized by the requirements of religious cults. It is defined the semantic content of a number of images and symbols such as fence, gate, threshold, temple.

Key words: hermeneutics, “horizon”, structuralism, semiotics, comparative studies, deconstruction, prophetism, esoteric, Gnosticism, initiation.

Стаття надійшла до редакції 14.10.2016 р.

УДК 821.161.2.09

Юлія Левчук

ЛІРИЧНА ПРОЗА ЛЕСІ УКРАЇНКИ: ПИТАННЯ ЖАНРОВОЇ ІДЕНТИФІКАЦІЇ

Досліджено проблеми жанру в прозовій творчості Лесі Українки. Зроблено спробу диференціювати закономірності письма, які реалізовані в прозових текстах авторки. Зокрема, зосереджено увагу на так званій ліричній прозі, основними принципами якої є суб'єктивність, медитативність, філософський зміст, екзистенційна тематика.

Ключові слова: Леся Українка, проза, ліризм, філософський етюд, архетип, екзистенційність.

Проза Лесі Українки, як і її лірика, є перехідним явищем на шляху до формування драматичних жанрів, зокрема драматичної поеми. Так, О. Вісич упевнено стверджує, що «умовно прозовий доробок Лесі Українки можна назвати тренувальним майданчиком, де вона тільки почала розробляти образи, що увічнені в драматургії авторки. З певністю можна стверджувати, що саме з оповідань письменниці постали амбівалентні чоловічі характери Короля Брюса, Руфіна, Мохаммеда, Дон Жуана та інших» [2, с. 202].

Прозові жанри в Лесі Українки значною мірою представлені текстами суб'єктивного, ліричного характеру, де наратор (оповідач / розповідач) водночас є ліричним героєм. Такі твори переважно насичені драматизмом, деякі з них загалом побудовані за принципом драматичного діалогу («Розмова», 1908; «Враги», кін. 1900-х тощо), інші – суцільний монолог-сповідь, монолог-спогад, монолог-роздум («Весняні співи», 1889; «Помилка (Думки арештованого)», 1905 та ін.). Доречно, на нашу думку, асоціювати ці тексти з ліричною прозою, яка корелюється з модерною прозою поч. ХХ ст. В. Агеєва загалом уважає, що «проза Лесі Українки вписується в контекст настроєвої лірико-імпресіоністичної новелістики рубежу віків» [1, с. 187].

Лесю Українку-прозаїка визначати як носія реалістичної манери письма не доводиться, адже її декларації щодо призначення творчості, а також літературні зацікавлення спрямовані в русло модернізму. Н. Колошук зазначає, що «навіть у “найреалістичніших” Лесиних текстах не все реалістичне, за стилем вони далекі від тодішньої реалістичної прози, бо в них відчутний вплив імпресіоністської та символістської літератури свого часу» [6, с. 144]. Леся Українка досить критично ставилася до таких авторитетних і визнаних реалістів, як Е. Золя. Її не цікавило художнє осмислення «життя у формі життя» за позитивістським принципом. Жанр суспільно-побутового оповідання чи навіть новели, за твердженням Л. Кулінської, уже не буде актуальним щодо малої прози Лесі Українки. Крім того, дослідники сучасності поступово сходяться на думці про застосовані письменницею модерні принципи прозового письма. Про це, зокрема, стверджує О. Головій щодо жанру «Міста смутку (Силуети)» (1896), який визначає як «модерністське філософське оповідання-“силуети”, у стильовому плані – сплав символізму й імпресіонізму з домінуванням першого» [3, с. 34].

Так звані безсюжетні тексти Лесі Українки називають по-різному: лірична проза, філософсько-імпресіоністична, власне безсюжетна тощо. За словами В. Сірук, щодо прози Лесі Українки «нарративність можна вважати вихідним пунктом у процесі пошуку своєрідності художньо-естетичної реальності» [8, с. 126]. Ця позиція суголосна з диференціацією прозових текстів письменниці з огляду на сюжетність/безсюжетність (епічна/лірична проза). Власне безсюжетність як така відсутня в Лесиних прозових творах, тут радше доводиться мати справу з нечітким сюжетом – фрагментарним, пунктирним. Такий

сюжет є всього лише інструментом для медитацій, ліричних відступів, діалогів тощо. Наприклад, в оповіданні «Над морем» (1898), за словами М. Моклиці, «є два подієві плани: один ліричний, який непомітно розгортає цілий сюжет взаємин ліричної героїні з морем, а інший типово епічний: невдалий флірт Алли Михайлівни зі світським “левом” Анатолем» [7, с. 132].

За принципом суб'єктивного змалювання дійсності розгортається «сюжет» і у творі «Пізно» (1893), де головна героїня, пані професорка, рефлексує, що виливається в ліризовані роздуми над своїм життям. Жанр цього тексту можемо означити як образок (що його часто використовувала письменниця), етюд, ескіз чи шкіц. Весь сюжет – це мнемонічні спалахи у свідомості жінки, імені якої ми не знаємо, як і її чоловіка-професора. Люди-маски або персонажі без облич, у яких письменницю цікавлять лише їхні симптоматичні психологічні риси, стали об'єктом дослідження у творі. Ми розуміємо, що характер і спосіб життя жінки під час другого заміжжя різко змінився на гірше, зважаючи на байдужо-іронічне ставлення до неї чоловіка: він *«немов хотів добрати усіх способів, щоб вона не була гарною, йому хотілось, щоб вона укупі з ним сиділа над політичною економією, робила переклади для нього...»* [9, VII, с. 103]. Водночас ставлення жінки до свого першого чоловіка збалансовує позиції персонажів, адже у свій час вона виконувала роль нинішнього партнера, коли *«позволяла»* першому чоловікові *«любити себе і вважала се за велику ласку»* [9, VII, с. 103]. Мимоволі проявляється основна суть твору: байдужість завжди буде відплаченою.

Екзистенційна проблема часу, розроблена у творі, спрямовує його у сферу філософії, що дає змогу визначати його жанр як філософський етюд. Мінімальні текстові й художньо-зображальні засоби, влучно розставлені акценти та вдало підібрані ретроспективні сцени, що постають як спогади героїні, дають змогу розширити поле інтерпретацій значно масштабніше, ніж сам текст твору. Увагу автора зосереджено на деталях (зовнішності, міміці, жестах, інтер'єрі тощо), що підтверджує факт ескізності твору. *«Дзигар ударив раз і замовк...»* [9, VII, с. 102] – таке формулювання авторка обрала замість пояснення, чому героїня твору в таку пізню годину (перша ночі) сидить за книгою. Власне, пояснення як такого не бачимо, розуміння ситуації в читача з'явиться згодом. Нагнітання чорного кольору в портреті жінки-персонажа справляє важке враження – *«чорне убрання», «чорне, з чималою сивиз-*

ною, волосся», «чернечий вигляд», і водночас контрастує з портретом на стіні, де та ж таки жінка – «пишна красуня в бальовій сукні, з погордливим усміхом на коралових устах, з буйними кучерями над мармуровим чолом» [9, VII, с. 102]. Метаморфоза, що відбулася з героїнею, сигналізує про одвічний життєвий закон: час змінюється, і ми разом із ним, ніщо не вічне. Символічність ситуації, у якій опинилася жінка, перебуває в площині філософських понять життя і смерті, вічного і швидкоплинного, матеріального і духовного. Парадоксальна зміна ролей під час першого та другого заміжжя – не що інше, як художнє втілення екзистенційного питання часу. Саме тому письменниця розпочинає цей твір архаїзмом «дзигар», який символізує незворотність змін і життєвих процесів.

Леся Українка, крім усього іншого, активно розробляла архетипні образи у своїх прозових творах. Поняття «в'язень», «ув'язнення», «неволя» активно впливають на психіку людини. Концепт в'язня викликає низку асоціацій, які проявляються в ситуаціях і вчинках. Головний герой твору «Помилка (Думки арештованого)» (1905) Лесі Українки перебуває в складній життєвій ситуації, у в'язниці. Механізм мислення в'язня значною мірою архетипний, а тому й спрацьовують цілком прогнозовані психологічні імпульси – рефлексія, пригадування, розкаяння та ін.

О. Кобилянська, звісно, була авторитетом для Лесі Українки в площині прози. Нарис Лесі «Сліпець» з'явився як відповідь на однойменний твір О. Кобилянської. Зовсім не зайве більш детальне вивчення зв'язків цих авторок на ґрунті прозової творчості, а не лише їхнього листовного чи безпосереднього спілкування. «Лист засудженого вояка до своєї жінки» (1916) О. Кобилянської становить по суті другу «жанрову пару», яка пов'язує обох письменниць. Жанрові моделі творів складають майже ідентичні комбінації патернів, оскільки об'єктом художнього осмислення є в обох випадках в'язень.

Центральний жанровий патерн у вказаних творах – лист. Незважаючи на те, що Леся Українка визначає жанр свого твору як «думки арештованого», усе ж саме лист стає центральним і в її творі: «Я таки буду писати до тебе, якимось інакше не вмію, не думається» [9, VII, с. 313]. В О. Кобилянської, власне, весь твір – листовне звернення до дружини. Однак жанрове втілення листа в письменниць має різні функції: засуджений солдат точно впевнений, що його лист дружина прочитає, а от герой Лесі Українки пише переважно, «щоб

не зійти з ума» [9, VII, с. 313], і не збирається відсилати листа адресатові. Листи обох героїв (вояка й письменника) характеризуються високим рівнем відвертості, проте мотивацією до такого одкровення послужили різні фактори: герой Лесі Українки, знову ж таки, знає, що його листа не читатимуть, а тому може собі дозволити «писати, як мені хочеться» [9, VII, с. 313], а вояк О. Кобилянської знає, що через дві години його розстріляють, тому його мотивують страх і передчуття смерті.

З іншого боку, відвертість ув'язнених героїв зумовлена наявністю у творах жанру сповіді. Наприклад, у Лесі Українки письменник, арештований за суспільну пропаганду, воліє сповідатися письмово: «Буду писати, бо інакше, здається, не витримаю і збожеволю, а я не хочу сього “стилю” – він уже робиться “банальним” серед арештантів від певного часу. Я хочу нарешті бути свідомим [виділення наше. – Ю. Л.], зовсім свідомим і вияснити собі все як слід, а там – що буде, те буде. Як вийде, що треба напр[иклад], повіситись, ну що ж, знайдемо спосіб і повісимось, а як вийде, що й сього не досить, ну, тоді подумаємо, що його далі робити. Там видно буде» [9, VII, с. 312]. Засуджений до розстрілу за зраду батьківщини герой О. Кобилянської не просто сповідається дружині (і Богові одночасно), а ще й виголошує своєрідний заповіт (ще один патерн у жанровій структурі твору): «...я мушу тобі щирю правду сказати. Се хоче і господь. І бог, і я сам один свідок того, що я маю в своїй душі, що тобі пишу, і який я по правді є» [5, IV, с. 370]; «Не вбивай ніколи цвіркунів, Маріє, хоч би вони тобі лізли і на груди, і на губи» [5, IV, с. 371]; «Думай на ту землю, котру тобі записую» [5, IV, с. 374]; «Пам'ятай про діти, котрі тобі лишаю. Пам'ятай про старого батька, котрий мене тратить <...> Не згуби розум, як деякий вояк у війні» [5, IV, с. 375]. Заповіт як жанр характеризується дидактичною функцією й містить у собі особливу комунікативну модель: людина, що складає заповіт, просить (вимагає, наказує, настановляє) своїх рідних і близьких виконати якісь прохання вже після її смерті. Тобто цей жанр має яскраво футурологічний характер, спрямований завжди на перспективу.

Потрібно окремо наголосити на жанрі медитації, яскраво представленому у творі Лесі Українки, адже, за її власним визначенням, цей твір є «думками арештованого». Власне, медитативний характер зумовлений ще й умовами, у яких перебуває герой. Потрапивши до

в'язниці, письменник активно рефлексує. В ув'язненні людина починає аналізувати своє попереднє життя, свої вчинки, зокрема той, через який покарана. До того ж Леся Українка виводить таке абстрактне явище, як мислення, на рівень майже алегоричного зображення: «*Одвик я вже думати вдень, і, певне, через те мої денні думки такі важкі, сірі, незграбні, немов шорсткі, як нетесане каміння...*» [9, VII, с. 309].

Твори Лесі Українки та О. Кобилянської дають змогу з'ясувати їхню жанрову природу стосовно осмислення центрального концепту. Виявилось, що ракурс бачення одного й того самого морально-етичного поняття в письменниць не ідентичний, що природно. Є деякі розбіжності в ідейному тлумаченні концепту «в'язня», що спричиняє розбіжності в жанрових моделях проаналізованих творів. Результати порівняльного аналізу можемо систематизувати в табл. 1.

Таблиця 1

Порівняльний аналіз жанрових моделей листа у творах Лесі Українки та О. Кобилянської

Жанровий патерн	Твір	Леся Українка «Помилка (Думки арештованого)»	О. Кобилянська «Лист засудженого вояка до своєї жінки»
Лист		+	+
Медитація		+	–
Сповідь		+	+
Заповіт		–	+

Доречна в цьому аспекті теза О. Забужко, у якій дослідниця зауважує, що проза Лесі Українки «в дійсності далеко попереду О. Кобилянської, чиє новаторство в цьому сенсі вимірюється все-таки насамперед домашньою, українською міркою, і могло вражати хіба що загумінкову галицьку публіку» [4, с. 513]. Щоправда, О. Забужко більшою мірою зосереджує свою увагу саме на «жіночому питанні», оминаючи, приміром, суспільно-побутові проблеми.

Нарис-pendant «Сліпець» (1903), обставини написання якого зазначені вище, за жанровою характеристикою радше можна назвати імпресіоністичним етюдом, через його яскраву ліризацію. Точніше кажучи, ядро жанрової моделі твору складає саме етюд, з огляду на суб'єктивованість і медитативність оповіді. Звісно, патерн нарису виправданий тематикою: побут сліпих людей, їхні потреби, турботи й спосіб життя. Проте Леся Українка спрямувала розвиток «сюжету» у сферу метафізичних понять, вічних цінностей. Епіграф до твору зву-

чить як указівка на напрям пошуку істинного сенсу тексту: *«Душі ніхто не бачить, а чує – не кожний»* [9, VII, с. 195]. Проблема моральної і фізичної сліпоти розробляється в етюді детально та різноаспектно. По-перше, авторка демонструє особливості стосунків фізичного каліки (сліпого) із фізично здоровим суспільством: *«Мені схотілось товариства таких, як я, в одинокому закутку мені було страшно, а між здоровими людьми сумно, та й їм, може, було сумно зо мною»* [9, VII, с. 196]. По-друге, читач спостерігає, які моральні переваги має сліпий каліка над здоровими людьми: він здатен побачити та почути душу, особливо якщо ця душа відкрита й щира.

Образ сліпої дитини (навіть без указівки на статтю), яка, до того ж, наділена музичним талантом, тобто має тонкий слух, сприяє символізації етюду, адже діти загалом здатні глибше й точніше відчувати цей світ (інтуїтивно), а в тексті бачимо сліпу з народження дитину, яка сприймає світ лише на слух. Уміння слухати й чути, яке заступає собою відсутність зорового рецептора, подвоюється, відповідно, стає потужнішим. Леся Українка використала архетипний образ сліпця, який в українській культурі відіграє роль провідника, носія історії нації, носія духовних цінностей. Сліпі співці або кобзарі на українських теренах завжди мали високий авторитет: їх поважали, їм допомагали, до них прислухалися. Ще більш древній образ-архетип Сліпого Мудреця – мабуть, один із найпотужніших і найбільш інформаційно містких у світовій культурі (згадаймо хоча б Гомера). Що найцікавіше, колективна свідомість не запам'ятала жодного глухого мудреця, це нонсенс. Каліцтво, пов'язане з глухотою, спричиняє інше каліцтво – мовлення. А це призводить до порушення комунікації: глухонімі не чують і не говорять, вони не здатні пізнати цей світ через відсутність знань і загалом будь-якої інформації, зорового рецептора в цьому випадку недостатньо. Отже, Леся Українка в тексті «Сліпець» за допомогою різних архетипних образів і натяків спроектувала низку асоціацій, що дає нам змогу визначати цей твір ще і як символістський етюд.

«Примара» (1905) – один із найбільш закодованих творів Лесі Українки, тематично пов'язаний, як можемо припустити, із революційними подіями в Російській імперії 1905 р. Центральний образ змія-полоза, крім того, що інтертекстуально пов'язаний із твором І. Франка «*Boa constrictor*» (1878), містить у собі лише негативну семантику. Цей образ, як бачимо, синкретичний, адже вбирає в себе величезну

кількість інших образів, безликих і безмовних, що рухаються вперед «довгою зграєю»: *«Вони всі йдуть однаковим кроком, і з першого погляду здається, що то змії-полоз правічний, подоланий, але не поконаний, виліз і тихо в'ється навколо землі, помалу стискає її, хочачи задушити»* [9, VII, с. 201]. Зрозуміло, що за допомогою розлогої метафори (а весь текст, мусимо визнати, є наскрізь метафоричним) письменниця показує революційні явища, масові суспільні зрушення, бунти, сутички. Образ змія-полоза втілює особливості натовпу як явища стихійного й безжального. Образ змія – біблійний, негативно маркований, пов'язаний із гріхопадінням людей. Письменниця майстерно закодувала по суті ланцюгову реакцію: змії спокусив жінку, жінка спокусила чоловіка – процес завершений, ціль досягнута. У випадку із соціалістичними революціями, фактором спокуси є можливість відмовитися від будь-яких законів, повністю їх порушити (власне, як і в сюжеті про перших людей). Ставши ланкою суспільного ланцюга подібної революції, людина не може вирватись із нього, аж поки такий суспільний процес не досягне свого апогею – тотальної руйнації.

Жодного разу в тексті не натрапляємо на слово «народ», схоже на те, що оповідач ставиться до таких суспільних процесів негативно, осуджує їх: *«Стати не можна, треба йти, йти, йти. Бо скільки людей, стільки погоничів. Кожний чує за плечима зброю товариша свого, і в'язи його тремтять, бо він знає, що жало зброї от-от має вжалити його в шию, як тільки він спиниться, і зараз очі його погаснуть і світ його згине навіки вкупі з ними»* [9, VII, с. 202]. «Зброєю» у цьому випадку є не так матеріально виражена річ, що здатна вбити, як неможливість повернутись, вийти з натовпу, просто спинитись, оскільки така людина одразу загине під ногами тисяч інших. Як бачимо, авторка навіть не використовує поняття лідера чи провідника, зупинившись на лексемі «погонич», точніше – проводир у тексті трансформувалася в погонича, тобто відбулася явна профанація ідей революції й загалом революційного руху. Невідомо, хто запустив цей механізм, але чітко зрозуміло, що зупинити його вже неможливо, про це свідчить оксиморонне формулювання «верніться вперед». У цій фразі слова нівелюють одне одного, відповідно, людина в натовпі та загалом натовп позбавлений будь-якого вибору й власної волі. Поряд із таким трактуванням Лесі Українка зауважує один дуже важливий факт – *«Але зблизька видно, що то йдуть усе люди, і хоч*

вони йдуть безкраїм гуртом і всі немов однаковим пилом припали, однаковим маревом повились, однаковим колоритом поїнялись, мов безліч фігур на одній картині, але кожен з тих людей один і нема другого такого в цілїм світі, нема, не було і не буде з правіку й до віку» [9, VII, с. 201], який указує на те, що натовп усе ж складається з особистостей, які, на жаль, втратили власну індивідуальність, ставши часткою цілого. Така суспільна єдність не здатна нічого продукувати, адже має деструктивний характер.

«Примара» Лесі Українки цілком може кваліфікуватися як філософський етюд, крім того, максимальна узагальненість образів, апокаліптичність, глобальність проблематики, суспільна заангажованість спрямовують твір у царину експресіоністської поетики. Відповідно, перед нами – зразок модерної прози, наскрізь метафоричної, із несподіваними тлумаченнями проблеми, заглибленням у сферу масової та індивідуальної свідомості.

Ми не маємо на увазі повного ототожнення центрального образу твору із поняттям соціалістичної революції. Найімовірніше, будь-які масові суспільні зрушення найбільш яскраво дають змогу дослідити принцип, на якому ґрунтується масова свідомість. Порушена у творі проблема стосується ще екзистенційного питання смерті, причому не стільки фізичної як закономірного явища, скільки духовної, яка є ганебним поняттям. У тексті етюдую є такі рядки: *«А хто не вернеться вперед і буде дивитись назад, того зброя товариша його ужалить просто в очі і зруйнує навіки їх світ. Хто кинеється вбік, геть у широке вільне поле, того жало зброї ужалить в серце, і коли не впаде він скошеним кривавим цвітом на широке вільне поле, то все ж в очах йому потемніє і зміниться в них світ і вже ніколи не буде таким, як перше був, і широке вільне поле буде завжди чужиною для втікача, а рідна мова стане для нього прокльоном товариша, що не в свою чергу вступив до брами жаху»* [9, VII, с. 202]. «Брама жаху», на нашу думку, є втіленням вічної духовної темряви, із якої уже неможливо вийти. У цитованому уривку чітко артикулюється ідея: той, хто намагається протистояти масі, буде знищений, той, хто намагається вивищитися над натовпом, вийти з його рядів «у чисте поле», тобто протиставити своє унікальне «Я» суспільному безликому «Ми», приречений на приниження, зневагу й тотальну ненависть. Доказове в цьому плані, як нам видається, фінальне питання – *«Хто визволить видющих людей з тіла сліпої потвори?»* [9, VII, с. 203], адже воно

стосується якраз сильних особистостей, які прагнуть насамперед духовного збагачення, а не інертно прямують у річищі утилітарно-матеріалістичних бажань.

Отож, лірична проза письменниці, густо насичена промовистими деталями, символами, архетипами, філософськими інтенціями, спрямована у сферу індивідуальних переживань героя, заслуговує стояти поруч творів Л. Андрєєва, Х.-Л. Борхеса та інших авторів із нахилом до герметизації текстів. О. Забужко загалом уважає Х.-Л. Борхеса найближчим до української письменниці «за способом “реверифікації” ідей» [70, с. 181]. Леся Українка порівняно менше проявила себе як прозаїк, однак її манера досліджувати певний об'єкт чи явище крізь призму ліричного «Я» дає підставу визначати її прозу, зокрема ліричну, як зразки філософської прози в українській літературі.

Джерела та література

1. Агеєва В. Поетеса зламу століть. Творчість Лесі Українки в постмодерній інтерпретації / В. Агеєва. – К. : Либідь, 1999. – 264 с.
2. Вісич О. Естетика нон-фініто у творчості Лесі Українки : монографія / О. А. Вісич. – Луцьк : ПВД «Твердиня», 2014. – 196 с.
3. Головій О. М. Тема божевілля в малій прозі А. Чехова та Лесі Українки / О. М. Головій // Наук. вісн. Волин. нац. ун-ту ім. Лесі Українки. Серія : Філол. науки. Літературознавство. – 2011. – № 13. – С. 28–35.
4. Забужко О. Notre Dame d'Ukraine: Українка в конфлікті міфологій / Оксана Забужко. – Вид. 2-ге, переробл. й допов. – К. : Комора, 2014. – 646 с.
5. Кобилянська О. Твори : у 5 т. / Ольга Кобилянська. – К. : Держ. вид-во худ. л-ри, 1961–1963.
6. Колошук Н. Г. Інтелектуальний конфлікт у драматургічній поетиці Лесі Українки / Н. Г. Колошук // Леся Українка і сучасність (до 130-річчя від дня народження Лесі Українки) : зб. наук. пр. – Луцьк : Волин. обл. друк., 2003. – С. 149–158.
7. Моклиця М. Символізація топосів у мегатексті Лесі Українки / Марія Моклиця // Наукові праці (до 100-річчя від дня смерті Лесі Українки). Scientific Proceedings (Dedicated to the centenary of Lesya Ukrainka's death). – XIV. – Тбілісі : Тбіліс. держ. ун-т ім. І. Джавахішвілі ; Ін-т україністики, РВНЗ «Кримський гуманітарний університет», 2014. – С. 124–140.
8. Сірук В. Наративні стратегії «малої» прози Лесі Українки / Вікторія Сірук // Слово і час. – 2006. – № 2. – С. 8–14.
9. Українка Леся. Зібрання творів : у 12 т. / Леся Українка. – К. : Наук. думка, 1975–1979.

References

1. Aheieva, V. 1999. *Poetesa zlamu stolit. Tvorchist Lesi Ukrainky v postmodernii interpretatsii* [The Poet of Breaking of Centuries. The Lesia Ukrainka's Creativity in Postmodern Interpretation]. Kyiv: Lybid (in Ukrainian).

2. Visych, O. 2014. *Estetyka non-finito u tvorhosti Lesi Ukrainky* [The Non-finito Aesthetics in Lesia Ukrainka's Creativity]. Lutsk: Tverdynia (in Ukrainian).
3. Holovii, O. 2011. "Tema bozhevillia v malii prozi A. Chehova ta Lesi Ukrainki" [The Theme of Madness in the Small Prose of A. Chehov and Lesia Ukrainka]. *Naukovyi visnyk Volynskoho natsionalnoho universytetu imeni Lesi Ukrainky. Filolohichni nauky. Literaturoznavstvo*, 13: 28–35. Lutsk, (in Ukrainian).
4. Zabuzhko, O. 2007. *Notre Dame d'Ukraine: Ukrainka v konflikti mifolohii* [Notre Dame d'Ukraine: Ukrainka in Conflict of mythologies]. Kyiv: Komora (in Ukrainian).
5. Kobylanska, O. 1961–1963. *Tvory v piaty tomakh* [Works in Five Volumes]. Kyiv: Derzhavne vydavnytstvo khudozhnoi literatury (in Ukrainian).
6. Koloshuk, N. 2003 "Intelektualnyi konflikt v dramaturhichnii poetytsi Lesi Ukrainki" [Intellectual Conflict in Dramatic Poetics of Lesia Ukrainka]. *Lesia Ukrainka i suchasnist (Do 130-richchia vid dnia narodzhennia Lesi Ukrainky)*, 149–158. Lutsk (in Ukrainian).
7. Moklytsia, M. 2014 . "Symvolizatsiia toposiv u mehateksti Lesi Ukrainky" [The Symbolization of Topos in Lesia Ukrainka's Mehatekst]. *Scientific Proceedings (Dedicated to the centenary of Lesya Ukrainka's death)*, XIV: 124–140. Tbilisi (in Ukrainian).
8. Siruk, V. 2006. "Naratyvni stratehii "maloi" prozy Lesi Ukrainky" [The Narrative Strategies of Lesia Ukrainka's "Small" Prose]. *Slovo i chas*, 2: 8–14. Kyiv (in Ukrainian).
9. Ukranka, Lesia. 1975–1979. *Zibrannia tvoriv u dvanadtsiaty tomakh* [Collection of Works in Twelve Volumes]. Kyiv: Naukova dumka (in Ukrainian).

Левчук Юлія. Лирическая проза Лесі Українки: вопрос жанровой идентификации. Исследование касается проблемы жанра в прозаическом творчестве Лесі Українки. Сделана попытка дифференцировать закономерности писательских способностей, реализованных в прозаических текстах автора. В частности, внимание сосредоточивается на так называемой лирической прозе, основными принципами которой являются субъективность, медитативность, философское содержание, экзистенциальная тематика. Например, экзистенциальная проблема времени, разработанная в произведении «Поздно» (1893), позволяет определять его жанр как философский этюд. Сравнительный анализ жанровой пары, которую образуют тексты Лесі Українки «Ошибка (Мысли заключенного)» (1905) и О. Кобылянской «Письмо осужденного к смертной казни солдата к своей жене» (1916), позволил сделать вывод о том, что один и тот же концепт «заключенный» писательницы интерпретируют с разных точек зрения, причем Леся Українка выделяется за счет глубокого философского содержания. Проанализированы также тексты произведений «Слепой» (1903) и «Призрак» (1905), жанр которых определен как символистский этюд и экспрессионистский этюд соответственно.

Ключевые слова: Леся Українка, проза, лиризм, философский этюд, архетип, экзистенциальность.

Levchuk Yuliia. The Lyrical Prose of Lesia Ukrainka: the Question of Genre Identification. The research concerns the problem of the genre in the prose works of Lesia Ukrainka. An attempt is made to differentiate the patterns of writers' abilities implemented in prose texts of the author. In particular, attention is focused on the so-called lyrical prose, the basic principles of which are subjective, meditative, philosophical content, existential themes. For example, the existential problem of time, developed in the work "Late" (1893), allows you to define its genre as a philosophical sketch. Comparative analysis of the genre pairs that constitute the texts of Lesia Ukrainka "Error (Prisoner Thoughts)" (1905) and O. Kobylanska "The Soldier' Letter Sentenced to Death for His Wife" (1916), led to the conclusion that the same the concept of "prisoner" the writers interpreted from different points of view, at what Lesia Ukrainka distinguished by deep philosophical content. Also analyzed the texts of works "Blind" (1903) and "Ghost" (1905), a genre which is defined as a symbolist and expressionist sketches in accordance.

Key words: Lesia Ukrainka, prose, lyrical, philosophical sketch, archetype, existential.

Стаття надійшла до редакції 17.10.2016 р.

УДК 821.161.09 Леся Українка

Сергій Мухида

ПСИХОПОЕТИКА ПАФОСУ В ДРАМАТУРГІЇ ЛЕСІ УКРАЇНКИ

У статті на матеріалі перших драматичних спроб Лесі Українки «Блакитна троянда», «У пуші», «Одержима» зроблено перший крок до розуміння вагомості пафосу в осягненні поетики драматургії, розкритті засад письменницької спрямованості й особистісних інтенцій Лариси Косач. Використання принципів психопоетики сприяло розширенню уявлення про того, хто пише. Відзначено, що пафос сприяє візуалізації всього спектра психофізіологічного буття особистості письменника: темпераменту, характеру, особливостей психоемоційної сфери, авторської спрямованості. Епістолярій, спогади, літературознавчі тексти Лесі Українки сприяли уточненню окремих штрихів психопортрета письменниці, її художніх і суспільних пріоритетів, які реалізувалися в пафосі її творів.

Ключові слова: пафос, психопоетика, мегатекст, особистість, письменницька спрямованість, сублімація.

Одухотвореність мистецького акту – аксіома, котру навряд чи заперечиш, яким би матеріалістом не був той, хто за це візьметься. І

суть не в протиставленні матеріалістичної й ідеалістичної світоглядних концепцій того, хто здійснює та того, хто сприймає той акт, а в незаперечній присутності в тексті особистісних ознак автора, його психосфери на рівні когнітивних, емоційних, психофізіологічних підмурівків. Їхній вплив на художність очевидний і піддається аналізу в психопоетичальній парадигмі, коли об'єктом дослідження стає мега-текст митця в усій багатогранності його виявів: спогадах, епістолярії, щоденниках, нотатках, автобіографіях тощо й власне художніх текстах, однією з визначальних рис яких є пафос, власне саме та одухотвореність, про яку йшлося, їхня «душа» (Є. Аксьонова), суголосна з душею, тобто психосвітом творця. Отже, розмова про пафос неминуче стикатиметься з необхідністю осягнути психосвіт того чи іншого письменника, водночас сам пафос несе на собі відбиток того психосвіту. Тож оптимальним, як на мене, вибором предмета студії є психопоетика пафосу.

Проблемі пафосу в літературознавстві за вже понад два тисячоліття існування науки про мистецтво слова приділяли чимало уваги. Епікур надає цьому поняттю певного психологічного змісту, переводячи його з площини власне бажань, які інтенсифікуються, у сферу пристрастей. У «Лекціях з естетики» Г. Гегель, посилаючись на античних філософів, визначив поняття пафосу як *«ті всезагальні сили, які виступають не тільки самі собою, у своїй самотійності, а й живуть у людських грудях і рухають людську душу в її найпотаємніших глибинах [...] Пафос утворює справжній осередок, справжнє царство мистецтва і його втілення є головним як у творі мистецтва, так і в сприйнятті останнього глядачем. Бо пафос зачіпає струну, яка знаходить відгук у кожному людському серці. [...] Пафос хвилює, тому що в собі і для себе він є могутньою силою людського існування»*.

У літературознавчому словнику-довіднику пафос визначено як *«натхнення, ентузіастичне почуття, пристрасне переживання душевного піднесення...»*, який *«неможливий без внутрішньої переконаності автора, його темпераменту»* [6, с. 541–542]. Нітрохи не заперечуючи, зазначу, що літературознавча дефініція вибудовується як художня й уже несе в собі пафос її автора і його переконаність – відбувається таке собі **подвоєння пафосу**. Емоційно стриманіше визначення в підручнику з теорії літератури О. Галича, В. Назарця, Є. Васильєва, де пафос – це *«тип емоційного світовідчуття, що*

окреслюється у творі й мотивує ідейну визначеність авторського ставлення до зображуваного, а також впливає на свідомість читача, спонукаючи його до співпереживання авторові твору або його героям» [1, с. 137] (підкреслення моє. – С. М.).

Низку визначень і цитат можна продовжити, але, як бачимо, і філософське, і літературознавче розуміння поняття неминуче веде до риторичної патетики, орієнтує на змістові аспекти того чи того твору, а іноді, особливо в есеїстичному мовленні, – до перенесення ознак природи пафосу на його дефініювання, коли відбувається синонімізація означника й означуваного, як, скажімо, в одній зі студій про поетику драматичної поеми Лесі Українки «Бояриня», де йдеться про посилення «викривального пафосу твору, драматизму, що переростає в трагізм при осягненні долі центральної героїні» [2] (підкреслення мої. – С. М.).

Системності в розумінні пафосу надає М. Кодак, зауважуючи його «виняткову злитість» із внутрішнім життям митця, нероздільність у «його змісті ідейного й емоційного начал» [4, с. 16]. Понад це саме з пафосу вчений розпочинає осягнення власне системи поетики літературного твору загалом, убачаючи в ньому те, що інший дослідник системності в теорії літературного твору Г. Клочек вважає «системотворчим фактором» художності. Заглибившись в історію проблеми, проаналізувавши внесок окремих учених (В. Белінського, О. Рудневої, Г. Поспелова) в теорію поняття, розглянувши його усталені види (героїчний, трагічний, драматичний, романтичний, сентиментальний), зауваживши пріоритет емоційності над естетикою, М. Кодак підводить до розуміння пафосу як стилетвірного чинника у співвіднесеності зі «світоспогляданням» автора, його «місією “диригента” та поглядом деміурга, всемудрого і всевидячого ока» й саме в такому вигляді пропонує застосовувати для «означення певного “зрізу”, структурно-системного рівня поетики» [4, с. 36].

Погоджуючись у цілому й ще раз звернувши увагу на метафоричність творення понять, зауважу, що характеристика внутрішніх інтенцій автора, яка ґрунтується лише на «світоспоглядальності», не може претендувати на вичерпність. Особливо, коли йдеться про джерело й формоутворювальний чинник того чи того мистецького вияву. Дослідження в царині психопетики переконують, що уявлення про того, хто пише, значно ширші. А отже, у пафосі реалізується весь спектр психічного та психофізіологічного буття особистості

творця. І темперамент, і характер, і особливості психоемоційної сфери, і авторська спрямованість – усе це «працює» на художню реалізацію пафосу як складника ідеї твору й впливає на його формальні рівні: композицію, зображально-виражальні засоби та прийоми, лексику, поетичний синтаксис, родо-видо-жанрову належність.

Благодатним матеріалом для підтвердження теоретичних міркувань і власне об'єктом цієї студії є мегатекст Лесі Українки, зокрема його драматургічний пласт – яскравий зразок «самовтілення» автора в його творі, приклад художньої саморепрезентації особистості письменниці, а також мемуари, що супроводжують досліджувані тексти й сприяють осягненню тієї саморепрезентації в дослідницькому дискурсі.

Шлях Лесі Українки до драматургії не назвеш тернистим, скоріше – закономірно-поступовим, хоч доля «Блакитної троянди», завершеної в серпні 1896-го, а виданої лише 1908 р. (альманах «Нова рада»), дещо затьмарила входження вже знаної й запитуваної читацькою публікою письменниці до когорти творців нової драми, зупинивши цей процес аж на п'ять років. Як тільки не називали драму після постановки трупю М. Кропивницького 1899 р.: «несценічною», «патологічною», «штучною». Звичайно, як було зрозуміти критикам, що твір пронизаний особистісними інтенціями, що конфлікт, представлений художньо – конфлікт Лариси Косач, що *пафос пошуку виходу й відречення від тілесного* спровокований однією з її хвороб, наслідки якої множилися на тенденцію доби, що своєю чергою виявляла кризу сильної жінки в поки ще патріархальному світі. Як не погодитися з Л. Демською-Бузуляк, котра зауважує: *«Навіть намагаючись залишитися коректними, незаперечним залишається той факт, що істерія, якою страждала Леся Українка, була у неї спадковою. Таким чином, «Блакитна троянда» – це спроба художнього дослідження можливості повноцінного існування в світі неповноцінної людини»* [3, с. 147] (підкреслення моє. – С. М.).

Не вдаючись до аналізу самої драми (межі студії не дають змоги це зробити), зауважу, що мемуарні джерела, ліричний та прозовий доробок літа-осені 1896 р. засвідчують істинність міркувань щодо характеру й власне поставання пафосу «Блакитної троянди». Маємо всі підстави говорити про амбівалентність його витоків. З одного боку, це «факт», засвідчений вище, з іншого – враження, одержані Ларисою Косач *«влітку 1896 р. у містечку Творки під Варшавою, куди вона приїхала на запрошення дядька О. П. Драгоманова, який працював у Творках головним лікарем психіатричного санаторію»* [9].

Одним з опосередкованих результатів цього перебування стала й сама драма та поява 8 вересня, буквально через тиждень після завершення п'єси, «Міста смутку». Авторка визначила жанр твору як «силуети», свідомо підкреслюючи цим його спостережницьку стратегію, О. Косач-Кривинюк, не зачіпаючи генологічних аспектів, – нейтрально-описово: «Проза. (Враження з пробування літом у дядька психіатра для збирання матеріалів для “Блакитної троянди”» [5, с. 372]. Олена Пчілка назве твір нарисом і трактуватиме його як «побіжні замітки, нотатки», які, на її думку, «здадуться їй (Лесі Українці. – С. М.) колись для якогось її писання, яко “людські документи”, але ні в одному її творі не видно, щоб їй здалися оті знадібки» (Лесея Українка. Твори. Т. X, с. 295). Можна, звичайно, повірити й зрозуміти матір, яка навмисне приховує особистісні аналогії й збіги, запобігає будь-яким натякам на спадкову недугу. Але ж подивімося на мотто до твору: «Де та границя, що відділяє нормальне від ненормального?», яке по суті збігається з цитованим вище висновком Л. Демської-Бузуляк, і на один із «силуетів», окреслених Лесею Українкою: «Ось проходить передо мною молода поетеса з ясним хвилястим волоссям, з чудовими синіми очима, де так ясно блищать і зливаються в один промінь талан і божевілля, чарівні музикальні строфи ллються з її уст, так і віє од них гірським повітрям, гірською волею, раптом вони обриваються смутно-сатиричним жартом, повним божевільного юмору, і сміхом, похожим на плач! «Так завжди, – згадуються мені її слова, – поезія, поривання *ins Blaui*, зражені надії і... і нещасне кохання, а потім все кінчається тут, у добрім товаристві...» [8, с. 231]. Як на мене, заперечити психоавтобіографізм образу героїні «Міста смутку», як і «Блакитної троянди», важко.

На особливу увагу заслуговує й ліричний супровід драми. Ще не поставлена в ній крапка (це станеться 31 серпня), а з-під пера 25-літньої дівчини 21 серпня виходить поезія «Ave regina!», де всепроникна невідповідність мрії про щастя, місії поета й прагнення до свободи зазвучить на ще вищих регістрах, аніж у п'єсі, завдяки використанню античного амфібрахієвого вірша з античною ж безапеляційністю й відвертістю, демонструючи **пафос божественної суті та вбивчого для тіла призначення писати** й нерозв'язність внутрішнього конфлікту ліричної героїні – читай Лариси Косач:

«Безжалісна музо, куди ти мене завела?
 Навіщо ти очі мені осліпила згубливим промінням своїм?
 Навіщо ти серце моє одурила, привабила маревом щастя? [...]»
 Ти, горда цариця, мене повела за собою,
 Мов бранку-невільницю в ході твоїм тріумфальнім.
 Іду я окована міцно, і дзвонять кайдани мої».

А рядки: «Моє божевілля собі ти взяла за актора, / Щоб грало закохані ролі тобі на потіху» викликають психопоетичний і психіатричний інтерес. З одного боку, психоавтобіографічна деталь – указівка на хворобу – розкриває секрети витоків образу не лише ліричної героїні поезії, а й Любові Гощинської, образ якої поставав паралельно в драмі «Блакитна троянда», з іншого – самоусвідомлення цієї хвороби сприяє збереженню власної ідентичності. Ідеться про **автопсихоаналітичну функцію тексту**, спроможність долати хворобу, переживаючи її на сторінках власних творів.

Факт усвідомлення й сублімації істерії – один зі шляхів до подолання її симптомів. «І чого се люди так бояться галюцинацій і божевілля? А я часто дорого б дала за них...» [5, с. 364], – зазначить сама Лариса Косач у листі до своєї кузини Лідії Михайлівни Драгоманової-Шишманової від 20 вересня того ж року, підтверджуючи наші міркування. Письменниця захоплено ділиться відчуттями після завершення драми, зауважує зміни, які відбулися з нею: «...я виросла якраз на два цілі вгору (*cela se comprend!*) (це самозрозуміле. – О. Косач-Кривинюк) і дивлюсь на всіх згори вниз» (підкреслення Лесі Українки). Уже котрий місяць Леся Українка перебуває в полоні «Блакитної троянди. Акцентуація підкреслюється розповіддю про сон, у якому йдеться про постановку п'єси на сцені. Попри онейричну (сновидну) рецепцію провалу й повної відсутності глядачів у залі під фінал вистави, що потенційно мала би на ранок призвести до загострення хвороби, спостерігаємо оптимістичне «Раптом я згадую, як Шіллер провалився перший раз, читаючи свого “Фієско” противним швабським акцентом, промінь надії зблиснув і – я прокинулась! Ах, се був тільки сон!..» [5, с. 364]. Як бачимо, сон виконав психоаналітичну функцію (просто за Фройдом!).

Але думки про драму як таку, про успіх на сцені не полишають письменницю. «Тимчасом се може служити доказом того, чим зайняті мої мислі», – зауважує адресантка. Не висловлюючи прямо

свого бажання реалізуватися в драматургії, Лариса Косач прагне до цього підсвідомо й через кілька рядків знову наголошує: «...*отож і сни мої і мислі тепер дуже односторонні*» [5, с. 364].

Протягом наступного 1897 р. Леся Українка ще раз візьметься за перо, розпочавши роботу над драматичною поемою «У пущі». Результат – той самий: остаточний текст рукопису з'явиться лише 1909 р., а в друці – 1910-го («Літературно-науковий вісник»). Робота над п'єсою досить показова з огляду на проблему, яка осмислюється. Як відомо, задум твору, на відміну від попереднього, породжений не внутрішнім поривом, реакцією на подразники різного роду, а зовнішнім поштовхом – порадою Михайла Драгоманова вивчити історію життя й творчості англійця Джона Мільтона в контексті конфлікту пуританства й канонічного католицизму. Проблема, як бачимо, складна, потребує серйозного опрацювання й вивчення. Леся Українка занурилася в неї, вирішила на її матеріалі написати драму, і навіть, розпочала цю роботу, але... Що ж зупиняло, не давало вивершити цей процес?.. Мемуари дадуть відповідь лише через 10 років. У листі до матері від 10 вересня 1907 р. письменниця зауважить: «*Під впливом “осаждающих” мене просьб від деяких редакторів збірників [...] я заходила кінчати не тільки ту драму, що сей рік почата, “Руфін і Прісцилла”, але й давно почату та відложену в довгий ящик драму про скульптора серед пуритан, і взялася за неї дуже ретельно, бо мені чується, що як не скінчу тепер, то так воно вже й залишиться, а мені її шкода – es liegt mir doch etwas daran*» («для мене це дещо важить» (нім.). – С. М.) [Т. 12, с. 214–215]. «Шкода» й «важить» – маркери далеко не наукового характеру (а проблема далеко не побутова), та й не власне белетристичні. Ідеться радше про особистісне, не просто зацікавленість, а про перейнятість, проникнення в душу – імпульси, що й породжують пафос. Та й власне характер пафосу – свобода, який відчувається в переробленому й дописаному варіанті твору, переконує в істинності міркувань. Від описовості та аналізу, зумовлених необхідністю виконати заповіт дядька, до поетичного натхнення, викликаного акцентуїтованим, органічним відчуттям свободи як необхідності, ментальної даності, притаманної особистості, яку письменниця в буквальному розумінні виболіла. Комплекс в'язниці, якою стало власне тіло, обмеження, що супроводжує кожен крок, мусив долатися, аби не перерости в складну психічну травму. І драматургія стала формою втілення цієї сублімації. Після «Я думала

весна для всіх настала...» з оптимістичним «Ні, не забула...», яке інакше, ніж як із болем, не сприймається, з'являються одна за одною драми, де особистісна проблема свободи/несвободи, як усепроникна в тексті, розв'язується в складних зовнішніх та внутрішніх конфліктах, долаючись, таким чином, авторкою твору. Отже, пафос виконує **сублімацієтвірну функцію**.

Але це буде пізніше. Безапеляційним же драматичним успіхом письменниці стала п'єса «Одержима», у якій злилися й ті, за визначенням Гегеля, «*сили, які [...] живуть у людських грудях і рухають людську душу в її найпотаємніших глибинах*» і, за формулюванням авторів відомої «Теорії літератури», «*натхнення, ентузіастичне почуття, пристрасне переживання душевного піднесення...*», яке «*неможливе без внутрішньої переконаності автора, його темпераменту*», – майже всі без винятку ознаки, які окреслюють поняття «пафос». Не розшифровуючи кожен з них на мегатекстовому матеріалі – це з успіхом зроблено в лесезнавстві, зауважу, що це була лише половина успіху. Попри часто цитоване зізнання авторки щодо поштовху до написання («*J'en ai fait un drame – я зробила із цього драму*»), є ще один фактор, який не можна не враховувати. Пафос – не лише емоція. Навіть найщиріші почуття не втримають глядачів у театральній залі. Усепроникний пафос, який не відпускає їх від першої хвилини до останньої на рівні поетики досягається бездоганним володінням технікою. І навіть така геніальна письменниця, як Леся Українка, не змогла б обійтися без серйозної підготовки, глибокого, на підсвідомому рівні, володіння драматургічною технікою. Розширюючи межі мегатексту науковою продукцією письменниці, зауважу всебічне проникнення авторки в теоретичні засади драми. Практично напередодні, як зауважує О. Косач-Кривинюк, «*самий початок (1901. – С. М.) року*», з'являється «*доклад Л. Косач «Новейшая общественная драма*», у якому не лише блискуче проаналізовані тексти сучасних письменниці європейських драматургів Г. Ібсена, Г. Гауптмана, Б. Б'єрнсона, Октава Мірбо, М. Метерлінка на рівні задуму, художньої деталі, композиції, групування персонажів тощо, – письменниця витворює власну концепцію й оприявнює пафос новоромантизму, з його ідеалом звільнення особистості. На тлі виважених аналітичних розмірковувань з'являється **теза-переконавання-ствердження**, яку авторка буквально вигукує із захопленням: «*новоромантизм стремится освободить ЛИЧНОСТЬ в самой толпе, расширить*

ее права, дать ей возможность находить себе подобных или, если она исключительна и при том активна, дать ей случай возвышать к своему уровню других, а не понижаться до их уровня, не быть в альтернативе вечною нравственным одиночеством или нравственной казармы» [5, с. 558]. Це вже не просто осягнута концепція «нової драми» – це внутрішня переконаність авторки доповіді, пафос усвідомлення домінанти свободи, звільнення особистості, який, підсилений особистою трагедією, буквально через два тижні художньо трансформується в драмі «Одержима».

З огляду на межі студії, його аналіз із позицій психопоетики може стати предметом окремого дослідження. Як бачимо, концептуально це дає позитивні результати й у плані виведення окремих штрихів до психопортрета Лариси Косач, шлях до повноформатності якого, попри величезну кількість наукових і популярних студій, не назвеш завершеним, і з погляду на особливості художності її творів, які, як і сотню років тому, кажучи словами Дмитра Донцова, «лишаються дивно незрозумілими, хоч і респектованими».

Джерела та література

1. Галич О. Теорія літератури / О. Галич, В. Назарець, Є. Васильєв. – К. : Либідь, 2001. – 488 с.
2. Губар О. Поетика драматичної поеми Лесі Українки «Бояриня» / О. Губар // Кримська світлиця. – 2004. – Вересень–жовтень.
3. Демська-Бузуляк Л. Криза жіночої ідентичності в контексті «нової європейської драми» («Ляльковий будинок» Г. Ібсена, «Панна Юлія А. Стріндберга, «Блакитна троянда» Лесі Українки) / Леся Демська-Бузуляк // Леся Українка і сучасність : зб. наук. пр. – Луцьк : Волин. обл. друк., 2006. – Т. 3. – 576 с.
4. Кодак М. Поетика як система : літ.-крит. нарис / М. Кодак. – 2-ге вид., доповн. – Луцьк : Твердиня, 2010. – 176 с.
5. Косач-Кривинюк О. Леся Українка: хронологія життя і творчості / Ольга Косач-Кривинюк. – Нью-Йорк : УВАН у США, 1970. – 926 с.
6. Літературознавчий словник-довідник / Р. Гром'як, Ю. Ковалів та ін. – К. : ВЦ «Академія», 1997. – 752 с.
7. Українка Леся. Ave regina! / Леся Українка // Українка Леся. Збір. тв. У 12 т. Т. 1. – К. : Наук. думка, 1975. – С. 147–148.
8. Українка Леся. Місто смутку / Леся Українка // Українка Леся. Збір. тв. У 12 т. Т. 7. – К. : Наук. думка, 1976. – С. 136–141.
9. Українка Леся. Новейшая общественная драма / Леся Українка // Українка Леся. Збір. тв. У 12 т. Т. 8. – К. : Наук. думка, 1977. – С. 229–252.
10. Українка Леся. Місто смутку [Електронний ресурс] / Леся Українка // Енциклопедія життя і творчості Лесі Українки. – Режим доступу : <http://www.l-ukrainka.name/uk/Prose/MistoSmutku.html>

References

1. Halych, O., and Nazarets, V., Vasyliiev, Ye. 2001. *Teoriia literatury* [Theory of Literature]. Kyiv: Lybid (in Ukrainian).
2. Hubar, O. 2004. "Poetyka dramatychnoi poemy Lesi Ukrayinky «Boiarynia»" [Poetics of the dramatic poem "Boiarynia" by Lesya Ukrainka]. *Krymska svitlytsia*, veresen-zhovten. (in Ukrainian).
3. Demska-Buzuliak, L. 2006. "Kryza zhinochoi identychnosti v konteksti «novoi yevropeiskoi dramy» («Liialkovyi budynok» H. Ibsena, «Panna Yuliiia» A. Strindberha, «Blakytina troianda» Lesi Ukrayinky)" [The crisis of female identity in the context of "new European drama" ("The Doll House" by H. Ibsen, "Miss Julia" by A. Strindberg, "The Blue Rose" by Lesya Ukrainka)]. In *Lesia Ukrainka i suchasnist*, edited by Volynskiyi natsionalnyi universytet imeni Lesi Ukrainky, 3. Lutsk: Volynska oblasna drukarnia (in Ukrainian).
4. Kodak, M. 2010. *Poetyka yak systema: literaturno-krytychnyi narys* [Poetics of the system: the literary-critical essay], Lutsk: Tverdynia (in Ukrainian).
5. Kosach-Kryvnyiuk, O. 1970. *Lesia Ukrainka: khronolohiia zhyttia i tvorchosty* [Lesya Ukrainka: the chronology of life and creative work]. New York: UVAN (in Ukrainian).
6. Htomiak, R., and Kovaliv, Yu. 1997. *Literaturoznavchyi slovnyk-dovidnyk* [Literary Reference Dictionary]. Kyiv: Akademiia (in Ukrainian).
7. Ukrainka, Lesia. 1975. "Ave regina!" [Ave regina!]. In *Zibrannia tvoriv u 12 tomakh*, edited by Lesia Ukrainka, 1: 147–148. Kyiv: Naukova dumka (in Ukrainian).
8. Ukrainka, Lesia. 1976. "Misto smutku" [The City of Sorrow]. In *Zibrannia tvoriv u 12 tomakh*, edited by Lesia Ukrainka, 7: 136–141. Kyiv: Naukova dumka (in Ukrainian).
9. Ukrainka, Lesia. 1977. "Noveishaia obshchestvennaia drama" [The newest public drama]. In *Zibrannia tvoriv u 12 tomakh*, edited by Lesia Ukrainka, 8: 229–252. Kyiv: Naukova dumka (in Ukrainian).
10. Ukrainka, Lesia. "Misto smutku" [The City of Sorrow]. *Entsyklopediia zhyttia i tvorchosti Lesi Ukrainky*. Available at: <http://www.l-ukrainka.name/uk/Prose/MistoSmutku.html>

Михида Сергей. Психопоэтика пафоса в драматургии Леси Украинки.

В статье на материале первых драматических произведений Леси Украинки «Голубая роза», «В пуще», «Одержимая» сделана попытка прикосновения к пониманию значимости пафоса в постижении поэтики драматургии, раскрытии основ писательской направленности и личностных интенций Ларисы Косач. Использование принципов психопоэтики способствовало расширению представления о том, кто пишет. Отмечается, что пафос способствует визуализации всего спектра психического и психофизиологического бытия личности писателя. В то же время и темперамент, и характер, и особенности психоэмоциональной сферы, и авторская направленность – все это «работает» на художе-

твенную реализацию пафоса как составляющей идеи произведения и влияет на его формальные уровни: композицию, изобразительно-выразительные средства и приемы, лексику, поэтический синтаксис, родо-видо-жанровую принадлежность. Эпистолярный, воспоминания, литературоведческие тексты Лесы Украинки способствовали уточнению отдельных штрихов психопортрета писательницы, ее художественных и общественных приоритетов, которые реализовались в пафосе ее произведений.

Ключевые слова: пафос, психопоэтика, мегатекст, личность, писательская направленность, сублимация.

Mykhyda Serhii. Psychopoetic Pathos in the Drama of Lesia Ukrainka. The article attempts to view the importance of touching pathos in understanding the poetics of drama, revealing the foundations of literary orientation and personal intentions of Larysa Kosach on the material of the first dramatic works by Lesya Ukrainka “Blue Rose”, “The Forest”, “Obsessed”. Using the principles of psychopoetics contributed to the expansion of the idea of the one-who-writes. It is noted that pathos helps to visualize the whole spectrum of mental and psycho-physiological being of the writer’s personality. At the same time, temperament, character, especially psycho-emotional sphere, and the author’s orientation “work” for the artistic realization of pathos as a component of the product ideas and influences its formal levels: composition, figurative and expressive means and techniques, vocabulary, poetic syntax, genus-type-genre affiliation. Epistolary, memoirs, literary texts of Lesia Ukrainka contributed to the refinement of individual strokes of the psychoportrait of the writer, her artistic and social priorities, which are implemented in the pathos of her works.

Key words: pathos, psychopoetics, megatext, personality, literary orientation, sublimation.

Стаття надійшла до редакції 19.10.2016 р.

УДК 161.821

Марія Моклиця

ТЕРМІН ЯК ЕСТЕТИЧНА СОКИРА, АБО ЩЕ РАЗ ПРО НЕОРОМАНТИЗМ ЛЕСІ УКРАЇНКИ

У статті йдеться про неоромантизм у творчості Лесі Українки як стереотип та ідеологему, яка змінює в суспільній свідомості роль письменниці в українській культурі з визначного драматурга на поетесу. Важливо відокремити новаторство Лесі Українки в царині поезії (переважно неоромантичного плану),

прози (переважно неореалістичної) і драматургії (насамперед неокласицистської). Закриту класицистську форму Леся Українка перетворила на відкриту неокласицистську й завдяки цьому змогла сягнути в драматургії рівня першорядних новаторів ХХ ст.

Ключові слова: Леся Українка, неоромантизм, неореалізм, неокласицизм, модернізм, драматургія.

Те, що Леся Українка – яскрава постать українського модернізму, розуміли всі вдумливі дослідники її творчості. Після переконливих праць С. Павличко, Т. Гундорової, В. Агеєвої, Я. Поліщука, О. Забужко та інших, оприлюднених в останні десятиліття, ця теза ніби не викликає сумніву чи спротиву. Але насправді в національній свідомості Леся Українка як не асоціювалась, так і не асоціюється з модернізмом: вона в нас неоромантик, і про це вам скаже кожен школяр. А ще той самий школяр на питання, чи має Леся Українка стосунок до модернізму, без роздумів відповість: звісно, має, вона ж неоромантик. Сумлінний учень засвоїв: неоромантизм існував на початку ХХ ст., тоді ж, коли й модернізм, і це майже одне й те саме. Отож ніби все гаразд, та й, зрештою, яка різниця? Як кажуть у народі, назви хоч горщиком, аби в піч не ставила. Мудрість для нас помічна, але навряд чи засвоєна, адже наголос завжди ставиться на першій частині твердження (друга частина частіше взагалі опускається), що в підсумку позначає зневажливе ставлення до називання як такого, загострює опозицію слова й дії з виразним маркуванням – негатив на першому, позитив на другому. Тим часом мудрість стає справді мудрою саме в повному варіанті. Приказка натякає якраз на те, що називання горщиком зазвичай завершується саджанням у піч. Переназивання будь-чого чи будь-кого – це важлива онтологічна дія, яка передуює зміні головної функції названого. Приказка застерігає: якщо тебе названо горщиком, очікуй, що наступним кроком буде саджання в піч. За радянських часів таке переназивання речей, часто геть непомітне для наївного ока чи вуха, було могутньою зброєю в справі маніпуляції суспільною свідомістю. У голови навічно закладалися маркери, які зміні не підлягають.

Леся Українка мала стосунок до неоромантизму (хто ж із поетів-сучасників його оминув!), але називаючи сьогодні її неоромантиком, ми тим самим визначаємо її головну літературну роль чи окреслюємо головне місце в процесах культури її часу. При цьому нас нітрохи не хвилює світовий або європейський контекст, усучіль модерністський,

особливо для драматургії. Бути серед розвою модернізму неоромантиком – це й означає бути епігоном, представником хуторянської, несамодостатньої культури.

Мета й завдання статті – наголосити на ідеологемних нашаруваннях, непомітних для ока, що утворилися на основоположних термінах, з допомогою яких визначається естетичний внесок Лесі Українки в культуру.

Метафору «термін як естетична сокира» вжито мною не без вагань, принаймні щодо вибору: теоретична чи естетична, адже якщо йдеться про літературознавчий термін, перше ніби більш логічне. Але все ж зупинилася на означенні «естетична», бо загалом маю намір говорити про приховану ідеологему, яка нашаровується на понятті. Справа не в тому, як ми назвемо Лесю Українку в той чи інший конкретний момент – неоромантичних творів у неї достатньо, а отже, ми наче не йдемо супроти істини, уживаючи це поняття. Але загальна наша інтерпретація, наші проникнення в глибинний світ творів Лесі Українки прямо залежать від естетичних засад, із яких починаємо рух до її пізнання.

Леся Українка, як ніхто інший у її часі, доклала гігантських зусиль для змагання з культурним каноном (за Юнгом), або ж з домінантною літературною традицією, дещо відмінною в різних родах літературної творчості. Шлях письменниці – це справді виснажливий шлях «на гору круту, крем'яную», пошук того найважливішого, що надає сенсу всім зусиллям. Якщо шукане знайдено, весь звивистий шлях, сповнений помилок і поразок, набуває високого статусу шляху «крізь терни до зірок». Якщо ж шукане не буде знайдено, то всі героїчні зусилля зредуються до болісних і марних блукань. Леся Українка не шукала й не могла шукати неоромантизму: він її оточував змалку, його було надто багато. Зусиль потребувало відмежування. А от входження в модернізм вимагало надто складного вибору. Уже є модернізм, і Леся добре обізнана з усім тим, що зветься модернізмом. Більше того, вона цілком і повністю на боці нової літератури, вона свідомий захисник модернізму. Тут, здається, шлях прямий і не надто складний як для талановитого митця. Тим часом Леся кружляє та йде до модерної драми, здається, манівцями, через застарілу драматичну поему, через двічі застарілий (до того ж зганьблений романтиками) класицизм. Чому? Мабуть, тому, що відчуває гостру небезпеку епігонства. Знайти свій власний варіант, унікальний і водночас суголосний епосі, – завдання завдань.

Називаючи Лесю Українку неоромантиком, ми, не усвідомлюючи цього, окреслюємо її поетичну роль як головну, визначальну як для її загальної мистецької ролі, посуваємо на другий і третій план драматургію й прозу. Якщо ми погоджуємося, що Леся Українка – передусім драматург (а тут заперечувати – це й означає піддавати сумніву все те, заради чого вона, без перебільшення, віддавала життя), то найбільш точно було б назвати її неокласиком. Завдяки працям тих, кого ми вже звично називаємо неокласиками, їх шанувальнику та продовжувачу Володимиру Державіну, ближче до нашого часу – Ігорю Качуровському й іншим авторитетним дослідникам творчості Лесі Українки, ми сьогодні вже не змогли б заперечити тезу, що драматургія Лесі Українки – неокласицистська, а не лише неокласична. А якщо додати наскрізну в тематиці та мотивах античність, то й сумніватися не доводиться.

Водночас не можна зовсім знехтувати й неореалізм Лесі Українки, вочевидь, домінантний у прозі, насиченій ліризмом, але в засобах зображення цілком підпорядкованій завданню змоделювати вірогідний у психологічному плані характер. Отже, якщо бути точним у термінах, то Леся Українка – неоромантик, неокласицист і неореаліст одночасно. Обираючи для широкого вжитку одне з цих понять, ми визначаємо її внесок у культуру. Якщо вона неоромантик, то це внесок поетичний.

За радянських часів дуже настирливо поширювалася рання лірика Лесі Українки з громадянськими мотивами, вона й почала, зрештою, асоціюватися з її образом. Дослідники згадували також інтимну чи пейзажну лірику, але обов'язково із застереженням, що ці поезії «далекі від лірики модерністів», бо в них нема естетства та хворобливого еротизму. Ці декларації здебільшого спиралися на твори прижиттєвих збірок із перевагою перших двох. І. Качуровський задля подолання цього стереотипу в сприйнятті поезії Лесі Українки радить читачам «узяти перший том творів Лесі Українки (...) і прочитати його з кінця, наприклад, із “Весни в Єгипті”. Анадиплозійний сонет “Дихання пустині”, що належить до цього циклу, міг би бути твором когось із парнасців – настільки він витончений і довершений» [5, с. 65–66]. Шанувальник парнасизму і неокласиків, Качуровський звертає увагу насамперед на досконалість форми.

У часи Лесі Українки поезію справді визначав навіть не неоромантизм, а залишковий романтизм, відлуння однойменної епохи, або

ж Шевченківська фольклорно-романтична традиція. Навіть Олена Пчілка, сама вкорінена в романтизм, оцінює залежність молодої поетки від романтизму досить поблажливо, як данину юності. Студіювання західного поетичного романтизму в ранньому віці дало змогу Лесі Українці уникнути прямого епігонства щодо цієї традиції. Але, з іншого боку, це саме студіювання закріпило у свідомості романтичну естетику.

Приблизно на рубежі 80–90-х років Леся Українка формує в поезії власний романтичний стиль, який маємо всі підстави називати неоромантичним.

Перша збірка Лесі Українки отримала високі оцінки метрів української літератури (І. Франко, О. Маковей, М. Павлик) завдяки двом визначальним рисам – змістовій узгодженості з літературним контекстом і світоглядними домінантами свого часу, а також через виробленість віршової форми. Порівняно з попереднім українським романтизмом, поезія якої була все ще надміру стилізаторська, значною мірою силабічна або тонічна, тобто орієнтована на народне віршування, насичена діалектами тощо, вірш Лесі Українки закріплює літературну традицію, орієнтує читача на кращі українські (Шевченко) і європейські (Міцкевич, Гайне) зразки, на літературну силабо-тоніку.

Усупереч сучасникам, вимогливий неокласик М. Драй-Хмара пізніше оцінить збірку «На крилах пісень» надто суворо: «Вона ще не мала поетичного знаряддя й користувалася чужим, наслідуючи матір, Шевченка, Міцкевича і багатьох інших українських і неукраїнських поетів». ...«Під впливом романтичної лексики Шевченка та Гайне з'являються у Лесі Українки всякі серденька, сльози, пташки, соловейки, зірки, місяченьки, рожі, лілеї і т. п. сентиментальні речі» [4, с. 88, 89]. Насправді збірка різнорідна й привертають увагу не лише трафарети, а й очевидні порушення романтичної традиції.

«Кримські спогади» – алюзія до «Кримських сонетів» А. Міцкевича і жест (свідомий) у бік романтичної традиції оспівування екзотичних місць. Але водночас відмежування від неї: з'являється ледь помітний епічний елемент, дає знати про себе нахил до малювання словом, споглядальний тип творчості. Романтична подорож наповнюється реалістичними деталями, тонко підміченими й влучно схопленими. Зрештою, це посилює раціоналізм поезії, вносить медитативність, філософізм. На думку О. Борзенка, «уже в ранній творчості Лесі Українки визначились модерні тенденції, зокрема в «Кримських

спогадах» намітилися риси неоромантичного світобачення. Ідучи шляхом переосмислення романтичної традиції, поетеса виявила виразне тяжіння до філософських пошуків» [1, с. 30]. Із цим можна погодитися, але потрібно звернути увагу й на те, що вже в першій збірці, попри її пісенність, як давно зауважили дослідники, «значна частина поезій Лесі Українки виходить за межі чистої лірики» [3, с. 11]. Але це відносний недолік, який згодом обернеться перевагою індивідуального стилю.

Епізація лірики – властиве романтикам поєднання, дієвий засіб залучення фольклорної міфопоетики, а також вихід на громадянську тематику (за рахунок сюжетності). Поєднання епосу та лірики дає про себе знати й далі в поезії Лесі Українки, указуючи на те місце, де відбувається найбільш напружений пошук. Водночас потрібно зауважити й іншу лінію напруги – між лірикою та драмою. Класичний ліро-епос, тобто жанр поеми, представлений трьома творами раннього періоду, вирізняється очевидним нахилом до діалогізації. Особливо це характерно для поеми на біблійну тему «Самсон». Діалогізм простежуємо й у поезії першої збірки, оскільки ліричне вираження адресовано конкретному адресатові та є не стільки внутрішнім монологом, як це властиво ліриці, а монологом, скерованим назовні, – звертання, промова, заклик, послання тощо. Це дещо загрожує ліризмові поезії, робить її інколи риторичною. Але надто палкий діалог із навколишнім світом видає в поетці акторку, надає ліричному плану ефекту сценічної дії. Авторка бере на себе різні за змістом і формою ролі, але в будь-якому разі вона з'ясовує стосунки зі світом.

Уже в першій збірці намічено головний маршрут для творчого долання (ідеться про змагання з традицією, на початку несвідоме): процес концентрується у точці сходження трьох родових начал – лірики, епосу й драми. Усі три роди будуть наділені відповідними жанровими формами, ніби в згоді з традицією, але кожен жанр не дотримуватиметься «чистоти». Віршовані твори драматизуються та епізуються, натомість прозові – ліризуються, драматичні – епізуються й також ліризуються. Чим далі, тим цей процес буде тотальнішим і складнішим.

У прозі порубіжжя безумовно домінує реалізм із шокуючим, але модним додатком натуралізму. Леся Українка протягом усіх 1890-х експериментує з реалістичним описом, але водночас активно шукає за межами реалізму й натуралізму (останній особливо неприйнятний для

неї): звертається до алегорії, казки, ліричної прози. Тут війна з традицією є не такою гострою, як у ліриці, але, вочевидь, знахідки прозово-епічного зображення дуже їй знадобляться в справі вирішального та найбільш виснажливого змагання – у царині драматургії.

Ібсенізм другої половини XIX ст. і модерна драма початку XX ст. – це лінії змагання з романтично-класицистською традицією. Причому романтизм легко прилаштовується до потреб часу у формі ледь змінених, тобто неоромантичної (драматургія О. Олеся, Л. Старицької-Черняхівської та ін.), а класицизм відсувається майже цілком як традиція, що остаточно втратила актуальність (виникнення неокласицизму в європейській культурі відбудеться трохи пізніше, у 1920-ті рр.).

Усі терміни, які Леся Українка вживає щодо літератури, майже не розбігаються в значенні із сучасним літературознавчим словником. Вона дуже добре розуміє, що таке романтизм і новоромантизм, реалізм, позитивізм та натуралізм, що таке декадентизм, модерна і її різновиди, хоча багато сучасників, навіть першорядних митців, перебуваючи всередині процесу й будучи заангажованими якимось протистоянням, дуже часто вкладали в ці терміни власний сенс. У полеміці з Єфремовим, палким критиком модерни, Леся Українка найперше акцентує на значенні використаних понять: «“Символізм *или* декаденство” не можна казати, бо то не все одно. Ібсен і Б’єрнстєрн, наприклад, символісти, але *не* декаденти, а, наприклад, Мопассан і Чехов по настрою і філософії декаденти, але *не* символісти» [6, т. 12, с. 31]. Плануючи дати відсіч Єфремову та «*всім взагалі* антимодерністам, “духа не розумеющим”», Леся Українка в листі до матері намічає дуже показовий план статті.

Між явищами новоромантизму й модерни Леся Українка різниці не наголошує, а навпаки – часто вживає ці поняття як синонімічні. Чи не найбільш уживаним у статтях про сучасну літературу є термін «новоромантизм», особливо коли Леся Українка хоче, з одного боку, указати на приналежність автора до нового, сучасного мистецтва, протиставленого попередньому періоду в літературі. Але є також лінія розмежування романтизму й неоромантизму: “Старый романтизм стремился освободить личность, – но только исключительную, героическую, – от толпы; натурализм считал ее безнадежно подчиненной толпе, которая управляется законом необходимости и теми, кто лучше всего умеет извлекать себе пользу из этого закона, [...] новоромантизм

стремитися освободить личность в самой толпе» [7, т. 8, с. 236–237]. Очевидна тенденція: поняття «новоромантизм» узагальнює певну родову рису, позначає змістову домінанту сучасної їй літератури.

Реалізм, позитивізм, народництво й натуралізм Леся Українка вживає як поняття, споріднені одним етапом у літературі, який настав після романтизму.

Із її активного літературознавчого словника майже випадає одне надто важливе поняття – класицизм. Це неокласикам було вже добре видно, що в драматургії Лесі Українки надто помітний слід класицизму. На початку століття, особливо у драматургії, класицизм – це традиція, яка була щойно подолана (баталії навколо нової романтичної драми В. Гюго, яка дає бій класицизму, відбувалися всередині XIX ст.). Класицистська драма вочевидь не модерністська, навіть антимодерністська, як і антиромантична. Те, що Леся Українка, відкинувши перед тим ібсенівський варіант нової драми після «Блакитної троянди», відкинувши стилізацію античної драми, не завершивши «Іфігенії в Тавриді», відкинувши навіть знайдену й так блискуче представлену в «Одержимій» драматичну поему, у пошуках повноформатної нової драми звертається до класицизму, – подиву гідна річ.

Леся Українка – відвертий апологет Шекспіра, на відміну від багатьох інших сучасників, захоплених наприкінці XIX ст. поваленням Шекспіра (згадаємо хоча б одіозні штурми Б. Шоу чи Л. Толстого). Отже, саме в такому варіанті, авторку лише волосина відділяє від запозичень, захопливого наслідування, а в підсумку – епігонства. Те, що Леся Українка, ставлячи Шекспіра на театральний п'єдестал, уникла наслідування, – теж гідна подиву річ. Вона змогла витягнути із Шекспіра потаємний ключик – той спосіб, за допомогою якого Шекспір у своєму часі модернізував античну трагедію й комедію: прищепив до неї середньовічний пагін, відкривши тематичну рудню в хроніках Саксона Граматика XII ст. Це не було просте наповнення старої форми новим змістом, а було насильне зрощення антитетичних складників, можливе лише під зусиллям генія. Тим же шляхом рушила й Леся Українка. Єдине, що її озброїло, – це знання, що такий шлях існує, він можливий. Те, що Леся Українка підняла античність як тему, – уже далеко не Шекспірівський шлях. І те, що вона подовжила античність до гоніння на християн, і те, що розмежувала грецьку й римську античність, старозавітне й новозавітне християнство – теж подиву гідні вибори. А найбільше вражає те, що вона поклала весь

цей надто давній пласт європейської культури на українську і європейську сучасність без жодної алегоризації, яка вже утвердилась із часів Шекспіра як найбільш дієвий спосіб використання античності й продовжувала ефективно працювати на початку ХХ ст. Такі драматурги-новатори, як Б. Шоу, заангажовані сучасністю, відсилають до античності як до слабкої альянсу, що стала вже навіть не алегорією, а вживаною метафорою (Пігмаліон – метафора митця, що творінням нового змагається з богами, вона суголосна автороцентричності модернізму). Леся Українка повертається до античності як теми, вторячи класицистам. І вона ж відновлює форму за правилами, які вже кілька десятиліть видавалися драматургам анахронізмом, наприклад, багато разів розкритиковане правило трьох єдностей. Разом зі зверненням до античної тематики повернула й відповідну форму, власне, обрала шлях, не характерний для літератури порубіжжя, яка відділила в минулій традиції міфологічний компонент, присвоїла та розчинила його в модерній естетиці, але рішуче відкинула всі надто затверділі форми. Леся Українка, завдяки драматургам-класикам, які сформувався на античній драмі, але змогли традиційну форму підпорядкувати власному новаторству, почувалася певніше на шляху сміливих експериментів. Після алегоричної й надто експериментальної «Осінньої казки» вона повернулася до античної теми та завершила відкладений сюжет «Кассандри». Після «Кассандри» кожна драма письменниці – це викінчений шедевр рівня світової класики. У драматургії 1907–1911 рр. Леся Українка стала драматургом шекспірівського рівня, знайшла те, що надало найвищого сенсу всім її болісним зусиллям.

Леся Українка створила унікальний зразок неокласицистської драми. «Йоганна, жінка Хусова», «У пущі», «Камінний господар», «Адвокат Мартіан», «Бояриня», «Оргія» – усі ці драми мають виразні ознаки класицистської естетики і, що важливо, класицистської драматичної форми. І водночас це у всіх сенсах модерна драма, яка не повторює жодного з найбільш відомих її представників, є своєрідним, цілком авторським варіантом. Це яскраво виражена символістська драма.

І. Качуровський, шанувальник класицизму та парнасізму, давав надзвичайно високу оцінку драмам Лесі Українки не в останню чергу через класицистську виробленість її форми. Але він також відзначив один, на його погляд, суттєвий недолік драматургії Лесі Українки – слабкі фінали. Зокрема, науковець показує це на прикладі драми «У пущі».

Якщо сприймати Лесю Українку як епігона, хай і дуже талановитого, класицизму, то її фінали справді слабкі й невиразні. Якщо ж пам'ятати про змагання з традицією, яке Леся Українка вела з усім напруженням сил протягом життя, то потрібно визнати, що фінал – це саме те місце, де й визначається доля класицистської форми. Фінал свідчить про антикласицизм її естетики. У жодній драмі письменниця не ставить останню крапку. А якщо раптом вона з'являється сама по собі, через недогляд чи інерцію (логіку) сюжету, то все одно потім усувається (найяскравіший приклад – лист у редакцію з наказом відрізати кінцевий шмат драми «На полі крові»). Насправді фінали Лесі Українки (якщо судити хоча б за тим, як часто вона їх переробляла, скільки уваги їм приділяла) – найбільш сильне місце в її драмах. Фінал перетворює закриту класицистську форму на відкриту модерністську. Це переконливо довела О. Вісич, розглянувши фінали Лесі Українки в аспекті естетики нон-фініто.

Підкреслений герметизм (закритість) стилістики й структури драми «Адвокат Мартіан» розривається або ж набуває протилежного значення саме у фіналі. Ні сам адвокат, ні глядач не знають, що буде далі, чи станеться те, що мало б виправдати його безмірні жертви. А отже, автоматично посувається під питання й сама жертва (співмірна чи ні – немає з чим міряти). Драма, яка відбулася на наших очах, насправді почалася хтосьна як давно та невідомо коли завершиться (мабуть, зі смертю Мартіана, але якою вона буде – героїчною, стоїчною чи жалюгідною – ми не дізнаємося). На наших очах відбуваються вибори без вибору (Мартіан пожинає плоди минулого життя). Або він буде послідовним до кінця, а отже, принесе всі жертви, або перекреслить усе своє життя й визнає, що пішов не тим шляхом. Останнє навряд чи можливе, поки в серці живе віра. Основний вибір зроблено до початку дії, а основна жертва прихована в тумані невідомого кінця. Отже, драма насправді не закрита та не герметична, а цілком навпаки – відкрита в обидва боки. Але закритість набуває інтенсивності герметизму не випадково. Це вже не звичайна структурна ознака дії, а наскрізний образ, увиразнений численними невідповідними деталями побуту. Закритість помешкання Мартіана антитетична відкритості морського простору, що видніється через вікно. Так само закритий для нас внутрішній світ Мартіана. Його пекло душевне, сховане від стороннього ока. Чим більше відповідальності бере на себе людина, тим більш вона самотня, оскільки шлях її

пролягає вже не у світі зовнішньому, а в глибину космічного мороку вічності. Закритість помешкання символізує самотність людини внутрішньої. Класицистське змагання між почуттям та обов'язком із неминучою перемогою обов'язку стає екзистенційним конфліктом між священним і профанним призначенням людини, конфліктом, у якому не існує перемоги. Класицистський герметизм форми *Леся Українка* перетворила на багатозначний символ, який, розпадаючись за ходом дії на символізм кожної без винятку сценічної деталі, породжує мерехтіння смислів, уже абсолютно не характерне ні для античної, ні для класицистської драми.

Отже, *Леся Українка* переформатувала класицистську естетику на символістську, повністю, глибоко усвідомлену. Це неймовірна річ, це унікальний шлях. Це те, що підносить авторку над усіма експериментами й знахідками її часу. Її варіант модерної драми найцінніший (особливо з огляду на подальший розвиток європейської драматургії й театру) в естетичному сенсі саме тому, що виростає не з романтично-реалістично-натуралістичної традиції, як уся європейська модерна драма, а з щонайглибшої театральної матриці – античної драми. Модернізувати її так, щоб вона стала органічною часткою епохи початку ХХ ст., зрештою вдалося сумарними зусиллями всіх драматургів. *Леся Українка* здійснила подібне самотужки.

Підсумовуючи, вернемося до початку. Неоромантизм, такий звичний термін, такий уживаний у словнику *Лесі Українки*, стає справжньою естетичною сокирою, яка відрубубе найцінніше в її творчості, якщо ми цим поняттям позначаємо її місце в літературі. Символістська драма, що сформувалася на класицистській основі, – це той, безумовно, найцінніший внесок у світову скарбницю, яким ми теж зможемо пишатися за умови, що докладемо зусиль і зробимо відкриття *Лесі Українки* інструментом її прочитання.

Джерела та література

1. Борзенко О. Поетичний цикл *Лесі Українки* «Кримські спогади: емоційна палітра, мотиви, образність / О. Борзенко // *Леся Українка і сучасність* : зб. наук. пр. / упорядкув. Н. Г. Сташенко. – Т. 5. – Луцьк : Волин. нац. у-т ім. *Лесі Українки*, 2009. – С. 30.
2. Вісич О. Естетика нон-фініто у творчості *Лесі Українки* : монографія / О. Вісич. – Луцьк : Твердиня, 2013. – 184 с.
3. Гозенпуд А. Поетичний театр (драматичні твори *Лесі Українки*) / А. Гозенпуд. – К. : Мистецтво, 1947. – С. 11.

4. Драй-Хмара М. Леся Українка. Життя і творчість / М. Драй-Хмара // Літературно-наукова спадщина. – К. : Наук. думка, 2002. – С. 88–89.
5. Качуровський І. Покірна правді і красі (Леся Українка та її творчість) / І. Качуровський / Променисті силуети. – К. : ВД «Києво-Могилянська академія», 2008. – С. 65–66.
6. Українка Леся. Лист до матері від 27 січня 1903 року / Леся Українка // Українка Леся. Збір. тв. У 12 т. Т. 12. – К. : Наук. думка, 1979. – С. 31.
7. Українка Леся. Новейшая общественная драма / Леся Українка // Українка Леся. Збір. тв. У 12 т. Т. 8. – К. : Наук. думка, 1977. – С. 236–237.

References

1. Borzenko, O. 2009. “Poetychnyi tsykl Lesi Ukrainky «Krymski spohady»: emotsiina palitra, motyvy, obraznist” [The poetic cycle of Lesia Ukrainka «Crimean Memories»: emotional palette, motives, imagery]. In *Lesia Ukrainka i suchasnist*, edited by N. H. Stashenko, 5: 30. Lutsk (in Ukrainian).
2. Visych, O. 2013. *Estetyka non-finito u tvorchosti Lesi Ukrainky* [Aesthetics non-finito in Lesia Ukrainka’ works]. Lutsk: Tverdynia (in Ukrainian).
3. Hozenpud, A. 1947. *Poetychnyi teatr (Dramatychni tvory Lesi Ukrainky)* [Poetic Theater (Dramatic works of Lesia Ukrainka)]. Kyiv: Mystetstvo (in Ukrainian).
4. Drai-Khmara, M. 2002. “Lesia Ukrainka. Zhyttia i tvorchist” [Lesia Ukrainka. Life and work]. In *Literaturno-naukova spadshchyna*, edited by M. Drai-Khmara, 88–89. Kyiv: Naukova dumka (in Ukrainian).
5. Kachurovskiy, I. 2008. “Pokirna pravdi i krasii (Lesia Ukrainka ta ii tvorchist)” [Humbly truth and beauty (Lesia Ukrainka and her work)]. In: *Promenyisti sylvety*, edited by I. Kachurovskiy, 65–66. Kyiv: Kyievo-Mohylianska Akademiia (in Ukrainian).
6. Ukrainka, Lesia. 1979. “Lyst do materi vid 27 sichnia 1903 roku” [Lesia Ukrainka. Letter to the mother from January 27, 1903]. *Zibrannia tvoriv u 12 tomakh*, 12: 31. Kyiv: Naukova dumka (in Ukrainian).
7. Ukrainka, Lesia. 1976. “Noveishaia obshchestvennaia drama” [The newest public drama]. *Zibrannia tvoriv u 12 tomakh*. 8: 236–237. Kyiv: Naukova dumka (in Russian).

Моклиця Марія. Термін як естетический топор, или еще раз о неоромантизме Леси Украинки. В статье речь идет о неоромантизме в творчестве Леси Украинки как стереотипе или идеологеме, которая меняет в общественном сознании роль писательницы в украинской культуре: с выдающегося драматурга на поэтессу. Соответствие традиции и новаторство – один из важнейших аспектов исследования творчества Леси Украинки, но именно здесь имеют место многочисленные наслоения предыдущих десятилетий, когда идеологические маркеры определяли все процессы. Важно отделить новаторство Леси Украинки в сфере поэзии (преимущественно неоромантической), прозы (преимущественно неореалистической) и драматургии (прежде всего неоклассицистской). Парадокс новаторства в сфере драматургии прежде всего в модер-

низации классицизма, который во времена Лесы Украинки воспринимался как антиромантическая и антимодернистская, то есть устаревшая традиция, особенно в плане формы. Закрытую классицистскую форму Лесья Украинка превратила в открытую неоклассицистскую и, благодаря этому, смогла достичь в драматургии уровня первостепенных новаторов XX в.

Ключевые слова: Лесья Украинка, неоромантизм, неореализм, неоклассицизм, модернизм, драматургия.

Moklytsia Maria. Term as Aesthetic ax, or Again on Neoromanticism of Lesia Ukrainka. The article deals neoromanticism in Lesia Ukrainka as ideologeme and stereotype that changes in the public mind the role of the writer in Ukrainian culture: from prominent playwright on poet. Compliance tradition and innovation – one of the most important aspects of the study of the Lesia Ukrainka, but here there are many layers of previous decades when ideologeme markers marked all the main approaches. It is important to separate the Lesia Ukrainka innovation in the field of poetry (mostly neoromantic plan), prose (usually neorealistic) and drama (especially neoclassicistic). The paradox of innovation in the field of drama lies primarily in the modernization of the classicism, which at the time of Lesia Ukrainka was perceived as anti-romantic and anti-modernist, therefore outdated tradition, especially in terms of form. Lesia Ukrainka turned closed classicistic form into open neoclassicistic or modernist, and thus was able to reach in the drama of the primary innovators of the twentieth century.

Key words: Lesia Ukrainka, neoromanticism, neorealism, neoclassicism, modernism, drama.

Стаття надійшла до редакції 20.10.2016 р.

УДК 821.161.2.09

Луїза Оляндер

*Пам'яті видатного вченого, дослідника російської
класичної літератури
Володимира Марковича Марковича (1936–2016)
присвячується*

ЛЕСЯ УКРАЇНКА В ДІАЛОЗІ З ІНШИМ: ПОРУШЕННЯ ПРОБЛЕМИ

У статті на матеріалі листів, віршів Лесі Українки з циклу «Зоряне небо» й «Мелодії», віршів М. Лермонтова та А. Ланге проаналізовано характер її діалогічних відносин з *Іншим*. Через діалог *реальний* і *фікційний* розкривається художньо-філософський світ поетеси, усвідомлений у контексті національної та

європейської гуманістичної думки. Дослідження спирається на методи компаративістики та гадамерівської герменевтики. Завдяки методологічним підходам С. Бураго (Київ) і О. Богданової (Санкт-Петербург), котрі поставили реципієнта в ситуацію *спів-мислення* з письменником, створюється ефект «живої присутності» Лесі Українки-людини в нашій дійсності. В опозиції *Я – не-Я (Інший)* друга її частина представлена в різновидах *Іншого: Інший/Свій, Інший/Чужий та Інший/Ворожий*, що впливає на дискурс Лесі Українки. Доведено, що текстам Лесі Українки властиві такі якості, як «текст-повідомлення, текст-розмисли, текст-переживання, текст-читання, текст-єдність, текст-вибір, текст-рішення, текст-життя» (терміни Т. Д. Суходуб). Схарактеризовано специфічні функції інокультурних мовних одиниць в епістолярії поетеси. У компаративному вимірі розглянуто архетипні образи зорі та зоряного неба у віршах Лесі Українки, М. Лермонтова та А. Ланге. Актуалізовано онтологічну проблематику у творчості письменниці.

Ключові слова: діалог, антитеза, дискурс, інтенції, парадигма, теза, текст, опозиція *Я/Інший*, Г.-Г. Гадамер.

Только человек, прошедший путем духовного развития, увидевший свою жизнь с высоты Башни Бога, научился находить золотую середину – забытое умение согласовывать свою собственную жизнь с жизнью других людей. Возвратившись в материальный мир, такой человек получает проводника – Звезду, которая указывает ему, как разобраться в собственных чувствах, как вновь обрести своего внутреннего ребенка и позволить ему существовать, непосредственно выражая себя.

Карл Рэнсон Роджерс «Архетип Звезды»

Каждый же однозначный, так сказать, «ясный» ответ всегда застревает в голове и только в редчайших случаях проникает в сердце. Нам нужно не «знать» истину, а постичь ее. Не обладать интеллектуальным воззрением, а найти путь к внутреннему, возможно, бессловесному, иррациональному опыту – вот в чем основная проблема.

Карл Густав Юнг. Предисловие к первому изданию книги «Seelen probleme der Gegenwart»

Проблема «Леся Українка в діалозі з *Іншим*» хоча й розглядається тут із позиції літературознавства, але все ж таки за своєю сутністю та значущістю виходить за його межі, вступаючи в царину філософії і – певною мірою – психології. За нашим переконанням, у теперішній ситуації *кризи гуманізму* найважливіше завдання лесезнавства, як і науки про красне письменство загалом, полягає в тому, щоб по можливості разом із розкриттям художньо-філософського світу великої української поетеси та усвідомленням його в контексті національної та європейської гуманістичної думки, спираючись на методоло-

гічні засади С. Б. Бураго й петербурзької дослідниці О. В. Богданової¹, приблизити Лесю Українку-людину до нашого сучасника так, щоб він відчув її живу присутність. Ідеться не про емпіричний автобіографічний досвід, хоча і його не варто відкидати, а про духовний, про складення ситуації, у якій реципієнт у процесі *спів-творчості* отримує змогу поєднувати власний духовний досвід із духовним досвідом поетеси.

В одній розвідці не можливо всебічно розкрити яскраво-виразний діалог, який вела Леся Українка з *Іншим* у листах, статтях, художніх творах, детально представити всі його форми. Тому мета статті – порушення та окреслення проблеми, визначеної в заголовку, з одночасною акцентуацією уваги на культурі ведення діалогу.

Спочатку доцільно уточнити два поняття – поняття *Іншого* та поняття діалогу.

Як відомо, поняття *Інший* означає те, що протистоїть *Я*, він – друга складова частина опозиції *Я – не-Я*. Саме в межах цієї опозиції відбувається діалог, мета якого за Г.-Г. Гадамером полягає в тому, щоб досягти розуміння позиції *Іншого* й дійти істини [див. детально: 4, с. 224].

Проте в кожному конкретному випадку, коли характеризується *діалог*, важливо враховувати те, що поняття *Інший* розкладається на свої різновиди: *Я – Інший/Свій* та *Я – Інший/Чужий*, іноді навіть *Ворожий*. А діалог між *Я* та *Іншим* відбувається лише за умови існування спільної базової основи в ньому, він неможливий, якщо, говорячи словами В. Марковича, зазвучать голоси досить різні для того, щоб діалог був діалогом (хоча б в елементарному сенсі) [8]. Ось

¹ Треба дещо детальніше визначити сутність і специфіку методології О. В. Богданової, з позиції якої нею розглянуті твори О. Пушкіна («Мідний вершник»), М. Лермонтова («Герой нашого часу»), М. Гоголя («Шинель»), А. Чехова («Іонич»), І. Буніна («Пан із Сан-Франциска»), М. Горького («На дні») та ін. [1]. Завдяки цій методології реципієнт опиняється в *ситуації спів-думання* з письменником, одержавши змогу проникнення в його невисловлений – і навіть закамуюфльований – світ. Ця ситуація *спів-думання* скорочує дистанцію між читачем та письменником-людиною, перетворюючись у ситуацію-розуміння його як людини, *ситуацію-вгадування* того, що ним не оформлено з деяких причин, зокрема і з художніх міркувань. У результаті виникає ефект його живої присутності – а не просто у виявленому образі *Я*-автора – і твір стає більш наближеним до душі реципієнта, спонукаючи її до співтворчості та інтенцій.

чому *Інший* – як друга частина парадигми – великою мірою й визначає тон та перебіг *діалогу*, його стиль та дискурс *Я*.

Визначаючи й уточнюючи поняття *діалог*, варто зосередитись на його типах. Насамперед діалог буває *прямий* і *непрямий*, *відкритий* і *внутрішній*; діалог між двома і діалог «*Я*» з множиною, що виступає як єдність; тобто реальний діалог, який відбувається між «*Я*» і аудиторією, і фікційний – між письменником і читачем. І нарешті діалог, що виникає між творами письменників під час їхнього сприйняття реципієнтом.

Звертаючись до поняття *реальний* діалог та водночас і *фікційний*, що відбувається між «*Я*» – наразі між Лесею Українкою та *Іншим*, важливо прислухатися до висловлення Т. Д. Суходуб, у якому вона характеризує хист С. Б. Бураго, тому що в її думках уміщено й загальнозначущі методологічні засади.

«Сергей Борисович обладал, – пише Т. Д. Суходуб, – удивительным, редким свойством – *помыслить* о сложностях бытия в пространстве многочисленных *присутствующих*, почувствовать или лучше – *про-чувствовать* вместе с Другим, представить в достаточно зримых, чувственно осязаемых образах (художественных, музыкальных, рационально-дискурсивных) проблемные ситуации человека конца тысячелетия, выразить их в Слове, показать мир неизведанно иным – в перспективе *должного* или *возможного*» [14, с. 583].

Таке глибинне осмислення самого *Буття* досягалося завдяки багатомірності бурагівського тексту та його функціональної спрямованості, бо С. Б. Бураго створив, за визначенням Т. Д. Суходуб, тексти особливого порядку: «текст-сообщение (со-общение), текст-размышление, текст-переживание, текст-чтение, текст-единство, текст-выбор, текст-решение, текст-жизнь» [14, с. 583].

Постає питання: чи були властиві Лесі Українці перелічені якості? Аналіз її текстів у листах та статтях дає всі підстави для позитивної відповіді на нього.

Яскравим прикладом слугує лист до М. І. Павлика від 4 (17) березня 1903 р. із Сан-Ремо.

Цей лист – багатоплановий діалог Лесі Українки з *Іншим/Своїм*. У ньому є все: і проЯвлення (графіка Т. Гундорової) своєї позиції («...мій замір був не тей, щоб “угасити духа” молодежи...»), і формулювання способу поведження під час виступу (“...мій дядько завжди любив дивитись правді в вічі і мене так учив”), і реакції на вчинки *Інших*, тобто діалог *внутрішній*, не розгорнутий, *проявлений* в одному-

двох ключових словах («...пишете про Мордовцева, щось дуже *чудне*: одсмілівся дід на старість літ. Барвинський теж мене *дивує*. “Чудны дела твои, Господи!” Я вже щось не розберу...») [12, т. 10, с. 131].

Дещо детальніше треба зупинитися на тій частині листа, де йдеться про її полеміку із С. Єфремовим з приводу його поглядів та статті «В поисках новой красоты»:

«Стаття Єфремова мені цілком не подобається, вона повна літературного верхоглядства і усердія не по розуму, сліпої певності в сумнівних авторитетах (наприклад, Нордау!) і трактування про те, в чому Єфремов нічогосеньки не тямить, а власне, про французьку літературу і історію новітніх напрямів; тон її і стиль до краю неприємні і часто двозначні в дотехах. Я з Єфремовим полемізувала, тільки моїй полеміці не довелось побачити світа, завдяки аргументам з “Киевской старины”. Єфремов мою думку про його статтю знає, тільки Ви йому сих моих *виразів* не передавайте, бо я з ним не так знайома і тому вживаю тон і вирази делікатніші в присутності його. Впрочем, *особисто* вже погодилась з ним після певного конфлікту і вважаю за потрібне де в чому помагати йому і товаришам, бо вважаю їх людьми працюючими, чесними і з добрими замірами, а що Бог їм талану і великого розуму не дав, то вони з того не винні» [12, т. 10, с. 132].

Уривок містить перелік принципових питань, який свідчить насамперед про вимогливість, відповідальність, уважність ставлення до вибору авторитетів, до стилю... Водночас цей уривок дає уявлення про високу культуру діалогу Лесі України та її повагу до *Іншого*. А її вислів: «*Бог їм талану і великого розуму не дав*», – означав не *зверхність*, а *розуміння*, що не можна вимагати від людини того, що їй понад силу. Проте треба зауважити, що таке ставлення Леся Українка припускала лише до *Інших*, але не до себе. Ось чому вона, виправдовуючи С. Єфремова та його товаришів: *вони з того не винні*, від себе, надто критично оцінюючи свої здібності, вимагала найвищої напруги й не припускала жодної поблажливості, коли йшлося щодо тих великих завдань, котрі повстали не лише перед С. Єфремовим, а й перед нею самою.

«Коли моє здоров'я, – пише вона в листі до М. Павлика від 10.04.1903 р., – мій невеликий хист, мій замало розвинений інтелект, моя життям пригнічена енергія не дали мені стати тим, чим повинна б я бути і чим, може, ніколи не стану, то се моє нещастя, але не моє бажання, і миритись з тим ще не хочу, ні, я ще хочу боротись» [12, т. 10, с. 145].

Уже тільки ці уривки з двох листів поетеси до М. І. Павлика вказують на багатовекторність їхніх смислів, висвітлюючи велику щирість і довірливість Лесі України до свого адресата. У цих листах не лише чітко окреслено діалогічне ставлення поетеси до позиції

Іншого, а й виражено – майже сповідальним словом – її життєве кредо. І стає вочевидь, що їхній стиль синтезує стиль *тексту-повідомлення* зі стилями *тексту-роздуму* і *тексту-переживань*. Через стримане – в суворих межах допустимого – саморозкриття в непрямому діалозі в листах до М. І. Павлика було виражене творчо-активне ставлення до світу: *немає бажання миритись – хочу боротись*, і мимоволі порушено онтологічну проблему: *Я і Світ*.

Позиція Лесі Українки – боротися за право бути тим, чим людина і митець мають бути за своїм призначенням, та намагання виборювати це право – виразно проявилася в гострому діалозі з І. Трушем і М. Ганкевичем, які захоплено схвалювали вимушену франківську «універсальність», не розуміючи – та вони були й не спроможні розуміти, – тієї величезної жертви, що приносив письменник, і якою непоправною була ця втрата для нього й народу. З великим щемом у душі продовжувала цей гострий діалог Леся Українка в листі до І. Франка:

«“Зів’яле листя” більше значать, ніж всі enterefiets того ж автора, а для нашої супільності, для нашої епохи, може, власне, описи господарських вистав далеко потрібніші, корисніші і цікавіші, що Ви вродились зарані, – писала вона, – то ніхто не винен. <...> я півночі проплакала після тієї сперечки. Не тому, однак, щоб я почувалась ображеною або “побитою по всіх пунктах”, ні. Мені все марились оті “скручені голови”, що Вам примарились “утопленими дітьми”, і я була п е в н а тоді, що Ви б зрозуміли мої сльози... але мені було тяжко, що я так певна в тому. Легше було б, якби Ви справді були таким “неуязвимим”, яким представляли Вас тоді Труш і Ганкевич. Легше, але то не значить почесніше чи героїчніше. Бо топлять ...своїх дітей... <...> Чому все має право на сльози: і туга материнська, і нещасне кохання, і громадський жаль, а тільки душа поета, що втратила діти свої, мусить мовчати?» [12, т. 10, с. 105–106].

Замислюючись над сутністю цих освідчень, неважко помітити, що тут – у діалозі з *Іншим* – Леся Українка порушувала проблему свободи творчості, водночас розуміючи всю складність тих обставин, коли письменник вимушений був відмовитися від свого задуму. Але залишалися нереалізованими повною мірою великі художньо-філософські ідеї й І. Франка, і самої Лесі Українки. І найбільша трагедія полягає в тому, що ніякі чернетки не здатні встановити втрачене. Леся Українка розуміла глибину трагедії митця, але то була й трагедія наступних поколінь, до яких не могли дійти не написані письменником під тиском самоцензури твори: ніякі чернетки не зможуть

встановити те, що було до процедури «скручування голів». Але Лесина фраза: «Рахіль плаче і не хоче потішитись по дітях, бо їх немає» [12, т. 10, с. 107] – наводить на думку, якщо Рахіль плаче, то вони невмирущі, що вперше створені твори все ж таки «не згоряють». Вони віртуально існують, хоча прочитати їх неможливо. Підтвердження цьому міститься в таких рядках поетеси:

«І ще знаєте що? – пише вона Франкові. – Ваші діти не загинули, бо ось вони вже вголос обізвалися, – певне, не тим голосом, якого Ви бажали, не співом соловейків, але лю д с ь к и м голосом, людською тугою, і, хто знає, може, спів соловейків не так проникав би у серце, як сей стогін утоплених дітей Ваших. Все одно який момент викликав ту скаргу зо дна страшної глибини, але та скарга озвалася не за Вас самих, не за Ваших тільки дітей, то “Deprofundis” кожного, хто потопив своїх дітей, то акт обвинувачення проти всіх, що винні з сього злочину. Чому ж би се мало бути промовчаним?» [12, т. 10, с. 106].

Актуальність роздумів Лесі Українки, висловлених у листі до І. Франка, підкреслюється тим фактом, що й у нашому сьогоденні – незалежно від української поетки – російська дослідниця О. Богданова, акцентуючи увагу на цих моментах у житті письменника, перегукується з нею, коли розмірковує про призначення митця, про наявні суперечності *вибору між свободою волевиявлення – мусить – примушений*. Очевидно, полем боротьби стає душа письменника, про що свідчить лист Лесі Українки до І. Я. Франка від 1 січня 1903 р., де вона цитує його: «...умови моєї роботи... умови мого життя... умови нашої сцени...» [12, т. 10, с. 104]. У самої ж Лесі Українки вибір полягав у тому, що вона у своїх драмах не дотримувалася умов сцени.

Листи Лесі Українки свідчать про те, що в діалозі з *Іншим* відбувається пізнання самої себе через утвердження *Свого* через *Чуже*. Цікавість до *Іншого/Чужого* в дітей у родині Косачів розвивала Олена Пчілка й підтримувала в них упродовж усього життя. Зокрема, коли Леся була в Болгарії, мати радила їй придивитися до того, як «живуть братушки». У Лесиних листах ідеться про те, що вона сприймає, а що ні в *Чужому*. Але то був діалог внутрішній, бо Леся Українка *Іншого* не вчила [див.: 12, т. 10, с. 356]. Це найбільш виразно проявляється тоді, коли йдеться про свободу жінок, про рівноправні й демократичні відносини. Так, зокрема в листі до О. Кобилянської від 29 травня 1890 р. Леся Українка зауважила, що вона може, а іноді й уважає за потрібне ставити людину в гострі діалогічні відносини.

«Коли б Вам, – пише вона, – було цікаво познайомитись, наприклад, з російською літературою, то я з великою охотою, чим можу, послужу Вам. Ой Боже! Якби-то, наприклад, д. Павлик знав, що я хвалю Вас за німеччину і запрошую до російщини – то б то сварився. А я таки йому про се скажу – часом люблю скандалізувати компатріотів. Я не дивуюся, що галицькі уми не мають на Вас впливу, бо мені здається, Ви самі виростили понад їх. І, – я не знаю, – розумних людей я в Галичині стривала, тільки всі вони якось не чарують, чогось їм бракує, – темпераменту, чуття, серця, чи хто його знає чого, – не можна з ними почувати себе вільно» [12, т. 10, с. 356].

Аналіз листування Лесі Українки доводить, що в епістолярному жанрі вона, розкриваючи свої погляди та враження, висловлювала й певний сумнів у своїй правоті, а це відбивається на її дискурсі:

«...не можна цінити речей абсолютно, як я: для мене, наприклад, “Зав’яле листя” більше значить, ніж всі *entreilets* того ж автора, а для нашої суспільності, для нашої епохи, може, власне, описи господарських вистав далеко потрібніші, корисніші і цікавіші...”» [12, т. 10, с. 105].

Звертаючись до епістолярію Лесі Українки, варто придивитися й до вживання нею іншомовних слів та словосполучень, зокрема у листі до І. Франка: *Deprofundis* (фр. *дітовбивцями*) [12, т. 10, с. 106], *entreilets* (фр. *газетні замітки*) [12, т. 10, с. 105], до О. Кобилянської – *starker Geist* (нім. *сильний дух*), *daß ich habe zähes Leben* (нім. *що я живу*) [12, т. 10, с. 16], до родини – *ins Grüne* (нім. *серед зелені*) [12, т. 10, с. 20], Гната Хоткевича – *lapsus* (латин. *помилка*) [12, т. 10, с. 230], О. П. Косач (матері) – *lafoliedivine* (фр. *Божественне безумство*) [12, т. 10, с. 317], *Gusicotoja* (серб.-хорват. *моя гусонько*) [12, т. 10, с. 317] та ін. Застосування іншомовної лексики властиве й художнім творам Лесі Українки, на що слушно вказувала Л. Бублейник, характеризуючи в них специфічні функції інокультурних мовних одиниць, неперекладних фрагментів та крилатих висловів:

«...ці фрагменти створюють *мозаїчний малюнок*, в якому перетинаються різні проєкції художнього зображення» (курсив мій. – Л. О.) [2, с. 37].

Таке перетинання різних проєкцій спостерігається і в листах Лесі Українки під час діалогу з адресатом, але тепер іншомовна лексика та вирази вживаються не для *художнього зображення*, а для *точного вираження іронії*, свого внутрішнього переживання, творчого стану, іноді є натяком на мову адресанта, характеристикою реакцій авторки на ті чи ті події тощо. Все це – окрема тема для спеціального вивчення проблеми, яка потребує заглиблення в контекст листів, тому

лише зауважимо, що іншомовна лексика та її сполучення були важливим інструментом для розв'язання різноманітних проблем, котрі ставали предметом діалогу. Проте абсолютизувати це положення не варто, тому що так чи інакше за текстом листа часом мимовільно постає й характер поетеси, її темперамент. Зокрема, звернення до слів *Deprofundis* та *entreilets* в листі до І. Франка надавали реченню різних емоційно-сміслових нюансів, котрі своєю чергою давали більш виразне уявлення – через внутрішній жест – про саму Лесю Українку, нюанси, які лягають у підґрунтя створення такого її образу, що максимально наближується до справжнього, але ніколи йому не дорівнюється. Не можна забувати застереження Г.-Г. Гадамера, котрий писав:

«Сприйняття, осягнене як адекватне, в жодному випадку не буде простим відбитком того, що є, бо завжди залишається ще й осягненням того, що є, у певній якості» [4, с. 92].

Проте це гадамерівське *речення/відповідь*, згідно з його концепцією, водночас містить у собі питання: а що саме залишається в цьому «...й осягненням того, що є, у певній якості»? Певна відповідь – за умови уважного заглиблення в текст – міститься в листі до А. Ю. Кримського від 24 травня (6 червня) 1912 р., надісланому з Кутаїсі:

«Боже, прости мене і помилуй! я написала “Дон Жуана”! Отого-таки самого, “всесвітнього і світового”, не давши йому навіть ніякого псевдоніма. Правда, драма (знов таки драма!) зветься “Камінний господар”, бо ідея її – перемога камінного, консервативного принципу, втіленого в Командорові, над роздвоєною душею гордої, егоїстичної жінки донни Анни, а через неї і над Дон Жуаном, “лицарем волі”. Не знаю, звісно, як воно в мене вийшло, добре чи зле, але скажу Вам, що в сій темі є щось диявольське, містичне, недарма вона от уже хутко 300 літ мучить собою людей. Кажу “мучить”, бо написано на неї багато, а доброго написано мало, може, на те її і видумав “ворог роду людського”, щоб розбивались об неї найщиріші натхнення і найглибші думки... Так чи інакше, але от уже і в нашій літературі є “Дон Жуан”, власний, не перекладний, оригінальний тим, що його написала жінка (се, здається, вперше трапилось сій темі)» [12, т. 10, с. 333].

Зміст цього фрагмента з листа Лесі Українки дуже складний, тому що в ньому спостерігається переплетення емоційного напруження, пов'язаного, з одного боку, з почуттям високої відповідальності поетеси перед українською літературою, вираженого в експресивній формі (*Боже, прости мене і помилуй! я написала “Дон Жуана!”*), з другого – з почуттям виконаного обов'язку (*от уже і в*

нашій літературі є “Дон Жуан”, власний, не перекладний). Але, незважаючи на всі свої сумніви, про які йдеться не лише в листі до А. Кримського, а й до сестри Ольги від 5 (8) жовтня 1912 р. (...*питала думки у мами і Людї... обидві ніяк не обізнавались... Може, ся річ вийшла дуже невдалою... краще почути осуд про рукопис і задержатись від друкування, ніж видрукувати невдалу річ та ще з такою відповідальною темою! <...> се ж неслава не стільки для мене, а для нашої літератури*), Леся Українка рішуче висловлюється про потребу вступити в діалог зі світовою літературою. І в листі до Л. М. Старицької (1912–1913) хоч і звучать критичні ноти на свою адресу, але перемагає рішучість, підсилена цитатою з листа пушкінської Тетяни («Євгеній Онегін»): «*то в высшем суждено совете, щоб mit Todesverachtung кидалася в дебри всесвітніх тем*» [12, т. 10, с. 359].

«Як Ви зараз же побачите по списку діячів, – пише Леся Українка, – єсть се ні більше ні менше *українська версія* світової теми про Дон Жуана. До чого дерзость хохлацкая доходить, скаже Струве і вся чесна компанія наших старших братів. Що се *справді дерзость з мого боку*, се й сама тямлю, але вже, певне, (як, наприклад, з Касандрою своєю), куди *земляки* мої, за виїмком двох-трьох одважних, *воліють не вступати*» [12, т. 10, с. 359].

Отже, всі три листи мають свою спрямованість: А. Кримському вона повідомляє про наявність українського *Дон Жуана*; сестрі Ользі пише про стурбованість, чому, насамперед, Олена Пчілка не реагує на драму «Камінний господар», Л. М. Старицькій виражає впевненість щодо потреби розробляти світові теми, а значить, вступаючи у світовий контекст, розпочати діалог із ним, розкрити бачення вічних тем через призму своїх світоглядних та художньо-філософських уявлень, і не лише від себе, а й від українського народу. Не випадково Леся Українка вживає вираз – *українська версія*.

Проте *українська версія* знаходить свій вияв не лише в художніх творах письменниці. Зі всією очевидністю вона постає у статтях Лесі Українки, у яких діалог набуває інших характерних рис. І коли вона під час цього діалогу твердо та вивірено відстоює власні принципи погляди, звільнені від сумнівів, то змінюється і її дискурс. Тепер його характеризує суворо витримана логіка: *теза – антитеза*, а далі аналітичний, ґрунтовний, доведений фактами доказ. Зокрема, саме так побудована стаття «Заметки о новейшей польской литературе» (1901), у якій поетеса вступає в діалог із польськими крити-

ками, спростовуючи їхній дифірамбічний тон стосовно романтичного періоду польської поезії:

Теза: «...история человеческого духа знает только два чуда: древнегреческую классическую литературу и польскую романтическую поэзию». – *Антитеза*: «В том-то и чудо, что на свете нет чуда» [12, т. 8, с. 106–107].

І, відштовхуючись від цієї парадигми, Леся Українка аналізує стан польської літератури.

Порушуючи проблему – Леся Українка в діалозі з *Іншим*, треба зазначити існування особливого типу *непрямого* діалогу, який виникає між її творами і творами *Інших*. У цьому плані особливий інтерес викликають її вірші з циклу «Зоряне небо»: «Зорі, очі весняної ночі», «Єсть у мене одна...», «Моя люба зоря ронить в серце мені...», «Я сьогодні в тузі, в горі...», «В небі місяць зіходить смутний...».

Свого часу Л. Бублейник, характеризуючи художньо-філософський зміст цього циклу, слушно писала:

«У зоряному небі *ясна (світла) мова* зірок, *срібло* їхнього проміння викликає у героїні суперечливі почуття: і схилення перед величчю космосу, і відчай від його недосяжності, коли сяюче проміння зорі раптом стає страшним для самотньої людини на землі...» [3, с. 123].

І в цьому сенсі вірші Лесі Українки з образом *зірок* і *зіркового неба*, вступаючи в діалог із віршами інших поетів, збагачують й урізноманітнюють архетипний образ *зірки* – сказане стосується й інших архетипів, про які тут не йдеться, – і тим самим розширюють обрії його смислів. Найбільш виразно, на нашу думку, цикл Лесі Українки «Зоряне небо» і вірш із циклу «Мелодії» – «Дивлюсь я на ясні зорі» перегукується з віршем М. Лермонтова «Выхожу один я на дорогу». Звичайно, Леся Українка навряд чи думала про нього, коли писала ці свої поезії, але під час сприйняття Лесиного й Лермонтовського віршів створюються умови до інтенцій, бо, як казав А. В. Лосєв: «...мыслить – это значит размышлять и отождествлять», а С. Б. Бураго уточнював: «...различать и отождествлять можно только соизмеримое».

Таким *сумірним* у поезіях Лесі Українки й М. Ю. Лермонтова є архетипи *зірки* та *зоряного неба* як образи-символи філософського, міфологічного, ідеологічного й психологічного характеру. Сумірність зі всією очевидністю проглядається і в самому особистісному й водночас надособистісному (надіндивідуальному) переживанні цих архетипів, що, завдяки яскравому вираженню, впливає на глибинні

рівні сприйняття їх. Ідеться про те, про що писав свого часу К. Г. Юнг у книзі «Seelen probleme der Gegenwart» (1930)¹:

«Любая связь с архетипом, пережита она или просто выражена, “трогает”, это значит, что она действует, ведь освобождает в нас голос более могучий, чем наш собственный. <...> «Творческий процесс, насколько мы вообще имеем возможность за ним проследить, заключается в бессознательном оживлении архетипа и его же развитии и оформлении до завершенного произведения» [17, с. 59].

Так, у *несвідомому оживленні* архетипів зірок і зоряного неба у двох поетів розкривається конфлікт між гармонійним небом та дисгармонійною землею, і на цьому фоні розвивається мотив самотності ліричної героїні й ліричного героя. Проте і сам конфлікт, і відчуття *самотності* – у підґрунті схожі між собою – постають у виразній відмінності, яскраво відтіняються, якщо зіставляти не лише вірш Лесі Українки «Дивлюсь я на яснії зорі» з віршем М. Ю. Лермонтова² «Выхожу один я на дорогу», а й віршами всього її циклу «Зоряне небо». Водночас твори обох поетів – українського та російського – перегукуються з творами польського поета А. Ланге.

Порівнюючи вказані вірші Лесі Українки та М. Лермонтова, неважко помітити, яким різноманіттям виявляються в них типологічно подібні почуття ліричних героїв, що опинилися в типових і водночас різних обставинах, хоча й жили поети в різні епохи. В обох домінує звернення до Космосу, здійснюється розмова з ним, висловлюється бажання відчутти гармонійні зв'язки. Є навіть певне сповідання перед ним: «Думки сумні, смутні» [12, т. 1, с. 141] (Леся Українка) – «...мне так больно и так трудно» [7] (М. Лермонтов).

М. Лермонтов протиставляє гармонію в Космосі дисгармонії, яка панує в його душі. У нього Космос узагалі *сторонній*, а в Лесі Українки він *байдужий* до смутку ліричної героїні. У вірші «Дивлюсь я на

¹ Книга К. Г. Юнга «Seelen problem der Gegenwart» перекладена як «Проблемы души нашего времени», що є правильно, бо дослівний переклад – «Проблемы души в действительности» – російською мовою не лише не звучить, а й залишається не проясненим, бо не зрозуміло: в дійсності якого часу? Проте втрати все ж таки є. Слово *die Gegenwart* містить у собі і значення присутності *при комусь*. І це друге значення – значення присутності, – що бринить за домінантним – *теперішній час* – щезає, а разом із ним зникає і додатковий смисл.

² Говорячи про М. Ю. Лермонтова, немає потреби розглядати різноманітні концептуальні трактування його творчості й особистості, достатньо лише вказати на ґрунтовні праці видатного літературознавця В. М. Марковича (1936–2016) [див.: 8–10].

яснії зорі» вони не лише не співчують їй, а й сміються до неї своїм *холодним промінням* (епітети *яснії* та *холодні* – підкреслюють їхню *байдужість*, яка водночас підсилюється й повтором). І лірична героїня докоряє їм: «*Колись ви інакші були, / В той час, коли ви мені в серце / Солодку отруту лили*» [12, т. 1, с. 141]. А ліричний герой М. Лермонтова нікому не докоряє, і зорям теж, він прагне волі та спокою: «*Я ищу свободы и покоя! Я б хотел забыться и заснуть!*».

На відміну від М. Ю. Лермонтова, Леся Українка ні в циклі «Зоряне небо», ні в «Мелодіях» не шукає спокою¹, нехай і життєдіяльного, а на відміну від Арнольда Ланге (як і російський поет) – рідної душі, у котрого «*Dusze ludzkie – samotnice wieczne*» [цит. за: 18, с. 146] («Душі людські самотні вічно»). Вона мала ці душі, зокрема в особі батька, О. Кобилянської, брата Михайла, сестри Ольги, дядька М. Драгоманова, чоловіка К. Квітки та ін. Однак попри все мотив самотності особливого відтінку проходить крізь її поезію. Її почуття різними характерними сторонами свого прояву висвітлюються, відтіняються в діалогічних відносинах. Це не лермонтовська самотність і не самотність польського поета А. Ланге, у якого зірки «*Wzajem tęsknią ku sobie z oddali*»² [цит. за: 18, с. 146] («Взаємно сумують здаля»). Самотність Лесі Українки, з одного боку, автобіографічна, а з другого – це й самотність поневоленого народу, який може мати надію лише на власні сили. Як і М. Ю. Лермонтов, поетеса теж шукала *свободи*, але в тому філософському сенсі, котрий розкрив Ю. Шевельов, порушуючи в книзі «На Берегах поточних подій» проблему *всевладності* й *безвладності* людини. І не випадково він цитує рядки з вірша Лесі Українки «Товарищі на спомин»: «*Ми навіть власної не маємо хати, / Усе відкрите тюремним ключарям: / Не нам обідраним невільникакам казати / Речення гордєє: “Мій дім – мій храм”*» [15, с. 341–344]. Ось чому над українською долею навіть горді зорі плачуть («В небі місяць зіходить смутний...»).

Отже, діалог тільки тут стисло розглянутих творів уже прояснює проблему вічного питання – *Ми у Всесвіті*. І, завершуючи, варто

¹ Із темою спокою М. Лермонтова перекликається вірш Лесі Українки з циклу «Ритми» – «Хотіла б я уплисти за водою» (1900).

² Тему самотності у творчості А. Ланге – зокрема, у вірші «*Wzajem tęsknią ku sobie z oddali*» – доцільно розглядати в компаративістському вимірі з віршем Лесі Українки з циклу «Хвилини» – «Ви щасливі, пречистії зорі...» (1900).

наголосити, що Леся Українка, як й О. Пушкін, не протиставляє себе світові, як Л. Толстой [див.: 5, с. 113–119]. Вона скоріше спаяна з ним. Онтологічний аспект її поглядів ще має бути висвітлений. У статті з цієї глобальної проблеми акцентовано увагу лише на одному з багатьох вимірів – вимірі людської особистості, але частково, тоді як у всій повноті уявити велич Лесі Українки – письменниці й людини – можна лише за умови охоплення її діалогічного ставлення як до української літератури, так і до світового красного письменства загалом, розглядаючи її доробок у найширшому контексті порушених ним проблем. Треба зауважити, що значною допомогою для розв'язання цих завдань слугують праці Л. І. Скупейка – монографія «Міфопоетика “Лісової пісні” Лесі Українки» (2006) та книга «Апологія особливості» (2015), тому що їх автор, розкриваючи з професійною досконалістю художньо-філософські концепції, специфіку майстерності письменниці, дає можливість глибше усвідомити діалогічні позиції письменниці та характерні риси її особистості [див.: 13]. Стає очевидним, як багато зробила Леся Українка для ствердження українського красного письменства у світовій літературі. В. Державин писав: «...ствердити українську літературу, а тим зрештою і українську духовність на світовому форумі можна лише через творче змагання з архітворами світового письменства, себто стоячи на тому самому європейському ґрунті, на тому самому рівні беззастережної мистецької досконалості, а щоб змагатися з світовими архітворами, треба засвоїти той артизм, який і робить їх архітворами» [6, с. 481].

Леся Українка багатьма своїми творами – зокрема й віршами, у яких відтворено архетипи *зірки* та *зоряного неба*, – рішуче вступила в ці змагання. Як відомо, зірка – символ людини в її тілесно-духовній цілісності, це світ, що сяє в темряві. В українській поетесі зірки олюднені та наділені різними смислами, особливість і значущість яких відтіняються при зіставленні її творів із творами інших поетів.

Ларрі Х'єлл і Деніел Зіглер, аналізуючи теорію К. Юнга, підкреслювали, що вчений уважав «...архетип самости... центром личности», але «итог осуществления индивидуализации, очень непросто достижимый...». Вони наголошували на тому, що його К. Юнг називав *Selbstverwirklichung* (рос. *само-осуществлением*), зазначаючи, що «конечная стадия развития доступна только способным и высокообразованным людям...» [див. детально: 16, гл. 4]. Роздумуючи над цими

словами, неважко дійти висновку, що Леся Українка, вступаючи в діалог з *Іншим* у листах та статтях, а також і всіма своїми художніми творами, не вживаючи виразу «архетип самої», сприяла й сприяє створенню умов для того, щоб людина усвідомила потребу своєї індивідуалізації і, прагнучи її, прикладала зусиль для досягнення цієї мети.

Джерела та література

1. Богданова О. В. Современный взгляд на русскую литературу XIX – начала XX вв. / О. В. Богданова. – СПб. : ИПК «Береста», 2016. – 388 с.
2. Бублейник Л. Назви реалій іонаціональної культури в мові поезій Лесі Українки / Л. В. Бублейник // Мова і культура. Мова і художня творчість. – К. : Вид. дім Дмитра Бураго, 2000. – Вип. 2, т. 3. – С. 36–44.
3. Бублейник Л. В. Слово в українській поезії / Л. В. Бублейник. – Луцьк : Твердиня, 2012. – 288 с.
4. Гадамер Г.-Г. Слово і знак : антологія світової літературно-критичної думки XX ст. / Ганс-Георг Гадамер. – Львів : Літопис, 1996. – С. 231–238.
5. Гей Н. К. Сопряжение пластичности и аналитичности / Н. К. Гей // Типология стилевого развития XIX века / отв. ред. Н. К. Гей. – М. : Наука, 1977. – С. 108–151.
6. Державин В. М. У дзеркалі художнього слова : вибрані літературознавчі праці з історії української та зарубіжної літератури, теорії літератури, перекладознавства та мовознавства / В. М. Державин. – Івано-Франківськ : Місто НВБ, 2015. – 750 с.
7. Лермонтов М. Выхожу один я дорогу... / М. Лермонтов // Лермонтов М. Ю. Сочинения. В 2 т. Т. 1. – М. : Правда, 1988.
8. Маркович В. М. М. Лермонтов и его интерпретаторы / В. М. Маркович // Лермонтов М. Ю. Proetcontra : антологія / М. Ю. Лермонтов. – СПб. : РХГИ, 2002. – С. 7–50.
9. Маркович В. М. О Бахтине «подлинном» и Бахтине «реальном» [Электронный ресурс] / В. М. Маркович // Новое литературное обозрение. – 2006. – № 79. – С. 39–49. – Режим доступа : <http://magazines.russ.ru/nlo/2006/79/ma2.html>
10. Маркович В. М. Миф о Лермонтове на рубеже XIX–XX веков / В. М. Маркович // Russian Literature. – 1995. – Т. XXXVIII. – С. 157–187.
11. Маркович В. М. Пушкин и Лермонтов в истории русской литературы / В. М. Маркович. – Л. : Изд-во СПбГУ, 1997. – 215 с.
12. Українка Леся. Твори : у 10 т. / Леся Українка. – К. : Держ. вид-во худож. літ., 1963–1965.
13. Скупейко Л. І. Апологія особливості : статті про Лесю Українку / Лукаш Іванович Скупейко ; НАН України, Ін-т л-ри ім. Т. Г. Шевченка. – К. : Фенікс, 2015. – 240 с.

14. Суходуб Т. Д. Мир Сергея Бураго: философские аспекты творчества / Т. Д. Суходуб // Бураго С. Б. Набег язычества на рубеже веков / С. Б. Бураго. – Киев : Изд. дом Дмитрия Бураго, 2015. – С. 580–597.
15. Шевельов Ю. З історії незакінченої війни / Юрій Шевельов. – К. : Вид. дім. «Києво-Могилян. акад.», 2009. – 471 с.
16. Хьелл Л. Теории личности. Основные положения, исследования и применение [Электронный ресурс] / Ларри Хьелл, Дэниел Зиглер ; пер. С. Меленевской, Д. Викторовой. – СПб. : Питер Пресс, 1997. – Режим доступа : <http://psylib.org.ua/books/hjelz01/index.htm>
17. Юнг К. Г. Проблемы души нашего времени / Карл Густав Юнг. – М. : Прогресс, 1996. – 336 с.
18. Hutnikiewicz A. Młoda Polska / A. Hutnikiewicz. – Warszawa : Wydawnictwo Naukowe PWN, 2001. – 483 s.

Reference

1. Bogdanova, O. V. 2016. *Sovremennyi Vzgliad na Russkuiu Literature 19 – Nachala 20 Vekov* [The Modern View of Russian Literature of XIX – early XX Centuries]. Sankt Peterburg: Beresta.
2. Bubleinyk, L. V. 2000. “Nazvy Realii Inonatsionalnoi Kultury v Movi Poezii Lesi Ukraiky” [Names of Realities of Inonational Culture in the Language of Poetries of Lesia Ukrainka]. *Mova i Kultura. Mova i Khudozhnia Tvorchist*, 2 (3): 36–44. Kyiv: Vydavnychi Dim Dmytra Buharo.
3. Bubleinyk, L. V. 2012. *Slovo v Ukrainskii Poezii* [A Word in the Ukrainian Poetry]. Lutsk: Tverdynia.
4. Gadamer, Hans-Georgh. 1996. *Slovo i Znak. Antolohiia Svitovoi Literaturno-Krytychnoi Dumky 20 Stolittia* [Word and Sign. Anthology of World Literary-Criticism Opinion of Twentieth Century], 231–238. Lviv: Litopys.
5. Hei, N. K. 1977. “Sopriazheniie Plastichnosti i Analitichnosti” [Pairing Plasticity and Analytic]. *Tipologiiia Stilevogo Razvitiia 19 Veka*, 108–151. Moskva: Nauka.
6. Derzhavin, V. M. 2015. *U dzerkali Khudozhnioho Slova. Vybrani Literaturo-znavchi Pratsi z Istorii Ukrainskoi ta Zarubizhnoi Literatury, Teorii Literatury, Perekladoznavstva ta Movoznavstva* [In the Mirror of Artistic Expression. Selected Literary Works of History of Ukrainian and World Literature, Theory of Literary, Translation and Linguistics]. Ivano-Frankivsk: Misto NVB.
7. Lermontov, M. 1988. “Vykhozhu Odin Ya na Dorogu...” [I Go Out Alone on Road]. *Sochineniia v 2 Tomakh*, edited by M. Lermontov, 1. Moskva: Pravda.
8. Markovich, V. M. 2002. “M. Lermontov i Yego Interpretatory” [M. Lermontov and His Interpreters]. *Proetcontra. Antologiiia*, edited by V. M. Markovich, 7–50. Sankt Peterburg.
9. Markovich, V. M. 2006. “O Bakhtine «Podlinnom» i Bakhtine «Realnom»” [On the “True” Bakhtin and the Bakhtin “Real”]. *Novoie Literaturnoie Obozreniie*, 79: 39–49. <http://magazines.russ.ru/nlo/2006/79/ma2.html>
10. Markovich, V. M. 1995. “Mif o Lermontove na Rubezhe 19–20 Vekov” [The Myth about Lermontov at the Turn of 19–20th Centuries]. *Russian Literature*, 38: 157–187.

11. Markovich, V. M. 1997. *Pushkin i Lermontov v Istorii Russkoi Literatury* [Pushkin and Lermontov in the History of Russian Literature]. Leningrad.
12. Ukrainka, Lesia. 1963–1965. *Tvory v 10 Tomakh* [Works: in 10 Volumes]. Kyiv: Derzhvydav Khudozhnoii Literatury.
13. Skupeiko, Lukash. 2015. *Apolohiia Osoblyvosti: Statti pro Lesiu Ukrainku* [Apology of Features: an Article about Lesia Ukrainka]. Kyiv: Feniks.
14. Sukhodub, T. D. 2015. “Mir Sergeia Bugaro: Filosofskiie Aspekty Tvorchestva” [Sergei Burago Space: Philosophical Aspects Creativity]. *Nabeg Yazychestva na Rubezhe Vekov*, edited by S. B. Bugaro, 580–597. Kiev: Izdatelskii Dom Dmitriia Bugaro.
15. Sheveliov, Yurii. 2009. *Z Istorii Nezakinchenoi Viiny* [History of the Unfinished War]. Kyiv: Vydavnychi Dim “Kyievo-Mohylianska Akademiia”.
16. Khiell, Larri, and Zigler, Deniel. 1997. *Teoriia Lichnosti. Osnovnyie Polozheniia, Issledovaniia i Primeneniie* [Theories of personality. The main Provisions, Research and Application]. <http://psylib.org.ua/books/hjelz01/index.htm>
17. Yung, Karl Gustav. 1996. *Problemy Dushy Nashego Vremeni* [Soul Problems of Our Time]. Moskva: Progress.
18. Hutnikiewicz, A. 2001. *Młoda Polska*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.

Оляндэр Луиза. Леся Українка в діалозе с Другим: постановка проблеми. В статье на материале писем, стихотворений Лесі України из цикла «Зоряне небо» и «Мелодії», стихотворений М. Лермонтова и А. Ланге анализируется характер ее диалогических отношений с Другим. Через диалог *реальный* и *фигурный* раскрывается художественно-философский мир поэтессы, осознаваемый в контексте национальной и европейской гуманистической мысли. Исследование ведется с опорой на методы компаративистики и гадамеровской герменевтики. С использованием методологических подходов С. Бурого (Киев) и О. Богдановой (Санкт-Петербург), ставящих реципиента в ситуацию *со-думания* с писателем, создается эффект «живого присутствия» Лесі України-человека в нашей действительности. В оппозиции *Я – не-Я (Другой)* вторая ее часть представлена в разновидностях *Другого: Другой/Свой, Другой/Чужой и Другой/ Враждебный*, что воздействует на дискурс Лесі України. Доказано, что текстам Лесі України свойственны такие качества, как «текст-сообщение (*со-общение*), текст-размышление, текст-переживание, текст-чтение, текст-единство, текст-выбор, текст-решение, текст-жизнь» (термины Т. Д. Суходуб). Охарактеризованы специфические функции инокультурных языковых единиц в эпистолярной поэтессы. В компаративистском аспекте рассмотрены архетипные образы звезды и звездного неба в стихах Лесі України, М. Лермонтова и А. Ланге, актуализирована онтологическая проблематика в творчестве писательницы.

Ключевые слова: диалог, антитезис, дискурс, интенции, парадигма, тезис, текст, оппозиция Я/Другой, Г.-Г. Гадамер.

Oliander Luisa. Lesia Ukrainka in Dialogue with Other: Problem Formulation. The dialogical relations between LesiaUkrainka and Other are analysed on the

material of the letters, Lesia Ukrainka's poems from the series "Zoriane nebo" and "Melodii", M. Lermontov's and A. Lange's poems. Artistic and philosophical world of the poetess, realizing in the context of the national and European humanist thought, is opened through the *real* and *fictitious* dialogue. Investigation is based on comparative methods and Gadamer's hermeneutics. Using methodological approaches of S. Burago (Kyiv) and O. Bogdanova (St. Petersburg) where the recipient is in the situation of co-thinking with the writer, the effect of "live presence" of Lesia Ukrainka-person in our reality is made. In opposition I – not I (Other) the second part is presented in Other varieties: Other/Own, Other/Stranger and Other/Hostile that affects the discourse of Lesia Ukrainka. It is proved that Lesia Ukrainka's texts have such qualities as "text-message (co-communication), text-thinking, text-worrying, text-reading, text-unity, text-choice, text-decision, text-life" (terms of T. D. Sukhodub). The specific functions of other culture language units in the poetess epistolary are characterized. Archetypal images of the stars and the stary sky in the poems of Lesia Ukrainka, M. Lermontov and A. Lange are examined in comparative aspect, ontological problems in the works of the writer are actualized.

Key words: dialogue, antithesis, discourse, intentions, paradigm, thesis, text, opposition I/Other, G.-G. Gadamer.

Стаття надійшла до редакції 21.10.2016 р.

УДК 821.161.2–32'06

Вікторія Сірук

РОЗДУМ ЯК НАРАЦІЙНА ФОРМА ОПОВІДАННЯ «ПОМИЛКА» ЛЕСІ УКРАЇНКИ

У статті з погляду наратології розглянуто функціональність роздуму як одного з типів викладу змістово-фактуального матеріалу в оповіданні «Помилка» Лесі Українки. Окрім ролі ретардації подієвої канви, роздум може стати наративною стратегією, забезпечувати пізнавальну функцію. Окрім того, роздум тісно пов'язаний із мотиваціями вчинків персонажів і є тим специфічним висловлюванням, яке опосередковано сигналізує про спливання часу.

Ключові слова: роздум, наративна стратегія, мотивація вчинків персонажів, опис, нарація.

Як відомо, художній прозовий текст будується за допомогою таких чотирьох типів викладу змістово-фактуального матеріалу, як розповідь (оповідь), опис, роздум, діалог (полілог). Прозових творів, які будуються за допомогою використання одного функціонального

сміслового типу, – небагато. Зазвичай письменник послуговується різними типами викладу. Перевага одного з них, на переконання М. Крупи, стає характерною стилетворчою рисою авторського художнього письма. В українській прозі роздум як тип викладу, як наративна стратегія оприявнений у прозових творах «Думи старика», «Самітно мені на Русі...» О. Кобилянської, «Сліпець», «Помилка (думки арештованого)» Лесі Українки. Роздум у художніх текстах трапляється рідше, однак відрізняється надзвичайною різноманітністю як із погляду змісту, так із погляду структурної організації. Міркуючи над причинами використання письменником одного функціонально-сміслового типу в художньому тексті, М. Крупа вдається до аналізу оповідної манери О. Кобилянської. Дослідниця вважає, що саме багаторічне ведення молодою письменницею приватного щоденника зумовило специфіку її художнього письма. Роздум у стилі буковинської письменниці – це ядро її оповідань. «Домінанта роздуму у художній творчості О. Кобилянської має глибоку психологічну мотивацію: художнє мовомислення її сформоване під впливом книжних (писемно-літературних) варіантів української літературної мови (“язичія”, літературної розмовної мови та мови художніх творів української літератури), інших літературних мов, якими володіла письменниця (польська, німецька, румунська). Звідси – книжність мовної свідомості», – стверджує науковець [4, с. 237–238].

У літературознавчому словнику-довіднику немає поняття роздуму [6], а літературознавча енциклопедія дає дуже лаконічне пояснення: «Роздум – жанр, близький до медитації» [5, с. 338]. З погляду лінгвістичного аналізу художнього тексту роздум (міркування) – це «художній текст, у якому для доведення чи заперечення чогось використовуються судження, з яких неодмінно випливають наступні судження» [4, с. 235]. У повідомленні-роздумі переважають логічні докази тих чи тих положень. Таке художнє повідомлення має характер аргументації, а розповідь, опис, діалог (полілог) – представлення. У наратологічних дослідженнях прози роздум (як і опис, дескрипція) часто ігнорується, адже це безпосередньо не стосується подієвої канви. Натомість епічний прозовий опис розглядають із перспективи перебігу нарації, в опозиції до власне розповіді, тобто як менш самостійну, другорядну щодо нього викладову форму літературного твору, або як один із рівноцінних способів зображення світу. Польська дослідниця Д. Корвін-Пйотровська окреслила найуживаніші літературознавчі

стратегії опису й визначила ступені його синтаксичної та семантичної організації [3]. Наратологи виокремлюють діалогічний наратив [8]. Чи можна вважати роздум нараційною формою і які його функції у структурі художнього тексту?

Розглядаючи окремі оповіді й шукаючи повторювані структури, наратологи звертають увагу передусім на подію як «ген сюжету», історію (як результат авторського відбору ситуацій, персонажів, подій і ін.), нарацію (як результат композиції, у якій елементи подій певним чином організовані) та презентацію нарації (як наративний текст). Ідеться про чотири наративні рівні. У розповідному тексті презентація нарації здійснюється через вербалізацію. На цьому рівні нарація співіснує з ненаративними одиницями тексту: поясненнями, тлумаченнями, коментарями, роздумами чи зауваженнями наратора. Однак у наратологічному словнику немає лінгвістичного поняття роздуму, натомість схожим до нього видається термін самовідображальний наратив, той, який «повідомляє про себе і/або наративні елементи, з яких він складається (наратор, наратований, нарація тощо), як тему для розмірковувань» [8, с. 121]. Як приклад, наводяться твори «Життя та думки Тристана Шенді, джентельмена» Л. Стерна, «Редактор Карк» М. Хвильового. Можна припустити, що самонарація («психонарація в першоособовому наративі» [8, с. 122]) і є роздумом, адже прояснює внутрішні мотиви вчинків персонажів, водночас слугує ретардацією подієвої канви. В. Шмід називає такий спосіб передачі інформації внутрішнім монологом, дослівним відтворенням внутрішньої мови персонажа, зі збереженням не тільки його змісту, а й усіх особливостей граматики, лексики, синтаксису, мовної функції. Однак науковець свідомий того, що в літературі трапляються такі внутрішні монологи героїв, у яких безпосередньо відтворюється процес сприйняття, спогадів і мислення. Ситуацію, коли персонаж щось визнає, признається в чомусь собі, так би мовити, перебуває наодинці зі своїм внутрішнім голосом, наратолог називає «двоголосим монологом». Для позначення фрагментів асоціативного мислення персонажа чи його внутрішніх монологів В. Шмід використовує ще один термін американського філософа і психолога В. Джеймса – потік свідомості. Це техніка розповіді, у якій дієгезис викладається уже не у вигляді історії, що її розповідає наратор, а у формі низки швидкоплинних вражень, вільних асоціацій, раптових спогадів і фрагментарних роздумів персонажа, які, на перший погляд, не піддаються будь-якій

нараторіальній обробці, а чергуються за вільним асоціативним принципом [11, с. 215]. Якщо ж увесь текст побудований за допомогою роздуму, чи можна назвати його ненаративним? Очевидно, таку прозу можна означити як сюжетну, але безфабульну (або ж ліричну, якщо домінуватиме ліризм як пафосно-стильова ознака). Роздум – це передусім аргументація, а не представлення, це не історія подій, а судження, міркування наратора. Отже, вагомого теоретичного обґрунтування роздуму немає, що свідчить про потребу подальших досліджень. Зміни, які відбулися за останні роки в науці про літературу, дають змогу переглянути комплекс проблем і понять, які визначають зв'язок між суб'єктом мовлення (і сприймання) та художнім світом. Це безпосередньо стосується питань, пов'язаних із роздумом.

Які ж функції може виконувати роздум? Передусім роздум забезпечує пізнавальну функцію, у ньому проступає інтерпретація світу автора: його переконання, світогляд, ставлення до себе та інших персонажів. Якщо ж право голосу автор передає персонажеві, то ставлення до оточення виказує саме він. Часто роздум не тільки виступає як найголовніший спосіб організації художнього тексту, а й слугує засобом передачі розвитку конфлікту. Так, у повісті «Царівна» О. Кобилянської що гостріша внутрішня боротьба Наталки, то частіше комбіновані типи мовлення переходять у «чистий» роздум. Наталка дає згоду вийти заміж за Лордена, учинивши насильство над своєю гордістю й переконаннями. Як зазначає М. Крупа, «кульмінація твору – вісім записів-роздумів, що передають боротьбу думок» [4, с. 238]. Окрім того, роздум тісно пов'язаний із мотиваціями вчинків персонажів і є тим специфічним висловлюванням, яке опосередковано сигналізує про спливання часу. Композиційна ж функція роздуму – ретардація, затримування динаміки подій.

Оповідання «Помилка» Лесі Українки має підназву – «Думки арештованого», що, власне, визначає тип подачі змістово-фактуальної інформації. Ув'язнений літератор має достатньо часу для роздумів. Коли він думає, то живе внутрішнім життям, бо ж зовнішнє примітивне й одноманітне. Час спливає повільно, читач упізнає це із зауважень самого персонажа: «Чи я думав, чи я не думав оцих кілька хвилин? Здається, нічого не думав, слава Богу. Починає смеркати...», «Якби скоріш запалювали світло. Буду писати, бо інакше, здається, не витримаю і збожеволію...», «Ну, нарешті йдуть запалювати!» [10, с. 310]. Б. Якубський звернув увагу на дві частини оповідання: перша – «то

думки арештованого про свою долю політичного ув'язненого та про ставлення до цього ув'язнення з боку його товаришів... друга частина – значно більша – це вже просто лист арештованого до своєї партійної товаришки й коханої дівчини» [12, с. 25]. На нашу думку, текст умовно можна поділити на три частини. У першій частині показано ставлення товаришів до «помилки» арештанта, у другій – розкриваються причини відмови Галі від одруження, у третій – з'ясовується конфлікт белетристичного хисту літератора та його партійної роботи. Підставою поділу на такі фрагменти може слугувати не лише друкарське оформлення тексту, а й специфіка фрагментів-роздумів: кожен із них має свій ритм, цілісність, завершеність, відповідно до завдання «систематичності» писань, яке поставив перед собою в'язень.

Літераторові небайдуже ставлення до нього однодумців, адже він картає себе за те, що втрапив до в'язниці, хоча «не шукав безпечності в той час, як навколо бриніли кулі, не втікав і тоді, коли вся юрба, ще недавно така наелектризована, кинулась врозтіч» [10, с. 309]. «Я просто пробував удачі», – зізнається він сам собі, і це обернулося фатальною помилкою. В'язень намагається розпізнати, як ставляться до нього друзі: «Ще сьогодні “на прогулці” Санько і Недостатний привіталися до мене так щиро, а той, робітник – як то його на ймення? – з таким почуттям промовляв “товаришу”. Адже всі, кого я бачу, від кого маю звістки, всі добрі до мене, всі приязні...» [10, с. 310]. Свої тривалі внутрішні монологи він називає «самобичуванням», «самогризінням», «самоїдством», «неврастенією», яких треба позбутися. Однак пісня Санька «Ой не шуми буйним листом, / Зелений катране, / Тяжко-важко на серденьку, / Як вечір настане» змушує його знову і знову думати про найголовніше – Галю, «несуджену милу, бажану і недосяжну дружину» [10, с. 310]. Свої думки літератор упорядковує писаннями до Галі, хоча знає, що ніякого читача, окрім нього, ніколи не буде. Це повинно не лише відновити його «почуття дійсності», а й порятувати від жаского відчуття самотності, розгерметизувати власне «Я», яке, приневолене обставинами, замкнулося в межах свого особливого існування.

Чоловік пригадує той зимовий вечір, коли Галя щиро розповіла про своє ставлення до їхньої дружби. Як з'ясувалося, дівчина не бачила перспективи в їхніх стосунках, адже за умов соціальних негараздів їхнє особисте щастя неможливе, вони не мають права зраджувати високих ідеалів, повинні бути лише «мучениками, героя-

ми». Окрім того, Галі видавалося абсолютно неможливим поєднувати, урівноважувати родинні обов'язки та громадську боротьбу. Дівчина стверджувала, що «дрібниці життя мають величезну руйнуючу силу». Відмовилась і від запропонованої літератором ідеї сплачувати частину коштів за ведення домашнього господарства його матері та сестрам. За переконаннями Галя схожа до Андрія Темери з оповідання «На дні» І. Франка (це оповідання Леся Українка переклала російською мовою для видавництва «Донская речь»). Галя теж готова зректись любові заради суспільного поступу. Тут виявляються моральні та персональні підстави нового характеру героя, його готовність прислужитися потребам прогресу. Андрій Темера доходить такої самосвідомості в тюремній камері, Галя – завдяки сформованим принципам і міцним життєвим звичкам.

Однак було б необачно трактувати «Помилку» як романтичну оповідь про перешкоди на шляху закоханих. У роздумах в'язня окреслюється проблема митця та його ролі в суспільстві. Літератор – людина творча. Коли він проявляє творчі здібності, то в такий спосіб здобуває перемогу над тягарем необхідності. У такому творчохудожньому ставленні до світу вже відкривається інший світ: «Тоді я нікому не покоряюся, нікого не жалую, ні до кого своїх вчинків, себто писаних слів, не приміряю, я думаю так, як думаю я, я один, і більш мені нема ні до кого діла. Ненавиджу в той час кожного, хто заважає мені бути самим собою» [10, с. 320]. Однак митець потрапляє в ситуацію внутрішнього конфлікту, вибору між орієнтацією на «зовнішні» критерії оцінювання успішності своєї діяльності (публіцистика, «чорна робота» редакційна, партійна) й орієнтацією на внутрішні самодостатні критерії та цінності (белетристика). Галя переконувала митця, що хист літератора повинен бути «перекований» на газетярський, адже літератор не завоює прихильності читачів, коли не вміє «думати колективно», коли не вміє писати публіцистики, коли «псує точність вислову покрасами». З цього приводу літератор роздумує: «я або не міг зовсім нічого писати на ті “пекучі” теми... або писав про їх щось неживе, “чуже”, чи занадто “суб’єктивне”, що не могло нікого переконати» [10, с. 321]. З'ясовується одвічне питання справжньої творчості, яка завжди балансує на грані між «Я» і «Ми», коли проблеми, значущі для «Ми», стають суголосними особистісним почуванням митця. Творча особистість повинна так пройти між Сциллою колективного, родового, загального та Харибдою інди-

відуального, щоб, з одного боку, не припуститися тривіального, банального, а з іншого – не зануритись у суб'єктивізм. Саме тут пролягає дуже тонка, здавалося б, навіть невловима, але дуже точна й чітка грань, яка відділяє якісний твір мистецтва від типового, з одного боку, та суб'єктивного – з іншого.

Літератор чітко усвідомлює свої здібності, вчинки, високі ідеали, власне безсилля, і це вивищує його над буденщиною «пересічних урівноважених натур», таких як Галя: «Я не настільки сильний, щоб бути літературним ватажком напряду, але самостійність мого пера не дає мені бути рядовим у літературі, писати в рамках чужої програми, покорятись чужим, у всякім разі не моєю думкою збудованим планом» [10, с. 319]. Цей фрагмент якнайкраще відбиває мистецьке кредо самої Лесі Українки, утверджує неоромантичний ідеал «суверенної особистості», яка не підкоряється «темній масі», має загострене почуття самосвідомості. Зрештою, ув'язнення літератора може символізувати приреченість Лесі Українки на невиліковну хворобу. Схожі й несхожі водночас Галя та літератор. Закохані прагнуть присутніх змін у суспільстві, активні у своєму партійному осередку особистості. Галя вважає, що письменницький хист має прислужитися в написанні відозв, прокламацій, а не витратитися на художні тексти. Літератор прагне, щоб люди розпізнали його індивідуальність, відкидає сліпе підкорення «колективному умінню». В'язень не погоджується з тим, що його літературний хист має бути «перекований» на газетярський: «Ти не хотіла увійти дружиною в таємну домівку мого поетичного почуття, я не міг збрататися з тим, що ти називала в собі “почуттям колективності”, своєю “громадською душею”. Я не міг збагнути сеї громадської душі, себто я тямив теоретично... але артистично відчути його я не вмів» [10, с. 322]. У такий спосіб прояснюється ставлення самої Лесі Українки до ужиткової, публіцистичної, масової літератури. Зміст листа письменниці від 29.11.1902 р. до Ф. Волховського суголосний проблемі мистецтва для народу: «Трудна се річ – утилітарна белетристика: вона б мусіла бути більш артистичною, ніж всяка інша, а проте здебільшого вона буває зовсім не артистичною і – на тім провалюється!» [7, с. 49]. У цьому фрагменті проступає мистецьке кредо письменниці: не писати на дані від когось теми, не змішувати двох протилежних стилів, ураховувати жанрові ознаки творів – це ті практичні настанови, які вона висловлює в наступних листах до Ф. Волховського. Суголосною цій проблемі є поезія «Божа іскра» Лесі Українки, написана у формі полілогу

«ворогів» літературної творчості, прихильних до художньої літератури і поета, який пояснює, що “божая іскра” – то тяжке прокляття, / дикий і лютий пожар. / Вогнища того не може людина / Ні запалить, ні вгасить, / В кого ж запала хоч іскра єдина, – / Вік її буде носити!» [9, с. 238]. Літератор переконаний у тому, що якби Галя мала літературний талан, отой вогонь, свою «іскру божу», то з-під її пера постали б кращі писання, ніж в Ади Негрі, «щось сильніше, ніж Герцен». Письменник виявляє й проговорює, на його думку, важливу ваду свого хисту, свого «вогню» – це повсякчасне переповідання власних почуттів, особистісних переживань: «я хотів розказати, яка ти люба, а писав тільки, як я люблю тебе, я хотів показати, яка ти сильна, а писав, як я гину з любові до тебе...» [10, с. 323]. Тоді настала «нова фаза творчості»: «Я брав навмисне “об’єктивні” теми, ніби з історії або з чужого мені соціального осередку, але ж се був тільки “маскарад душі” – люди не пізнавали її, мою “суб’єктивну, індивідуальну” душу, часом навіть приймали її за “колективне сумління” ... Я уділяв своїм героям по часточках своє серце... Те “колективне сумління” – то було моє власне сумління, потолочене, побите на скалки, переломлене сто раз у призмі сліз мого серця і розприснуте на тисячі фантастичних, уявлених душ, рідних-ріднісінських сестер невірноваженої, самій собі суперечної душі моєї» [10, с. 324]. Це можна трактувати і як творчу манеру самої Лесі Українки. Не раз письменниця нарікала на те, що літературні критики не розуміють її текстів. Внутрішній конфлікт – конфлікт у душі як основний чинник драматичної дії – залишився непізнаним, докладно нерозглянутим за життя Лесі Українки. Як пише Г. Александрова, критики нарікали на «екзотичність» та літературщину її сюжетів, на «літературний аристократизм», «допотопність», «холодні царства суворих ліній древньої культури». Літератор визнає дві фази своєї творчості. М. Славинський одним із перших указав на два періоди творчості Лесі Українки, причому найхарактернішою ознакою другого періоду є те, що поетеса «помалу відходить від неспокійної неодстояної сучасності і зосереджується на розв’язуванні загальнолюдських колізій трагічних, що постають на ґрунті сутички основних елементів людської стихії». М. Євшан пояснював такий екзотизм специфічним обдаруванням символічного мислення поетеси, що давав більший простір її думкам. С. Єфремов убачав у цьому «тривоги і запити сьогочасного інтелігента», А. Ніковський – внутрішнє тяжіння до світу ідей, понадчасових і позатериторіальних проблем, О. Дорошкевич розмежував зов-

нішне запозичене тло і внутрішню, сучасну психологічну частину [1]. Окрім того, це можна трактувати як необхідність відходу від етнографізму, народництва до екзотики тем та орієнтації на інтелігентного читача. У гострій полемічній статті-відповіді І. Франкові «Не так тії вороги, як добрії люди» Леся Українка писала, що в Україні передусім треба здобути собі інтелігенцію, вернути нації її «мозок» [2]. Можна стверджувати, що в мистецтві слова для Лесі Українки визначальною стала власна, індивідуальна форма вираження загальних для людства ідеалів, надій, почуттів, зорієнтованих справді на інтелігентного читача. Цікаво, що в оповіданні «Помилка» теж ужито екзотичне означення Галі. Літератор бажав, щоб дівчина стала йому егерією, тобто порадицею, натхненницею, керівницею (німфою, від якої, за легендою, римський цар Нума Помпілій одержав релігійні й громадянські закони).

Окремої уваги заслуговує спогад літератора про останню розмову з Галею. Він просить нової для себе ризикованої праці («жити роботою партійною»), оскільки ні белетристика, ні коректура не влаштовують його. Це занадто безпечно. У його самохарактеристиці звучить бажання випробувати себе в цілковито іншій справі, спробувати свою долю. Галя запевнила, що в будь-якій небезпечній ситуації вона скрізь і завжди буде поруч. Однак при першій згадці літератора про те, за яких умов він потрапив до в'язниці, про Галю нічого не йшлося. Читачеві доводиться самому домислювати події: дівчина не дотримала слова чи літератор не повідомив їй про свою участь у небезпечній акції. Окрім того, коли він думає про Санька, який співає у в'язниці журливих пісень, то зауважує, що «жінка його часто одвідує», вони нещодавно побралися. Чому ж не відвідує газетяра Галя? Цього вимагала конспірація партійної роботи? Про це жодного натяку. Промовистою деталлю, символом приреченості їхніх стосунків можна вважати зустріч останнього вечора, коли він притулив її руку до свого чола, і відчув, як рука «все холола, немов при сконанні» [10, с. 328]. Саме через такі спогади, роздумування, самоаналіз, які вкладаються у фрагменти потоку свідомості, витворюється наративна стратегія «двоголосого монологу» (за В. Шмідом), загалом – роздум як специфічна нараційна форма подачі змістово-фактуального матеріалу.

Отже, незавершене оповідання «Помилка» – безфабульне, сюжет у ньому окреслюється завдяки нараційній формі роздуму, у якому Леся Українка розмірковує над проблемою митця і суспільства, люд-

ських взаємин, особистості неоромантичного стибу. Роздум – це те специфічне висловлювання, яке опосередковано сигналізує про спливання часу, виконує роль ретардації подієвої канви, забезпечує пізнавальну функцію, спонукає до активної читацької співпраці, нових інтерпретацій. Його можна вважати не лише нараційною формою, а й наративною стратегією, у якій прояснюється мотивація вчинків персонажів.

Джерела та література

1. Александрова Г. «Екзотизм» Лесі Українки у студіях 1910–1920-х років: наближення до проблем компаративістики / Г. Александрова // Літературознавчі студії. – 2014. – Вип. 42 (1). – С. 3–16.
2. Горинь В. Іван Франко і Леся Українка: відомий епізод «непорозуміння між своїми» / В. Горинь // Іван Франко – письменник, мислитель, громадянин : матеріали Міжнар. наук. конф. – Львів : Світ, 1998. – С. 760–766.
3. Корвін-Пйотровська Д. Проблеми поезики прозового опису / Д. Корвін-Пйотровська ; пер. з пол. З. Рибчинської. – Львів : Літопис, 2009. – 209 с.
4. Крупа М. Лінгвістичний аналіз художнього тексту / М. Крупа. – Тернопіль : Підручники і посібники, 2005. – 416 с.
5. Літературознавча енциклопедія. У 2 т. Т. 2 / [авт.-уклад. Ю. І. Ковалів]. – К. : Академія, 2007. – 622 с.
6. Літературознавчий словник-довідник / за ред. Р. Т. Гром'яка, Ю. І. Коваліва, В. І. Теремка. – 2-ге вид., випр., доповн. – К. : ВЦ «Академія», 2007. – 752 с.
7. Скрипка Т. Лариса Петрівна Косач-Квітка (Леся Українка) : Біографічні матеріали. Спогади. Іконографія / Т. Скрипка. – К. : Темпора, 2015. – 536 с.
8. Ткачук О. М. Наратологічний словник / О. М. Ткачук. – Тернопіль : Астон, 2002. – 173 с.
9. Українка Леся. Зібр. тв. У 12 т. Т. 1 / Леся Українка. – К. : Наук. думка, 1975. – С. 237–238.
10. Українка Леся. Зібр. тв. У 12 т. Т. 7. Прозові твори. Перекладна проза / Леся Українка. – К. : Наук. думка, 1976. – С. 309–328.
11. Шмид В. Нарратология / В. Шмид. – М. : Яз. славян. культуры, 2003. – 312 с.
12. Якубський Б. Леся Українка-белетрист / Б. Якубський // Українка Леся. Твори. Т. 10. Проза / Леся Українка. – Х. : Книгоспілка, 1929. – 298 с.

References

1. Aleksandrova, H. 2014. “«Ekzotyzyzm» Lesi Ukrainky u studiiakh 1910–1920-kh rokiv: nablyzhennia do problem komparatyvistyky” [“Ekzotyzyzm” of Lesia Ukrainka studies in 1910–1920 years: approach to the problems of comparative literature]. *Literaturoznavchi studii*, 42 (1): 3–16 (in Ukrainian).
2. Horyn, V. 1998. “Ivan Franko i Lesia Ukrainka: vidomyi epizod «neporozuminnia mizh svoimyi»” [Ivan Franko and Lesia Ukrainka: the famous episode of “misun-

- derstanding between them”]. *Ivan Franko – pysmennyk, myslytel, hromadianyn*, 760–766. Lviv: Svit (in Ukrainian).
3. Korvin-Piotrovska, D., and Rybchynska, Z., trans. 2009. *Problemy poetyky prozovoho opysu* [Poetic problems of prosaic description]. Lviv: Litopys (in Ukrainian).
 4. Krupa, M. 2005. *Linhvistychnyi analiz khudozhnioho tekstu* [Linguistic analysis of literary text]. Ternopil: Pidruchnyky i posibnyky (in Ukrainian).
 5. Kovaliv, Yu. I. 2007. *Literaturoznavcha entsyklopediia u 2 tomakh* [Literary Encyclopedia: in 2 vol.], 2. Kyiv: Akademiia (in Ukrainian).
 6. Hromiak, R. T., and Kovaliv, Yu. I., and Teremko, V. I., ed. 2007. *Literaturoznavchyi slovnyk-dovidnyk* [Literary Dictionary Directory]. Kyiv: Akademiia (in Ukrainian).
 7. Skrypka, T. 2015. *Larysa Petrivna Kosach-Kvitka (Lesia Ukrainka). Biohrafichni materialy. Spohady. Ikonohrafiia* [Larysa Kosach-Kvitka (Lesia Ukrainka). Biographical material. Memoirs. Iconography]. Kyiv: Tempora (in Ukrainian).
 8. Tkachuk, O. 2002. *Naratolohichnyj slovnyk* [Dictionary of narratology]. Ternopil: Aston (in Ukrainian).
 9. Ukrainka, Lesia. 1975. *Zibrannia tvoriv u 12 tomakh. Tom 1* [Lesia Ukrainka. Collected works: The 12 vol. Vol. 1.], 237–238. Kyiv: Naukova dumka (in Ukrainian).
 10. Ukrainka, Lesia. 1976. *Zibrannia tvoriv u 12 tomakh. Tom 7*. [Lesia Ukrainka. Collected works: The 12 vol. Vol. 7.], 309–328. Kyiv: Naukova dumka (in Ukrainian).
 11. Shmyd, V. 2003. *Narratolohiia* [Narratology]. Moskva: Yazyki slavianskoi kultury (in Ukrainian).
 12. Yakubskyi, B. 1929. “Lesia Ukrainka-beletryst” [Yakubskyi B. Lesia Ukrainka. Writings. Lesia Ukrainka. Collected works]. *Lesia Ukrainka. Tvory*, edited by V. Yakubskyi, 10. Kharkiv: Knyhospilka (in Ukrainian).

Сирук Виктория. Размышление как нарративная форма рассказа «Ошибка» Леси Украинки. В статье с точки зрения нарратологии рассматривается функциональность размышления как одного из типов изложения содержательно-фактуального материала в рассказе «Ошибка» Леси Украинки. Прозаических произведений, которые строятся путем использования одного функционального смыслового типа, – немного. Как правило, писатель пользуется различными типами изложения. Преимущество одного из них становится характерной чертой авторского художественного стиля. Художественный текст построен в форме размышления – это в первую очередь аргументация, а не представление, это не история событий, а интерпретация мира автора: суждения рассказчика, его убеждения, мировоззрение, отношение к себе и другим персонажам. Если же право голоса автор передает персонажу, то отношение к окружающему высказывает именно он. Часто размышление не только является главным способом организации художественного текста, но и служит средством передачи развития конфликта. В рассказе «Ошибка» Леси Украинки

использована такая техника повествования, где диегезис излагается уже не как история, рассказываемая нарратором, а в форме ряда быстрых впечатлений, свободных ассоциаций, внезапных воспоминаний и фрагментарных размышлений персонажа, которые, на первый взгляд, не поддаются нарраториальной обработке, а чередуются по свободному ассоциативному принципу. Внутренний монолог узника – это воспроизведение процесса его восприятия, воспоминаний и мышления. Ситуацию, когда персонаж признается в чем-то себе, так сказать, находится наедине со своим внутренним голосом, можно определить как размышление. Кроме роли ретардации событийной канвы, размышление может стать нарративной стратегией, обеспечивая познавательную функцию. Кроме того, размышление тесно связано с мотивацией поступков персонажей и есть тем специфическим высказыванием, которое косвенно сигнализирует о течении времени.

Ключевые слова: размышление, нарративная стратегия, мотивация поступков персонажей, описание, наррация.

Siruk Victoria. Reflection as a Kind of Narrative Form of Lesia Ukrainka's story "Mistake". In the article from the narratology point of view, functionality of reflection as a kind of content and factual material in the Lesia Ukrainka's story "Mistake" is examined. There are not many prosaic works that were built using one functional semantic type. As a rule, a writer uses different types of exposition. Advantage of one of them becomes the personal style forming characteristics of the author's artistic writing. Artistic text built in a form of reflection is in the first turn argumentation, but not presentation, it is not history of events, but interpretation of the author's world: judgement, narrator's reasoning, his persuasion, world view, attitude towards himself and other personages. If the author passes vote to the personage, then attitude towards surroundings expresses exactly he. Often reflection is not only the most important method of artistic text organization, it serves as the means of conflict development transmission. Story "Mistake" by Lesia Ukrainka is a technique of story, where diegesis is set forth not as a history told by the narrator, but in form of the row of fleeting impressions, free associations, sudden remembrances and fragmentary reflections of a personage, that seem not to yield to any to narratorial treatment, but alternate according to free associative principle. The internal monologue of a prisoner is given as a recreation of his perception process, remembrances and thinking. Situation, when the personage acknowledges something, confesses in something, so to say is in private with the internal voice, one could designate as reflection. Except retardation role of eventful canvas, a reflection could become a narrative strategy, to provide a cognitive function. Besides, reflection is closely connected with characters' acts motivation and is that specific expression which mediatedly informs about time emerging.

Key words: reflection, narrative strategy, characters' acts motivation, description, narration.

Стаття надійшла до редакції 03.10.2016 р.

СЕМАНТИКА СТРАДНИЦТВА У ТВОРЧОСТІ ЛЕСІ УКРАЇНКИ

В українській літературі страдництво – одна з психоемоційних домінант художнього мислення. Страждання як благо, як наближення до божественного (в епоху середньовіччя), бурлеск і травестія як деконструкція трагічного (в «Енеїді» І. Котляревського), страждання як вияв колективного несприйняття суспільного зла (у літературі ХІХ ст.) – такою уявляється ретроспектива в осмисленні страдницької свідомості. У творчості Лесі Українки відбувається зміна психоемоційної парадигми літератури через символізацію особистого страждання. Страждання постає як міра та критерій самосвідомості й «культури душі» людини. Завдяки перенесенню страдницьких настроїв особистості у сферу культури письменниці екстраполює їх на культурно-історичний досвід людства, зосереджуючись на пошуках універсальних, парадигматичних зразків подолання особистого страждання.

Ключові слова: страдництво, страждання, деконструкція трагічного, символізація, психоемоційна парадигма літератури.

Тема страдництва в українській літературі не нова. Починаючи від знаменитого «плачу Ярославни», а можливо, ще раніше – від поховальних обрядових плачів і аж до сьогодні, вона постійно присутня у свідомості наших митців – поетів, прозаїків, живописців, композиторів. Плачуть і страждають козаки, ляментують монахи й ченці, мати-Україна тужить за своїми дітьми, а діти – за матір'ю, страждають від релігійно-політичної експансії та кріпацького гніту, від національної неволі й соціальної несправедливості, від зрадників та злодіїв, від хвороб і розбійництва й т. ін. Одне слово, страдництво наче всюдиусе, всеохопне, невідворотне й неминуче... Отже, тут відкривається надзвичайно широке поле для роздумів, міркувань, спостережень та узагальнень, до того ж узагальнень у майбутньому, оскільки цю тему, по суті, не вивчали належно ні соціологи, ні психологи, ні тим паче літературознавці.

Поки що ж із великою ймовірністю можна констатувати, що страдництво – це наче питома українська тема, а її освоєння літературою на різних історичних етапах та в різних варіантах, виявах і формах указує на одну з основних психоемоційних домінант україн-

ського художнього мислення. Коли кажу «освоєння», то маю на увазі не лише культивування страдницьких настроїв, а й (чи й насамперед) їх несприйняття, а в кінцевому підсумку – невпинні пошуки шляхів його подолання...

Зрозуміло, що в епоху середньовіччя культивування страдництва мало виразний релігійний підтекст – чи то релігійно-канонічний, коли йшлося про основи християнського віровчення та постать християнського мученика, чи релігійно-політичний, коли на першому місці поставало питання захисту православ'я від зовнішньої експансії. І це, звісно, накладало відбиток на тлумачення цієї теми. Але поряд із такою канонізованою формою тлумачення сформувалося й інше ставлення до страждання. Йдеться насамперед про інтермедії, вертепну драму й сатиричні вірші, у яких страдницькі настрої часто-густо набували комічного ефекту, піддавалися висміюванню. А своєрідним підсумком і найяскравішим виявом цієї тенденції стала, звісно, знаменита «Енеїда» І. Котляревського. Безумовно, І. Котляревський – зачинатель нової української літератури, але перш ніж постала нова часна література, слід було демонтувати стару систему цінностей, до того ж на всіх рівнях – на мовно-стилістичному, жанрово-стильовому, морально-етичному, психоемоційному, ідейно-естетичному тощо. А в такому аспекті – «Енеїда» як руйнування, деконструкція старого канону – цей твір майже не цікавив дослідників. Навпаки, увагу зосереджували передусім на спадкоємності попередніх традицій у поемі. А що це був насамперед демонтаж (через висміювання) середньовічної системи мислення в українській літературі – безперечно. Відповідно до цього в особливому ракурсі постають і страдницькі перипетії у творі. Усі пригоди, у які потрапляє Еней та його ватага і які в «серйозній» літературі мали б трагічний відтінок, в «Енеїді» подані в «перелицьованому» вигляді. Навіть такі персонажі, як Низ і Евріал, котрі начебто уособлюють високий патріотизм і високу трагіку, насправді постають як «харцизяки», які, коли їхня бере, поводяться, «як вовк в кошарі», а коли непереливки – «біжать бистріше од хортів». Відповідно змальоване й оплакування матір'ю смерті свого сина Евріала: «...в груди билась, / Ревла, щипалась, дровичалась, Мов ум змішався у вдови... / Кричала, гедзалась, качалась, / кувікала, мов порося». Одне слово, усе, що в середньовічній системі цінностей мало значення канону, в «Енеїді» зазнає висміювання, а отже деканонізації, деконструкції, руйнування.

Після Котляревського в українській літературі формується нова система морально-етичних та естетичних ідеалів. Відповідно, страждання втрачає безпосередній релігійний підтекст, тобто значення «страждання як благо», як наближення до Бога, і набуває нового – світського, людського – змісту. Стає зрозуміло, що страждання – це наслідок несправедливості, це зло, з яким потрібно боротися. У літературі відбувається своєрідний *бунт проти страждання*, і бунтарство постає як спосіб подолання страдництва, як спосіб боротьби зі злом і несправедливістю. У цьому сенсі відомий вислів Шевченка «караюсь, мучусь, але не каюсь» – це наче мотто до всього ХІХ ст. Помста за кривду чи зраду, непокора, втеча, самопожертва як протест, стихійний бунт, організована боротьба – усі ці та багато інших подібних мотивів виразно окреслюють тематичну палітру української літератури ХІХ ст.

Водночас при цьому слід звернути увагу на один істотний момент: усі ці страждання героя, як і бунт проти страждання, зумовлені здебільшого не індивідуальними, внутрішньосуб'єктивними чинниками, а зовнішніми – історичними, соціальними, становими, національними, звичаєвими та ін. Отже, це не індивідуальний вияв страдництва, бо герой-страдник і бунтар – насамперед виразник загальних настроїв. І коли М. Костомаров казав про Т. Шевченка, що його устами заговорив сам народ, – то це була істинна правда. Але правда й те, що устами героїв інших письменників – Марка Вовчка, П. Куліша, І. Нечуя-Левицького, Панаса Мирного, І. Франка та ін. – також говорив сам народ, і всі вони були виразниками народного страждання й бунту проти нього. Принаймні саме такою постає тогочасна загальна літературно-естетична настанова.

Отже, на підставі цих міркувань можна виокремити принаймні три етапи в освоєнні українською літературою страдницької свідомості, а саме: 1) страждання як благо, як наближення до божественного; 2) травестія як деконструкція трагічного і 3) страждання як вияв колективного несприйняття суспільного зла й несправедливості. Такою уявляється ретроспектива в осмисленні страдницької свідомості в українській літературі до Лесі Українки.

Коли ж ідеться про страдницькі мотиви в Лесі Українки, то перше, що спадає на думку, – це, звичайно, історія її боротьби із хворобою. Уже перші її вірші «Надія» і «Конвалія» виразно зорієнтовані на страдницький настрій. Такі ж конотації в найрізноманітніших

жанрових і змістових виявах є в цілій низці інших творів авторки – «Contra spem spero!», «Коли втомлюся я життям щоденним...», «Мій шлях», «До мого фортепіано», цикли «Сім струн», «Сльози-перли», «Невільничі пісні», «Невольницькі пісні» та ін. Усі ці твори так чи так відбивають мотиви суму, ностальгії, втоми, жалю, тобто пережиті страдницькими настроями. Такими ж виразними ці настрої постають і в драматургії письменниці.

Проте в такому тлумаченні буде лише частка правди, і то невелика. По-перше, від самого початку Леся Українка не культивує страждання, а наполегливо шукає шляхи й можливості його подолання, сказати б, його художньої нейтралізації. Думаю, що в цьому своїми настановами й корективами істотну роль відіграла також Олена Пчілка. Тому страдницькому настрою в кожному творі неминуче протистоїть оптимістичний лейтмотив: «Ні долі, ні волі у мене нема, / Осталася тільки *надія* одна», «*Мріє!* Не зрадь!..», «*Фантазіє!* Ти сило чарівна», «буду крізь сльози *сміятись...*», «Сховаю я тоді журбу свою / і *пісні вільної* жалем не отрую» і т. д. Отже, надія, мрія, фантазія, пісня, а ще – мелодія, квіти, краса природи, весна тощо – це ті образи-мотиви, за допомогою яких Леся Українка як митець-художник прагне подолати песимістичні алюзії, зумовлені як її особистими переживаннями, так і загальним страдницьким настроєм, що панував тоді в літературі. А вірш «Скрізь плач, і стогін, і ридання...» (1890), очевидно, слід вважати переломним в осмисленні цих настроїв. І хоч завершальні рядки цього вірша «Берімось краще до роботи, Змагаймось за нове життя!» звучать ще декларативно й абстрактно, однак позиція письменниці тут зафіксована чітко та виразно. Отже, мав рацію І. Франко, коли говорив, що після Шевченка Україна ще не чула такого «сильного і могутнього слова»... Ішлося, крім іншого, про зміну у творчості письменниці психоемоційної парадигми літератури.

По-друге. У цьому зв'язку слід згадати два моменти з листування Лесі Українки. *Перший* – це її лист до матері від 12.03.1898 р. з Ялти. У ньому вона відповідає матері з приводу того, що, мовляв, слід завжди, щоб не трапилось, дотримуватися «олімпійського спокою». Леся Українка писала: «то правда, – “олімпійство” не лежить в моїй натурі і трудно часом буває витримувати олімпійський спокій <...> але мені здається, що я маю перед собою якусь велику битву, з якої вийду переможцем або зовсім не вийду. Коли у мене справді є талан,

то він не загине, – то не талан, що помирає від туберкульозу чи істерії! Нехай і заважають мені сі лиха, але зате, хто знає, чи не кують вони мені такої зброї, якої нема в інших, здорових людей. “Коли назвуть найтяжчі страждання, тоді і моє назвуть”, – сказав Гейне, і я скажу за ним, але Гейне сказав, і по праву сказав, ще й другі слова, яких я не важуся сказати, тільки в години якогось безум’я вони все бринять мені в думці, і трудно буває заставити їх замовкнути» [1, с. 28–29]. Додамо, що ці «другі слова» Г. Гейне звучали так: «Коли назвуть найкращі імена, тоді й моє назвуть».

Як бачимо, письменниця була цілком свідомо стосовно своїх «лих», і в тій «великій битві» (а це була боротьба не лише з власними недугами!) вона таки вийшла переможцем, хоч, нагадаю, ідеться про 1898 р., тобто про час, коли кращі твори ще не були написані.

І *другий* лист – до І. Франка від 13–14 січня 1903 р. У ньому йдеться, як усі пригадуємо, про «страшний фатум» над українськими письменниками, які часто змушені «скручувати голови» своїм високим творчим задумам під тиском «громадської повинності», і тоді ці мрії-задуми, як «утоплені діти», ці «скручені голови», не дають спокою душі впродовж усього життя. До того ж – навіть без права на жаль і співчуття. Леся Українка пише: «Чому все має право на сльози: і туга материнська, і нещасне кохання, і громадський жаль, а тільки душа поета, що втратила діти свої, мусить мовчати?.. І скажуть колись люди: коли сей народ пережив і т а к і часи і не згинув, то він сильний» [2, с. 16].

І далі, обгрунтовуючи це право, авторка вдається до улюбленого прийому – апелює до легенди, у цьому випадку легенди про Рахіль – жінки, яка втратила своїх дітей (див. також вірш «Прокляття Рахілі»).

«Я пишу сеє все, – продовжує авторка, – а в думці все одбивається: “Рахіль плаче і не може потішитись по дітях своїх, бо їх немає...” Хто була та Рахіль? Може, якась невідома жінка часів Ірода? А може, “будівниця дому Ізраїля”? Які були її діти? <...> Чи пам’ятали б їх люди досі, їх і матір? <...> Хто знає... Але тепер вони безсмертні, бо туга їх матері безсмертна, а вони живуть в її тузі. Що було б з їх безсмертя, якби їх мати по їх не тужила, якби вона схотіла потішитись, власне, тим, що їх все одно “вже не вернеш”, що їх немає? – скільки матерів потішаються тим! Але ж “Рахіль плаче і не хоче потішитись по дітях своїх, бо їх немає...”» [2, с. 16].

Зрештою, як доповнення, можна згадати й відому фразу Лесі Українки про боротьбу, без якої немає життя, і про трагедію, яка дає зміст життю.

Отже, страждання для Лесі Українки – це не вияв слабкодухості, песимізму, беспорядності, тобто не лише певний психоемоційний стан чи настрій, що охоплює в години зневіри чи творчої кризи. Це щось значно більше, змістовніше, що спонукає на «велику битву». Як і інші людські почуття – любов, ненависть, гнів, жаль тощо, страждання – це міра й критерій людської самодостатності, міра духовного досвіду й «культури душі» людини. А це значить, що письменниця виводить це почуття за вузькі рамки суб'єктивності й надає йому, сказати б, філософсько-культурологічного сенсу, «вписує» його в культурно-історичний, навіть цивілізаційний досвід людства.

Звісно, тут ідеться не про апологізацію страждання, а про його трансформацію, тобто про перенесення негативного досвіду особистості у сферу культури як спосіб його подолання. І відбувається це у творчості Лесі Українки своєрідно – через *символізацію* особистого страждання.

Таку символізацію спостерігаємо в багатьох творах авторки, скажімо, «Contra spem spero!», «Досвітні вогні» та ін. А найвиразніший приклад – це, безперечно, драматична поема «Одержима». Усім відомо, коли й за яких обставин поема була написана. Очевидно, можна дискутувати щодо автобіографізму цього твору, але, на мій погляд, безсумнівно те, що в його основі – особисті переживання авторки: і сам факт приїзду до Мінська, і почуття без взаємності, і колізія з родиною Мержинського та ін. Щоб «перетравити тугу», авторка з того створила драму. Так з'являються постаті Месії і одержимої. Проводити пряму аналогію було б необачно. Але те, що за психологічними перипетіями драми криється особиста драма авторки, сумніватися не варто, драма, яка набуває символічного, художнього значення. А відстань, яку спостерігаємо між авторкою і персонажами поеми, – це відстань між життєвою і художньою правдою, це свідчення таланту й майстерності поетеси.

Для порівняння пригадаймо новелу М. Коцюбинського «Цвіт яблуні». Суть новели – навіть не в самому факті втрати батьком своєї дитини, а у внутрішній драмі, що розігрується в душі батька – і як батька, і як письменника. Наприкінці твору крізь непроглядність батьківських страждань свідомість фіксує привабливий образ *цвіту*

яблуні, який наче звільняє цю свідомість від роздвоєності. Отже, відбувається «підміна» афектів – індивідуальне страждання екстраполюється у сферу естетичного переживання, тобто відбувається естетизація страдницької свідомості.

Натомість у Лесі Українки носієм страдницької свідомості виступає не автор-оповідач (ліричний герой-страдник), а образ-символ – персонаж традиційного сюжету. Навіть тоді, коли ліричний настрій твору ґрунтується на асоціаціях з образами природи (скажімо, у ліричній мініатюрі «Твої листи пахнуть зов'язлими трояндами...», у віршах «Хотіла б я тебе, мов плющ, обняти...», «Квіток, квіток, як можна більше квітів...» та ін.), ці образи неминуче набувають, сказати б, алегорично-притчевого значення. Тим самим авторці вдається «приховати» власну суб'єктивність і зосередитися на пошуках універсальних, парадигматичних зразків подолання особистого страждання.

І насамкінець. Персонажі Лесі Українки не виступають виразниками загальних настроїв чи ідей, а отже – загальнонародного страждання. Це не типові характери в типових обставинах, а завжди окрема, суверенна особистість, яка не протистоїть загалу, але й не розчиняється в ньому. Тому її переживання – це насамперед внутрішньо-індивідуальна драма, яка завдяки символізації, екстраполюванню на світові зразки страдництва перетворюється на драму людської особистості в історії культури.

Джерела та література

1. Українка Леся. Листи (1903–1913) / Леся Українка // Українка Леся. Збір. творів. У 12 т. Т. 11. – К. : Наук. думка, 1978. – 478 с.
2. Українка Леся. Листи (1903–1913) / Леся Українка // Українка Леся. Збір. творів. У 12 т. Т. 12. – К. : Наук. думка, 1979. – 694 с.

References

1. Ukrainka, Lesia. 1978. "Lysty (1903–1913)" [Letters]. In *Zibrannia tvoriv u 12 tomakh. Tom 11*. Kyiv: Naukova dumka (in Ukrainian).
2. Ukrainka, Lesia. 1979. "Lysty (1903–1913)" [Letters]. *Zibrannia tvoriv u 12 tomakh. Tom 12* [Collection of works]. Kyiv: Naukova dumka (in Ukrainian).

Скупейко Лукаш. Семантика страдальчества в творчестве Леси Украинки. В украинской литературе страдальчество – одна из психоэмоциональных доминант художественного мышления. Страдание как благо, как приближение к божественному (в эпоху Средневековья), бурлеск и травестия как деконструкция трагического (в «Энеиде» И. Котляревского), страдание как проявление коллективного невосприятия общественного зла (в литературе XIX в.) – такая ретроспектива в осмыслении страдальческого сознания. В творчестве

Лесі Українки происходит смена психоэмоциональной парадигмы литературы благодаря символизации личностного страдания. Страдание является мерой и критерием самосознания и «культуры души» человека. Страдальческие настроения личности писательница переносит в сферу культуры, экстраполирует на культурно-исторический опыт человечества, акцентируя внимание на универсальных, парадигматических образах преодоления личностного страдания.

Ключевые слова: страдальчество, страдание, деконструкция трагического, символизация, психоэмоциональная парадигма литературы.

Skupeiko Lukash. Semantics of Suffering in Lesia Ukrainka's Works. Suffering in the works of Ukrainian literature is one of the psycho-emotional dominants of creative thinking. Suffering as the good, as an approach to the sphere of divine (the Middle Ages), burlesque and travesty as deconstruction of the tragic ("Aeneid" by Kotliarevskiy), suffering as collective expression of opposition to evil (in the literature of the 19th century) – this is how the retrospective of understanding consciousness of sufferer looks. This psycho-emotional paradigm of literature has been altered due to symbolization of personal suffering in the works by Lesia Ukrainka. Suffering arises as a measure and criterion of self-consciousness and "soul culture" of man. Transferring the suffering mood of individual to the sphere of culture the writer extrapolates it to the cultural and historical experience of mankind, looking for some universal, paradigmatic examples of overcoming personal suffering.

Key words: suffering, deconstruction of the tragic, symbolization, psycho-emotional paradigm of literature.

Стаття надійшла до редакції 31.10.2016 р.

УДК 821.161.2–12.04

Рая Тхорук

ПРИРОДА, КУЛЬТУРА Й СИМВОЛІЧНИЙ ОБМІН У ДРАМІ «ЛІСОВА ПІСНЯ» ЛЕСІ УКРАЇНКИ

У статті розглянуто художній світ драми-феєрії «Лісова пісня» з погляду параметрів доповнення й конфліктності знаків, персонажів та сюжетів, розподілених за групами, співвідносними з природним та цивілізаційним (культурним). В основу покладено опис соціальної організації первісних суспільств Ж. Бодріяра. Інтерпретовано картини, які фіксують втрату навиків взаємодії зі світом уявлюваного, та їх кореляцію із сюжетами родинно-любовної теми й теми митця як іншого.

Ключові слова: код природного, символічний обмін, уявлюване, образ-символ, тема митця, селянська культура.

Вишуканість і простота, екзотичні персонажі і звичні теми в гармонійному оранжуванні забезпечують текстам Лесі Українки увагу нових поколінь читачів та дослідників. Проникливість і глибина аналізу Лесею Українкою людської поведінки в моменти скрути й випробувань спонукають до щораз нових інтерпретацій її текстів з опертям на різні дослідницькі стратегії. У полі зору перебувають більшість її текстів і щороку з'являються студії про драму-феєрію «Лісова пісня». «...складні культурні коди Лесі Українки, які охоплювали вузлові періоди світової цивілізації, читач сприймав досить насторожено й не поспішав до інтелектуальних змагань у їх осягненні. У цьому сенсі “Лісова пісня” видається винятковим твором письменниці, написаним на доступному для загалу матеріалі, але у ньому вирують далеко не спровоковані «провансальством» проблеми і зіткнення», – переконує С. Кочерга [5, с. 279]. Прикметно, що художній універсум творів Лесі Українки на сьогодні уже запропонували відчитувати в зіставленні із філософськими й релігійними системами [2; 4] та з погляду творення авторської міфологічної системи [5; 8].

Скориставшись концепцією М. Фуко та Ж. Бодрієра про символічну мову свята й обряду, основне призначення яких – налагодити взаємини з Іншим світом (природою, не-людським, ворогами) у процесі символічного обміну [1], спробуємо описати конфігурацію людського світу драми «Лісова пісня» Лесі Українки з узалежненим від нього уявлюваним, сконструйованим на основі демонологічних уявлень волинян. Звичним і нерушним правилом стало трактувати структурну антитезу людського й лісового в системі її персонажів як реалізацію основної культурологічної опозиції культура/природа або ж цивілізація/природа. «...розглядати художній світ “Лісової пісні” виключно у протиставленні природи і культури або навіть двох культур – це значить збіднювати інтелектуально-духовний потенціал тексту, – переконує С. Кочерга. – Варто нагадати, що Лукаш залишається в лісі самотнім, але й Мавка була відторгнута своїм середовищем» [5, с. 297]. Погоджуємося з тим, що в системі двох виділених груп головні персонажі – маргінали, Інші. Тому пропонуємо розглянути й проаналізувати характер взаємин між соціальними групами та між групою й одиницею (сегрегація), сюжети переходу та логіку підкорення (смерть, символічне народження, символічний обмін), а також художні засоби їх реалізації.

Спроби взяти до уваги й осмислити стиснення символічного простору уявлюваного, навіть указати на порожнечу внаслідок витіс-

нення з уявлюваного, бачимо вже на початку ХХ ст.: пригадати хоча б полотна з дикунами в П. Гогена, популярного Мауглі Р. Кіплінга чи символічні драми М. Метерлінка. У «Лісовій пісні» відразу вводяться нові незвичні параметри: мовчазний світ має голос і мову.

Мавка (до Лукаша). *Німого в лісі в нас нема нічого* [9, с. 217].

У письменниці людський світ занурений у розмаїтий і багатий простір уявлюваного. Параметри й форми його зображення поставлені в повну (В. Давидюк [3], В. Пономарьов [7], Л. Скупейко [8]) або ж майже цілковиту залежність від зафіксованого фольклористами (див. гіпотезу О. Огневої [6]). Отож, авторка конструює уявлюваний світ українського селянина, причому надає йому регіональну приписку. Звісно, що йдеться про деякі обмеження, накладені художнім задумом. (Наскільки вдається їй витримати ці обмеження, свідчать студії про фольклорні джерела та їх трансформацію.)

І якщо в Р. Кіплінга рівними людському зображені тварини, а в М. Метерлінка чуємо ненароджених, птахів, мінерали, то уявлюваний світ природи в Лесі Українки звужений до рослинного. А тваринний преображений у додаткові смисли завдяки порівняльним зворотам («*я не став отут сидіти в тебе, / як лис у пастці*» [9, с. 259]). Килина характеризується як видра, як рись, а Лукаш – як вовк та лис. Причому натуру останнього Лісовик описує так: «*скавучить, голосить, виє, прагне людської крові*». Врешті в українській літературі це звичні метафори на позначення жорстокості воїна та розбійника. Сюжет Лукаша у вовчій личині – так фіксується опускання до тілесно-природного, доцивілізаційного – взагалі винесений за межі зображуваного. Уявлюване у драмі, образи природи, лісових мешканців, рівень уже цивілізаційного, приналежного до культури. А тваринне перебуває поза нею – у визначеному авторкою світі країни забуття.

Докладні описи костюмів у ремарках здебільшого точно відображають рух від концепту до образу, завдяки якому розгортаються символічні знаки:

[Русалка Польова] ... *зелена одіж на їй просвічує де-не-де крізь плац золотого волосся, що вкриває всю її невеличку постать; на голові синій вінок із волошок, у волоссі заплутались рожеві квіти з куколю, ромен, березка* [9, с. 252].

Тобто – Русалка і є нивкою, житнім ланом, трохи засміченим бур'яном, а Лісовик – це ліс. Мавка ж найчастіше зображується як верба й вербова гілка, вона ж і напівусохла, ще зеленіюча, а згодом

суха верба. Коли йдеться про голос сопілки / Мавки – то це почасти й уявлюваний образ культурного світу, в якому померла людина, одразу і дерево, і гілка з нього. («Дикуни /.../ визнавали своїми родичами землю, мертвих і звірів» [1, с. 208].)

Звідси життя-буття людини в драмі зображене як руйнування, освоєння/присвоєння, перетворення й вжиток, з етапом знищення. Письменниця укладає сюжет творення лісової пісні за поданим вище репертуаром мотивів. У цьому контексті Лукаш нагадує культурного героя, що йде в чужий світ, щоб здобувати скарби (лексема обігрується в драмі); відвойовувати й підкорювати.

Потрібно звернути увагу ще на один вимір уявлюваного та освоюваного. Природне на противагу селянсько-людському виглядає для Лукаша панським – багатшим, пишним, делікатнішим (пригадайте словесний портрет Мавки); схожим до ідеального, що теж досконаліше за звичне. Орієнтованим у мистецтві на досконаліше й рідкісне (можливо, оригінальне) показано юного Лукаша у сцені розказування казок. Сцена змодельована так, що дядько Лев перераховує вже белетризовані в українській літературі сюжети (про Оха-чудотворця, про Трьомсина), а небіж вимагає інакших (про Царівну-Хвилю), що корелюють із його власним досвідом про мінливість життя і, будучи співвідносні із Прологом, характеризують точність його сприйняття та силу таланту.

Ж. Бодріяр вважає, що цивілізаційний процес супроводжується «ланцюг[ом] послідовних дискримінацій, котрі розглядають “інших” як не-людей, а отже, як таких, що не існують» [1, с. 207]; при цьому в спільноті керуються здебільшого уявленнями про ідеально-людське. Процес сегрегації призводить до звуження культурного поля, до обмеження сфери уявлень (профанації та зникнення героїв, сюжетів і наративів), до наростання психічної нестабільності людей у межах раціонально виписаного світу.

Прояви зневаги, базовані на розмежуванні людського/не-людського, у тексті драми не тільки вписуються поруч із розгортанням значущих сюжетних подій, а й виконують роль пояснень логіки вчинків Лукаша, дядька Лева, Лукашевої матері. Леся Українка ретельно виписує знайомство персонажів один з одним та значення швидкого розпізнавання (наприклад, дядько Лев побачив Пропасницю). Персонажі-селяни у взаєминах з іншими керуються виглядом (одяг), правом соціального статусу (свекруха, син, невістка, парубок) та відо-

мостями про рід. Тому, можливо, панський вигляд Мавки лестить Лукашеві, а Лукашева матір уважає її за легковажну, адже «*не випадає за парубком так дівці уганяти*» [9, с. 245]. Знаючи про якесь «слово», що дасть змогу одомашнити лісову мешканку, дядько Лев усе ж мислить і діє, як і сестра. Крайнощі принципу підганяти під норму, що художньо інтерпретовані як насилля над приватним, ілюструє поведінка Лукашевої матері. Про лісових вона з огидою й обуренням каже: «*Які з їх люди? Чи ти впився? Га?*» [9, с. 246]; оцінки праці Мавки потрапляють під схему й супроводжуються висміюванням (задрипанка, приبلуда, накидач, нехтолиця, нездарисько, ледащо, відьма). Накинуті імена вказують на доконувану маргіналізацію, що стала правилом у цьому соціумі перевернутих цінностей (сестра керує братом, вдовиця спокушає парубка тощо).

Вражає багатство виписаних культурних механізмів контролю в царині еротично-сексуальних взаємин. Знайомство й залицяння замінене «напитуванням», вибір нареченої – підбиранням пишного тіла (із ремарки: кругла, заживна постать Килини, замашиста хода, пухка шия), шлюб виглядає вигідною економічною оборудкою («*Їм невістки треба, / бо треба помочи – / вони старі*» [9, с. 249]), а сексуальні потреби Лукаша вражають примітивністю (звукова гра Килина/Калина містить натяк на нерозбірливість). Соціально-утилітарні підходи рівнозначні нехтуванню емоціями й пристрастями. Лукаш або не здатний уловити порухи закоханості, або привчений не дуже на них зважати:

Мавка.

*...ти сам для мене світ, миліший, кращий,
ніж той, що досі знала я, а й той
покращав, відколи ми поєднались.*

Лукаш.

То ми вже поєднались?

Мавка.

Ти не чуєш,

Як солов'ї весільним співом дзвонять? [9, с. 233–234].

Усі любовні історії «Лісової пісні» обертаються довкола теми свободи/контролю, спонтанності/ритуалізованості (Русалці Водяник

наказав кохатися з мертвим рибалкою й не задивлятися на людських хлопців; мати Лукаша підглядала за жениханням Килини й Лукаша).

Договір із лісовими мешканцями, який надається до корелювання із символічним обміном Ж. Бодріяра на рівні ритуалізації, у художньому світі авторка драми представила як вікову, доволі давню традицію. У Килининих докорах Лукашеві подається опис цієї «інституції»: *«Я з кодлом лісовим не накладаю / так, як твоїй рід!»* [9, с. 287]. У Лесі Українки в збірник-кодекс правил перетворені фольклорні прикмети:

Лев.

То як для кого. Я, небоже, знаю,

як з чим і коло чого обійтись:

де хрест покласти, де осику вбити,

де просто тричі плюнути, та й годі.

Посієм коло хижки мак-відюк,

терлич посадимо коло порога,

та й не приступиться ніяка сила [9, с. 211].

Носієм і виконавцем давніх завітів мав би бути не лише дядько Лев, а й Лукаш, його матір, Потерчата, Мара-Пропасниця, Злидні. Моментом поновлення завіту визнається природна смерть, відхід у позасвіття. Саме цей ланцюг символічних поновлень зумисне, через захланність та нерозум, розриває родина дядька.

Прикметно, що письменниця зводить в антитезу два рушії людської волі: вірність традиції й пам'яті (культурі) та гроші. Цікаво, що договори з лісовими мешканцями укладає й Мавка в першій дії, щоб оборонити Лукаша від Русалки й Потерчат, у другій – із Русалкою Польовою, у третій дії, щоб захистити Лукашеву родину й хату від Злиднів (причому останні, як і сварливі жінки в хаті, нагадують собак; деталь регулюється ремарками).

Усіх персонажів-людей Леся Українка наділяє здатністю «бачити» лісових мешканців, чим, по суті, заперечує доктрину ясновиддя обранців (зіставити хоча б із «Затонулим дзвоном» Г. Гауптмана). Килина то бачить, то ні Злиднів, Куця; а Мавку в час повернення від Того, що в скалі сидить, точно «чує». Одним із глибинних сюжетів стає процес утрати й сегрегації посередників (дядька Лева, Лукаша, Мавки); елімінація виняткового, Інакшого досвіду; витіснення посередників на маргінес, у глуху самотність, їх ізоляція.

Якщо стежити за головними героями драми-феєрії з погляду символічних перероджень в іншу соціальну іпостась, то загалом їх буття – зміни безперестанку. Особистість постає мінливою, не рівнозначною самій собі в різні моменти існування, із нестабільною ідентичністю. Людські істоти (чи їм еквівалентні лісові) борсаються і розриваються через вимоги різних культурних систем (Мавка). Персонажна структура Лукаш/Мавка потенційно надмірно багата на смисли. Врахуймо, що вона може розглядатися і як «розщеплення» ества людини на людину й талант; людину й музу. Ось як обігрується мить символічного народження Мавки-Музи. Відповідь Лісовика на слова Мавки: «Хто мене збудив?» – «Либонь, весна» [9, с. 213], – не правильна, адже далі читаємо:

Мавка: *Весна ще так ніколи не співала, як отепер. /.../ Ба! Чуєш?.. То весна співає?*

Лісовик: *Та ні, то хлопець на сопілці грає* [9, с. 214].

У такий спосіб виражається неповторність того, що трапиться; розімкнення природного циклу змін, настане відлік для вічного (культура). У творі Лукаш «пересотворює» й увесь ліс:

З очеретів чутно голос сопілки, ніжний, кучерявий, і як він розвивається, так розвивається усе в лісі. Спочатку на вербі та вільхах замайорили сережки, потім береза листом залепетала. На озері розкрились лілеї білі і зазолотили квітки на лататті. Дика рожка появляє ніжні пуп'янки [9, с. 213].

Це не тільки мить «пробудження», а й переведення через акт смерті в нове народження. Звучання музики сопілки супроводжується репліками Мавки, у яких домінує лексика мотиву смерті («глибоко крає», «розтинає білі груди»). Про своє народження в статусі милої вона згодом скаже: «у мене мов зродилось друге серце, як я його пізнала» [9, с. 249]. Алюзії на казку про чарівну сопілку та міф про Орфея оригінально трансформовані, адже повернення з потойбіччя ілюструє момент закохування (іти на голос; обізватися голосом, тобто існувати як голос). Мавка переходить у статус коханої чи просто живої (існуючої) в людському світі. Серед людей вона перебуває, доки її потребує Лукаш. Її «пересотворення» письменниця фіксуватиме частіше як умирання.

Текст драми показує, що народження Лукаша, яким його знаємо, – у людському тілі, у єстві композитора-музики, – заслуга Мавки, що здійснила героїчний вчинок (момент визволення з вовчого тіла). Стан самотнього несвітського одчаю виписаний як колізія проходження від звуку *«вовчого виття, що розлягається все дужче, дужче і враз обривається»* [9, с. 270], через диво народження словом-закляттям, до факту повернення персонажа за суттю мертвого (*«мов ясень втятий»*), у статусі поза соціальною групою – маргінал *«без свити, без шапки»* (змальований ремаркою або п'яниця, або божевільний). До однієї сцени зведена символічна інціація Лукаша в коханого; авторка послуговується алюзією на тему *«залоскотали русалки»*: *«Лукаш. ... він скрикує з мукою втіхи / Мавко! / Ти з мене душу виймеш!»* [9, с. 235].

У сюжеті гармонізовані символічні смерті обох протагоністів і фіксована структура визволитель/обдарований. Новонароджувана сутність – мерехтлива у своїй наявності; вона то прихована, то явна; радше невидима, хоча й відчутна.

У творі двійником Лукаша (*«живою і близькою фігурою смерти»*, *«партнером, з яким первісна людина перебуває в особистому й дуже конкретному відношенні»* [1, с. 232]) зображено Долю. Лукашева Доля іменує себе *«загубленою»*, а значить і вбитою, і втраченою. Її поводження якнайточніше – на рівні метафоричного опису – містить у собі осмислення й оцінку мистецького буття селянського сина, тому що в ремарці читаємо: *«йде, хитаючись, наче од вітру валиться»* [9, с. 290]. Сполучник *«наче»* анігілює реальність (вітру нема), вказує на значно вищий рівень умовності, не-пов'язаність із і не-зумовленість наявними обставинами, бо вони зовнішні, а причини *«непевної»* ходи – інші, корелюють із постійною *«сваволею»* Лукаша. Лукашева Доля топче ногами і шукає чогось на лісовій стежці. І мається на увазі один і той самий предмет – вербова сопілка й *«одрізана гілка»*. Обидва слова позначають непотріб і в селянській господарці, і в природному (лісовому) світі. Розуміння цінності предмета здобуває в момент зустрічі із двійником лише Лукаш. І набуті знання, за задумом авторки, позначені наростанням страху й жаху перед Мавкою як незреалізованою потенцією. Слова пісні накладаються на розігрувану смертну агонію Лукаша. У такий спосіб акцент перенесено на тему марнотності індивідуального досвіду, адже пісню нікому перейняти.

На нашу думку, в актуалізації теми мистецького як особливої природи й особливої культурної практики письменниця опирається

на коди, систему знаків, що відсилають до опису природного (ліс, тілесність, еротика-любов) та цивілізаційного (родина, хата, музичний твір). Указана тематика не вкладається в схему опозиції. Інтертекстуальні смисли залучених структурних схем (коди) визначають і характерологію, і конфлікт, і сюжетну подію на окремих відтинках, а не в цілому. Вийшовши поза художній світ драми, бачимо, що засадничою для задуму виявляється теза про повільне руйнування селянської культури, міркування про наслідки зникнення основної адаптаційної системи фольклору як інституту посередництва між соціумом й індивідуальними афектами та фантазмами.

Джерела та література

1. Бодріяр Ж. Символічний обмін і смерть / Ж. Бодріяр ; пер. з фр. Л. Кононович. – Львів : Кальварія, 2004. – 376 с.
2. Возняк Т. «Народження трагедії з духу музики» та «Лісова пісня». Слово – музика – мовчання / Т. Возняк // Слово і час. – 1992. – № 2. – С. 107–112.
3. Давидюк В. Позатекстова міфологічна символіка «Лісової пісні» / В. Давидюк // Дивослово. – 1995. – № 2. – С. 6–9.
4. Забужко О. Notre Dame d'Ukraine: Українка в конфлікті міфологій / О. Забужко. – К. : Факт, 2007. – 640 с.
5. Кочерга С. Гностичний код у «палімсестних» смислах драми-феєрії «Лісова пісня» / С. Кочерга // Кочерга С. Культурософія Лесі України. Семіотичний аналіз текстів : монографія. – Луцьк : Твердиня, 2010. – С. 279–298.
6. Огнева О. Міфологічні витoki образу Мавки в «Лісовій пісні» / Олена Огнева // Огнева О. Д. Східні стежки Лесі України (статті і матеріали). – Луцьк : Волин. кн., 2007. – С. 125–128.
7. Пономарьов П. Фольклорні джерела «Лісової пісні» Лесі України / П. Пономарьов // «Їм промовляти душа моя буде»: «Лісова пісня» Лесі України та її інтерпретації. – К. : Факт, 2002. – С. 171–198.
8. Скупейко Л. Міфопоетика «Лісової пісні» Лесі України / Л. Скупейко. – К. : Фенікс, 2006. – 416 с.
9. Українка Леся. Лісова пісня / Леся Українка // Українка Леся. Зібр. тв. У 12 т. Т. 5 / ред. кол. : Є. С. Шабліовський та ін. – К. : Наук. думка, 1976. – 336 с.

References

1. Bodriiar, Zhan, and Kononovych, L, trans. 2004. *Symvolichnyi obmin i smert* [Symbolic Exchange and a Death]. Lviv: Kalvariia (in Ukrainian).
2. Voznyak, Taras. 1992. “«Narodzhennia trahedii z dukhu muzyky» ta «Lisova pisnia». Slovo – muzyka – movchannia” [How Tragedy has Born by Music Spirit and Forest Song. Word – Music – Silence]. *Slovo i Chas*, 2: 107–112 (in Ukrainian).
3. Davydiuk, Viktor. 1995. “Pozatekstova mifolohichna symvolika «Lisovoi pisni»” [Gyper-textual Symbols in *Forest Song*]. *Dyvoslovo*, 2: 6–9 (in Ukrainian).

4. Zabuzhko, Oksana. 2007. *Notre Dame D'Ukraine: Ukrainka v konflikti mifolohii* [Notre Dame D'Ukraine: Ukrainka in the Conflict of Mythologies]. Kyiv: Fakt (in Ukrainian).
5. Kocherha, Svitlana. 2010. "Hnostychnyi kod u «palimsestnykh» smyslakh dramy-feierii «Lisova pisnia»" [Hnostical kode in palimsestic senses of drama-fairy Forest Song]. In *Kulturosofiia Lesi Ukrainky. Semiotychnyi analiz tekstiv*, edited by Svitlana Kocherha, 279–298. Lutsk: Tverdynia (in Ukrainian).
6. Ohnieva, Olena. 2007. "Mifolohichni vytoky obrazu Mavky v «Lisovii pisni»" [Mythological resources of figure of Mavka in *Forest Song*]. In *Skhidni stezhky Lesi Ukrainky*, edited by Olena Ohnieva, 125–128. Lutsk: Volynska knyha (in Ukrainian).
7. Ponomariov, Petro. 2002. "Folklorni dzherela «Lisovoi pisni» Lesi Ukrainky" [Folk resources of *Forest Song* by Lesia Ukrainka]. In *"Im promovliaty dusha moia bude": "Lisova pisnia" Lesi Ukrainky ta ii interpretatsii*, edited by Vira Aheieva, 171–198. Kyiv: Fakt (in Ukrainian).
8. Skupeiko, Lukash. 2006. *Mifopoetyka "Lisovoi pisni" Lesi Ukrainku* [Mythological Poetique of *Foring Song* by Lesia Ukrainka]. Kyiv: Feniks (in Ukrainian).
9. Ukrainka, Lesia. 1976. "Lisova pisnia" [Forest Song]. *Zibrannia tvoriv u 12 tomakh. Tom 5*, edited by Ye. S. Shabliovskiy, et al., 5: 201–297. Kyiv: Naukova dumka (in Ukrainian).

Тхорук Рая. Природа, культура и символический обмен в драме «Лесная песня» Леси Украинки. В статье исследуется художественный мир драмы-феерии «Лесная песня» на предмет описания параметров параллельности, дополняемости, конфликтности и сопоставления знаков, персонажей и сюжетов, которые распределены на группы, соотносимые с природным и культурным. В основу взят принцип описания символического обмена и социальной организации примитивных обществ Ж. Бодриера. Группа лесных обитателей интерпретируется как проявление природного, иного нежели телесное. В структуре демонологического образа выделено концептуальную составляющую. Анализируются сцены, которые показывают действие социального контроля, а также сюжетные ситуации символических смерти и рождения; они показывают характер изменений в эмоционально-духовном естестве протагонистов. Установлены функция и особенности изображения вытеснения из социальной группы. Интерпретируются картины, фиксирующие утрату навыков взаимообмена с миром представляемого, а также их корреляция с темами семьи-любви и художника как Иного.

Ключевые слова: код природного, символический обмен, представляемое, образ-символ, тема художника, культура крестьян.

Tkhoruk Raia. Nature, Cultura and Symbolic Exchange in Fictional World of Drama-Fairy "Forest Song" by Lesia Ukrainka. The author of article considers fictional world of drama-fairy *Forest Song* and analyzes parameters of adding, opposition, complementation and conflicts in draw configuration of markers, figures

and plots divided into segments of natural world and civilization. Study is based on some thesis about of symbolic exchange in primitive societies by J. Baudrillard. The group of drama forest inhabitants (demons) is interpreted to be phenomena of creative cultural activity of peasants and of natural peasant world as writher has constituted, not a level of human bodieness. In their structure it's fixed an element of concept. The author analyzed scenes to show how social control do act, and how changes in protagonists' emotional and spirit essence are realized due motif of symbolic death and birth. Function and peculiarities of situations of segregation are constituted. Some scenes which show destruction of competence and skill to cooperate with imaginative world are interpreted by author; it's considered their correlation with the theme of artist as Another and with family and love stories.

Key words: cod of nature, symbolic exchange, creative cultural activity, image as symbol, theme of artist, peasant culture.

Стаття надійшла до редакції 12.10.2016 р.

УДК 821.161.2–3.09:165.642

Катерина Шахова

«ПОМИЛКА» ЛЕСІ УКРАЇНКИ: ДО ПРОБЛЕМИ ЖАНРОВОЇ ОСОБЛИВОСТІ

У статті розглянуто жанрову своєрідність твору Лесі Українки «Помилка (Думки арештованого)». Встановлено ознаки жанру записок, проаналізовано архітектуру твору й специфіку оповіді, визначено роль психологізму в моделюванні я-концепції наратора, розкрито функцію й семантику назви.

Ключові слова: жанр, записки, наратор, я-концепція, психологізм.

Творчість Лесі Українки формує й збагачує художньо-естетичні засади національної літератури порубіжжя ХІХ–ХХ ст., є унікальним і самобутнім мистецьким явищем. Письменниця заявила про себе як талановитий драматург, лірик і прозаїк, однак її прозова спадщина свого часу не була належним чином поцінована. Авторка написала понад тридцять прозових творів, залишила кілька чернеток і планів майбутніх оповідань. Немає сумніву, що проза Лесі Українки є «органічною частиною її великої літературної роботи» [7, с. 4]. За влучним висловом М. Моклиці, «Леся – геній спостереження і споглядання», а це – «головна мотивація до прози» [5, с. 135].

Вивченню прозового доробку письменниці присвячені монографії Л. Кулінської «Проза Лесі Українки» (1976) і Т. Третяченко «Художня проза Лесі Українки» (1983), статті О. Бабишкіна «Леся Українка – прозаїк» (1954) і Б. Якубського «Леся Українка – белетрист» (1954), а також сучасні різноаспектні дослідження Н. Балабухи, О. Головій, Р. Жаркової, Н. Колошук, М. Моклиці, Л. Семенюк, В. Сірук.

Спробою комплексного розгляду генології літературної спадщини письменниці є дисертація Ю. Левчук «Жанрова система творчості Лесі Українки (когнітивний аспект)» (2015), у якій класифіковано прозу письменниці на епічну й ліричну, а також виділено драматизм як когнітивну рису, що «проявляється в усіх прозових жанрах з різною мірою інтенсивності, поєднуючись з епічною чи ліричною домінантами» [3, с. 14].

Питання генології прози Лесі Українки дочасно вважати повністю з'ясованим. Маловивченим, зокрема в жанровому аспекті, залишається один із найкращих зразків психологічної прози письменниці – «Помилка (Думки арештованого)». Мета наукової розвідки – розглянути жанрову своєрідність «Помилки (Думок арештованого)» Лесі Українки; завдання – акцентувати ознаки жанру записок у творі, з'ясувати специфіку оповіді й особливості моделювання я-концепції наратора.

«Помилка» вперше побачила світ у 1929 р. в десятому томі «Творів» Лесі Українки. У примітках зазначено, що дату написання в автографі не вказано. «Папір, почерк та й сама тема оповідання дають підставу вважати, що воно написане в час або після революції 1905 року» [8, с. 347]. Т. Третяченко вважає твір незакінченим: «“Помилка” відома в незавершеному автографі (ф. 2, № 836), який має сліди мовностилістичного авторедагування – всі виправлення зроблені спочатку олівцем, а потім наведені чорнилом» [7, с. 255–256].

Ю. Левчук відносить «Помилку» до безсюжетних текстів (ліричної прози) Лесі Українки з домінантним патерном листа, поєднаним із медитацією і сповіддю [3, с. 11]. Основу сюжету твору, за Л. Кулінською, «становить драматичний конфлікт, який розгортається в суто індивідуальному, психологічному плані» [2, с. 108], тому головним зображальним засобом є внутрішній монолог, який «переходить в епістолярну форму» [2, с. 108]. На наш погляд, «Помилка (Думки арештованого)» – це занотовані роздуми та спогади людини, яка

опинилася на узбіччі звичного життя в ситуації вимушеної бездіяльності, коли у свідомості «рояться безкінечні ремінісценції трагічних подій» [7, с. 258].

У центрі аналізованого твору – образ головного героя, оповідача й автора записок про драматичний момент життя – ув'язнення за революційну діяльність. Перебуваючи в тюрмі, наратор рефлексує, заглиблюється в минуле, пригадує події, які передували арешту, зумовили внутрішні переживання, теперішній стан «самобичування» й «самогризіння» [8, с. 261].

Архітектоніка «Помилки» неоднорідна, умовно включає дві частини. У першій зображено думки й почуття оповідача в момент написання нотаток. Друга, спогадова, частина графічно відмежована, не має окремого заголовка й залучає реципієнта до простору іншого тексту, теж «створеного» головним героєм, але про минуле. Леся Українка використовує прийом ретроспекції для «пригадування подій, колізій, що передували моментіві фабули, в якому перебуває оповідач» [4, с. 317]; водночас це своєрідна форма психологічного аналізу, за допомогою якого наратор (а разом із ним читач) з'ясовує зміст фатальної помилки.

Початок твору характерний для жанру записок: *«...А тепер я тут, в сій камінній скрині, в сій загратованій залізом клітці і маю час думати не тільки вночі, але й удень. Одвик я вже думати вдень, і, певне, через те мої денні думки такі важкі, сірі, незграбні, немов шорсткі, як нетесане каміння... Коли б уже швидше стемніло, чи що... Ох, ні, і вечір теж погано, бо знов почнуть зазирати мені в душу ті бліді, криваві образи, знов будуть мучити німими докорами і знов я буду виправдуватися перед ними, ховаючись за те нудне безсиле слово “помилка”, а вони все будуть стояти передо мною, мов кредитори перед банкрутом...»* [8, с. 260]. Відсутність експозиції, яка мала б уводити читача в простір тексту, нагромадження обірваних речень – це художні прийоми, завдяки яким імітується реальний потік думок людини. Акцент на словах «думка», «думати» посилює в реципієнта відчуття «входження» в надособистий, інтимний простір життя наратора. Таку ж функцію виконує авторське жанрове визначення в підзаголовку – думки арештованого. Досліджуючи нарративні моделі «малої» прози Лесі Українки, В. Сірук зауважує, що часто «не самі події матимуть глибинний сенс, а розповідь про них. [...] Ідеться не про підвищену значеннєвість події як акту, а про існування думки як реальної події» [6, с. 188].

У «Помилці» знаходимо ознаки жанру записок, серед яких: я-концепція як організуючий чинник змісту оповіді; нарація від першої особи, що детермінує інтимізацію і сповідальність, перевагу суб'єктивного висвітлення подій; рефлексивність, самохарактеристика як провідні засоби репрезентації образу наратора – самосвідомого героя й автора нотаток; процес «нотування» є невіддільним від тексту. Сьогочасність записів арештованого підтверджується використанням форм дієслів теперішнього часу: *«Адже от я сиджу в тюрмі [...] а що мені не розбито голову прикладом, не розпорото живіт штиком, не прострелено груди кулею так, як іншим, то се ж тільки випадок...»* [8, с. 260].

Наратор у «Помилці» пояснює причину ведення нотаток: пригадуючи минуле, він аналізує наслідки власних дій, учинків, поглядів, тому написання записок – це своєрідна спроба подолати теперішню ізольованість від зовнішнього світу, самотність і *«самоїдство»*, *«тюремний настрій»* [8, с. 261], розібратися в собі й причинах помилки, які досі для нього не з'ясовані до кінця: *«Буду писати, бо інакше, здається, не витримаю і збожеволю, а я не хочу цього “стилю” [...] Я хочу нарешті бути свідомим і в'яснити собі все як слід, а там – що буде, те буде»* [8, с. 264].

Перша частина «Помилки» складається з чотирьох нотаток, написаних протягом одного вечора. Графічно кожен запис відокремлено, поділ відтворює уривчастість думки, адже процес письма припиняється через зовнішні причини (не ввімкнули світло, герой прислухався до пісні в'язня, яка викликала певні асоціації й спрямувала думки в нове русло) або внутрішні чинники: плин думок несподівано переривається й оповідач констатує їхню відсутність – таким є «міс-точок» між першою й другою нотатками. Потім наратор «оговтується» від короткочасного несвідомого стану: *«Чи я думав, чи я не думав оцих кілька хвилин? Здається, нічого не думав, слава богу»* [8, с. 262], – і зазначає, що вже починає смеркати, а в цей час в'язень Санько заводить тужливу пісню *«Ой не шуми буйним листом, зелений катране...»*. Слова з другого куплета навівають герою думки про нещасливе особисте життя:

*Як не хочеш, моя мила,
Дружиною бути,
То дай мені таке зілля,
Щоб тебе забути* [8, с. 262].

Так розгортається низка спогадів про дівчину Галю, які є «міс-точком» між наступними нотатками. Фрагментування тексту на третій і четвертий записи пояснюється тим, що за час роздумів головного героя зовсім спочило, і, доки не запалили світло, можливості писати не було.

Для жанру записок властива умовна адресація, особливо коли їхній автор перебуває на самоті, потребує уявного свідка (чи свідків) для сповіді. Адресатом у «Помилці» оповідач визначає свою кохану: *«А! нема чого, нема чого самому перед собою грати комедію, нема чого забивати баки самому собі тривіальними фразами та банальними, непотрібними думками. Я ж не се думаю, і не так думаю, і не до себе думаю! Я ж думаю до тебе, любя, кохана, дорога, не моя Галю!»* [8, с. 262–263]. Звернення героя до жінки дає підстави Л. Кулінській та Ю. Левчук вважати, що оповідь у творі наближена до форми листа. Однак наратор акцентує, що адресація його записок досить умовна: *«Я таки буду писати до тебе, якось інакше не вмію, не думається. При тому я все-таки тямлю, що ти цього не читатимеш, і се добре, бо інакше деякі речі мені було б чудно описувати тобі, коли ти й сама їх добре знаєш, а проте не описувати не можна, не буде ніякої “систематичності”»* [8, с. 264]. Усі події другої частини твору пов'язані з особою дівчини: вона бере безпосередню участь у діалогах і є ключовою особою думок літератора. Вважаємо, що в листі наратор лишив би поза текстом відому обом інформацію й по-іншому формував логіку викладу. Але це не художня епістола, а записки, ось чому він прагне *«все збагнути, все провірити, а для того треба все пригадати»* [8, с. 264].

З одного боку, прагнення оповідача «систематизувати» виклад своїх думок пов'язане з професійною звичкою писати з умовою прочитання кимось іншим тексту в майбутньому. Він уважний до слова, коментує записане: *«...адже я недарма літератор – ми так уже зопсовані усякими “стилями”, “настроями”, “напря[ма]ми”, що стратили справді всяке “почуття дійсності”. Буду писати, як мені хочеться, і перш усього на те, щоб не зійти з ума – се така мета, що може оправдати всі способи. Заголовок ніякого не треба, я не вмію їх видумувати і завжди видумую не до ладу»* [8, с. 264]. З іншого боку, «прокручування» в пам'яті минулого, звернення до спогадів актуалізує у творі психологізм. М. Моклиця зазначає, що здатність Лесі Українки до психоаналізу інтуїтивна, протягом життя

«розвивалась за рахунок потужного інтелекту і звички уважно спостерігати за людьми і всебічно аналізувати мотиваційну (приховану, як правило) сторону їхніх вчинків» [5, с. 132]. «Помилка (Думки арештованого)» – це своєрідний психологічний «розтин» душі головного героя, який дає можливість розкрити завуальовану причину особистої трагедії, його помилку.

Друга частина твору починається незабутнім для оповідача діалогом із Галею, у якому виявляється вся складність стосунків, несумісність характерів і життєвих позицій. Приводом до зустрічі став лист з інтимними зізнаннями. Літератор писав його цілу ніч і вранці надіслав коханій. Увечері Галя прийшла до нього з відповіддю, розказала про свої почуття, однак пропозицію одружитися рішуче відхилила; пояснила, що над особистим життям у неї домінує активна громадська боротьба, у якій вона прагне реалізувати себе більше, ніж у шлюбі. Наратор із болем пригадує, як жінка *«тверезо»*, навіть *«прозаїчно»* [8, с. 267] аргументувала свою відмову. Усі заперечення оповідача зіштовхнулися з Галиною впевненістю в неможливості поєднати обов'язки дружини й революціонерки – це були її *«міцні життєві звички»* [8, с. 269], які він мусив прийняти.

У «Помилці» я-концепція наратора моделюється через протиставлення образу коханої жінки. Галя зображена як сильна, вольова й дієва особистість, це виявляється в її поведінці, рухах, міміці, виразі очей. Якщо літератор при зустрічі відчуває сильне хвилювання, то героїня *«поважна, зловісно поважна, і сині прозорі очі занадто зважливо дивились»* [8, с. 265]. Галина *«маленька, тверда, мов з пружинами всередині, ручка простяглась без вагання і стиснула без тремтіння мою нещасну, мов зов'ялу, руку»* [8, с. 265], – пригадує герой. Жінка перша почала розмову, *«хутко»* [8, с. 265] та енергійно, голосом *«одважним»* і *«гордим»* [8, с. 266], а голос наратора звучав тихо, *«мов у тяжкохворого»* [8, с. 265]. Прикметним для Галі є *«королівський жест»*, від якого її *«маленька фігурка завжди немов раптом виростає і поважніє»* [8, с. 266]. Очі є виразником її внутрішнього стану: при зустрічі вони сині, прозорі, а під час напруженого діалогу стають *«смутні-смутні [...] аж почорніли від розширених зіниць»*, а на вустах – *«нерухомий, мертвий усміх»* [8, с. 267]. Однак навіть такий строгий образ коханої викликає в оповідача замилювання, він занотовує: *«Яка ти була тоді гарна! Мов ельфа, уквітчана росюю... Такою я бачу тебе найчастіше у думці своїй...»* [8, с. 265].

Галя – по-чоловічому сильна натура, яка пригнічувала головного героя не тільки в особистих стосунках, хоча він до кінця не зізнається собі в цьому: *«Твій гніт, моя сильна, моя незламна Галю, ніколи не “мулив” мене власне тому, що він був сильний, виразний, я навіть думаю, не раз свідомий [...] і я свідомо покорявся твоїй силі, я сам взяв на себе ярмо тее, і воно стало мені легким, так принаймні здавалось мені, аж поки... але про се потім»* [8, с. 270–271]. Вона диктувала йому обов’язок вести *«політичну боротьбу пером»* [8, с. 270], бо це, на її думку, принесе суспільству більше користі, ніж белетристика. Натомість саме художні твори головний герой називає *«дітьми своєї душі»* [8, с. 272]. Йому прикро, що *«духовний шлюб»* із коханою *«такий неплідний»* [8, с. 273]: вона не може стати музою для нього або *«злитись в одну літературну душу»* [8, с. 273] через відсутність письменницького хисту й чуття.

Під впливом Галі оповідач поступово втрачає своє «Я» як митець: *«У вимовлених словах, у вчинках, навіть в неписаних думках я згоджувався з тобою, жив по-твоєму (мені тоді здавалося, що се й по-моєму), але я сам дивувався, чому ж мені не пишеться так»* [8, с. 272]. Злободенні теми й публіцистика йому теж не давалися, а від Галиної нещадної критики *«в серці нишком закипала злість, змішана з образою»* [8, с. 272]. Т. Третяченко влучно зауважує: драматизм конфлікту в «Помилці» не стільки в тому, що кохана дівчина не хоче героєві *«дружиною бути»*, скільки *«в бажанні дівчини регламентувати художній хист її обранця, підпорядкувати його тільки практичній літературній партійній роботі...»* [7, с. 259]. Засліплений любов’ю письменник звеличує образ коханої-революціонерки, хоче увіковічнити його для нащадків: *«Адже душа твоя безліч разів краща, дужча, багатша від моєї...»* [8, с. 274].

Леся Українка в «Помилці» розкрила драматичні моменти кризи творчої особистості. У спогадах наратор занотовує, як на деякий час він зовсім покинув писати, від чого ледь не розвинулася *«манія самовбивства»* [8, с. 275]. Повернення до літературної праці ознаменувалося різкою зміною манери письма, яка почала нагадувати *«маскарад душі»* [8, с. 275]. У вигаданих персонажах, *«як в уламку свічада»*, виражалася душа митця: *«Коли я малював їх незакоханими ні в кого – се значило: таким був я, поки не зустрівся з тобою. Коли я надавав щасливе кохання, се значило: так було б, якби ти була моєю!»*

Коли я робив їх героями зречення, се значило: вони такі, як ти хочеш, щоб був я сам. [...] І скрізь і всюди ти і я, ти і я, а таки головно я, я, я...» [8, с. 275]. М. Моклиця зазначає: «Чим глибший і яскравіший психологізм творів, тим більша частина реальної психіки автора була залучена в процесі творчості» [5, с. 131]. Очевидно, у нотатки протагоніста «Помилки» Леся Українка вклала чимало власних роздумів про специфіку психології митця, зокрема конфлікт особистого з громадським.

Дослідниця феномену письменниці Н. Зборовська акцентує, що «Леся могла творити лише з внутрішнього палу душі, або творчої жаги, тобто у час особливих психічних перевантажень» [1, с. 100], і для художнього процесу вважала обов'язковим «...“самозароджений стимул”, інакше писання було б через силу, з надмірної потуги. Таке писання ніколи не стане творчістю» [1, с. 101]. Н. Зборовська характеризує тип творчості Лесі Українки як виразно екстравертний, «інстинктивний різновид творчого процесу, що включає в себе фази одержимості, або так зване божественне безумство» [1, с. 99]. У «Помилці» ув'язнений літератор означає свій внутрішній стан як перевтому від думок, «монотонності теперішнього життя і від нервовості попереднього» [8, с. 261]. Він, як і більшість обдарованих письменницьким талантом людей, має вразливу, чутливу й проникливу душу, яку пригнічує сильна й владна жінка. Єдиний простір, у якому наратор чуває себе по-справжньому вільним, самим собою, – це творчість: «Щоб ти знала, Галю, то навіть твій вплив зовсім зникав у ті хвилини, коли я узброявся пером» [8, с. 272].

Поступово динаміка внутрішнього конфлікту оповідача наростає й досягає найвищої точки. Натиск постійних Галиних докорів («не повинен всю силу віддавати на белетристику, бо сила іншої роботи стоїть облогом і нікому її робити» [8, с. 276]; «твоє уперте перо не хоче служити нашій справі так, як би повинно» [8, с. 277]) вкотре став причиною душевного зламу наратора, і він «вибухає» невластивим досі революційним «горінням»: «Тут я дав волю своєму почуттю, я говорив, що хочу жити роботою партійною, бо мені сором “тільки писати” в той час, як люди “живуть і гинуть”, мені прикро, що моя робота занадто безпечна, рівняючи до роботи пропагандистів, перевозчиків та іншої ризикованої роботи...» [8, с. 278]. Оповідач запевняє Галю (а найбільше себе) у спроможності бути активним революціонером-борцем: «...маю одвагу в характері – (ти

знов потакнула головою) – умію спокійно розважити в тривожні моменти, держати свої нерви в руках, маю якийсь дар спостереження, трохи психолог *ex officio*, вмію вираховувати всякі можливості і комбінації, до того цілком здоровий, незалежний і від мене ніхто не залежить, принаймні матеріально. Все це такі “таланти”, яких, згодься, *гріх заривати в землю*» [8, с. 278]. Однак у кінці монологу звучить питання-звернення до Галі: «Правда?» [8, с. 278]. Воно виявляє невпевненість, потребу в підтвердженні, а разом із тим цілковите домінування жінки над чоловіком, підкорення слабшої волі сильнішій.

У напруженому діалозі є низка психологічних деталей. Влучною метафорою й оксюморonom акцентовано емоційний стан літератора: після виголошених думок у нього «*горіло обличчя, а в голосі бринів якийсь веселий рознач*» [виділення наше. – К. Ш.] [8, с. 278]. Лаконічна Галина відповідь: «Правда» [8, с. 279], – була сказана «*якимсь упалим, немов далеким голосом, смутним-смутним*» [8, с. 279], від чого в оповідача ніби «*замулило*» на душі, але він «*заглушив те “муління”*» [8, с. 279]. «Помилка» завершується Галиною обіцянкою: «*...коли трапиться яка ризикована робота – я буду з тобою, завжди і скрізь*» [8, с. 279], – на що чоловік не відповів: «*Я хотів сказати “правда”, але мені щось здавило горло і я знов, як колись, притулив твою руку собі до чола і низько-низько похилився [...] а рука твоя все холола, немов при сконанні*» [8, с. 279]. Обіцянка так і не була виконана. Головний герой за революційну діяльність опинився за ґратами. На самоті, пишучи записки, він усвідомлює зміст злочасної помилки – всепоглинна й руйнівна сила впливу коханої. Оповідач як талановита творча особистість розчинився в ідеалах її суспільної боротьби, що для нього не було характерно. Зрештою він утратив свободу не тільки духовну, а й фізичну, ще й докоряв собі за загибель товаришів – учасників «помилки», підозрював, що «*винен не тільки з тих ран, що на тілі, але й з тих, що на душі*» [8, с. 261]. Л. Кулінська зазначає: «Оскільки твір незакінчений, то й роздвоєність героя не була доведена до логічного кінця. До кінця не з'ясовано, у чому, власне, криється помилка героя» [2, с. 109]. Т. Третяченко вважає, що «зміст написаної частини твору не розкриває заголовка його» [7, с. 255].

Важко погодитися з наведеними твердженнями. На наш погляд, невизначеність семантики назви («Помилка») стимулює прагнення

читача до тлумачення й рецепції твору. Тільки «дочитавши до останнього рядка, можна зрозуміти глибокий внутрішній сенс заголовка» [6, с. 190]. «Усічене» закінчення властиве жанру записок, до якого ми відносимо досліджуваний твір. Леся Українка в «Помилці» активно залучає реципієнта до співтворчості, використовує прийом недомовленості, натяку, тому картина душі головного героя, зображена крізь призму психологічних подробиць, нюансів поведінки, сприйняття, індивідуального погляду на події, розкривається поступово, так само, як і прихована мотивація його вчинку.

Отже, у «Помилці (Думки арештованого)» Лесі Українки записки визначають жанрову своєрідність, архітектоніку твору, оповідь і спосіб моделювання я-концепції наратора. Семантика назви активізує читацьку рецепцію завдяки множинності тлумачень, сприяє заглибленню у внутрішній світ головного героя.

Джерела та література

1. Зборовська Н. Моя Леся Українка : есей / Ніла Зборовська. – Тернопіль : Джура, 2002. – 228 с.
2. Кулінська Л. П. Проза Лесі Українки / Л. П. Кулінська. – К. : Вища шк., 1976. – 168 с.
3. Левчук Ю. О. Жанрова система творчості Лесі Українки (когнітивний аспект) : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.06 / Левчук Юлія Олександрівна ; Чернів. нац. ун-т ім. Ю. Федьковича. – Чернівці, 2015. – 20 с.
4. Літературознавча енциклопедія. У 2 т. Т. 2 / авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. – К. : ВЦ «Академія», 2007. – 624 с.
5. Моклиця М. В. Естетика Лесі Українки (контекст європейського модернізму) : монографія / М. В. Моклиця. – Луцьк : Волин. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2011. – 242 с.
6. Сірук В. Наративні моделі малої прози Лесі Українки / В. Сірук // Волинь філологічна: текст і контекст. Портрет кафедри української літератури у часі : зб. наук. пр. / упоряд. І. М. Констанкевич. – Луцьк : Волин. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2012. – Вип. 13. – С. 185–196.
7. Третьяченко Т. Г. Художня проза Лесі Українки: творча історія / Т. Г. Третьяченко. – К. : Наук. думка, 1983. – 288 с.
8. Українка Леся. Помилка (Думки арештованого) / Леся Українка // Українка Леся. Твори. У 10 т. Т. 7. – К. : Дніпро, 1965. – С. 260–279.

References

1. Zborovska, Nila. 2002. *Moia Lesia Ukrainka* [My Lesya Ukrainka / Essay]. Ternopil (in Ukrainian).

2. Kulinska, L. P. 1976. *Proza Lesi Ukrainky* [Prose by Lesya Ukrainka]. Kyiv (in Ukrainian).
3. Levchuk, Yu. O. 2015. “Zhanrova systema tvorchosti Lesi Ukrainky (kohnityvnyi aspekt)” [Genre system of Lesya Ukrainka’s art (cognitive aspect)]. PhD diss., Chernovtsy (in Ukrainian).
4. Kovaliv, Yu. I., ed. 2007. *Literaturoznavcha entsyklopediia: u dvokh tomakh* [Literary Encyclopedia: In two volumes], 1. Kyiv (in Ukrainian).
5. Moklytsia, M. V. 2011. *Estetyka Lesi Ukrainky (kontekst yevropeiskoho modernizmu)* [Esthetics of Lesya Ukrainka (the context of European modernism)]. Lutsk (in Ukrainian).
6. Siruk, V. 2012. “Naratyvni modeli maloi prozy Lesi Ukrainky” [Narrative models of small prose by Lesya Ukrainka]. *Volyn filolohichna: tekst i kontekst*, 13: 185–196 (in Ukrainian).
7. Tretiachenko, T. H. 1983. *Khudozhnia proza Lesi Ukrainky: tvorcha istoriia* [Artistic prose by Lesya Ukrainka: story of creative]. Kiev (in Ukrainian).
8. Ukrainka, Lesia. 1965. “Pomylka (Dumky areshтовanoho)” [Mistake (Prisoner thoughts)]. *Lesia Ukrainka. Tvory u 10 tomakh*, 7: 260–279. Kiev (in Ukrainian).

Шахова Екатерина. «Ошибка (Мысли арестанта)» Леси Украинки: к проблеме жанровой особенности. В статье рассматривается жанровое своеобразие произведения Леси Украинки «Ошибка (Мысли арестованного)». Установлены признаки жанра записок: я-концепция как организующий фактор содержания повествования; наррация от первого лица определяет интимизацию и исповедальность; рефлексивность, самохарактеристика; образ рассказчика – самосознательного героя и автора заметок; процесс «нотирования» неотделим от текста. Проанализирована архитектоника произведения, которая условно включает две части. В первой изображены мысли и чувства рассказчика в момент написания заметок. Вторая, воспоминательная, часть привлекает реципиента к ретроспективному самоанализу героя. Написание записок для него – это своеобразная попытка разобраться в себе и причинах роковой ошибки. Я-концепция рассказчика моделируется через противопоставление образу любимой женщины-революционерки. Леся Украинка раскрыла драматические моменты кризиса творческой личности, в заметки протагониста вложила немало собственных размышлений о специфике психологии художника, в частности о конфликте личного с общественным.

Ключевые слова: жанр, записки, рассказчик, я-концепция, психологизм.

Shakhova Kateryna. “Mistake (Prisoner’s Thoughts)” by Lesia Ukrainka: the Problem of Genre Feature. The article deals with the genre originality of Lesia Ukrainka’s “Mistake (Prisoner thoughts)”. It defines the notes genre features: self-concept as the organizing factor of narrative; the first person narration determines privacy and confession; reflexivity, self-characteristic; the image of narrator (the author of notes) is self-awareness; recording act is inseparable from the text. It analyzes the architecture of composition, which consist of two parts. The first part depicts the narrator’s thoughts and feelings during writing notes. Second part

(memory) involves recipient to hero's retrospective introspection. Writing of notes for him is a kind of attempt to understand himself and his causes of a fatal mistake. The narrator's self-concept forms through contrasting image of revolutionary woman he loved. Lesia Ukrainka reveals the dramatic moments of crisis of creative personality, she invests in protagonist's notes a lot of her thoughts about the specifics of artist psychology, including a conflict of personal and public interests.

Key words: genre, notes, narrator, self-concept, psychology.

Стаття надійшла до редакції 06.10.2016 р.

УДК 821.161.2-252.09

Ольга Яблонська

«ТРИПТИХ» ЯК ІМПЕРАТИВ ЛЕСІ УКРАЇНКИ

У статті на матеріалі «Триптиху» Лесі Українки проаналізовано вагомість пасіонарного начала. Підкреслено послідовність і логіку якісних змін у «Триптиху»: особистісне усвідомлення – самоусвідомлення наставників – віра у формування нового суспільства. В еволюції ідейних акцентів тексту простежено аналогію до Шевченкової містерії «Великий льох», а також вплив категорій гіпотетичного та категоричного імперативу (І. Кант).

Ключові слова: триптих, апокриф, легенда, казка, розповідь, текст, сюжет, тема.

Як відомо, «Триптих» Лесі Українки вперше надруковано в збірнику «Привіт Іванові Франкові в сорокалітє його письменської праці. 1874–1914» (Львів, 1916). У листі до сестри О. Косач від 16 лютого 1913 р. авторка повідомляла: «написала і послала до збірника на честь Франка дві великі речі, що вкупі з третьою, написаною дуже давно, становлять наче якусь цілість. ... не прийняти участь в цьому збірнику здавалось мені просто морально неможливим, а якби я тепер нічого не написала, то не мала б нічого відповідного, щоб туди послати, а воно вже час» [7, с. 435]. Спогади К. Квітки засвідчують повагу й любов Лесі Українки до І. Франка, її високу оцінку поетичної творчості та поеми «Мойсей» [4, с. 228–229]. У співзвуччі націєтворчих настанов поеми-притчі – і «Триптих» Лесі Українки.

У «Триптиху» письменниця «використала три послідовні історичні повістярські жанри: апокриф, мітологічну легенду та народню

казку» [9, с. XIII]). Об'єднує ці жанри усна форма побутування, що забезпечує зв'язок між поколіннями, а також такий важливий сюжетотворчий елемент, як чудо. У цьому творі Лесі Українки диво має не тільки ефект неймовірності, а й здатність змінювати суспільні закономірності (пересічну людину, героїв (лідерів), державу). На думку Б. Якубського, тематичним елементом, «що об'єднує всі три частини Лесиного триптиху і зв'язує їх в художню єдність задуму», є «ідея сили, що все може перемогти» [9, с. 213]. В аналізі першого тексту дослідник зауважує: «Моральна повинність відроджує силу, вимоги духу підіймають, підносять тіло і роблять його знову здатним до роботи» [9, с. 213]; «Очевидно, відповідь Лесина на питання, поставлене в заголові “Що дасть нам силу?” полягає в тому, що дух в людини – міцніший тіла. Що дух може перемогти тіло, його втому, коли перед людиною стоїть справа виконання певного морального обов'язку» [9, с. 213]. У другому наголошено «визнання великої сили людської в мистецтві, в поезії, що може творити справді чуда» [9, с. 214]. У казці Б. Якубський зауважує роль останньої строфи, яка «розкриває її символіку: велетень-Україна, любий рідний край; вороги його надовго вкинули в сон, позбавили вили, але сила ця не вмерла, вона власне тільки спить; буде день. Коли велет-Україна прокинеться знову до життя, покаже свою силу й волю...» [9, с. 214].

Аналогічно тлумачив Л. Білецький: «Об'єднує всі ці твори один тематичний задум: **духова, моральна сила перемагає все, навіть і фізичну втому** (Тут і далі виділення в цитатах належать автору цитати. – *О. Я.*). Дух людини перемагає втому тіла, коли людина почуває моральний обов'язок те зробити...» [1, с. 113–114]; «Такою є моральна сила обов'язку в першій творі Триптиху. В другій – велика сила, що перероджує людину є мистецтво й зокрема поезія. Орфей ту силу і представляє. Третій твір представляє Велета-Україну, наділеного величезною силою, та доля наслала на нього сон і Велет спить. Але він прокинеться й визволиться» [1, с. 114]. Відповідно прочитується й ідейний задум усього твору: «І Леся Українка цим “Триптихом” кличе до морального обов'язку, до розуміння великої ролі мистецтва й віри в своїх поетів і, нарешті, до віри в Україну й відданости українському народови – нації величезних сил духових (духових. – друкарська помилка. – *О. Я.*) і сили визвольної, що стає ідеєю всього “Триптиху”» [1, с. 114].

Привертає увагу бачення А. Княжинського, автора соціологічно-етнопсихологічної студії «Дух нації» (1959). На його думку, «Трип-

тих» – «це Лесин заповіт, синтеза всіх думок. Горінь, поривів і муки. Це знайдена опора, розгадка цього таємного, що робило її “сторожею руїн”; це відповідь на питання:

“Де джерело сили нації, народу й одиниці?”» [5, с. 34]. Дослідник вважає, що в першому тексті звучить така відповідь: «джерела сили в одиниці. Є ним: почуття морального обов’язку, голос духа нації в душі одиниці» [5, с. 34]; «Друга поема розв’язує питання сили народу, отже живої генерації нації. Тією силою є ідея, скрита в поетовій пісні» [5, с. 34]. Наскрізна проблема третьої частини – «питання сили нації. Ця сила в ній самій. А виправданням її існування є Бог. Цим робом наголошує Леся іраціональність нації, яка є типово духовним явищем. Момент сили й безсилля нації теж типово іраціональний, хоч і типово реальний» [5, с. 34].

У науково-популярному виданні 1930 р. наголошується: «Велет символізує Україну, в якій вороги забрали силу; але вона цю силу відзискає і позбудеться пониження й наруги.

“Триптих” є висловом віри в сили людини і в певність її перемоги. Ця віра – основний акорд цілої творчості Лесі Українки і доказ, що поетка не дала себе зломити важкій реакції, а непохитно зберегла віру в те, за що боролися сучасні їй покоління» [6, с. 39–40].

Усі ці міркування об’єднує іманентна ідейність – яскрава закономірність творчості Лесі Українки, що їх підмітили й І. Франко 1898 р., і М. Драй-Хмара 1926 р.

Насамперед треба наголосити на тому, що часопростір першого тексту «Триптиху» – Новий Заповіт, другого – античність, а третій розгортається вже в новітні часи української національної історії. Очевидно, що першим і другим текстом письменниці демонструє дієвість моделей прориву з безнадійної ситуації для своїх земляків, чий державотворчий потенціал спить («Про велета») чи захований у землі як скарб («Великий льох» Т. Шевченка).

Передсвятковий вимір першого тексту (Єрусалим готується до свята) налаштовує на очікування дива, і сотворить його не Господь, а звичайний тесля. Авторка розмежовує дисонансні настрої вуличної юрби, яка гуде в очікуванні видовища смертної покари, і самотнього теслі, що мучиться безгрошів’ям і як наслідок – змушений купувати неякісний матеріал для хреста, та заспокоює його те, що хрест стоятиме тільки три дні. Турбує його й те, що суд не завжди об’єктивний: «не раз-бо і невинних розпинають» [8, с. 106].

Щоправда, в його минулому був славний період майстра. Але тепер він ремісник, він проміняв талант майстра на гроші ремісника. Його хист гине, у нього нема сили працювати навіть заради сім'ї. Та почуття відповідальності, моральний обов'язок не дали йому права прирікати на страждання навіть засудженого до смертної кари; ремісника мучить совість, що через його непрофесійність і грошову безвихідь хтось має знемагати.

Отже, у тексті «“Що дасть нам силу?”» – акцент на відповідальності, моральному обов'язку, а також думка про те, що ремісництво згубне для таланту.

Дійові особи другого тексту уособлюють різні іпостасі буття: Зет – фізичну силу, Орфей – мистецтво, Амфіон – майстерність. На відміну від попереднього тексту, сила й майстерність вже присутні, але ще нема не менш важливого складника поступу – віри, натхнення. І талант співця, у міфологічну здатність якого й не всі вірили, виявляється дієвим.

У цій частині Леся Українка також розмежовує героїв як справжніх творців і юрбу, яка за прикладом великих і сама будуватиме мур, тобто захист насамперед для себе, але її дія – вторинна, вона постала тільки завдячуючи інтенціям героїв. З іншого боку, чому ж Орфей відразу не співав? Письменниця відповідає: бо «збувся себе самого» [8, с. 110], тобто втратив свою ідентичність. Пригадаємо, що й тесля втратив себе як майстра, тому й не мав сили. А Орфей теж не виконує свого покликання, бо він не співець із чарівною здатністю, а будівничий, називає себе долотом. Як бачимо, перші два тексти об'єднані також думкою про істинне покликання.

Зневірений Орфей, як і Шевченкові фізично недолугі лірники («Великий льох»), – це поводитир нації, що через обставини втратив віру в її майбутнє. А віковичний сон велета – це приспана свідомість народу, його недержавність, і хоча вороги чинять наругу, сягаючи навіть серця (тобто впливаючи на ментальність), завдають болю, але невідомо, коли «ущухне божий гнів, / минеться й божа кара. / І встане велетень з землі» [8, с. 124].

Ідеал першого тексту – сумлінний виконавець, другого – наставник таких виконавців, національна еліта, третій текст показує ще один важливий складник – суголосність поколінь у спільному державотворчому задумі. Всі ці аспекти в сукупності забезпечать досягнення мети. Свого часу Микола Євшан підмітив у творчості Лесі

Українки «найсильніше слово нашої поезії, найсильніший вислів нової національної душі після Шевченка!» [2, с. 162].

Пригадаємо, в алегоричній містерії Т. Шевченка не продемонстровано свідомість ні окремих одиниць (в експозиції тексту сказано, що три душі чекають, як москаль розкопає великий льох, тобто хочуть руїни України заради прощення своїх несвідомих гріхів проти нації), ні наставників спільноти (три лірники зображені як пристосованці), є тільки образ героя-одинака Івана, що народжується, але в епілозі «Стоїть в селі Суботові» поет висловив сильну віру у вільне майбутнє, хоча якісні зміни в суспільстві так і не настали. В очікуванні таких якісних змін (тобто й далі пасивно) перебувають і персонажі казки Лесі Українки. Але якщо у «Великому льосі» недержавність України осмислена як наслідок недалекоглядної політики національної еліти та несвідомості пересічних українців, то у творі Лесі Українки наголошується на богоборчих тенденціях велета, покараного сном.

«Триптих» Лесі Українки можна розглянути й крізь призму «Критики практичного розуму» І. Канта [3]. Перша та друга частини демонструють шлях від гіпотетичного імперативу, коли дотримані певні обставини, які зумовлюють прояви дії (докори сумління, почуття обов'язку), до категоричного, установлюючи принципи буття і для пересічної людини, і для суспільного лідера. А от третій текст, попри очікувану яскраву пасіонарність, спроектований у віддаленій у часі ідеальний простір; а для поступу, можливо, треба знову тих обставин, які сформуєть гіпотетичний імператив, очевидно, не в поколінні сільського хлопчини, що розказує казку. Водночас можливе й сотворення дива – проснеться велет, що має заховану силу; це народ, як герой-одинак, відродиться.

Отже, «Триптих» Лесі Українки оголює моральні максими (почуття обов'язку, віри; шлях до вдосконалення через самотність, страждання, сумнів), що формують пасіонарне начало. У тексті підкреслено також послідовність і логіку якісних змін: особистісне усвідомлення – самоусвідомлення наставників – віра у формування нового суспільства.

Джерела та література

1. Білецький Л. Три силуетки: Марко Вовчок – Ольга Кобилянська – Леся Українка / Л. Білецький. – Вінніпег : Накладом Союзу українок Канади, 1951. – 127 с.

2. Євшан М. Леся Українка / Микола Євшан // Євшан М. Критика; літературознавство; естетика / упоряд. Н. Шумило. – К. : Основи, 1998. – С. 160–163.
3. Кант І. Критика практичного розуму / І. Кант. – К. : Юніверс, 2004. – 253 с.
4. Квітка К. На роковини смерті Лесі Українки / К. Квітка // Спогади про Лесю Українку. – Вид. 2-ге, доповн. / упорядкув., вступ. ст. та комент. А. І. Костенка. – К. : Дніпро, 1971. – С. 219–247.
5. Княжинський А., д-р. Творчий шлях Лесі Українки. – 2-ге переглянене вид. / д-р А. Княжинський. – Філадельфія : [б. в.], 1961. – 49 с.
6. Крук К. Леся Українка. Життя і творчість / К. Крук. – Львів : Накладом «Самоосвіти», 1937. – 47 с.
7. Українка Леся. До О. П. Косач (сестри) / Леся Українка // Українка Леся. Твори. У 12 т. Т. 12. Листи (1903–1913) / ред. тому В. Л. Микитась ; упорядкув. та прим. В. Ф. Святотця. – К. : Наук. думка, 1979. – С. 434–435.
8. Українка Леся. Триптих / Леся Українка // Українка Леся. Твори. У 12 т. Т. 2. Поєми, поетичні переклади / ред. тому Н. О. Вишневська ; упорядкув. та прим. О. В. Мишанича. – К. : Наук. думка, 1975. – С. 105–124.
9. Українка Леся. Твори. У 12 т. Т. III. Поєми / за заг. ред. Б. Якубського. – Нью-Йорк : Тищенко & Білоус Видавнича спілка, 1954. – 240 с., XIII с.

References

1. Biletskyi L. Try sylvetky: Marko Vovchok – Olha Kobylanska – Lesia Ukrainka [Three silhouette: Marko Vovchok – Olha Kobylanska – Lesya Ukrainka]. Winnipeg, 1951, 127 p. (in Ukrainian).
2. Yevshan Mykola. Lesia Ukrainka [Lesya Ukrainka] In: Yevshan Mykola. Krytyka; literaturoznavstvo; estetyka. Kiev, 1998, pp. 160–163 (in Ukrainian).
3. Kant I. Krytyka chystoho rozumu [Critique of Practical Reason]. Kiev, 2004, 253 p. (in Ukrainian).
4. Kvitka K. Na rokovyiny smerti Lesi Ukrainky [On the death anniversary of Lesya Ukrainka] In: Spohady pro Lesiu Ukrainky. Kiev, 1971, pp. 219–247 (in Ukrainian).
5. Kniazhynskyi A. Tvorchy shliakh Lesi Ukrainky [The Lesya Ukrainka's creative way]. Philadelphia, 1961, 49 p. (in Ukrainian).
6. Kruk K. Lesia Ukrainka. Zhyttia i tvorchist [Lesya Ukrainka. The life and the art]. Lviv, 1937, 47 p. (in Ukrainian).
7. Ukrainka Lesia. Do O. P. Kosach (sestry) In: [Lesya Ukrainka. The works]. Kiev, 1975–1979, vols. 1–12, vol. 12, pp. 434–435 (in Ukrainian).
8. Ukrainka Lesia. Tryptykh. In: [Lesya Ukrainka. The works]. Kiev, 1975–1979, vols. 1–12, vol. 2, pp. 105–124 (in Ukrainian).
9. Ukrainka Lesia. The works. In: [Lesya Ukrainka. The works]. New York City, 1953–1954, vols. 1–12, vol. III, 240 p., XIII p. (in Ukrainian).

Яблонская Ольга. «Триптих» как императив Леси Украинки. В статье на материале «Триптиха» Леси Украинки проанализирована весомость пассионарного начала. Рассмотрена специфика реализации авторских интенций в разных жанровых формах (апокриф, легенда, сказка). Замечено, что хронотоп первого текста – Новый Завет, второго – античность, а третий происходит уже в

новейшие времена украинской национальной истории. Подчеркнуты последовательность и логика качественных изменений в «Триптихе»: личностное осознание – самоосознание наставников – вера в формирование нового общества. Акцентируется роль сродного труда, разграничение толпы и героя (ремесленника; певца), ответственность, моральная обязанность, функции искусства, созвучность поколений в общем замысле государственного творения. В эволюции идейных акцентов текста прослежена аналогия к мистерии Т. Шевченко «Великий льох» («Подземелье»), а также влияние категорий гипотетического и категорического императива (И. Кант). Отмечено, что действенность идей государственного творения определяются верой и силой духа, как отдельных единиц так и ведущих слоев и всего народа.

Ключевые слова: триптих, апокриф, легенда, сказка, рассказ, текст, сюжет, тема.

Yablonska Olha. “Triptych” as Lesia Ukrainka’s Imperative Mood. In the paper on the base of Lesia Ukrainka’s article “triptych” is analyzed the importance of passionate beginning. It is traced the specific implementation of author’s intentions in different genre forms (apocryphal legend, fairy tale). It is noted that the first time space text – the New Testament, the second – antiquity, and the third is set in modern times are Ukrainian national history. Consistency and logic of qualitative changes in the “triptych” are highlighted: personal awareness – self mentors – faith in the formation of a new society. Attention is paid to the role of related work, distinguishing between the mob and the hero (artisans, singer), responsibility, moral duty, function of the art, conciderence of generations in a joint state-thought. In the evolution of the ideological emphasis text is traced analogy to Shevchenko’s mystery “The big cellar” and outlet categories hypothetical and the categorical imperative (Kant). It is emphasized that the efficacy of state-defined ideas of faith and power of spirit as separate units and leading sectors and all people.

Key words: triptych, Biblical apocrypha, legend, fairy tale, story, text, plot, theme.

Стаття надійшла до редакції 05.10.2016 р.

УДК 821.161.2–1:7.036.5

Галина Яструбецька

«ОДЕРЖИМА» ЛЕСІ УКРАЇНКИ В АСПЕКТІ ФЕНОМЕНОЛОГІЇ ТВОРЧОСТІ

У статті поставлено мету – застосовуючи метод феноменологічного аналізу, показати драматичну поему «Одержима» Лесі Українки як художній

об'єкт безвідносно до контексту, на підставі її іманентної сутності. Авторське «я» постулює себе в діапазоні одержимості, здатності здійснювати редукцію фізичного світу до «трансцендентного нуля» (М. Мамардашвілі). Аргументовано тезу про міфологічно-ейдетичний тип мислення Лесі Українки, його закоріненість в античну епоху з її культом Міфологічного Принципу, у генетичних і типологічних зв'язках із багатьма явищами світової культури, зокрема й гностицизмом. На основі поглядів О. Лосєва про гносеологічно-енергетичну семантику ономатичних процесів вибір імен Міріам і Одержима вмотивовано як художньо найбільш доцільний у параметрах ідеї. Показано, що потік феноменологічного буття формується завдяки двополюсним інтенціям любові та гніву в степені одержимості, чим визначається особливість «Поетики Вогню» (Г. Башляр). Одержимість постає як умова та запорука глибини споглядання й самоспоглядання. У світлі ноєсису драматична поема Лесі Українки відкривається як презентація міфотворчо активної свідомості.

Ключові слова: тип творчості, феноменологічне буття, контемпліяція, інтенціональність, ономатична енергія, ейдологія, міфологія.

Рецепція творчості Лесі Українки репрезентує сьогодні своєрідний феномен: чим більше розширюються методологічні горизонти, вдосконалюється теоретико-диференціальний інструментарій, збагачується палітра герменевтичних принципів, тим зростає відстань між текстуальною автентикою й варіантами інтерпретацій (різнорівневих), що їх пропонує сучасність. Мається на увазі, звичайно, передовсім літературознавчий аналіз, але в тому числі й режисерські тлумачення, декламаційно-сценічні акценти. Спроба наблизити Лесю Українку до свідомості реципієнта початку ХХІ ст. виявляє ситуацію зростання дистанції між твором літературним і естетичним, якщо скористатися теорією Р. Інгардена, згідно з якою художній текст як семантично-вербальна структура трансформується в естетичний у процесі сприймання.

Можна сформулювати проблему й по-іншому: від часу появи Лесі Українки в красному письменстві, незважаючи на цілу «лесезнавчу» науку, ідентифікація її феномену здебільшого перебуває на двох полюсах: раціоналістично-аналітичному, академічному, логічно-позитивістському й емоційному, психологічно-описовому. Ні один підхід, ні другий не може охопити діапазон явища, яким є, зосібна, драматургія Лесі Українки, щонайменше, з двох причин. Перша коріниться в особливостях типу мислення Лесі Українки, друга – у таких самих властивостях реципієнта, а врешті, у неспівмірності першого й другого.

З подібного приводу висловився О. Лосєв, пояснюючи вчення Платона в аспекті ейдосу та ідеї: «...весь період філософії, який називають новоєвропейським, докорінно відрізняється від античної філософії і у своїй раціоналістичній обмеженості може її тільки спотворити» [5].

У чому особливість мислення Лесі Українки? Де шукати відповідь, яка виведе на «останні глибини» її творчого методу? Найперше, що спадає на думку: Леся Українка – «новоромантик». Це твердження набуло вже аксіоматичного характеру. Нема потреби вкотре апелювати ні до самої авторки, ні до представників численного дослідницького корпусу, що майже одностайний у цьому питанні. Є окремі відхилення від генеральної неоромантичної лінії, але вони пасіонарного плану. Йдеться, зокрема, про драматичну поему «Одержима», світовідчуттєвий вектор якої – експресіоністичного змісту. Вмотивовано такий погляд на «Одержиму» в монографії «Динаміка українського літературного експресіонізму» [9]. Але зараз мова не про стильову тенденцію модернізму з певними принципами організації художнього часопростору, які так детально описала Леся Українка в студії «Винниченко», а про здатність свідомості здійснювати редукцію фізичного світу до «трансцендентного нуля» (М. Мамардашвілі), до рівня, на якому функціонує сам Смисл. Такий тип мислення можна назвати міфологічно-ейдетичним. Це – культивоване в часи античності світовідчуття з його сповіданням органічного пов'язання частин, що не означає простої суми, множинності предметних об'єктів. Віддаляючись у часі від цієї епохи з її Міфологічним Принципом, людська свідомість опинилася під владою механістичного світогляду, технократичного духу.

Тільки окремі представники, це, властиво, генії, є в останні століття носіями ейдетично-міфологічного переживання світу, а їхня творчість – об'єктивацією такого способу мислення. Це Данте, Гете, Леся Українка. «Лісова пісня» – вершинний зразок, підсумок геніальної українки на шляху «повернення вперед». Початок цієї дороги вглиб себе як углиб міфу ознаменувала драматична поема «Одержима». Подивимося на «Одержиму» так як вона є, саму по собі, як феноменологічну структуру, відкинувши історико-біографічні, метафізичні, психологічні пояснення. Для цього якраз і потрібен фактор конгеніальності, який особливо важливий там, де йдеться про однотипність енергетики авторської свідомості і свідомості реципієнта.

«Одержиму» як енергосистему характеризує «ерупційна», вибухова природа [3, с. 81], що на стильовій диференціальній шкалі відповідає романтичному, неоромантичному, експресіоністичному типу творчості [3, с. 81]. Експресіоністичний має особливий статус завдяки найвищому показнику «квантифікації енергозатрат» (М. Кодак).

«Одержима» з цього погляду – максимально інтенсивна й найвищою мірою напружена реальність. Саме такий режим задається назвою, і це режим одержимості. Семантика цього слова може бути витлумачена і позитивно, і негативно, але так чи інакше, незалежно від наданого сенсу, одержимість – стан свідомості, який підпорядковує собі всі сфери життєдіяльності його носія на певний період часу або ж назавжди.

Подивимося на «Одержиму» крізь призму ономатичної енергії. Об'єктом виступатимуть два імені: Одержима і Міріам. Одержима – не випадково з великої літери, оскільки це – друге ім'я головної героїні в плані самоусвідомлення, розуміння власної природи, означення способу свого буття, принципу самоорганізації особистості. Міріам – окреслене й зафіксоване історичне буття, Одержима – ейдологічне, сутнісне. За класифікацією О. Лосева, є три «чисто ономатичних енергії»: перцептивна, імагінативна, когитативна. Скористаємося принципом О. Лосева, згідно з яким він подав своє бачення «від-реальнення» (Ж.-П. Сартр) інобуття від Смислу на шляху формування-появи імені. Властиво, це тлумачення біблійного «І першим було Слово. І Слово було Бог» (в О. Лосева це означено як «міф – розгорнуте магічне ім'я») [4]: «...енергія сутнісного, проявляючись у народженні інобуттєвого тіла, у смисловому розчленуванні його, в усвідомленні цього розчленування й в усвідомленні цього усвідомлення, на найвищому й найбільш синтетичному своєму ступені є чистий акт витворювання сутнісним усього інобуття у всіх його і поза-інтелігентних, і інтелігентних судьбах, у тій нерозрізнятній точці, коли вся властива йому інтелігенція дана йому як інтелігенція сутнісного. Це – **гіпер-поетична енергія** сутнісного, або розумний екстаз – найвищий прояв імені сутнісного в інобутті» [4].

Драматична поема подає назву «Одержима» як розгорнуте магічне ім'я, у поле енергії якого втягнуте власне ймення Міріам. Коротка історична довідка сповіщає, що Міріам – дочка Амрама й Йохаведи, старша сестра Аарона і Мойсея (Ісх. 15:20). Біблійна історія Міріам позначена позицією непокори, бунтарства (разом з Аароном засумні-

валась в одноосібному праві Мойсея спілкуватися з Богом, за що була покарана проказою). Пророчий дар Міріам уважався менш потужним, ніж у Мойсея. Коли пророчиця померла в м. Кадеш на сороковому році після Виходу з Єгипту, зникла вода, і це загрожувало євреям смертю від спраги.

Отже, якщо прийняти за методологічну основу погляди О. Лосєва щодо гносеологічно-енергетичної семантики ономатичних процесів, то вибір імені Міріам указує на енергію бунтарства й провидіння. Природу бунтарства, його ступінь визначено екзистенційним «одержима», і таким чином отримуємо вказівку на ініціативну історію-перехід у змінений стан духу. Окрім того, одержима як узагальнене поняття отримує статус власного імені, що підтверджує назва драматичної поеми. Енергія трансформаційного змісту корелює з енергією непокори, свободи – формується стихія ірраціональності, надмірності. «Насправді сам динамізм емоційних слів – це поетичні образи, які народжуються в горнилі мовлення; своїм рухом, своїм вибухом вони відповідають прибічникам сталого мовлення. Якби потім ми змогли дати відчутти, що в поетичному образі палає надмірність життя, надмірність слів, ми б довели, крок за кроком, що є сенс говорити про «палку мову», величезне вогнище непокорених слів, у якому розплавляється буття у своєму майже шаленому прагненні стати надбуттям», – розмірковував Г. Башляр [1, с. 32].

Згідно зі значенням, яке має лексема «одержимість», у просторі, який конститується таким способом контактування із середовищем і з самим собою, не може бути нічого іншого, крім одержимості. Це – єдино справжня і максимально конкретна реальність, категорія свідомості й буття взагалі. Одержимість у Лесі Українки здобуває міфотворчу функцію, постає міфологемою. Таке ключове, доцентрове ймення в єдності міфологічно-магічної енергії, в розгортанні своїх конотацій, а також об'єктно-предметний ряд твору в композиційній версії – це група «фактів розуміння», які завжди репрезентують той чи той модус свідомості автора, особливо якщо йдеться про тексти, ендогенним ядром яких є ерупційна енергія. Що це так, підтверджує «Одержима» в її цілісності та динаміці – **як система**. «Висока дієвість, енергетика жанрів Лесі Українки, і ліричних, і лірико-драматичних, читачами та критиками відчувається, а науково пояснюється тим, що текстуальна маса її творів максимально “спресована” до монолітності; завдяки цьому вони – цілком у згоді з природничою

формулою Ейнштейна – швидше досягають мети руху – свідомості реципієнта» [3, с. 82].

Якщо потік феноменологічного буття формується завдяки інтенціям любові в степені одержимості, то це вказує на масштаб особистості у фазі найвищої концентрації інтелектуальних, духовних, емоційно-чуттєвих ресурсів. Це – презентація міфологічно-евхологічно-магічної системи цінностей, фаза гносису, правдивий (екстатичний) статус духу, коли жоден імпресіоністичний психологізм не деформує істотного «плернерними» ефектами. Одержимість любов'ю стає умовою й запорукою глибини споглядання – у парадигмі «Буття-Міф-Ейдос-Ідея» (О. Лосєв), що рівнозначне самоспогляданню (розширення горизонтів «я»). Постає питання, чи ув'язується поняття «споглядання» з одержимістю? «Споглядання – це найвище вираження розумового й духовного життя людини... Це духовне чудо... Це глибинна віра, знання, надто глибоке, щоб його осягнути в словах, образах чи поняттях... у спогляданні ми знаємо, “не знаючи”. Або, точніше, ми знаємо, але по іншу сторону знання чи незнання» [6]. Про що в такому контексті інформує «Одержима»? Перцептивний принцип засвідчує вибір і відбір «матеріалу», який виключає психологічно-побутові обставини і реалії, а також історичну деталізацію. Ідеться не про час Ісуса Христа, не про Нього як реальну постать чи Бога і навіть не про Його вчення, нехай і в аспекті ревізії. Композиційним центром драматичної поеми є Міріам-Одержима.

Оскільки асоціації з постатями старозавітних і новозавітних історій не можуть не виникнути, то найперше, до чого хочеться вдатися, це до паралелей з образами та ідеями, що циркулюють у священнописних текстах. Однак відразу ж стає очевидним відхилення від християнських догм в одній із найбільш розрекламованих цим віровченням заповіді – любити свого ближнього як самого себе.

Нехай!

*Я знаю се, проклята я навіки,
бо я любить не вмію ворогів.*

.....

*так я узброєна в свою ненависть,
як вартовий коло царської брами,
що радий вихопить на кожного свій меч,
хто тільки зле замислить на владаря [8, с. 134].*

Крім того, привертає увагу вибраний формат спілкування. Один одному опонують жінка з ім'ям Міріам та Ісус Христос. Момент беззастережного виконання приписів Іншого (хай це і сам Син Божий), бездумного, рабського поклоніння відсутній. Нема інтонації **пошуку** істини, намагання **вияснити** суть, що, наприклад, характеризує спілкування Ісуса зі своїм найближчим оточенням – апостольським. Це й не відлуння образу Хоми, який відрізнявся схильністю до сумнівів, розсудливого аналізу і міг відповісти Ісусу на Його слова «А куди я йду – дорогу ви знаєте» розгубленим запитанням «Ми не знаємо, Господи, куди йдеш; як же можемо знати дорогу?» (Ів. 14: 1–5). Міріам несхитна у своїй вірі, але так само непорушна в своїй незгоді з Христом щодо любові до цих «недолугих і безпорадних» (Ф. Ніцше), апологія яких – основна мета християнського вчення. Міріам **знає любов** і **знає ненависть**, хоча можна означити цей стан і як гнів. «Для повноти психологічного відчуття ми маємо прожити якийсь час на двох полюсах нашого двостатевого буття. Саме тоді ми побачимо вогонь (= одержимість. – Г. Я.) у всій його жорстокості та підтримці, то в образі любові, то в образі гніву» [1, с. 7].

*Ви, сонне кодро! Світло опівночі
не будить вас? Вам заграва кривава
очей лінєвих не здола розплющить?
Бодай вам вічний сон наліг на груди
і зморою душив вас без кінця.
Мені сто раз від вас миліші гади,
бо в них таки, либонь, тепліша кров [8, с. 138].*

Міріам, заради якої написано твір, за напрямом активності своєї свідомості, за змістом своєї одержимості (любов) наближається більше до гностицизму, поширеного саме в епоху пізньої античності, що історично вмотивовувалося можливістю для людини за допомогою інакшого розуміння світу зняти вагу самотності, пригніченості зовнішніми обставинами, а також тим, що ідея самопізнання гностиків корелювала з пізньою античністю як епохою перехідною, епохою широких культурних контактів.

Міріам з «Одержимої» на зрізі діалектики мислення – гностик у питанні джерел зла і в питанні про знання. Надійніше й найпереконливіше джерело знань – сама Міріам у своєму переживанні

любові до Месії. Любов до Месії – міра особистості (за С. К'єркегором). Це жива любов, тільки очищена від заземлених пристрастей, що й відрізняє Міріам від інших представників роду людського. Віра поступається місцем самовідчуттю, зло – не в непослуху, а в пасивності і страхові, у мізерності душ, у відмові від власної позиції. Масштаб Міріам вимірюється «іскрою трансцендентної любові, котра у формах гегелівського “індивідуального духа” торує собі шлях крізь тьму знебоженого матеріального світу, поза історією і понад нею, – і, в кінцевому підсумку, тільки й надає земній історії сенсу» [2, с. 224]. Власне, саме задля того, аби художньо об'єктивувати переживання (любові й гніву) міфологічного діапазону і гностичної природи (розуміння своєї причетності до абсолютного), і написана драматична поема «Одержима». Твір в аспекті феноменології творчості – опосередкований самовираз, самоспоглядання одержимості-фатуму, а в плані форми – це, фактично, монолог рівня поеми в широкому значенні цього поняття. «Одержимою» Леся Українка не тільки засвідчує вихід на якісно відмінний від попереднього рівень свідомості, а й остаточний розрив із романтично-психологічною традицією в літературі, естетичну реабілітацію Міфотворчого Принципу. Величина особистості, явлена в драматичній поемі, співмірна темі «міцного оволодіння вогнем» (Г. Башляр), що пропонує критерії міфологізованих Емпедокла й Етни. Твір Лесі Українки в сутнісно-емоційній парадигмі – експресіоністська варіація емпедоклівського феномену, точка долання неподоланного рубежа між можливим і неможливим (явище трансгресії в контексті синергетичної ідеї випадкової флуктуації). Об'єктивується занурення у вогонь-одержимість-смерть. Спостерігаємо вихід за межі приватної драми з імпресіоністичною оптикою психологізму (психодрами), оскільки тут проявляється потреба Етни. Леся Українка впритул наблизилася до тої межі, коли, як зауважив Г. Башляр, «Поетика та Пережите взаємодіють. Психіка поводить себе за правилами Поетики. Звідки, цього разу, щастя творити» [1, с. 125]. Свідомість, репрезентована в «Одержимій», підпорядкована законам «Поетики вогню» (Г. Башляр). Усе, що у творі належить історії, біографії, релігії, навіть філософії – другорядне. Над усім панує образ вогню-одержимості-самотності. «Треба бути полум'ям, щоб жити в пеклі, треба стати полум'ям, щоб кинутись у надра Етни. Емпедокл належав вулканові навіть ще до того, як він туди кинувся» [1, с. 127]. На ноетичному зрізі драматична поема Лесі

Українки постає актом контемплляції, як його характеризує Томас Мертон: «Ці муки – ніби випробування вогнем, у якому саме світло невидимої істини, яке торкнулося нас у спогляданні, змушує сумніватися і врешті відкидати всі забобони й умовності, які ми до цього часу сприймали ледь не як догми... Споглядання – не знеболювальне. Але якою пожежею в ньому палають і перетворюються в попіл старі зношені слова, штампи, лозунги, раціоналізації! ... Це жахливе руйнування і спалення ідолів, очищення храму, щоб ніщо створене людиною не займало місця, якому Бог повеліває бути незайнятим: центр, екзистенціальний алтар, котрий просто “є”» [6].

У світлі феноменології драматична поема «Одержима» відкривається як презентація міфотворчої активності свідомості. В аспекті міфологічної ейдології отримує особливий статус одержимість. Це – генерувальний фактор чуттєвого, духовно-тілесного світу вселенської божественної плоті. Одержимість амбівалентна: до механізму устрою Всесвіту Леся Українка вписала любов і ненависть у найвищій амплітуді енергетичного прояву, маніфестуючи себе в масштабі «архетипного» психологізму. «Одержима» – «момент вогню». Подальша творчість – досвід пережитого вогню. Драматургія Лесі Українки в плані об'єкта інтенціонального аналізу – перспектива для літературознавчих досліджень.

Джерела та література

1. Башляр Г. Фрагменти Поетики Вогню / Гастон Башляр ; [пер. з фр. Р. В. Мардера]. – Х. : Фоліо, 2004. – 143 с.
2. Забужко О. Notre Dame d'Ukraine: Українка в конфлікті міфологій / О. Забужко. – 3-тє вид., випр. – К. : Факт, 2007. – 640 с.
3. Кодак М. Долаючи драматизм життя: наукові розмисли над творчістю Лесі Українки / М. П. Кодак ; [упорядкув. Л. С. Кодак ; передм. Л. З. Мороз]. – Луцьк : ПВД «Твердиня», 2016. – 88 с.
4. Лосев А. Диалектика мифа [Електронний ресурс] / А. Ф. Лосев. – Режим доступу : predanie.ru/losev-aleksey-fedorovivh/book/72544-dialektika-mifa (дата обращения: 25.11.2016)
5. Лосев А. Ф. Очерки античного символизма и мифологии [Электронный ресурс] / А. Ф. Лосев. – Режим доступа: psylib.org.ua/books/lose000/txt014.htm (дата обращения: 25.11.2016)
6. Мертон Т. Новые семена созерцания [Электронный ресурс] / Томас Мертон. – Режим доступа : <http://www.rulit.me/autor/merton-tomas-novye-semena-sozercaniya-download-free-245248.html> (дата обращения: 20.05.2016).
7. Ніцше Ф. Так казав Заратустра; Жадання влади / Ф. Ніцше ; [пер. з нім. А. Онишка, П. Таращук]. – К. : Основи, Дніпро, 1993. – 415 с.

8. Українка Леся. Зібрання творів. У 12 т. Т. 3. Драматичні твори / Леся Українка / [редкол. : Є. С. Шабліовський (голова) та ін. ; упорядкув. та прим. І. О. Лучник]. – К. : Наук. думка, 1976. – 396 с.
9. Яструбецька Г. І. Динаміка українського літературного експресіонізму : монографія / Г. І. Яструбецька. – Луцьк : ПВД «Твердиня», 2013. – 380 с.

References

1. Bashliar, Haston, ed. And Mardera, R. V., trans. 2004. *Frahmenty Poetyky Vohniu* [Fragments of Poetics of Fire]. Kharkiv: Folio (in Ukrainian).
2. Zabuzhko, O. 2007. *Notre Dame d'Ukraine: Ukrainka v konflikti mifolohii* [Notre Dame d'Ukraine: Ukrainka in conflict of mythologies]. Kyiv: Fakt (in Ukrainian).
3. Kodak, M. 2016. *Dolaiuchy dramatyizm zhyttia: naukovi rozmysly nad tvorchistiu Lesi Ukrainky* [Overcoming the drama of life: scientific thoughts about Lesya Ukrainka's art]. Lutsk: Tverdynia (in Ukrainian).
4. Losiev, A. 1990. *Dialektika mifa* [The *Dialectics* of the *myth*]. Available at: predanie.ru/losev-aleksey-fedorovivh/book/72544-dialektika-mifa. (in Russian).
5. Losev, A. 1993. *Ocherki antichnogo simvolizma i mifologii* [Outlines of Ancient Symbolism and Mythology]. Available at: psylib.org.ua/books/lose000/txt014.htm (in Russian).
6. Merton, Tomas, ed., and Raievskaiia-Khiuz, O. trans. 2010. *Novyie semena sozertsaniia* [New seeds of contemplation]. Available at: <http://www.rulit.me/autor/merton-tomas-novye-semena-sozercaniya-download-free-245248.html> (in Russian).
7. Nitshe, Fridrikh, ed., and Onyshko, A., and Tarashchuk, P., trans. 1993. *Tak kazav Zaratustra; Zhadannia vlady* [Thus Spoke Zarathustra; The Will to Power]. Kyiv: Osnovy, Dnipro (in Ukrainian).
8. Ukrainka, Lesia, ed., and Shabliovskiyi, Ye. S., et al. 1976. *Zibrannia tvoriv u 12 tomakh. Tom 3* [Collection of works]. Kyiv: Naukova dumka (in Ukrainian).
9. Yastrubetska, H. I. 2013. *Dynamika ukrainskoho literaturnoho ekspresionizmu: monohrafiia* [Dynamics of Ukrainian Literary Expressionism]. Lutsk: Tverdynia (in Ukrainian).

Яструбецька Галина. «Одержимая» Лесі Українки в аспекте феноменології творчства. В статтю поставлена ціль – применив метод феноменологического анализа, показать драматическую поэму «Одержимая» Лесі Українки как художественный объект независимо от контекста, на основании ее иманентной сущности. Авторское «я» постулирует себя в диапазоне одержимости, возможности редуцировать физический мир до «трансцендентного нуля» (М. Мамардашвили). Аргументируется тезис об мифологически-эйдетическом типе мышления Лесі Українки, его связи с античной эпохой с ее культуром Мифологического Принципа, в генетических и типологических взаимоотношениях со многими явлениями мировой культуры, в том числе и гностицизмом. На основании взглядов А. Лосева о гносеологически-энергетической семантике ономатических процессов выбор имён Мириам и Одержимая вмотивирован как художественно наиболее целесообразный в параметрах идеи. Показано,

что поток феноменологического бытия формируется посредством биполярных интенций любви и гнева в степени одержимости, чем определяется особенность «Поэтики Огня» (Г. Башляр). Одержимость предстаёт как условие и залог глубины созерцания и самосозерцания. В свете ноэсиса драматическая поэма Леси Украинки открывается как презентация мифотворчески активного сознания.

Ключевые слова: тип творчества, феноменологическое бытие, контемплация, интенциональность, ономатическая энергия, эйдология, мифология.

Yastrubetska Halyna. “Obsessed” by Lesia Ukrainka in the Aspect of Creative Work Phenomenology. In the article there was put an aim – to show a dramatic poem “Obsessed” by Lesia Ukrainka as an artistic object regardless of the context, on the basis of its immanent essence. Author’s “I” postulates itself in the range of obsession, possibility to reduce physical world to the “transcendent zero” (M. Mamardashvili) using the phenomenological analysis method. A thesis concerning Lesia Ukrainka’s eidetic type of thinking is argued, its connection with an ancient epoch with its cult of Mythological Principle, in genetic and typologic mutual relations with many phenomena of world culture, including gnosticism. On the basis of A. Losiev views about gnosiological-energetic semantics of onomatic processes, choice of the names Miriam and Obsessed motivated as artistically most expedient in the context of idea. It is shown that the stream of phenomenological life is formed by means of love intensions in the obsession degree that determines the feature of “Fire Poetics” (G. Bashliar). Obsession appears as a condition and mortgage of contemplation and self-concentration depth. In the light of noesis Lesia Ukrainka’s dramatic poem is opened as presentation of myth forming active consciousness.

Key words: type of creative work, phenomenological life, contemplation, intentionality, onomatic energy, eidology, mythology.

Стаття надійшла до редакції 04.10.2016 р.

**ОСОБИСТІТЬ І ТВОРЧІСТЬ
ЛЕСІ УКРАЇНКИ В КОНТЕКСТІ
КУЛЬТУРНОЇ ПАРАДИГМАТИКИ ЕПОХ.
РОДИНА ДРАГОМАНОВИХ-КОСАЧІВ**

УДК 811.161.2«19»

Олег Баган

**ЛЕСЯ УКРАЇНКА В ПІЗНІХ ІНТЕРПРЕТАЦІЯХ ДМИТРА
ДОНЦОВА: НАЦІОСОФСЬКИЙ І КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ
КОНТИНУУМИ**

У статті проаналізовано два есеї Д. Донцова про драматичні твори Лесі Українки «Три хвилини», «Адвокат Мартіян». Автор доводить, що ідеологічно письменниця виражала в художніх формах консервативні, ідеалістичні й ірраціоналістичні струмені в українській культурі початку ХХ ст. Обидва твори мають чітку націософську проблематику, утверджують принципи історичного волюнтаризму, національного героїзму та революціонізму як емоційно-протестної енергетики буття.

Ключові слова: націософія, ірраціоналізм, ідеалізм, волюнтаризм, героїзм, консерватизм, неоромантизм, традиціоналізм

Серед усієї драматичної спадщини Лесі Українки, мабуть, два твори – «Три хвилини» (1906), «Адвокат Мартіян» (1913) – чомусь привертали до себе увагу дослідників найменше. Хоч як це дивно, але навіть у багатьох монографіях про письменницю чи бодай розлогіх есеях автори або обминали ці твори, або присвячували їм буквально кілька речень аналізу. Друга проблема щодо цих все-таки маленьких шедеврів Лесі Українки – це часто завужене або й хибне трактування їхньої проблематики та концепції. Тому вельми цікаво, що Дмитро Донцов (1883–1973), який майже все життя активно писав про творчість своєї улюбленої літераторки, присвятив цим творам доволі великі есеї в період свого повторного перебування в еміграції: «Сила крови («Три хвилини» Лесі Українки)» («Вісник», Нью-Йорк, 1951), «Конфлікт поколінь» («Адвокат Мартіян» Лесі Українки)» («Вісник»,

Нью-Йорк, 1954). Очевидно, що він уважав їх ключовими у спадщині письменниці, оскільки загалом окремим її творам не присвячував есеїв, а радше прагнув охопити цілісно естетику й ідеологію авторки.

Зроблений нижче вибірковий огляд основних праць у галузі лесезнавства – і класичних, і сучасних – виявив уже оцінену нами закономірність в інтерпретаціях: обминання аналізу або неточне й неповне розуміння філософської, власне націософської, і культурологічної проблематики цих драматичних сцен. Наприклад, М. Зеров у знаменитій студії «Леся Українка» (1924) цілком не інтерпретує названих творів [12]. Перед ним М. Євшан так само обминув їх у своїх трьох емоційних есеях про Лесю Українку [7–9]. М. Драй-Хмара присвятив рівно один абзац діалогу «Три хвилини», у якому лаконічно показав проблематику твору, не занурюючись у його філософію [6]; про проблематику «Адвоката Мартіяна» сказав більше і зробив такий висновок: «В “Адвокаті Мартіяні” змальовано боротьбу світоглядів двох поколінь – батьків і дітей. Леся Українка стоїть на боці батьків... Ідеалом її є Мартіян, самовідданий робітник повсякденного життя. Драматична поема “Адвокат Мартіян” – це гімн непомітному, скромному, але великому і важкому подвигу самозречення в ім’я сім’ї» [6, с. 140]. Науковець однозначно робить ідеальним героєм Мартіяна й зовсім ігнорує постать Ардента, на якій концентрує свою концепцію аналізу Д. Донцов.

Спробу глибшого потрактування «Адвоката Мартіяна» здійснив Б. Якубський, який, правда, уже відчутно залежав від радянських ідеологічних кліше. Він запропонував, хоч дещо прямолінійно, той висновок, що поетеса в образі Мартіяна вивела узагальнений тип «українських інтелігентів-партійців, що не здібні були до найменшої революційної дії» [16, с. 130]. Критик уважав, що загалом авторка стояла на боці молоді, дітей адвоката – Аврелії і Валента, які бунтують проти Мартіянової суворой покірності й уперто вичікувальної життєвої позиції. Однак Б. Якубський ширше не розгортав цієї тези, увійшовши в колію вузькобільшовицького соціологізму, партійщини й атеїзму.

Ми обминаємо аналіз лесезнавчих праць радянського періоду, оскільки в них домінували надто спрощені й однозначні оцінки: за стандартом у «Трьох хвилинах» ідеальним героєм є Монтаньяр, «справжній революціонер класового типу», а Мартіян – це «тип більшовика напередодні революції».

З новіших досліджень виділимо такі. В. Агеєва в книзі «Поетеса зламу століть» залишає драматичний етюд «Три хвилини» на маргінесі, про нього майже не йдеться, а про «Адвоката Мартіяна» каже, що в цьому творі центральною «постає колізія християнської покори й індивідуальної свободи» [1, с. 237]. Авторка вважає, що трагізм постаті Мартіяна визначається «ціною фанатизму» [1, с. 239], тобто фокусує всю драматичну концептуалістику твору на Мартіянові. А. Войтюк, який загалом відзначався уважністю при прочитанні Лесиних героїв, проникливо описав складність образу Мартіяна, що розривається між двома концептуально й духовно відмінними принципами сприйняття християнських догм – живим та ортодоксальним [2, с. 30]. Однак автор повністю концентрує свою увагу тільки на етико-релігійній проблематиці, ігноруючи національну, яку виявив і розгорнув Д. Донцов.

Л. Демська-Будзуляк присвятила двом творам значно більше місця у своїй монографії, ніж інші дослідники, – по цілому маленькому підрозділові: «Свобода, яка поневолює» (про «Три хвилини») і «Добровільна втрата ідентичності» (про «Адвоката Мартіяна»). Однак дослідниця чомусь усю силу свого літературознавчого аналізу спрямовує на тему «зради» Жирондиста, який утік із революційної Франції [4, с. 146], коли, натомість, головні філософські ідеї твору, на думку Д. Донцова, висловлює якраз Монтаньяр. Проблематику «Адвоката Мартіяна» А. Демська-Будзуляк тлумачить суто в морально-духовному аспекті, не помічаючи алузії до політико-національної ситуації в Україні початку ХХ ст., на чому акцентує Д. Донцов. Головний герой «мертвіє» від надмірної покірної дисциплінованості в церковній структурі та її догматиці [4, с. 141].

Також обидва твори Лесі Українки майже губляться у вкрай суб'єктивних монографіях Н. Зборовської [11] та О. Забужко [10], очевидно, що їхня проблематика та інтенціональність чужі авторкам. Іноді в цій темі трапляються цілком курйозні, абсурдні випадки, коли дослідники зовсім не розуміють концепції Лесиноного твору, необгрунтовано перекичуючи його проблематику, як, наприклад, Н. Малютіна, яка чомусь стверджує, що в «Трьох хвилинах» розгорнута «філософія часу» письменниці [12, с. 97–102]. Мабуть, тут єдиним «аргументом» за цю тезу є слово «хвилини», що насправді повністю підміняє логіку твору та його ідей.

Отже, цей стислий огляд промовляє, що українські літературознавці а) не беруть до уваги *ірраціоналістично-волюнтаристської*

філософії поетки, яка особливо яскраво виявляється якраз у цих двох творах, б) для сучасних літературознавців незрозуміла *національна проблематика* й, відповідно, *моральні устремління* героїв творів, які висловлюють філософеми самої письменниці.

Як відомо, Д. Донцов захоплювався Лесею Українкою особливо, вважав, що саме вона своїми ідеями допомогла йому сформувати правильний ідеалістичний і національно-вольовий світогляд, вирватися з літепло-драглистої маси українського народництва й малоросійства. Він писав про неї майже протягом усього життя: перший яскравий твір датується 1913 р. – стаття «Поэзия индивидуализма» («Украинская жизнь», № 9/10), останній з'явився рівно через 50 років – у 1963-му: «Забутий заповіт» (Альманах «Гомону України», Торонто на 1963 р.). Його блискучий есеї «Поетка українського Рисорджименто: Леся Українка» (1922) став, по суті, першим естетичним маніфестом нової, формованої передусім самим Д. Донцовим, літературної течії і культурно-мистецької доктрини – *вісниківського неоромантизму* – і знайшов широкий відгук у тогочасній критиці та літературознавстві, навіть попри більшовицьку цензуру на більшій частині України. Згодом він написав такі імпульсивно-драматичні й концептуальні есеї, як «Пам'яті великої бунтарки» («Вістник», 1938, кн. 2) і «Поетка-пророчиця» (у книзі «Туга за героїчним», Лондон, 1953). І що цікаво: тематика «Трьох хвилин» і «Адвоката Мартіяна» є в усіх цих творах лише ескізно або дотично. І вже в еміграції, в Америці, у 1950-ті рр., Д. Донцов, ніби відчуваючи, що він ще щось не договорив про велику Поетесу, вирішив написати окремі есеї про два її знакові драматичні твори [4; 5].

Перед самим аналізом есеїв мусимо зробити вступний екскурс у тему розвитку ідеологічних тенденцій в Україні 1-ї половини ХХ ст. Приблизно від 1895 р. серед української інтелігенції під впливом настроїв європейського модернізму та ідей консервативної, ідеалістичної та ірраціоналістичної, філософії (А. Шопенгауер, Е. Гартман, В. Дильтей, М. Шелер, Ф. Ніцше, Г. Моска, В. Соловйов та ін.) відбувається поступовий світоглядний злам, повільне розчарування в ідеях позитивізму-раціоналізму та матеріалізму, які успішно й довго домінували в українському суспільному мисленні перед тим, принаймні від 1850–1860-х рр. Цей злам був відображений насамперед у творчості Івана Франка – центральної постаті тодішньої української культури, який саме від 1895 р. змінює естетичну й ідеологічну

тональність у своїх творах. Цього року виходить його драма «Сон князя Святослава», пройнята модерністською поетикою та духом неоромантизму, одна за одною з'являються його психологічні, далекі від соціологізму новели, а як мислитель він видає низку статей із суворою критикою соціалізму, пускається в роздуми в дусі філософського консерватизму («На склоні віку (Розмова вночі перед новим 1901 роком») і т. ін. Хоча ця світоглядна тенденція не стала переможною (і в цьому виявився злий фатум для українства!), а українське суспільство залишалося ще до 1917 р. в полоні панівних ідей лібералізму й соціалізму, пацифізму й лоялізму, матеріалізму й практицизму, все ж у середині української еліти почалися кволі ідеологічні течії, які спонукали до кардинального переосмислення здобутків і перспектив демократофільського ХІХ ст. Власне, творчість Лесі Українки і представляє *найповніше* всю цю *інтелектуальну й моральну драму* сумнівів, пошуків, візій та прозрінь. І в цьому полягає вся складність її світогляду і складність інтерпретації її творчості.

Д. Донцов був наймаркантнішою постаттю цього драматичного процесу виформовування-виборсування правих, ірраціоналістично-волонтаристських ідей із моря українського, по-народницькому спримітизованого і наївного, демократизму-соціалізму, егалітаризму та космополітизму. Він 1909 р., після першої еміграції з підросійської України через участь у революційному русі й арешт, зустрівся на курорті Закопане в Карпатах із В'ячеславом Липинським, першим концептуальним українським консерватором, визначним істориком-державником. Очевидно, це знайомство посприяло його пришвидшеній переорієнтації на праві ідеї й відходів від соціалістичного табору. Від 1913 р. Д. Донцов почав активно сіяти самостійницькі, волонтаристські та традиціоналістичні ідеї, виходячи із світоглядних засад ірраціоналістичних філософів: Дж. Мадзіні, Й. Фіхте, Ж. Сореля, Ш. Пегі, М. Барреса, Г. Честертона, Ф. Ніцше та ін. Упродовж 1913–1917 рр. на сторінках журналів «Шляхи» (Львів) і «Украинская жизнь» (Москва) він вирізнявся як найрадикальніший і концептуальний публіцист націософського типу. Паралельно тривав процес його захоплення творчістю Лесі Українки, у якій він знаходив художнє втілення й образне розпрацювання всіх основних принципів філософського ірраціоналізму: емоціоналізму (Міріам, Тирца), інтуїтивізму (Касандра), містицизму й релігійності (Міріам, Йоганна, Присцилла), національного традиціоналізму й гідності (Антей, Оксана), духу сили

й порядку (Донна Анна), антиматеріалізму (Руфін), героїчного типу поведінки (Ардент, Монтаньяр, Раб-неофіт) і т. ін. Хоча сама письменниця на рівні суспільної ідеології повністю не перейшла на платформу правих ідей (можливо, і через важкий об'єктивізм свого оточення та особистий характер самозамикання), проте на естетичному рівні вона їх виразила доволі повно, у вигляді художніх візій.

Усі ці чотири роки – від 1913-го до 1918 р. – Д. Донцов наполегливо шукав для національної ідеології українства живі приклади з європейської історії та культури, як здобувати національну волю, як завзято боротися з перешкодами і ворогами, утверджувати свою духовно-естетичну самобутність. Найцікавішими, мабуть, його статтями цього періоду були «Справа Унії», «Нарід-бастард», рецензія на роман В. Винниченка «Божки», «Катова вечерея», «Національні святощі», «Українська відправа російському лібералізму», «Польська криза», «Шевченко і наша генерація», «Гетьман Мазепа в європейській літературі» (усі – в журналі «Шляхи», ідейна та естетична концепція якого досі належно не оцінена в українській науці). У них автор явив новий, волюнтаристський, тип мислення. (Зараз усі ці твори вперше передруковано у виданні: Донцов Д. Вибрані твори. У 10 т. Т. 1–2 / упорядкув., ред., передм. О. Багана. – Дрогобич: ВФ «Відродження», 2011).

Приїхавши в революційну Україну 1918 р., Д. Донцов уже був переконаним консерватором, антисоціалістом, державником-традиціоналістом. Тому приєднався до консервативної партії хліборобів-демократів на чолі з С. Шеметом, підтримав гетьманський переворот П. Скоропадського як варіант українського бонапартизму, почав агітувати в пресі за посилення українського мілітаризму та запровадження політики чіткого захисту національних інтересів. Участь у революції дала йому змогу глибше зрозуміти її логіку й закономірності, що він надзвичайно виразно й достеменно описав у книзі «Підстави нашої політики» (1921), яка, власне, стала першим широким за змістом ідеологічним маніфестом *вольового націоналізму й традиціоналізму* в Україні. Від цього часу починається дуже активна, різнобічна й плідна ідейно-пропагандивна праця Д. Донцова з поширення та розвитку світоглядних принципів, вартостей й естетики героїчного націоналізму-ірраціоналізму, що невдовзі перетворило його на одного з найяскравіших виразників правої політичної філософії в усій Середньосхідній Європі.

Ми стисло описали ідейний шлях Д. Донцова для того, щоб пояснити один важливий аспект його літературних інтерпретацій творчості Лесі Українки: тлумачення її художніх ідеологем було для нього нагодою ще й ще раз пояснити українцям закони історії, закони національної боротьби, ще раз осмислити живі уроки недавніх невдалих змагань. **Він розвинув той континуум націософського ідеалізму й культурологічного традиціоналізму-героїзму, який започаткувала вона.**

В есеї «Сила крові» Д. Донцов спробував виявити й осмислити головну колізію світогляду творчості Лесі Українки та водночас пояснити, що є правдивим двигуном Історії. Діалог Жирондиста з Монтаньяром – це наче піковий момент історіософських узагальнень письменниці, яка хотіла сама для себе з'ясувати, які ж саме моральні й теоретичні фактори сприяють найбільшому динамізмові історичного процесу, забезпечують успіх певної ідеї. Жирондист – типовий раціоналіст, ліберал-прагматик, який вірить, що поступ історії визначається світлими ідеями, просвітою народу, раціональними законами. Монтаньяр – це людина з містико-героїчним, волюнтаристським світоглядом, він знає, що світом керують не теорії, не правила, а пристрасті, сильні пориви духу, героїчні звершення й жертвна кров, пролита в боротьбі. Центральна філософема твору, на думку Д. Донцова, – теза Монтаньяра: **«Не в ідеї, мій пане, сила, а в самій крові!»** [5, с. 12]. Критик робить такий засновок: «В маленькім творі поетки – дві головні проблеми: перша – яким способом поступає переможець, щоб **унешкідливити подоланого і вбити його ідею?** Друга – яким способом подоланий забезпечить тріумф своїй ідеї?» [5, с. 13].

Д. Донцов уважав, що Леся Українка в цьому творі протрактувала вічні проблеми людського буття, вічне зіткнення двох протилежних світоглядів: **скептичного** (Жирондист) і **релігійного** (Монтаньяр). Байдуже, що монтаньяри, тобто якобінці, формально були атеїстами, як і російські більшовики, до яких він наводив історіософську алюзію, насправді вони були передусім **містиками**, бо до засліплення вірили у **правду своєї сили, у святість покладених за неї жертв і проливої крові**. Якобінці перемогли в революції, бо мали більше, ніж представники інших ідеологічних таборів – монархісти, помірковані конституціоналісти, жирондисти-республіканці, – любові до своїх ідеалів, більше фанатизму, здібності битися й умирати за них. І в

цьому полягає сенс Історії: *її силову динаміку витворюють пристрасті й сила волі учасників історичного процесу*. Націософський висновок Д. Донцова для українців як поневоленої нації такий:

1) «основна мета тирана (поневолювача-чужинця. – *О. Б.*) – вбити в підбитих дух борців, прищепити психіку плебея. Переможе той з двох, який *не дасть в собі вбити комбативний дух*»;

2) «...тріумф здобуває лише ідея, *окрашена в пурпур крові*, проллятої для її здійснення»;

3) «...вбрати в ці володарські шати ідею, посадити її на трон, можуть *лише окремої породи люди*. Для яких поезія життя не в буденнім щасті чи вигоді, а в ризику, в борні, в змагу» [5, с. 16].

Д. Донцов пояснював ідею «крові» в *Лесі Українки* як візію про вічне містичне змагання, про яке казав Й. В. Гете у «*Фаусті*»: «Кров – це особливий сік» [5, с. 15], тобто тільки здібність людини до жертвності перетворює її й ідею, яку вона несе, на реальний, переломний фактор-двигун історичних змін. Монтаньяр так пояснює цю філософему: «Скажи мені, яку ідею скриня та ховала, що звалась за життя Луї Капет? Либонь ніякої? Чому ж тепер імення се дива справдешнії творить в Вандеї та Бретані?» [5, с. 12]. Ідея монархії (тобто Людовіка XVI – Луї Капета) спочатку впала, бо вона перестала викликати до себе сильну любов, містичні пристрасті (під впливом пропаганди раціоналістичних мислителів-просвітників, зрозуміло). Але коли в боротьбі за монархію почали падати перші героїчні жертви, коли знову розбудилася містика почуттів серед монархістів, тоді спалахнули велетенські повстання на захист ідеї короля у Вандеї і Бретані.

Леся Українка дає можливість Жирондистові самому прийти до істини, у моральних муках на вигнанні він нарешті збагнув, чому його так тягне на Батьківщину, у вир боротьби: «Звичайний крамар там ставав героєм, / Там невіглас робився геніальним, одна хвилина там давала більше, / ніж всі три роки, що прожив я тут» [15, с. 235]; Там «... змагався б я, боровся, поривався, / тремтів би за життя своє хвилеве, / але я жив би ...» [15, с. 236]. Він усвідомлює, що без пристрасті людина, як він, стає «могильним каменем» [15, с. 236]. Так, концепція твору приводить читача до ірраціоналістського історіософського висновку.

В есеї «Конфлікт поколінь» Д. Донцов ширше розгорнув свою націософську проблематику критичного аналізу твору «Адвокат Мар-

тіян». Його головні тези були такими. Драма має актуалізаційний національний підтекст: авторка в давньоримських персонажах і ситуаціях моделює складні проблеми розвитку українського національного руху початку ХХ ст. Лінія конфлікту пролягає між представниками старшого покоління (Мартіяном, Ізогеном, сестрою Мартіяна Альбіною) і молодшого (Ардентом, дітьми Мартіяна Аврелією та Валентом), тобто між табором типових українських народників-поступовців (від Товариства українських поступовців на чолі з М. Грушевським, С. Єфремовим, Є. Чикаленком, Д. Дорошенком та ін.), прихильників лоялістської, вичікувальної, еволюційної лінії в патріотичному русі, і молодими людьми із героїко-революційною свідомістю, які були тоді ще в цілковитій меншості. Д. Донцов узагальнював: «Становище отих культурних чи навіть політичних українських установ обабіч Збруча нагадувало становище отої “церкви” в драмі... перед діячами національно-українського руху встали питання: чи перед нами стелиться доба довгого мирного розвою, поступової еволюції, процесу ... чи нас чекає доба катастроф? Чи маємо лише не дражнити кесаря і за всяку ціну зберігати існуючі легальні установи, чи готуватися до неминучого “зудару” нашої “віри” з чужим кесарем?» [4, с. 11].

Головною проблемою твору, на його думку, є зіткнення-зіставлення двох типів психології патріотичних борців: **консервативного, пристосованського, формалістського й героїчного, щирого, протестного**. Мартіян та Ізоген – це люди, які, хоч і за натурою наполегливі й тверді, але прийняли форми спокійного культурно-політичного руху (народництва та лоялізму) й не відважуються щось змінити, пристосуватися до нових обставин, заглянути в буремне й велике майбутнє. Для них важливіша вже сама **форма**, тобто певна громадсько-політична структура, а не ідея визвольного руху. Такі люди «...полегеньку, потихеньку стають патріотами установи, хоч би треба було для її збереження **поступатися ідеєю**. Тоді настає момент, коли з установи вивітряється дух, що її створив. Юрба лишається вірною лише фасадом, зовнішньому в тій установі, її емблемам, барвам, зовнішнім формам. Провід стає чужий вогневі, що одушевляв перших будівничих, дбає вже тільки про установу, незалежно від компромісів, які доводиться робити з чужими кесарями для її утримання. Установа, не її ідея, стає самоціллю...» [4, с. 10].

Натомість молоді люди – Аврелія, Валент – представляють тип живих ідеалістів справи. Вони тужать за щирими, сильними й відкри-

тими емоціями, за відкритою боротьбою за свої ідеали в той час, коли разом із батьком повинні ховатися зі своєю правдою (вірою), зі своїми справжніми уподобаннями, як таємні християни (патріоти). Ось роздум Д. Донцова: «Вірувати й ісповідувати свою віру перед цілим світом ворожим, кидати йому виклик, нехай приймати смерть, та цілим серцем і душею жити в ім'я ідеї. А коли ні, то іти туди, де шумує хоч інше, та барвисте й пишне життя!» [4, с. 7]. Вони не хочуть бути «меживірками», як каже Валент, тобто не приставати до «ідолянського» (язичницького) табору, ані до християнського (бо таємні). «Це тип людей, – резюмує Д. Донцов, – що прагнуть повно жити, їм краще все – змагання, муки, ризик, лише не те “безглузде животіння”» [4, с. 7].

Ось як це осмислює сам Валент, який обирає все-таки, усупереч батьковим заповітам, революційний шлях боротьби:

*... Чин живий
або живеє слово – се талан мій,
я син оратора таки недарма!
Та досі скрізь цвіла і сірим муром
ставала на дорозі обережність.
Я не проламувався через мур,
шануючи своє завдання, батьку,
але тепер знайшов я кружну стежку,
що вже тобі шляху не переріже...
Я вступлю до війська
... Піду туди, де бій кипить найдужче,
а там уже ніхто не запитає
мене про віру. Там – аби одвага
та добрий меч, а се буде у мене [14, с. 31–32].*

Історіософський принцип для Д. Донцова такий: «Всяка ідея, що хоче пересилити іншу, мусить вабити своїх adeptів чимсь рівно-сильним, рівно могутнім, рівно пишним. А коли ні, коли нову ту віру можна славити лише з замкнутими устами, то врозтіч піде вірних стадо» [4, с. 7]. Молоді герої твору – Аврелія, Валент і Ардент – якраз виражають своїм типом натури *нову ідею* для нації, яка мусить колись перемогти. На думку Д. Донцова, головним героєм драми Лесі Українки в сенсі носія центральної ідеї твору є Ардент, а не адвокат

Мартіян Емілій, герой, який розбиває язичницьку статую кесаря на знак протесту, бунту, тому, що не може більше зносити примирливо-інертного руху християн, які постійно тільки вичікують на ліпші часи. Д. Донцов наголошує, що ім'я Ардента походить від латинського слова *ardere* – горіти, палати. Це художній натяк авторки на те, що тільки люди з палаючою душею і серцем, тобто героїчні, можуть здобути гідне майбутнє для нації.

Д. Донцов наводить приклад Ірландії, народ якої зумів кардинально перемінити засади самовиховання і визвольної боротьби: з народу-слуги, парія ірландці стали народом героїчних, безкомпромісних зусиль і зуміли вирвати свою країну з пазурів наймогутнішої імперії світу – Великої Британії [4, с. 9]. Власне, до такої ментальної переміни закликала своїх земляків Леся Українка. Він наводить сумний історичний приклад: «У 1914 році, як вибухла Війна, репрезентативний орган українських патріотів в Москві “Украинская жизнь” видав “Відозву”, в якій осуджував всіх українських Ардентів – сепаратистів, самостійників, що думали скористати з війни для розвалу Росії (серед таких був і сам Д. Донцов, який тоді очолив самостійницький Союз визволення України і написав програму для нього. – О. Б.), заявив свою повну лояльність супроти Москви проти її ворогів. Бо від необдуманих виступів загорільців могли потерпіти лояльні українські установи – преса, товариства “Просвіти” і т. п. Їх треба було рятувати... Чи рятували? Ні. Зараз же з вибухом війни влада московська позамикала пресу і просвітні установи ... Не допомгла тактика Ізогена!» [4, с. 12].

Отже, Д. Донцов на ґрунті драми Лесі Українки підводить до осмислення вічної проблеми, яка постає перед кожним національно-визвольним рухом, і не тільки визвольним, бо і незалежна нація мусить дбати про постійну мобілізацію своїх зусиль та форми піднесення, щоб не занидіти в Історії: який вибрати шлях змагань – *еволюційно-приспосованський чи героїко-революційний?* Так, революційний шлях неодмінно принесе великі труднощі й жертви, але тільки в його вогні може *зродитися та загартуватися сильний і подвижницький характер нації*. Д. Донцов підсумовував: «Всі установи світу – церква, держава, правляча аристократія, нація, та чи інша установа – все це витвір не матерії, а духу, таких людей, яких виводить Леся в типах Ардента, Жирондиста, Міріям, Касандри. Де цей дух горить, постає їх задум в фізичнім світі. Де він гасне, або його

гасять, – розпадається й гине їх світ і в площині фізичній. Так все бувало, так і буде» [4, с. 13].

Обидва твори Лесі Українки – «Три хвилини» й «Адвокат Мартіян» – виявляли ідеалістичний, ірраціоналістично-волютаристський спосіб мислення авторки, і тому так імпонували Д. Донцову. За суттю це були *націософські* твори, хоч їхня ідейно-проблемна спрямованість майстерно та вишукано увібрана в абстрактні й екзотичні історичні образи.

Леся Українка була тим із небагатьох українських інтелектуалів-культурників кінця ХІХ – початку ХХ ст., які збагнули світоглядний переворот доби Модернізму в напрямі до повернення філософських основ духовного ідеалізму, ірраціоналізму та інтуїтивізму, які яскраво розвинулися в епоху Романтизму. Вона передчула народження нового героїчного типу націоналізму в Україні. Д. Донцов теж апелював до цих буттєвих принципів, зокрема, й під впливом Лесі Українки. Як ідеолог, публіцист, критик, культуролог, він широко розгорнув пропаганду цих принципів у міжвоєнну добу й навіть витворив в українській політиці та культурі цілі окремі великі течії – *вольовий націоналізм і вісниківський неоромантизм*.

Драматичний діалог «Три хвилини» і драматична поема «Адвокат Мартіян» художньо пояснюють значення *духовного напруження, духовного горіння* в Історії, тлумачать, що тільки *героїка* рятує нації в кожній складній історичній ситуації. Ірраціональні сутності людського буття – щира віра, містичні візії, великі пристрасті, героїчні і жертвовні поривання, інтуїтивні прозріння, духовні піднесення – зміцнювали й розвивали народи і надалі як неодмінні постулати будуть робити народи сильними, по-романтичному завзятими і переможними. І в цьому сенсі ці твори є глибинно неоромантичними художніми маніфестами доби.

Джерела та література

1. Агеєва В. Поетеса зламу століть: творчість Лесі Українки в постмодерній інтерпретації / Віра Агеєва. – К. : Либідь, 1999. – 264 с.
2. Войтюк А. Проблеми творчості Лесі Українки / Адам Войтюк. – Дрогобич : Коло, 2001. – 84 с.
3. Демська-Будзуляк Л. Драма свободи в модернізмі: пророчі голоси драматургії Лесі Українки / Леся Демська-Будзуляк. – К. : Академвидав, 2009. – 184 с.
4. Донцов Д. Конфлікт поколінь («Адвокат Мартіян» Лесі Українки) / Д. Донцов // Вісник (Нью-Йорк). – 1954. – Ч. 6. – С. 5–13.

5. Донцов Д. Сила крови («Три хвилини» Лесі Українки) / Д. Донцов // Вісник (Нью-Йорк). – 1951. – Ч. 2. – С. 11–16.
6. Драй-Хмара М. Леся Українка: життя й творчість / М. Драй-Хмара // Драй-Хмара М. Літературно-наукова спадщина. – К. : Наук. думка, 2002. – С. 35–151.
7. Євшан М. Леся Українка / М. Євшан // Євшан М. Критика. Літературознавство. Естетика. – К. : Основи, 1998. – С. 153–160.
8. Євшан М. Леся Українка / М. Євшан // Євшан М. Критика. Літературознавство. Естетика. – К. : Основи, 1998. – С. 160–164.
9. Євшан М. Fiat ars! (На вічну пам'ять Лесі Українки) / М. Євшан // Євшан М. Критика. Літературознавство. Естетика. – К. : Основи, 1998. – С. 164–166.
10. Забужко О. Notre Dame d'Ukraine. Українка в конфлікті міфологій / Оксана Забужко. – К. : Факт, 2007. – 640с.
11. Зборовська Н. Моя Леся Українка / Ніла Зборовська. – Тернопіль : Джура, 2002. – 228.
12. Зеров М. Леся Українка / М. Зеров // Зеров М. Твори. У 2 т. Т. 2. Історико-літературні та літературознавчі праці. – К. : Дніпро, 1990. – С. 359–400.
13. Малютіна Н. Філософія часу в екзистенційному просторі драматичного діалогу Лесі Українки «Три хвилини» / Н. Малютіна // Український модернізм зі столітньої відстані : зб. наук. пр. – Вип. X. – Рівне : [б. в.], 2001. – С. 97–102.
14. Українка Леся. Адвокат Мартіан / Леся Українка // Українка Леся. Зібрання творів. У 12 т. Т. 6. Драматичні твори. – К. : Наук. думка, 1977. – С. 9–70.
15. Українка Леся. Три хвилини / Леся Українка // Українка Леся. Зібрання творів. У 12 т. Т. 3. Драматичні твори. – К. : Наук. думка, 1976. – С. 217–239.
16. Якубський Б. Адвокат Мартіан / Б. Якубський // Українка Леся. Твори. У 12 т. Т. 9 / Леся Українка. – Х. ; К. : Книгоспілка, 1924–1930. – С. 119–137.

References

1. Aheieva, Vira. 1999. *Poetesa zlamu stolit: Tvorchist Lesi Ukrainky v postmodernii interpretatsii* [The poet of the boundary of the centuries: Lesia Ukrainka's works in the postmodern interpretation]. Kyiv: Lybid (in Ukrainian).
2. Voitiuk, Adam. 2001. *Problemy tvorchosti Lesi Ukrainky* [The problems of Lesia Ukrainka's creative work]. Drohobych: Kolo (in Ukrainian).
3. Demska-Budzuliak Lesia. 2009. *Drama svobody v modernizmi: Prorochi holosy Lesi Ukrainky* [The drama of freedom in Modernism: prophetic voices of Lesia Ukrainka]. Kyiv: Akademvydav (in Ukrainian).
4. Dontsov, Dmytro. 1954. "Konflikt pokolin («Advokat Martian» Lesi Ukrainky)" [The conflict of generations: "Lawyer Martian" by Lesia Ukrainka]. *Visnyk*, 6: 5–13. New York (in Ukrainian).
5. Dontsov, Dmytro. 1951. "Syla krovy" («Try khvylyny» Lesi Ukrainky)" [The power of blood ("Three minutes" by Lesia Ukrainka)]. *Visnyk*, 2: 11–16. New York (in Ukrainian).
6. Drai-Hmara, Mykhailo. 2002. *Lesia Ukrainka: Zhyttia i tvorchist* [Lesia Ukrainka: life and work], 35–151. Kyiv: Naukova dumka (in Ukrainian).

7. Yevshan, Mykola. 1998. "Lesia Ukrainka" [Lesia Ukrainka]. In *Krytyka. Literaturoznavstvo. Estetyka*, edited by M. Yevshan, 153–160. Kyiv: Osnovy (in Ukrainian).
8. Yevshan, Mykola. 1998. "Lesia Ukrainka" [Lesia Ukrainka]. In *Krytyka. Literaturoznavstvo. Estetyka*, edited by M. Yevshan, 160–164. Kyiv: Osnovy (in Ukrainian).
9. Yevshan, Mykola. 1998. "Fiat ars! (Na vichnu pamiat Lesi Ukrainky)" [Fiat ars! In everlasting memory to Lesia Ukrainka] In *Krytyka. Literaturoznavstvo. Estetyka*, edited by M. Yevshan, 164–166. Kyiv: Osnovy (in Ukrainian).
10. Zabuzhko, Oksana. 2007. *Notr Dame d'Ukraine: Ukrainka v konflikti mifolohii* [Notr Dame d'Ukraine: Ukrainka in the conflict of mythologies]. Kyiv: Fakt (in Ukrainian).
11. Zborovska, Nila. 2002. *Moia Lesia Ukrainka* [My Lesia Ukrainka]. Ternopil: Dzhura (in Ukrainian).
12. Zerov, Mykola. 1990. "Lesia Ukrainka" [Lesia Ukrainka]. In *Tvory u 2-kh tomakh Tom 2: Istoryko-literaturni ta literaturoznavchi pratsi*, edited by Mykola Zerov, 359–400. Kyiv (in Ukrainian).
13. Maliutina, N. 2001. "Filosofiiia chasu v ekzystentsiinomu prostori dramatychnoho dialohu Lesi Ukrainky «Try hvylyny»" [The philosophy of time in existential space of drama dialogue in "Three minutes" by Lesia Ukrainka]. *Ukrainskyi modernizm zi stolitnioi vidstani*, 10: 97–102. Rivne (in Ukrainian).
14. Ukrainka, Lesia. 1977ю "Advokat Martian" [Lawyer Martian]. In *Zibrannia tvoriv u 12 tomakh*, edited by Lesia Ukrainka, 6: 9–70. Kyiv: Naukova dumka (in Ukrainian).
15. Ukrainka, Lesia. 1976. "Try hvylyny" [Three minutes]. In *Zibrannia tvoriv u 12 tomakh*, edited by Lesia Ukrainka, 3: 217–239. Kyiv: Naukova dumka (in Ukrainian).
16. Jakubskyi, Borys. 1924–1939. "Advokat Martian" [Lawyer Martian]. In *Zibrannia tvoriv u 12 tomakh*, edited by Lesia Ukrainka, 9: 119–137. Kharkiv–Kyiv (in Ukrainian).

Баган Олег. Леся Українка в поздних інтерпретаціях Дмитрия Донцова: нациософский и культурологический континуумы. В статье проанализированы два эссе Д. Донцова о драматических произведениях Леси Украинки «Три минуты», «Адвокат Мартиан». Предполагается, что поэтесса в художественной форме выразила в этих произведениях консервативные, идеалистические и иррационалистические интенции в украинской культуре начала XX в. Объясняется, что это был чуть ли не единственный автор в украинской литературе того времени, который писал в таком философском направлении. Основанием для этого послужило неоромантическое мировоззрение Леси Украинки, ее индивидуалистические и героические настроения. Одновременно большое внимание в статье уделено эволюции мировоззрения самого Дмитрия Донцова как наиболее яркого украинского теоретика традиционализма и философского иррационализма. Основное внимание уделено анализу идеологических концепций Леси Украинки в этих драматических поэмах, которые концентрируют в себе ее главные политические взгляды на современную историю Украины. Оба произ-

ведення имеют четкую нациософскую проблематику, утверждают принципы исторического волюнтаризма, национального героизма и революционизма как эмоционально-протестной энергетики бытия.

Ключевые слова: нациософия, идеализм, иррационализм, волюнтаризм, героизм, консерватизм, неоромантизм, традиционализм.

Bahan Oleh. Lesia Ukrainka in Later Interpretations of Dmytro Dontsov: Natosophical and Cultural Continuum. In this article it is analyzed two essays of Dmytro Dontsov about the dramatic works of Lesia Ukrainka “Three Minutes” and “Lawyer Martiyan”. The author proves that ideologically writer expressed in artistic forms the conservative and idealistic irratsional streams in Ukrainian culture in the early twentieth century. It is explained that it was almost the only author in the Ukrainian literature of that time, who wrote in a such philosophical way. The cause for this was the neo-romantic worldview of Lesia Ukrainka, her individual and heroic spirits. At the same time it is granted attention to the evolution of the outlook of Dmytro Dontsov as the most brilliant Ukrainian theorist of traditionalism and philosophical irrationalism in the article. It is granted the main attention to the analysis of the ideological concepts of Lesia Ukrainka in these dramatic poems, which concentrated her main political views on the modern history of Ukraine in itself. Both works have a clear natsiosofski problems, affirm the principles of historic voluntarism, national heroism and revolutionism as emotional and protest energy of being.

Key words: natosophy, irrationalism, idealism, voluntarism, heroism, conservatism, neoromanticism, traditionalism.

Стаття надійшла до редакції 03.10.2016 р.

УДК 929:316.344.42(477) Кобилки-Сидоренки

Алла Дуба

ІЗ СУЗІР'Я ДРУЗІВ: ЗВИТЯЖЦІ КОБИЛКИ-СИДОРЕНКИ (МАТЕРІАЛИ ДО МАЙБУТНЬОЇ ЕНЦИКЛОПЕДІЇ ЛЕСІ УКРАЇНКИ)

У статті представлено матеріали до біографій знайомих родини Лесі Українки Наталії Павлівни і Гаврила Романовича Сидоренків та їхніх нащадків, які складають інтелектуальну еліту України. Опубліковані тут документальні джерела можуть бути використані для написання статей до енциклопедії Лесі Українки.

Ключові слова: дисертація, бібліотекар-референт, фармаколог, офтальмолог, фтизіатр, інфекціоніст, клітинна біологія, біотехнологія рослин, пташиний грип, генетика.

Уперше почула про Кобилків-Сидоренків я наприкінці 1970-х рр., коли почала працювати в Київському музеї Лесі Українки, згодом познайомилася і з Наталею Павлівною Сидоренко, яка неодноразово приходила до нас на якісь вечори чи просто для щирого спілкування з нами, науковцями. Своєю чергою я і моя колега Олександра Шалагінова бували в гостях у Сидоренків, поступово відкриваючи для себе якийсь зовсім новий світ, власне київський контекст сім'ї Лесі Українки. Наше приятне спілкування на той час ще далеко не повністю означало усвідомлення мною того, що значила ця конкретна родина для Косачів і для України. Сприймала їх радше як симпатичних знайомих і – трохи віддалено – людей, які щось там знали про сестер Лесі Українки, зберігали певні меморії Косачів. І тільки через багато років по тому я усвідомила, з ким щасливо звела мене музейна доля.

Серйозних літературознавчих чи музеєзнавчих досліджень за цією тематикою нема. Є окремі публікації про представників названої родини за вузькопрофесійною тематикою (біологія, медицина), але вони доступні й відомі дуже вузькому колу спеціалістів. Зокрема останнім часом з'явилася ґрунтовна стаття Віктора Кунаха¹ про Павла Сидоренка до його 90-річчя, де присутньо згадано і його батьків, і дружину, і дочку [4]. Тому метою й первісним завданням цього дослідження стало виявлення важливих документальних даних про членів родини Кобилків-Сидоренків із подальшим уведенням цих матеріалів до літературознавчого наукового обігу.

Отже, здавалося б, звичайна київська родина, яка з 1928 р. мешкає в будинку № 6 по вулиці Омеляна Пугачова (колишній Макарівській) у київській місцевості Татарка, Загорівщина (район Лук'янівки). У Вікіпедії зазначено: «Будинок № 6 належав купцю М. Моржанову, з 1929² року – лікарю-фтизіатру, інфекціоністу, головному лікареві Київського туберкульозного диспансеру Гаврилові Сидоренку. Тут бували сестри Лесі Українки – Ізидора Косач-Борисова та Ольга Косач-Кривинюк. Будинок зведений у цегляному стилі наприкінці ХІХ століття». За твердженням Віктора Кунаха, цей будинок, «який нині є пам'ятником історії і культури м. Києва, вже майже 90 років насичений “духом українства”» [4, с. 107]; «У цьому будинку не раз

¹ Кунах Віктор Анатолійович (нар. 28.04.1946 р., с. Селець Житомирської обл.) – доктор біологічних наук, професор, член-кореспондент НАНУ, завідувач відділу генетики клітинних популяцій Інституту генетики НАНУ, професор Київського національного університету ім. Т. Г. Шевченка, учень П. Г. Сидоренка.

² У Вікіпедії помилка – насправді 1928 р.

святкували різні події, а то й просто заходили на філіжанку кави чи склянку чаю практично всі відомі біологи й визначні медики Києва (і не лише Києва). Тут з давніх-давен своїми були і є художники та скульптори династії Голембієвських-Зноби, неодноразово були в гостях мати Лесі Українки письменниця Олена Пчілка, сестри Лесі Українки Ольга Косач-Кривинюк та Ізидора Косач-Борисова, академіки М. Ф. Кащенко, Ф. Г. Яновський, В. П. Філатов, А. Ю. Кримський, Ю. І. Кундієв, Л. В. Хоцянов, певний час жив професор П. К. Шкварніков із сім'єю. А про студентів й аспірантів і, особливо, співробітників кафедри вірусології Київського національного університету імені Тараса Шевченка та відділу клітинної біології і анатомії Інституту ботаніки ім. М. Г. Холодного НАН України я вже й не кажу, їх тут перебував не один десяток та й не по одному разу!» [4, с. 107].

Спершу думалося, що сам факт знайомства цих родин відбувся вже у 1930-х, коли Наталія Павлівна прийшла до Медичної бібліотеки у Києві в час підготовки кандидатської дисертації, а Ольга Косач-Кривинюк, як бібліотекар-референт, почала робити для Наталі Сидоренко якісь необхідні дисертантці переклади із зарубіжних наукових видань. Але те їхнє знайомство могло б відбутися і дещо раніше, бо і сама Наталя Павлівна, і її чоловік Гаврило Романович родом із рідної для Лесі Українки й усіх Косачів-Драгоманових благословенної Полтавщини, а перші свої роки в Києві студентське подружжя Сидоренків мешкало в родині Грушевських, у яких Гаврило Сидоренко був сімейним лікарем. І в той дім на гостину постійно приходила Олена Пчілка зі своїми дітьми чи друзями. Зрозуміло, що найактивнішим, найцікавішим спілкування цих сімей було з 1930-х по 1943 р. Спілкування поступово переросло в щире дружбу. Вони бували вдома один у одного, разом зростали їхні діти. Багато спільних переживань, проблем, радощів і печалей. Коли ж почалася війна, їм довелося долати голод, холод, повну відсутність коштів, продуктів. Саме тоді Наталя Павлівна Сидоренко разом із Ольгою Петрівною Косач-Кривинюк, Ізидорою Петрівною Косач (Борисовою) та іншими жінками з професорських родин (зокрема з дружиною професора Собкевича¹ Ніною

¹ Собкевич Антон Іванович (01.03.1883 р., с. Максимовичі Радомишльського повіту Київської губернії – 23.12.1945 р., м. Київ) – український фтизіатр, доктор медичних наук, професор Київського медінституту, Київського фармацевтичного інституту (1931–1935), директор Київського НДІ туберкульозу (1926–1929). У 1930 р. був заарештований і звинувачений в українському буржуазному націоналізмі (читав лекції українською, носив українські вишиванки). У нього тоді конфіскували дім і садибу, передавши їх Київському кабельному заводу.

Євгенівною Насальською) почали вишивати українські сорочки за узорами Олени Пчілки і продавати їх на Євбазі.¹ Це давало хоч якусь можливість купити потрібні продукти. Такі сорочки охоче купували й німці. Відтоді в родині збереглась одна із таких сорочок, вишита на батисті. Є також два альбоми українських узорів, зібраних Оленою Пчілкою та Ольгою Косач-Кривинюк, які свого часу не віддали до Київського музею Лесі Українки, бо у час передачі Наталею Павлівною інших матеріалів Косачів онука Світлана, яка тоді багато вишивала, впросила бабусю залишити ті альбоми їй.

Варто окремо розповісти про кожного з представників цієї родини, що згодом може стати основою для певних статей до енциклопедії Лесі Українки та приміток і коментарів у майбутніх виданнях про оточення письменниці.

Сидоренко Наталія Павлівна, дівоче прізвище **Кобилко**.

Народилася 8 вересня (26 серпня за старим стилем) 1892 р. в с. Келеберді² на Полтавщині. Померла 19 червня 1990 р. в Києві. Похована на Берковецькому кладовищі. За фахом була біологом, фармакологом. Захистила кандидатську дисертацію на тему «Вплив соку листків алое на організм». Наукову роботу виконувала у співпраці з видатним українським офтальмологом Володимиром Філатовим.³ Син Наталії Павлівни Павло Гаврилович Сидоренко свідчитиме пізніше: «Совместно с академиком Владимиром Петровичем Филатовым, который бывал в 40[-вые] годы у нас в доме, они⁴ разрабатывали вопросы применения алое⁵, как биогенного стимулятора, для лечения различных заболеваний и в первую очередь при глазных болезнях» [5, арк. 2 (у автора – 3)].

Але не тільки науковою працею вславилася ця людина. Кореспондент газети «Прапор комунізму» свого часу засвідчив про Н. П. Сидоренко, зокрема, таке: «Ця енергійна безстрашна жінка переховувала у своєму домі біженців і киян, за якими полювали окупанти, як медик допомагала молоді уникнути фашистської неволі,

¹ Євбаз – старий київський базар в районі теперішньої площі Перемоги.

² Кременчуцький район, біля м. Комсомольська (Горішні Плавні).

³ Філатов Володимир Петрович (15(27).02.1875 р., с. Михайлівка Пензенської губ., Росія – 30.10.1956 р., м. Одеса) – видатний український офтальмолог, хірург, винахідник, поет, художник (псевдонім «Воталіф»).

⁴ В авторському тексті після «доме» крапка замість коми, а «Они» з великої літери.

⁵ У родині Сидоренків збереглась брошура: Сидоренко Н. П. Лікарська рослина столітник-алое / Н. П. Сидоренко. – К. : Держ. мед. вид-во, 1958. – 28 с.

врятувала і зберегла обладнання кафедри біології медичного інституту» [6]. Поруч із Філатовим, який був щирим другом їхньої родини, бачимо також академіків Миколу Стражеска¹, Миколу Кащенко², Григорія Костюка³. Родина приятелювала також зі знаним дефектологом Іваном Соколянським,⁴ який опікувався сліпоглухоніми дітьми. Наталя Павлівна походила з давнього козацького роду Кобилків, який дав світові зокрема **Катерину Кобилко**, племінницю Наталі Павлівни по братові Івану, більш відому за прізвиськом чоловіка як **Штуль**.

Наталія Павлівна була надзвичайно впевненою господинею. Щотижня придумувала і випікала якийсь новий торт. Навіть уже зовсім літньою жінкою брала свіжоспечений торт і говорила домашнім: «Цікаво, а чи жива N?». І йшла провідати якусь давню приятельку своєї молодості.

Сидоренко Гаврило Романович – чоловік Наталії Павлівни Кобилко (Сидоренко).

Народився 26 березня 1894 р. в с. Пирого Глобинського району на Полтавщині в родині селян-бідняків. Помер 21 жовтня 1965 р. в м. Києві. Похований у Києві на Берковецькому кладовищі. Видатний український інфекціоніст, фтизіатр, один із найкращих учнів Теофіла Яновського.⁵ Перед вступом до медінституту Гаврило Сидоренко

¹ Стражеско Микола Дмитрович (29.12.1876 р., м. Одеса – 27.06.1952 р., м. Київ) – видатний український терапевт

² Кащенко Микола Феофанович (25.04(7.05.) 1855 р., с. Московка Запорізької обл. – 29.03.1935, м. Київ) – видатний український біолог, доктор медицини і зоології, засновник акліматизаційних садів у Томську та Києві, творець (разом з В. О. Караваєвим) зоологічного музею, його перший директор (1919–1926).

³ Костюк Григорій Силевич (23.11.(5.12) 1899 р., с. Могильне на Херсонщині – 25.01.1982 р., м. Київ) – видатний український психолог.

⁴ Соколянський Іван Опанасович (25.03.1889 р., станиця Дінська на Кубані – 27.11.1960 р., м. Москва, Росія) – український дефектолог, психоневролог, тифло- і сурдопедагог, організатор Інституту дефектології в Харкові, професор Харківського медінституту, двічі арештований органами НКВД. Приятель Олександра Довженка, Остапа Вишні, Павла Тичини, Миколи Хвильового, Василя Блакитного, Леся Курбаса. Олександр Довженко мріяв створити науково-фантастичний фільм «В глибинах космосу», де головним героєм повинен був стати професор Соколянський.

⁵ Яновський Теофіл Гаврилович (12(24).06.1860 р., с. Минківці на Хмельниччині – 08.07.1928 р., м. Київ) – видатний український терапевт, засновник першої в Києві бактеріологічної лабораторії.

навчався у фельдшерсько-акушерській школі. 1922 р. Гаврило Романович закінчив Київський медінститут. У 1920-х рр. очолював Губздороввідділ Київської губернії, був членом колегії вищих шкіл м. Києва [4, с. 101]. Працював головним лікарем у Київському обласному туберкульозному диспансері, доцентом кафедри туберкульозу Київського медичного інституту. Багато зробив для реабілітації сліпоглухонімих дітей [6]. У 1938–1939 рр. напередодні захисту дисертації за тематикою фтизіатрії Гаврило Романович був репресований за сфабрикованим звинуваченням у тому, що начебто отруїв воду в Дніпрі, отруїв Мануїльського, служив в українській армії (насправді йшлося про на декілька десятиліть старшого від нього чоловіка з таким же прізвиськом, а сам Гаврило Романович тоді був ще зовсім молодим і служив фельдшером у Червоній армії), тобто одночасно було озвучено сім смертних вироків. Дивом виживши в сталінських катівнях, Г. Р. Сидоренко був відправлений на фронт, брав участь у боях біля Івано-Франківська, Києва, був одним з організаторів прориву з німецького оточення нашого війська, яке боронило Київ [6]. Брав участь у Сталінградській битві. Як спеціаліст-інфекціоніст із квітня 1942 р. був призначений командиром Інфекційного госпіталю особливого призначення № 4289 для боротьби з холерою та чумою [4, с. 102; 5, арк. 1 зв. (у автора – 2)]. До речі, німці госпіталю не обстрілювали, боячись розповсюдження інфекцій на великих територіях. Не менш показовою була місія Г. Р. Сидоренка під час підписання мирного договору після закінчення війни: «В последние дни войны и после ее окончания отец был начальником санитарно[й] части Группы¹ Оккупационных войск Германии, в частности обеспечивал (а попросту головой отвечал) медицинское обслуживание и питание всех делегаций во время Потсдамской конференции) в т[ом] ч[исле] И. В. Сталина, Г. Трумена, У. Черчиля, а затем К. Этли» [5, арк. 1 зв. (у автора – 2)]. І у цьому разі йшлося про людину, репресовану в 1930-х, але спеціаліста найвищого класу, якому таки можна доручити свої власні безцінні життя. Чи це не промовистий приклад цинічного парадоксу радянського соцреалізму?!.. І ще один важливий штрих до портрету цього звитязця: «Після війни він очолював Центральний інститут експертизи і працевлаштування інвалідів, багато

¹ Закреслене надруковане «Штаба», а вгорі над «Оккупационных» дописано «Группа».

зробив особисто для того, щоб у державі почалась розробка індивідуальних протезів для інвалідів війни і праці» [4, с. 102].

Сидоренко Павло Гаврилович – син Наталії Павлівни та Гаврила Романовича Сидоренків.

Народився у Києві 25 травня 1925 р., помер 30 грудня 2015 р. Похований в Києві на Берковецькому кладовищі. Кандидат біологічних наук, один із фундаторів клітинної біології і біотехнології рослин в Україні. Під час Другої світової війни школяр Павло Сидоренко пішов добровольцем на фронт, був тяжко поранений і контужений. «Наприкінці 1944 р. Павло поступив у 4-ту вечірню школу робітничої молоді й за рік закінчив її екстерном (9-й і 10-й клас) з відзнакою. 1945 р. поступив у Київський державний університет на біологічний факультет і вирішив спеціалізуватися по генетиці рослин. [...]. Дипломну роботу Павло виконував під керівництвом Л. О. Токаря, її було присвячено генетичному аналізу селекційних сіянців яблуні» [4, с. 102–103]. Закінчив біологічний факультет Київського державного університету ім. Т. Г. Шевченка. «У 1950–1953 рр. він навчався в аспірантурі на кафедрі генетики [...], де [...] вивчав кореневу систему яблуні» [4, с. 103].

Після захисту кандидатської дисертації працював на агрономічному факультеті Київського сільськогосподарського інституту, читав лекції, проводив практичні заняття. З 1957 р. почав працювати в системі АН УРСР консультантом, згодом ученим секретарем Відділу біологічних наук УРСР та вченим секретарем Об'єднаної вченої ради по захисту кандидатських та докторських дисертацій у галузі біології, членом та відповідальним секретарем у комітеті по науці при Комісії УРСР у справах ЮНЕСКО (1958–1971), став не тільки організатором, а й дослідником, автором і засновником нових наукових напрямів [4, с. 103]. З початку 1960-х рр. брав активну участь у відродженні генетики й цитології (клітинної біології), у заснуванні й роботі Українського товариства генетиків і селекціонерів ім. М. І. Вавилова [4, с. 103–104]. «З квітня 1964 р. П. Г. Сидоренко продовжив наукову і науково-організаційну діяльність в Інституті ботаніки АН УРСР на посадах старшого наукового співробітника та заступника директора інституту з наукової роботи. У відділі цитоембріології [...] Павло Гаврилович створив наукову групу з вивчення культури рослинних клітин і тканин *in vitro*, яку він і очолив. Основним напрямком досліджень цієї наукової групи, яка складалась переважно з аспірантів і

молодих випускників та студентів біологічного факультету Київського державного університету ім. Т. Г. Шевченка, було з'ясування біологічних особливостей рослинних клітин в культурі *in vitro* і можливого застосування культивованих клітин як джерела біологічно активних речовин [...]» [4, с. 105].

Віктор Кунах свідчить: «Павло Гаврилович був надзвичайно активним ученим, він буквально “фонтанував” новими науковими ідеями, якщо ці ідеї здавались співробітникам дивними і вони просто не хотіли працювати над їх реалізацією, він починав цю роботу сам. Зокрема, ще у 1967 р. він придумав і реалізував у працюючому приладі ідею так званої “мікрокузні”, за допомогою якої разом з О. І. Рибченком створював інструменти для мікроманіпуляцій і пересаджував ядра з одних рослинних клітин в інші, використовуючи культивовані клітини тютюну, моркви, партеноцисуса тощо. На цей прилад П. Г. Сидоренко отримав авторське свідоцтво на винахід. Він започаткував дослідження у галузі біоритмології культивованих клітин рослин за автотрофного та гетеротрофного живлення клітин. Активно підключився до робіт з біотехнології біологічно активних речовин та космічної біології, зокрема з використання біомаси культивованих клітин рослин (сої, моркви, броколі, топінамбура тощо) як харчової сировини для забезпечення космонавтів в умовах космічного польоту. Слід особливо підкреслити, що, по суті, всі, хто працював в очолюваній ним групі, це були його учні, що в більшості своїй реалізовували наукові ідеї Павла Гавриловича» [4, с. 105–106]. Активно працював П. Г. Сидоренко над ліквідацією згубних наслідків Чорнобильської катастрофи [4, с. 106]. «Науковий доробок П. Г. Сидоренка включає понад 120 наукових публікацій, він є співавтором трьох монографій і кількох авторських свідоцтв на винаходи» [4, с. 106]. Павла Гавриловича надзвичайно любила молодь. Він був для них, як старший брат і навіть як батько. Завжди цікавився не тільки перебігом наукових експериментів, а й тим, де і в яких умовах проживали його учні, намагався підтримати матеріально. Сидоренко, який став для майбутнього члена-кореспондента НАНУ Віктора Анатолійовича Кунаха першим наставником у науці, дуже багато зробив для нього ще на початку наукової кар'єри, адже коли юнак служив в армії в Білорусії, науковий керівник спромігся доставити туди мікроскоп, і молодий учений працював за улюбленим фахом. Учитель зробив також усе можливе й неможливе, щоб хлопець не потрапив служити

на Даманський, за що і сам мав неприємності від начальства. Кунах свідчить, що завдяки таким людям, як П. Г. Сидоренко, Київ ще не перетворився на «бетонні джунглі».

П. Г. Сидоренко став одним із фундаторів наукового журналу «Вісник Українського товариства генетиків і селекціонерів» та збірника наукових праць «Фактори експериментальної еволюції організмів». 1968 р. було створено в Інституті ботаніки АН УРСР лабораторію структури і функції клітин, де за участю П. Г. Сидоренка проводилися, зокрема, дослідження з клонування [4, с. 105–106]. Працюючи в Президії Академії наук УРСР, Павло Гаврилович брав участь у створенні двох академічних інститутів – Молекулярної біології та генетики, а також Інституту експериментальної патології, онкології і радіобіології ім. Р. Є. Кавецького.

Показово, що 1953 р., в часи гоніння на генетиків, Павло Гаврилович очолив групу студентів Київського державного університету, яка їздила в Мічурінськ та Москву, де він мав дискусію в Горках Ленінських з академіками Т. Д. Лисенком та його ідеологом І. І. Презентом з приводу генетики розвитку плодів рослин, обстоюючи основні положення і висновки своєї кандидатської дисертації, за що був вигнаний з роботи. Улюбленою справою Павла Гавриловича завжди була селекція яблук. «Під час знищення Акліматизаційного саду Павло Гаврилович зміг прищепити у власному саду кілька цікавих сортів і форм рослин, виведених М. Ф. Кащенком, таким чином врятувавши ці сорти», багато з тих унікальних дерев і кущів, дякуючи старанням П. Г. Сидоренка збережені нині зокрема у Національному ботанічному саду ім. М. М. Гришка [4, с. 102].

Сидоренко Олена Володимирівна – дружина Павла Гавриловича Сидоренка, уроджена Венглінська.

Народилась 3 червня 1925 р., померла 27 травня 2007 р. в м. Києві. Закінчила Київський державний університет імені Т. Г. Шевченка 1953 р. Була знаним в Україні й у світі вірусологом. Працювала в лабораторії обласної лікарні, потім в Інституті інфекційних хвороб, згодом у Київському університеті, де 12 квітня 1962 р. стала одним з творців першої в СРСР кафедри вірусології. Доцент, захистила кандидатську дисертацію. Написала докторську. Першою в Україні й у світі 1967 р. висіяла штами пташиного грипу. Але її опередили, що в Україні захищатися за цією тематикою не можна – якась родичка Щербицького працює за спорідненою темою. Довелося їхати на захист до Москви, де все пройшло успішно, але вслід за цим з

України прийшло розпорядження – не затверджувать! Потім був повторний успішний захист при спеціальній комісії з ВАКу, але й на цей раз в Україні докторську О. В. Сидоренко не визнано. Ще й пригадали те, що вона колись, як і більшість цивільних мешканців України, була в окупації. Це стало причиною того, що Олена Володимирівна не могла офіційно бути завкафедри, а мала право тільки багато років виконувати ці обов'язки. Олена Володимирівна багато років співпрацювала з академіком Чехословацької академії наук Діонізом Блашковичем, проводила експерименти на базі всесвітньо-відомого Інституту вірусології в Братиславі й публікувала результати досліджень у високорейтингових міжнародних журналах. Віктор Кунах, який добре знав Олену Володимирівну, свідчить про неї, зокрема, таке: «57 років поряд з Павлом Гавриловичем була його дружина, Олена Володимирівна Сидоренко, відомий вчений-вірусолог, кандидат біологічних наук, доцент, яка вперше в світі показала можливість персистенції вірусу грипу у свійських і диких тваринах, зокрема у перелітних птахах. Вона все своє наукове життя пропрацювала у Київському державному університеті ім. Т. Г. Шевченка, останні роки працювала доцентом і завідувачем кафедри вірусології. Високоерудована, інтелігентна, чуйна людина. Її шанували, любили і поважали як викладачі, так і студенти» [4, с. 106].

Сидоренко Світлана Павлівна – дочка Павла Гавриловича та Олени Володимирівни Сидоренків, онука Наталії Павлівни та Гаврила Романовича Сидоренків.

Народилася 23 вересня 1953 р. в м. Києві. 1975 р. закінчила біологічний факультет Київського державного університету імені Т. Г. Шевченка (спеціальність «цитологія»). 1978 р. захистила кандидатську дисертацію, 1999-го – докторську за спеціальністю «онкологія». Як дослідник працювала в Університеті штату Вашингтон (Сіетл, США), була міжнародним дослідником Медичного інституту ім. Ховарда Х'юза (1995–2001) та запрошеним професором у Науковому інституті дитячого медичного центру у м. Сіетл. З 1998 р. – керівник створеної нею групи біотехнології, а в 2003–2008 рр. – завідувач лабораторії сигнальних каскадів клітин Інституту експериментальної патології, онкології і радіобіології НАН України. Проводить спільні міжнародні дослідження разом із колегами з Академії медичних наук Франції (INSERM), Каролінського Інституту (Швеція), Католицького університету Льовену (Бельгія) за підтримки грантів INTAS та DNIPRO.

Доктор біологічних наук, професор, член-кореспондент Національної академії наук України (з 2015 р.), завідувач відділу молекулярної та клітинної патобіології. Визначний учений у галузі біології нормальних та злоякісно трансформованих клітин і клітинної імунології. Збагатила фундаментальну науку і практичну медицину здобутками першорядного значення. Автор багатьох наукових відкриттів, сотень наукових публікацій, чотирьох монографій, володар семи авторських свідоцтв. Серед нагород – почесна нагорода Академічного рейтингу «Золота Фортуна», медаль «Трудова Слава» (2012 р.). С. П. Сидоренко належить пріоритет у відкритті клітинного рецептору CD150, у вивченні його структури й функцій та ідентифікації нового сигнального мотиву ITSM, вона здійснила багато інших унікальних досліджень, які пройшли апробацію в науково-дослідних і клінічних лабораторіях України і багатьох інших країн світу, включаючи Росію, США, Францію, Німеччину, Великобританію, Ізраїль, Чехію, Японію та ін.

Олександра (Аля) Шандра (дівоче прізвище – Звіглянич) з Сидоренків – дочка Світлани Сидоренко й філософа Володимира Звіглянича (нині мешкає у США), онука Павла та Олени Сидоренків. Правнучка Наталії Павлівни і Гаврила Романовича.

Народилась 1984 р. Закінчила географічний факультет Київського національного університету імені Т. Г. Шевченка, довгий час працювала метеорологом. А від часів Майдану стала журналістом і волонтером, щедро офіруючи своє життя Україні.

Олена Шандра (із Сидоренків), 8 років – дочка Олександри Звіглянич (Шандри, з Сидоренків) та філософа Дмитра Шандри (нащадок роду Тараса Шевченка), онука Світлани Сидоренко, правнучка Павла та Олени Сидоренків, названа на честь прабабусі Олени Сидоренко.

Штуль Катерина Іванівна, дівоче прізвище – Кобилко (28.11.1919 р., м. Жмеринка, Житомирщина, Україна – 26.10.2009 р., м. Париж, Франція) – племінниця Наталії Сидоренко, двоюрідна сестра Павла Сидоренка.

Інженер, письменниця, журналістка, видатна діячка українського національного руху, співредактор (разом із чоловіком Олегом Штулем-Ждановичем¹) газети «Українське слово» (Париж) та багатьох інших

¹ Штуль (Жданович) Олег (01.07.1907 р., с. Лопатичі, Житомирщина, Україна – 04.11.1977 р., м. Торонто, Канада – третій голова Проводу Організації українських націоналістів (1948–1977)).

видань ОУН. Її чоловік **Олег Штуль (Жданович)** довгий час керував ОУН. Незважаючи на те, що Катерина Кобилко емігрувала з України, її українська родина ніколи не забувала своїх закордонних родичів, продовжуючи спілкуватися з ними, підтримуючи у хвилини хвороб і втрат.

Венглінська Марія Володимирівна (народилася 14 травня 1921 р.) – старша сестра Олени Володимирівни Сидоренко. У юності була близькою подругою **Василя Кривинюка** (17 червня 1920 р., м. Катеринослав, нині м. Дніпро – 17 вересня 1987 р., м. Торонто, Канада), племінника Лесі Українки, сина сестри Ольги. Марія 1943 р. відмовилася емігрувати разом із Косачами-Кривинюками-Борисовими.

Марія за освітою хімік, працювала у відділі дозиметрії Інституту ядерних досліджень НАН України. Була одружена із фізиком-ядерником, кандидатом фізико-математичних наук **Іллею Барчуком**.¹ У подружжя дві дочки: **Оксана Барчук**, за фахом радіофізик, уже померла. Є дочка **Анна** (онука Марії Володимирівни), вона аспірантка у Бельгії; **Ірина Барчук** (за першим чоловіком **Зеленська**), фізик і медик. Другий чоловік Ірини – знаний учений-фізик, член-кореспондент НАНУ **Олександр Марченко**. Дітей у Ірини немає.

І сьогодні, через чверть віку з дня нашого прощання з Наталею Павлівною Сидоренко, мені захотілося торкнутися її многотрудного життя й розповісти про те, що ж поєднало її з Київським літературно-меморіальним музеєм Лесі Українки і з самою родиною видатної письменниці. Дещо з їхніх розповідей, наприклад, про унікальний акліматизаційний (мене тоді так вразив цей термін!) сад Миколи Кащенко, який був поруч із їхнім домом і де полюбляли гуляти і Кобилки-Сидоренки, і сестри Лесі Українки, я сприймала тоді, як незбагнено-гарну легенду, ще до кінця не розуміючи, що подвижницький труд видатного українського вченого Кащенко був безжально знищений у 1970-х безголовими недовченими владцями. За розпорядженням другого секретаря ЦК КПУ Івана Лутака² сад мали перенести в Глеваху, але пересадили тільки деякі дерева, а все інше

¹ Барчук Ілля Григорович (18.10.1918 р., с. Чечелівка Гайсинського району Вінницької обл. – 28.06.2000 р., м. Київ) – науковий співробітник Інституту ядерних досліджень НАН України.

² Лутак Іван Кіндратович (1919–2009) – радянський партійний діяч, у 1967–1976 рр. член Політбюро ЦК КПУ.

почали просто нищити. І Павло Гаврилович Сидоренко зробить відчайдушну спробу зберегти унікальні кашценківські рослини: «Як фахівець з генетики рослин і колишній куратор акліматизаційного саду імені М. Ф. Кашценка АН УРСР після ліквідації цього саду Сидоренко переніс на свою присадибну ділянку і переприщепив тут багато унікальних рослин. У його колекції росте чимало одержаних самим господарем генетично цінних гібридів, з якими він проводить дослідження» [6]. Згодом на місці колишнього саду збудували помпезний дім Вищої партійної школи (тепер – Інститути журналістики та Міжнародних відносин Київського національного університету імені Т. Г. Шевченка). Не раз зазіхали й на родинний будинок Кобилків-Сидоренків, але громадськості вдавалося його захищати. «Незвична для нашої залізобетонної доби архітектура будинку і саду Сидоренків приваблює художників-початківців і майстрів пензля. Саме тут, наприклад, створювала свої відомі полотна “Подруги”, “Куманці”, “З високою нагородою”, “Урожай” народний художник України Т. М. Голембієвська.¹ А в маленькій дівчинці – героїні картини Тетяни Миколаївни “Світлана” і нині неважко впізнати дочку Сидоренка-молодшого Світлану Павлівну [...]» [6].

Колишній завідувач Київського музею Лесі Українки, видатний дослідник творчої спадщини Лесі Українки Григорій Аврахов в Історичній довідці, датованій 17 серпня 1999 р., зазначає: «Дбайливо збережені ними [Кобилками-Сидоренками. – А. Д.] цінні речі (серед яких – чашечка Лесі Українки, настінний годинник Косачів, рідкісні видання творів поетеси, твори живопису) прикрасили експозицію музею. Безцінними є спогади про сім'ю Косачів, якими поділилася Н. П. Кобилко-Сидоренко» [1]. А косачівський годинник, збережений Сидоренками, представлений у меморіальній експозиції Київського музею Лесі Українки і міститься у їдальні на першому поверсі (фондовий номер М-43, КН-976). У свою чергу, і я, тоді науковий працівник музею Лесі Українки у Києві, не тільки популяризувала вклад Кобилків-Сидоренків у екскурсіях по музейній експозиції та лекціях, які читала у багатьох, зацікавлених творчим доробком Лесі Українки, аудиторіях, згадувала у своїх публікаціях про музей

¹ Голембієвська Тетяна Миколаївна (нар. 7 вересня 1936 р., м. Київ) – українська художниця, педагог, академік Національної академії мистецтв України (з 1997 р.), вдова скульптора Валентина Зноби (1929–2006), мати скульптора Миколи Зноби.

приятне знайомство, багаторічне спілкування й співпраця Кобилків-Сидоренків із сестрами Косач, згодом збережені ними в часи лихоліть меморіальні речі родини Лесі Українки, які Наталія Павлівна поспішила принести до музею Лесі Українки, тільки-но він був започаткований у Києві [2; 3]. І потому – десятиліття дружби Кобилків-Сидоренків з колективом музею. А відтак і зі мною особисто.

Вітчизняні вчені були або мали б бути першопрохідцями в багатьох галузях знань, але, що знаємо ми, наприклад, про підготовлений українськими вченими політ на Місяць, адже першопідкорювачами Місяця стали американці. І бідна овечка була клонована десь за далекими кордонами, хоча ці ж досліді успішно робили і українці. А скільки ще наших наукових програм несподівано згорталися за якоюсь партійною доцільністю. То сама наука «якась не така» (генетика, кібернетика...), то американців уже не наздогнали, тому й працювати годі. Але такі вчені, як Кобилки-Сидоренки, незважаючи на обставини, звитяжно працювали, завжди жартома називаючи себе «недобитими генетиками».

Висловлюю глибоку й щире подяку за надані матеріали та наукові консультації представниці цього славного роду Світлані Сидоренко й науковцям Київського музею Лесі Українки Ірині Щукіній, Оксані Константинівській та колишньому науковому працівникові музею Олександрі Шалагінової.

Джерела та література

1. Аврахов Г. Г. Історична довідка. 17 серпня 1999 року, м. Київ. Авторизований машинопис. 1 арк.
2. Диба А. Рідний музей: Освідчення в любові / А. Диба // Українська мова та література. – 2000. – № 8. – С. 7–8.
3. Диба А. «Чи згадали хоч раз ви про мене?»: Кого любила і ким жила велика і незламна Леся Українка / А. Диба // Пробудження (Київ). – 1993. – № 23 (54–55). – С. 6–7.
4. Кунах В. П. Г. Сидоренко – організатор і засновник новітніх напрямів клітинної біології і біотехнології рослин в Україні / В. Кунах // Вісн. Укр. т-ва генетиків і селекціонерів. – 2016. – Т. 14, № 1. – С. 101–109.
5. Сидоренко П. Семья Сидоренко. Чернетка спогадів. Ксерокопія з машинопису. Правки автора. 2 арк.
6. Шуневич В. Чи потрібні яблуна на Марсі? / В. Шуневич // Прапор комунізму. – 1989. – 3 груд. – № 278 (3577). – С. 4.

References

1. Avrakhov, H. 1999. *Istorychna dovidka 17 serpnia* [Historical Background 17th of August]. Kyiv, Authorised typing, 1 sheet (in Ukrainian).

2. Dyba, A. 2000. “Ridnyi Muzei: Osvidchennia v liubovi” [Native Museum: Declaration of love]. *Ukrainska mova ta literatura*, 8: 7–8 pp. (in Ukrainian).
3. Dyba A. 1993. “«Chy zhadaly khoch raz vy pro mene?» Koho liubyla i kym zhyla velyka i nezlamna Lesia Ukrainka” [«Do you ever remember me?»: Whom she loved and who lived large and inflexible Lesia Ukrainka]. *Probudzhennia*, 23 (54–55): 6–7 (in Ukrainian).
4. Kunakh, V. A. 2016. “P. H. Sydorenko – orhanizator i zasnovnyk novitnikh napriamiv klitynnoi biolohii i biotekhnolohii roslyn v Ukraini” [P. H. Sidorenko – organizer and founder of the modern directions of cell biology and plant biotechnology in Ukraine]. *Visnyk ukrainskoho tovarystva henetykiv i selektsioneriv*, 14 (1): 101–109 (in Ukrainian).
5. Sydorenko, P. *Simia Sydorenko* [Sydorenko Family]. Rough copy of memories. Photocopy of typing. Author’s corrections. 2 sheets (in Russian).
6. Shunevych, V. 1989. “Chy potribni yabluni na Marsi?” [Do we need apple trees on Mars?]. *Prapor komunizmu*, 278 (3577): 4 (in Ukrainian).

Дыба Алла. Из созвездия друзей: Победители Кобылки-Сидоренки (материалы к будущей энциклопедии Леси Украинки). В статье представлены материалы к биографиям знакомых семьи Леси Украинки Наталии Павловны и Гавриила Романовича Сидоренко и их потомков, которые составляют интеллектуальную элиту Украины. Особенное внимание в исследовании уделено дружбе и сотрудничеству Н. П. Кобылко-Сидоренко с О. П. Косач-Кривинюк, а также сохраненным и впоследствии переданным в Киевский музей Леси Украинки мемориальным вещам семьи Косач. Опубликованные тут документальные источники могут быть использованы для написания статей в энциклопедию Леси Украинки.

Ключевые слова: диссертация, библиотекарь-референт, фармаколог, офтальмолог, фтизиатр, инфекционист, клеточная биология, биотехнология растений, птичий грипп, генетика.

Dyba Alla. From the Constellation of Friends: Winners Kobylyky-Sydorenky (Materials for the Forthcoming Encyclopedia of Lesia Ukrainka). Article submissions to the friends’ biographies of Lesya Ukrainka’s family Natalia Pavlivna and Gavrylo Romanovych Sydorenko and their descendants that make up the intellectual elite of Ukraine. Particular attention is paid to the study of friendship and cooperation of N. P. Kobylyko-Sydorenko with O. P. Kosach-Kryvyniuk and stored and later transferred to Kyiv Museum of Lesia Ukrainka memorial things of Kosach’s family. Published here documentary sources can be used to write articles for the Encyclopedia of Lesia Ukrainka.

Key words: dissertation, librarian assistant, pharmacologist, oftalmologist, phtisiologist, infectious disease, cell biology, plant biotechnology, avian influenza, genetics.

Стаття надійшла до редакції 14.10.2016 р.

УДК 821.161.2.

Tadey Karabovych

WPLYW TWÓRCZOŚCI ŁESI UKRAINKI NA STRUKTURĘ I ZNACZENIE DZIEŁA LITERACKIEGO “GRUPY NOWOJORSKIEJ”

Карабович Тадей. Вплив творчості Лесі Українки на структуру та зміст літературного обличчя Нью-Йоркської групи. У статті розглянуто вплив творчості Лесі Українки на структуру та зміст літературного обличчя Нью-Йоркської групи. У світлі українського літературознавства Нью-Йоркська група надихалася творчістю Лесі Українки. Модерністична поетеса своєю творчістю зробила значний вплив на літературні твори українських емігрантів. Цей вплив вважається номінальною вартістю, тобто загальною вартістю літературної нарації та внутрішньотекстових відносин, із прихованою в глибших шарах перспективою реінтерпретації. Цей вплив створився в українській літературі під кутом роздумів над літературною творчістю Лесі Українки. Він також відноситься і до літературної спадщини Нью-Йоркської групи, що розуміється як взаємодія спадщини української поетеси зламу XIX та XX ст. на емігрантів.

Ключові слова: Леся Українка, Нью-Йоркська група, література, поезія, українська еміграція, номінальний вплив.

Artykuł dotyczy wpływów twórczości Łesi Ukrainki na strukturę i znaczenie dzieła literackiego “Grupy Nowojorskiej”. Wpływy te rozpatrywane są jako wartość nominalna, czyli jako łączna wartość narracji literackiej, często ukrytej w głębszych pokładach, które wytworzyły się w literaturze ukraińskiej pod wpływem refleksji nad spuścizną dzieła literackiego Łesi Ukrainki [11; 12]. Wartość ta dotyczy również dzieła literackiego “Grupy Nowojorskiej”, rozumiana jako promieniowanie spuścizny ukraińskiej poetki przełomu wieków XIX i XX na emigrantów.

Dzieło literackie Łesi Ukrainki nie pozostawało obojętne wobec całej literatury ukraińskiej XX wieku, tak jak twórczość Tarasa Szewczenki czy Iwana Franki. Stąd “Grupa Nowojorska” inspirowała się twórczością Łesi Ukrainki w takich jej pokładach twórczości jak poezja, dramaturgia, a zwłaszcza narracja dzieła poetki “Pieśni lasu”, czy reinterpretacja jej motywów biblijnych. Poetka modernistyczna pozostawiła więc trwały ślad w twórczości emigrantów ukraińskich.

W świetle badań literaturoznawczych dziełem Łesi Ukrainki oraz jej percepcją literacką, w drugiej połowie XX wieku zajmuje się Wschodnio-

europijski Narodowy Uniwersytet im. Łesi Ukrainki w Łucku. Powstałe w tym ważnym ośrodku naukowym na Wołyniu badania, głównie literaturoznawcze oraz w obrębie historii literatury systematyzują zagadnienie oraz proponują wszechstronne i oryginalne koncepcje badań dzieła literackiego Łesi Ukrainki. Działania te spotykają się z uznaniem najlepszych specjalistów tego tematu na Ukrainie, w Europie i na świecie. Jednakże na temat wpływów twórczości Łesi Ukrainki na strukturę i znaczenie dzieła literackiego “Grupy Nowojorskiej” istnieje niewielka literatura badawcza. Różne są poglądy literaturoznawców i historyków literatury na temat miejsca dzieła literackiego wołyńskiej poetki w dyskursie literackim “Grupy Nowojorskiej”. Uważa się, że “Wielka siódemka”: Emma Andijewska, Bohdan Bojczuk, Patrycja Kyłyna, Bohdan Tymisz Rubczak, Jurij Tarnawski, Wira Wowk oraz Żenia Wasylkiwska w sposób nominalny reinterpretowała dla siebie dzieło literackie Łesi Ukrainki. Natomiast w twórczości Romana Babowała, Jurija Kolomyjca, Oleha Kowerki i Marka Carynnyka, a od połowy lat 80-tych. XX wieku w utworach Marii Rewakowycz – nie spotykamy jaskrawych, czy intertekstualnych reinterpretacji dzieła Łesi Ukrainki.

Pozycję patrzenia na “Grupę Nowojorską” w kontekście dzieła Łesi Ukrainki podaje się w niniejszym artykule na podstawie wybranej literatury badawczej. Są to badania naukowe lub szersze przemyślenia literaturoznawcze W. Ahiejewej [1], O. Astafjewa [8], M. Żułyńskiego [4], O. Kyrcan [5], M. Rewakowycz [7; 9], B. Rubczaka [6; 10], T. Karabowicza [13] oraz F. Nieuważnego [14]. Warto dodać, że Ołeksandr Astafjew postrzegał perspektywę reinterpretacji dzieła literackiego Łesi Ukrainki poprzez podobieństwa artefaktów literackich wołyńskiej poetki z dziełem literackim “Grupy Nowojorskiej”. Uczony dał temu wyraz w antologii “Poeci Grupy Nowojorskiej” (Charków 2003, 2009) oraz w swoich późniejszych opracowaniach naukowych [8].

Zakreślić literaturoznawczą wartość wpływów twórczości Łesi Ukrainki na strukturę i znaczenie dzieła literackiego “Grupy Nowojorskiej” oraz wyznaczyć nominalną obecność dzieła wołyńskiej poetki, w życiu kulturalnym emigracji ukraińskiej oraz w samej grupie.

Tematem artykułu jest określenie wpływów twórczości Łesi Ukrainki na strukturę i znaczenie dzieła literackiego “Grupy Nowojorskiej”. Wpływy te są poniekąd wartością nominalną, czyli łączną wartością narracji literackiej, ukrytej w głębszych pokładach dzieła “Grupy Nowojorskiej”. Dzieło to wytworzyło w literaturze ukraińskiej symbiozę autorską pod

wpływem refleksji nad spuścizną dzieła Łesi Ukrainki. Emigracyjne nieformalne ugrupowanie literackie “Grupa Nowojorska” skupiło w 1959 roku emigracyjnych poetów ukraińskich, którzy w wyniku zakończenia drugiej wojny światowej znaleźli się na zachodzie Europy. W 1945 roku, emigrowali oni z Europy do USA, głównie do Nowego Jorku, gdzie przed 1955 roku zaczęli spotykać się na różnego rodzaju emigracyjnych spotkaniach kulturalnych. Na malarskiej wystawie w Nowym Jorku, poświęconej ukraińskiej plastyce emigracyjnej zorganizowanej przez Klub Literacko-Artystyczny 18 lutego 1955 roku, doszło do wiążącej rozmowy Jurija Tarnawskiego z Bohdanem Bojczukiem na temat powołania grupy młodych poetów. Tę datę Bohdan Bojczuk podaje jako początek istnienia grupy, która wówczas jeszcze nie miała określonej nazwy [2, s. 36–50]. Stąd badaczka spuścizny “Grupy Nowojorskiej”, Marija Rewakowycz uważała, że nazwa grupy w pewnym sensie funkcjonuje od 1955 roku: “Fakt, że na początku swego istnienia «Grupa Nowojorska» składała się nie tylko z poetów, ale również z malarzy, inteligencji emigracyjnej oraz sympatyków świadczy o potrzebie spotkań młodych we własnym gronie” [9, s. 102–110].

Początkowo młodzi ukraińscy poeci emigracyjni spotykali się w prywatnej włoskiej kawiarence “Orchidea” oraz w Ukraińskim Klubie Literackim. Tutaj dyskutowano na tematy literackie, omawiano sprawy bieżące oraz zastanawiano się nad kształtem funkcjonowania stowarzyszenia literackiego młodych wśród innych ukraińskich organizacji emigracyjnych. Tutaj także przedyskutowywano wpływy twórczości ukraińskich klasyków literatury na młodych poetów, a zwłaszcza dzieła Tarasa Szewczenki, Iwana Franki oraz Łesi Ukrainki na strukturę i znaczenie powstającego dzieła literackiego “Grupy Nowojorskiej” W spotkaniach brali udział: Jurij Tarnawski, Bohdan Bojczuk, Bohdan Tymisz Rubczak oraz młodzi malarze: Jarosław Wyżnycki, Zenon Onyszkewycz, Lubko Woronewycz, Arkadia Ołenska, Borys Paczowski, Bohdan Tytła. Literacko-artystyczne spotkania w Ukraińskim Klubie Literackim kończyły się w kawiarence “Orchidea”, gdzie rodziły się pierwsze więzi przyjacielskie [2, s. 43].

O powstaniu grupy zaważyło spotkanie z poetą Ewhenom Małaniu-kom w 1955 roku. Pieczętowała je pozytywna opinia literaturoznawcy Jurija Ławrinenki oraz udział Jurija Tarnawskiego, Bohdana Bojczuka i Bohdana Tymisza Rubczaka w zjeździe pisarzy emigracyjnych 19 stycznia 1957 roku, na którym powstał Związek Ukraińskich Pisarzy na Uchodźstwie [2, s. 43].

W 1959 roku ustaliła się ścisła liczba osób, które zaczęły tworzyć grupę: Wira Wowk (Selanska, 1926), Bohdan Bojczuk (1927), Żenia Wasylkiwska (1929), Emma Andijewska (1931), Jurij Tarnawski (1934), Bohdan Tymisz Rubczak (1935), Patrycja Kyłyna [pseudonim, prawdziwe nazwisko: Patricia Nell Warren], (1936) oraz w latach sześćdziesiątych: Jurij Kołomijec (1930), Ołeh Kowerko (1937) i Marko Carynnyk (1944). U progu lat siedemdziesiątych do grupy należał Roman Babował (1950–2005), a w drugiej połowie lat osiemdziesiątych Marija Rewakowycz (1960) [2, s. 46].

Jak pisał Mykoła Żułyński, “Grupa Nowojorska” była wyrazem szerszej formuły literacko-artystycznej ukraińskiego środowiska emigracyjnego tego samego pokolenia, o zbliżonych poglądach [4, s. 10–11]. A także o różnym doświadczeniu literackim, w tym, jak słusznie zauważył Ołeksandr Astafjew, z różną perspektywę reinterpretacji literatury ukraińskiej i dzieła literackiego, poprzez podobieństwa artefaktów literackich, czego dał wyraz, jak już wspomniano, w autorskiej antologii “Poeci Grupy Nowojorskiej” (Charków 2003, drugie wydanie: 2009) [8, s. 3–42].

Nazwa grupy została ustalona 20 grudnia 1958 roku na spotkaniu Bohdana Bojczuka i Jurija Tarnawskiego w obecności Patrycji Kyłyny i Ani Bojczuk w nowojorskiej kawiarni “The Peacock”. Sama nazwa nawiązywała do miasta osiedlenia emigrantów, do Nowego Jorku [13, s. 19–28]. W ten sposób powstała grupa o ustalonej strukturze formalnej z wydawnictwem, planem wydawniczym oraz rocznikiem literackim o nazwie “Nowe Poezje” (ukr. “Нові поезії”, ang. “New Poetry”). Pierwszy numer rocznika “Nowe Poezje” ukazał się w 1959 roku. z okładką projektu Jurija Sołowija, z logo grupy autorstwa Bohdana Pewnego. Był to jednocześnie zaczyn twórczy do patrzenia na własne dzieło literackie z perspektywy podobieństw artefaktów literackich, reinterpretacji literatury oraz dzieła literackiego Łesi Ukrainki i innych pisarzy ukraińskich. Wira Wowk nadała składowi osobowemu grupy wartość symboliczną. Skład osobowy grupy uformowany na przełomie lat 1958–1959 stanowiło siedem osób: Wira Wowk, Bohdan Tymisz Rubczak, Żenia Wasylkiwska, Patrycja Kyłyna, Jurij Tarnawski, Emma Andijewska, Bohdan Bojczuk. Do ścisłej ilości osób przynależących do “Grupy Nowojorskiej” według Wiry Wowk odnosiła się symboliczna liczba stworzenia świata w Starym Testamencie, adekwatna do nazwy grupy “Wielka siódemka” “Велика сімка” poetów [13, s. 21].

W symbolice antycznej, ale także na poły w tęsknocie za utraconą Ukrainą mieściła się wyniesiona z domu rodzinna twórczość Łesi Ukrainki. Jej utwory poetyckie i dramaty pozostawały dla emigrantów częścią wspomnienia o czymś rodzimym i ważnym. Łesia Ukrainka urodziła się 13/25 lutego 1871 roku w wołyńsko-poleskim prastarym grodzie Zviahlu (w Nowogrodzie Wołyńskim). Zmarła 1 sierpnia 1913 roku w Surami w Gruzji. Daty te określają epokę w której żyła wybitna poetka ukraińska oraz jej wpływ na losy rodzimej literatury w XX wieku. Najbardziej czytelny w twórczym dyskursie całej literatury ukraińskiej oraz w dziele “Grupy Nowojorskiej” pozostaje utwór dramatyczny Łesi Ukrainki “Pieśń lasu”. Utwór ten Łesia Ukrainka napisała w przeciągu 11–12 dni latem w 1911 roku w Kutaisi w zachodniej Gruzji nad rzeką Rioni, gdzie leczyła się. Po raz pierwszy dramat został opublikowany w Kijowie 1912 roku, natomiast premiera utworu odbyła się w Teatrze Dramatycznym w Kijowie 22 listopada 1918 roku. Treść dramatu sakralizowała ludowe podania o fantastycznych stworzeniach zamieszkujących ukraińskie lasy o rusalkach, mawkach, wodnikach, dziadach leśnych. Poetka najprawdopodobniej zapoznała się z wołyńskim folklorem około 1884 roku. Wówczas razem z matką Ołeną Pczyłką oraz rodzeństwem po raz pierwszy odwiedziła uroczysko Neczymne, w pobliżu wsi Kołodiazne, gdzie mieszkała na stałe część jej rodziny oraz gdzie przebywała także sama poetka. Opisując następnie okoliczności pracy nad dramatem, poetka podkreślała, że inspiracją dla jego napisania była tęsknota za rodzinnym Wołyniem i wspomnienia z pobytu w Neczymnem, widziane z perspektywy starożytnego gruzińskiego miasta Aea/Aia [14, s. 5–20].

Dramat Łesi Ukrainki “Pieśń lasu” poprzez liczne opracowania teatralne oraz treść przyciągającą każde pokolenie czytelnicze, nie pozostał obojętny w dyskursie literackim “Grupy Nowojorskiej”. Fakt ten podyktowany był tym, że dramat uważany jest za utwór ponadczasowy, a jego inspiracją były, jak podaje Florian Nieuważny wybitne pokrewieństwa ze znanymi Łesi Ukraince utworami “Snem nocy letniej” Williama Shakespeare’a oraz z balladami romantycznymi Adama Mickiewicza. W niniejszych utworach obecny był motyw istniejącego równoległe do świata ludzi, świata fantastycznych stworzeń z podań ludowych. Okres powstania dramatu sytuuje go w nurcie modernizmu i neoromantyzmu [14, s. 5–20]. Życie “Grupy Nowojorskiej” w tyglu emigracyjnym skłaniało do romantycznych powrotów ku dzieciństwu, ku Ukrainie, do ulubionych najwybitniejszych poetów i pisarzy własnej tradycji narodowej. Stąd obecność

Tarasa Szewczenki, Iwana Franki oraz Łesi Ukrainki wydają się naturalnym splotem literackim dyskursu nowojorczyków. Portret “Grupy Nowojorskiej” wypełniają więc utwory i liczne szkice inspirowane “Pieśnią lasu”. W twórczości Wiry Wowk, Żeni Wasylkiwskiej, Bohdana Tymisza Rubczaka, Patrycji Kyłyny, Jurija Tarnawskiego, Emmy Andijewskiej, Bohdana Bojczuka odczuwalny jest wpływ dzieła Łesi Ukrainki w jej wybitnym nurcie modernizmu i neoromantyzmu [14, s. 5–20].

“Grupa Nowojorska”, jako szersze zjawisko w literaturze ukraińskiej drugiej połowy XX wieku, mimo ogłoszenia nieoficjalnego manifestu o zerwaniu z przeszłością literacką na łamach własnego rocznika “Nowe Poezje” nie stroniła do dzieła Łesi Ukrainki. Przykładem pozostaje twórczość Bohdana Tymisza Rubczaka w jego łacińskim kręgu semantycznym, wzorowanym na wołyńskiej poetce. Wydaje się, że bezpośrednią inspiracją “Pieśni lasu” pozostaje utwór dramatyczny Bohdana Bojczuka “Skazane kochać”. Utwór ten poeta napisał w 1968 roku, wyrażając w nim sakralizację życia, poprzez spotkanie ciężarnych kobiet na cmentarzu w ludowej oprawie misterium rozmowy ze zmarłymi. Taka treść podana w fantastycznym oraz w odrealnionym kluczu, daje mityczną przepustkę do stwierdzenia o uniwersalności dzieła poetki i jednocześnie jego inspiracji. Dotyczy to innych dramatów poety: “Hołod” (1961–1962) oraz “Rehit” (1972) [4, s. 10–11]. W poemacie “Klasa bez wieści” (2014), opisującym wojenne przeżycia z okupacyjnego Buczacza, Bohdan Bojczuk również zawarł niepisane prawo o wewnętrznej inspiracji, będące próbą przełamania zaproponowanej w 1959 roku teorii o nieistnieniu rodzimej przeszłości – jako myślenia mitycznego w dziele “Grupy Nowojorskiej”.

Grunt do istnienia w obrębie “Grupy Nowojorskiej” twórczości dramatycznej o cechach paraleli literackiej, jako wybitnego zjawiska w literaturze ukraińskiej, był inspirowany zapewne innymi utworami Łesi Ukrainki: poematami “Dawna opowieść” (“Давня казка” 1893), i “Jedno słowo”, (“Одно слово” 1903) oraz dramataми: “Bojarynia”, (“Бояриня” 1913), Kassandra (“Кассандра” 1903–1907), “W katakumbach” (“В катакомбах” 1905) [14, s. 5–20].

Ślady utworów dramatycznych Łesi Ukrainki, są widoczne także w twórczości poetki Wiry Wowk. Tomik “Kobiece maski” wydany w 1993 roku nosi znamiona zainteresowań światem antycznym Łesi Ukrainki i jej twórczością poetycką. Opisywane losy kobiet odzwierciedlają w pewnym sensie treść dramatu “Bojarynia”. W niniejszym dramacie obraz wolności kobiecej zasłania patriariat surowego społeczeństwa, obcego

bohaterowi lirycznemu utworu. Utwory dramatyczne, zwłaszcza dramat Wiry Wowk “Śmieszny Święty” z 1968 roku (ukraińskie krajowe wydanie 2002 rok), w sposobie percepcji literackiej nawiązuje do “Pieśni lasu” oraz innych dramatów Łesi Ukrainki zwłaszcza o tematyce biblijnej.

W podobnym kluczu należy rozumieć dzieło Emmy Andijewskiej i jej prozę poetycką “Tygrysy” (1962), gdzie tradycja literacka Łesi Ukrainki ociera się o własny kod twórczy. W sonetach Emmy Andijewskiej oraz licznych utworach poetyckich, można także doszukiwać się nawiązań i paraleli z nominalną obecnością dzieła wołyńskiej poetki. W twórczości Romana Babowała, Ołeha Kowerki, Jurija Kołomijcia, Marka Carynnyka nie spotykamy jaskrawych, czy intertekstualnych reinterpretacji dzieła Łesi Ukrainki [11; 12].

Natomiast zapewne twórczość Żeni Wasylkiwskiej, poprzez jej wołyński kontekst posiada najbardziej czytelną nominalną obecność motywów autorki “Pieśni lasu”. Poetka Żenia Wasylkiwska urodziła się w Kowlu na Wołyniu w 1929 roku, w bliskości do posiadłości Kosaczów w Kołodiaznym. W swojej twórczości odwoływała się do twórczości Łesi Ukrainki oraz jej elementów wołyńskich, dodając do nich własne doświadczenie literackie oraz motywy religijne, nie obce jej, bowiem głęboko tkwiące w prawosławiu [2, s. 88]. Tworzyły one aurę osobistego doświadczenia, w którym poetka odwoływała się do tęsknoty za pejzażem dzieciństwa, domem rodzinnym, lasem i błotami Wołynia, sakralizując na każdym kroku przestrzeń utraconej ojcowizny. W świecie poetyckim Żeni Wasylkiwskiej słowo posiadało właściwą sobie ekspresję. W jej poezji powracały zapamiętane z dzieciństwa pejzaże Pobrmiewała także arka-dyjska przeszłość twórczości Łesi Ukrainki, znajomych odgłosów “Pieśni Lasu”, jej szeptów i zaśpiewów. Z konwencji tej poetka potrafiła wydobyć tony tożsame z kanonem jej poezji w tomiku “Korotki widdali”(1959) i autorki “Pieśni lasu”, bliskiej jej poprzez modernizm czy surrealizm, które stały się jej warsztatem twórczym. Scalanie przeszłości wołyńskiej i pamięci z terażniejszością – emigracji i wygnania, stały się dla poetki elementem jej twórczości, próbą uniwersalnego wypowiedzenia się na tematy nurtujące ją osobiście oraz wpisanie się w epokę. Bohater liryczny Żeni Wasylkiwskiej, zakorzeniony w klimacie tradycji rodzinnej, potrafił bez bojaźni spojrzeć w głęboką toń rzeczywistości, nie lękał się także wyzwń przyjmując je z otwartym czołem [3, s. 12–18].

Doświadczenie literackie “Grupy Nowojorskiej” zawarte w twórczości osobistej, kierowane było do bohatera lirycznego, uwikłanego w

wydarzenia związane z przeżyciami wojny i okupacji. Droga życiowa wielu członków grupy, współbrzmiała bowiem z doświadczeniem zbiorowym emigracji ukraińskiej, targanej wędrówką w nieznane, a następnie próbą zadomowienia się w nowych warunkach życia. Charakterystyczną cechą ich poezji, pozostawało dzieło literackie Łesi Ukrainki postrzegane jako próba osiągnięcia ekspresji twórczej w emigracyjnej rzeczywistości amerykańskiej. Doświadczenia te spowodowały powrót do wspomnień, do dzieciństwa i przeszłości. Kreacja twórcza “Grupy Nowojorskiej”, to indywidualna wypowiedź na temat przeżyć osobistych, to opisy zdarzeń przypominające krajobrazy oraz odgłosy ze świata który pozostał na Ukrainie [10, s. 89–106].

Omawiając dyskurs literacki “Grupy Nowojorskiej” na przestrzeni jej istnienia, Marija Rewakowycz zwróciła uwagę na ważne miejsce, jakie od początku istnienia grupa zajmowała w literaturze ukraińskiej. Badaczka określa to jako poszukiwanie miejsca i jego ustanowienie. Mówiąc o tym Marija Rewakowycz przytoczyła ważne wydarzenia w historii grupy: bohemę lat pięćdziesiątych, redagowanie “Nowych Poezji” (1959–1971), uczestnictwo w literackim życiu “Suczasnosti” (1961–2003), publikacje w almanachu Związku Pisarzy na Uchodźstwie “Słowo” oraz powołanie do życia przez Bohdana Bojczuka kwartalnika kijowsko-nowojorskiego “Swito-wyd” (1990–1999) [13, s. 28]. W ten sposób poszczególni członkowie “Grupy Nowojorskiej” tworząc własną historię, sakralizowali dzieło Łesi Ukrainki, stąd sami zajęli ważne miejsce w ukraińskim dyskursie literackim. Często formułowali oni obraz literatury ukraińskiej na uchodźstwie jako najważniejszy, pozbawiony cenzury czy autocenzury. Lata działalności literackiej grupy 1959–1999, to okres częstych spotkań, dyskusji, sporów oraz podsumowań w antologiach.

Mówiąc o wpływie dzieła literackiego Łesi Ukrainki na “Grupę Nowojorską” należy uwypuklić bardzo znamienny i ważny fakt. W latach sześćdziesiątych w towarzystwie “Grupy Nowojorskiej” przebywał jednego z najwybitniejszych poetów ukraińskich XX wieku Ewhen Małaniuk. Fakt przyjaźni poety i członków grupy, szybkim echem obiegł emigracyjne środowiska ukraińskie USA i wzbudził zainteresowanie czytelnicze twórczością nowojorczyków. Ewhen Małaniuk nie drukował swoich wierszy w “Suczasnosti”, uważał bowiem miesięcznik za pismo politycznie związane z “Prołohiem”, którego program mu nie odpowiadał. W 1964 roku wydał w wydawnictwie grupy tomik “Serpeń”. Poeta wysoko ocenił swoje uczestnictwo w spotkaniach grupy. Jego uczestnictwo na spotkaniach gru-

py oraz w prywatnym gronie, odbierane było jako akt akceptowania śmiałej twórczości nowojorczyków przez poetę tworzącego w kanonie literatury opartej na osiągnięciach ukraińskiej poezji lat dwudziestych, bliskich do czasów Łesi Ukrainki.

Kontakty literackie “Grupy Nowojorskiej” zapewne także przez pryzmat twórczości autorki “Bojaryni” (emigracyjne wydanie: Toronto 1971), dotyczyły również pisarzy starszego pokolenia. Głównie “Szkoły Praskiej”, poetów: Ołeksy Stefanowycza, Oksany Laturyńskiej, Natalii Liwyckiej-Hołodnej, jej męża, malarza Petra Hołodnego, prozaika Wasyla Barki, a także literaturoznawców Bohdana Krawciwa i Wadyma Łesycza. Kontakty te dotyczyły również spotkań Bohdana Bojczuka z aktorami: Olimpią Dobrowolską i Josypem Hirniakiem. Pochodząca z Odessy Olimpia Dobrowolska i Josyp Hirniak z Teatru “Berezil” w Charkowie, na emigracji tworzyli Teatr Studium oraz Ukraiński Teatr w Ameryce (UTA). Byli oni znakomitymi odtwórcami ról teatralnych z dramatów Łesi Ukrainki [13, s. 152]. Różne płaszczyzny tych kontaktów polegały na dyskusjach literackich, wydawaniu zbiorów poetyckich, pisaniu wstępów krytyczno-literackich do tomików oraz pomocy materialnej. Z kontaktów tych w narodziła się w 1969 antologia poezji o nazwie “Koordynaty”, jej autorami byli Bohdan Bojczuk i Bohdan Tymisz Rubczak, pełna nazwa, antologii: “Antołodhija súčasnoji ukraińskoji poezji na zachodi “Koordynaty” w dwóch tomach”. Antologia została odczytana jako nawiązanie do najlepszych wzorów z przeszłości, stąd została ona oceniona przez władze sowieckie i uważana jako “antyradziecka”. Znalazła się na indeksie książek zakazanych do wwożenia jej na teren ZSRR [13, s. 23].

Po odzyskaniu przez Ukrainę niepodległości, “Grupa Nowojorska” powróciła do miejsc narodzenia oraz do podróżowania z poezją po największych miastach Ukrainy. W 2001 roku z okazji wydania zbioru “Poezji, Wira Wowk odwiedziła Kijów, Łuck i Lwów. Przybliżyła swoje utwory czytelnikowi ukraińskiemu, spotykając się z nieznaną jej publicznością, miejscowymi działaczami kultury, dysydentami czy osobistościami cerkwi greckokatolickiej. W Łucku miała okazję zapoznać się z tradycją percepcji twórczości Łesi Ukrainki na Wołyniu. Zaskakujące dla poetki było spotkanie na lwowskiej ulicy z poetą Ihorem Kałyncem, co zostało uwiecznione w jej “Spohadach” (Kijów, 2003), wydanych w wydawnictwie “Rodowid” [13, s. 27].

Aktywność “Grupy Nowojorskiej” w literackim dyskursie niezależnej Ukrainy, to przede wszystkim twórcze kontakty z pisarzami oraz z ukraiń-

skimi wydawnictwami. To także druk utworów na Ukrainie przez Wirę Wowk, Bohdana Bojczuka, Romana Babowała, Emmy Andijewskiej i Mariji Rewakowycz. To w pewnym sensie powrót do dzieła Łesi Ukrainki, poprzez naoczne obserwowanie sakralizacji jej dzieła nad Dnieprem. Jako istotne zjawisko w rozwoju “Grupy Nowojorskiej” pozostawały spotkania literackie. Ze spotkań tych rodziły się bowiem liczne kontakty literackie z przeszłości, także poprzez antologie poetyckie redagowane przez członków grupy na przestrzeni lat 1969–1991. Wpływ twórczości Łesi Ukrainki na strukturę oraz dzieła literackie “Grupy Nowojorskiej” można wytłumaczyć elastycznym stosunkiem grupy do prądów literackich. Zapewne to jeden z główniejszych sukcesów powodzenia twórczego, a zwłaszcza czerpania z osiągnięć modernizmu, abstrakcjonizmu i surrealizmu. Śledzenie życia literackiego na Ukrainie to również istotny element rozwoju intelektualnego “Grupy Nowojorskiej”.

Nowojorczyków charakteryzowała, według Mariji Rewakowycz [7, s. 373] i Oleksandra Astafjewa [8, s. 288], skłonność do myślenia mitycznego. Ich poezja nie reagowała bowiem na bodźce dnia codziennego, a była swoistą wyprawą introwertyczną. Celem grupy było więc osiągnięcie cech literatury psychologiczno-osobistej. Natomiast “Grupa Nowojorska” bardzo wyraźnie reagowała na to co istniało w literaturze ukraińskiej jako pierwiastku rodzimym i jej tożsamym. Stąd wpływ dzieła Łesi Ukrainki wydaje się naturalnym fundamentem oraz ponadczasową nominalną wartością [6, s. 372].

Wpływ twórczości Łesi Ukrainki na strukturę i znaczenie dzieła literackiego “Grupy Nowojorskiej” odbywał się jako nominalna wartość w całej literaturze ukraińskiej [5, s. 96–105]. Z narracji poetyckiej Łesi Ukrainki korzystali bowiem nie tylko ukraińscy emigranci, ale także poeci lat sześćdziesiątych oraz Szkoła Kijowska. W świetle badań literaturoznawczych dzieło Łesi Ukrainki, pozostawało fundamentem literatury ukraińskiej, podobnie jak spuścizna literacka Tarasa Szewczenki czy Iwana Franki. Percepcja literacka autorki “Pieśni Lasu” inspirowała, była wzorcem oraz żywą strukturą lektur “Grupy Nowojorskiej”. Emigracja ukraińska w szczególny sposób odwoływała się do wszechstronnej twórczości Łesi Ukrainki, bowiem widziała w jej dziele wartości ponadczasowe. W środowiskach emigracyjnych powstawały także badania naukowe, głównie literaturoznawcze oraz w obrębie historii literatury. Ukraińskie organizacje kulturalne w USA wystawiały dramaty Łesi Ukrainki. Na

scenach emigracyjnych teatrów grano “Pieśń lasu”, oraz starano się systematyzować zagadnienia związane z cenzurą jej utworu “Bojarynia” na Ukrainie. Proponowano by utwory poetki miały wszechstronne i oryginalne zakotwiczenie na łamach prasy i miesięczników. Publikowano więc w “Suczasnisti”, almanachu “Słowo”, czy innych wydawnictwach emigracyjnych artykuły naukowe, wspomnienia oraz utwory poetki. W dyskursie literackim “Grupy Nowojorskiej”, w twórczości Emmy Andijewskiej, Bohdana Bojczuka, Patrycji Kyłyny, Bohdana Tymisza Rubczaka, Jurija Tarnawskiego, Wiry Wowk oraz Żenii Wasylkiwskiej w sposób nominalny reinterpretowano dzieło literackie Łesi Ukrainki. Natomiast w twórczości Romana Babowała, Jurija Kolomyjca, Oleha Kowerki i Marka Carynnyka, a od połowy lat 80-tych. XX wieku w utworach Marii Rewakowycz – nie odnotowuje się jaskrawych, czy intertekstualnych reinterpretacji dzieła Łesi Ukrainki. Do twórczości “Grupy Nowojorskiej”, ze względu na dużą wrażliwość literacką, dodano w sposób nominalny dzieło literackie Łesi Ukrainki, rozszerzając własną percepcję twórczą o nowe elementy. Pierwiastek ten ze względu na ważność zagadnienia, będzie zapewne badany i analizowany w literaturoznawstwie ukraińskim w przyszłości.

Źródła i literatura

1. Агеєва В. Поетеса зламу тисячоліть. Творчість Лесі Українки в постмодерній інтерпретації / В. Агеєва. – К. : Либідь, 2001. – 264 с.
2. Бойчук Б. Спомини в біографії / Б. Бойчук. – К. : Факт, 2003. – 176 с..
3. Васильківська Ж. [Вірші] / Ж. Васильківська // Нові поезії. – 1959. – № 1. – С. 12–18.
4. Жулинський М. «І в серце врізалось слово» / М. Жулинський // Бойчук Богдан. Третя осінь. – К. : Молодь, 1991. – С. 10–11.
5. Кицан О. Нью-Йорк, Нью-Йорк, або український верлібр на американському ґрунті / О. Кицан // Літературознавчі студії. – 2015. – Вип. 45. – С. 96–105.
6. Координати : антологія сучасної української поезії на заході. У 2 т. Т. 1 / упоряд. Б. Бойчук, Б. Рубчак. – Нью-Йорк ; Мюнхен : Сучасність, 1962. – 372 с.
7. Півстоліття напівтиші : антологія поезії Нью-Йоркської групи / упоряд. М. Ревакович. – К. : Факт, 2005. – 373 с.
8. Поети «Нью-Йоркської групи» : антологія / упоряд. О. Г. Астаф'єв. – Х. : Ранок, 2003. – 288 с.
9. Ревакович М. Де що про Нью-Йоркську групу / М. Ревакович // Світо-вид. – 1996. – № 2 (23). – С. 102–110.
10. Рубчак Б. Кам'яні баби чи Світовид / Б. Рубчак // Світо-вид. – 1996. – № 2 (23). – С. 89–106.

11. Українка Леся. Збір. тв. У 12 т. Т. 1 / Леся Українка. – К. : Наук. думка, 1977. – 448 с.
12. Українка Леся. Збір. тв. У 12 т. Т. 2 / Леся Українка. – К. : Наук. думка, 1977. – 336 с.
13. Karabowicz T. “Grupa Nowojorska”. Drogi i rozdroża ukraińskiej literatury emigracyjnej po 1959 roku / T. Karabowicz. – Lublin : Episteme, 2014. – 302 s.
14. Nieuważny F. Fenomen Łesi Ukrainki / Florian Nieuważny // Łesia Ukrainka Pieśń lasu / wybrał i słowem wstępnym opatrzył Florian Nieuważny. – Warszawa : Państwowy Instytut Wydawniczy, 1989. – S. 5–20.

References

1. Aheieva, V. 2001. *Poetesa zlamu tysiacholit. Tvorchist Lesi Ukrainky v postmodernii interpretatsii* [Poet break millennia. Lesia Ukrainka's creativity in postmodern interpretation]. Kyiv: Lybid (in Ukrainian).
2. Boichuk, B. 2003. *Spomyny v biohrafii* [Memoirs of a biography]. Kyiv: Fakt (in Ukrainian).
3. Vasylykivska, Zh. 1959. “Virshi” [Poems]. *Novi poezii*, 1: 12–18 (in Ukrainian).
4. Zhulynskiy, M. 1991. “I v sertse vrizalosia slovo” [And in the heart etched word]. In *Tretia osin* [The third fall], edited by Bohdan Boichuk, 10–11. Kyiv: Molod (in Ukrainian).
5. Kytsan, O. 2015. “Niu-Iork, Niu-Iork, abo ukrainskyi verlibr na amerykanskomu hrunti” [New York, New York, or Ukrainian free verse on American soil]. *Literaturoznavchi studii*, 45: 96–105 (in Ukrainian).
6. Boichuk, B., and Rubchak, B. 1962. “«Koordynaty». Antolohiia suchasnoi ukrainskoi poezii na zakhodi” [«Coordinates». Anthology of modern Ukrainian poetry in the west] / uporiad., 1. Niu-Iork-Miunkhen: Suchasnist (in Ukrainian).
7. Revakovich, M., ed. 2005. “«Pivstolittia u napivtyshi». Antolohiia poezii Niu-Iorskoi hrupy” [«Half a century of half silence». Poetry Anthology of New York group]. Kyiv: Fakt (in Ukrainian).
8. Astafiev, O. H., ed. 2003. “Poety «Niu-Iorskoi hrupy»: antolohiia” [Poets of “New York group”: anthology]. Kharkiv: Ranok (in Ukrainian).
9. Revakovich, M. 1996. “Deshcho pro Niu-Iorsku hrupu” [Something about the New York group]. *Svito-vyd*, 2(23): 192–110. Kyiv–Niu-Iork (in Ukrainian).
10. Rubchak B. “Kamiani baby chy Svitovydy” [Stone women or Svitovydy]. *Svito-vyd*, 2(23): 89–106. Kyiv–Niu-Iork (in Ukrainian).
11. Ukrainka, Lesia. 1975. “Poezii”. [Poetry. Collected works]. In *Zibrannia tvoriv u 12 tomakh*, edited by Lesia Ukrainka, 1. Kyiv: Naukova dumka (in Ukrainian).
12. Ukrainka, Lesia. 1977. “Poezii”. [Poetry. Collected works], In *Zibrannia tvoriv u 12 tomakh*, edited by Lesia Ukrainka, 2. Kyiv: Naukova dumka (in Ukrainian).
13. Karabovich, T. 2014. “Grupa Nowojorska”. *Drogi i rozdroża ukraińskiej literatury emigracyjnej po 1959 roku*. Lublin: Episteme (in Polish).
14. Nieuważny, Florian. 1989 “Fenomen Lesi Ukrainki”. In *Lesia Ukrainka. Lisova pisna*, edited by Florian Nieuważny, 5–20. Varshava (in Polish).

Карабович Тадей. Влияние творчества Леси Украинки на структуру и содержание литературного облика Нью-Йоркской группы. В статье рассматривается влияние творчества Леси Украинки на структуру и содержание литературного облика Нью-Йоркской группы. В свете украинского литературоведения Нью-Йоркская группа вдохновлялась творчеством Леси Украинки. Модернистичная поэтесса своим творчеством сильно повлияла на литературные произведения украинских эмигрантов. Это влияние считается номинальной стоимостью, то есть общей стоимостью литературной наррации и внутритекстовых отношений, со скрытой в глубоких слоях перспективой реинтерпретации. Это влияние возникло в украинской литературе под углом размышлений над литературным творчеством Леси Украинки. Оно также относится и к литературному наследию Нью-Йоркской группы, понимается как взаимодействие наследия украинской поэтессы рубежа XIX и XX вв. на эмигрантов. Нью-Йоркская группа – это творческая формация в украинской литературе, которая, живя в эмиграции в США, Бразилии и Германии, вдохновлялась Украиной и вошла в канон украинской литературы второй половины XX в. Это были Эмма Андиевская, Роман Бабовал, Богдан Бойчук, Женя Васильковская, Вира Вовк, Патриция Килина, Олег Коверко, Юрий Коломиец, Мария Ревакович, Богдан Рубчак, Юрий Тарнавский и Марко Царинник.

Ключевые слова: Леся Украинка, Нью-Йоркская группа, литература, поэзия, украинская эмиграция, номинальное влияние.

Karabovych Tadei. The Influence of Lesia Ukrainka on the Creativity and Importance of the New York Group. The article describes the influence of Lesia Ukrainka on the structure and importance of the literary achievements of the New York Group. According to the critics of the Ukrainian literature the New York Group profited from the inspiration gathered from the works of Lesia Ukrainka. Her poetry proved a lasting influence on the activity of The Group, even though each member of it derived from it different inspiring elements. The unacknowledged reinterpretation of the Lesia Ukrainka's work by The Group brought forward the values of her poetry for another generation. The achievement of the New York Group can, thus, be considered a bridge between the Nineteenth and Twentieth centuries for the continuity of Lesia Ukrainka presence in the Ukrainian literature. The "New York Group" was a Ukrainian and Ukrainian-inspired literary émigré group in the USA, and it became part of the canon of Ukrainian literature in the second half of the twentieth century. The members of the Group include Emma Andiiivska, Roman Baboval. Bohdan Boychuk, Zhenia Vasylykivska, Vira Vovk, Patricia Nell Warren, Oleh Koverko, Yurii Kolomiiets, Mariia Revakovych, Bohdan Tymish Rubchak, Yurii Tarnavskyi and Marko Tsarynnyk.

Key words: Lesia Ukrainka, The New York Group, literature, poetry, Ukrainian emigration, influence.

Artykuł nadszedł do redakcji 04.10.2016 r.

Світлана Кирилюк

**«НІЧ» ЛІТЕРАТУРИ Й ЛІТЕРАТУРА «НОЧІ»:
ЛЮДИНА В ПОШУКАХ ІДЕНТИЧНОСТІ
(НА МАТЕРІАЛІ ТВОРЧОСТІ ЛЕСІ УКРАЇНКИ)**

У статті запропоновано погляд на творчість Лесі Українки крізь призму категорій *«ніч» літератури й література «ночі»*. Основну увагу зосереджено на пошуках людиною початку ХХ ст. (*людиною* в літературі та *людиною* літератури) власного місця в тогочасному культурному просторі. Акцентовано увагу на пошуках національної літератури в аспекті долання стереотипів, виходу в нову естетичну площину. Показова щодо цього творчість Лесі Українки. У ній закумуляовано моделі й колізії, які проєктуються в площину європейської культурної історії, уповні «відкритої» для письменниці й апробованої в її текстах, а також ті моделі й колізії, що спроектовані в національний культурний світ з усіма його драматичними перипетіями, нереалізованими можливостями та перспективами. Українська література має власні виміри й відповідні «точки» репрезентації «ночі» літератури, власні колізії та «вузлові» моменти. До аналізу залучено творчість Ольги Кобилянської, це дає можливість продемонструвати різноплановість таких пошуків.

Ключові слова: «ніч» літератури, література «ночі», Леся Українка, людина, пошуки ідентичності.

Насамперед потрібно окреслити, *що* маємо на увазі, коли говоримо про *«ніч» літератури й література «ночі»*. Тут акцентуємо увагу на двох позиціях. Перша пов'язується з *«ніччю» літератури* як часом історичної ситуації людини Заходу, її віддаленістю від божественної присутності стародавнього світу, визрівання порожнеч унаслідок цієї віддаленості, зрештою, це прочуте Фрідріхом Гельдерліном «усвідомлення історії», це Гельдерлінова «ніч», яка, за Гансом Георгом Гадамером, «є не лише темрявою, яка зберігає дещо від дня минулого – у її тіні відпочиває дух, під її охороною готується майбутнє» [17]. Ця «незбагненна ноша» пов'язана зі світом античного й внутрішньою суттю християнсько-західноєвропейської душі (за Морісом Бланшо, «досвід Гельдерліна, його міркування про ту історичну епоху, яку представляла Греція, його не менш наполегливі роздуми про іншу епоху, еру західного світу, приводять його до усвідомлення того, що в житті народів, як і в житті окремих осіб, періоди присутності богів чергуються з часами їхньої відсутності, денна пора замі-

няється порою сутінків» [3, с. 258]. Кожна з європейських літератур це «усвідомлення історії» переживала по-різному, зрештою, як і підготовку свого власного національного «майбутнього». Місією поета завжди було те, що «він повинен виспівати майбутнє». «Не знаю, нащо ми тепер, поети, в цей безплідний час? / Але ти кажеш, що ми – немов жерці лози винної, / Що тягнуться із краю в край у мороці цієї ночі» (Ф. Гельдерлін). Ці слова наводить Мартін Гайдеггер у відомій праці «Гельдерлін і сутність поезії» [4, с. 207], ставлячи одне з ключових питань: «Ким є людина?» – і водночас відповідаючи: «Тим, хто повинен засвідчити, ким він є». Засвідчити – означає показати, а й поручитися за нього. Людина є тим, ким вона є, але саме тоді, коли свідчить про власне існування. Свідчення не є додатковим чи побічним проявом людської природи – воно співтворить саме існування людини. Про що ж повинна свідчити людина? Про свою належність до Землі. Вона полягає в тому, що людина у всьому є спадкоємцем та учнем. Але ж усе є взаємосуперечливе. Те, що розділяє в суперечності, а завдяки цьому водночас і єднає, Гельдерлін називає «внутрішньою сутністю». І створення світу, його світанок, і знищення світу, його сутінки свідчать про належність до цієї «внутрішньої сутності» [4, с. 199–200]. Та насамперед – це людина, якій «дана мова». Суголосність роздумів М. Гайдеггера з «поетичними візіями» Лесі Українки спостерегла Віра Агеєва: «Світова ніч – той безпросвітний хаос, який у Лесі Українки (“Fiat pox!”) ще подеколи пронизують крики відчаю і протесту, та безкінечна полярна ніч, яка й не обіцяє сонця похованим на самому дні темряви людям [...]. Леся Українка також бачить просвіток у цьому темному кінецьсвітньому хаосі лише у мові і через мову. Проблеми комунікації, можливостей взаємозближення індивідуальних картин світу цікавлять її повсякчас. Вони визначальні для багатьох вершинних її драм, зокрема “Одержимої”, “Кассандри”» [1, с. 32]. Дуже характерні означення часу «ночі» в літературі запропонував у 20-х роках Михайло Драй-Хмара, аналізуючи творчість Лесі Українки. Ця «ніч» асоціюється в нього з *глухотою, мертвотністю* («глухонімі» часи [6, с. 102]; «сутужні часи»; «мертві часи» [6, с. 151]).

Уже в поетичних текстах Лесі Українки можемо простежити, як відбувається балансування «я» ліричного суб'єкта між його внутрішнім світом і світом ширшим (зовнішнім), постійно потверджуючи його належність до цього світу, «внутрішня сутність» якого не

завжди відкривається – «ніч» треба бути готовим пережити. Варто звернути увагу на одну важливу деталь, яка безпосередньо пов'язана з можливістю *говорити* (творити *голос*). Наприклад, у поезії «Упоєні на бенкетах кривавих...» авторка звертається до ситуації «ночі» народів – «невільники-народи спали довго в спільній віковій своїй темниці» й уже не здатні впізнати момент виходу з «ночі». Тут, замість голосу, маємо *хрип*, замість відповіді – *сміх* із «беззубої чорної пащі» («...одурені примарами важкими, / і прокидалися на мить у чорній тьмі, підводили повіки обважнілі / і голосами, хрипкими від змори, / питали в темряви: чи хутко день? / А темрява відповідала сміхом, / роззявивши беззубу, чорну пащу, / і знову їх давила сном важким» [15, с. 324]). Саме на цих моментах, із-поміж яких – і впізнання (віднаходження) шляху виходу з «ночі» як ситуації іншого часу, уписаного вже в рамки нового романтизму, зосереджено увагу в багатьох поетичних творах Лесі Українки.

Розкриваючи засадничі виміри цієї першої згадуваної позиції, потрібно звернутися й до творчості Фрідріха Новаліса, зокрема до його «Гімнів до ночі». Вони були опубліковані на самому вершечку ХІХ ст. й означили новий період не лише у творчості митця, а й новий вимір у європейській поезії, незважаючи на те, що поштовхом до їх створення стали події особистого життя поета. Йому вдалося вибудувати власну концепцію художньої творчості, розламавши стереотипи в розумінні навколишньої дійсності, що була вписана в панівну у ХVІІІ ст. ньютонівсько-картезіанську модель світу, де «в системі координат одна вісь належить незмінній, «застиглій» формі простору, а інша – «однолінійному», «текучому» часові» [11, с. 138]. За Новалісом, саме «всесвіт» є складником нашої душі й міститься «всередині нас»¹. Новаліс вибудовує власну філософію історії, у якій

¹ Ф. Новаліс писав: «Ми мріємо про подорож у всесвіті: але чи не перебуває всесвіт у нас самих? Ми не знаємо глибин нашого духу. Саме туди веде таємничий шлях. В нас самих або ж ніде перебуває вічність з її світами, минуле та прийдешнє. Зовнішній світ є світлом тіней, і він кидає свою тінь в царство світла» [13, с. 331]. Ці слова перегукуються з багатьма думками й сентенціями філософів різних часів, належачи до апріорних засадничих позицій, хоча в поезії набувають дещо глибшого, метафоричного сенсу. Ставлячи в центр світу людське «Я», митці прагнули розкрити «душу світу» (Weltseele), поринаючи в її хаос і водночас віднаходячи цілісність (саме свобода людини й свобода нації стають ключовими гаслами доби Романтизму в європейській культурі).

для античності немає місця. Дослідник німецького романтизму Наум Берковський наголошує: «Душа світу сховалася в душах людей, переселилася у високі покої цих душ. Перестали надаватися високі почесті світлу, наступило царство ночі. [...] Йменуючи нову епоху “християнською”, Новаліс і романтики цим самим давали санкцію на вічну її недосконалість, на вічне дрімання притаманних їй сил, на їхню постійну нерозробленість. “Ніч” – безобразна стихія, антипластична – ставала для Новаліса символом вічного стану життя і культури Нового часу» [2, с. 177]. Епоха романтизму змусила людину зазирнути в саму себе, спровокувавши відчитування *світла й темені* як певних «знаків» культурної доби. Не випадково Новалісовий поетичний цикл «Гімни до ночі» спочатку задумувався як «Трактат про світло». Ці пошуки в «ночі» літератури включені у сферу буття і окремої людини (передовсім – митця), і окремих національних літератур¹. У цьому аспекті творчість Лесі Українки, як переконуємося, виглядає навіть показовою, бо саме в ній акумулюються згадувані моделі й колізії, проектуючись, з одного боку, в площину європейської культурної історії, уповні «відкритої» для молодого письменниці, почасти апробованої, а з іншого – національний культурний світ з усіма його драматичними перипетіями, нереалізованими можливостями та здебільшого завдяки цій нереалізованості, перспективами. Українська література має власні виміри та відправні «точки» репрезентації «ночі» літератури, власні колізії та «вузлові» моменти.

Тут підходимо до другої позиції розуміння «ночі» літератури, яка в сутінках, змінах пріоритетів, кордонів (у буквальному сенсі) видобуває власний *голос* (народжує *голос*). Зважмо: рік публікації «Гімнів до ночі» Новаліса майже збігається в часі з публікацією перших частин поеми І. Котляревського «Енеїда» (1798 р.) та подальшою роботою над нею – знакового для української літератури твору (прикметно, що в поезії «На столітній ювілей української літератури» Леся Українка не випадково нагадує про ті «золоті віки», коли «*пісня і слово* були у шанобі» «у кожного люду, у кожній країні», вкотре потверджуючи тривання «ночі» національної літератури, уперше вираз-

¹ Наприклад, Ф. Гельдерлін говорив про дух лакейства в німецькому національному характері, замикання у вузькій сфері життя в «безбожності сучасності». Натомість творчість Т. Шевченка сприяла народженню й становленню національного характеру, зокрема завдяки поверненню до минулого України, завдяки вибудовуванню основ національного світу.

но зартикульоване ще Тарасом Шевченком: «...Все осталося, все сумує, / Як руїни Трої...» («На вічну пам'ять Котляревському»). Якщо у випадку Новалиса маємо долання ньютонівсько-картезіанської моделі світу, то у випадку І. Котляревського можемо говорити, як це пропонує Ніла Зборовська, про «інтенсивне збудження національних механізмів, що фіксують перше «велике пригадування» та народження новітнього українського характеру в ситуації реальної загибелі національного державницького світу» [8, с. 58]. Не випадково в збірці «Думи і мрії» згаданій поезії «На столітній ювілей української літератури» передую поезія «У пустині», а наступною є «імпровізація» «Зоря поезії» (усі три вірші датуються 1898 роком). Образ поета (поета-пророка), як і категорія «ночі» (національної «ночі», вужче – «ночі» літератури, що є її показником), відіграє в тогочасній національній поезії важливу роль. Леся Українка осмислює ситуацію відсутності (втрати) пророка: «*Ми самі / Зосталися у сій німій пустині. / Тепер куди? на схід? на захід сонця? / На північ? на полудне? Все одно!*» [15, с. 173]. «Пустиня» набуває метафоричного значення *порожнечі, темені*, в якій не можна зорієнтуватися, можна йти лише «навмання» («*Ми підемо пісками навмання, / Приспавши в серці гадину зневір'я*» [15, с. 173]). Уже в «імпровізації» «Зоря поезії» увиразнюється символіка *зорі*, що набуває значення усвідомленої місії поета (*співця*), коли з'являється певність у тому, що «інші будуть співці по мені, інші будуть лунати пісні...»). Активізація античного світобачення І. Котляревським в «Енеїді» та релігійного (релігійно-міфологічного) Т. Шевченком після літератури доби Бароко з її «загадковими й дивакуватими характерами» (А. Макаров), «сердечними безднами» (І. Величковський), прагненням «пізнати самого себе» (Г. Сковорода) зумовили необхідність (радіше – виразно усвідомлену потребу) остаточного віднаходження власного місця в культурному просторі, оприявленні *імені й голосу*. Справді, «місією поета є виспівати майбутнє» (Г. Г. Гадамер). Сутність мови як засобу, за посередництва якого можна «виспівати», зростає й побільшується в ситуації загальної «німоти», «темені», замкненості від зовнішнього світу. В. Агеєва спостерегла характерний і досить промовистий момент: «Серед довколишньої «темноти тяжкої», серед опівнічної чорноти світової ночі саме слову й лише слову дано висвітлити, осяяти прогалину буття, відблиск якихось вищих сутностей, причому висвітлити лише на коротку мить, яку слово встигає вибороти у «владарки-

ночі», що «всіх покорила». У «Ритмах» слово, мова послідовно порівнюється з поняттями, синонімічними світлу (слова – це «проміння», «іскри», «зірки», «блискавиці», «вогонь»... [1, с. 36]. Н. Зборовська назвала такий стан творчості «переживанням Бога», це «давало змогу Лесі відчутти причетність до таємниці буття. Тому «Бог всередині» метафоризується як зоря на внутрішньому горизонті. Саме з *божественним* смислом творчості пов'язаний цей образ зорі, народженої в темряві, в тілі, на землі. Зоря в темряві – архетипна вістка: божественне земному посилає своє пророцтво. Олюднення невидимого божественного в слові – суть творчості. Тому зоряне світло в Лесі України завше напружене, горде, пречисте, як сльоза, нескінченне, як туга, це – божественна туга за людиною й людська туга за божественним...» [9, с. 103]. Стан творення набуває характеристик ритуалу, схиляння перед словом, урочистої «одправи» («*Коли усе навколо затиха / Під владою чаруючої ночі, / А тільки я одна неподоланна / Врочистую одправу починаю / Перед моїм незримим олтарем*» [15, с. 253] («Як я люблю оці години праці...»)), присутністю «таємного генія», який з'являється «*В ту годину, / як таємницею весь світ укриє мла*» («*Моїм устам свої слова надасть він, / одкриє всі дива, що знає сам. / Із серця глибини тоді полинуть / к широким, незорим небесам / нестримані, одважні, вільні співи*» [15, с. 317] («Eppur ti trdiro»)).

«Нічний» статус української літератури, якій надано голос («*На шлях я вийшла ранньою весною / І тихий спів несмілий заспівала...*» («Мій шлях») [1, с. 59]), названо на ім'я – *Українка*¹. Саме ім'я покликане в «ночі» національної літератури бути провідником через кордони, відіграючи роль ідентифікуючого критерію. Ім'я, яке здатне (пр)освітити шлях (у триптиху «Сльози-перли», присвяченому Іванові Франкові, двадцятирічна авторка звертається до «зорі таємної»: «*Ти бачиш, як все в нас покорила ніч темна?*» [15, с. 73]). Не випадково і тодішня критика, і сучасна надають аж такого тотального значення символіці «досвітніх огнів». В. Агеева по-особливому акцентує увагу на хрестоматійному вірші «Досвітні огні» («Уже в цій

¹ Показово, що «етнічний» псевдонім «Українець», що перейшов до Лесі України, як відзначає Оксана Забужко, уперше почав уживати з 1876 р. дядько Михайло Драгоманов. Дослідниця водночас згадує ще один менш знаний у цьому контексті факт, пов'язаний із Миколою Гоголем, який, мандруючи Європою й почувавши себе вигнанцем, називався *Ukrainien*: «...збіг, що його навряд чи можна вважати за випадковий!» [7, с. 343–344].

книзі з'являється опозиція темряви / світла, ночі / світанку, яка і в наступні роки буде одною з центральних для Лесі Українки» [1, с. 25]). Крім того, вона протиставляє «неподолане рукотворне світло» в поезії «Досвітні огні» і зрілу поезію Лесі Українки, де «людські зусилля щодо переінакшення світу піддано скептичній візії»: «Людина може хіба що спробувати досягнути вже наявну гармонію, ті «небеса» ідеалу, до яких завжди можна прагнути із земного хаосу, вона може конституювати себе, свою систему цінностей і зоставатися вірною власному вибору всупереч станові світу» [1, с. 38–39]. Саме такий шлях досягнення творчості з обов'язковим залученням до аналізу зрілої поезії¹ Лесі Українки може бути оптимальним, як, зрештою, і той, який запропонував Ігор Качуровський у праці «Покірна правді і красі (Леся Українка та її творчість)»: дослідник радить починати читати поезію Лесі Українки з кінця, наприклад, з «Весни в Єгипті»: «Гортаючи том поезій Лесі Українки з кінця до початку, ми знайдемо там особисту і громадянську, емоційну та інтелектуальну, незламно-батьору і перейняту відчаєм, героїчно-лицарську і ніжно-жіночу лірику. Знайдемо такі речі, як “Полярна ніч”, “Легенда віків”, “Було це за часів святої Германдади”, “І ти колись боролась...”, “Напис в руїні”, “Забута тінь”, “Хотіла б я уплисти за водою...”, “Прокляття Рахілі”, “Трагедія” (“Бачить лицар серед бою...”) і нарешті – “То була тиха ніч чарівниця”. А ранні та й пізніші з рецидивами народницьких трафаретів – треба читати після згаданих» [10, с. 66]. Справді, такий підхід дає можливість простежити, як після надуживання й тотальної експлуатації образів «зір», «ночі», «вогнів», «темені», «примар» тощо їхній первісний семантичний план надалі втрачається, набуваючи інших, уже вписаних у стильові й інтелектуальні пласти її драматургії планів (*«Небо, збіліле від спеки, вже сивіє, мов попеліє, / День до останку згорів і лишилася нічка бліда; / Світла немає, а темрява наче*

¹ Г. Грабович у відомій статті «Кобзар», «Каменярь» і «Дочка Прометея»: українські літературознавчі парадигми та їхні підтексти» наголошує, що у своєму «зовнішньому», «формальному» листуванні, зокрема з різними літераторами (із Франком, Павликом, Маковеем, Кримським та іншими) Леся Українка часто переходила на своє справжнє ім'я – Лариса Косач: «Та найважливіше, що профіль її творчості став зовсім іншим, – не тим, на який було запрограмовано малу Лесю. Поминаючи її ранню й доволі слабку ліричну поезію (виразно оркестровану під домашні, тобто мамині смаки), її дозріла творчість стала винятково складною, інтелектуальною, власне *дозрілою*» [5, с. 587].

не сміє / В тишу пекучу вступити. Не видно зірок ні сліда; / Так, наче світ спорожнів» [15, с. 364] («Весна в Єгипті» (III. «Афра»)). І якщо в згадуваній уже поезії «У пустині» народ, полишений без пророка, перебуває лише в передчутті страху переживання своєї «ночі», то в поезії «Народ пророкові», написаній майже через десятиліття, маємо цілком іншу ситуацію – ситуацію прочування виходу з «ночі», але за рахунок здобуття народом власної самосвідомості, здобуття кожним свого світла («Ми ж, неначе Молочная путь, / Мусим довго світити поволі...» [15, с. 354]). І незважаючи на те, що «на кожного з нас темна ніч / Наче ворог у схроні чигає, / Зимні руки – важке забуття / Із простору віків простягає» [15, с. 354], народ уже здатен пере(про)жити цю «ніч», а саме завдяки пробудженій самосвідомості.

Водночас очевидно й те, що поезію Лесі Українки потрібно розглядати в контексті всієї творчості авторки. Адже якщо в поетичному доробкові маємо увиразнене протиставлення Дня / Ночі, Світла / Темені тощо (Н. Зборовська таки відзначала боротьбу Лесі Українки за «переможний солярний настрій», насичення її творчості «вогненною символікою» та наявність мотивів меча й вогню, авторитетність образу Прометея), то в драматургії таке протиставлення набуває цілком іншого, глибшого сенсу. Воно «розростається», набуваючи сили певного смислового поля, у якому «ніч» асоціюється з *руїною*, *полоном* тощо. «Вихід» із *руїни* чи *полону* – це насамперед «вихід» також у «ніч», у «безвість», зрештою, у «пустиню», куди змушена вирушити Тірца («На руїнах»), «ніч», у якій залишається покинутий Єпископом і громадою Неофіт-раб («В катакомбах»). Але це вже інша «ніч» – *віднайдена «ніч»*, у якій з'являється *інше* світло, на відміну від свічок у руках громади чи старих святощів, покликаних підтримувати дух давнини. У це поле вписано й проблеми творчого буття людини нового часу, її пошуки самої себе. «Ніч» творчого світу мистця набуває в інтерпретації Лесі Українки двовимірності (здобуття зовнішньої свободи – це не завжди світло дня, часто сумнів призводить до внутрішньої катастрофи). «Так, я вільний. / Нема у тьмі ні впину, ні дороги, / нема й мети...», – роздумує Річард Айрон («У пущі») [16, с. 120]. Так само не все, що видається «іскрою Божою», здатне стати *світлом* («А може, то була одна мана? / І, може, то була не іскра Божя, / а вогник той, що над багном літає / і зводить подорожнього на безвість...» [16, с. 121]). Характерною деталлю в тексті є ремарка до цієї сцени – так сприймаються «чорні

міні», що «від статуї, від кістяка і від шкільних лав перебігають по стінах і по підлозі». Сумнів породжує пустку – внутрішню (в душі персонажа) і зовнішню (саме за пустку сприймає Антоніо Річардову мистецьку студію: «Ні, се пустка! [...]. Стоїть якась фігура одинока, / мов пам'ятник могильний, а до неї / кістяк сміється реготом беззвучним. Невже й мешканець хати їй під стать? Се страшно й здумати!..» [16, с. 123]).

Показово, що із чималого пласту драматичних поем Лесі Українки І. Качуровський вирізняє драму «Адвокат Мартіан», відводячи їй місце в культурному контексті іншої епохи – він розглядає драму як твір середини ХХ ст., а саму Лесю українку називає «першою екзистенціалісткою»: «...тут і замкнене коло, з якого немає виходу, і фатальний збіг обставин, і самотність головного героя, і постать глухонімого раба, який, можливо, символізує невблаганність часу, і такі композиційні засоби, як антиципація та звукове облямування, – це типове для європейської літератури наших днів і могло б вийти з-під пера Анца або Камю» [10, с. 73]). В «Адвокаті Мартіані» маємо смислове тло, що перебуває, за Е. Ауербахом, на «задньому» плані. Воно якраз і демонструє ту ситуацію, про яку говоримо, – про «нічний» час літератури, ситуацію, представлену ще на початку ХХ ст. Ольгою Кобилянською в новелі «За готар». Маємо своєрідний театр абсурду: що більше по-Божому чинить людина, тим певніше й повніше відбувається поглинання її «ніччю» буття. «Чорна» Магдалена та Мартіан – це люди з одного часу, у якому й митець, як і його персонажі, приречений уповні відчувати на собі трагізм епохи. Істина, у пошуках якої вони перебувають, внутрішні конфлікти, котрі переживають – але вже на новому виткові культурної історії, – зрівні тим, що притаманні персонажам «Фауста» Й.-В. Гете, інтерес до якого в українській літературі посилюється на зламі століть. Це той самий час сакралізації людини й десакралізації Бога, це пошук світла в темені катакомб, у темені душі окремої людини. Зрештою, це шлях до прочування катастроф і трагедій, прийняття їх як даності («чорна» Магдалена втрачає всіх своїх дітей, але не втрачає віру в Бога, бо «Господь великий», залишається сам на сам із собою Мартіан, повертаючись до себе самого). Показово, що життєвий шлях Лесі Українки (його крайня межа) майже збігається в часі з початком Першої світової війни – «ніччю» буття в буквальному сенсі слова, коли все, що становить смисл буття, втрачається, набуває інших аксіологічних

вимірів, натомість людина здобуває шанс здобування себе самої, вивищуючись над обставинами.

Звернення Лесі Українки до драматургії, утвердження її в цьому жанровому полі – це пошук і віднаходження надійного опертя, аби бути почутим (поширений і сакралізований у національному письменстві тип поета-пророка поступово втрачає свою, властиву лише йому роль того, хто здатен прочувати, хто здатен промовляти). Герої драм Лесі Українки промовляють із глибини часів і культур, але сила «ночі» настільки осяжна, а роль і сила її настільки тотальна, що непочутість (навіть за умови набуття голосу) стає знаком часу. Тут варто згадати відомий сон Лесі Українки про постановку її п'єси на сцені, який вона переповідає в листі до Л. Старицької-Черняхівської. Драматична поема «Кассандра» якнайвиразніше оприсутнює цю ситуацію, коли голос пророчиці (тут знову назвемо й Тірцу з драматичної поеми «На руїнах») залишається непочутим і знехтуваним. Так, починалося ХХ ст.,¹ непочутість голосу провокує (породжує) ситуацію «мовчання». Але коли «мовчання» стає однією з характерних ознак часу (варто згадати хоча б драматургію М. Метерлінка, творами якого захоплювалася Леся Українка, перекладала їх), то воно здатне промовляти в художньому творі набагато більше. Інколи сам автор не може вповні досягнути можливості такого побільшеного «мовчання» чи набуття мовчанням ширших можливостей в аспекті естетичному. «Мовчазна» (свідомо «закрита» від світу позиція адвоката Мартіана) – це й цілком інша естетика. З подібним моментом стикаємося й у творчості О. Кобилянської, зокрема в її новелі «Під голим небом», написаній на початку ХХ ст. (1900 р.). Це дуже показовий момент української літературної історії. Сім'я «ідіотів»,

¹ На початку нового – ХХІ – у передмові «Вічне століття» до книжки Алена Бадью «Століття» перекладач Андрій Репа згадує зіставлення філософії з «птицею мудрості – совою Мінерви, що вилітає тільки в сутінках, коли день завершується й починається ніч»: «У нашому випадку завершилося століття... Цей нічний момент філософії підштовхує до вибору: або впасти в меланхолійний сон оплакування «кінця» [...], або ж, як Ален Бадью, бути нічним сторожем великих філософських істин дня» [14, с. 7]. Водночас Ален Бадью, говорячи про один з варіантів майбутнього філософії, пов'язаний з вичерпаністю цивілізації, прокує їй «повільну смерть, повільне вмирання в ночі»: «Філософія буде зведена до того, що читаємо на початку прекрасного твору Семюеля Бекета «Компанія»: «В чорноті комусь дається голос». Голос, у якого нема ні значення, ні слухача» [14, с. 8].

вирушивши з дому з метою спродатися, аби справити старій матері, яка ще жива, пишній похорон, гине в темені ночі в сніговій завії. Ми не випадково згадуємо про цю новелу, яку не зрозумів С. Єфремов (її він докладно аналізує у своїй скандальній статті «В поисках новой красоты»). Набагато промовистішими є їхні уста, очі, безвиразний погляд, вони «мовчать» (але їхня позиція «мовчання» радше несвідома), тому С. Єфремов не зрозумів, не відчитав цього твору, писаного, за словами самої авторки «чорно-білими красками й наклоном до містицизму». С. Єфремов, навпаки, прагне знайти паралелі, пояснення ситуації, зіставляючи новелу О. Кобилянської з оповіданням Л. Толстого «Господар і робітник» (сюжет твору вибудовується навколо трагічної події – головний герой купець Брехунов заблукав у зимовій завії зі своїм робітником Нікітою). На перший погляд, ці твори не зовсім надаються до зіставлення, вони різні за своїми естетичними «програмами». Водночас тут можна зауважити дивну й таку, що не піддається поясненню, «прочуттєву» здатність Єфремова-критика. Акцентуючи увагу на близькій суто сюжетній колізії творів О. Кобилянської та Л. Толстого, він мимовільно розкриває інші важливі моменти – «прочуттєва» здатність С. Єфремова перебуває в площині досягнення так званої «нічної» літератури. Зіставляючи згадані твори, критик увійшов, якщо можна так висловитись, у силове поле творення цієї «нічної» літератури, не зрозумівши й не розкривши механізми її творення, її потенційні можливості. У відомій праці М. Бланшо «Простір літератури» маємо знову згадку й аналіз згадуваного оповідання Л. Толстого. М. Бланшо акцентує увагу на згадуваному С. Єфремовим епізоді, але в нього це «досвід ночі», «нічний жест», що «не належить до категорії звичайних дій», бо є смертю в-ночі (купець Брехунов спочатку покинув замерзаючого слугу Нікіту, але, блукаючи в снігах навмання, по колу, знову повернувся до саней, аби укластися поряд, «щоб померти»): «...самісінька смерть зненацька згинає це кремезне тіло і вкладає його посеред білої ночі, й ця ніч не наганяє на нього страху, він не закривається від неї, не замикається у собі, навпаки, він радісно кидається їй назустріч. От тільки лягаючи посеред ночі, він усе ж таки вкладається поруч із Нікітою, немовби ця ніч була ще й надією, і майбуттям із людськими обрисами, немовби ми можемо помирати лише вручаючи нашу смерть комусь іншому, всім іншим, щоб очікувати у них крижаного дна майбуття» [3, с. 155–156]. Такий «нічний жест», «безкорисний дарунок» господаря здатен по-

вернути Нікіту до життя. М. Бланшо говорить, зрештою, про важливість ночі, необхідну здатність людини не втратити її, а це, за його словами, є «велике обіцяння діалектичного руху» [3, с. 156]. Це зовсім інша «ніч», аніж та, до якої Новаліс звертається з гімнами, її не уникнути, вона потребує (пере)життя.

Саме на межі століть у національному письменстві з'являються твори, герої яких здатні «проживати» власну «ніч». Кожен з авторів шукає власні шляхи до можливості таких «проживань». Леся Українка, прозираючи в найглибші часові пласти й чужі культури, відкриває людину вже нового, *іншого* національного часу. О. Кобилянська, пропонуючи буденні життєві ситуації, включає своїх персонажів у план «вічності» (Параска з «Некультурної» мусить пройти через «ніч» Чортового млина, «чорна» Магдалена – через смерті своїх чотирнадцятьох дітей, а герої її ранньої новели «Видиво» таки виходять із нічного лісу). Це дуже показовий момент у національному письменстві. Марія Моклиця все ж небезпідставно стверджує, що «в художньо-естетичному плані у Лесі Українки й Ольги Кобилянської значно більше розбіжностей, ніж збігів. Частіше вони видаються віддаленими планетами, аніж репрезентантами одного явища культури» [12, с. 20], але – зважмо – вони творили в один час – у час долання «ночі» літератури, у час пошуку *себе як людини* своєї епохи, а їхня причетність до цього часу дає підстави оцінювати їхні зусилля як певну «спільну» позицію.

Не випадково на початку наголошено на «усвідомленні історії», на призначенні «ночі» культури, у якій здатне зродитися її майбутнє. У національному письменстві саме Лесі Українці випало на долю здійснити крок долання «ночі» завдяки поверненню до першоджерел людської «історії» – через образи стародавнього світу та світу раннього християнства їй удалось означити в часі й просторі *українську людину*, яка перебуває на шляху віднаходження власної самосвідомості. Творчість Лесі Українки й О. Кобилянської – це вповні прожитий досвід у національному письменстві, досвід переходу на новий естетичний рівень, успішна спроба долання «ночі» літератури – у різних її вимірах, урешті – це пошук людиною зламу століть власних ідентифікаційних критеріїв, які б дали можливість повноцінного входження в ширший культурний простір.

Джерела та література

1. Агеєва В. Поетеса зламу століть. Творчість Лесі Українки в постмодерній інтерпретації : монографія / Віра Агеєва. – К. : Либідь, 2001. – 264 с.

2. Берковский Н. Я. Романтизм в Германии / Наум Яковлевич Берковский. – СПб. : Азбука-классика, 2001. – 512 с.
3. Бланшо М. Простір літератури / Моріс Бланшо ; пер. з фр. Л. Кононович. – Львів : Кальварія, 2007. – 272 с.
4. Гайдеггер М. Гельдерлін і сутність поезії / Мартін Гайдеггер // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. М. Зубрицької. – Львів : Літопис, 1996. – С. 198–207.
5. Грабович Г. «Кобзар», «Каменяр» і «Дочка Прометея»: українські літературознавчі парадигми та їхні підтексти» / Григорій Грабович // Грабович Г. До історії української літератури : дослідж., есеї, полеміка. – К. : Критика, 2003. – С. 574–589.
6. Драй-Хмара М. Леся Українка / М. Драй-Хмара // Драй-Хмара М. Літературно-наукова спадщина. – К. : Наук. думка, 2002. – С. 35–151.
7. Забужко О. Notre Dame d'Ukraine: Леся Українка в конфлікті міфологій / Оксана Забужко. – К. : Факт, 2007. – 640 с.
8. Зборовська Н. Код української літератури: проект психоісторії новітньої української літератури : монографія / Ніла Зборовська. – К. : Академвидав, 2006. – 504 с.
9. Зборовська Н. Моя Леся Українка : есей / Ніла Зборовська. – Тернопіль : Джура, 2002. – 228 с.
10. Качуровський І. Покірна правді і красі (Леся Українка та її творчість / Ігор Качуровський // Качуровський І. Променисті силуетки : лекції, доп., ст., есеї, розвідки. – К. : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. – С. 53–98.
11. Лагутина И. Н. Философия смерти и «художественное учение о бессмертии» в раннем немецком романтизме: Новалис «Гимны к ночи» / Ирина Лагутина // Жизнь и смерть в литературе романтизма. Оппозиция или единство? / отв. ред. : Н. А. Вишневская, Е. Ю. Сапрыкина. – М. : ИМЛИ им. А. М. Горького, 2010. – С. 136–147.
12. Моклиця М. Леся Українка і Ольга Кобилянська: дві грані модернізму / Марія Моклиця // Леся Українка і сучасність (до 130-річчя від дня народження Лесі Українки) : зб. наук. пр. – Луцьк : Волин. обл. друк., 2003. – Т. 1. – С. 20–27.
13. Новалис Ф. Християнство або Європа / Фрідріх Новалис ; пер. з нім. О. Фешовець // Мислителі німецького романтизму / упорядкув. Л. Рудницького та О. Фешовця. – Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2003. – С. 306–334.
14. Репа А. Вічне століття. Передмова перекладача / Андрій Репа // Бадью А. Століття / Алєн Бадью ; пер. з фр. А. Репа. – Львів : Кальварія ; Київ : Ніка-Центр, 2014. – С. 7–20.
15. Українка Леся. Зібрання творів. У 12 т. Т. 1. – К. : Наук. думка, 1975. – 448 с.
16. Українка Леся. Зібрання творів. У 12 т. Т. 5. – К. : Наук. думка, 1975. – 336 с.
17. Гадамер Г. Г. Гельдерлін та майбутнє [Електронний ресурс] / Ганс Георг Гадамер ; пер. Т. Возняка. – Режим доступу : <http://www.ji.lviv.ua/ji-library/Vozniak/text-i-perekl/kn3-gad3.htm>

References

1. Aheieva V. *Poetesa zlamu stolit. Tvorchist Lesi Ukrainky v postmodernii interpretatsii: Monohrafiia* [Poet at the turn of the century. Creativity by Lesia Ukrainka in postmodern interpretation]. Kiev, 2001, 264 p. (in Ukrainian).
2. Berkovskij N. Ja. *Romantizm v Germanii* [*Romanticism in Germany*]. Sankt-Peterburg, 2001, 512 p. (in Russian).
3. Blansho M. *Prostir literatury* [*Space of Literature*]. Lviv, 2007, 272 p. (in Ukrainian).
4. Haidegger M. *Helderlin i sutnist poezii* [Holderling and the essence of poetry]. In: *Anthology of world literary and critical thinking in the 20th century*. Lviv, 1996, pp. 198–207 (in Ukrainian).
5. Hrabovych H. “Kobzar”, “Kameniar” i “Dochka Prometeia”: ukrainski literaturoznavchi paradyhmy ta yikhni pidteksty [“Kobzar”, “Kameniar” and “The daughter of Prometheus”: Ukrainian literary paradigms and their implications]. In: *Toward a History of Ukrainian literature: Articles, Essays, Polemics*. Kiev, 2003, pp. 574–589 (in Ukrainian).
6. Drai-Khmara M. *Lesia Ukrainka* [Lesia Ukrainka Literary and scientific heritage]. In: *Drai-Khmara M. Literary and scientific heritage*. Kiev, 2002, pp. 35–151 (in Ukrainian).
7. Zabuzhko O. *Notre Dame d’Ukraine : Lesia Ukrainka v konflikti mifolohii* [*Notre Dame d’Ukraine: Lesia Ukrainka in the conflict of the mythologies*]. Kiev, 2007, 640 p. (in Ukrainian).
8. Zborovska N. *Moia Lesia Ukrainka: Esei* [*My Lesia Ukrainka: Asay*]. Ternopil, 2002, 228 p. (in Ukrainian).
9. Zborovska N. *Kod ukrainskoi literatury : Proekt psykhoistorii novitnoi ukrainskoi literatury* [*Code of the Ukrainian Literature The Project of the psychohistory of the modern Ukrainian literature*]. Kiev, 2006, 504 p. (in Ukrainian).
10. Kachurovskyy I. *Pokirna pravdi i krasi (Lesia Ukrainka ta yii tvorchist)* [Submissive to truth and beauty (Lesia Ukrainka and her creative)]. In: *Kachurovskyy I. Radiant sylvety. Lectures, reports, articles, essays, exploration*. Kiev, 2008, pp. 53–98 (in Ukrainian).
11. Lagutina I. N. *Filosofija smerti i “hudozhestvennoe uchenie o bessmertii” v rannem nemeckom romantizme: Novalis “Gimny k nochi”* [The Philosophy of Death and the “Artistic Doktrine of Immortality” in Early German Romanticism: Novalis and his “Hymns to the Night”]. In: *Life and Death in Romantic Literature: Opposing or Unified Concepts?* Moskow, 2010, pp. 136–147 (in Russian).
12. Moklytsia M. *Lesia Ukrainka i Olha Kobyljanska: dvi hrani modernizmu* [Lesia Ukrainka and Olga Kobyljanska: two sides of Modernism]. In: *Lesya Ukrainka and Modernity*. Lutsk, 2003, vol. 1, pp. 20–27 (in Ukrainian).
13. Novalis F. *Khrystyanstvo abo Evropa* [Christian or Europe]. In: *Thinkers of German Romanticism*. Ivano-Frankivsk, 2003, pp. 306–334 (in Ukrainian).
14. Riepa A. *Vichne stolittia* [Eternal century]. In: *Badiu A. Century*. Kiev, 2014, pp. 7–20 (in Ukrainian).
15. *Ukrainka L. Zibr. tv. : U 12 t.* [*Collected Works: in 12 volumes*]. Kiev, 1975, vol. 1, 448 p. (in Ukrainian).

16. Ukrainka L. Zibr. tv. : U 12 t. [*Collected Works: in 12 volumes*]. Kiev, 1975, vol. 5, 336 p. (in Ukrainian).
17. Gadamer H. G. Helderlin ta maibutnie [*Helderlin and future*]. Available at: <http://www.ji.lviv.ua/ji-library/Vozniak/text-i-perekl/kn3-gad3.htm> (in Ukrainian).

Кирилюк Светлана. «Ночь» литературы и литература «ночи»: человек в поисках идентичности (на материале творчества Лесы Украинки). В статье предложено взгляд на творчество Лесы Украинки сквозь призму категорий «ночь» литературы и литература «ночи». Основное внимание сконцентрировано на поисках человеком начала XX в. (человеком в литературе и человеком литературы) собственного места в культурном просторе того времени. Акцентируется внимание и на поисках литературы в плане преодоления стереотипов, выхода в новую эстетическую плоскость. Показательной в этом отношении представляется творчество Лесы Украинки. В нем аккумулируются модели и коллизии, которые проектируются в плоскость европейской истории, полностью «открытой» для писательницы и апробированной в ее текстах, а также те модели и коллизии, которые спроектированы в национальный культурный мир со всеми его драматическими перипетиями, нереализованными возможностями и перспективами. Украинская литература имеет собственные измерения и отправные «точки» репрезентации «ночи» литературы, собственные коллизии и «узловые» моменты. К анализу привлечено творчество Ольги Кобылянкой, это дает возможность продемонстрировать разноплановость таких поисков.

Ключевые слова: «ночь» литературы, литература «ночи», Леся Украинка, человек, поиски идентичности.

Kyryliuk Svitlana. The “Night” of the Literature and the Literature of the “Night”: the Person in Search of Identitu (on the Material of Creation by Lesia Ukrainka). In the article is proposed the new view on Lesia Ukrainka’s creation in the light of the category the “night” of the literature and the literature of the “night”. The main attention is focused on the search by the person of early twentieth century (the person in literature and person of literature) his own place in that time in cultural space. In the article is accented on the search of the national literature in the sense of overcoming stereotypes, of the exit in a new aesthetic plane. On this view is significant Lesia Ukrainka’s creation. In her creation were accumulated those models and collisions those were projected in European culture History that is completely “offen” for writer and it is used in her texts as well as those models and collisions those were projected in national cultural world with its whole dramatic events unimplemented possibilities and pespectives. The Ukrainian literature has its own dimensions and “starting point” that are represented to the “night” of literaturture, its own collisions and main moments. To our analysis is attracted Olha Kobylianska’s creation it is give a chance to show diversity such searches.

Key words: the “night” of literature, the literature of “night”, Lesia Ukrainka, person, the searches of identity.

Стаття надійшла до редакції 24.10.2016 р.

УДК 821.161.2-1“18/19”Л.Українка.03=133.1

Ярема Кравець

ФРАНЦУЗЬКОМОВНЕ ПРОЧИТАННЯ ЛЕСІ УКРАЇНКИ: КРИТИКА, ПЕРЕКЛАДИ

Зацікавлення французькомовних літературознавців творчістю Лесі Українки пов'язане насамперед із прочитанням українського літературного процесу ХІХ–ХХ ст., де неодмінно звучали імена Т. Шевченка та І. Франка. Видається, що за життя поетеси не було окремих французькомовних розвідок про її творчість, як і перекладів її віршів у французькомовних літературах. Хронологічно французькомовне лесезнавство, представлене окремими розділами монографічних видань, енциклопедичними та словниковими статтями, має таку картину: М. Тишкевич (1919 р.), бельгійсько-французький журнал «La Nerve» (1928), «Larousse, t. 5» (1932), Р. Тіссеран (1933), Е. де Тунк (1961), Е. Раїс (1967), А. Свірко (1970, 1973, 1974), А. Абріль (1978), паризький колоквіум «Lessia Oukraïnka» (1982), Ж. Люціані (1989), Е. Крюба (1994), О. Вітошинська (1996), А. Жуковський (2000, 2004) та ін.

Ключові слова: лесезнавство, світовий контекст, переклад, компаративістика, міжлітературні контакти.

*Як я умру, на світі запалає
Покинаний вогонь моїх пісень...*

(28.XII.1896 р.)

За життя поетеси не було ні окремих французькомовних розвідок про її творчість, ні перекладів її віршів у французькомовних країнах. Та все ж перші інтерпретації творів Лесі Українки французькою мовою друкувалися, правдоподібно, вже через три–чотири роки по смерті авторки. Ці публікації можна пов'язати зі статтями М. Тишкевича на сторінках швейцарського літературного журналу «L'Ukraine» (1916 і 1917 рр.), які автор ілюстрував уривками з віршів поетеси «Товаришці на спомин» та «*Contra spem spero!*».

Першою французькомовною характеристикою життя і творчості Лесі Українки був окремий (XV) розділ монографії графа Михайла Тишкевича «La littérature ukrainienne», що з'явилася 1919 р. в Берні (Швейцарія) і була написана із використанням згаданих вище статей. Як зазначив автор монографії у назві праці, його дослідження ґрунтувалося на відповідних працях С. Єфремова, О. Єфименко, М. Грушевського й інших українських науковців.

Літературознавчій подачі творчості Лесі Українки передував розділ, у якому автор, ведучи розмову про М. Драгоманова та його ото-

чення, торкнувся особи Олени Пчілки, котра «у своїх чудових віршах та новелах дуже авторитетно і талановито ставить питання про космополітизм і націоналізм, вирішуючи це питання на користь другого» [9, с. 119]. М. Тишкевич не оминув також і заснованого О. Пчілкою журналу «Рідний край», його ролі в зростанні національної свідомості українців того часу.

Критик згадав Лесю Українку й у характеристиці української літератури кінця ХІХ – початку ХХ ст., поставивши її «чудовий мужній спів» поряд із «витонченими творами геніального новеліста Михайла Коцюбинського» [9, с. 134].

У розділі ХV монографії, у якому мовилося також про Христю Алчевську та О. Олеся, науковець подавав загальну характеристику творчості письменниці, називаючи її «одним із найбільших поетів України», «особистістю дуже сильною», яка, з одного боку, дала читачам свідчення своєї «мрійливо-меланхолійної душі», а з іншого – обширними патріотичними творами явила «незвичайної сили мужню шляхетну душу». У поетичних збірках Лесі Українки, пише автор монографії, маємо «витончені своєю формою емоційні перлини», «запальні звертання», «біблійні алегорії», у яких авторка оплакує «свою пригнічену батьківщину і поневолений стан свого народу». Стисло характеризуючи основні творчі засади Лесі Українки, яка не забувала «такого милого Шевченкові чудового народного вірша», відходячи від нього «задня могутнього індивідуального вірша», М. Тишкевич подавав два уривки із поезій Лесі Українки – «Товарищі на спомин» (від «Так, ми раби, немає гірших в світі!» до «Речення гордеє: “Мій дом – мій храм!”») та «Contra spem spero!» (друга строфа). «Лєся Українка не дожила до днів звитяжного національного пробудження, свідками якого ми є. Безперечно, вона його приготувала. З усіх українських поетів це один із найчудовіших і найгідніших поетів, який вартує бути пізнаним за кордоном» [9, с. 145], – такими словами М. Тишкевич завершував свою розповідь про Лесю Українку.

1919 р. в Парижі з'явилося видання Шарля Дюбрея про його перебування в 1917–1919 рр. в Україні. Французький публіцист, науковець і літературний критик пропонував свою працю французькому читачеві як вияв бажання об'єктивно розповісти співвітчизникам про те, що він бачив в Україні, проживши там з 6 січня 1917-го до 24 лютого 1919 р. Розповідаючи про «вельми загадкові землі», автор давав у другому розділі доволі багату інформацію з історії та геогра-

фії України, а також робив стислий огляд української літератури – від «Слова про Ігорів похід» до творчості М. Коцюбинського, В. Щурата, Б. Лепкого та ін. Про Лесю Українку автор видання писав таке: «*Лариса Квітка, псевдонім Леся Українка, висловлює цілковиту жіночу привабу, надзвичайну тонкість і чутливість, почуття своєї мрійливо-меланхолійної душі... Її найкращими віршами є «Свята ніч», «Contra spem spero», «До товаришів», «Поет»* [10, с. 87–88].

Писав про Лесю Українку в короткому огляді української поезії на сторінках льєжської газети «La Meuse» у березні 1920 р. бельгійський французькомовний письменник Франц Елленс. Висвітлюючи обрану проблему, автор статті спинився на літературі XIX ст., «оскільки якраз це століття було на батьківщині Тараса Шевченка особливо багате на прозаїків і поетів» [12, с. 1]. Лесю Українку класик бельгійської французькомовної літератури згадав серед «найбільш шанованих поетів України» – Михайла Старицького та Христину Алчевську.

Наступну інформацію про українську поетесу французькомовний читач отримав із бельгійсько-французького журналу «La Nervie» (1928 р.), який своїми двома випусками (спареним IV-V і окремим VII) ознайомлював читачів не тільки з окремими зразками давньої української літератури, а й з літературою сучасною, довівши це ознайомлення до поезій А. Кримського, С. Черкашенка, П. Тичини та П. Филиповича. Такою презентацією редколегія «La Nervie» продовжила роботу Українського соціологічного інституту, який 1921 р. під орудою М. Грушевського видрукував «Anthologie de la littérature ukrainienne jusqu'au milieu du XIX^e siècle», зупинившись у своїй подачі української літератури на творчості Т. Шевченка, М. Костомарова і П. Куліша.

У випуску VII журналу «La Nervie» друкувалися два вірші Лесі Українки – «Перемога» («Victoire», 1893 р.) і «Слово, чому ти не твердая криця...» («Ed gladium in ore epis...», 1896 р.) [23] – у перекладі Антуана Мартеля, відомого французького славіста, який був і перекладачем статей українських науковців, що друкувалися в IV–V номерах журналу. У спареному випуску журналу, у розділі «Сучасна українська література», наведено стислу характеристику авторки віршів. Розповівши перед тим про І. Котляревського, Г. Квітку-Основ'яненка, Т. Шевченка, П. Куліша, Марка Вовчка, І. Нечуя-Левицького, П. Мирного та І. Франка, автор розділу Павло Филипович

зазначав, що, увійшовши в українську літературу своїми першими спробами 1880 р., *«Леся Українка разом з іншими поетами, як-от Самійленко, перекладач французьких поетів Барб'є та Беранже, спробувала внести в українську поезію енергійний тон і нові виражальні форми. Досконалої свого задуму вона досягла у 1900 роках своїми драмами»* [11, с. 14]. Літературознавець писав, що Леся Українка, використовуючи загальні теми, підходила й до їх трактування навдивовижу оригінально, досягаючи у своєму вірші класичної досконалої. *«Леся Українка, – зазначав на завершення цієї стислої презентації творчості поетеси П. Филипович, – любить тип сильної жінки; вона інтуїтивно відчувала, що жінка відіграватиме свою роль у поколіннях, що вже піднімається, і така стурбованість виявилася у її статті “Нова жінка в літературі Заходу”»* [11, с. 14].

Уже незабаром окреме гасло про Лесю Українку, надруковане з певними неточностями (ці неточності позначені жирним шрифтом. – Я. К.), бачимо в т. 5 видання *«Larousse du XX^e siècle en six volumes»* (Париж, 1932): *«Українка (Леся), справжнє прізвище Квітка (Лариса), українська поетеса, народилася 1872 р. на Волині, померла 1913 р. в Єгипті. Була дочкою Ольги Косач і небогою Михайла Драгоманова. Стала відомою близько 1892 року і вже скоро опинилася у перших рядах української поетичної школи завдяки двом добіркам, де поряд із меланхолійним висловлюванням мрій проголошувала глибоке патріотичне почуття, підсилене відважними соціальними ідеями. Серед її поезії можна згадати “Свята ніч”, “Contra spem spero”, “Моїм товаришам”, “Поет”, “На мурах Вавилонських”»* [19, с. 281].

Наступного року в Парижі з'являється друком праця Роже Тіссєрана *«La vie d'un peuple. L'Ukraine»*, у якій є доволі обширний матеріал про життя і творчість Лесі Українки. Автор монографії, спів-автор українознавчих статей згаданого вище французького словника, звернувся до творчості поетеси в розділі, у якому говорив про прагнення українців, поневолених австрійським та російським урядами, вибороти справедливе місце серед цивілізованих народів. Згадуючи *«найкращі таланти»* обидвох частин України, які допомагали українцям завоювати своє місце серед цивілізованих народів – В. Стефаніка, О. Кобилянську, В. Самійленка, Бориса Грінченка, М. Коцюбинського й *«найбільшого історика України Михайла Грушевського»*, автор монографії виокремлював посеред них Лесю Українку: *«Виділимо із цього гарного “переліку творів”, у яких переплітаються мрія,*

меланхолія, чутливість, сила і войовничий патріотизм – найкращого поета, яким була Леся Українка. Донька генерала Косача, Леся померла 1913 р. у віці сорока одного року» [30, с. 223]. Ілюструючи пропонований матеріал, Р. Тіссеран використовував окремі уривки з віршів Лесі Українки, а також помістив вірш поетеси «*Contra spem spero*» в перекладі принцеси Токарської та Шарля Тіяка.

Вартісну інформацію для пізнання французькомовного лесезнавства надibuємо у виданні «*Histoire Universelle de la littérature*» Едуарда де Тунка, що з'явилося 1961 р. у спільному видавництві Editions Stauffacher (Zurich–Paris–Bruxelles–Francfort s/M–Innsbruck–Lausanne). Матеріал про Лесю Українку був поміщений у т. 3, названому «*Du romantisme aux courants modernes*» («*Від романтизму до сучасних течій*») під рубрикою «Українці. Україна». Навівши характеристику творчості І. Франка, автор розділу продовжував: «*Із Франком можна порівняти українську поетесу Ларису Петрівну Косач-Квітку, яка писала під псевдонімом Леся Українка (1871–1913). Її мати була народною письменницею, а дядько – етнографом. У цьому надзвичайно культурному середовищі та в Київському університеті Леся Українка, яка постійно хворіла, вивчила вісім чужих мов і переклала твори Гайне та Ади Негрі. Так само, як Іван Франко, вона почувалася натурою прометеївського гарту і, не покладаючи сил, боролася проти соціальної несправедливості та байдужості віч-на-віч із національними проблемами. У її драмах, найзначнішій частині творчості, використані античні сюжети, які відображають прагнення [авторки] до універсалізму, хоча в її шедевр «Лісова пісня» (1911 р.) повністю використані фольклорні теми. Її твори строгі і складні своєю формою, багаті ідеями, але бідніші образами, були справедливо оцінені лише наступними поколіннями»* [27, с. 357].

Оригінальне трактування постаті Лесі Українки запропонував у праці «*L'Ukraine cette inconnue*» (Paris, 1967) французький літературознавець, уродженець Буковини Емманюель Раїс: «*Лариса Косач, знана за псевдонімом Леся Українка, була багатогранною, своєрідною та висококультурною особистістю і водночас особистістю, сповненою природної простоти (...)*»: «*Після своєї ліричної поезії, яка лише декількома окремими здобутками перевищувала те, що писалося у той час, вона несподівано створила біля двадцяти шедеврів у жанрі коротких драматичних поем (...) на теми взяті із всесвітньої історії. Швидке і безпосереднє драматичне дійство, жвавий і точ-*

ний діалог, зав'язаний із грацією згинів античної вази, поєднується тут із проникливим героїзмом, безконечним відлунням, схожим на ті, що творяться навколо каменя, пожбуреного у воду» [25, с. 23]. Важко, продовжував автор монографії, визначити тут один чи навіть декілька шедеврів, усі ці твори, разом узяті, могли б скласти літературну вершину світової величини, якщо б можна було зберегти в перекладі рельєф і чіткість їх висловлювання, що поширюються водночас на різні плани – ліричний, пластичний, навіть політичний: «Якщо б мені довелося вибирати, я зупинився б на “Оргії”, класичної граційності і гостроти, що нагадує Расіна і Пушкіна, і на “Лісовій пісні”, де глибока фольклорна тема опрацьована з незабутнім багатством ліричного бачення і багатою чутливістю симфонії Моцарта. Разом із Стріндбергом, О'Нейлем, Лючіано Блага та Г. Лейвіком драматичні поеми Лесі творять вершини театру нашого століття» [25, с. 24].

Наступне критичне сприйняття творчості Лесі Українки пов'язане з бельгійськими виданнями «Вибраних творів» поетеси, її «Кассандри» та «Камінного господаря», що їх здійснив бельгійський перекладач українського походження Андрій Свірко, виступаючи одночасно упорядником й автором літературознавчих передмов.

Андрій Свірко (1920–1994) активно виступав у галузі художнього перекладу в Бельгії наприкінці 60-х і на початку 70-х років, відтворюючи французькою твори Тараса Шевченка, Івана Франка, Лесі Українки; свої художні інтерпретації супроводжував власними критичними розвідками про життя і творчість українських письменників. Народився перекладач у селі Іванівці на території Польщі. У Бельгії оселився 1947 р., працював на вугільних копальнях. Унаслідок нещасного випадку на шахті зазнав професійної травми, вийшов на пенсію. У царині перекладу А. Свірко дебютував 1968 р. французькою інтерпретацією повісті Андрія Чайковського, яка дістала схвальний відгук бельгійського літературознавця Жіля Нельо в праці «Panorama du roman historique» (1969). Свої переклади А. Свірко переважно друкував власним коштом у брюссельських видавництвах.

Видання поезій Лесі Українки під назвою «Lessia Oukraïnka. Oeuvres choisies» [22] з'явилося 1970 р. у брюссельському приватному видавництві «Amibel» і містило 19 віршів поетеси, що ілюстрували її творчий шлях від вірша До [Гімн. Grave] із циклу «Сім струн» до «Роберт Брюс, король шотландський» і «Триптиху» («Що дасть нам силу», «Орфееве чудо», «Про велета»).

Вибрані поезії Лесі Українки бельгійський перекладач супроводжував стислим переднім словом, у якому наводив інформацію про життя і творчу діяльність поетеси та її значний внесок у національну культуру.

Критик нагадував картину утиску російським царатом української мови – царська заборона 1720 р. публікацій творів українською мовою; ще одна заборона української мови 1804 р., коли українська мова була витіснена зі шкіл в Україні; указ 1863 р. царського міністра Валуєва знову ж таки про заборону друкування українською мовою, і, врешті, царський указ 1876 р. про заборону вживання української мови в друку, театральних виставах, відкритих концертах і навіть у текстах музичних партитур. Саме таке становище спонукало Лесю Українку написати згодом, 1896 р., що *«ми не могли гордо заявити: “Мій дом – мій храм”»*, передавши той настрій, який відчувала ще малою дитиною. Саме ці слова із вірша *«Товаришці на спомин»* помістив А. Свірко епіграфом до своєї передмови:

*Ми навіть власної не маєм хати,
Усе одкрите в нас тюремним ключарам.
Не нам, обідраним невільникам, казати
Речення гордеє: «Мій дом – мій храм!»*

Критик розповідав про поетичний дебют Лесі Українки, перші її публікації в Галичині 1884 р. – вірші *«Конвалія»* та *«Санфо»*, які зазнали суворої критики, а далі про велику роботу над шліфуванням свого поетичного пера, відмову од найменшого натяку у своїх віршах на власні фізичні страждання і врешті поему *«Самсон»* сімнадцятирічної поетеси, яка свідчила про її можливості трактувати знані теми на власний манер. У наступних абзацах переднього слова А. Свірко розповідав про перше поетичне видання Лесі Українки *«На крилах пісень»*, що з'явилося 1893 р. у Львові й дістало похвальне слово Івана Франка. Автор передмови ознайомив читача з фактом постійного нагляду над поетесою царської поліції, яка чекала найменшої причини, щоб її ув'язнити, важкою недугою Лесі Українки, яка змушувала її звертатися до найкращих європейських лікарів.

Останні абзаци переднього слова А. Свірко присвячував розповіді про перебування Лесі Українки на Кавказі, ті героїські зусилля, які робила смертельно хвора поетеса, наспівуючи Клементові Квітці пісні волинського краю.

Леся Українка, підсумовував автор передмови, зробила величезний внесок у «літературу свого краю», особливо в поезію та поетичну драму. «Виступаючи великим новатором української літератури, вона спонукала багатьох інших поетів слідувати за її творчим методом. Талант Лесі Українки особливо сильно виявився у її поетичній драмі, зокрема у “Лісовій пісні”», «що є шедевром № 1 української драматургії» [29, с. 10].

Згадуючи це бельгійське французькомовне видання поетичного вибраного Лесі Українки, слід згадати, що це було взагалі перше подібне видання поезій Лесі Українки у французькомовному світі. Подвижницька робота А. Свірка не пройшла повз увагу українських діаспорних літературознавців. Яр Славутич звернувся до фрагменту вірша Лесі Українки «Досвітні вогні» в перекладі А. Свірка як ілюстрації для позначення метафори творів поетеси у своїй доповіді «Метафора у творчості Лесі Українки», виголошеній під час проведення колоквиуму «Леся Українка» у Сорбонні 23–24 квітня 1982 р. Згадувала й використовувала переклади А. Свірка французький літературознавець Ольга Вітошинська.

Лише через вісім років у Києві з’явиться двомовне українсько-французьке видання «Леся Українка. Надія (вибрані поезії)» в перекладі Анрі Абріля з передмовою літературознавця Арсена Іщука, яке міститиме 34 вірші, з яких лише чотири вірші звучали в перекладі українського бельгійця [7]. Якщо А. Абріль радше презентував у своїй французькомовній добірці вірші Лесі Українки, що традиційно друкувалися в різних виданнях поетеси, А. Свірко віддав перевагу проблемним віршам, насиченим гостротою громадянського протестного звучання – «На столітній ювілей української літератури», «І ти боролася немов Ізраїль, Україно моя...», «Самсон», «Роберт Брюс, король шотландський», доповнені «Триптихом» – «Що дасть нам силу», «Орфееве чудо», «Про велета».

Окремо варто сказати і про вірш «І ти боролася немов Ізраїль, Україно моя...» з циклу «Осінні співи», що відсутній у 12-томовому виданні Лесі Українки, останній том якого з’явився 1974 р. Цей вірш, однак, знайшов своє місце у виданні «Леся Українка. Лірика» (К. : Дніпро, 1970) із серії «Перлини світової лірики».

Розлоге критичне дослідження А. Свірко подав і до свого перекладу «Кассандри» [21], що складалося зі вступу, розповіді про життя і творчість Лесі Українки та її літературний дебют поетичною добір-

кою «На крилах пісень», стислої довідки про міфологічну Кассандру і драму Лесі Українки «Кассандра».

Розповідь про творчість Лесі Українки автор передмови розпочинав тим роком, коли в українських журналах у Львові з'явилися друком вірші молодого поетеси-початківця Лесі Українки (1884). Дальшу розмову А. Свірко повів про царський указ 1720 р., появу 1798 р. першої частини «Енеїди» І. Котляревського, Валуєвський та Емський укази стосовно заборони української мови. Критик наводив дві розлогі цитати І. Франка зі статті «Молода Україна» (1901 р.) та інших публікацій.

У другій частині передмови з назвою «Коротка довідка про Лесю Українку» А. Свірко акцентував особливу увагу на такій тезі: *«Леся Українка неодноразово подавала докази того, що власними інтересами жертвує для справи народу; отже, її життя слід розглядати не лише як страждання, але також як жертву»* [27, с. 20].

А. Свірко згадав про тридцятилітню боротьбу, яку, починаючи із дванадцятирічного віку, провадила Леся Українка з недугою, водночас активно беручи участь у літературному процесі останніх десятиріч ХІХ ст. Критик висвітлює творчий шлях поетеси від першого вірша *«Надія»*, написаного в дев'ятирічному віці, участь вісімнадцятирічної Лесі Українки в українському літературному гуртку, що поставив за мету *«надолужити відставання української літератури, спричинене переслідуваннями, та збагатити її оригінальними творами і перекладами із світової літератури»* [27, с. 13], появу у Львові в березні 1893 р. першої поетичної добірки «На крилах пісень».

У цій передмові критик особливо наголошував на найважливіших рисах і настроях поезії Лесі Українки: основним джерелом сюжетів поетеси-початківця була усна українська література, яка відобразилася в багатстві фольклорних висловів; вплив народної пісні у подальшій поезії Лесі Українки слабне, а фольклор у її творчості обрамлений естетичним відображенням власних почуттів та ідей поетеси. Фантастичний світ легенд і народних казок, який із раннього віку зачаровував Лесю Українку, увінчав її творчість геніальним твором – драмою-феєрією *«Лісова пісня»*.

Велика кількість творів Лесі Українки сюжетно пов'язана з тими культурами, серед яких жила поетеса, літературами, які вона пізнавала. Звичаї, настрої, конфлікти віддалених епох та історій, особливо давньогрецької, зазначає критик, відтворюються в подібних настроє-

вих ситуаціях уже на іншому національному ґрунті. Незважаючи на спричинені їй недугою складнощі, яких зазнала Леся Українка, через усю її творчість бачимо *«людей, які стають понад тим усім, що могло б зробити їх негідними і слабкими; вони змагаються і утверджуються як особи гідні вільного життя, вони здобувають перемогу або ж гинуть в ім'я свободи»* [27, с. 20].

У третій частині передмови – «Зауваги про Кассандру та драму «Кассандра» – А. Свірко показав себе ерудованим ученим, добрим знавцем давньогрецької літератури. Ця коротка літературознавча розвідка ґрунтувалася навколо декількох тез дослідника: *«в “Іліаді” та “Одіссеї” Кассандра виступає другорядним, маловажливим персонажем; у трагедіях Есхіла та Евріпіда Кассандра уже виступає як персонаж більшої ваги, якому, окрім того, надана властивість провіщення; Леся Українка є, мабуть, єдиною письменницею у світовій літературі, яка зробила Кассандру першоплановим персонажем: подаючи Кассандру як головного персонажа своєї драми, збагативши українську літературу унікальним нововведенням у цьому жанрі, Леся Українка була змушена зробити деякі модифікації у варіантах Гомера, грецьких трагіків та Вергілія»* [27, с. 22].

Найголовнішим важелем, який спонукав Лесю Українку написати цей твір, було бажання *«рельєфніше показати пасивність Кассандри віч-на-віч із небезпекою»* [27, с. 23]. Бачучи, що її народові загрожує знищення, Кассандра нічого не робить для того, щоб цьому завадити, а коли намагається це зробити, втрачає віру у власні сили: *«Вчинки, позбавлені віри, є мертвими вчинками, а тому дар провіщення стає для Кассандри не благом, а покаранням»* [27, с. 23].

Безперечно, зазначає автор передмови, героїня цього твору має риси Лесі Українки, однак *«інертність першої є антиподом до динамічної активності другої. Ця відмінність дає нам явну причину відкинути припущення про те, що драматична поема «Кассандра» є біографічним твором Лесі Українки»* [27, с. 23]. Водночас, додає А. Свірко, можна погодитися з літературознавцем А. Костенком у тому, що за античною Троєю певною мірою прихована Україна, а в трагічному персонажі Кассандри є багато біографічних елементів: Кассандра (і Леся Українка) ніколи не мала конфліктів зі своїм батьком; обидві висловлювалися щиро і відверто; Кассандра (як і українська поетеса) знає надто гірку правду для свого оточення, яке не хоче вірити її пророцтву.

Драма «Кассандра» – один із найскладніших творів Лесі Українки, водночас твір психологічний і філософський, ставить, як це зазначає А. Свірко, ще одну настійливу проблему: найважливішими причинами падіння Трої Леся Українка вважає *«необачність троянців та сумніви Кассандри, а не хитрість греків із їхнім славетним дерев'яним конем»* [27, с. 24]. Справу ахейців полегшує роз'єднаність сім'ї Пріама; саме така роз'єднаність, показує Леся Українка, породила ті причини, які повинні були призвести до фатального фіналу: *«Леся виокремлює конфлікт Кассандри із особами її оточення. Таким чином, поетеса показує різноманітність діянь різних людських типів віч-на-віч із небезпекою. Вона також показує нам, що кожен із них, намагаючись нав'язати свою волю, дотримуючись поглядів і власної думки, сприяв загибелі своєї батьківщини»* [27, с. 25].

Висловлюючи думку про те, що в історії Долона й Кассандри маємо відображення почуттів Лесі Українки до Климента Квітки, А. Свірко акцентував свою увагу на особливій багатогранності характеру Кассандри. Пойнята сумнівами, неспроможна завадити грецькому вивідувачеві Сінону, втративши самовпевненість і віру в саму себе, вона багато в чому сприятиме падінню Трої. Водночас це Кассандра, яка дуже відрізняється од героїні змалюваної Есхілом та Евріпідом: *«Це героїня, яка стоїчно зустрічає смерть і в останні хвилини життя, знаючи, що Клітемнестра вб'є її, шельмує її, спонукаючи до такого вчинку»* [27, с. 27–28].

Подібну структуру презентації твору Лесі Українки запропонував А. Свірко французькомовному читачеві щодо свого перекладу драми «Камінний господар» [20]: Вступ; «Довідка про Леся Українку» [20, с. 16–30]; «Коротка довідка про драму «Камінний господар» [20, с. 16–30].

«Вступ» у цьому виданні А. Свірко розпочав твердженням про те, що згідно з різними документами можна сказати: драму «Камінний господар» Леся Українка написала для того, щоб викликати літературну полеміку з одним із найбільш знаних представників російського шовінізму початку ХХ ст. Петром Струве, автором статті 1911 р., спрямованої проти розвитку української та білоруської літератур. *«Намагаючись заперечити, попри очевидні факти існування української культури, – пише А. Свірко, – (...) він сповнювався відчаєм через те, що українська література, хоча й зазнала не однієї заборо-*

ни, не переставала збагачуватися новими творами, у яких трактувалися універсальні сюжети» [28, с. 9].

Критик робив екскурс у давнішу історію, коли «Україна і Московія були ще роз'єднані кордонами» і «твори української літератури в їхньому російському перекладі здійснювали значний вплив на певні шари населення Москви та Московії»* [28, с. 10].

А далі, нагадує А. Свірко, після Переяславської угоди 1654 р. розпочався наступ на українську культуру указами 1720-го, 1863-го та 1876 рр. Попри репресивні заходи царському урядові не вдалося подолати усну народну творчість українців. Надії українського народу, його незламний дух виражався не лише в піснях: упродовж XVIII–XIX ст. українці безліч разів намагалися скинути із себе польське та російське ярмо. «(...) тоді Україною прокотилася нова хвиля бунтів і протестів. Саме у такий час народилася Лариса Косач, майбутня Леся Українка» [28, с. 14–15].

Хронологічно у французькомовному прочитанні й оцінці творчості Лесі Українки стоїть згадане вже двомовне українсько-французьке видання «Леся Українка. Надія (вибрані поезії)».

Анрі Абріль (1947 р. н.), французькомовний поет і перекладач іспанського походження, знаний як автор трьох поетичних добірок французькою мовою, що побачили світ у 1980–1993 рр. Вивчав славістику в Москві, де проживає від довшого часу, перекладав вірші О. Пушкіна, С. Єсеніна, усю поетичну спадщину О. Мандельштама. А. Абріль, перекладач і укладач французькомовної «Антології російської поезії для дітей», переклав також французькою мовою добірки поетичних творів І. Франка, П. Тичини, М. Рильського, А. Малишка, що з'являлися окремими виданнями у видавництві «Дніпро». Брав безпосередню участь у підготовці та виданні українсько-французького «Вибраного» Т. Шевченка (К., 1978).

Французькомовне видання Лесі Українки відкривалося стислою передмовою літературознавця Арсена Іщука, у якій ішлося про основні віхи життя та діяльності поетеси; автор статті, дослідник та знавець творчості письменниці висловлював сподівання, що «ця невеличка книжечка приверне увагу французькомовного читача і він пройметься словами геніальної поетеси» [13, с. 9].

* Наприклад, поява 1644 р. «Кирилової книги» з російським перекладом полемічних творів українських письменників.

Перекладач цієї збірки загалом удаю доніс до читача дух Лесиного слова. Гарне враження справляє переклад таких віршів, як «Коли втомлюся я життям щоденним», «До товаришів», «Калина». Цікаво Анрі Абріль опрацював цикл «Сім струн», де кожен із семи віршів розпочинається чи то прийменником, чи окремим складом, що відповідають одній із нот нотного стану («До тебе, Україно...», «Реве-гуде...» тощо). Зрозуміло, що у відтворенні цих віршів слід було знайти якесь власне оригінальне вирішення. І перекладач дає нам: «*Dolente mère...*», «*Règne et rugit...*». Або ще таке речення – «Соловейковий спів навесні». В одному слові тут і нота «соль» і слово «соло» і назва пташки. Перекладач відтворює це речення так: «*Solo du rossignol coulant sans trêve*».

Успіхом перекладача можна вважати інтерпретацію «*Коліскової*» з цього ж циклу. Не могло бути й мови про те, щоб наблизитися до формальних ознак оригіналу. У такому разі перекладач неодмінно зазнав би невдачі. Слід було виявити творчу винахідливість, відвагу, у французькій поезії знайти аналоги, близькі чи навіть співзвучні згаданому віршеві. Перекладач використав мелодійність і співзвучність верленівського вірша. На це йому дає право не тільки зміст вірша, а й захоплення Лесі Українки віршами Поля Верлена, якого в листі від 27 січня 1903 р. до матері О. П. Косач називає «*дуже щирим поетом, таки справжнім поетом*» [6, с. 23].

Розповідь про французькомовне прочитання життя і творчості Лесі Українки не буде повною, якщо не згадати й люксембурзьке прочитання української поетеси, що належить одній із найвідоміших люксембурзьких письменниць Розмарі Кіффер (1932–1994). Матеріал, пов'язаний із творчим шляхом Лесі Українки, знаходимо в № 88 за 1976 р. люксембурзького літературного журналу «*La Dryade*». Саме там під рубрикою «Зустріч на Сході» Розмарі Кіффер друкувала есей «Золотисто-зелена Україна».

Розмарі Кіффер, французькомовна письменниця, літературний критик, журналіст, педагог, у 1974–1975 рр. відвідувала СРСР, здійснюючи мандрівку до східноєвропейських держав. Великий матеріал про свої враження друкувала упродовж 1974–1975 рр. декількома репортажами в люксембурзькому журналі «*Nouvelle Europe*» під назвою «Літературна мандрівка через Радянський Союз» («*Voyage littéraire à travers l'Union Soviétique*»).

В есеї «Золотисто-зелена Україна» Р. Кіффер ділилася враженнями про відвідини Києва, розповідала про життя й стражденну долю Тараса Шевченка, про *«одного з найцікавіших сучасних прозаїків»* Олеся Гончара та його роман «Бригантина», який прочитала в німецькому перекладі. Декілька абзаців есею Р. Кіффер присвятила Лесі Українці, так розповідаючи читачеві журналу про українську поетесу: *«Лариса Петрівна Косач народилася 1871 року, померла незадовго до революції 1913 року, прохворівши майже тридцять років туберкульозом костей. Вона була надзвичайною дитиною, підлітком неймовірно обдарованим до мистецтва, наук і мов. Вона переклала українською мовою Гомера. Дуже скоро забажала стати поетесою, речником України. Незважаючи на свою недугу, вона присвятила себе рухові за політичну свободу, вмираючи, залишила багатющу поетичну спадщину і спогад про мужню жінку, яка, будучи свідомо своєї приреченості, без вагань віддавала свій талант для служіння тим, хто хотів здобути своїм співвітчизникам радісніше майбутнє. Ви можете побачити в зеленій і золотистій Україні, у її парках і скверах пам'ятники, зведені на славу тієї тендітної і вродливої жінки»* [16, с. 93–94].

Науковим підсумком того, що робилося у французькомовному лесезнавстві стало видання матеріалів колоквиуму «Леся Українка», що проходив який відбувся 23–24 квітня 1982 р. в Сорбонні.

Науковий форум «Леся Українка», організований Університетом загального та порівняльного літературознавства Сорбонни і філософським факультетом Українського вільного університету в Мюнхені, згуртував учених Франції, ФРН, США та Канади. Мета Колоквиуму полягала в тому, щоб *«ознайомити ширший загал із жінкою, мужністю і талантом якої повинні напевно вийти із забуття»* [8, с. 7].

Відкриваючи перше засідання колоквиуму, професор Сорбонни Мішель Кадо наголосив на тому, що *«сьогодні нікого більше не здивує у країні Жорж Санд, Коlette і Сімони де Бовуар письменник-жінка; однак дуже дивним є те, що в кінці минулого століття родюча українська земля народила серед своїх найбільш делікатних плодів двох жінок, які дуже різнилися своїм талантом, характером і долею; вони обидві – Марія Башкирцева і Леся Українка – були гідні того, щоб зайняти чільне місце в літературі свого краю. Леся Українка боролася за те, щоб всупереч своїй прогресуючій недужі виконати свій задум; вона боролася як жінка за те, щоб утвердитися в чоловічому*

суспільстві; врешті, вона боролася як українка, котра наполегливо писала свої шедеври майже забороненою мовою, що не визнавалася сильними державами, які поділили територію того народу, мовою культури, яка жила й існувала всупереч переслідуванням будь-яких її виявів упродовж кількох століть» [8, с. 7].

Авторитетний літературознавець-славіст Мішель Кадо звернув увагу на важливість окремих повідомлень колоквиуму, які, безперечно, допоможуть з'ясувати різні аспекти ліричної та драматичної творчості Лесі Українки, особливо в їх порівняльному аспекті, скажімо, «Лісова пісня» як відтворення давньої теми Ондина в дусі Гауптмана чи Метерлінка, або ж «Камінний господар», кілька уривків якого були поміщені в «Міфі про «Дон Жуана» французького дослідника Жана Русе (1978)

У цьому колоквиумі брали участь відомі вчені-українознавці – Аркадій Жуковський (Франція), Яр Славутич (Канада), Богдан Куропас (США), Оксана Драй-Хмара (Ашер), Роман Жилавий та Борис Глинський (США), Володимир Янів (ФРН), Ольга та Марта Вітошинські (Франція).

Для повнішого ознайомлення з тематикою колоквиуму потрібно навести прикінцеве слово професора Володимира Яніва, виголошене 24 квітня 1982 р. в Сорбонні: «...Ми завершуємо наш колоквиум, присвячений життю і творчості Лариси Косач-Квітки, однієї з найвидатніших поетес свого часу. Сподіваюся, що колоквиум, який протягом трьох засідань привертав нашу увагу своїми чотирнадцятьма цікавими і багато аргументованими доповідями, а також двома виступами, має непересічне значення. Наша зустріч мала би започаткувати поважну роботу щодо першого видання французькою мовою, присвяченого наступній 70-й річниці смерті цієї маловідомої у Франції особистості, драми якої уче ж таки дуже збагатили світову драматургію. Згадаймо відомий список світової літератури “Kindler Literatur-Lexikon”, який подає чотири твори поетеси разом із їх докладним аналізом. Крім того, оскільки Леся Українка знала тенденції французької літератури, як про це свідчать різні виступи на нашому колоквиумі, (...); нашим завданням буде ознайомити широкого французького читача із цим виданням.

Ми матимемо вже третю поважну книжку, видану впродовж семи останніх років, яка відкриває французьким науковцям, зокрема письменникам та історикам літератури, нового невідомого автора,

який, проте, вартує їхньої уваги. Водночас це буде другий том, виданий у співдружності з Інститутом загального і порівняльного літературознавства Сорбонни після збірника матеріалів колоквиуму, присвяченого І. Франкові, що відбувся в листопаді 1977 року. Мені здається, що порівняно з тим останнім колоквиумом ми зробили крок уперед» [8, с. 175–176].

Учасники колоквиуму заслухали декілька доповідей порівняльного характеру, як-от: «*“Дон-Жуан” у Лесі Українки і міф про Дон Жуана у світовій літературі*», «*Протест проти деспотизму у В. Гюґо та в “Боярині”*», доповідь про ліричні збірки, створені на основі діяльності української «Плеяди» та звернення поетеси до джерел французької «Плеяди». Такий обсяг досліджень був дуже цікавий, та водночас учасники Колоквиуму із жалем констатували, що багато інших важливих і значних драм Лесі Українки залишилися поза увагою. Згаданий уже В. Янів висловлював сподівання, що наступного року, можливо, буде більша змога розширити подібні дослідження й зав'язати нові контакти з німецькими, австрійськими та бельгійськими університетами, як це було під час святкування 250-ї річниці від дня народження Сковороди (1972–1973 рр.), коли відбулося 13 тематичних вечорів у Національному інституті слов'янських досліджень, католицьких інститутах Парижа, Лілля, також із залученням багатьох університетів Німеччини (Мюнхен, Штутгарт) і Австрії (Відень, Інсбрук, Зальцбург)*.

Окреме енциклопедичне гасло «Леся Українка» знаходимо в корпусі 23 «Encyclopaedia Universalis» (Paris, 1989) у статті «Українська література» літературознавця-славіста Жоржа Люціані. Розпочавши із загальної інформації про родину, у якій народилася майбутня поетеса, її виняткові здібності до чужих мов, ґрунтовну освіту, отриману в домашніх умовах, учений продовжував: «Вона згодом переклала українською деякі твори Байрона, Міцкевича, Гоголя, Гайне, Гюґо. Щоб зміцнити своє здоров'я, довго проживала в Грузії, далі в Сан-Ремо в Італії, знов у Грузії, у Криму і врешті в Єгипті. Ця країна надихнула її поетичну добірку “Весна на Єгипті” (1910) і велику алегоричну поему “На руїнах” (1904), де в образах фараонів Тутмеса і Рамзеса, насправді має на увазі російських царів. Вона померла у Грузії.

* Щодо симпозіумів «Сковорода» та «Іван Франко» [2; 3].

У її поетичних і драматургійних творах переважає громадянська тематика: *“Contra spem spero”* (1890), *“На крилах пісні”* (1893), *“Слово, чому ти не твердая криця”* (1896). Найвідомішою її драмою є драма *“В катакомбах”* (1905), дія якої відбувається у Римі другого століття нашої ери, в середовищі перших християн, переслідуваних імператорами» [18, с. 130].

Говорячи про французькомовне прочитання творчості Лесі Українки, потрібно згадати й енциклопедичну довідку Е. Крюби в його обширній статті «Українська література XVIII–XX ст.», поміщеній у т. 3 видання (Paris, 1994). Літературознавець-славіст писав: *«Можна сказати, що Леся Українка (1871–1913), продовжувачка місії Шевченка, не завжди була належно оцінена своїми сучасниками в її драматичних поемах “Давня казка”, “Ізоolda Білорука” чи “Бояриня” (1910), у яких жіночі почуття поєднуються з мужнім відчуттям обов’язку й боротьби. Екзотизм, у якому їй докоряли, часто був символічним перевтіленням національної реальності, як і глибоким відображенням глибокої культури, здатної схопити аналогічне і загальне понад різними кордонами та епохами. У “Камінному господарі” (1912) вона оригінальним способом оновлює давню тему стосовно своєї країни, підносить дебати на високий філософський рівень, поставивши проблему свободи і влади. Смерть скосила її у віці сорока трьох років, підсумувавши таким чином усе створене нею»* [17, с. 3955].

У низці наведених тут публікацій, що стосуються франкомовного лесезнавства, варто згадати й видання «Anthologie des littératures européennes du XI^e au XX^e siècle» за редакцією Жака Берсані, що з’явилося 1995 р. в знаному паризькому видавництві «Nachette». Саме в цій антології поряд з уривками з поеми «Кавказ» Т. Шевченка, статті М. Драгоманова «Чудацькі думки про українську національну справу», роману В. Барки «Жовтий князь» був поміщений уривок із драматичної поеми Лесі Українки «У пущі» (Річард працює над скульптурою і просить статую промовити до нього хоча б одне слово) в інтерпретації парижанки Марії Маланчук, званої своїми перекладами творів Ю. Андруховича, Л. Плюща та ін. Перекладові передувала коротка анотація літературознавця Костянтина Сігова, який значився у списку авторів «Антології» як куратор українознавчого матеріалу: *«Лесю Українку, видатну поетесу і драматичного автора, можна розглядати як одного із творців українського поетичного*

театру. Головний персонаж її драми “У пуці”, (Річард), знаний у Венеції скульптор, повертається до своєї спільноти пуритан-емігрантів, які влаштувалися у Сполучених Штатах; там він повинен заробляти собі на життя, навчаючи італійської мови. Він нашкоджується на байдужість, сильнішу від іконоборства» [26, с. 620].

З-посеред вагомих французькомовних досліджень, присвячених Лесі Українці, вартує уваги й видання «Petite histoire de la littérature ukrainienne», Préface de Michel Cadot, PIUF-Paris, 1996 («Коротка історія української літератури»), яке належить Ользі Вітошинській (1900–1996), знаному літературознавцеві, докторові університету Sorbonne Nouvelle (Париж), яка часто друкувалася під псевдонімом Софія Наумович, залишивши цілу низку праць, пов’язаних із різноманітними аспектами української культури. Творчості Лесі Українки авторка торкнулася у розділі 2 згаданої праці (с. 59–68) під назвою «Три велетні» (Тарас Шевченко, Іван Франко, Леся Українка).

Розповідь про Лесю Українку, коментований життєпис письменниці із цитуванням окремих критичних оцінок творчості та фрагментів віршів поетеси, літературознавець розпочинає окремими відомостями про родину Косачів. Авторка звернула особливу увагу на виняткову інтелектуальну атмосферу, у якій виховувалася юна Леся Українка, її особливі здібності, що знайшли підтримку й заохочення насамперед із боку матері-письменниці, високоерудованої особи: «У віці тринадцяти років вона (Леся Українка. – Я. К.) вільно читала тексти французької та німецької літератури, перекладала українською мовою твори Жорж Санд, В. Гюго тощо, а також “Іліаду” з грецького оригіналу. Уже скоро вона могла розмовляти й писати англійською, французькою, німецькою, італійською, грецькою, латиною, польською, болгарською, ознайомлюватися з неймовірною кількістю праць, у яких трактувалася світова історія, філософія, історія релігії» [32, с. 59].

У подальших абзацах дослідниця торкається психології молодій Лесі, підкошеної несподіваною хворобою, яка змусила талановиту письменницю вести запеклу боротьбу за життя; не втрачаючи надії, зберігаючи душевну силу, вона на увесь голос проголошувала: «Жити хочу! Геть думи сумні!», а також того впливу, який справив на неї батько, добрий знавець і популяризатор творчості Т. Шевченка, розповсюджувач нелегальної літератури, згодом персоніфікований поетесою в драмі «Адвокат Мартіан».

Свої роздуми про життєвий і творчий шлях Лесі Українки авторка монографії підсилювала тими оцінками, які давали творчості поетеси І. Франко, її грузинський перекладач Акакій Рамішвілі, дослідниця Катерина Штуль, особливо щодо тих певних аналогій, що їх можна знайти в її поезії із творами В. Гюго, «Поганськими поемами» Леконта де Лілля, а навіть окремими віршами Артюра Рембо.

Ольга Вітошинська особливу увагу звертала на такі твори Лесі Українки, як поема «Роберт Брюс», «*Fiat pox*», у яких поетеса засвідчувала справжню самопожертву і служіння рідному народові, дорікала українцям за те, що вони «поховалися у своїх норах»: «*Лєся була впевнена в можливості національного відродження, якщо лишень вдасться втілити в народну масу ідеал свободи. І саме таку мету вона поставила перед собою, – зазначила авторка дослідження, – володіючи лише єдиним дійовим способом – своїм словом*» [32, с. 64]. Літературознавець відзначала багатогранність таланту Лесі Українки – ліричного поета, драматурга, прозаїка, літературного критика, публіциста, сатирика, етнографа та історика; «*її талант найсильніше виявився у її театральних творах*», написаних на порозі смерті, зазначала О. Вітошинська, «*серед них маємо справжні шедеври – “Лісову пісню”, “Адвоката Мартіана”, “Кассандру”, “Камінного господаря” та ін.*» [32, с. 65].

Говорячи про цей лєсезнавчий розділ дослідження французького літературознавця, слід декількома словами згадати й вартісні примітки, якими О. Вітошинська супроводжувала свою «Коротку історію української літератури», дуже корисні для французькомовного читача, котрий був мало обізнаний із тими утисками, що їх зазнавала українська мова від Петрових указів 1720 р. до Емського циркуляру 1876 р. Окрім того, Ольга Вітошинська давала цікаву інформацію із життя родини Косачів, про окремі епізоди становлення творчої особистості Лесі Українки. Потрібно зазначити ще один знаменний факт: літературознавець використала у своїх примітках обширний матеріал зі згаданих уже нами передмов А. Свірка до його трьох видань творів Лесі Українки, а також фрагмент його перекладу вірша «*Contra spem spero!*».

Ентузіаст перекладання творів українських письменників, А. Свірко не виявляв особливих амбіційних зацікавлень подальшою долею своїх перекладів. У листі від 21 листопада 1991 р. до автора цієї статті писав: «*Прошу вас розглядати мої переклади як певний випадковий*

відтинок мого життя. Для мене це є вбиванням часу, а не бажанням, щоб моє ім'я фігурувало в "Українській Літературній Енциклопедії". В моїй особі треба бачити шахтаря-інваліда, а не перекладача, бо мої переклади, кажуть, такі ж самі незграбні, як і я сам» [5, с. 429]. Та попри це все, йому боліло, що обходили мовчанкою його переклад «Камінного господаря» Лесі Українки, що ні словом не згадали його переклади віршів Лесі Українки у статті про паризький колоквіум, присвячений поетесі.

А. Свірко не знав, зокрема, про згадку французького перекладу «За сестрою» А. Чайковського в монографії бельгійського ученого Ж. Нельо, а також про те, що його переклади поеми «Мойсей» І. Франка й окремих поезій Лесі Українки цитувалися в наукових доповідях, виголошених під час проведення колоквіумів, присвячених Іванові Франку (1977) та Лесі Українці (1983), паризькою Сорбонною разом із УВУ, а потім друкувалися на сторінках «Матеріалів» згаданих колоквіумів. Уже незадовго по смерті А. Свірка до його перекладацької спадщини, як бачимо, звернулася літературознавець і письменниця Ольга Вітошинська.

З найновіших французькомовних розвідок про Лесю Українку слід, безперечно, згадати дві літературознавчі статті, що з'явилися в антологічних виданнях 2000-го та 2004 рр. Перша з них була вступною статтею до наведення окремих зразків поетичної і драматургійної творчості української поетки в т. 12 12-томної бельгійської антології «Patrimoine littéraire européen. Anthologie en langue française sous la direction de J.-C. Polet» (Bruxelles, 1993–2000), яку можна вважати непересічним явищем в історії подібних антологічних видань, у яких презентувалася українська література. Видання з такими українознавчими розділами, як «Слово про Ігорів похід», «Галицько-Волинський літопис», «М. Гоголь», «Т. Шевченко», «І. Франко», опрацював великий авторський колектив бельгійських та французьких літературознавців.

Один із керівників проекту літературознавець Клод Пішуа так писав про цей науковий задум у передмові до останнього 12-го тому «Антології»: *Дванадцять томів, чотирнадцять книг, сотні добровільних співпрацівників, яких вибрали із найкращих знавців та спеціалістів (...). Відомо, як багато важили мова і література в самоусвідомленні підкорених або закріпачених могутніми державами народів Центральної та Східної Європи саме для їхнього самоусвідомлення, що привело ці народи до автономії або незалежності» [24, с. 7].*

Творча персоналія Лесі Українки, наведена у 12-му томі бельгійської антології, що мав назву «Глобалізація Європи» (або «Європа у світі») і охоплював 1885–1922 рр., вводилася ґрунтовною статтею ученого-літературознавця А. Жуковського.

Навівши стислий огляд біографії письменниці, автор вступної статті торкнувся її політичних поглядів, які формувалися під впливом дядька М. Драгоманова, а далі перейшов до характеристики літературної творчості Лесі Українки: поетичний дебют на сторінках журналу «Зоря», участь у київській «Плеяді», друк трьох поетичних добірок від 1893-го до 1902 р. А. Жуковський змалював шлях поетки від творів, у яких оспівувалася краса природи, особисті переживання, проголошувалася роль поетичного слова, до творів, у яких соціально-політичний ліризм набиратиме відваги й революційного протесту, що перетвориться у творчості Лесі Українки на спротив авторитарному режимові, оспівування мужніх борців, «Прометеєвих нащадків».

У другій частині вступної статті, що презентувала окремі зразки літературної спадщини Лесі Українки, автор публікації дав характеристику драматургії письменниці, яка надихалася життям української інтелігенції, сповнялася патріотичною тематикою, засуджувала компроміси й пасивність поміркованих суспільних кіл. А. Жуковський лаконічно ознайомив читача бельгійської антології з такими драмами Лесі Українки, як «Одержима», «Кассандра», «В катакомбах», «Руфіна і Присцила», «Бояриня», а також «Камінний господар» та «Лісова пісня». Окремим абзацом виділена проза Лесі Українки. На завершення викладу життя і творчості української письменниці авторитетний літературознавець писав: *«Значною є літературна спадщина Лесі Українки: у поезію вона впровадила нові сюжети і мотиви, які були суголосні великим європейським напрямом, а своєю технічною майстерністю збагатила українську строфіку, метрику і римування»* [15, с. 556].

Цікаву й вартісну для французькомовного читача презентацію життєвого шляху та творчості Лесі Українки автор передмови доповнював вагомою бібліографічною довідкою, у якій згадувалися важливі лесезнавчі праці, видані в Україні та за її межами від 1963-го до 1988 р., зокрема хронологія життя і творчості Лесі Українки авторства Ольги Косач-Кривинюк (Нью-Йорк, 1970); «Збірник праць на 100-річчя поетки» (Філадельфія, 1971–1980) і знане вже паризьке видання матеріалів колоквиуму «Леся Українка».

Літературна частина під назвою «Леся Українка» містила такі поетичні та драматургічні твори поетеси: «*На крилах пісень*» «До Гімн (Grave)» зі збірки «Сім струн» («До тебе, Україно, наша бездольная мати...») (пер. Б. Куропаса, 1983); «*Contra spem spero*» (пер. принцеси де Токарі, Ш. Тіяка, 1933); «Досвітні вогні» (пер. А. Свірка, 1970); *Думи і мрії*. «Слово, чому ти не твердая криця...» (пер. А. Мартеля, 1928); *Поза збірками*. «Я бачила, як ти хилився додолу» (пер. А. Дорош, 2000), «Лісова пісня» (остання сцена третьої дії) (пер. А. Авріля, 1985).

А. Жуковський був і автором ще однієї лесезнавчої публікації, що впроваджувала окремі зразки літературної творчості письменниці в розділі про Лесю Українку у виданні «*Anthologie de la littérature ukrainienne du XI^e au XX^e siècle*», підготованому осередком НТШ в Сарселі (Франція) і надрукованому 2004 р. в Україні. Передмова А. Жуковського містила аналогічну інформацію про життя і творчість Лесі Українки, що пропонувалася читачеві 12-го тому бельгійської антології; зміни, які бачимо у тексті, торкалися радше деяких структурних переміщень абзаців і стилістичних моментів.

Завершуючи своє переднє слово, його автор подав обширну інформацію про видання творів української поетки, починаючи з багатотомних видань 20-х років ХХ ст., зазначаючи, що багатотомові видання Лесі Українки, друковані в Україні в 50–70-х роках ХХ ст., зазнавали цензурних втручань. Літературознавець наводив також огляд значущих критичних праць про життя й літературну діяльність поетки, які суттєво доповнювали довідковий критичний апарат, поміщений у бельгійській антології.

І попередня передмова А. Жуковського, і вступна стаття до розділу «Леся Українка» із сарсельської антології особливо вартісні постійним нагадуванням автора про те, що українська письменниця з перших своїх драматичних творів, звертаючись до міфологічних чи античних сюжетів і тем, символічно трактувала проблеми національного визволення українського народу, засуджувала апатію, інертність, згоду на компроміси поміркованих кіл українського суспільства. Окрім того, А. Жуковський зазначив, що «*опрацюванням теми світової літератури, вона (Леся Українка. – прим. Я. К.) перебувала в авангарді творчих сил, які вивели українську літературу на світовий рівень*» [14, с. 370].

В антології, підготованій сарсельським осередком НТШ у Західній Європі, оглядова стаття про життєвий і творчий шлях Лесі Українки ілюструвалася віршами «*Хотіла б я піснею стати...*», «*Do. Гімн. Grave*», «*Слово, чому ти не твердая криця...*», «*Contra spem spero*», «*Досвітні вогні*», «*Товаришці на спомин*» (усі переклади використані із видання творів Лесі Українки «*Надія: вибрані поезії*» (К., 1978) у французькій інтерпретації Анрі Авріля); «*Я бачила, як ти хиливсь додола*» (у перекладі французької поетеси українського походження Алін Дорош, спеціально зробленому для антології). Окрім цих текстів, були і твори більшого обсягу – вступ до поеми «*Роберт Брюс, король шотландський*» із брюссельського видання вибраного Лесі Українки (1970 р.) у перекладі Андрія Свірка, дія VI драми «*Камінний господар*» в інтерпретації цього ж перекладача, а також уривки із «*Лісової пісні*» (дія 1, заключні сцени дії III), узяті із французького перекладу «*Лісової пісні*» Лесі Українки, здійсненого Анрі Аврілем («*Дніпро*» 1985 р.). Презентацію творчого доробку Лесі Українки завершувала її французькомовна стаття «*Голос російської ув'язненої*», яку поетеса написала, осуджуючи тих французьких поетів і мистців, які славили царську сім'ю у Версалі, забувши про репресії, політичні переслідування, яких зазнавала творча інтелігенція в Росії Олександра III.

Пропонуючи огляд французькомовного лесезнавства, його автор свідомий того, що велика кількість критичного матеріалу, присвяченого Лесі Українці, ще залишилася поза увагою й потребує додаткових пошуків та досліджень. Потребують окремого вивчення такі проблеми, як «*Андрій Свірко – перекладач творів Лесі Українки*», «*Бельгійське прочитання Лесі Українки*», зважаючи на появу згаданої тут дванадцятитомної брюссельської антології, а також на зацікавлення Лесі Українки бельгійською літературою, зокрема на співзвучність її поетичної спадщини з поетичним доробком видатного бельгійського поета Е. Вергарна, яких, за влучним висловом Д. Донцова, єднали «*рвійність думки, особливий запал і енергетизм*». Цікавим видається і фаховий аналіз французької інтерпретації «*Лісової пісні*» Лесі Українки. Саме про цей твір тепло відгукнувся Надзвичайний і Повноважний Посол Королівства Бельгія в Україні Марк Вінк у своєму вітальному слові до читачів бібліографічного покажчика «*Українсько-бельгійські літературні зв'язки. 1870–2008*» (Київ; Львів, 2010): «*Леся Українка – велика українська поетеса, авторка «Лісової пісні»* [1, с. 6].

Джерела та література

1. Вінк Марк. Вітальне слово / Марк Вінк // Українсько-бельгійські літературні зв'язки. 1870–2008 : бібліогр. показ. – Київ ; Львів : [б. в.], 2012. – С. 6.
2. Кравець Я. Григорій Сковорода / Я. Кравець // Спадщина Григорія Сковороди і сучасність : матеріали читань до 200-річчя з дня смерті Г. Сковороди (21–22 груд. 1994 р.). – Львів : Світ, 1996. – С. 97–103.
3. Кравець Я. Іван Франко / Я. Кравець // Паризький колоквиум 1977 // Іноземна філологія : зб. наук. пр. – Львів : ВЦ ЛНУ ім. І. Франка, 2005. – Вип. 115. – С. 226–237.
4. Кравець Я. Повів Лесино слово / Я. Кравець // Леся Українка. Надія. Lessia Oukraïнка. L'Espérance. – К. : Дніпро, 1978 // Жовтень. – 1979. – № 12. – С. 137–138.
5. Кравець Я. Повість Андрія Чайковського «За сестрою» французькою мовою / Я. Кравець // Андрій Чайковський. Спогади. Листи. Дослідження. – Львів : [б. в.], 2002. – Т. 3. – С. 428–432.
6. Українка Леся. До О. П. Косач (матері) / Леся Українка // Українка Леся. Зібрання творів. У 12 т. Т. 12. Листи (1903–1913). – К. : [б. в.], 1979. – С. 96–99.
7. Українка Леся. Зібрання творів. У 12 т. Т. 12 / Леся Українка. – К. : [б. в.], 1979. – 696 с.
8. Actes du Colloque Lessia Oukraïнка (Sorbonne, les 23 et 24 avril 1982). – Paris ; Munich, 1983. – 200 p.
9. Ст^с Tyszkiewicz M. La littérature ukrainienne (d'après M. Serge Efremov, M^{me} O. Efimenko, Le prof. M. Hrouchevsky et d'autres écrivains ukrainiens) / Ст^с Tyszkiewicz M. – Berne : Imprimerie R. Suter and Cie, 1919. – 157 p.
10. Dubreuil Ch. Deux Années en Ukraine (1917–1919) / Ch. Dubreuil. – Paris : Henri Paulin, Editeur, 1919. – 142 p.
11. Filipovitch P. La littérature ukrainienne moderne / P. Filipovitch // La Nervie/ trad. par A. Martel. – Bruxelles ; Paris, 1928. – № 4/5. – P. 11–16.
12. Hellens F. La littérature ukrainienne / F. Hellens // La Meuse. – 1920. – 24 mars. – P. 1.
13. Ichtchouk A. Lessia Oukraïнка (1871–1913) / A. Ichtchouk // Українка Леся. Надія. Вибрані поезії. Lessia Oukraïнка. L'Espérance. Choix de poèmes / Леся Українка ; пер. фр. Анрі Абріля. – К. : [б. в.], 1978. – С. 5–9.
14. Joukovsky A. Lessia Oukraïнка (1871–1913) / A. Joukovsky // Anthologie de la littérature ukrainienne du XI^e au XX^e siècle. Société Scientifique Ševčenko en Europe. – Paris ; Kyiv, 2004. – P. 638–639.
15. Joukovsky A. Oukraïнка (1871–1913) / A. Joukovsky // Patrimoine littéraire européen : anthologie en langue française. Vol. 12. Mondialisation de l'Europe, 1885–1922 / sous la direction de J. C. Polet. – Bruxelles, 2000. – P. 555–557.
16. Kiffer R.-M. Verte et dorée, l'Ukraine / R.-M. Kiffer // La Dryade. – Luxembourg, 1976. – № 88. – P. 89–94.
17. Kruba E. Littérature ukrainienne aux XVIII–XX^e s. Dictionnaire universel des littératures. En 3 vol. Vol. 3 / E. Kruba ; sous la direction de B. Didier. – Paris, 1994. – P. 3951–3956.

18. Luciani G. Ukrainienne (littérature) / G. Luciani // Encyclopaedia Universalis. – Paris, 1989. – Corpus 23. – P. 128–131.
19. Oukraïinka (Lesia) // Larousse du XX^e siècle. En 6 vol. Vol V. – P., 1932. – P. 281.
20. Oukraïinka Lessia. L'Amphitryon de pierre : drame / Lessia Oukraïinka ; trad. de l'ukr. par A. Swirko. – Bruxelles, 1974. – 144 p.
21. Oukraïinka Lessia. Cassandre : Poème dramatique / Lessia Oukraïinka ; trad. de l'ukr., préface, introd. et annoté par A. Swirko. – Bruxelles : Impr. Amibel, 1973. – 141 p.
22. Oukraïinka Lessia. Oeuvres choisies / Lessia Oukraïinka ; préface et trad. de l'ukr. par A. Swirko. – Bruxelles : Impr. Amibel, 1970. – 78 p.
23. Oukraïinka Lessia. Victoire. Et gladium et ore epis... / Lessia Oukraïinka // La Nervie / trad. de l'ukr. par A. Martel. – 1928. – № 7 – P. 14.
24. Pichois C. Préface / C Pichois // Patrimoine littéraire européen : anthologie en langue française. Vol. 12. Mondialisation de l'Europe, 1885–1922 / Sous la direction de J. C. Polet. – Bruxelles, 2000. – P. 7.
25. Raïs E. L'Ukraine, cette inconnue / E. Raïs. – Paris : PIUF, 1967. – 48 p.
26. Sigov K. “Silencieux, comme des sourdes-muets...” / Sigov K. // Anthologie de la littérature ukrainienne du XI^e au XX^e siècle / Sous la rédaction de Jacques Bersani. – Paris : Hachette, 1995. – P. 620.
27. Swirko A. Introduction. Notice sur Lessia Oukraïinka. Notice sur Cassandre et sur la pièce Cassandre / A. Swirko // Oukraïinka Lessia. Cassandre : poème dramatique / Lessia Oukraïinka ; trad. de l'ukr., préface, introd. et annoté par A. Swirko. – Bruxelles : Impr. Amibel, 1973. – P. 7–28.
28. Swirko A. Introduction. Notice sur Lessia Oukraïinka. Notice L'Amphitryon de pierre. – in : L'Amphitryon de pierre : Drame / Trad. de l'ukr. par A. Swirko. – Bruxelles, 1974. – P. 7–32.
29. Swirko A. Préface/ A. Swirko // Oukraïinka Lessia. Oeuvres choisies / Lessia Oukraïinka ; préface et trad. de l'ukr. par A. Swirko. – Bruxelles : Impr. Amibel, 1970. – P. 7–10.
30. Tisserand R. La vie d'un peuple. L'Ukraine / R. Tisserand ; préf. par René Pinon. – Paris, 1933. – 299 p.
31. Tunk E. de. Histoire Universelle de la littérature. En 3 vol. Vol. 3. Du romantisme aux courants modernes / E. de Tunk. – Zurich ; Paris ; Bruxelles ; Frankfurt s/M ; Innsbruck ; Lausanne : Ed. Stauffacher, 1961. – P. 356–357.
32. Wytochynska O. Les trois grands. Lessia Oukraïinka. Notes / O. Wytochynska // Petite histoire de la littérature ukrainienne / préface de Michel Cadot. – Paris : PIUF, 1996. – P. 59–68.

References

1. Vink Mark. Vitalne slovo [Congratulatory word]. Kyiv–Lviv, 2012, p. 6 (in Ukrainian).

2. Kravets Y. Grugoriy Scovoroda [Grugoriy Scovoroda]. Lviv, 1996, p. 97–103 (in Ukrainian).
3. Kravets Y. Ivan Franko [Ivan Franko]. Lviv, 2012, p. 226–237 (in Ukrainian).
4. Kravets Y. Poviv Lesynogo slova [The Lesia's word blowing]. Kyiv, 1979, p. 137–138 (in Ukrainian).
5. Kravets Y. Povist Andriy Chaichovscoho "Za sestroy" francyzcoy movoy [The Andriy Chaichovskiy's story "Za sestroy" in French] Lviv, 2002, vol. 3, p. 428–432 (in Ukrainian).
6. Lesia Ukrainka. Zibrannia tvoriv u dvanadtsatu tomakh [Collection of works in twelve volumes]. Kyiv, 1979, vol. 12, 696 p. (in Ukrainian).

Кравец Ярема. Франкоязычное прочтение Леси Украинки: критические оценки, переводы. Интерес франкоязычных литературоведов к творчеству Леси Украинки объясняется в первую очередь общим прочтением украинского литературного процесса XIX–XX вв., где непременно звучали имена Т. Шевченко и И. Франко. При жизни поэтессы, по всей вероятности, не было ни отдельных франкоязычных исследований ее творчества, ни переводов ее стихотворений на французский язык. Хронологически франкоязычное лесеведение, представленное отдельными разделами монографических изданий, энциклопедическими и словарными статьями, имеет следующую картину: М. Тышкевич (1919 г.), бельгийско-французский журнал «La Nervie» (1928), «Larousse, t. 5» (1932), Р. Тиссеран (1933), Э. де Тунк (1961), Э. Раис (1967), А. Свирко (1970, 1973, 1974), А. Абриль (1978), парижский коллоквиум «Lessia Oukraïнка» (1982), Ж. Люциани (1989), Э. Крюба (1994), О. Витошинская (1996), А. Жуковский (2000, 2004) и др.

Ключевые слова: лесеведение, мировой контекст, перевод, компаративистика, междулитературные контакты.

Kravets Yarema. Francophone Interpretation of Lesia Ukrainka: Criticism and Translations. The French-speaking scholars' interest in Lesia Ukrainka's literary works is connected foremost with the interpretation of Ukrainian literary process of the 19–20th centuries, in relation to which there appear the names of T. Shevchenko and I. Franko. It seems that during poetess's lifetime there were not any francophone researches devoted to her oeuvre, any translation of her poems in French-speaking literatures could not be found either. Chronologically the Francophone Lesia Ukrainka studies, represented by certain chapters in monographic editions, encyclopedic and dictionary articles, is as follows: M. Tyszkiewicz (1919), Belgian-French journal "La Nervie" (1928), "Larousse, v. 5" (1932), R. Tisserand (1933), E. de Tunk (1961), E. Raïs (1967), A. Swirko (1970, 1973, 1974), A. Abril (1978), Parisian colloquium "Lessia Oukraïнка" (1982), G. Luziani (1989), E. Kruba (1994), O. Wytochynska (1996), A. Joukovskyi (2000, 2004) etc.

Key words: Lesia Ukrainka studies, world context, translation, comparative studies, interliterary contacts.

Стаття надійшла до редакції 18.10.2016 р.

УДК 821.101.2-92.09«18»

Вадим Лубчак

ЛЕСЯ УКРАЇНКА НА ШПАЛЬТАХ ПІВДЕННОУКРАЇНСЬКИХ АЛЬМАНАХІВ: ТВОРЧИЙ ДЕБЮТ

У статті розглянуто особливості упорядкування та видання південноукраїнських літературних альманахів кін. XIX – поч. XX ст., зокрема акцентовано увагу на представлений у збірниках «З-над хмар і з долин» (Одеса, 1903) та «З потоку життя» (Херсон, 1905) творчості Лесі Українки. Досліджено історію співпраці Лесі Українки з редакторами альманахів, наведено оцінку реакції тогочасної критики на творчий дебют авторки в цих збірниках.

Ключові слова: літературний альманах, автор, видавець, цензура, символ, орієнтир.

Поглиблення наукового інтересу до української літератури кінця XIX – початку XX ст. – не випадкове й цілком закономірне нині, коли прийшов час чергового переформатування мистецької парадигми, найгострішого усвідомлення потреби заповнення лакун в історії літератури як одного з джерел мистецького дискурсу, задивленого в альянзі, наслідування, цитування тощо. Не менш важливим є й звернення до джерел появи текстів, форм їхнього оприлюднення і шляхів до читача в умовах відверто несприйнятливих для розвитку. Особливого інтересу набуває дослідження історії появи перших південноукраїнських альманахів, адже за умов заборони українського художнього слова в Російській імперії одним з важливих складників збереження та розвитку національної літератури під кінець XIX – на початку XX ст. були неперіодичні колективні збірники авторів-сучасників. Упорядковані та видані на межі століть у Херсонській губернії альманахи стали не лише першими типовими виданнями, у яких більшість творів було опубліковано українською мовою, а й спричинили до літературної дискусії 1901–1904 рр., продемонстрували практичну апробацію теоретичних міркувань літераторів щодо засад національного модернізму.

За авторами, які друкувалися на межі століть у південноукраїнських альманахах, ще за життя закріплювався статус класиків української літератури: І. Франко («З-над хмар і з долин», «З потоку життя»), І. Нечуй-Левицький («Нива», «Степ»), Б. Грінченко («Нива»), Іван Карпенко-Карий («Степ»), Д. Маркович («Степ»), М. Старицький

(«Нива»), М. Коцюбинський («З-над хмар і з долин», «З потоку життя»), Леся Українка («З-над хмар і з долин», «З потоку життя»). Однак якщо питання естетичної та художньої якості спадщини цих письменників постійно перебуває в полі зору наукової спільноти, то проблема дослідження окремих історій написання творів, підготовки до друку та реакції критиків на дебютні спроби письменників з Буковини та Галичини представити свої роботи для читачів Півдня України залишається малодослідженими.

Незважаючи на появу окремих наукових розвідок, присвячених альманахам Півдня України, зокрема дослідженню історії формування авторського загалу та відповідності запропонованих до друку творів ідейно-тематичним концепціям видань, до комплексного дослідження окресленої проблеми науковці не вдавалися. Дослідження враховує науковий доробок І. Бойка, Ф. Погребенника, В. Погребенника, Н. Калиниченко, О. Камінчук, В. Дурдуківського, М. Возняка.

Мета статті – дослідити історію співпраці Лесі Українки з редакторами та упорядниками південноукраїнських альманахів «З-над хмар і з долин» (Одеса, 1903) та «З потоку життя» (Херсон, 1905), дати оцінку реакції тогочасної критики та творчого дебюту авторки в цих збірниках.

Серед поетів південноукраїнських літературних альманахів кінця XIX – початку XX ст. якісно вирізняються своїми творами І. Франко, М. Вороний, Леся Українка, Дніпрова Чайка, М. Старицький, Б. Грінченко, П. Карманський, О. Луцьків, А. Кримський, М. Чернявський та ін. Загалом понад три десятка письменників своєю творчістю зробили лірику найбільш репрезентованим родом літератури в альманахах. За кількісним та якісним показниками найкраще в типових книжках Півдня представлена поезія неоромантичного та символічного художніх дискурсів.

Окремим напрямом розвитку художнього дискурсу української поезії кінця XIX – початку XX ст. є структурно-семантична парадигма неоромантизму, основні функції якої яскраво представлено в поетичній творчості Лесі Українки, Дніпрової Чайки, М. Вороного, М. Чернявського, Ульяни Кравченко, О. Олеся, С. Яричевського. Частина цих авторів плідно співпрацювала з періодичними та неперіодичними збірниками, а дехто (М. Вороний, М. Чернявський) навіть був упорядником і видавцем збірних книжок авторів-сучасників, що, безумовно, не могло не відобразитися на змістовому наповненні

видань. Загалом в українській літературі початку ХХ ст. саме неоромантизм як потужна й широка стильова течія заявив про себе на противагу реалізму та натуралізму. Досягнення письменників зламу століть сприяло поглибленню рівня психологічного аналізу творів і появи нових поетичних форм та жанрів.

Поезії неоромантичного напрямку (або «новоромантичного», за визначенням Лесі Українки) властивий динамізм, драматизм, вольове начало, загострений патріотизм, глибока увага до національно-культурних та суспільних проблем, а також туга за героїзмом, уславлення активної громадської позиції. Тож серед основних рис неоромантизму виділяємо: зображення яскравої, самобутньої індивідуальності персонажа, що різко вирізняється з маси, бореться зі злом, зашкарублістю, сірістю повсякдення; переймання тугою за високою досконалістю у всьому, характеризуються внутрішнім аристократизмом, бажанням жити за критеріями ідеалу; зосередження на дослідженні внутрішнього світу людини; відмова від типізації, натомість застосування символізму. Нетипово розвиваючись у творчості українських письменників по різні кордони імперій, що розділяли Україну, неоромантизм природно та планомірно увійшов у мистецький процес Півдня, що підтвердило присутність цього напрямку в місцевих літературних альманахах.

Основоположною в розвитку неоромантизму в українській літературі є творчість Лесі Українки, котра, як влучно зауважують дослідники, «засвідчує цілісну репрезентацію структурно-семантичної парадигми неоромантичної поезії» [6, с. 113]. Творча індивідуальність Лесі Українки яскраво окреслюється в поезії 90-х років. Так, у циклі «Сім струн» (1890), яким розпочинається збірка «На крилах пісень», відображено основні мотиви й образи, світоглядні категорії, що будуть характерні для подальшої творчої біографії поетеси. Власне, перша збірка поетичних творів Лесі Українки «На крилах пісень» вийшла друком у Львові на початку 1893 р., друга «Думи і мрії» – також у Львові 1899 р.

Попри те, що письменниця була відомою в підросійській Україні (вона співпрацювала з російським журналом «Жизнь», не дуже часто, але публікувала свої вірші в альманахах, зокрема в літературно-художній «Складці», що вийшла в 1896 р. в Харкові), для широкого загалу читачів Півдня України на межі століть її творчість була недостатньо відомою. Тому упорядники південноукраїнських альма-

нахів почали активно запрошувати її до друку на початку ХХ ст. Треба зауважити, що збірка вибраних торів «На крилах пісень» вийшла друком у Києві 1904 р. після довгих цензурних поневірян. Цього ж року вийшов збірник «На вічну пам'ять Котляревському» (український літературний альманах, виданий у Києві в 1904 р.), до якого ввійшли поезії «На Земмерінгу» та «Бранець». Тож запросини в 1901 р. до участі в книжці «З-над хмар і з долин» від М. Вороного Леся Українка сприйняла схвально: подала дві поезії із циклу «Ритми», що ввійшли до її збірки «Відгуки» (Чернівці, 1902 р.), – «Хотіла б я уплисти за водою...» та «Якби вся кров моя уплинула отак...». Ліричний цикл «Ритми» поетеса написала протягом 1900–1902 рр., а з поданими до одеського збірника віршами з нього ще до виходу «Відгуків» уже встигли ознайомитися читачі «Літературно-наукового вісника» в 1901 р. Однак для південноукраїнської аудиторії ця поезія була маловідомою, її фактично відкривав одеський альманах «З-над хмар і з долин».

Альманах «З-над хмар і з долин», що вийшов друком в Одесі в 1903 р., відкриває рубрика *Introductio* посланням Івана Франка Миколі Вороному: «Миколо, мій друзяка давній» (с. 1–3). Відразу після нього подано вірш Миколи Вороного «Іванові Франку (відповідь на посланіє)»: «Ні, мій учителю, і друже...» (с. 4–6). Такий художній хід упорядник вирішив використати з двох причин: по-перше, щоб читач відразу міг зорієнтуватися в тому, що за формою, змістом та мистецьким ідейним спрямуванням книжка нетипова; а по-друге, цензура повністю заборонила вступне слово М. Вороного, тож відкрити збірник зверненням І. Франка залишалось єдиним прийнятним варіантом. «Вступну мою статтю про завдання [альманаху] цензура не тільки заборонила, але й видерла її з альманаху і мені не вернула. Що було його робити? Без вступу якось ніяково... Тоді я, одержавши якраз посланіє Ів[ана] Франка, написав відповідь на його посланіє і надрукував замість вступної статті, як *introductio*. Такі то були часи», – згадує М. Вороний в автобіографії [2, с. 42].

На початку альманаху упорядник подав блок поезії, де окремо виділив творчість «геніальної Лесі». Її вірші уміщено в збірнику між творами І. Франка та Б. Грінченка. Так, відділ поезій представлений достойними з художнього погляду творами відомих авторів: Івана Франка «З Буркутьських пісень» – «Мамцю, мамцю, що мені?» (с. 10–11), Лесі Українки «Ритми» – «Хотіла б я уплисти за водою...»

та «Якби вся кров моя уплинула отак...» (с. 11–12) та Бориса Грінченка «Хай ліпше вб'є громом, ніж їстиме лихо...», «Я кохаю ті хмари похмурі...» (с. 13–14). В один ряд із метрами українського художнього слова, яких ще за життя називали сучасники класиками літератури, М. Вороний розміщує свою поетичну творчість (с. 15–19) – «Ікар» («О, Ікаре, нещасливий...»), «До моря» («Чолом тобі, синє, широкее море!»), «Ніч» («Немов красуня сумовита...», уривок з поеми).

До поетичної частини збірника також увійшли твори Петра Карманського «Ой, люлі, смутку...» («Ой, люлі-люлі, химерний смутку...», с. 19), Надії Кибальчич «Спогад» («Тоді як в примарі чудна ніч лягала...»; «Весняна ніч» («Темно – не темно... тихо – не тихо...», с. 20–21), Осипа Маковея «Хто тобі дав ту поставу принадну...» (с. 22), поезія в прозі Ольги Кобилянської «Мої лілії» («Пустині дайте мені...», с. 23–25), Миколи Чернявського «Був у мене сад таємний...», «Де ти, Боже?..» син віку питає...»; «В одностайнім вільнім хорі...» (с. 26–28). Далі знову подано вірші упорядника книжки Миколи Вороного із циклу «Дніпрові спогади» – «То літньої ночі було, на Дніпрі...»; «Я її в домовину живу поховав...» (с. 29–30), Василя Щурата – «Ш...» («Готов я був забути світ...»); «М. Примівні» («Кажеш, що життя морози...»); «Осипу Маковею» («Хто є поет? – питаєш ти...»); «З нових пісень» («На голім грабі бачу пташку...», с. 31–33), Володимира Самійленка «Над руїнами» («Мені снівся величний зруйнований храм...», с. 34).

Завершує ліричний блок знову творчість Лесі Українки «Єврейські мелодії» («Як Ізраїль дістався ворогам у полон...»); «Єреміє, зловісний пророче...» (с. 35–36).

Сам упорядник високо оцінив поетичний відділ збірника, окремо відзначавши поезію «незрівняної Лесі Українки». Чого не скажеш про тогочасну критику, яка неоднозначно зустріла альманах «З-над хмар і з долин». Так, у рубриці «Новини нашої літератури» «Літературно-наукового вісника» оглядач Володимир Дорошенко розкритикував видання. Повідомивши про те, що останнім часом щораз більше з'являється друком українських альманахів, зокрема «Дубове листя» (м. Чернігів, 1903), «Літературний збірник, зложений на спомин Олександра Кониського» (м. Київ, 1903) і «оце в червні «З-над хмар і з долин» (Одеса, 1903), рецензент своєрідне «змагання видавати альманахи» пояснює «потребою української часописі, потребою пеку-

чою». Утім, на думку В. Дорошенка, претензійність нових збірників часто невиправдана. «З творів галичан у збірнику крім “Зів’ялого листа” Франка та поезій д[обродія] Карманського не варто більш ніщо, хіба що тільки остання з «лілій» д[обродійки] Кобилянської. Твори д[обродіїв] Мандичевського, Колцунякової, Крушельницьких, Кобринської, Лопатинського та дещо з Щурата можна було б сміливо полишити на прочитання самим їх авторам, – констатує критик. – Те ж можна сказати і про деякі українські писання, наприклад Липи, Панченка, Кравченка – їх твори зовсім не прикрашають збірника. Ритмічна фантазія Липи “Турки” немає нічого поетичного і свідчить про нездатність шан[овного] автора до поезії: се нудна, нецікава проза» [3, с. 38].

З усього збірника «безперечно гарними» рецензент назвав тільки вірші Лесі Українки, П. Грабовського, А. Кримського, Н. Кибальчич («можна тільки пожаліти, що так мало її поезій, із яких котра варта більш десятка віршів наприклад д[обродія] Вороного», – зауважив Дорошенко), Л. Старицької та аквареллю «На камені» М. Коцюбинського [3, с. 38].

Треба сказати, що критика альманаху місцями була упередженою. Адже частина уміщених до книжки творів, зокрема М. Коцюбинського, О. Кобилянської, А. Кримського, П. Грабовського, І. Франка, Н. Кибальчич, Лесі Українки та й самого М. Вороного, мають високу художньо-мистецьку вартість, отримали численні схвальні відгуки і в публічному просторі (рецензії та згадки у пресі), і в приватному листуванні. До того ж, уміщені до збірника художні твори стали свого роду «поштовхом» до рішучих змін в літературному процесі, своєрідним наочним результатом першого «маніфесту українського модернізму» (С. Єфремов). А реакцію літературної спільноти на книжку можна певною мірою вважати показником рівня готовності тогочасних мистецьких еліт до запровадження в країні європейського культурного простору.

Зрештою й сам видавець М. Вороний, здивований незадовільною рецензією у «Літературно-науковому віснику», написав 27 жовтня 1903 р. І. Франку листа, у якому висловив свої зауваження: «Не штука лаяти, а от зумій солідно аргументувати... Я признаю свободу друку, але не признаю свободу лайки, образи, бо се насильство, а мені як авторові не випадає публічно перечити. Ця стаття і поведіння відповідно мене редакції уразила немило Коцюбинського, Липу,

Шелухіна, особливо й інших. Так і знайте, куме, я проти Вас маю жаль» [8, с. 62]. М. Вороний надалі продовжував відкидати неаргументовані, на його думку, зауваження щодо збірника, а причини того, чому видання не стало визначним культурно-мистецьким явищем, через кільканадцять років пояснював в автобіографії таким чином: «З одного боку, тверді лещата московської цензури, з другого – тугодумна критика, що була точним виразником хуторянських смаків і обмежено-патріотичних настроїв тодішнього укр[аїнського] громадянства, сказати нове слово в таких умовах значило – відірватися від середовища, зуміти глянути поза обрії української дійсності» [2 с. 42].

Майже через чверть століття після виходу «З-над хмар і з долин» М. Вороний без зайвої скромності зауважував, що його альманах «відіграв чималу роль»: «В той час, коли не видавалося ні одного українського журналу, поява альманаху “З-над хмар і з долин” була явищем прямо визначним вже хоч би через те, що розійшовся він, ще не вийшовши з друку, завдяки лише попередній пренумераті, а наслідком його появи була поява “Молодої музи” в Галичині» [2, с. 42]. Так, згадуючи про роль та місце видання в українському літературному процесі початку ХХ ст., через 23 роки після виходу книжки (1928) Вороний більш чітко та виважено, ніж насправді в час згаданого вище звернення до письменників, пояснював його завдання: «Ще будучи в Катеринодарі р[оку] 1901, я надрукував у “ЛНВ” у Львові “Одкритого листа” до українських письменників з закликом узяти участь у моїм альманасі, вказуючи при тім, що час вже відмовитись од вузького партикуляризму в укр[аїнському] письменстві, час уже вступити на європейський шлях і, не обмежуючись побутовщиною, порушувати в своїх творах питання широкої філософської ваги; там же я зазначив, що на естетичний бік творів бажано звернути найбільшу увагу. Як не був скромний мій лист, але в історії нашого письменства він набув значення мовби “маніфесту”» [2, с. 42].

У цих же спогадах М. Вороний окремо знову відзначає, що найбільше хотів подати до свого альманаху творчість Лесі Українки й О. Кобилянської. Тому із запропонованого авторами вибору вже опублікованих праць упорядник зупинився, на його думку, на тих, що концептуально «лягають у збірку».

Так, у циклі «Ритми» простежується мотив поезії, що народжена тугою та стражданням, де домінантами, однак, виступають заклики до подолання всіх непростих викликів долі та головне – утвердження

віри в надію на краще майбутнє. Поезія Лесі Українки, що ввійшла до цього циклу, пройнята духовно-творчою силою. Зокрема, у вірші «Якби вся кров моя уплила отак» зображено страждання ліричного героя, показано його «втому життям», однак мотив рокованості митця на часто непосильні для нього дії поступово змінюється протестом сильної особистості проти власної слабкості: «рука стискає невидиму зброю, / а в серці крики бойові лунають». На думку дослідників, ця поезія – типовий приклад характерного для світогляду символістів трагізму буття творчої особистості, «напередвизначеність страждань вищими силами розкривається у зіткненні з неоромантичною вольовою позицією» [8, с. 126]. Водночас в іншому вірші – «Хотіла б я уплисти за водою...» – природа набуває суто виражального засобу, функції символу (гори, вода, небо). Вірш виявляє інтервенцію закоріненого в романтичній художній традиції мотиву буття в спогляданні краси природи, а також традиційного образу води як символу зародження світу.

Опублікував М. Вороний також два вірші Лесі Українки із циклу «Невольницькі пісні», об'єднані спільною назвою «Єврейські мелодії» – «Як Ізраїль діставсь ворогам у полон...» та «Єреміє, зловісний пророче в залізнім ярмі». У цих поезіях головний акцент зроблено на питанні свободи творчості. На безапеляційне переконання поета, творчість апріорі не можлива з примусу, тому служити завойовникам можуть хіба що будівничі, а не вільні співці. Тож, «як Ізраїль діставсь ворогам у полон...», то всі, «схиливши чоло», почали прислужувати, окрім вільних співців: «все здалось до роботи: перевесло й шнур, / плуг, сокира й лопата виводили мур, / всяк, хто мав який знаряд, мав працю собі, / тільки арфу співець почепив на вербі» [5, с. 35].

Порівняно невелика за обсягом збірка «Відгуки» чітко засвідчила основні художньо-світоглядні категорії поезії Лесі Українки, серед яких на перший план виходять краса, свобода і творчість. І саме цей художньо-мистецький посил підтримував упорядник «З-над хмар і з долин». У цьому контексті ознайомлення читацької аудиторії Півдня України з кращими зразками поетичного слова Лесі Українки та загалом неоромантичних авторів на сторінках альманаху засвідчило культурно-ментальну нерозривність місцевих мешканців із Буковиною та Галичиною, де твори було опубліковано напередодні.

Також 1903 р. поезія Лесі Українки вийшла друком в альманасі «Дубове листя», який у Чернігові видали Б. Грінченко, М. Коцюбин-

ський, М. Чернявський на згадку про П. Куліша. До альманаху упорядники відібрали дві поезії – «Сфінкс» та «Ра-Менеїс» (із циклу «Єгипетські фантазії»).

Якщо упорядникам збірників «З-над хмар і з долин» та «Дубове листя» Леся Українка запропонувала твори, що вже з'являлися друком на Західній Україні або в авторських збірках, то альманаху М. Коцюбинського та М. Чернявського «З потоку життя» (Херсон, 1905 р.) поталанило більше: вони вперше опублікували вірш відомого автора, який, до того ж, залишився поза її персональними збірками. Ідеться про спеціально написаний на прохання М. Коцюбинського твір «Було се за часів святої Германдади...». Цей вірш належить до періоду останньої ліричної спадщини Лесі Українки, він входить разом із «Ніобея», «Бранець», «Напис в руїні», «Ізраїль в Єгипті» до жанру «екзотичного». В основі цих творів – авторські психологічні спостереження на тлі тої екзотичної старовини, яку любила й добре знала Леся Українка. Зокрема, в опублікованому в «З потоку життя» вірші неприховану симпатію викликає до себе єретик, який не став каятися за свої переконання, просити прощення та збереження життя. Він мужньо прийняв випробовування долі. «Давайте ще вогню! Вогонь моя відрада. / О, дайте ще, благаю вас, кати!» – вигукнув єретик, коли його вогнем намагалися надоумити на правильний вибір [4, с. 30].

Крім вірша «Було се за часів святої Германдади...», до альманаху Леся Українка надіслала також поему «Одно слово» (названу в чорновому автографі «Чужі люди»), яку цензура категорично заборонила друкувати з таким трактуванням: «Явно вредная тенденция этого рассказа служит достаточным основанием к запрещению его к печати» [1, арк. 4]. У листі до І. Липи від 8 грудня 1904 р. М. Коцюбинський саме твір Лесі Українки назвав «найкращою, на мій смак, річчю з усього присланого до збірника». Своєю чергою Леся Українка про авторські твори, надіслані для альманаху, відгукнулася традиційно в притаманній для неї скромній манері: «Вірші сі ніде не друковані, та й написала їх зовсім недавно. Якби тепер були ліпші для мене часи, я б, може, Вам ліпшого послала (і давно вже), а так вибачайте й на сьому!» – написала Леся Українка в листі до М. Коцюбинського від 23 січня 1904 р. [7, с. 190].

Вихід друком під кінець ХІХ – на початку ХХ ст. на Півдні України кількох знакових альманахів – «Нива» (Одеса, 1885 р.), «Степ» (Херсон, 1886 р.), «З-над хмар і з долин» (Одеса, 1905 р.), «З

потокі життя» (Херсон, 1905 р.), «Перша ластівка» (Херсон, 1905 р.) та ін. зробило Херсонську губернію одним із культурно-мистецьких і видавничих центрів країни. Ці видання стали не лише місцем вдалого дебюту для багатьох молодих письменників, а й ширше ознайомили читачів регіону з кращими українськими авторами по різні сторони кордонів імперій, зокрема творчістю Лесі України; спонукали до розвитку літературно-мистецьких дискусій та зрештою дали поштовх для розвитку українського модернізму.

Джерела та література

1. Відділ рукописних фондів та текстології Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України, ф. 7, од. зб. 600. М. Коцюбинський. [Копія протоколу] Царська цензура про альманах «З потоку життя».
2. Вороний М. До статті Олекс[андра] Ів[ановича] Білецького про мене / М. Вороний // Вороний М. Поезії. Переклади. Критика. Публіцистика. – К. : Наук. думка, 1996. – С. 586–618.
3. Дорошенко В. З-над хмар і з долин: український альманах (збірник творів сьогочасних авторів) / В. Дорошенко // Літературно-наук. вісн. / упоряд. М. Вороний [рец.]. – 1903. – Т. 24. – С. 36–42.
4. З потоку життя : альманах / упоряд. М. Коцюбинський, М. Чернявський. – Херсон : Друкарня О. Д. Ходушиної, 1905. – 282 с.
5. З-над хмар і долин: Український альманах (збірник творів сьогочасних авторів) / упоряд. М. Вороний. – Одеса : Друкарня А. Соколовського, 1903. – 252 с.
6. Камінчук О. Художній дискурс української поезії кінця ХІХ – початку ХХ століття / О. Камінчук. – К. : Пед. преса, 2009. – 350 с.
7. Листи до Михайла Коцюбинського. У 4 т. Т. 3. Карманський-Мочульський / упоряд. та комент. В. Мазний; Чернігів. літ.-меморіал. музей-заповідник М. М. Коцюбинського ; Ін-т л-ри ім. Т.Г. Шевченка НАН України. – Київ ; Ніжин : Укр. пропілеї ; Аспект-Поліграф, 2002–2003. – 480 с.
8. Лицар честі і краси. Микола Вороний у спогадах, листах і матеріалах / упоряд., передм. та прим. І. М. Лисенка. – К. : Рада, 2011. – 208 с.

References

1. Viddil rukopysnyh fondiv ta tekstolohii Instytutu literatury imeni Tarasa Shevchenka NAN Ukrainy, 7: 600. M. Kotsubynskiy. [Kopiiia protokolu] Tsarska tsenzura pro almanakh “Z potoku zhyttia” [The royal censorship of the anthology “From the stream of life”] (in Ukrainian).
2. Voronyi, M. 1996. “Do statti Oleks[andra] Iv[anovycha] Biletskoho pro mene” [By Alexander Ivanovich Biletskyi articles about me]. In *Poezii. Pereklady. Krytyka. Publitsystyka*, edited by M. Voronyi, 586–618. Kyiv: Naukova dumka (in Ukrainian).
3. Doroshenko, V. 1903. “Z-nad khmar i z dolyn: ukrainskyi almanakh (zbirnyk tvoriv siohochasnykh avtoriv)” [From above the clouds and valleys Ukrainian

- Almanac]. In *Literaturno-naukovyi visnyk*, edited by M. Voronyi, 24: 36–42 (in Ukrainian).
4. Kotsiubynskyi, M., and Cherniavskyi, M. 1905. *Z potoku zhyttia: Almanakh* [With the flow of life: Almanac]. Herson: Drukarnia O. D. Khodushynoi (in Ukrainian).
 5. Voronyi, M. 1903. *Z-nad khmar i dolyn: Ukrainyskyi almanah (Zbirnyk tvoriv siohochasnykh avtoriv)* [From above the clouds and valleys: Ukrainian Almanac]. Odesa: Drukarnia A. Sokolovskoho (in Ukrainian).
 6. Kaminchuk, O. 2009. *Hudozhnii dyskurs ukrainskoi poezii kintsia 19 – pochatku 22 stolittia* [Art discourse Ukrainian poetry of the late XIX – early XX century]. Kyiv: Pedahohichna presa (in Ukrainian).
 7. Maznyi, V. 2002–2003. *Lysty do Mykhaila Kotsubynskoho v 4 tomakh* [Letters to Kotsiubynskyi]. Kyiv; Nizhyn: Ukrainski propilei; Aspekt-Polihrاف (in Ukrainian).
 8. Lysenko, I. M. 2011. *Lytsar chesti i krasu. Mykola Voronyi u spohadakh, lystakh i materialakh* [Knights of Honor and beauty]. Kyiv: Rada (in Ukrainian).

Лубчак Вадим. Леся Українка на сторінках южноукраїнських альманахів: творчий дебют. В статті розглядаються особливості складання і видання южноукраїнських літературних альманахів кінця ХІХ – початку ХХ вв. В частині акцентується увага на представленій в збірниках «З-над хмар і з долин» (Одеса, 1903) і «З потоку життя» (Херсон, 1905) творчості Лесі Українки. В роботі досліджується історія співпраці Лесі Українки з редакторами альманахів, дається оцінка реакції тогочасної критики на творчий дебют автора в цих збірниках. Незважаючи на те, що письменниця в початку ХХ в. публікувалась в російській Україні (она співпрацювала з російським журналом «Жизнь», неперіодически друкувала свої вірші в альманахах, в частині в літературно-художественний «Складке», вийшовший в 1896 в Харківі), для широкого кола читачів Юга України на рубежі століть її творчість була недостатньо відома. В дослідженні аналізується формат співпраці Лесі Українки з складателями альманахів М. Вороним, М. Коцюбинським і М. Чернявським, концентрується увага на відповідності запропонованих автором творчих художественно-естетических концепцій «З-над хмар і з долин» і «З потоку життя».

Ключевые слова: літературний альманах, автор, видавець, цензура, символ, орієнтир.

Lubchak Vadym. Lesia Ukrainka on the Pages of South Ukrainian Almanacs: Creative Debut. The article considers the features of compiling and publication of South Ukrainian literary almanacs in the late 19 – early 20th century. Special attention is focused on Ukrainka's works in anthologies "Z-nad khmar i dolyn" ("From the clouds and valleys") (Odesa, 1903) and "Z poyoku zhyttia" ("From the life's stream") (Kherson, 1905). Author examines the history of cooperation between writer and editors of almanacs, evaluates the reaction of contemporary criticism on her debut. Although in the early 20th century writer's works were published in the Russian part of Ukraine (she cooperated with Russian journal Zhyzn'

“Life”, placed her poems in anthologies, including literary and artistic one “Skladka” (“Crease”) (Kharkiv, 1896)), her name wasn’t know well by the readers of South of Ukraine. The study analyzes form of cooperation between Lesia Ukrainka and compilers of almanacs, Mykola Voronyi, Mykhailo Kotsyubynskyi and Mykola Chernyavskyi. Special attention is focused on conformity of author’s artistic and aesthetic concepts for anthologies “Z-nad khmar i dolyn” and “Z potoku zhyttya”.

Key words: literary almanac, author, publisher, censorship, symbol, guide.

Стаття надійшла до редакції 17.10.2016 р.

УДК 821.161.1.09(045)

Лідія Лук’янчук

ФОРМУВАННЯ ІСТОРИЧНИХ ПОГЛЯДІВ ЛЕСІ УКРАЇНКИ

Стаття присвячена проблемам формування історичних поглядів Лесі Українки та значенню впливу на її науково-громадянську позицію матері Олени Пчілки й дядька М. П. Драгоманова, які були порадиниками та вчителями протягом усього життя поетеси. Історію дружніх стосунків цих визначних діячів української культури та їх вплив на формування характеру, творчості, історичних поглядів, еволюцію світогляду простежено на аналізі творів письменниці та матеріалах епістолярної спадщини.

Ключові слова: історія, М. Драгоманов, матеріалізм, марксизм, національна ідея, прометеїзм, Олена Пчілка, світогляд.

Творчість Лесі Українки наприкінці ХІХ – на початку ХХ ст. стала однією з вершин художньої свідомості українського народу в його історичному поступі й водночас збагатила духовну культуру людства як видатне явище світової літератури.

Сучасникам Леся Українка відома насамперед як письменниця, перекладач, публіцист, мислитель і значно менше як активний громадський діяч, палкий патріот, плідний науковець й автор історичних досліджень. Різнобічна творча діяльність поетеси засвідчує надзвичайно широкий її світогляд. Про еволюцію світогляду великої української поетеси написано чимало наукових праць [10; 12]. Серед них є наукові розвідки, присвячені дослідженню формування історичних поглядів поетеси [1; 8; 13; 15; 18].

Мета статті – узагальнити результати попередніх досліджень, актуалізувати думки науковців щодо особливостей багатоаспектної наукової діяльності Лесі Українки і, зокрема, її звернення до історичного минулого людства, осмислення закономірностей світового історичного розвитку й місця в ньому України.

Дослідження життя і творчого шляху Лесі Українки свідчать, що найбільший вплив на формування її поглядів справили мати Олена Пчілка, рідний дядько М. Драгоманов та родичі письменниці, а саме: О. Косач-Кривинюк, Л. Старицька-Черняхівська, К. Квітка, Ф. Колесса, Л. Шишманова-Драгоманова, І. Косач-Борисова, О. Стешенко та ін. [16, с. 13].

Олена Пчілка не лише мати Лесі Українки. Це її перша вчителька та наставниця, вірна подруга та порадиця, перший критик, цензор, організатор, упорядник і розповсюджувач її творів. Це людина, що навчила Лесю розпізнавати й цінувати все прекрасне, любити знання, постійно розвивати та удосконалювати їх [18, с. 72].

Найбільше Олену Пчілку знають як матір Лесі Українки. Її життя, творчість, культурні та громадські досягнення в очах багатьох виглядають блідою тінню на фоні творчого й життєвого доробку її дочки. Але це не так. Олена Пчілка (Ольга Петрівна Косач), рідна сестра Михайла Драгоманова, за визначенням М. Зерова, була «одна з найхарактерніших фігур українського життя, громадського й літературного, в довоєнну добу» [9, с. 361]. Сама Леся у своїх листах схилилася в глибокій повазі голову перед своєю ненькою, вважаючи її обдарованою та надзвичайно розумною жінкою: «Ніхто і ніколи не писав мені так часто і так любо, як ти, і запевне так ніхто не писатиме. Коли думаю про се, то згадується мені сонет Гейне до його матері... Шкода тільки, що всі ми – і поети, і не поети – по більшій часті буваємо не варті своїх матерів» [17, с. 36]. Саме тому постать Олени Пчілки, її вплив на формування характеру, творчості, світогляду, історичних поглядів Лесі Українки залишаються цікавими й актуальними проблемами.

Серед оточення Лесі Українки виокремлюється постать Михайла Петровича Драгоманова, який мав величезний вплив на формування світогляду письменниці як особистості. М. Драгоманов по матері був рідним дядьком Лесі. Дружні стосунки між сім'ями Косачів і Драгоманових створили умови для виникнення особливих духовних взаємин між дядьком та племінницею.

З дитинства для майбутньої поетеси Михайло Петрович став своєрідним ідеалом, як згадує сестра Лесі Українки О. П. Косач-Кривинюк [7, с. 240]. Видатний український вчений та історик дуже любив свою племінницю і фактично став для неї «компасом у світі знань» [3, с. 19]. І. Франко стверджує, що Леся Українка вже в 1888 р. досягла у своїх поезіях високої майстерності, що, без сумніву, було здобутком інтенсивної праці над власною освітою, над опануванням мови й віршової техніки, а також і впливу того оточення, серед якого вона жила. «Не знаю напевно, – пише І. Франко, – але здається, що не помилюся, коли між тими впливами на першому місці поставлю вплив її дядька, незабутнього сівача живих і широких ідей серед нашої суспільності, Михайла Драгоманова. Леся вела з ним оживлену переписку, і покійник уже тоді з великою надією дивився на її талант і, певно, не залишив ніякої нагоди прояснювати і наводити його на кращу дорогу, до щораз вищої мети» [21, с. 262].

Листування М. Драгоманова й Лесі Українки розпочалося з 1888 р. Перший лист Лесі до дядька датується 25 березня 1888 р., коли їй пішов 17-й рік. У листах до племінниці М. Драгоманов учив її оцінювати історичні події, літературу, мистецтво, допомагав формувати її науковий світогляд. На цей час за плечима М. Драгоманова був величезний досвід наукової, політичної, публіцистичної та культурно-просвітницької діяльності [4, с. 617]. Саме він став автором першої програми української соціал-демократії, написаної ним у 1888 р., в якій вдало поєднав ідеї соціального й національного визволення [11, с. 229]. Його багатогранна наукова, літературно-критична, публіцистична і громадська діяльність наприкінці ХІХ ст. мала значний вплив на розвиток українського політичного життя і, безумовно, стала визначальною для формування світогляду його талановитої племінниці [9, с. 363].

Перебуваючи з 1875 р. за кордоном, він продовжує своє спілкування з племінницею, постійно даючи поради й надсилаючи літературу. «Книжки ваші я всі прочитала, і вони мені дуже сподобались, збираюсь навіть дещо перекладати. Найбільше мені згодився словар, бо я почала переводити “Одіссею”» [19, с. 20]. Дядько не лише надсилав Лесі Українці літературу. Дізнавшись про її захоплення перекладами, допомагав письменниці в цій справі, інформував про наукові твори, фольклор та наукові видання в зарубіжних країнах. Поетеса часто зверталася до М. Драгоманова за порадами й високо цінувала його думку.

Професор В. Погребенник, досліджуючи результативність ідейно-творчого спілкування М. Драгоманова й Лесі Українки, висловив думку, що саме під впливом ученого Леся Українка зрозуміла: для того, щоб йти в майбутнє, потрібно добре знати своє минуле. «Він вчив її, не зашорюючись на національній кривді, поціновувати минуле й сучасне з широкого погляду, не випускати з поля зору соціальні чинники, шукати живі справи й правду, спільну для багатьох національностей, не фетишизувати національні святощі і не сприймати “голі мрії”, сміливо вдивлятися в майбутнє, йти до великої мети визволення людини і нації, вливаючись у велику еволюцію європейської людності» [14, с. 180].

Своє перше історичне дослідження Леся Українка написала за сприяння та допомогою дядька. «Стародавня історія східних народів» – один із перших популярних підручників із давньосхідної історії, написаний письменницею для наймолодших сестер. У підручнику вона висвітлила історію історично-економічних, соціально-політичних, релігійних та міфологічних відносин різних народів давньої доби [15]. У світобаченні Лесі Українки саме «народ» є центральним суб'єктом історичного процесу. З 1918 р. книжку ні разу не перевидавали. Значна її частина вміщена у праці дослідниці Олени Огневої «Східні стежки Лесі Українки» [13, с. 72].

Чимало творів Лесі Українки пов'язані з історією. Будучи всебічно розвиненою людиною, вона завжди цікавилася минулим українського народу й людства. Під впливом Михайла Драгоманова остаточно сформувалися історичні погляди письменниці [8, с. 137]. Саме він став орієнтиром для Лесі Українки в розумінні подій світової та української історії. Підтвердженням цього є, написана в 1911 р., незадовго до смерті, поема «Бояриня». Поема «Бояриня» стала першим драматичним твором української історії. З одного боку, причини звернення Лесі Українки до українських сюжетів, зокрема й у поемі «Бояриня», були породжені ностальгією, відірваністю від українського оточення. З іншого боку, за міркуваннями М. Драй-Хмари, трактуючи такі поняття, як «поневолення народу», «любов до рідного краю» тощо, Леся Українка свідомо шукала паралель до цих понять в історичному минулому, бо загальне становище було тоді таке, що не зовсім дозволяло речі звати своїми іменами [5, с. 36].

Серед оригінальних творів Лесі Українки, написаних під впливом Михайла Драгоманова, потрібно назвати насамперед поему «Роберт

Брюс, король шотландський». Дядько розповів племінниці про подвиг Роберта Брюса, про епізод із павуком, який стає своєрідним кульмінаційним пунктом поеми. Тема «припала до серця» Лесі і стала основою твору [2, с. 52].

Задум драматичної поеми «У пущі» також виник за порадою М. Драгоманова, коли Леся Українка працювала над брошурою про Джона Мільтона, пуританина часів англійської буржуазної революції XVII ст. Часто поетеса присвячувала своєму порадникові й другу вірші. Перший твір із посвятою Драгоманову був надрукований у часописі «Народ» за 1891 р. під назвою «Сірома» («Бідні люди»).

Кінець XIX – початок XX ст. позначився піднесенням революційного руху в Росії та в Україні як її складовій частині. Це сприяло розвитку й поширенню політичних, зокрема соціалістичних ідей. Відчутний вплив на радикальні кола інтелігенції мав марксизм. Саме цей період збігається з активною творчістю та громадською діяльністю Лесі Українки, формуванням її ставлення до подій сучасної історії. У 90-х роках вона уважно вивчала соціалістичну й марксистську літературу, зблизилася з революційними гуртками та організаціями, у тому числі й соціал-демократичного напрямку. Про це свідчить активне листування Лесі Українки з визначними діячами українського соціал-демократичного руху початку XX ст. Сьогодні епістолярна спадщина Лесі Українки становить понад 750 листів. Відомо понад 40 адресатів Лесі Українки, листи до яких зібрано частково. Серед них листи до її найближчого родинного (мати, батько, брати, сестри, родина М. П. Драгоманова) та літературного оточення (І. Я. Франко, М. І. Павлик, О. Ю. Кобилянська, В. С. Стефаник, О. С. Маковей, М. М. Коцюбинський, А. Ю. Кримський).

Письменниця усвідомлювала роль соціал-демократії в боротьбі за своє соціальне й національне визволення, але вважала, що в цьому русі особливу увагу треба приділяти національному питанню. У творах Лесі Українки викривається антинародна сутність монархічних режимів і, особливо, побудованої на насильстві й не обмеженої жодними законами, російської абсолютної монархії.

І хоча письменниця була знайома з творами марксизму, перекладала українською мовою праці класиків марксизму, але марксистом вона не стала. Світогляд її був здебільшого матеріалістичний, з притаманним йому діалектичним підходом до аналізу всіх явищ дійсності, з упевненістю про пізнавальні можливості людини. Свої

думки про вічність і несотворимість матерії вона висловлює у вірші «Ось, уночі...».

Для багатьох творів Лесі Українки характерне переплетення різних аспектів реальності з мотивами давньої історіографії. Це насамперед використання нею різних біблійно-християнських й антично-міфічних сюжетів, з допомогою яких вона розкриває моральні якості своїх героїв, показує соціальний стан сучасного їй суспільства, дає філософське осмислення дійсності. Із цього погляду шедевром поетеси є її «Лісова пісня» (1911), яка містить у собі глибоку філософську ідею органічної єдності людини і природи, антропологічної «наповненості» природи. Чудові картини лісової природи, тонкий, яскравий аналіз психології та побуту людей змальовані в цій романтичній драмі-феєрії. Письменниця наголошує, що діалектична єдність людини і природи – це не тільки складні й суперечливі взаємовідносини, а й постійна боротьба, що вони несуть у собі й позитивне, і негативне.

Близько до серця сприймає вона нещасну долю рідного краю, свого народу. Український дух, національна ідея наявні в багатьох творах Лесі Українки. Незважаючи на сумніви, вона вірить у свій народ, у його сили й закликає його до національного пробудження, виступу, до боротьби проти неволі та «національної ганьби». Романтична спрямованість характерна і прометеївським образом у творчості Лесі Українки. Прометеївська непримиримість до зла, до поневолення, нескореність із великою силою, пристрастю, творчою одержимістю володіли письменницею. Її герої прагнули до боротьби за право на щастя, вони не терплять стану покірності та пасивності, бунтують проти «невільницького зганьблення». Таким соціально загостреним є образ Неофіта-раба («В катакомбах»), який не бажає носити рабські кайдани, виступає проти будь-якої тиранії, схиляється тільки перед Прометеєм, тому що він «...не творив своїх людей рабами,... та не назвав свого тирана батьком, а деспотом всесвітнім...» [20, с. 105].

Значну допомогу надав М. Драгоманов Лесі Українці в її публіцистично-критичній діяльності. Вона написала низку статей про громадсько-політичне життя («Не так тії вороги як добрії люди», «Оцінка “Нарису” програми Української соціалістичної партії»). Під впливом Драгоманова Леся Українки зацікавилась політичним життям України, діяльністю радикальної партії, яку створили в Галичині 1890 р. І. Франко та М. Павлик за діяльної підтримки М. Драгома-

нова, брала участь у виданні часопису «Народ». Був час, коли дядько радив Лесі Українці зайнятися політичною діяльністю, провадити далі те, чого вона в нього навчилася. У листі до М. Павличка вона писала: «Дядько хотів, щоб моя праця і моя думка росли і жили, щоб я ні літератури, ні політики не скидалась, щоб я шукала свого шляху, була б не епігоном його, а духовною дитиною». Далі вона зазначає, що її душа – душа поета, в якій щире слово – то перша її зброя, і зложити її та переїхати у Галиччину і зайнятися політикою вона не може, не має права, бо для неї «скинутись» літератури гірше за смерть [2, с. 53].

Під еволюцією історичних поглядів Лесі Українки слід розуміти передусім перехід від літературно-художнього описування історичних подій і фактів до осмислення закономірностей світового історичного розвитку й місця в ньому України. Своєрідність життєвого шляху, вимушена відірваність від батьківщини та низка об'єктивних причин, пов'язаних з особливостями історичного розвитку України та її суспільства наприкінці ХІХ – початку ХХ ст., зумовили творчий вибір письменниці на користь розв'язування загальнолюдських проблем й історичних колізій, звернення до історичної тематики як способу втілення та оприявлення власних прагнень. Світова історія пізнавалася письменницею у двох послідовних напрямках. Перший – пошук необхідної теми для вільного самовияву української дійсності, другий – наукове вивчення епохи, у яку здійснювався екскурс.

Історичний світовий процес бачився письменницею в цілісному вимірі – від зародження людства й до сучасних їй подій. Дати власне і глибоке розуміння української проблеми письменниця змогла завдяки унікальній історіософській перспективі свого художнього мислення. Особливість полягає в тому, що базою освоєння вітчизняної історії були для Лесі Українки і праці представників романтично-позитивістського напрямку – М. Костомарова, В. Антоновича та ін., і політичні ідеї М. Драгоманова, і роботи молодих представників класичного позитивізму, насамперед М. Грушевського [1, с. 10].

Слід зазначити, що при дослідженні світоглядних джерел творчості Лесі Українки останнім часом звертається увага на «зіткнення ідеологій, сучасну кризу суспільної думки та втрату основних орієнтирів національної ідеї». Так, Я. Козачок наголошує, що світогляд «Лесі Українки визначався не учнівством навіть у видатних учителів – Драгоманова й матері, тим більше не сукупністю знань і життєвих

фактів, почерпнутих із суспільного досвіду. Він мав глибоке філософське підґрунтя, засноване не тільки на знаннях. До його характеру можна застосувати слова видатного вітчизняного філософа ХІХ ст. П. Юркевича. Він уважав філософський світогляд “не механізмом, котрий передбачає складність буття, а його достоїнством або ідеєю... Буття існує за силою свого достоїнства або ідеального сенсу”. Для світогляду й творчості Лесі Українки були властиві саме такі ознаки, сутність яких окреслена вищими осягами філософської думки» [6, с. 73]. Тому версії формуванню і розвитку світогляду Лесі Українки на прочитання її творчості можуть бути багатовимірними, неосяжними, як і постать письменниці.

Огляд наукових розвідок про формування історичних поглядів поетеси засвідчує, що особливої уваги заслуговує поглиблене дослідження відображення у творчості Лесі Українки ідеї обстоювання національного визволення народів, викриття антинародної сутності монархічних режимів і, особливо, побудованої на насильстві і необмеженої жодними законами (і в ХІХ–ХХ ст., й у ХХІ ст.) російської влади.

Отже, сукупність уявлень Лесі Українки про себе, про світ, про свої взаємовідносини з ним, про своє місце у світі та життєве призначення почало формуватися з раннього дитинства під впливом визначних діячів української культури ХІХ ст. Олени Пчілки та М. П. Драгоманова. Постать Лесі Українки була і є унікальним явищем не лише з погляду її внеску в літературний процес та суспільно-політичний розвиток України, а й з погляду її особистістних світоглядних позицій. Її огнисте слово звучало, за визначенням Івана Франка, як гарячий поклик до бою за волю й людські права.

Джерела та література

1. Багаліка Ю. О. Історичні погляди Лесі Українки : автореф. дис. ... канд. іст. наук : 07.00.06 «Історіографія, джерелознавство та спеціальні історичні дисципліни» / Багаліка Ю. О. – К., 2000. – 22 с.
2. Волинський І. Взаємини Лесі Українки і Михайла Драгоманова [Електронний ресурс] / Іван Волинський. – Тернопіль, 1991. – С. 52–53. – Режим доступу : [https:// www.dragomanov.info/vzaemsne-slesejukr.html](https://www.dragomanov.info/vzaemsne-slesejukr.html)
3. Голубенко Н. О. Навчання у листах / Н. О. Голубенко // Вивчаємо українську мову та літературу. – 2007. – № 12. – С. 19–20.
4. Драгоманов М. П. «...Мій задум зложити очерк історії цивілізації на Україні» : вибране / М. П. Драгоманов. – К. : Либідь, 1991. – 688 с.

5. Драй-Хмара М. Леся Українка. Життя і творчість / М. Драй-Хмара // Літературно-наукова спадщина. – К. : Наук. думка, 2002. – 226 с.
6. Козачок Я. Світогляд та естетика мислення Лесі Українки в давніх і новіших інтерпретаціях [Електронний ресурс] / Ярослав Козачок. – К., 2008. – С. 73–83. – Режим доступу : http://archive.nbuv.gov.ua/portal/Soc_Gum/Lukrsuch/2008_4_2/R1/Kozachok.pdf
7. Косач-Кривинюк О. П. Леся Українка. Хронологія життя і творчості / О. П. Косач-Кривинюк ; автор проекту та відпов. за вип. Н. Г. Сташенко. – Репринт. вид. – Луцьк, 2006.
8. Кузьминець Ю. О. Історизм світогляду Лесі Українки / Ю. О. Кузьминець // Пам'ять століть. – 1999. – № 3. – С. 137–149.
9. Зеров М. Леся Українка. Твори. У 2 т. Т. 2 / М. Зеров. – К. : Дніпро, 1990. – 614 с.
10. Леся Українка (1871–1913) – українська письменниця, поетеса, драматург, публіцист, перекладач, громадський діяч : бібліогр. покажчик до 140-річчя з дня народження / упоряд. О. М. Сергієнко. – Запоріжжя : ЗНУ, 2011. – 50 с.
11. Лисяк-Рудницький І. Драгоманов як політичний теоретик / І. Лисяк-Рудницький // Історичні есе. У 2 т. Т. 1 / пер. з англ. М. Бодік, У. Гавришкін. – К. : Основи, 1994. – 554 с.
12. Незбагнена велич Лесі Українки в дослідженнях і критиці : бібліогр. покажчик [Електронний ресурс]. – Луцьк, 2010. – Режим доступу : ua.convdocs.org/docs/index-204133.shtml; www.pdfactory.com
13. Огнєва О. Східні стежини Лесі Українки : статті та матеріали / О. Огнєва – Луцьк, Волин. кн., 2007. – 236 с.
14. Погребенник В. Ф. Михайло Драгоманов і Леся Українка: результативність ідейно-творчого спілкування / В. Ф. Погребенник // Перші міжнар. драгоманівські читання / уклад. : І. Волинка, В. Сергієнко, Л. Макаренко. – К. : НПУ ім. М. П. Драгоманова, 2003. – Вип. 1. – С. 180–185.
15. Романов С. «Стародавня історія східних народів» і поезія Лесі Українки на єгипетські теми [Електронний ресурс] / Сергій Романов // Енциклопедія життя і творчості Лесі Українки. – Режим доступу : <http://www.l-ukrainka.name/uk/Studies/EgyptPoetry.html>
16. Спогади про Лесю Українку. – Вид. 2-ге, доповн. – К. : Дніпро, 1971. – 483 с.
17. Скоклюк С. Мати і дочка // Леся Українка та родина Косачів в контексті української культури : тези та матеріали наук.-практ. конф. (с. Колодяжне, 24–25 лют. 1996 р.). – Луцьк : Ініціал, 1996. – С. 36.
18. Трофімчук Т. Вплив Олени Пчілки та Михайла Драгоманова на формування історичних поглядів Лесі Українки / Т. Трофімчук // Минуле та сучасне Волині та Полісся. Олена Пчілка та родина Косачів в історії інтелектуальної еліти України та Волині : матеріали ХХХІІІ Всеукр. іст.-краєзн. наук. конф., присвяч. 160-річчю від дня народження Олени Пчілки та 60-річчю з часу створення Колодяжнен. літ.-мемор. музею Лесі Українки. – Луцьк : [б. в.], 2009. – Вип. 33. – С. 72–76.

19. Українка Леся. Зібрання творів. У 12 т. Т. 10 / Леся Українка. – К. : Наук. думка, 1978. – 542 с.
20. Филипович П. Образ Прометея в творах Лесі Українки / П. Филипович // Филипович П. Літературно-критичні статті. – К. : Дніпро, 1991. – 270 с.
21. Франко І. Зібрання творів. У 50 т. Т. 31 / І. Франко. – К. : Наук. думка, 1981. – 595 с.

References

1. Bahalika, Yu. O. 2000. “Istorychni pohliady Lesi Ukrainky” [Historical view Lesia Ukrainka]. PhD diss., Kyiv (in Ukrainian).
2. Volynskyi, I. 1991. *Vzaiemyny Lesi Ukrainky i Mykhaila Drahomanova* [Lesia Ukrainka and Michael Dragomanov Relations]. Ternopil. Access: <https://www.dragomanov.info/vzaemsne-slesejukr.html>. (in Ukrainian).
3. Holubenko, N. O. 2007. “Navchannia u lystakh” [Education]. *Vyvchaiemo ukrainsku movu ta literaturu* [Learning in letters], 12: 19–20. (in Ukrainian).
4. Drahomanov, M. P. 1991. “«...Mii zadum zlozhyty ocherk istorii tsyvilizatsii na Ukraini»: Vybrane” [Favorite “...my plan to write Essay history of civilization in Ukraine”]. Kyiv: Lybid (in Ukrainian).
5. Drai-Khmara, M. 2002. “Lesia Ukrainka. Zhyttia i tvorchist [Ukrainka Lesya cloud. Life and work”. In *Literary and scientific heritage*, edited by M. Dry-Khmara, 15–151. Kyiv: Naukova dumka (in Ukrainian).
6. Kozachok, Yaroslav. 2008. *Svitohliad ta estetyka myslennia Lesi Ukrainky v davnikh i novishykh interpretatsiakh* [Worldview and aesthetics Ukrainka Lesya in ancient and more recent interpretations], 73–83. Kyiv. Access: http://archive.nbuv.gov.ua/portal/Soc_Gum/Lukrsuch/2008_4_2/R1/Kozachok.pdf (in Ukrainian).
7. Stashenko N. H., ed. 2006. *Kosach-Kryvyniuk O. P. Lesia Ukrainka. Khronolohiia zhyttia i tvorchosti* [Lesia Ukrainka. Chronology of the life and works]. Lutsk (in Ukrainian).
8. Kuzmynets, Yu. O. 1999. “Istoryzm svitohliadu Lesi Ukrainky” [Historicism outlook Lesia Ukrainka]. *Pamiat stolit 3*: 137–149 (in Ukrainian).
9. Zerov, M. 1990. “Lesia Ukrainka” [Lesia Ukrainka]. *Tvory v dvokh tomakh. Tom 2*. Kyiv: Dnipro (in Ukrainian).
10. Serhiienko, O. M., ed. 2011. *Lesia Ukrainka (1871–1913) – ukrainska pysmen-nytsia, poetesa, dramaturh, publitsyst, perekladach, hromadskiy diiach: bibliohra-fichnyi pokazhchik do 140-richchia z dnia narodzhennia* [Lesia Ukrainka (1871–1913) – Ukrainian writer, poet, playwright, essayist, translator, public figure, bibliography of 140 years since the birth]. Zaporizhzhie: ZNU (in Ukrainian).
11. Lysiak-Rudnytskyi, I. 1994. “Drahomanov iak politychnyi teoretyk” [Dragoma-nov as a political theorist]. *Istorychni ese u dvokh tomakh. Tom 1*. Kyiv: Osnovy (in Ukrainian).
12. Reva, L., ed. 2010. *Nezbahneni velych Lesi Ukrainky v doslidzhenniakh i krytytsi: Bibliohrafichnyi pokazhchik* [Lesia Ukrainka incomprehensible greatness in research and criticism]. Lutsk. Access: ua.convdocs.org/docs/index-204133.html; www.pdfactory.com (in Ukrainian).

13. Ohnieva, O. 2007. *Skhidni stezhyny Lesi Ukrainky* [Eastern paths of Lesia Ukrainka]. Lutsk: Volynska knyha (in Ukrainian).
14. Pohrebennyk, V. F. 2003. “Mykhailo Drahomanov i Lesia Ukrainka: rezultativnist ideino-tvorchoho spilkuvannia” [Michael Drahomanov and Lesia Ukrainka: the impact of ideological and creative communication]. In *Pershi Mizhnarodni Drahomanivski chytannia*, edited by I. Volynka, and V. Serhienko, and L. Makarenko, 1: 180–185. Kyiv: NPU imeni Drahomanova (in Ukrainian)
15. Romanov, S. “«Starodavnia istoriia skhidnykh narodiv» i poeziia Lesi Ukrainky na yehypetski temy” [“Ancient History of Eastern Nations” and Lesia Ukrainka poetry on Egyptian theme]. *Entsyklopediia zhyttia i tvorchosti Lesi Ukrainky*. Access: <http://www.l-ukrainka.name/uk/Studies/EgyptPoetry.html> (in Ukrainian).
16. Kostenko, A. I. 1971. *Spohady pro Lesiu Ukrainku* [Memories of Lesia Ukrainka]. Kyiv: Dnipro (in Ukrainian).
17. Skokliuk, S. 1996. “Maty i dochka” [Mother and Daughter]. *Lesia Ukrainka ta rodyna Kosachiv u konteksti ukrainskoi kultury*, 36–37. Lutsk: Initsial (in Ukrainian).
18. Trofimchuk, T. 2009. “Vplyv Oleny Pchilky ta Mykhaila Drahomanova na formuvannia istorychnykh pohliadiv Lesi Ukrainky” [Impact Pchilka and Michael Dragomanov historical views on the formation of Ukrainka Lesya]. *Mynule ta suchasne Volyni ta Polissia. Olena Pchilka ta rodyna Kosachiv v istorii intelektualnoi elity Ukrainy ta Volyni*, 33: 72–76. Lutsk (in Ukrainian).
19. Ukrainka, Lesia. 1978. *Zibrannia tvoriv u 12 tomakh. Tom 10*. [Lesia Ukrainka. Collected works in twelve volumes]. Kyiv: Naukova dumka (in Ukrainian).
20. Fylypovych, P. 1991. “Obraz Prometeia v tvorakh Lesi Ukrainky” [The image of Prometheus in the works of Lesia Ukrainka]. In *Literaturno-krytychni statti*, edited by P. Fylypovych. Kyiv: Dnipro (in Ukrainian).
21. Franko, I. 1981. *Zibrannia tvoriv u 50 tomakh* [Franko I. Collected works in 50 volumes]. Kyiv: Naukova dumka (in Ukrainian).

Лукьянчук Лидия. Формирование исторических взглядов Леси Украинки. Статья посвящена проблемам формирования исторических взглядов Леси Украинки и значению влияния на ее научно-гражданскую позицию матери Олены Пчилки и дяди М. П. Драгоманова, которые были советчиками и учителями в течение всей жизни поэтессы. В то же время автор делает попытку осветить причины активизации творчества и общественной деятельности Леси Украинки в конце XIX – начале XX в., учитывая подъем революционного движения в Украине и России. Эволюция исторических взглядов Ларисы Косач привела к сближению с революционными кружками и организациями, в том числе и социал-демократического направления. В статье поднимается вопрос обращения писательницы к исторической тематике как к способу воплощения собственных стремлений для решения общечеловеческих проблем и исторических коллизий. Ведь Леся Украинка изучала мировую историю в двух последовательных направлениях – как поиск необходимой темы для свободного самовыражения украинской действительности и как научное изучение исторической эпохи, в которую она осуществляла экскурс. История дружеских отношений этих выдающихся деятелей украинской культуры и их влияние на

формирование характера, творчества, исторических взглядов, эволюцию мировоззрения прослежена на анализе произведений писательницы и материалах эпистолярного наследия.

Ключевые слова: история, М. Драгоманов, материализм, марксизм, национальная идея, прометеизм, О. Пчилка, мировоззрение.

Lukianchuk Lidiia. The Formation of Historical Views of Lesia Ukrainka. The article is devoted to problems of formation of historical views of Lesia Ukrainka and value the influence of scientific and civic position of her mother Olena Pchilka and her uncle M. P. Drahomanov. who were the advisers and teachers throughout the life of the poet. However, the author attempts to illuminate the reasons of activation of creative and social activities of Lesia Ukrainka in the late nineteenth – early twentieth century given the rise of the revolutionary movement in Ukraine and Russia. Historical evolution of views of Larysa Kosach led to the rapprochement with the revolutionary circles and organisations, including the social-democratic direction. The article raises the question of the appeal of the writer to the historical subject as a way of realization of their aspirations for the solution of universal problems and historical conflicts. But Lesia Ukrainka studied the history of the world in two consecutive areas, the search for the required theme for the free expression of the Ukrainian reality and how the scientific study of the historical era in which she made reference. Due to analysis of the works of the writer and the materials of the epistolary heritage was traced back the history of friendly relations of these prominent figures of Ukrainian culture and influence on their character formation, creation, historical views, evolution of worldview.

Key words: history, Drahomanov, materialism, Marxism, national idea, prometheism, O. Pchilka, worldview.

Стаття надійшла до редакції 18.10.2016 р.

УДК 821.161.2-09(19)

Вячеслав Онінко

ЖИТТЄПИС ЛЕСІ УКРАЇНКИ В РОДИННОМУ ЛИСТУВАННІ ОЛЕНИ ПЧІЛКИ

У статті йдеться про значення епістолярної спадщини Олени Пчилки в сучасному джерелознавстві. Зроблено аналіз праць, пов'язаних із цією проблемою. На прикладі життєпису Лесі Українки показано роль листів Олени Пчилки як джерела вивчення біографії. На основі епістолярної спадщини матері висвітлено епізоди з життя Лесі Українки, родинні стосунки.

Ключові слова: епістолярій, лист, автограф, джерело, джерелознавство.

Проблема вивчення і систематизація епістолярної спадщини Олени Пчілки у джерелознавстві назріла давно. Епістолярій Олени Пчілки – це листи до членів сім'ї, письменників, фольклористів, етнографів, редакцій журналів та читачів, відомих науковців, громадських і культурних діячів. Листи Олени Пчілки – джерело вивчення не лише її біографії, наукового і творчого доробку, громадянських, національних, політичних поглядів, педагогічної думки, а й засобом розкриття певних особливостей життєвого і творчого шляху Лесі Українки, Михайла Обачного, Івана Франка та ін. У сучасній науці під час вивчення подій, які стосуються особистості Олени Пчілки, її сім'ї, оточення, їхнього місця в культурно-мистецькому та просвітницькому русі кінця ХІХ – початку ХХ ст., дослідники часто звертаються саме до листування, тобто найточнішого джерела. Отже, проблема вивчення й систематизації епістолярію Олени Пчілки на сьогодні досить актуальна.

Монографія Л. Дрофань «Берегиня» [2] присвячена життєвому і творчому шляху Олени Пчілки. Автор, описуючи її біографію, спирається на листи для підтвердження тих чи тих даних. Деякі частини монографії Івана Денисюка й Тамари Скрипки «Дворянське гніздо Косачів» [1] ґрунтуються саме на листах Олени Пчілки, автори досить широко цитують уривки. Під час дослідження літературно-критичної спадщини Д. Донцова, присвяченої Олені Пчілці, Вікторія Колкутіна в статті «Олена Пчілка в рецепції Дмитра Донцова» [3] вказує, що науковець також цитував листи Олени Пчілки. Аналізу одного з листів письменниці присвячена стаття Альбіни Шацької «Про перебування делегації українських культурних діячів у Санкт-Петербурзі (з листа Олени Пчілки)» [4], що дає змогу більш докладно вивчити описану подію, тобто перебування делегації української інтелігенції у Петербурзі для зустрічі з прем'єр-міністром С. Вітте у справі скасування заборон на українську мову. Звертання різних учених до автографів листів Олени Пчілки ще раз підкреслює потребу у систематизації і окремому виданні епістолярію Олени Пчілки.

Мета нашої статті – висвітлення значення родинного листування Олени Пчілки як одного з достовірних джерел вивчення біографії Лесі Українки.

Епістолярна спадщина в сучасному джерелознавстві відіграє велику роль і набуває особливого значення в сучасній науці. У родинному листуванні Олени Пчілки, зрозуміло, вагоме місце належить

Лесі Українці. Тому саме тут ми можемо знайти факти, які відкривають ті чи ті сторінки біографії.

Стосунки Лесі Українки й Олени Пчілки трактують по-різному. Але зрозуміло, що мати у формуванні особистості дитини грає визначальну роль. Один із виховних моментів ми можемо побачити в листі Олени Пчілки до Лесі Українки, де вона повчає свою доньку: *«Алеж кажу, від чого-б же походила пауза проміж листів, – “ірітація” і навіть “десперація” буває однакова (поки причина паузи зостається невідомою) і дивуваться, а найпаче ображаться, коли в листи людини, марно дождаючої звістки, закрадається “ірритливий” тонь, – нема чого!»* [5].

Леся Українки завжди турбувалася про своїх братів і сестер, повністю віддаючись. Як будь-яка мати Олена Пчілка переймається тим, щоб Леся Українка, не перевтомлювалася і, зважаючи на стан доньки, просить її про це в листі: *«Якщо папа тепер у Вас то чом він не бере спать до себе Коха і Уксуса? Вони тебе дуже змучать. Взагалі колиб знала, що всі троє малих будуть так удручать тебе, то і не поїхалаб зовсім, а поїхавши вже не можна не покінчать всіх справ»* [6]. І тут же: *«Прошу тебе, Леся, не спи коло малих, нехай спить Королька, а то ти змучиш себе, ослабієш і тоді ще більше горе буде»* [6]. Турботу матері ми бачимо в іншому листі до доньки в Одесу: *«Не знаю чом то од тебе нема жоднісінької звістки з Одеси? Чі то того, що ти мала раніш виїздить, (як то я перше писала), чі може тебе що зварило дорогою, чі сиренького ззіло? Ти ж знаєш, що я завше турбуюсь, як із свіжого місця нема звістки»* [11].

Листи Олени Пчілки є яскравою ілюстрацією родинних стосунків, а також ставлення рідних до Лесі Українки в сім'ї. Під час відсутності Лесі Українки вдома Олена Пчілка до неї в листах наголошує, як її не вистачає для сестер, і ми можемо побачити з прихованого суму в наступному уривку, що і для матері теж: *«Бомбал-Дора шипить, шкварчить ще більше, ото нібі все щось “говорить”; про “Лесю” (“де Леся?”) звичайно каже, що – “ма”! і таки правда, що – “ма”! ... фортепьяно теж каже, що Лесі “ма”! і якось смутно вирає ті мотивчики, які заставляє его виголошувать одним пальчиком яка Колосина, або Пуцина...»* [10].

Олена Пчілка займалася виданнями творів власних дітей. Вона була і першим цензором, і редактором, тримала тісний зв'язок із редакціями різноманітних журналів. У листі Олени Пчілки до Лесі

Українки простежується, що донька не завжди відразу виконувала прохання матері. Інколи доводилося задля цього проводити певну виховну роботу. Олена Пчілка звертається до Лесі Українки: *«Се вже ти бог знає що робиш! Я тобі вже двічі писала, щоб ти прислала мені для чернігівців oprіч Самсона ще скілька дрібних віршів із недрукованих, власних і перекладів з Гейне (я писала які), а ти і не думаєш нічого слати! Що ж се таке?»*

Зараз перепиши мені співця (се мені треба послати в Зорю, бо редактор пише, чом давно нічого не шлеш свого), то нічого що співця взяли кievські кна-кни, Зоря сама по собі; а для Черн. пришли інші вірші, які маєш і перекладів скілька з Гейне» [12].

Ще однією яскравою ілюстрацією того, що мати постійно займалася розповсюдженням творів доньки, є переслане Оленою Пчілкою до Лесі Українки прохання літературного товариства «Руська бесіда», у якому вони просили надіслати для друку твори, з коментарем: *«Посилаю сі цікавості»* [7].

З листів Олени Пчілки до Лесі Українки можемо дізнатися про історію першодруків, написання творів, назв, видання. Вона в листі до Лесі Українки висловлює своє обурення з приводу зміни назви Лесиною перекладу твору В. Гюго «Бідні люди», що пояснює наступний його друк під назвою «Сірома». *«Не розумію, хто переправив “Сірому” на “Бідні люди”? Се мені не до сподоби. Уже краще булоб, коли Сірому в них не розуміють, написати “Убогі” люде, – а то бідні, зовсім мовби щось инше виходить. Ну, та для сего дуже вже багато треба зрозуміти – різним Павликам! Врешті се дрібниця. Цікаво, чи нема /перемін/ у середині. Коли є Павликові – смерть, дочаснійша!!!»* [4]. В іншому листі вже до Єгипту бачимо, що вірші доньки мати друкувала і в «Рідному краї»: *«Спасибі за вірші сподіваюсь, що до тебе дійшов № Р.Кр. з тими віршами твоїми. Чи сподобавсь тобі той номер? Чи єсть хоч одна душа там, у, щоб стоїло їй показати той номер?»* [13]. Варто зазначити, що Олену Пчілку також цікавила думка Лесі Українки як критика.

Леся Українка також брала участь у публікаціях праць матері. У листі до доньки Олена Пчілка пише: *«Еге-ж перехожу до твоїх звісток про наші сподівані журнали. Не знаю для чого-ж маєтсья бути в Київському збірнику «велика частина етнографічна»! Для збірника се дуже нудна річ. Так і скажи Комарову»* [5].

Для Лесі Українки були побудовані будиночки в Колодяжному і в Зеленому Гаю. З листів Олени Пчілки дізнаємося про терміни будівництва і процес, хто будував, оздоблював. До Лесі Українки у вересні 1892 р. вона пише: *«Храм Соломона», так прозвано твій дім, що строїться, буде до твого приїзду совсім готов. Тоді даси узори для розмалёвки, разом придумаєм. Без малёвання, з білими стінами можна зараз жити. Дуже теплий, сухий будиночок. Фортеп. їде з Луцька»* [11]. У листі до чоловіка йдеться про хід будівництва будинку в Зеленому Гаю: *«Выбрала оконч. мѣсто для постройки, очистивши от терну ту площинку, что ты рекомендовал. Дѣйстви-тельно, это самое подходящее мѣсто. для дома. Но хату тамъ, оставляя мѣсто для дома, уже негдѣ строить, – пришлось бы её отодвинуть за передній лѣсок, берестовый на поляну, гдѣ огород, а это уже былоб далеко от вида і от будущаго дома. Останавливаюся на домѣ. Лучше буду строить больше, по мѣре денег, да за то уже будет то, что слѣдует»* [21]. А в листі до Лесі Українки читаємо: *«[...] а вернулась для того, щоб водить Дору на екзам і щоб на Зелені свята приїхати в Гад., бо там вже маляр (все той самий) і інші майстри непокояться і не знають, що робить»* [9].

З листів і телеграм матері можемо простежити стан здоров'я Лесі Українки в останні дні. Після приїзду Олени Пчілки до Кутаїса вона пише Михайлові Кривинюкові п'ятого липня 1913 р., описуючи стан Лесі та діагноз лікарів: *«А погано те, що таки Леся тяжко хвора. Ото тільки, що температура впала: 36 з лишкою; але ослаблення – велике і слаба, схудла теж дуже»*.

Не рве, але єсть все таки признаки, що показують на той самий, дуже хворобливий стан нирок. У погляд у Лесі якийсь такий, що я давніш – такого у неї не бачила; такий буває тільки в дуже хворих людей. Лікарь одначе настоює на тім, що погіршало від тутешньої малярії. Десь тут єсть таке місце, що вважається не малярійним. Коли-б були гроші, то може-б Леся здолала перїхати (се в горах на півдорозі від Кутаїса до Тіфліса). Леся все таки може вставати, сидить який час у кріслі, на протязі дня» [14]. Пізніше Олена Пчілка пише до Ольги Косач-Кривинюк також про подальший переїзд до Сураму: *«Вид у Лесі дуже змінений: страшно схудла, просто – таки самі кості, і вираз лиця часто буває дуже змучений. Але говорячи взагалі, ще може з'являться надія, на якийсь кращий виход. Квітка*

дуже потішає себе тим планом, щоб Лесю вивезти з Кутаїса: тут не дуже далеко єсть “кліматична стоянка” і дачне місце – Сурам [...]» [18]. У листі до Федора Григоровича Петруненка Олена Пчілка вказує дату переїзду до Сураму: «А все таки доки єсть хоч якась надія, то людина себе дурить. От и ми ідемо сьогодні, у вівторок, (здається се – 9^{го}), у якийсь грузинський Сурам. Дуже гарне місце – і все здається: “а може”!..» [17].

З листа до Ольги Косач-Кривинюк від 13 липня 1913 р. досить докладно дізнаємося про стан Лесі України: «Лесі, як і було, все таки дуже погано. Часом здається, що трохи краще, бо наприклад перестала була рвота, упала висока температура (тут у Сурамі). Але я тепер бачу, що й з цього – добра мало, бо й се може вже від великої слабості. До того-ж Лесін організм обманює всіх тим (навіть лікарів), що через повну свіжість голови, Леся при найменшій способності може бути бадьорою, навіть, на скільки можливо, веселою. Але їй таки дуже, дуже погано. Температура оці дні – 10^{го}, 11^{го} і 12^{го}, – бува по 35 ½ (навіть у вечері), а найбільш підіймається 36 ½. Рвота 1 раз, або 2 на добу. Їсть Леся дуже мало : шклянку (не повну) кофе з молоком і малесеньким кусочком сухарика, ¾ стак. Супу з курки, пів шклянки чаю, крихту котлетки з курки (може з чайну ложечку), скільки ложечок рідкої кашки з тапіоки – і більш нічого, а часом і того менш. Тепер якісь нові явища, що дуже мучать Лесю: болить у пищоводі і в горлі (в животі само собою); горло червоне в середині, ковтать дуже трудно, “наче щось ріже шклом”, як проходить їжа, хоя навіть і рідка в мочі крові нема і вид моча має світлий. Як бува-ж одрижка, то тоді робиться наче спазм у горлі, дуже болізний. Наш тутешній лікарь (грузин, учивсь колись у Харк. унів.) каже, що це не від нірки, а від самотійного катару желудка (в Кут. Вода тхне гниллю). Все одно, од чого зробилось, се тяжко мучить Лесю. Та ще одно явище: Леся з трудом може сидіть, (встає часом, щоб пройти з Дорою на балкон, або для якої потреби), а як знов ляже, то їй дуже “бухає” в грудях. Се вже мов-би од серця. Хоч лікарь знаходить пульс – дуже добрим для Лесіної слабости, але вчора прописав щось і для серця, – так Леся розбірає по рецепту. Записав і “Bromurali” та кодеїн, теж мабуть від сих нових явищ.

Взагалі Лесін стан такий поганий, що я вже трачу всяку надію! Але може була-б недовольна, що не пишем, на скільки Лесі погано, то я й пишу, що Лесі під вечір 11^{го} стало, по моєму, зовсім погано; я

боюсь написати ще гіршеє слово. Дуже Леся ослабла. Тільки й надії, що то в наслідок недавньої високої темп» [15]. Далі про стан Лесі мати передає до Ольги Косач-Кривинюк телеграмами. Від 16 липня 1913 р. читаємо: «Болезнь печенѣ усилилась Частая рвота упадокъ силъ Кормимъ искусственно, дѣлаемъ все надѣжды утратили» [19]. У телеграмі від 17 липня 1913 р.: «Улучшение искусственное питание помогает доктора хорошие Уход усердный» [20]. А в листі читаємо пояснення: «Леся слаба таки почками (малярія – се була “соломенка”). Виїзд в инше місце з гарним повітрям – нічого не поміг. Найбільш нудить і виснажує рвота і те, що в пищеводі давить, а в горлі “горить”. Далі температура і пульс упали так (позавчора), що стали лікарі підіймать штучно, впризкуваннями різними. “Питаніє” через рот – стало неможливо, – кождий ковток перше тяжко мучить, давить, потім виривається... стали годувать клізмами. Се – пособляє. Сьогодні (17²⁰, середа), Лесі трохи краще: більше сили, може підвестись і говорить голосніи (а вчора вже ледві шептала)» [16].

Отже, епістолярій Олени Пчілки – дуже важливе джерело вивчення життєпису Лесі Українки. Оскільки саме листи й телеграми матері до доньки передають справжню суть їхніх особистих і творчих стосунків, листи до інших родичів докладно передають перебіг хвороби Лесі Українки.

Джерела та література

1. Денисюк І. Дворянське гніздо Косачів / І. Денисюк, Т. Скрипка. – Львів : Академ. експрес, 1999. – 269 с.
2. Дрофань Л. Берегиня : [життєва і творча біографія Олени Пчілки] / Любов Дрофань. – К. : Молодь, 2004. – 206 с.
3. Колкутіна В. Олена Пчілка в рецепції Дмитра Донцова / Вікторія Колкутіна // Рідний край. – 2010. – № 1. – С. 105–110.
4. Шацька А. Про перебування делегації українських культурних діячів у Санкт-Петербурзі (з листа Олени Пчілки) // Слово і Час. – 2016. – № 5. – С. 110–120.
5. Відділ рукописних фондів та текстології Інституту літератури імені Т. Г. Шевченка НАН України, ф. 2, од. зб. 502.
6. Відділ рукописних фондів та текстології Інституту літератури імені Т. Г. Шевченка НАН України, ф. 2, од. зб. 503.
7. Відділ рукописних фондів та текстології Інституту літератури імені Т. Г. Шевченка НАН України, ф. 2, од. зб. 504.
8. Відділ рукописних фондів та текстології Інституту літератури імені Т. Г. Шевченка НАН України, ф. 2, од. зб. 505.
9. Відділ рукописних фондів та текстології Інституту літератури імені Т. Г. Шевченка НАН України, ф. 2, од. зб. 507.

10. Відділ рукописних фондів та текстології Інституту літератури імені Т. Г. Шевченка НАН України, ф. 2, од. зб. 508.
11. Відділ рукописних фондів та текстології Інституту літератури імені Т. Г. Шевченка НАН України, ф. 2, од. зб. 509.
12. Відділ рукописних фондів та текстології Інституту літератури імені Т. Г. Шевченка НАН України, ф. 2, од. зб. 510.
13. Відділ рукописних фондів та текстології Інституту літератури імені Т. Г. Шевченка НАН України, ф. 2, од. зб. 511.
14. Відділ рукописних фондів та текстології Інституту літератури імені Т. Г. Шевченка НАН України, ф. 2, од. зб. 537.
15. Відділ рукописних фондів та текстології Інституту літератури імені Т. Г. Шевченка НАН України, ф. 2, од. зб. 538.
16. Відділ рукописних фондів та текстології Інституту літератури імені Т. Г. Шевченка НАН України, ф. 2, од. зб. 539.
17. Відділ рукописних фондів та текстології Інституту літератури імені Т. Г. Шевченка НАН України, ф. 2, од. зб. 540.
18. Відділ рукописних фондів та текстології Інституту літератури імені Т. Г. Шевченка НАН України, ф. 2, од. зб. 541.
19. Відділ рукописних фондів та текстології Інституту літератури імені Т. Г. Шевченка НАН України, ф. 2, од. зб. 548.
20. Відділ рукописних фондів та текстології Інституту літератури імені Т. Г. Шевченка НАН України, ф. 2, од. зб. 550.
21. Відділ рукописних фондів та текстології Інституту літератури імені Т. Г. Шевченка НАН України, ф. 28, од. зб. 492.

References

1. Denysiuk, Ivan, and Skrypka, Tamara. 1999. *Dvorianske hnizdo Kosachiv* [Noble nest of Kosach]. Lviv (in Ukrainian).
2. Drofan, Liubov. 2004. *Berehynia* [Keeper]. Kyiv: Molod (in Ukrainian).
3. Kolkutina, Viktoriia. 2010. “Olena Pchilka v Retseptsii Dmytra Dontsova” [Olena Pchilka the position Dmytro Dontsov]. *Ridnyi krai*, 1: 105–110 (in Ukrainian).
4. Shatska, A. 2016. “Pro perebuvannia delehatsii ukrainskykh kulturnykh diiachiv u Sankt-Peterburzi (z lysta Oleny Pchilky)” [On the visit of Ukrainian cultural representatives delegation to St. Petersburg (based on Olena Pchilka’s letter)]. *Slovo i Chas*, 5: 110–120 (in Ukrainian).
5. Viddil rukopysnykh fondiv ta tekstolohii Instytutu literatury imeni T. H. Shevchenka NAN Ukrainy. Fund 2, storage unit 502 (in Ukrainian).
6. Viddil rukopysnykh fondiv ta tekstolohii Instytutu literatury imeni T. H. Shevchenka NAN Ukrainy. Fund 2, storage unit 503 (in Ukrainian).
7. Viddil rukopysnykh fondiv ta tekstolohii Instytutu literatury imeni T. H. Shevchenka NAN Ukrainy. Fund 2, storage unit 504 (in Ukrainian).
8. Viddil rukopysnykh fondiv ta tekstolohii Instytutu literatury imeni T. H. Shevchenka NAN Ukrainy. Fund 2, storage unit 505 (in Ukrainian).

9. Viddil rukopysnykh fondiv ta tekstolohii Instytutu literatury imeni T. H. Shevchenka NAN Ukrainy. Fund 2, storage unit 507 (in Ukrainian).
10. Viddil rukopysnykh fondiv ta tekstolohii Instytutu literatury imeni T. H. Shevchenka NAN Ukrainy. Fund 2, storage unit 508 (in Ukrainian).
11. Viddil rukopysnykh fondiv ta tekstolohii Instytutu literatury imeni T. H. Shevchenka NAN Ukrainy. Fund 2, storage unit 509 (in Ukrainian).
12. Viddil rukopysnykh fondiv ta tekstolohii Instytutu literatury imeni T. H. Shevchenka NAN Ukrainy. Fund 2, storage unit 510 (in Ukrainian).
13. Viddil rukopysnykh fondiv ta tekstolohii Instytutu literatury imeni T. H. Shevchenka NAN Ukrainy. Fund 2, storage unit 511 (in Ukrainian).
14. Viddil rukopysnykh fondiv ta tekstolohii Instytutu literatury imeni T. H. Shevchenka NAN Ukrainy. Fund 2, storage unit 537 (in Ukrainian).
15. Viddil rukopysnykh fondiv ta tekstolohii Instytutu literatury imeni T. H. Shevchenka NAN Ukrainy. Fund 2, storage unit 538 (in Ukrainian).
16. Viddil rukopysnykh fondiv ta tekstolohii Instytutu literatury imeni T. H. Shevchenka NAN Ukrainy. Fund 2, storage unit 539 (in Ukrainian).
17. Viddil rukopysnykh fondiv ta tekstolohii Instytutu literatury imeni T. H. Shevchenka NAN Ukrainy. Fund 2, storage unit 540 (in Ukrainian).
18. Viddil rukopysnykh fondiv ta tekstolohii Instytutu literatury imeni T. H. Shevchenka NAN Ukrainy. Fund 2, storage unit 541 (in Ukrainian).
19. Viddil rukopysnykh fondiv ta tekstolohii Instytutu literatury imeni T. H. Shevchenka NAN Ukrainy. Fund 2, storage unit 548 (in Ukrainian).
20. Viddil rukopysnykh fondiv ta tekstolohii Instytutu literatury imeni T. H. Shevchenka NAN Ukrainy. Fund 2, storage unit 550 (in Ukrainian).
21. Viddil rukopysnykh fondiv ta tekstolohii Instytutu literatury imeni T. H. Shevchenka NAN Ukrainy. Fund 28, storage unit 492 (in Ukrainian).

Онипко Вячеслав. Жизнь Леси Украинки в семейной переписке Олены Пчилки. В статье говорится о значении эпистолярного наследия Олены Пчилки в современном источниковедении. Отмечается, что изучение автографов писем помогает исследовать биографию не только Олены Пчилки, но и членов ее семьи, знакомых, изучить события в культурно-художественном движении конца IX – начала XX века. Сделан анализ работ, связанных с изучением данной проблемы. На примере биографии Леси Украинки показана роль писем Олены Пчилки как источников изучения биографии их семьи и окружения. На основе писем Олены Пчилки освещены различные моменты из жизни Леси Украинки, отношения между родными, ее болезнь.

Ключевые слова: эпистолярный, письмо, автограф, источник, источниковедение.

Onipko Viacheslav. The Lesia Ukrainka's Life over Olena Pchilka's Family Correspondence. In the article it's said about the importance of epistolary heritage Olena Pchilka in the modern source. It is noted that the study of the autographs of the letters helps to explore the biography not only Pchilka, but members of her family,

acquaintances, to study the events in the culture and art of movement at the end of IX beginning of XX century. A study is made analyze of work related to this problem. For example, the biography of Lesia Ukrainka's the role of letters Olena Pchilka as sources for the study of the biographies of their relatives. The article on the basis of Olena Pchilka's letters highlights various moments in the life of Lesia Ukrainka, family relationships. Also illustrated with excerpts from Pchilka's letters the individual facts of publishing of works, illness of Lesia Ukrainka.

Key words: epistolary, letter, autograph, source, manuscript.

Стаття надійшла до редакції 21.10.2016 р.

УДК 821.161.2-.09(19)

Олена Онуфрієнко

ТВОРЧИСТЬ ЛЕСІ УКРАЇНКИ ЯК ФАКТ БІОГРАФІЇ

У статті розглянуто проблеми дослідження і формування наукової біографії митця в ситуації *fin de scecle* в культуротворчому контексті, коли творчість модерного автора стає життєтворчістю, фактом біографії, коли власне життя стає духовним пошуком способів впливу мистецтва на реалії національного життя, коли існує взаємопов'язаність особистого життя і творчості з епохою, коли важко визначити, що є первинним у двоєдиному зв'язку: митець, який формується історико-культурним контекстом, епохою, чи епоха, яка формується митцем, що своєю творчістю стверджує нове світовідчуття, інше буття і нові світоглядні засади.

Ключові слова: наукова біографія, біографічний метод, біографіка, модернізм, національна ідентичність, концепти творчості, герменевтика, філософська антропологія, екзистенціалізм, біографічна свідомість епохи.

Розвиток біографіки як науки пов'язаний із різними аспектами культури, розвитком науково-інтелектуальних уявлень, з науковою та художньою підсистемами культури. Тут постає певна суперечність між біографією як науковим розробленням і біографією як художньою літературою, але біографії, створені на межі таких наук, як психологія, історія, культурологія, філософія, літературознавство, дають можливість деяким дослідникам (О. Валевський, Г. Вінокур) виокремлювати біографію, з її специфічними законами дослідження, в окрему галузь гуманітарного знання, адже через біографічні засади

особистості можливо відстежити, як історичні перипетії, не безпосередньо, а опосередковано, через психологічні структури людини, реалізуються і постають чи не найголовнішим механізмом історії. У розмірковування про літературу з біографією входить історична відносність, яка пов'язує літературні явища з такими фактами, як родовід, походження, соціальний статус та соціальні зв'язки письменника, його успішне чи неуспішне буття на літературному полі, рівень підтримки або ні, що сприяє з'ясуванню системи оцінювання літератури, виробляє «критерії літературності» (за Якобсоном). Це надає постаті письменника людських рис, він постає особистістю, а не пам'ятником історії.

Вироблення методики наукового вивчення біографії будь-якого письменника сприяє формуванню засад наукової біографії як виду історичного, літературного та біографічного дослідження. Наукова біографія використовує модифікації біографічного методу. Відомо, що цей метод є особливим методом дослідження літератури, коли життєвий досвід письменника, його особистість формують засади його творчості. Зауважимо: біографічний метод – це спосіб вивчення літератури, який передбачає занурення в життєвий досвід письменника й осмислення його особистості, складає в сукупності базові фактори творчості [8, с. 90]. Отже, біографічний метод засвідчує зв'язок особистості письменника з його творчістю, навіть більше, саме особистість письменника, перипетії його життя впливають на його твори. Нині особисте життя поетів, письменників можна вважати особливим видом творчості. Окрім того, за герменевтичною теорією Ф. Шлеєрмахера, ідеї і цінності, викладені у творах того чи того письменника, стануть зрозумілішими після вивчення їх генези, біографії та мови його творів, фактів відомих із внутрішнього й зовнішнього життя певного автора. Різні підходи до вивчення біографії письменника створили й різні методики досліджень такого типу. Пошуки методики й мови наукової біографії Лесі Українки доцільно проводити в напрямі культурної антропології як сфери пізнання, де увага зосереджена на процесах взаємодії людини й культури, становлення людини як феномену культури [4, с. 28]. Психологічний метод, який теж застосовується для вивчення творчої постаті та її спадщини, розкриває особистість, людину (Ш. Сент-Бев). Не можна оминати в нашому контексті й метод, названий історико-психологічним (Г. Брандес), який дає змогу розглядати літературу як єдиний процес, що

залежить від національних, ментальних, історичних особливостей тієї чи тієї країни і сприяє прогресивному розвитку суспільства. Згідно з культурно-історичним методом (І. Тен) дуже важливими є історичні системні наголоси та роль підсвідомого у творчості, на що впливає походження, культурний код, середовище, раса, історичний момент.

Сьогодні виокремився імпресіоністичний метод, який відкидає зовнішні чинники й заглиблюється у внутрішнє «я» письменника і в те, як воно відтворюється в текстах і творах письменника. Підходи до наукової біографії формуються і на засадах біографічного методу, і на засадах філософії, соціології, суспільствознавства, культурології, герменевтики, філософської антропології, психології творчості. Сучасна біографіка різноманітна й багата, але її підходи до постаті автора та його текстів різні, залежно від того, що хоче виявити дослідник. Наукові, фундаментальні дослідження сприяють формуванню історичної біографії, яка трансформувалася в белетристичний жанр (А. Моруа, С. Цвейг, Р. Роланд) та історико-біографічний жанр, який спирається на історико-наукові дослідження. Цікавий напрям сформувався в цьому жанрі, який можна назвати психобіографічним (Л. Левчук). Портретна біографія, визначаючи сенс буття Особистості, суб'єктивна, адже спирається на один факт, епізод, етап, довільний відбір домислів, чуток, смислів, навіть міфів і легенд, на противагу об'єктивності та науковості історичної біографії. На відміну від попередньої, в енциклопедичній біографії в стислому вигляді та хронологічному порядку докладно й об'єктивно викладені підтверджені факти життя, діяльності та творчості письменника. І нарешті, літературна або художня біографія, що межує з художньою літературою, може використовувати художній домисел, який спирається на доведені факти (Ю. Тинянов) [9].

Як бачимо, підходи до біографії як жанру різноманітні, і все залежить від того, про яку біографію ідеться. Літературознавець І. Кон вважає, що «біографічний жанр, де пояснення і розуміння стоять поруч, не випадково називають науково-художнім» [переклад наш. – О. О.] [7, с. 267], адже біограф не створює, а відтворює, реконструює біографію того чи того письменника, і тут без точного, наукового знання не можна обійтися, а чуття виведе досвідченого дослідника на ті особливі орієнтири, які дадуть змогу поєднати підтверджені наукові знання з інтуїтивними, і саме такий синтез стане науковою біогра-

фією. І, якщо ми беремося за наукову біографію, слід пам'ятати, що матеріали, на які спирається дослідження, мають бути науково достовірні й виходити із внутрішнього змісту біографії, незважаючи на зовнішні чинники і впливи. Кожний життєпис – це особлива сфера дослідження, що здійснюється особливим підходом до кожної по-статі, яка потребує і спеціального методологічного інструментарію. Так, О. Валевський, теоретик біографіки, зазначав: «захоплення “науковістю” в біографії без відповідних попередніх методологічних пошуків – це будинок, зведений на піску» [переклад наш. – О. О.] [2, с. 68]. Обираючи особистість для створення біографії, обов'язково потрібно не лише осмислити, а й зануритися в її індивідуальне життя, «адже біографія – це особливий тип знання, а саме – знання особистісної індивідуальності» [3, с. 56], і в той соціально-культурний, історико-культурний контекст, у якому відбувалося її становлення та формування. Тут, зауважує Г. Вінокур, дуже важливо відрізнити факт біографії від факту життя, адже лише тоді історичний факт може стати біографічним, якщо він був пережитий тим, чия біографія реконструюється [3]. О. Валевський зазначає, що, беручи це до уваги, стає зрозумілим, що переживання відбувається лише тоді, коли відбувається осмислення, позначення, називання себе особистістю у співвіднесеності з певними цінностями культури [2]. Усі окреслені підходи до наукової біографії сприятимуть створенню не опису життєвих фактів, а їх поясненню. Це і становить сутність наукової біографії. Біографія творчої особистості належить до певної культури і в концентрованому й неповторному вигляді представляє специфіку цієї культури, де злиття воєдино індивідуального та типового в життєтворенні й художній творчості, в історичній конкретності постає в окремих образах. «Така реконструкція – теоретична основа наукового життєпису» [10, с. 64].

Леся Українка завжди виокремлювалася на небосхилі української літератури й культури особливим поглядом на призначення поета, на українську історію, на творчість. Вона випереджала свій час, прозираючи майбутнє, відшукувала у світовій історії такі моделі, які, як вона вважала, відповідають українським реаліям. Вона ніби попереджала, що та чи та модель поведінки призведе до певних наслідків, які можуть стати катастрофічними.

Наукова біографія повинна визначити, реконструювати творчу особистість Лесі Українки як неоромантичного автора на межі епох і

в контексті українського модернізму, пояснити як її неоромантичний модерний світогляд впливав на конструювання власного життя, створював новітні моделі культури. Зауважимо, що відтворення і реконструкція постаті поетеси неможливі без з'ясування всіх аспектів її творчої взаємодії з культурним контекстом, без розуміння становлення людини як феномена культури. Через неоромантичний світогляд, що продукував формування національної окремішності та ідентичності, формувався і культ життєтворчості, а поетеса свідомо обирає такі естетичні та філософські засади, які підсилюють націотворчі чинники й дають їй змогу стати їх уособленням. Зовсім юною вона обирає псевдонім – Українка (15 (12) листопада у Львові, у журналі «Зоря» за підписом «Леся Українка» побачила світ поезія юної Лесі «Конвалія»). Відтоді цей літературний псевдонім став її другим ім'ям. Впродовж життя у побуті, одязі, мові, творчості стверджувала вона свою національну ідентичність і формувала нове обличчя уярмленої нації. Її світоглядні засади сформувався на обширі світової культури, що давало їй змогу відчуті той момент в українській модерній історії, який настав для української нації, що потребувала інших горизонтів і яка в контексті новітньої історії не могла лишатися лише селянською. Звідси її протест, навіть бунт проти народовства, побутивізму. Вона усвідомлює, що цю місію має виконати українська інтелігенція, створивши світового рівня культурний контекст і піднявши до нього український народ, що виведе його за межі гречкосійства. Добре обізнана з модерною філософією, на її засадах Леся Українка створює власну модифікацію життєтворчості, поєднавши юнацький протест проти примітивізму в зображенні народного життя відповідно до позитивістських цінностей, і починає формування національних чинників. Це виводить поетесу в авангард історично-культурного процесу, чим вона й виокремлюється зі своєї епохи: «потреба [...] побачити, відчуті себе у світі і світ у собі, – пише В. Блок. – Звідси прагнення у мистецтві начебто вирватись за межі безпосередньо споглядального й відчутного почуттєвого світу, щоб висловити його сутність як найоб'єктивнішу і водночас найсуб'єктивнішу даність, що в ідеалі – об'єднані над особистісним прозрінням людського духу» (переклад наш. – О. О.) [1, с. 123]. Леся Українка сповідує свідому життєтворчість, вона бере на себе відповідальність за власне життя і творчість, (за Гайдеггером) власне існування, «буття – у – світі», як певного «внутрішньо світового суцього», що перебуває під владою долі, дозволяє здійснити «тлума-

чення людського життя» не звичайним посиленням на факти відомі чи невідомі, а під іншим кутом зору. Українська поетеса, як її називав Д. Донцов «поетка українського рiсоржiсменту», свiдомо постулює новий тип життєтворчостi, який спирається на екзистенційнi принципи людського буття, що сприяло новiтнiм духовним пошукам i у творчостi, i у життi. Опанувавши модернi фiлософськi, естетичнi, етичнi концепцiї, Леся Українка вписує їх в українськiй контекст i тим стимулює та продукує розвиток новiтньої українськoї лiтератури. Уся її творчiсть свiдчить про прагнення високого мистецтва, яке, за Гегелем, полягає в потребi людини глибинно i двоєдино засвоїти свiт i себе, поєднати об'єктивне та суб'єктивне, iндивiдуальне та типове. На таких орієнтирах Леся Українка свiдомо вимислює i вимальовує себе як Українськoго поета, що стає Провiдником нацiї. Перед нами національний поет, що з європейським свiтоглядом i національним чуттям свiту вибудовує нову культурну парадигму новiтньої нацiї. Саме тут відбувається творення власного життя за законами мистецькoї творчостi. Лесю Українку визначають поетом перехiдної епохи, i її свiтогляднi обрiї доцiльно розглядати з погляду такого визначення, як «бiографiчна свiдомiсть епохи», яка поєднує непоєднуване: уярмлена заборонами друкування та написання українськoю мовою лiтература й вiльний полiт Лесиної поезiї, драматургiї, який сприймався «як глас вопiющого в пустинi», але який модернiзував i українськy культуру, i українськy лiтературу та ввiв їх у коло європейськoго контенту. У листах, статтях, поезiях, драматичних етюдах, драмах викладається теорiя українськoго модернiзму та його модифiкацiї – неоромантизму, без чого не було б «Молодої музи», епохи, так званого «розстрiляного вiдродження», Нью-Йоркськoї поетичної школи, шiстдесятникiв. Мабуть, нiкому з українських поетiв не вдалося, як це вдалося Лесi Українцi, захопити сенс тих поривiв *ins Blaue*, якими пронизана вся її творчiсть. У неї iдеал, утопiя творять майбутнє, звiдси оптимiзм та життєствердний дух її творiв, там завжди бринить сподiвання на перемогу, на силу людськoго духу, немає пригнiченостi, приреченостi, її творчiсть не слабосила, тому вона сама набирається наснаги вiд своєї творчостi. Доказом цьому є її праця в станi загострення тяжкoї хвороби над «Лiсовою пiснею», яка стала лебединою пiснею поетеси. Звичайно, розглядаючи творчiсть як елемент життєтворчостi, формування власного буття у свiтi, не можна не зупинитися на таких концептах, як «зрада», «любов», «одержимiсть», «вiдданiсть», «воля» та iншi. Леся Українка розглядає їх у рiзних

контекстах і доводить, що зрада своїх поглядів, своїх принципів, обов'язків руйнує людську душу, людську особистість і наслідки цього руйнування позначаються на всій людській спільноті. Вона живе повноцінним життям у своїх творах, стверджує свою громадянську позицію і самостверджується як творча особистість. М. Євшан підмітив: «Життя українське в її творчості зовсім не дало їй відповідних мотивів та струн, не виховало її думок та поглядів – те все вона здобула собі сама, довгим майже тридцятилітнім трудом. Її творчість – різкий дисонанс з епохою; становище її зовсім відрубне, вона стоїть одинока в нашій літературі і дає нам один твір за другим, твір пересичений високою культурою душі та серця і повний великого, поетичного пориву» [5, с. 32]. Вона виокремлюється своєю геніальністю, своїм життям-подвигом і своєю самотністю (як зазначала Ліна Костенко), своїм потужним духовно-творчим пошуком тих культурних важелів, які зможуть розбудити українське суспільство й вивести його на обшир світового прогресу. Своїми творчими пошуками вона піднімається на рівень створення власної біографії, а її окремішність дає їй змогу злити воєдино процеси самотворення і процеси культуротворення. Події її біографії стають культурною формою в історії культури, і тут важко вловити межу між соціумом та особистістю. Власне, перед нами зразок самотворення, самовибудовування біографії на засадах творчості, що дає можливість у науковій біографії віднайти зв'язок культурної форми зі становленням та розвитком особистої відрубності від загалу в історії культури. Так формується мікромодель культури, а завдання біографіста, який спирається на достовірні факти, декодувати її в контексті конкретної творчої і життєвої біографії. Адже перед нами життєві структури, утілені поетом у творчості, і очевидний їх двосторонній зв'язок, їх взаємозалежність, взаємопереклад. Леся Українка – поет межі століть, коли вимальовувалися нові горизонти свідомості, культури, історії, формувалася нова цивілізація. Не випадковим став такий вибух лесезнавчих студій і на межі ХХ та ХХІ ст. Сьогодні вищий і глибший рівень сучасних студій із філософії, нових відкриттів у культурології, історії уможливорює глибоке осмислення Лесиної біографії із залученням найсучасніших студій з біографіки, культурології, лесезнавства та інших гуманітарних наук в обширі культурогенезу.

Джерела та література

1. Блок В. Потребность в искусстве / Владимир Блок. – М. : [б. и.], 1987. – 253 с.

2. Валевский А. Основания биографики / А. Валевский. – Киев : [б. и.], 1993. – 195 с.
3. Винокур Г. О. Биография и культура / Г. О. Винокур. – М. : [б. и.], 1927.
4. Воронкова Л. Антропология / Л. Воронкова, А. Белик // Культурология. XX век. Энциклопедия. Т. 1. – СПб. : [б. и.], 1998. – С. 28–29.
5. Євшан М. Критика: Літературознавство. Естетика / М. Євшан. – К. : Основи, 1998. – 658 с.
6. Ігнатенко М. Леся, ми і європейська культура ХХ ст. / М. Ігнатенко // Слово і час. – 1995. – № 3. – С. 49–54.
7. Кон И. В поисках себя. Личность и ее самосознание / И. Кон. – М. : [б. и.], 1984. – 276 с.
8. Литературная Энциклопедия терминов и понятий / под ред. А. Н. Николюкина ; Ин-т науч. информ. по обществ. наукам РАН. – М. : НПК «Интелвак», 2001. – С. 90.
9. Онуфрієнко О. П. Наукова біографія митця в культуротворчому контексті / О. П. Онуфрієнко // Сучасні проблеми мовознавства та літературознавства : зб. наук. пр. – Вип. 15. – Ужгород : [б. в.], 2011.
10. Рабинович В. Л. Алхимия как феномен средневековой культуры / В. Л. Рабинович. – М. : [б. и.], 1979. – 338 с.

References

1. Blok, Vladimir. 1987. *Potrebnost v iskusstve* [Need of art]. Moskva (in Russian).
2. Valevskii, Aleksandr. 1993. *Osnovaniia biografiki* [Biographics bases]. Kiev (in Russian).
3. Vinokur, Grigirii. 1927. *Biografiia i kultura* [Biography and culture]. Moskva (in Ukrainian).
4. Voronkova, L., and Bielik, A. 1998. “Antropologiiia” [Antropology]. In *Kulturologiia. Dvadsyati vek: Entsiklopediia*, edited by S. Ya. Levit, 1: 28–29. Sankt-Peterburg (in Russian).
5. Yevshan, Mykola. 1998. *Krytyka. Literaturoznavstvo. Estetyka* [Literary studies]. Kyiv: Osnovy (in Ukrainian).
6. Ihnatenko, M. 1995. Lesia, my ta yevropeiska kultura dvadtsiatoho stolittia [Lesia, we and the culture of Europe of twentieth century]. *Slovo i Chas*, 3, 49–54 (in Ukrainian).
7. Kon, I. 1984. *V poiskakh sebia. Lichnost i ee samosoznanie* [Search for oneself. Personality and it’s selfconsciousness]. Moskva (in Russian).
8. Nikoliukin A. N., ed. 2001. *Literaturnaia entsiklopediia terminov i poniatii* [Literature encyclopedia of terms and conceptions], 90. Moskva (in Russian).
9. Onufriienko, O. P. 2011. “Naukova biohrafiiia myttsia v kulturotvorchomu konteksti” [Scientific biography of the artist in culturological aspect]. *Suchasni problemy movoznavstva ta literaturoznavstva*, 15. Uzhhorod (in Ukrainian).
10. Rabinovich, Vladimir. 1979. *Alkhimiia kak fenomen srednevekovoi kultury* [Alchemy as phenomenon of medieval culture]. Moskva (in Russian).

Онуфриенко Елена. Творчество Леси Украинки как факт биографии.

В предлагаемой статье автор обращается к проблеме изучения и формирования научной биографии писателя в ситуации *fin de scecle* в культуротворческом контексте, когда творчество модерного автора становится житнетворчеством, фактом биографии, когда собственная жизнь становится духовным поиском путей влияния искусства на реалии национальной жизни, когда существует взаимосвязь личной жизни и творчества с эпохой, где трудно определить, что есть первичным в двуединой связи: писатель, который формируется историко-культурным контекстом, эпохой, или эпоха, которую формирует писатель, что своим творчеством утверждает новое мироощущение, новые мировоззренческие основы.

Ключевые слова: научная биография, биографический метод, биографика, модернизм, национальная идентичность, концепты творчества, герменевтика, философская антропология, экзистенциализм, биографическое сознание эпохи.

Onufriienko Olena. Lesia Ukrainka Creative Work as a Fact of Biography.

This article is devoted to the formation of the scientific biography of the artist, in a situation of *fin de siècle* in the culture and creation aspects, when personal life becomes a spiritual search for ways to influence of art on the realities of national life, when the relationship of one's life and work, with epoch exists, when it is difficult to determine what is primary in dual connection: artist, which was formed by the historical and cultural context, by the epoch, or the epoch which was formed by the artist, who asserts a new attitude, other beingness and new worldviews through his creativity.

Key words: curriculum vitae, biographical method, biography, neoromanticism, modernism, national identity, concepts of creativity, hermeneutics, philosophical anthropology, existentialism, biographical consciousness of era.

Стаття надійшла до редакції 24.10.2016 р.

УДК 821.161.2-6

Ярослав Поліщук

**ТВОРЧИСТЬ ЛЕСІ УКРАЇНКИ ЯК ПРОГРАМА
КУЛЬТУРНОГО НОМАДИЗМУ: ПОГЛЯД ІЗ ХХІ СТ.**

У статті розглянуто творчість видатної української письменниці Лесі Українки як проект культурного номадизму. Свого часу це був виклик традиції, адже українська література ХІХ ст. розвивалася в рідній патріархальній культурі й виконувала головну охоронну функцію, що цілком зрозуміло в

умовах імперського домінування. Натомість Леся Українка радикально змінює формулу національної культури, пов'язуючи її не з вірністю консервативній традиції, не з апологією дому та «своєї правди», а з освоєнням загального культурного досвіду, з умовним мандруванням культурно-цивілізаційними світами, які вона своєрідно приміряє до образу українського буття. Така творчість сприяла й надалі сприяє модернізації української культури, її здатності до сприйняття та екстраполювання себе в колі давніх та різноманітних культур.

Ключові слова: творчість, образ, культурний номадизм, традиція, національна культура, культурний досвід.

Так зазвичай складається доля літературної класики, що вона, утілюючи певні ознаки національної самосвідомості, рівночасно стає чинником кристалізації тієї-таки свідомості. Класика так само відображає національно-культурні пріоритети, як і формує їх, причому нелегко визначити, яка із цих функцій домінує, яка з них важливіша в конкретних соціально-історичних обставинах. Стаючи частиною літературного канону, художній твір тим самим набуває певних універсальних ознак. З одного боку, він не втрачає апріорної здатності до множинних прочитань, які розгортаються в часовій перспективі, з іншого – тяжіє до певних пріоритетів, що визначаються актуальними завданнями культури.

Варто пам'ятати про цю властивість канону – скеровувати, мотивувати, мобілізувати читача. Адже «канон здатний сприяти культурному й суспільному перетворенню соціуму, оскільки він допомагає творити для його членів спільний горизонт знань, уявлень і переживань, поза який вирушають у пошуках нового» [10, с. 8]. У цій ролі літературні твори або творчість класиків із бігом часу стають стійкими чинниками, що визначають розвиток суспільства, його культурну самобутність. Класика – це також виклик установленим нормам, спонука розширювати їхні межі. Перечитуючи класиків, по-новому переформатовуємо канон і прагнемо його актуалізувати.

Місце Лесі Українки в каноні класичної української літератури цілком визначене й не випадкове. Фактично ця постать завершує класичний тріумвірат авторитетів – Шевченко, Франко, Леся Українка [3, с. 575]. При цьому, однак, її не звикли трактувати рівновеликою з двома попередниками. Чи то через гендерну ідентичність, чи то з причин біографічного характеру (стереотип хворобливої, «слабосилої» дівчини), чи то через деяку відчуженість її творів, що переважно не піддаються спрощено-патріотичному прочитанню, чи то через

інтелектуальну ускладненість, яка робить їх герметичними й віддаляє від перспективи масового успіху. Про несправедливість такого погляду вже йшлося не раз, про нього послідовно говорили від 90-х років ХХ ст. Віра Агеєва, Григорій Грабович, Оксана Забужко та ін. [1; 3; 5; 6].

Очевидно, передумовою нового прочитання Лесі Українки мають бути суспільні й культурні зміни, що їх зазнає українське суспільство останнього часу. Упродовж періоду незалежності можна завважити принаймні дві хвилі, що постулювали таке перечитування її творчості, – 1990-х та 2000-х рр. Перша позначена спробою дати постмодерне трактування класики й засвідчена працями С. Павличко, В. Агеєвої, Т. Гундорової та ін. (1997–2002). Друга ж, що хронологічно припадає на 2007–2016 рр., виходила з потреби віднайти нові смисли у творах Лесі Українки, які ґрунтуються на засвоєнні попереднього досвіду, тобто сприйняття Лесі Українки як модерністки й у контексті українського та європейського модернізму. Рішучим стимулом до її розвитку стала поява новаторської монографії-есе Оксани Забужко [6]. Хоча далеко не всі ідеї, які висловила ця авторка, виявилися прийнятними для дослідників нової хвилі, проте її своєрідний пафос відкриття письменниці, зокрема прихованих граней її поштані в умовах новітньої епохи й емансипованого українського соціуму, був справді продуктивним та натхненним для перечитування творів класика нашої літератури.

Отож, означено два шляхи реінтерпретації творчості Лесі Українки. В основі першого – нова міфологізація авторки «Лісової пісні», яку О. Забужко вважає жіночою іпостассю єресіарха з гностичним світоглядом та безумовним пророчим даром; тому і творчість слід розуміти як комплекс знаків-символів, часто прихованих, таких, що потребують герменевтичної інтерпретації (О. Забужко, Л. Скупейко). У межах другого домінує структуралістська потреба впорядкування; його забезпечують праці С. Кочерги [7], М. Моклиці [9], Г. Левченко [8] та ін. Недаремно в основі цього підходу лежить структуральний метод: він дає змогу органічно вписувати твори Лесі Українки в систему універсальних культурних смислів, до того ж, виявляючи внутрішню різноманітність і системну єдність цих смислів на рівні окремих текстів. Обидва підходи цілком доречні й продуктивні, і їх, безумовно, слід розвивати. Проте несправедливо було б ними обмежитися.

Слід також шукати нові ідеї і дослідницькі опції, які були б придатними для сучасної інтерпретації творчості Лесі Українки. Саме із цієї несподіваної (і також трохи крамольної чи провокативної) перспективи спробуємо подивитися на творчий спадок класика очима людини ХХІ ст. Як відомо, наш час – це епоха змінних і множинних ідентичностей, на відміну від класичного ХІХ чи посткласичного ХХ ст. Культурний простір, у якому живемо, є категорією динамічною. Традиційне уявлення про простір як статичну даність застаріло, нині його розуміють не як нейтральне тло, а як чинник, що формує та обумовлює культуру [13, с. 12]. Це відображено в сучасних практиках літератури та мистецтва, але також співвідносно з актуальними теоріями, що набувають поширення в гуманітарних науках. Нове розуміння простору передбачає ідентифікацію практик локування (1), ситуювання (2) або ж дислокації (3), тобто пропонує радикальні зміни на рівні предмета дослідження, яким стає просторовий чинник у його динамічному вияві. Набуває значення також нова концепція мистецького суб'єкта – *homo localis* або номади, що осягає культурний простір, – різноманітні локальні ідентичності та їхню екзотику.

З одного боку, культурний простір спирається на безумовні артефакти, а літературна класика належить до них передусім, з іншого – цей простір виявляється дуже делікатною тканиною, що підлягає змінам та переформатуванню, він є сферою взаємовпливів і взаємопроникнення різних культурних елементів. Особливе місце Лесі Українки, власне, тим і визначається, що її творчість – вдалий приклад культурної відкритості, і в цій ролі вона цілком відповідає духові часу, щоб її перечитати з позицій номадизму та геопоетики. Адже, як мало хто з українських класиків, ця письменниця втілила ідею культурного простору в трьох його базових розуміннях:

- 1) як скарбниці й музею культури минулих часів, культурної спадщини;
- 2) як форманта сучасної ідентичності;
- 3) як потенційного ключа до пізнання й адаптації розмаїтих культурних впливів та модифікацій.

Із цього погляду літературний проект Лесі Українки унікальний. Він не має прецедентів не тільки в межах її доби, а й у новітній українській культурі загалом. Наприкінці ХІХ та на початку ХХ ст., тобто в епоху Лесі Українки, художня література була великою мірою заангажована в прагматичні завдання націєтворення й зосереджувала

увагу на внутрішній самоорганізації національного життя, ігноруючи широкі інтелектуальні контексти цього явища. Варто, однак, зауважити, що художні тексти письменниці не є тільки звичайними прикладами, що ілюструють теоретичні ідеї геопоетики, а отже мають бути трактовані спрощено й інструментально. Навпаки, вони легітимізують такі ідеї в українській культурі, дають для них надійне опертя, підсилюють інтелектуальною новизною та оригінальністю.

Щоб наблизити контекст геопоетики, у якому розглядаємо тут творчість української письменниці, слід означити бодай два базові поняття цієї теорії. Перше з них, інтелектуальний *номадизм* (як варіант уживаємо далі – культурний номадизм) упровадив відомий поет, філософ та мандрівник Кеннет Вайт (Kenneth White, 1936), автор трансдисциплінарної концепції геопоетики [15]. Номада, за К. Вайтом, – це «той, хто почувається обмеженим кордонами та ідентифікаціями, які йому пропонують (...). Він знає, що всі культури фрагментарні й через те мандрує від однієї до іншої» [16, с. 7]. Безумовно, під кордонами тут слід розуміти не тільки територіальні демаркаційні лінії, а й інші обмеження для пізнання та діяльності людини. Сам К. Вайт перебуває в постійному пошуку, спрямованому на знесення бар'єрів та обмежень, а квінтесенцією свого пошуку вважає органічну поезію, що включає в себе елементи прози та філософії [16, с. 41]. Геопоетика, будучи в основі своїй проектом номадичним, «вчиняє акт трансгресії – передусім поміж поезією та філософією й наукою, поміж творчістю й досвідом світу, а врешті й поміж різними культурами. Адже ми свідомі того, що кожна культура має частковий, аспектний характер. Через те в міру цілісний погляд, “живий синтез”, як говорить К. Вайт, «можна досягнути тільки через чергову трансгресію й метизацію. У цьому проекті не йдеться про пошук ідентичності з іншими культурами, але радше про дещо невизначене “поширення екзистенції”, гру енергії» [14, с. 66]. Якщо проектувати ідею «живого синтезу» на минуле, то в ньому передусім слід поцінувати творчість таких авторів, як Леся Українка – із широким осяганням культурних смислів, витворених у різні часи різними народами.

Художня література – це середовище, яке творить *уявну географію*. Наші уявлення про планету, а також материки й окремі регіони великою мірою складаються саме з художніх образів, які також означають історичну мапу світу. Сучасна революція уяви [14, с. 206],

що стала можливою завдяки технологічному виготовленню образів (це найкраще можна проілюструвати продукцією комп'ютерних ігор, у яких докладно імітують епохи, реалії, постаті культурних героїв), спонукає по-новому оцінити важливість мистецьких образів, що стали підвалиною культурної свідомості та продовжують її формувати сьогодні. Світ у ХХІ ст. став дуже динамічним, однак не технологічні новації, на переконання К. Вайта, визначають його сутність. Найважливішим завданням сучасності поет і вчений вважає потребу перечитувати європейський культурний спадок [16, с. 74]. Це необхідна умова, аби забезпечити людству перспективу майбутнього.

Отож, з позицій геопоетики Леся Українка – саме той автор, який не тільки репрезентує певні форми культури, а й активно їх змінює, причому долаючи межі й бар'єри, проникаючи вглиб або освоюючи узмежжя, шукаючи синтезу. Якщо Тарас Шевченко й Іван Франко (а також інші письменники ХІХ ст.) зосереджували свої творчі інтенції навколо творення національної культури, її властивих меж (географічних, ментальних, історичних), що відділяли б від культур сусідів, то Леся Українка стала письменницею, яка принципово такі межі долала й розсувала. У цьому унікальність її постаті, але також і джерело нерозуміння та непопулярності, позаяк «ціла її творчість стала без перебільшення великою культурною драмою, гранюю впродовж майже всього наступного століття при воістину “гучній тиші” (*un silence sonore*) порожнього залу» [6, с. 609], – завважила О. Забужко.

В епоху Лесі Українки постать фланера, утверджена майстрами французького символізму, стала символічним утіленням ситуації суспільно-культурного переходу і своєрідною проекцією реалій ХХ ст. З. Бауман у цьому зв'язку писав, що фланер, бродяга, турист, гравець – то символічні вираження сутності людини постмодерну [2]. Цілком логічно, що й українська письменниця віддала їм належну данину, щоправда, з виразними індивідуальними акцентами. Її більше приваблює не блукач і баніт (хоча й такі постаті трапляються, як-от Дон-Жуан), а паломник, тобто подорожній, що свідомий власної мети і сприймає дорогу як морально-етичний вибір.

У цьому виявилась цілеспрямованість самої письменниці, що шукала натхнення в далеких світах. Сама Леся Українка мала велику схильність до мандрування: коли б не фізичні недуги, що обмежували її пересування, вона напевно здолала б величезні дороги, про які

мріяла ще з дитинства («На шлях я вийшла ранньою весною...»). Проте навіть за умови обмежених фізичних можливостей поетка вдавалася до мандрів, причому часто це були мандри уявні, коли вона мобілізувала власну художню уяву. Драматичні життєві обставини не змінили цієї настанови, тільки загострили її. Так, у найскладніший для себе період, невдовзі після смерті С. Мержинського, Леся Українка зізнається в листі до Ольги Кобилянської: «Се дивно: я втомлена і розбита, а проте щось мене жене в світ, кудись так, де я ще не була ніколи, далі, далі, все далі...» [12, XI, с. 532].

Творчість так само виявилася її дивовижною мандрівкою у світ. Багатьох сучасників дивувало, що Леся Українка від ранніх віршів до останніх драм ніколи не зосереджувалася суто на українських реаліях, а прагнула якнайширших культурних контекстів. Її творчість, на відміну від більшості сучасників, має відцентровий, а не доцентровий характер, характеризується освоєнням чужого культурного простору, інтенцією до його органічної адаптації в рідній літературі. Світові теми, сюжети, образи, до яких найчастіше сягала поетка, не тільки не були для неї чужими й далекими; вони сприймалися як питомі знаки, що їх належить повернути до активного обігу, визволяючи із забутих пам'яток та переносячи в сучасні реалії. Про це досить переконливо свідчать спогади. Скажімо, Климент Квітка так розмірковував про своєрідність підходу письменниці до творення в рамках культурного досвіду людства: «...Їй завжди було легко писати в тих образах, бо форми життя того часу завжди були їй неначе близькі і її уява все в них оберталася. Не раз казала, що як писати з якої історичної епохи, то треба її добре простудіювати по джерелах, а потім забути, і аж тоді почати писати що з того життя» [11, с. 234]. Лесин рецепт (простудіювати джерела, а потім забути) добре відображає властивий метод: уважно вивчаючи документи епохи, мобілізувати також художню уяву (яку вона мала надзвичайно потужну, «надлюдську імагінацію», за Д. Донцовим), і допіру шляхом такого синтезу творити власні версії літературних сюжетів. Тільки за такої умови можна було почуватись у різних культурних епохах і темах вільно, як «в себе дома» [11, с. 239].

З іншого боку, подібне долання культурних меж наперед приречене на поразку, бо воно ніколи не може досягнути повного результату через обмеженість зусиль конкретного творця чи обмеженість його часу й досвіду. Якщо метафору дороги цілком доречно застосувати

щодо творчої еволюції Лесі Українки, то треба застерегти, що ця дорога незавершена, обірвана, уривчаста. Більше того, вона скидається на утопічну мандрівку, яку Т. Гундорова називає «словесною утопією» [5, с. 423]. Цей образ, до речі, відповідає духові творчості Лесі Українки, оскільки самою ж нею був ужитий щодо магістрального жанру літератури минулого в статті «Утопія в белетристиці» (1906). Письменниця зображувала тут художню літературу як утопічний у свій основі рух, який, проте, виражав прагнення людства до істини та гармонії. Вона також гостро відчувала потребу доглибної трансформації утопії у свій час, що ставив на порядок денний якісне переосмислення культурного досвіду, подібним чином, як і на початку ХХІ ст., у добу новітньої революції уяви:

«Ми перебуваємо добу основного оновлення світогляду, а нове розуміння світової системи конечно приводить до нової моралі та психології. Ми виходимо з періоду релігійного і вступаємо в період науковий, хоч і блукаємо ще навколо правди при димних світочах гіпотез, а магічні слова ще й досі керують нами. Хоч релігійність «випарувалася» з нашого життя, але сума справедливості, добрості, громадської сумлінності все більшає, бо такий, видко, закон розвитку людськості, тільки ми не знаємо ще формули сього закону. (...) Ми зрозуміли, що нас оточує жива загадка, а не абстрактне божество індусів чи євреїв, і ми шукаємо відгадки в самому житті, а не в теологічних чи в логічних роздумуваннях (...). Ми готуємо шлях новій істоті. Ми закладаємо підвалини нової моралі, що має охопити інтереси не тільки ближнього, але й дальнього, має утворити гармонію не тільки людського, але й всесвітнього життя» [12, VIII, с. 190–191].

Творчість Лесі Українки – не тільки цікава пропозиція для дослідження в геопоетикальному ключі. Вона не являє собою випадковий набір знаків, смислів і символів, що апелюють до культурної історії людства, зате може бути аплікована як своєрідна мапа культурного номадизму в новітню епоху. Це авторська, індивідуальна у своїй основі, уявна географія, а проте така, що обіймає стратегічні пласти світової культури – і в діахронному (грецьке, римське, західноєвропейське середньовіччя, цивілізації юдейського й арабського Сходу тощо), і в синхронному (філософія й релігія як форми вищої культури, висока література, а також масова культура та культура повсякдення) їхньому розрізі.

Якщо врахувати статус літературної класики, закріпленої за творами Лесі Українки, то переконаємося, що ця своєрідна географія творчої уяви апелює до моделювання новітньої української ідентичності – незагумінкової, широкої та відкритої до світу. За такого погляду можна побачити у творчості авторки «Лісової пісні» програму українського номадизму, причому сформульовану задовго до того, коли цей номадизм був означений як дослідницька опція та завдання для аналізу. Невластивість, енігматичність і несвоєчасність Лесиної номадичної програми призвели до того, що тривалий час її відчитували фальшиво та спрощено, убачаючи в ній тільки спорадичні відгуки на світові теми й образи. Лишень у ХХІ ст. можемо оцінити масштаб і глибину цієї унікальної програми. Адже сьогодні ставить на порядок денний уміння українців швидко змінюватися, а не консервувати власну ідентичність через страх перед зовнішніми загрозами. Дилему національності та модерності українське суспільство знову сприймає з підвищеною гостротою. «Ми повинні перенести увагу з першої частини на другу: з ідентичностей на цінності. Бо власне цінності – те, у що ми віримо і що мотивує нашу поведінку, – визначають, чого ми можемо насправді досягти і відповідно успіх чи невдачу модернізаційного проекту», – стверджує Я. Грицак [4, с. 315].

І окремі ідеї, й ідеологія культурного номадизму загалом, який утілила у своїх творах Леся Українка, далеко вийшли поза береги затребування українського суспільства її часу, вони стали маркерами його поступу й еволюції на багато поколінь уперед, включно з осягненням статусу незалежності й самодостатності, який є сенсом сучасного стану нашого соціуму. На той час це був гострий виклик традиції, адже українська література ХІХ ст. розвивалася в річищі патріархальної культури й виконувала головно охоронну функцію, що цілком зрозуміло в умовах колоніального існування. Натомість Леся Українка радикально змінює формулу національної культури, пов'язуючи її не з вірністю консервативній традиції, не з апологією дому та «своєї правди», а з освоєнням загального культурного досвіду, з умовним мандруванням культурно-цивілізаційними світами, які вона своєрідно приміряє до стану українського буття. Така творчість сприяла й надалі сприяє модернізації культури, її здатності до сприйняття та екстраполювання себе в колі взаємовпливів та взаємопроникнень. Вона, зрештою, розмиває межі самого поняття колективної ідентичності, пропонуючи нові й нові виміри самоідентифікації героя у світі.

Джерела та література

1. Агеєва В. Поетеса зламу століть. Творчість Лесі Українки в постмодерній інтерпретації : монографія / В. Агеєва. – 2-ге вид., стереотип. – К. : Либідь, 2000. – 264 с.
2. Бауман З. От паломника к туристу [Электронный ресурс] / З. Бауман. – Режим доступа : <http://jour.isras.ru/index.php/socjour/article/viewFile/218/219>
3. Грабович Г. «Кобзар», «Каменярь» та «Дочка Прометея»: українські літературознавчі парадигми та їх підтексти / Г. Грабович // Грабович Г. До історії української літератури (дослідження, есеї, полеміка) / Г. Грабович. – К. : Критика. 2003. – С. 575–589.
4. Грицак Я. Страсті за націоналізмом. Стара історія на новий лад / Я. Грицак. – К. : Критика, 2011. – 376 с.
5. Гундорова Т. Проявлення Слова. Дискурсія раннього українського модернізму / Т. Гундорова. – 2-ге вид., переробл. і допов. – К. : Критика, 2009. – 448 с.
6. Забужко О. Notre Dame d'Ukraine: Українка в конфлікті міфологій / О. Забужко. – 2-ге вид., випр. – К. : Факт, 2007. – 640 с. – (Сер. «Висока полиця»).
7. Кочерга С. Культурософія Лесі Українки. Семіотичний аналіз текстів : монографія / С. Кочерга. – Луцьк : Твердиня, 2010. – 656 с.
8. Левченко Г. Міф проти історії: Семіосфера лірики Лесі Українки : монографія / Г. Левченко. – К. : Академвидав, 2013. – 332 с. – (Сер. «Монограф»).
9. Моклиця М. Естетика Лесі Українки (контекст європейського модернізму) : монографія / М. Моклиця. – Луцьк : Вид-во ВНУ ім. Лесі Українки, 2011. – 242 с.
10. Павлишин М. Ольга Кобилянська: прочитання / М. Павлишин. – Х. : Акта, 2008. – 358 с.
11. Спогади про Лесю Українку / упорядкув., вступ. ст. і прим. А. Костенка. – Вид. 2-ге, допов. – К. : Дніпро, 1971. – 484 с.
12. Українка Леся. Зібрання творів. У 12 т. / Леся Українка. – К. : Наук. думка, 1975–1979.
13. Rybicka E. Literatura, geografia: wspólne terytoria / E. Rybicka // Od poetyki przestrzeni do geo-poetyki / pod red. E. Konończuk i E. Sidoruk. – Białystok : Wyd. Un-tu w Białymstoku, 2012. – S. 11–25.
14. Rybicka E. Geo-poetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich / E. Rybicka. – Kraków : Universitas, 2014. – 474 s.
15. White K. Geopoetics [Electronic resource]. – Access mode : <http://www.kennethwhite.org/geopoetique/>
16. White K. Poeta kosmograf / K. White ; przeł. K. Brakoniecki. – Olsztyn : Centrum Polsko-Francuskie Cotes d'Armor. – Warmia i Mazury, 2010. – 204 s.

References

1. Aheieva, V. 2000. *Poetesa zlamu stolit. Tvorchist Lesi Ukrainky v postmodernii interpretatsii* [Poet of the Turn of Centuries. Lesia Ukrainka's creativity in postmodern interpretation]. Kyiv: Lybid (in Ukrainian).

2. Bauman, Zigmunt. *Ot palomnika k turistu* [From Pilgrim to Tourist]. Available at: <http://jour.isras.ru/index.php/socjour/article/viewFile/218/219> (in Russian).
3. Hrabovych, H. 2003. “«Kobzar», «Kameniar» ta «Dochka Prometeia»: ukrayinski literaturoznavchi paradyhmy ta ikh pidteksty” [*Kobzar, Kameniar and Prometei’s Daughter: Ukrainian Literature Paradigms and their subtexts*]. In *Do istorii ukrainskoi literatury (Doslidzhennia, esei, polemika)*, edited by H. Hrabovych, 575–589. Kyiv: Krytyka (in Ukrainian).
4. Hrytsak, Yaroslav. 2011. *Strasti za natsionalizmom. Stara istoriia na novyi lad* [Passions Around Nationalism. Old History in a New Manner]. Kyiv: Krytyka (in Ukrainian).
5. Hundorova, T. 2009. *ProYavlennia Slova. Dyskursiia rannioho ukrainskoho modernizmu* [Word Manifestation. Discursion of the Early Ukrainian Modernism]. Kyiv: Krytyka (in Ukrainian).
6. Zabuzhko, O. 2007. *Notre Dame d’Ukraine: Ukrainka v konflikti mifolohii* [Notre Dame d’Ukraine: Ukrainka in the Mythology Conflict]. Kyiv: Fakt (in Ukrainian).
7. Kocherha, S. 2010. *Kulturosofiia Lesi Ukrainky. Semiotychnyi analiz tekstiv* [Culturosofia of Lesia Ukrainka. Semiothical analysis of the texts : monography]. Lutsk: Tverdynia (in Ukrainian).
8. Levchenko, H. 2007. *Mif proty istorii: Semiosfera liryky Lesi Ukrainky* [Myth Against History: Semiosphere of Lesia Ukrainka’s lyric: monography]. Kyiv: Akademydav (in Ukrainian).
9. Moklytsya, M. 2011. *Estetyka Lesi Ukrainky (kontekst yevropeyskoho modernizmu)* [Lesia Ukrainka’s Esthetic (Context of European Modernism) : monography]. Lutsk (in Ukrainian).
10. Pavlyshyn, Marko. 2008. *Olha Kobylanska: prochyttannia* [Olga Kobylanska: reading]. Kharkiv: Akta (in Ukrainian).
11. Kostenko, A., ed. 1971. *Spohady pro Lesiu Ukrainku* [Memories About Lesia Ukrainka]. Kyiv: Dnipro (in Ukrainian).
12. Ukrainka, Lesia. 1975–1979. *Zibrannia tvoriv u 12 tomakh* [Collected works in 12 volumes]. Kyiv: Naukova dumka (in Ukrainian).
13. Rybicka, E. *Literatura, geografia: wspólnie terytoria* [Literature, geography: common territory] // In: *Od poetyki przestrzeni do geopoetyki* [From Poetic of Space to Geopoetic]; pod red. E. Konończuk i E. Sidoruk. Białystok, 2012, p. 11–25 (in Polish).
14. Rybicka, E. 2014. *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich* [Geopoetic. Space and Place in Modern Theories and Literature Practice]. Kraków (in Polish).
15. White, Kenneth. *Geopoetics*. Available at: <http://www.kennethwhite.org/geopoetique/> (in English).
16. White, Kenneth. 2010. *Poeta kosmograf* [Le Poète Cosmographe]. Olsztyn: Centrum Polsko-Francuskie Cotes d’Armor – Warmia i Mazury (in Polish).

Полищук Ярослав. Творчество Лесі України как программа культурного номадизма: взгляд с XXI ст. В данной статье рассматривается творчество выдающейся украинской писательницы Лесі України как проект

культурного номадизма. В свое время это был вызов традиции, так как украинская литература XIX ст. развивалась в русле патриархальной культуры и выполняла, главным образом, охранную функцию, что вполне понятно в условиях имперского превосходства. Леся Украинка радикальным образом изменяет формулу национальной культуры, связывая ее не с верностью консервативной традиции, не с апологией дома и «своей правды», а с освоением общего культурного опыта, с условным путешествием через культурно-цивилизационные миры, которые она своеобразно примеряет к образу украинского бытия. Такое творчество содействовало и далее содействует модернизации украинской культуры, ее способности к восприятию и экстраполяции себя в кругу древних и разнообразных культур.

Ключевые слова: творчество, образ, культурный номадизм, традиция, национальная культура, культурный опыт.

Polishchuk Yaroslav. Lesia Ukrainka's Creativity as a Program of Cultural Nomadism: View from the XXI Century. In the article there is researched the work of prominent Ukrainian writer Lesia Ukrainka. The author tries to represent it from the point of view of new methodology – as a project of cultural nomadism. According to that time such kind of creating became a challenge to tradition, because Ukrainian literature in XIXth century, developed mainly in the context of the patriarchal culture and was perceived as function of security of the tradition. Such position was the result of the influence of imperial domination. Lesia Ukrainka radically changes understanding of national culture, showing it not as conservative tradition with an apology of your own home and your own truth, but as development of shared cultural experience with conditional journey through cultural and civilizational world, which she originally used to the reopening of the culture of Ukraine. Such work modernized the cultural consciousness and culture at all and still to do it nowadays.

Key words: literature, image, cultural nomadism, tradition, national culture, cultural experience.

Стаття надійшла до редакції 25.10.2016 р.

УДК 82.6 (477) Леся Українка П–89

Валерія Пустовіт

«МОЯ СПРАВЖНЯ “30-ЛІТНЯ” ВІЙНА» (МЕДИЧНА ТЕМА В ЕПІСТОЛЯРНОМУ ДИСКУРСІ ЛЕСІ УКРАЇНКИ)

У статті досліджено медичний дискурс епістолярної спадщини Лесі Українки. Простежено специфіку перебігу хвороби, її діагностування й особливості лікування в той час. Поряд із фізичним станом описано й моральний стан

письменниці під час процедур, дружнього спілкування – усе це на тлі щоденної боротьби з недугою, у творчій праці, у подорожах на лікування тощо. Цінність листів Лесі Українки на медичну тему полягає в описі застосовуваних препаратів для лікування туберкульозу, устаткування медичних закладів, ставлення європейських і вітчизняних лікарів до свого обов'язку.

Ключові слова: медицина, лікар, лист, письменниця, художня творчість.

Перечитуючи сьогодні листи, написані сто, півтора чи двісті років тому, не можемо звільнитися від враження живого дотику до минулого, заглиблення в духовну атмосферу та матеріальну обстановку того часу.

Творчість Лесі Українки тривалий час перебуває в полі зору різних дослідників: культурологів, філософів, політологів, лінгвістиків і, безперечно, літературознавців. Першість серед літературознавчих розвідок належить В. Святотцю, який класифікував епістолярний доробок письменниці. Сьогодні дослідження творчої спадщини видатної поетеси поповнилося новими науковими розвідками: В. Агеевої, С. Богдан, О. Сліпущко, С. Геника, Л. Семенюк, Н. Журавльової, О. Красовської. Варті уваги дисертаційні роботи Г. Смирнової, С. Кочерги, В. Савчук та ін.

Проте зазначимо, що як окрему наукову проблему тему медицини в епістолярії Лесі Українки дослідники не порушували.

У світі мало людей, які б не стикалися з лікарями: спершу – це лагідні руки лікаря-акушера, яка впускає дитину в життя, потім педіатр, який стежить за станом здоров'я від народження до повноліття, і дай Боже, щоб на цьому знайомство з лікарями припинилося, однак... Навіть останні дні людина здебільшого проводить під наглядом лікарів.

Читаючи листи Лесі Українки, перше, що розумієш: цю жінку з титанічною працездатністю завжди супроводжував фізичний біль – із раннього дитинства й до останнього дня.

Листуватися Леся почала рано, першого листа до бабусі Драгоманової написала на шостому році життя. Згодом листування стане чи не єдиним засобом спілкування у зв'язку із частими переїздами. Сама авторка зазначала, що в день могла написати до десяти листів, і це були не короткі записки про погоду й місце перебування, а розлогі, на декілька сторінок описи країни, стану здоров'я, літературні плани, різноманітні розмірковування тощо. Кожен лист містить інформацію

про фізичний і моральний стан, причому є вона і в листах до членів родини, і до колег по цеху, і до знайомих.

Хвороба Лесі Українки, туберкульоз – це інфекційне захворювання, яке відоме було ще 17 тис. років тому. Багато уваги дослідженню хвороби приділяв Гіппократ, однак тривалий час протидії не було знайдено й відсоток смертності був великим. І сьогодні боротьба з туберкульозом триває як із соціальною хворобою малозабезпечених людей. Для запобігання рекомендується застосування комплексу вітамінних препаратів, антибіотиків, якісного, збалансоване харчування, кліматотерапія тощо. На жаль, у період життя письменниці неможливо було застосувати всі ці заходи.

Простежимо за листами, як проходило лікування Лесі Українки. Боротьба з хворобою почалася від 1881 р., коли маленька Леся промочила ноги в крижаній воді річки Стир, і з того часу все життя її супроводжував нестерпний біль. Через неправильне діагностування хвороби – то ревматизм, то «недокрівна золотуха» – було втрачено багато цінного часу. Лише гадяцький земський лікар Борткевич поставив точний діагноз – туберкульоз кісток і порадив прооперувати руку. Біль був нестерпним: *«У мене іще і досі болить рука ліва, так, що нічого не можна робить: ні грать, ні держать нічого...»* [1, с. 13]. У той час юна Леся брала уроки гри на фортепіано в дружини М. В. Лисенка Ольги Олександрівни, і для неї це було важливим, адже так вона забувала про сильний біль. У медицині відомі випадки зцілення хворих під музичний акомпанемент. Маємо приклади й у літературі, наприклад, сцена пробудження під музику хворого короля Ліра (В. Шекспір); під час важкої лихоманки шукав розради в музиці Стендаль.

Щоб відтягти операцію, удавалися до простіших методів: *«Перше я мазала руку йодом і мочила в соляній воді, але од йоду дуже шкура злазить, то я тепер не мажу і не держу в воді»* [1, с. 13]. У листі до матері (26 жовтня 1883 р.) Леся Українка сповіщала про вдачу операцію, що її зробив професор О. Рінек у клініці Київського університету: *«Першій сутки рука дуже боліла, а тепер зовсім не болить. Як перев'язували перший раз, то аж мука, а сьогодні ось тільки перев'язали і вже нічого, не пекло, не щипало, й не боліло»* [1, с. 14].

Через два роки подібна ситуація повторилася з ногою: *«...а нога таки болить, часом більше, часом менше (ходить мені трудно, як ніхто не піддержує), і зовсім не перестас»* [1, с. 19], і знову Леся

збирається лікуватися солоними ваннами. Знову спеціалісти висловлюють різні погляди на методи лікування: *«Рінек назначив «вытяжение» на два місяці і «питание», а Павловський – «вытяжение» на місяць і «прижигание» залізною голкою, а потім їхать на лиман»* [1, с. 47]. Листи того часу пройняті розмірковуваннями про стан здоров'я, роздумами й намірами оперуватися знову, до того ж відчутне погіршення морального стану, почуття провини перед батьками. Хвороба не давала можливості працювати, доводилося довгі дні й місяці лежати в міцних кайданах, прикованою до ліжка, відмовляючись від звичайних людських радощів. Біль був нестерпним, ходити без милиць Леся не могла, тому сповіщала батька М. Драгоманова про намір їхати на консультацію до Відня: *«Прикро мені дуже, що прийдеться нидіти по тих клініках, – се варто некла! – але вже нема що робити»* [1, с. 63]. Однак професор Більрот не наполягав на операції, а порадив пристосувати до хворої ноги протез, а потім їхати до теплих країв. Гіпс очікуваних результатів не дав, Леся погодилася на виготовлення апарату, який був набагато кращий від варшавського, але згодом його багато разів перероблювали, доопрацьовували під ногу, бо постійно натирав рани до крові й на так змученій хворобою нозі.

Незважаючи на важкий стан, Леся Українка працює. Завдяки старанням І. Франка 1893 р. у Львові вийшла збірка віршів «На крилах пісень». Письменниця багато читає, перекладає, виношує плани на майбутні твори. Активно співпрацює з «Плеядою», саме із цією діяльністю пов'язаний інтерес письменниці до прозової творчості. Це також була своєрідна позитивна терапія. У романі Л. Толстого «Анна Кареніна» Левін говорить: *«Я хочу обогатити медицину новим терміном: Arbeitseur (лікування працюю. – В. П.). Это нужно разным нервным больным»*. Хвора на психічні розлади, галюцинації Леся Українка шукала творчої розради в написанні листів, вивченні іноземних мов, читанні економічної й політичної літератури.

На моральний дух Лесі Українки значно вплинула смерть дядька – порадики, учителя й старшого друга. Усе це позначилося й на фізичному стані письменниці: запаморочення голови через анемію, нестерпний біль ноги й поради лікаря більше лежати з «нравственной повязкой», а якщо не допоможе, слід вдаватися до «матеріальної пов'язки» чи хірургічного втручання, чого Леся не бажала. Однак рекомендації лікаря не дали результатів, почала боліти й друга нога,

тож удалися до вприскування йодоформу: *«Се процедура довга і неприємна, та нічого робить, не викрутишся від неї, бо нога за останній час все одно зовсім не хотіла мені служити, а до того ще і вночі спати не давала. Після першого вприскування вона суток 5 ще дуже боліла, зато тепер утихла і сливе не болить, як не зачіпати. Може, справді, з цих вприскувань буде толк, як обіцяють лікарі. Вони кажуть, що сей спосіб часом зовсім вилічує туберкульоз костей, а в кождім разі значно поправляє стан хворого сустава»* [1, с. 359]. Сподівання на одужання не полишали Леся ніколи, але з кожною новою процедурою, часом дуже складною й болючою, полегшення не було. Через недогляд медперсоналу, на останньому сеансі дали втричі більшу дозу йодоформу, що призвело до різкого погіршення стану організму: *«...я думала, що здурію, та і, певне, здуріла б, якби не морфій! Цур йому!»* [1, с. 363]. Після таких «тортур» Леся відмовляється від подібних експериментів, жодного полегшення вприскування не дало, про що і сповіщала в листі до Л. Драгоманової: *«Тепер моя нога в “нормальному” стані, т.є. болить, але честь знає, спати дає без морфію, дозволяє писати і навіть скучні книжки читати. “Скучні” книжки – се економічні»* [1, с. 364]. Однак організм дав рецидив на нервовому зриві: *«...недавно довели мене до припадку безпам'ятства з бредом, в сьому, впрочем, була винувата не стільки слабкість, як лихий настрій, але запевне одно другому помагало. Впрочем, се, може, і наслідок впливу йодоформу»* [1, с. 365]. Усі ці прикрі моменти хвороби й лікування не позначилися на творчості: активне листовне спілкування з постійними дописувачами, творче натхнення, самоосвіта, зустрічі з цікавими людьми – Леся жила, якщо можна так сказати, повноцінним життям.

Уперше за весь час Леся очікує мандрівки до Криму на лікування. *«Се перший раз, що я їду на лічення з охотою, сама не знаю чого, але на мене напала охота поїхати куди-небудь у чужий край»* [1, с. 369], – сповіщала вона тітку Єлю. Тут улітку 1897 р. вона познайомилася із Сергієм Мержинським, який також перебував у Ялті на лікуванні.

У Криму Леся Українка мешкала на віллі вірменського лікаря Мартироса Сергійовича Дерижанова, професійне спілкування переросло в дружбу зі всією родиною. Лікар застосовував свою методику лікування нервових припадків: *«...Dr. Дерижанов узяв мене під ферулу, поклав у ліжко і холодними витираннями, бромом, ваннами тощо вернув мене до нормального (більш чи менш) стану: зосталась*

тільки чимала втома і незначний наклін до дрожі, – вреши, се мій хронічний, ergo нормальний стан» [2, с. 19]. Кримський лікар дивувався, чому всі медики не зважали на нерви, а лише на ногу, бо «нервність може стати ще більш на перешкодi операції, ніж анемія» [2, с. 22]. Така неуважність до анамнезу лише шкодить пацієнтам і гальмує процес одужання.

Відомо, що самі лікарі бувають безпорадні як діти, коли хворіють. Леся Українка сповіщала маму про стан пана Дерижанова: «...з весною щось було дуже розкашлявся і змарнів, аж було жаль на нього дивитись: тепер знов наче поправляється. Чисте нещастя, – коли лікар заслабне на сухоти – нема, здається, нещаснішої людини!» [2, с. 24]. Катюша, дружина лікаря, як лагідно її всі називали, опікувалася процедурами, прийомом ліків і збалансованим харчуванням Лесі. На знак вдячності й пошани до родини письменниці просила маму надіслати подарунки: «...пришли сюди XII шумку Завадського (ту, що Уксус грає), я б хотіла подарувати її пані Дерижановій, а крім того, може, трапиться той чоловік, що продає срібні подільські вишиванки, то купи їх (самих сріблом шитих, без шовку і золота) на одну мужеську сорочку і пришли її, коли можна, пошиту» [2, с. 27]. Леся хотіла подарувати її лікареві.

Професіоналізм і людські якості доктора Дерижанова були відомі багатьом мешканцям Криму, тому для всіх сумною була звістка про його передчасну смерть: «...доктор Дерижанов умер (звичайне, від чахотки), що були про нього некрологи в “Русских ведомостях” і ще десь з дуже прихильною оцінкою його медично-філантропічної діяльності в Ялті. Шкода його! Не думала я, що так хутко з’їсть його ся проклята чахотка, він не здавався таким безнадійно хворим» [2, с. 165]. Образ справжнього лікаря, відданого справі свого життя, відображено в драмі письменниці «Іфігенія в Тавриді».

Досить тривала підготовка й лікування передували від’їзду до Берліна. І ось нарешті приватна клініка професора Бергмана, яка вразила Лесю: «...хата окрема (без інших сусідів – слабих), обстановка просто хатня, а не больнична, навіть над ліжком нема таблиці з назвою слабості, а ся таблиця так удручала мене в київській клініці! Перев’язки тут роблять в окремій ізольованій хаті, і через те йодоформ не так-то глушить. Прислуги багато, і все дуже хутко робиться. Їсти дають 5 раз на день і досить розмаїто» [2, с. 87]. Як і кожний хворий, Леся хапалася за будь-яку позитивну інформацію

про стан лікування. Так, у листі до сестри О. Косач повідомляє про 10-річну дівчинку з Африки, із Трансваалю, яку не різали, а зробили «вытяжение», і вона ходить в апараті й поправляється. Леся ще раз пересвідчилася в професіоналізмі лікаря: *«Значить, Бергман зовсім не “різун” необачний, а різже тоді, коли іменно треба»* [2, с. 89]. На підтвердження цього в листі до М. Павлика пише про процес лікування: *«В неділю (5.II) мене захлороформуєть і спробують силоміць виправити мені хронічне звихнення в нозі, а як того не дасться зробити, то зараз же, в ту мить, будуть оперувати, виріжуть, що там уже слід»* [2, с. 90].

Операція на нозі пройшла вдало. Лише через три тижні Леся змогла написати першого листа з інформацією про свій стан: лежання в гіпсі, перев'язки, полегшення болю лише від бромю й сульфону, морфій на той час уже скасували. Хоча атмосфера максимально наближена до санаторію, ніщо не нагадує лікарню, все одно гнітючий стан не полишає Леся – гіпс постійно кришиться, спати неможливо, єдина розрада – читання іншомовних книжок, які складно знайти на батьківщині. Після зняття гіпсу стан покращився, потроху дозволено ходити, наступний етап – виготовлення апарату.

Характерна для німців педантичність виявилася у виготовленні гіпсової моделі для апарата – було сім примірок – *«чиста кабалістика»* [2, с. 104]. Цікавою виявилася й сама процедура знімання гіпсової мірки: *«...намазали ногу жиром, а потім наложули гіпс так товсто, як тісто на буженину, а як трохи підсохло, розрізали вздовж і зняли обережно, щоб не розломилось. Потім доктор тую порожню форму з ноги забинтував так як живу, щоб не скривилась, і її понесли до майстра, щоб робив на неї апарат. Той апарат теж буде такий, як ціла нога»* [2, с. 109]. Однак сподівання справдилися не повністю, бо апарат був такою складною конструкцією, що Леся називала себе «хірургічно-ортопедичний манекен». Апарат постійно натирав ногу, важко було в ньому пересуватися, не говорячи вже про писання, тому майстер постійно щось підправляв. Леся сповіщала в листі до Л. Драгоманової: *«Сей апарат неприємна машина, наполовину шкурятяна, наполовину стальова, доволі важка і незграбна, а вже що гаряче в ній, то цур йому, наче в кожусі!»* [2, с. 123].

Повернення додому, родинні клопоти, громадські справи і, звичайно, творчість – усе це спричинило перевтому організму й черговий нервовий зрив. Ситуація ускладнилася й листами від С. Мер-

жинського про погіршення здоров'я. Ослухавшись матері, яка була проти спілкування дочки з хворим на відкриту форму сухот, Леся Українка спішно виїжджає до Мінська, щоб бути поруч із другом в останні хвилини його життя. Два місяці провела Леся Українка з товаришем по нещастю, у листах до рідних сповіщала, як проходить процес одужання, раділа щонайменшому покращенню його стану, але хвороба була безжальна. С. Мержинський помер на руках Лесі. Її фізичний і моральний стан інколи давав слабину, яку вона не мала права показати другові, тож свою тугу виливала на папері. Так за ніч була написана «Одержима», згодом – ще три поезії, присвячені пам'яті С. Мержинського: «Ти не хтів мене взять», «Квіток, квіток, як можна більше квітів», «Уста говорять: “він навіки згинув!”». У листі до батьків Леся скаржилася: *«Мені часом аж досадно, що я така вже аж занадто витримлива, – се таки, певне, якась нечувственисть, чи що!»* [2, с. 202]. Недаремно І. Франко назвав Лесю Українку «чи не єдиним мужчиною на всю Україну».

Після смерті С. Мержинського в Лесі різко погіршилося здоров'я: *«...кашель дере мене давно (ще з Мінська), часом менше, часом більше, а як зовсім перестає, то дуже не надовго, днів на два, а потім знов починає. Перше був кашель сухий, потім став трохи мокрий, але не дуже, аж нарешті (неділь 7 тому назад) об'явилась трохи кров горлом, нерви знов заграли, стало якось “млоїти” в грудях...»* [2, с. 246]. За всіма симптомами Леся Українка здобула нову хворобу – туберкульоз легенів, однак лікар, колишній ординатор віденської лікарні, не встановив точного діагнозу, порадив лише постійно проживати в горах.

Подорожуючи Буковиною, Леся Українка в листі до батька писала про специфіку лікування й побут у горах. Відпочинок пішов на користь, недуга відступила, стан покращився, повітря й гарне харчування (поправилася на 2 кг) сприяли новим творчим знайомствам.

Для профілактики лікарі радять поїхати до Італії, у жодному разі не працювати, лише відпочинок і повітря. Італійські лікарі поставили «предрасположения» до чахотки, хоча самої чахотки не знайшли, призначили аналіз мокроти. Температура постійно підвищувалася, захворіла на бронхіт і нерви. Як одну з форм лікування запропонували курацію Х-проміннями, зауваживши, що слабкість легень – річ тонша, менше досліджена і з ними треба обережніше. На той час набувала популярності Фінзенова система та метод Штребеля, «розсіяного світла». Інші лікарі наполягали на звичайному сонячному промінні.

На сімейній нараді було вирішено виїжджати до Сан-Ремо (1901). У листах Леся щоденно сповіщала про стан здоров'я. Спочатку все було добре, згодом вона писала до О. Кобилянської, що засинає лише з наркотиками, скаржилася на лікарів. Оскільки стан не покращувався, Лесі було заборонено працювати, стомлюватися й рекомендовано проконсультуватися в лікаря Гюгенена у Швейцарії.

У цей час Леся Українка опікувалася не лише своїм здоров'ям, а й станом чоловіка Климента Квітки, якого ласкаво називала Кльонею. Часто дружині доводилося проявляти хитрість, щоб заманити лікаря для оглядин Кльоні; чоловік скептично ставився до лікування й лікарів, особливо молодих, недосвідчених. Постійні турботи, безгрошів'я, підробітки і, звичайно ж, літературна праця виснажували кволий організм Лесі Українки. У листопаді 1907 р. лікар Тамбурер діагностував туберкульоз нирок, однак на операції не наполягав, *«тільки треба на особий лад промивати. І хоч се промивання досить неприємна процедура, то я вже й за один раз почувла від нього користь, то нехай уже миють, нічого робить, усе ж таки се лучче, ніж різати та шити»* [3, с. 219].

У квітні 1908 р. Леся із чоловіком відвідали в Берліні професора Ізраелі, який діагностував туберкульоз обох нирок, а також загострення хвороби сечового міхура. Зважаючи на неможливість операції, призначають лікування медичними препаратами: позмінно іхтіол (протизапальний лікарський засіб, який має місцеву антисептичну та знеболювальну дію) та сиролін.

Подружжя хапалося за найменшу можливість одужання. Тому й вирішено було знову відвідати Євпаторію, потім виїхати в Грузію, згодом у Єгипет. Та з кожним новим періодом хвороба загострювалася, якщо полегшення й наступало, то тимчасово, траплялися й галюцинації, усе частіше застосовувалися наркотичні засоби. Після Каїру стан Лесі сильно погіршився, працювати було несила, катастрофічно не вистачало грошей, тому подружжя змушене було продавати цінні речі, меблі, щоб купити потрібні ліки. Леся Українка згасала мов свічка, до того ж вона підхопила ще й малярію. Останні хвилини життя поруч з нею були мати й чоловік.

Аналіз листів Лесі Українки на медичну тему дає цілісну картину розвитку медицини на межі ХІХ–ХХ ст.: від назв хвороб, способів і засобів їх лікування, назв медичних препаратів до взаємостосунків лікар–пацієнт.

З огляду на це інформацію в листах письменниці можна класифікувати так:

- медична термінологія (назви хвороб, симптоми, народна медицина, ліки);
- стан пацієнта під час загострення хвороби (моральний і фізичний стан);
- взаємовідносини лікар–хворий (ставлення до лікарів, соціальний статус лікаря в ХІХ–ХХ ст., відгуки пацієнтів про лікарів);
- способи й методи лікування (обладнання медичних установ, санаторіїв, їх устаткування).

Перспективи подальшого дослідження вбачаємо у виокремленні медичної деонтології в художній спадщині Лесі Українки.

Джерела та література

1. Українка Леся. Зібрання творів. У 12 т. Т. 10. Листи (1876–1897) / Леся Українка ; упоряд. В. Яременка. – К. : Наук, думка, 1978. – 543 с.
2. Українка Леся. Зібрання творів. У 12 т. Т. 11. Листи (1898–1902) / Леся Українка; упоряд. В. Яременка. – К. : Наук, думка, 1978. – 472 с.
3. Українка Леся. Зібрання творів. У 12 т. Т. 12. Листи (1903–1913) / Леся Українка; упоряд. В. Яременка. – К. : Наук, думка, 1979. – 681 с.

References

1. Ukrainka, Lesia. 1978. *Zibrannia tvoriv u 12 tomakh. Tom 10: Letters (1876–1897)* [Collection of works]. Kyiv: Naukova dumka (in Ukrainian).
2. Ukrainka, Lesia. 1978. *Zibrannia tvoriv u 12 tomakh. Tom 11: Letters (1898–1902)* [Collection of works]. Kyiv: Naukova dumka (in Ukrainian).
3. Ukrainka, Lesia. 1979. *Zibrannia tvoriv u 12 tomakh. Tom 12: Letters (1903–1913)* [Collection of works]. Kiev: Naukova dumka (in Ukrainian).

Пустовит Валерія. «Моя настоящая “30-летняя” война» (медицинская тема в эпистолярном дискурсе Леси Украинки). В статье рассматривается медицинский дискурс эпистолярного наследия Леси Украинки. Прослеживается специфика протекания болезни, ее диагностирование и особенности лечения в то время. Наряду с физическим состоянием описано и моральное состояние писательницы во время процедур, дружеского общения – все это на фоне ежедневной борьбы с недугом, в творческом процессе, в путешествиях на лечение. Ценность писем Леси Украинки на медицинскую тему состоит в описании применяемых препаратов для лечения туберкулеза, оборудования медицинских учреждений, отношения европейских и отечественных врачей к своему долгу.

Ключевые слова: медицина, врач, писательница, художественное творчество.

Pustovit Valeriia. “My Real ‘Thirty Years’ War” (Medical Theme in Epistolary Discourse of Lesia Ukrainka). The article analyses the medical discourse of the epistolary heritage of Lesia Ukrainka. Specificity of the disease course, its

diagnosis and treatment peculiarities at that time are observed. Compared to the physical state, the morale state of the writer is given during procedures, companionship – all these against the background of daily struggle with illness, during the creative process and travels for treatment. The value of Lesia Ukrainka's letters on the medical topic is in the description of drugs used to treat tuberculosis, equipment of health facilities, the attitude of European and national doctors towards their duty.

Key words: medicine, doctor, letter, writer, art work.

Стаття надійшла до редакції 27.10.2016 р.

УДК 792.02:82.12Українка

Марина Штолько

«НА ПОЛІ КРОВІ» ЛЕСІ УКРАЇНКИ В ТЕАТРАЛЬНІЙ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ (НА ПРИКЛАДІ ТЕАТРАЛЬНОЇ ПОСТАНОВКИ Ю. РОЗСТАЛЬНОГО, НАЦІОНАЛЬНИЙ АКАДЕМІЧНИЙ ДРАМАТИЧНИЙ ТЕАТР ІМЕНІ І. ФРАНКА)

Стаття присвячена питанню специфіки театральної постановки драматичної поеми Лесі Українки «На полі крові» режисера Ю. Розстального, презентованої на сцені Національного академічного драматичного театру імені І. Франка (м. Київ). Проаналізовано відгуки преси на цю театральну інтерпретацію драматичної поеми Лесі Українки «На полі крові», а також інші варіанти театральних інтерпретацій означеного літературного твору. Названо причини звернення Ю. Розстального до цього твору, описано реакцію преси на спектакль, схарактеризовано трансформацію героїв, характер конфлікту, особливості декорацій.

Ключові слова: Леся Українка, «На полі крові», Ю. Розстальний, театральна постановка, Національний академічний театр імені І. Франка.

Явище візуальної інтерпретації літературного твору сьогодні посідає особливе місце, що свідчить про інтерес до нього сучасників. Літературні твори часто давали поштовх для театрального інсценізування, а театральні інтерпретації художніх творів займали вагоме місце серед «перлин» театального мистецтва. Подеколи проблема театральних інсценізацій ставала дискусійним предметом: чи варто переносити літературні твори на театральну сцену, чи звертатися до втілення на театральній сцені лише спеціально написаних драматургічних творів, чи програє постановка книзі, чи впливає театральна інтерпретація на сприйняття початкового тексту глядачем тощо. За

всю історію існування театру було інсценізовано багато літературних творів. Одні інсценізації були вдалимими, інші – не зовсім.

Інсценізація – перехрестя різних комунікативних систем (літератури і театру), а також перетин авторського, читацького, глядацького, режисерського сприйняття відповідного твору. Дослідження процесу й результату театральної інсценізації актуальне тому, що із часом тільки зростає кількість інсценізованих творів, змінюються та доповнюються форми інтерпретацій.

Можливості театральної версії літературного твору неодноразово привертала увагу дослідників. Є багато рецензій, критичних відгуків, наукових праць щодо театральних інтерпретацій творів Лесі Українки. Б. Б. Зюков досліджував твори письменниці на сцені та на екрані [6]. Увагу цьому аспекту приділяла А. Г. Диба [4; 5], яка звернула увагу, що особливу популярність серед режисерів мали «Лісова пісня» та «Камінний господар». Вона ж відзначає інтерпретацію драматичної поеми Лесі Українки «На полі крові» в кінці 1990-х, яку «представив на суд глядачів театр В. Завальнюка “Перетворення”» [5, с. 251]. Ця постановка була презентована в залі Київського планетарію. Дослідниця звертає увагу на такі елементи постановки: головні ролі виконують жінки, участь у спектаклі беруть не лише актори, а й декорації, творці постановки використовували не лише основний текст першоджерела, а й примітки, додатки. Художньо-постановча група – Ж. Чепенко, В. Завальнюк, звукорежисер – І. Завальнюк, художник спектаклю – Н. Чепенко, музика – О. Путятіна, актори – І. Левченко, О. Шапоренко, Т. Леміш.

Порівняння літературного твору та його театральної інтерпретації дає змогу виявити нові смисли; асоціації, що з'являються під час трансформації першоджерела у світосприйманні режисера, можна вважати інтердисциплінарним дослідженням.

Мета дослідження – проаналізувати основні закономірності театрального прочитання драматичної поеми Лесі Українки «На полі крові» режисером Ю. Розстальним в однойменній постановці Національного академічного драматичного театру ім. І. Франка (м. Київ).

Говорячи про театральні постановки літературних творів, можна вживати кілька варіантів термінів на позначення цього явища. Наприклад, інтерпретація, театральна версія. Вони значеннєво близькі.

Театральна постановка літературного твору – це режисерська версія прочитання, сценічний простір, на якому презентуються ідейно-

образні комунікаційні діалогічні структури. Це складний творчий процес.

Драматичною поемою Лесі Українки «На полі крові» цікавилися інтерпретатори. Ставили драму багато режисерів, серед них – П. І. Сурай, В. Ольшевський, І. Волицька, М. Моклиця, Володимир Веляник. Ірина Волицька трансформувала образ Юди. В її постановці – це жінка. Хмельничанин Володимир Веляник відзначається тим, що перетворив твір на моноспектакль, хоча оригінал включає двох акторів.

Вистава «На полі крові», режисеркою якої виступила літературознавець Марія Моклиця, готувалася спеціально для репрезентації на I Всеукраїнському театральному фестивалі «Блакитна троянда», присвяченому Лесі Українці. Прем'єра відбулася 4 квітня 2009 р. Музичний супровід вистави – від композитора Сергія Федорова.

Відомі й інші постановки «На полі крові», зокрема в інтерпретації Народного українського драматичного театру «Ми», у виконанні народного аматорського театру Луцького палацу культури імені Лесі Українки, у постановці народного театру «Сонях» міста Рівне (режисер-постановник В. Кісарець, прем'єра відбулася 25 січня 2006 р.), «Чим заплатити йому за страждання і смерть» (Народний театр під керівництвом І. Вархоли, м. Золочів). Остання вистава побудована на основі трьох творів драматичних творів Лесі Українки: «На полі крові», «Одержима», «Йоганна жінка Хусова».

У травні 2009 р. на сцені Театру у фойє відбулася прем'єра вистави «На полі крові», за драматичною поемою Лесі Українки. Автор ідеї, режисер-постановник Юрій Розстальний. За час, що відтоді минув вистава з успіхом ставилася на численних міжнародних фестивалях, на сценах багатьох міст України, Мюнхена, Парижа, Москви.

Ю. Розстальний зазначає, що драма була дуже зручною для двох акторів з технічного боку. За словами режисера, його «зачепив сам текст Лесі Українки, особливо слова: “Чи дорога земля біля Єрусалима? – Як для кого”, тобто у житті все відносно» [2]. Тому в Мюнхені Ю. Розстальний та О. Сенів вирішили «втілити» цей твір. Із цією виставою їх запрошував до Києва О. Кужельний на фестиваль моно- і камерних вистав «Київська парсуна» в театрі «Сузір'я». Прем'єра відбулася в приміщенні Українського вільного університету.

Ю. Розстальний не наслідує сліпо першоджерело – драматичну поему «На полі крові», він використовує можливості, які надає йому театральна постановка – візуалізацію. Постановка «за мотивами»

використовується, коли твір не можна перенести на театральну сцену буквально. Трансформація літературного твору такого типу не зовсім точно відповідає першоджерелу, але передає головне, водночас додаючи нове.

Преса відреагувала на спектакль стримано. Згадаємо статтю Л. Олтаржевської «На татамі – Юда та його совість», у якій авторка зауважує, що це вистава з елементами провокації [8].

В он-лайн виданні «Відомості» зазначено кілька цікавих фактів: «...з акторами трапилися в один день події дещо містичного характеру. У Дмитра Рибалевського, котрий зіграв Прочанина, трапилась сутичка з циганами. А Остапу Ступці залишили на прохідній театру пакет. У ньому була книга, написана сучасним автором на біблейські теми. Разом з нею прийшов лист з проханням прочитати цю книгу та звернути увагу на матеріал про Іуду. Як, виявилось, та людина, яка передавала книгу, не знала, що в театрі ставлять саме “Поле крові”. Тобто театральні ролі певною мірою вплинули на реальне життя акторів» [3].

У версії, що її презентував Національний академічний драматичний театр імені І. Франка, головні персонажі – Прочанин та Іуда. Прочанина грає Дмитро Рибалевський, Іуду – Остап Ступка. Автор ідеї, режисер-постановник, музичне оформлення – Юрій Розстальний.

Між літературним першоджерелом і театральною постановкою існує зв'язок. Сам твір викликав у свідомості режисера, акторів, інших учасників постановки певні уявлення й розуміння. Можна говорити про багатоваріантність уявлень. Це пояснюється тим, що зв'язок між літературним твором та уявленнями його інтерпретаторів має суб'єктивне начало, оскільки вагомим є особисте світосприйняття та світогляд режисера. Ю. Розстальний майже повністю дотримується сюжетної лінії першоджерела, додаючи йому об'ємності, філософічності.

Типи героїв Лесі Українки в інтерпретації Ю. Розстального звільняються від конкретних рис часу, відтвореної події. Вони, навпаки, осучаснені в одязі: брюки та футболка/майка. Лише колористика вбрання підкреслює сутність героїв. Зауважимо, що Леся Українка зображає Прочанина старим чоловіком, а Ю. Розстальний – молодим.

В образі Прочанина відсутня еволюція характеру. Це статичний образ, гранично схематизований, але він необхідний. Це своєрідне

втілення «психотерапевта», який спонукає людину виговоритися, щоб позбутися проблеми, яка турбує. Прочанин підштовхує Іуду до відвертої розмови, до пояснення свого вчинку – зради.

О. Ступка зізнається: «Я був Іуді адвокатом якоюсь мірою. Цей образ не такий негативний, як може здатися. Я захищаю його».

Діалогу в Лесі Українки відведена роль одного з виразних засобів. Діалог важливий для розкриття персонажа. Діалогічна оповідь відтворення подій (у формі діалогу) покликана допомогти епізувати зображене. Водночас це не просто оповідний діалог. І в драматичній поемі, і в постановці він конфліктний. Але «боротьба» відбувається не між Прочанином та Іудою, а всередині Іуди, він намагається пояснити причини своєї зради, виправдати її.

Конфлікт «На полі крові» – внутрішній психологічний конфлікт, зумовлений сумнівами й відчуттям провини Іуди.

У дуелі між Прочанином та Юдою немає переможця та переможеного – ця таємниця так і залишилася таємницею, яку волею художника Федора Александровича від глядачів прикрили целофановою завісою.

Сцени, дія яких відбувається на природі, переноситься в умовне середовище. Придбаний після зради клаптик землі у виставі втілений в мініатюрному горщечку для квітки. З'являється такий атрибут реквізиту, як вішалка, на якій висять плащі акторів. Символічним є іудейський світильник, що презентує єврейські релігійні атрибути. В іудаїзмі свічці надається особливе місце, адже душа людини – світильник Господень. Загалом використано мінімум декорацій.

На початку вистави художник Федір Александрович розділяє Камерну залу по діагоналі, завісивши її целофаном, який наче поділяє світ на дві половини, але водночас ця прозора стіна – усього лише умовність. Використання завіси на початку та у фіналі сприяє вільному формуванню сценічного простору в горизонтальній площині. У сценічний простір включено не лише завісу, а й двері за так звані куліси.

Загалом можна стверджувати, що вся постановка побудована на діалектичності, зіставленні протилежного. Наприклад, Іуда – Прочанин та кольорове вирішення їхнього вбрання. Юда одягнутий у чорне, а Прочанин – у бежеве, але сплутують все парасольки, з яким з'являються герої. У Прочанина – чорна, а в Іуди, навпаки, біла.

Характер страждання, своєрідного трансформованого розіп'яття на хресті підкреслюється кількарізним обігруванням стола як хреста. По ходу вистави стіл ставиться «на попа» (вертикально), а на ньому розпластується, стоячи, Іуда. Цей об'ємний предмет декорації негроміздкий, його можна легко переміщувати, маніпулювати ним.

Використовуване освітлення відповідає смисловою наповненню та музичному супроводу. У фіналі з'являється новий колір світла – червоний, що виступає в ролі зримо-пластичного елемента страждання. Кілька сцен розігрується в темряві, ледь освітлених.

Світло в театральній постановці Ю. Розстального в зовнішній формі працює як загальне освітлення й світло-кольорова насиченість та інтенсивність сценічного простору.

Експресивність, виразність змалювання зради досягається завдяки акцентуації на наявному смислому центрі – як Іуда дійшов до зради, чому він це зробив, що відчуває опісля.

Постановка Ю. Розстального за мотивами драматичної поеми Лесі Українки «На полі крові» як художньо-мистецький твір створено на основі образів Іуди та Прочанина, сюжетно-драматичної лінії проблеми зради та шляху до і після неї, звуко-музичного оформлення та сценографії. Повнота й об'ємність матеріалу проявляється в сюжетно-драматичній лінії розвитку, де конкретно-чуттєвий феномен зради, вагань людини розгортається в часі, в аудіо-візуальному оформленні. Яскравість зображення проявляється через використання полярності. Ю. Розстальний спирається на інтелектуально-чуттєве сприйняття глядача, витягуючи внутрішнє та психологічне. Сценічна картинка постановки розвивається відповідно до логіки дії першоджерела – драматичної поеми «На полі крові» Лесі Українки. У театральній постановці Ю. Розстального немає зайвих деталей, декорації виважено лаконічні і водночас вельми промовисті. Супутні предмети стають доповненням гри акторів. Світло та колір в спектаклі взаємодіють різнопланово.

Джерела та література

1. Барабан Л. Драматургія Лесі Українки за рубежем: до проблеми перекладів і сценічної інтерпретації [Електронний ресурс] / Л. Барабан. – Режим доступу : <http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/27604/07-Baraban.pdf?sequence=1>
2. Брюховецька Л. Юрій Розстальний: «Віднайти таїну, яка б тривожила глядача» [Електронний ресурс] / Л. Брюховецька, О. Велимчаниця. – Режим доступу : http://ktm.ukma.edu.ua/show_content.php?id=1189

3. Вистава «На полі крові» викликала фурор у Луцьку [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://vidomosti-ua.com/volyn/10656>
4. Диба А. Від Заньковецької до Завальнюка. Леся Українка в царині театру / А. Диба // Вічні Берегині України. – Новоград-Волинський : НОВОГрад, 2001. – С. 137–140.
5. Диба А. Г. До проблеми осягнення драматургії Лесі Українки театрами Києва / А. Г. Диба // Леся Українка і сучасність (до 130-річчя від дня народження Лесі Українки) : зб. наук. пр. / Волин. держ. ун-т ім. Лесі Українки, Ін-т л-ри ім. Т. Г. Шевченка НАН України. – Луцьк : Волин. обл. друк., 2003. – Т. 1. – С. 249–259.
6. Зюков Б. Б. На сцене и на экране – Леся Украинка / Б. Б. Зюков. – Киев : Мистецтво, 1987. – 236 с.
7. Моклиця М. У пошуках театру Лесі Українки / М. Моклиця // Українська мова і література в середніх школах, гімназіях, ліцеях. – 2000. – № 2. – С. 209–214.
8. Олтаржевська Л. На татамі – Юда та його совість [Електронний ресурс] / Л. Олтаржевська // Україна молода. – Режим доступу : <http://www.umoloda.kiev.ua/number/1405/164/49505/>
9. Приймачук Л. Драматургія Лесі Українки на сцені Волинського драмтеатру (за матеріалами преси) / Людмила Приймачук // Леся Українка і сучасність : зб. наук. пр. / Волин. держ. ун-т ім. Лесі Українки, Волин. наук.-дослід. центр вивчення творчості Лесі Українки, Ін-т л-ри ім. Т. Г. Шевченка НАН України. – Луцьк : Волин. обл. друк., 2005. – Т. 2. – С. 540–548.

References

1. Baraban, L. 2009. “Dramaturhiia Lesi Ukrainky za rubezhem: do problem perekladiv i stsenichnoi interpretatsii” [Lesia Ukrainka’s drama abroad]. *Suchasnist*. <http://dspace.nbu.gov.ua/bitstream/handle/123456789/27604/07-Baraban.pdf?sequence=1> (in Ukrainian).
2. Briukhovetska, L., and Velymchanytsia, O. 2011. “Yurii Rozstalnyi: «Vidnaitu yaka b tryvozhyla hliadacha»” [Yurii Rozstalnyi «To find a mystery that worried the audience would»]. *Kino Teatr*, 4. http://ktm.ukma.edu.ua/show_content.php?id=1189 (in Ukrainian).
3. Vidomosti. 2010. *Vystava «Na poli krovi» vyklykala furor u Lutsku* [The play «On the Field of Blood» caused a sensation in Lutsk]: <http://vidomosti-ua.com/volyn/10656> (in Ukrainian).
4. Dyba, A. 2001. “Vid Zankovetskoï do Zavalniuka. Lesia Ukrainka v tsaryni teatru [From Zankovetska to Zavalniuk. Ukrainian Lesia Ukrainka in the field of theater]. *Vichni Berehyni Ukrainy*, 137–140. Novohrad-Volynskyyi (in Ukrainian).
5. Dyba, A. 2003. “Do problemy osiahnennia dramaturhii Lesi Ukrainky teatramy Kyjeva” [The problem of comprehension Lesia Ukrayinka’s of drama theaters Kyiv]. *Lesia Ukrainka i suchasnist*, 249–259. Lutsk (in Ukrainian).

6. Ziukov, B. 1987. *Na stsene i na ekrane – Lesia Ukrainka* [On stage and on screen – Lesia Ukrainka]. Kiev: Mystetstvo (in Russian).
7. Moklytsia, M. 2000. “U poshukakh teatru Lesi Ukrainki” [Finding the Lesia Ukrainka’s theater]. *Ukrainska mova i literatura v serednikh shkolakh, himnaziiakh, litseiakh*, 2: 209–214 (in Ukrainian).
8. Oltarzhevskaya, L. 2009. “Na totami – Yuda ta ioho sovist” [On totami – Judah and his conscience]. *Ukraina moloda* / Available at: <http://www.umoloda.kiev.ua/number/1405/164/49505/> (in Ukrainian).
9. Prymachuk, L. 2005. “Dramaturhiia Lesi Ukrainki na stseni Volynskoho dramteatry (za materialamy presy)” [The dramaturgy of Lesia Ukrainian Volyn Drama on stage]. *Lesia Ukrainka i suchasnist*, 540–548. Lutsk: Volynska oblasna drukarnia (in Ukrainian).

Штолько Марина. «На поле крови» Лесі Українки в театральній інтерпретації (на прикладі театральної постановки Ю. Розстального, Національний академічний драматический театр імені І. Франко). Стаття посвячена вопросу специфики театральной постановки драматической поэмы Лесі Українки «На поле крови» режиссера Ю. Розстального, представленной на сцене Национального академического драматического театра имени И. Франко (г. Киев). Проанализированы отзывы прессы на эту театральную интерпретацию драматической поэмы Лесі Українки «На поле крови», а также упоминаются другие варианты театральных интерпретаций вышеупомянутого литературного произведения. Названы причины обращения Ю. Розстального к этому произведению, описана реакция прессы на спектакль, охарактеризованы трансформация героев, характер конфликта, особенности декораций.

Ключевые слова: «На поле крови», Ю. Розстальный, театральная постановка, Национальный академический театр им. И. Франко.

Shtolko Maryna. Lesia Ukrainka’s “On the Field of Blood” Theatrical Interpretation: (for Example Yu. Rozstalnyi Theatrical Performance, Ivan Franko National Academic Drama Theatre). The article deals with the specifics of theatrical dramatic poem Lesia Ukrainka “On the Field of Blood” by Yu. Rozstalnyi, presented at the Franko National Academic Drama Theater (m. Kyiv). The article reviews the press referred to this theatrical interpretation of the dramatic poem Lesia Ukrainka “On the Field of Blood” and other options mentioned above theatrical interpretations of literary works. Named the reasons for issuing Yu. Rozstalnyi to the dramatic poem “On the Field of Blood”, described the press reaction to the show, characterized by the transformation of the heroes, the nature of the conflict, especially the scenery.

Key words: “On The Field of Blood” Yu. Rozstalnyi, theatrical performance, Ivan Franko National Academic Drama Theatre.

Стаття надійшла до редакції 03.10.2016 р.

РЕЦЕПЦІЯ ЛЕСІ УКРАЇНКИ В ЧАСОПИСІ «BIULETYN POLSKO-UKRAIŃSKI»

У статті зосереджено увагу на рецепції Лесі Українки у варшавському ілюстрованому тижневику «Biuletyn Polsko-ukraiński», а також наголошено важливу роль, яку відіграв «Biuletyn Polsko-ukraiński» в тодішніх польсько-українських відносинах (30-ті рр. ХХ ст.). У постійній аргументованій полеміці з політичними опонентами-полонофілами видавнича спілка «Biuletynu» створила модель польсько-українського журналу, який не тільки осягав справи суто національні, явища, події, які відбувалися в Україні, Польщі, у світі, а й допомагав піднімати українську національну свідомість і популяризувати українську ідею в польських культурних колах. «Biuletyn» піднімав проблеми політики, економіки, історії, культури, літератури й мистецтва. Від самого початку свого існування чимало уваги приділяв популяризації української літератури серед інтелектуальних польських кіл і прогресивної інтелігенції, до яких насамперед звертався журнал.

Ключові слова: польсько-українські взаємини, співпраця, творчість, переклади, критика.

Польсько-українські культурні взаємини в міжвоєнному двадцятилітті відзначалися чималою мірою впливом суспільно-політичних факторів і перебігом національно-визвольних змагань українців та поляків; зірванням Варшавського договору, підписаного між Пілсудським і Петлюрою в 1920 р., розподілом української території між Росією та Польщею в 1919 р., інтернуванням українських військ наприкінці листопада 1920 р. в таборах на території Польщі й адміністративною політикою польського уряду стосовно української меншини у 20–30-ті роки.

Незважаючи на складність перебігу польсько-українських взаємин і відчутний спад літературних контактів, у міжвоєнному двадцятилітті все ж розвивалися суспільні, культурні та літературні стосунки, яскравим відображенням яких були тодішні польські суспільно-культурні й літературні видання. Оскільки такого типу часописи менше підпорядковувалися політичній кон'юнктурі, аніж решта польської суспільно-політичної преси, то їм удавалося подавати на своїх сторінках більш об'єктивну оцінку і польсько-українських взаємин, і культури та літератури сусіднього народу, частина

якого після 1923 р. перетворилася в національну меншину II Речі Посполитої.

У міжвоєнному двадцятилітті польські суспільно-культурні й літературні часописи, що були скеровані переважно до інтелектуальної чи політичної еліти, відігравали важливу роль у культурному та громадському житті країни, незважаючи на величину їх тиражу й рівень досягнутої ними популярності у суспільстві¹.

Одним із найбільших і найавторитетніших польських періодичних видань такого типу, єдиним, що було присвячене лише польсько-українській тематиці, у найширшому значенні цього слова, про що свідчить і сама назва цього часопису, був політично-культурний тижневик, з широко розбудованим літературним та інформаційним відділом, «*Biuletyn Polsko-Ukraiński*» (1932–1938 pp.).

Тижневик був заснований у час чергового загострення українсько-польських стосунків. Він став ініціативою культурного та наукового порозуміння. Метою видавців й авторів часопису було не стільки негайне залагодження польсько-української напруги, а зміна польського ставлення до українського питання. Активно реагуючи на соціальні процеси, зміни в усіх сферах життя, варшавський часопис, що виходив у 1932–1938 pp. за редакцією відомого в 30-ті роки польського публіциста Володимира Бончковського, поступово збільшував обсяг (спочатку місячник, а від 17 червня 1933 р. – тижневик), розширював проблематику та підносив освітній і загальнокультурний рівень обох народів.

У постійній аргументованій полеміці з політичними опонентами видавнича спілка «*Biuletynu*» створила модель польсько-українського часопису, який висвітлював не тільки суто національні справи, явища, події, що відбувалися в Україні, Польщі, у світі, а й сприяв популяризації української ідеї у польських культурних колах.

«*Biuletyn Polsko-Ukraiński*» став для поляків своєрідною енциклопедією українознавства і доказом того, що: «...inteligent ukraiński posiadać może własną kulturę literacką, i że może mu ona w pewnej mierze wystarczyć do wyrobienia sobie elementarnego światopoglądu

¹ За Paczkowski A. *Prasa polska w latach 1918–1939* / A. Paczkowski. – Warszawa : PWN, 1980. – 534 s. Серед польської преси у II Речі Посполитій суспільно-культурні й літературні часописи становили нечисленну категорію – ніколи не перевищували 5 % газетних заголовків.

kulturalnego. A więc twórczość piśmiennictwa ukraińskiego jest taka, że lekseważyć jej w zaden sposób nie można» [1, с. 35].

Від самого початку свого існування публіцисти «Biuletynu Polsko-Ukraińskiego» приділяли чимало уваги популяризації української літератури серед прогресивної польської інтелігенції, до яких передусім звертався часопис.

Українська література на сторінках тижневика представлена і письменниками-класиками (Г. Сковорода, Т. Шевченко, Я. Щоголев, Леся Українка, І. Франко), і сучасниками (В. Стефаник, О. Кобилянська, Є. Маланюк, О. Ольжич, Н. Лівницька-Холодна, П. Тичина, М. Рильський, У. Самчук, Ю. Клен, А. Крижанівський). Більшість із них (Є. Маланюк, Н. Лівницька-Холодна, А. Крижанівський) належала до унерівської еміграції в Польщі.

Творчості видатної української поетеси Лесі Українки у «Biuletynie Polsko-Ukraińskim», не враховуючи спогади Е. К. у двадцяті річницю смерті поетеси [2], присвячені статті Ю. Лободовського «Творчість Лесі Українки» [3] та Р. Жаховського «Жінки в українській літературі» [5].

«Typ poetki najbardziej rozpowszechniony w literaturze europejskiej XIX, da się na ogół zmieścić w granicach pewnego szablonu. Będzie to najczęściej poezja społeczna, humanitarna, sentymentalizmami mocno przepojona, poezja uniesień czułych kobiecych serc, ranionych nieustannie przez smutną rzeczywistość» [3, с. 345], – такими рядками розпочинає свою статтю Ю. Лободовський про Лесю Українку.

Він наголошує, що найвидатнішими представницями такого типу творчості, яка панувала в жіночій поезії наприкінці XIX ст., були Луїза Акерман, Ада Негрі, Марія Конопницька. На цьому тлі виділяється своєю самобутністю яскрава постать української поетеси, авторки драматичних поем Лариси Косач, що підписувалася псевдонімом Леся Українка.

Після короткого опису дитячих та юнацьких років Лесі Українки Ю. Лободовський переходить до аналізу творчості української поетеси. Оригінальністю та новизною, на його думку, позначена екзотичність тем, чим її твори різко відрізняються від багатьох її попередників і сучасників. Характерною рисою української літератури XIX ст. була, на думку польського письменника, провінційність, утилітарна народність або відвертий етнографізм, інколи найгіршої якості. Ю. Лободовський зазначає: «Ta zaściankowość, która była na miejscu jeszcze w

dobie Szewczenki, obecnie przestała odpowizdać wzrastającym wymaganiom ukraińskiej inteligencji i raziła gorszącym anachronizmem wobec ogólnego rozszerzenia horyzontów myślowych wśród społeczeństwa. Powstała konieczność otwarcia drzwi na Europę i oczyszczenia zatechłej nieco atmosfery przez wpuszczenie świeżego powietrza, nowych tematów, ogólnoludzkich problemów i zagadnień. Szewczenko obudził świadomość narodową i stworzył właściwą literaturę ukraińską, teraz stało przed nią wielkie zadanie: wejść na europejskie drogi rozwojowe» [3, s. 345].

Ю. Лободовський пише, що улюбленою поетичною формою Лесі Українки, яку зазвичай вона обирала для реалізації своїх поетичних візій, була форма драми або стислої драматичної поеми. Серед інших тем вона підіймає споконвічну проблему Юди Іскаріота, «stylizując go w sposób dość racjonalistyczny, zahacza o odwieczne sprawy miłości w takich poematach i utworach dramatycznych, jak “Aisza i Mohammed”, “Johanna, żona Husowa”, “Rufin i Pryscylla” i inne, apoteozuje ciche bohaterstwo poświęcenia się w codziennej służbie wielkiej idei w “Adwokacie Martianie”, przedstawia dramatyczne konflikty jednostki z gromadą w “Kassandrze”» [3, s. 346].

Звичайно, ці теми і проблеми, у яких поетеса ставала на «загальноєвропейський ґрунт», не вичерпують її багатотематичної творчості. Автор статті зазначає, що повернення Лесі Українки до української тематики зумовлене й тим, що вона досить часто перебувала далеко від рідного краю і її душу сповнювала ностальгія. Не дивно, пише Ю. Лободовський, що найкращі «українські» твори Лесі Українки були написані на чужині. «Лісова пісня», наприклад, була написана на Кавказі, а «Бояриня» – в Єгипті.

Ю. Лободовський, розмірковуючи над феноменом «Лісової пісні», звертається до листування поетеси й наводить (у власному перекладі) її лист до матері: «Zdaje mi się, że po prostu wspomniałam o naszych lasach i zateśniłam za nimi» [3, s. 346].

Зрештою, каже він, сам мотив ностальгічного суму за рідним краєм присутній і в багатьох інших творах української поетеси.

Після досить побіжного пояснення передумов появи у творчості Лесі Українки зацікавлення історією та міфологією автор статті підсумовує: «Znaczenie i stanowisko Łesi Ukrainki w literaturze ukraińskiej polega więc z jednej strony na tym, że, wprowadzając do poezji i dramatu europejską szerokość horyzontów, pierwsza zdobyła się na ogólnoludzką

problematykę, a zwłaszcza na stawianie i artystyczne rozwiązywanie zagadnień psychologicznych» [3, с. 346].

На його думку, любов, самопожертва, обов'язок, зрада власної особистості, вірність Вітчизні також знайшли в її творчості художню інтерпретацію, позбавлену провінційного примітивізму.

У своєму літературознавчому шкідці Ю. Лободовський, відомий письменник і перекладач, щирий симпатик України, торкається лише деяких аспектів драматичної творчості Лесі Українки. Сама ж назва статті «Творчість Лесі Українки» налаштовує читача до сприйняття повнішого й докладнішого висвітлення творчого доробку української письменниці, а не опису лише деяких мотивів її драматичних творів. Таке неповне висвітлення творчості української письменниці не давало польському читачеві повного уявлення про надзвичайне місце Лесі Українки в українській літературі. Усе ж стаття Ю. Лобовського заслуговує на увагу і вдячність українців, оскільки в ній здійснено спробу ознайомити й зацікавити польське суспільство її творчістю. Зрештою, досі в Польщі творчість Лесі Українки мало знана, і то не тільки серед широкого читацького загалу, а й навіть серед фахових літературознавців.

Статтю про Лесю Українку дослідник і перекладач Р. Жаховський починає з відомого вислову І. Франка про Лесю Українку, що ця хвороблива, тендітна дівчина є насправді єдиним чоловіком в українській літературі. І далі продовжує: «*Larissa Kosaczówna – Lesia Ukrainka pochmurnym, niemal średniowiecznym fanatyzmem swojej poezji, szczególnie zaś filozofją swoją – czynu i walki zobrażowana jest obok Szewczenki jako prawdziwa Kassandra odrodzenia ukraińskiego, wysoko wznosząc się ponad łagodny, defetystyczny provence współczesnej jej twórczości ukraińskiej*» [5, с. 6].

У своїй розвідці Р. Жаховський приділяє увагу не лише особі Лесі Українки, а й подає відомості про українських жінок, які, беручи активну участь у національно-суспільних процесах відродження України, ніколи не ховалися в тісний кут «жіночого питання». Як рівноправні члени суспільства, вони ставали в ряд борців за розбудову українського духовного життя, досить часто перевершуючи міццю характеру й таланту своїх товаришів-чоловіків. Місце жінки в українській культурі як рівноправного члена суспільства, вважає автор, є виявом нової тенденції. Вона спричинилася до того, що жінки ввійшли без жодної боротьби до української літератури, не

формує в ній окремого розділу «жіночої літератури», а створює передусім цінності загальнолюдського й національного значення.

Саме із цих позицій Р. Жаховський розглядає творчість Лесі Українки. Відводячи Лесі Українці особливе місце, він концентрується на представленні й інших жінок-літераторів: Марії Вілінської, більше відомої під псевдонімом Марко Вовчок, Ганни Барвінок, Олени Пчілки, Наталі Кобринської. Згадує також Чайку Дніпрову, Людмилу Старицьку-Черняхівську, Любов Яновську, Грицька Григоренка, Христину Алчевську, Галину Журбу, Наталю Забілу та ін. Говорить про Олену Телігу й Наталю Королеву. Найбільше місця присвячує життю та творчості О. Кобилянської і Лесі Українки.

Дослідник зазначає, що творчість українських письменниць перебуває у тіні імен двох жінок – Лесі Українки й О. Кобилянської, літературний доробок яких складає справжній скарб української літератури. Він творить із них головних представниць українського ренесансу ХХ ст., підносячи їх на найвищі височини людської геніальності.

Він пише, що свою літературну дорогу справжня національна пророчиця, поетеса величезного натхнення Леся Українка розпочала у час «gnębienia politycznego Ukrainy przez reakcyjne rządy zaborcze, w okresie szarego wegetowania słowa ukraińskiego, obskurantyzmu i kapitulacji narodowej, odsuwającej piekącą kwestję wyzwolenia politycznego i socjalnego daleko poza hasła “kagańca oświaty”, “pracy od podstaw”, w okresie beznadziejnego kwietyzmu i defetyzmu prowincji» [5, с. 4].

Р. Жаховський розповідає, що українська поетеса народилася на Волині й була вихована матір'ю Оленою Пчілкою на творах античної літератури. З малих літ болісно відчула «swój dysonans ze środowiskiem “niewolników – fellachów”, płaczących nad rzekami babilońskimi, “paralityków z błyszczącymi oczyma”, nie posiadających “własnego domu”, niemających żadnej “jasnej drogi” prócz “niewoli i tęsknoty”» [5, с. 4].

У перших творах Лесі Українки звучить той трагічний, палкий революційний пафос Спартака й незнане до того часу кредо «contra spem spero», крилатий, титанічний мотив бунтівника й переможця, який:

Od wroga nie lęka się śmierci

bowiem pieśń wolna umrzeć nie może... [5, с. 4] (пер. Р. Жаховського).

Польський дослідник наголошує, що трагедія Лесі Українки, хворої, тендітної дівчини, яка ціле життя страждала фізично від туберку-

льозу, була трагедією цілого українського народу, «невільників», які опинилися на роздоріжжі, у темряві політичної і психічної неволі:

*Chciałabym wyjść w czyste pole
upaść na ziemię surową
i płakać tak, by gwiazdy słyszały,
żeby się ludzie wzdrygali na łzy moje...* [5, с. 4] (пер. Р. Жаховського).
(«Płonie moje serce»)

Радянські критики, придивляючись до Лесі Українки – нібито піонерки української пролетарської літератури, на думку Р. Жаховського, частково мають рацію, коли говорять, що в її поезії дуже гучно звучить соціальний мотив. Проте в пізнішому періоді, особливо після революції 1905 р., Леся Українка виразно еволюціонує до національної проблематики й загальнолюдських проблем. Виносячи на перший план своєї творчості питання народної революції, вона стає фанатичною проповідницею гасел національного визволення (слід зауважити, що автор надто перебільшує як із «закликами до революції», так і з фанатизмом Лесі Українки), Касандрою українського народу, прославляючи братерство, величність доби й боротьбу духу у протиставленні до минучої нищості матерії:

*Czaruje wojska wrogie
i budzi na murach watrę
usnąć nie daje do brzasku...* [5, с. 4] (пер. Р. Жаховського).

Р. Жаховський пише, що в античній тематиці, у фантастичних феєріях Леся Українка бачить найбільш актуальні проблеми, розкриває свій світогляд активізму й волонтаризму, говорить про болячки сучасності та майбутнє свого народу. Трагізм її натхнення досконало втілено у драматичних творах, у яких українська поетеса досягає вершин своєї творчості. «Касандра», «Оргія», «Адвокат Мартин», «Камінний господар» (мотив Дон-Жуана), «У пущі», «Лісова пісня» – фантастична феєрія на тлі поліської міфології – творять класичні шедеври української літератури, висоти слова й української духовності.

Закінчуючи аналіз творчого доробку української поетеси, дослідник зазначає, що постать Лесі Українки після Шевченка найвидатніша й найтрагічніша в історії української літератури. «Obudzony przez Szewczenkę "chaos stepowy" ukraińskiego narodu zakuwa w kla-

syczny pancierz formującej się idei narodowej Łesia Ukrainka, daje mu “wizerunek swego ducha w wędrówkę przez stulecia”» [5, с. 5].

Наводячи польському читачеві відомості про вибрані імена з історії української літератури, редакція часопису підтверджувала, що така історія існує і що може бути предметом зацікавлення пересічного польського читача.

Підсумовуючи сказане, відзначимо, що рецепція творчості Лесі Українки на сторінках часопису «*Biuletyn Polsko-Ukraiński*» підносила освітній і загальнокультурний рівень обох народів. Видавці й автори видання вбачали в особі видатної української письменниці виразника національної і державницької свідомості українського народу. Своєю творчістю Леся Українка сприяла здійсненню справи українсько-польського (європейського загалом) єднання на основах рівності та демократії. Ідея діалогу польсько-української співпраці, яку пропагував «*Biuletyn Polsko-Ukraiński*», не була марною, бо дала змогу обом сторонам піднятися над давніми конфліктами та образами.

Джерела та література

1. Bocheński A. Problem polsko-ukraiński w ziemi czerwieńskiej / A. Bocheński, S. Łoś, W. Bączkowski. – Warszawa : Polityka, 1938. – S. 35.
2. Ed. K. [Edward Kark]. Łesia Ukrainka / Ed. K. [Edward Kark] // *Biuletyn polsko-ukraiński*. – 1933. – Nr 12. – S. 1–2.
3. Łobodowski J. Twórczość Łesia Ukrainki (w dwudziestopięciolecie śmierci – 1913–1938) / J. Łobodowski // *Biuletyn polsko-ukraiński*. – 1938. – Nr 32 (271). – S. 345–346.
4. Paczkowski A. Prasa polska w latach 1918–1939 / A. Paczkowski. – Warszawa : PWN, 1980. – 534 s.
5. Żachowski R. [Kosacz J.]. Kobiety w literaturze ukraińskiej / R. Żachowski // *Biuletyn polsko-ukraiński*. – 1934. – Nr 26. – S. 7–8 ; 1934. – Nr 27. – S. 3–6.

References

1. Bocheński, A., and Łoś, S., and Bączkowski, W. 1938. *Polsko-ukrainska problema v chervenskii zemli* [Polish-Ukrainian problem Cherven land]. Varshava: Polityka (in Polish).
2. Kark, Edvard. 1933. “Lesia Ukrainka” [Lesia Ukrainka]. *Biuletyn polsko-ukrainskyi*, 12: 1–2 (in Polish).
3. Lobodovskyi, Y. 1938. “Tvorchist Lesi Ukrayinky (v dvadtsiatypiatyrychchya smerti – 1913–1938)” [Creativity Lesia Ukrainka (Twenty-five years in the death – 1913–1938)]. *Biuletyn polsko-ukrainskyi*, 32 (271): 345–346 (in Polish).
4. Pachkovskyi, A. 1980. *Polska presa v 1918–1939 rokakh* [Polish press in the years 1918–1939]. Varshava: PVN (in Polish).

5. Zhakhovski, R. 1934. "Kosach Yu. Zhinky v ukrainiskii literature" [Women in Ukrainian literature]. *Biuletyn polsko-ukrainskyi* 26: 7–8; 27: 3–6 (in Polish).

Яручик Ольга. Рецепция Леси Украинки в журнале «Biuletyn Polsko-Ukraiński». В статье рассматривается рецепция Леси Украинки в варшавском иллюстрированном еженедельнике «Biuletyn Polsko-ukraiński», а также подчеркивается важная роль, которую сыграл «Biuletyn Polsko-ukraiski» в тогдашних польско-украинских отношениях (30-е гг. XX ст.). В постоянной аргументированной полемике с политическими оппонентами-полонофилами издательский союз «Biuletynu» создал модель польско-украинского журнала, который не только освещал дела сугубо национальные, явления, события, которые происходили в Украине, Польше, в мире, но и помогал повышению украинского национального сознания и популяризации украинской идеи в польских культурных кругах. «Biuletyn» поднимал проблемы политики, экономики, истории, культуры, литературы и искусства. С самого начала своего существования много внимания уделял популяризации украинской литературы среди интеллектуальных польских кругов и прогрессивной интеллигенции, к которым прежде всего обращался журнал.

Ключевые слова: польско-украинские взаимоотношения, сотрудничество, творчество, переводы, критика.

Yaruchy Olha. Subject: Reception of Lesia Ukrainka in Periodicals “Biuletyn Polish-Ukrainian”. In the article the attention is concentrated on the reception of Lesia Ukrainka in the Warsaw weekly illustrated magazine “Biuletyn Polish-Ukrainian”, and also the important role which was played by “Biuletyn Polish-Ukrainian” relations (the 30-th of XX century) is underlined. In the permanent argued polemic with political opponents – the publishing union “Biuletynu” created the model of the Polish-Ukraine magazine which covered not only national phenomena, events, which took place in Ukraine, in Poland, in the world, but also helped to get up the Ukrainian national consciousness and popularization of the Ukrainian idea in the Polish cultural circles. “Biuletyn” considered the problems of politics, economy, history, culture, literature and art. Since its existence it devoted much place to the popularization of Ukrainian literature among the intellectual Polish circles and progressive intelligence, to which the magazine addressed.

Key words: Polish-Ukrainian relations, cooperation, creation, translations, criticism.

Стаття надійшла до редакції 11.10.2016 р.

**ТВОРЧИСТЬ ЛЕСІ УКРАЇНКИ
В ПОРІВНЯЛЬНОМУ КОНТЕКСТІ:
ОСОБИСТІТЬ – ЛІТЕРАТУРА – ТЕКСТ.
МОВНОСТИЛІСТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ
ТВОРІВ ЛЕСІ УКРАЇНКИ**

УДК 821.161.2.09

Олександра Вісич

**ПОЕЗІЯ ОКСАНИ ЗАБУЖКО «ЗАДЗЕРКАЛЛЯ:
ПАНІ МЕРЖИНСЬКА»: ДРАМАТИЗАЦІЯ МЕТАТЕКСТУ**

Стаття присвячена аналізу поезії Оксани Забужко «Задзеркалля: пані Мержинська» та розмаїття форм метатексту в ній. Окрему увагу приділено засобам драматизації в цьому ліричному творі. Доведено, що метатекстуальні компоненти на кшталт біографії Лесі Українки й алюзій на її твори створюють ефект міні-п'єси.

Ключові слова: метатекст, драматизація лірики, трагедія, репліка, Леся Українка.

Термін «метатекст» стрімко увійшов у літературознавство ХХ ст., породивши численні варіації і не менш численні дебати, починаючи з тлумачень «важковаговиків» Барта й Ліотара або Бахтіна й Лотмана. Сьогодні можемо констатувати одночасне функціонування низки різновекторних трактовок феномену метатексту й можливість синтезованого їх застосування в літературознавчому аналізі художніх творів. Зокрема, у цьому дослідженні стане продуктивною актуалізація кількох засадничих метатекстуальних концепцій. Насамперед, це розуміння метатексту як пояснювального механізму й водночас суголосного явища самосвідомості літератури, – обидва підходи фіксують рефлексивність творчості, спрямовану назовні, на пізнання загальних законів буття, або всередину – на розкриття природи творчості. Тому об'єктом метатекстової рефлексії може бути й особистість митця, творчий процес, природа таланту, проблеми художньої свідомості тощо.

Трактування метатексту як зовнішньої щодо тексту конструкції сприяє схематизації аналізу тексту завдяки визначенню чіткої струк-

тури взаємодії первинних і похідних художніх елементів. Причому первинні тексти часом визначаються як такі, що займають вершинне положення в ієрархії текстів і більшою чи меншою мірою детермінують появу нових текстів певної культури.

Важлива ознака метатексту – конденсована літературність, адже «він вбирає у себе художні та нехудожні жанри, дозволяє варіативність складу, не наділений універсальними змістовими прикметами, але водночас створює особливу комунікативну ситуацію, що змушує сприймати окремі твори як співвіднесені одне з одним висловлювання» [цит. за: 3, с. 23].

Завдання цього дослідження полягає у виявленні форм метатексту в поезії Оксани Забужко «Задзеркалля: Пані Мержинська» та його ролі в драматизації цього ліричного твору.

Творчий діалог Оксани Забужко й Лесі Українки вже давно привернув увагу літературознавців, на що вказують такі статті, як «Жіноче письмо на порубіжжі віків (Леся Українка, Оксана Забужко)» Н. Зборовської, «Леся Українка – Оксана Забужко: до проблеми творчої комунікації» О. Шаф, «Месниця? Зрадниця? Феміністка? Міф про Клітемнестру в поезії Оксани Забужко» Г. Біберової та ін. Насамперед ідеться про інтертекстуальне поле поетичних та прозових творів нашої сучасниці, зокрема роману «Музей покинутих секретів», повістей «Інопланетянка», «Дівчатка», віршів «Бульвар Лесі Українки», «Балада про горду царівну», «Клітемнестра» тощо. Впадає в око не лише суголосність у моделюванні образів, а й певна дискусійність творчих світів Оксани Забужко й Лесі Українки. Приміром, за Г. Біберовою, останній зі згадуваних творів є своєрідною «полемікою Клітемнестри Забужко із Лесиною Кассандрою» [1, с. 58].

Дослідники слушно констатують, що «комунікування Лесі Українки та Оксани Забужко реалізується широко – як взаємодія свідомостей»... й «увиразнюється часовою віддаленістю їхніх епох» [7, с. 244]. Л. Масенко стверджує наявність у творах Оксани Забужко «спадкоємного зв'язку» із символікою й образно-сисловою системою творів» знаменитої попередниці та виокремлює в її художньому дискурсі так званій «код Лесі Українки». Власне прочитанню сутності коду Лесі Українки присвячена відома праця Забужко-філософа «Notre Dame d'Ukraine: Українка в конфлікті міфологій». Особливо прискіпливо крізь призму творчості Лесі Українки авторка книги аналізує проблему жіночої ідентичності в широкому культуротворчому

контексті. Погляд на жінку як текст, актуалізований нині, запропоновано у вірші Оксани Забужко «Задзеркалля: Пані Мержинська» (збірка «Автостоп»). Не можна не звернути уваги на інтертекстуальний складник назви твору, що містить покликання на відомий роман Льюїса Керрола «Аліса в Задзеркаллі», який визначає специфічну структуру хронотопу поезії. За задумом авторки «Задзеркалля» – текст-гра, текст-провокація, спроба уявити альтернативну біографію Лесі Українки, запропонувати її вигадану іпостась, відкинувши на маргінеси справжню мистецьку самореалізацію як нонсенс.

У невеликому за обсягом творі поетесі вдалося порушити низку питань, у фокусі яких перебуває феномен особистості Лесі Українки. Насамперед поезія заслуговує прочитання в гендерному ключі. Змальована в ній ілюзія можливої сімейної ідилії – своєрідна спроба створити ілюстрацію до проблеми статі й культуротворчості. Дослідники слушно зауважують недовіру Оксани Забужко до родинного гнізда, яке традиційно вважають чи не максимальним полем для самовираження жінки. Однак потенціал творчої особи, свідомо чи несвідомо, завжди виходитиме за окреслені кордони цього простору. Інтерес до розмаїтих міркувань на тему сімейного щастя не був чужим і для Лесі Українки. Причому знаходимо в її текстах чимало іронічних висловлювань з цього приводу. У п'єсі «Блакитна троянда», наприклад, *bonvivant* Милевський у розмові про класичні зразки кохання кидає таку фразу: «А Данте, може, якби мав щастя познайомитися з своєю Беатріче ближче, то теж, може, попросив би її руки, щоб приміряти на неї шлюбний перстень. Тоді б ми мали не “Божественну комедію”, а просто комедію під назвою “Як у людей, так і у нас”» [5, с. 32]. Оксана Забужко не вдається до відкритої іронії, навпаки – її зображення стосунків «як у людей» на диво гармонійні, респектабельні, піднесені мало не до ідеалу в його побутовому повсякденні або ж у загальноприйнятому розумінні жіночого щастя. І контрастом до цієї самодостатності звучать різкі акорди, що є покликом з іншого, віртуального у вимірах пані Мержинської світу.

Опозицією до затишно влаштованого життя Лариси Петрівни виступає відлуння твору Лесі Українки «Одержима». Варто нагадати, що драматична поема «Одержима» була написана біля смертного одра тяжкохворого Мержинського. У листі до Івана Франка Леся Українка відверто коментувала свій катарсисний стан у момент народження твору: «...я її в таку ніч писала, після якої, певне, буду

довго жити, коли вже тоді жива осталась. І навіть писала, не перетравивши туги, а в самому її апогею. Якби мене хто спитав, як я з того всього жива вийшла, то я б теж могла відповісти: “J’en ai fait un drame...”» [6, с. 163]. Без перебільшення можна стверджувати, що ця ніч стала кульмінацією у творчому поступі Лесі Українки, оскільки вона не тільки написала драму, а й розпочала новий виток своєї драматургічної творчості, завдяки чому численні голоси її персонажів отримали статус класики української літератури. Власне, Оксана Забужко проводить альтернативну лінію життєвого шляху письменниці, насправді оминувши біфуркаційну точку життя Лесі Українки. У художньому світі поезії щасливе одруження з коханим Мержинським, народження дитини, зрештою, родинна злагода «закриває шлях» Ларисі Петрівні до контакту з «демоном творчості». Інакше кажучи, хеппі-енд тієї страшної ночі насправді стає смертоносним для Лесі Українки як митця, оскільки її повністю захоплює нова «роль» у річищі сімейних турбот.

Героїня Забужко – повна протилежність образу Міріам, апеляція до якого є головним вектором метадраматизму цього твору. Лариса Петрівна (Лесюня) – ніжна мати, кохана дружина, турботлива господиня, повністю зосереджена на миттєвостях у своєму домашньому кубельці, і щоденний ритм приносить їй гармонію, навіть інколи самовдоволення, гордощі, які властиві жінкам, схильним до змагань в оцінках успіхів своїх дітей. Тінь Міріам із «непрожитого» нею життя викликає інші асоціації, вона – блукалець із вічності, що невидимо огортає міні-світ Лариси Петрівни, нагадує про самотність, пристрасть, боротьбу, невтоленність почуттів, ненависть юрби, а, найголовніше, – кордон ірреальності, за яким панує фантазія, та «сила чарівна», яка дається вибраним, і нерідко – ціною власного життя. Синдром напливів пам’яті неіснуючого, що переслідує Ларису Петрівну, Оксана Забужко передає за допомогою лаконічної аплікації. Жінку змушує здригатися голос із єврейських кварталів (їх, до речі, було чимало в Києві початку ХХ ст.), яким, очевидно, кличуть дитину, що грається, додому:

– *Міріам!*

(*Міріам! Міріам! – захлинулась горбами луна*) [2, с. 174].

Спроби пригадування Лариси Петрівни марні, але невідступні, тому чоловік вважає за потрібне відвертати дружину від інтенсивних

зусиль проникнення в недосяжне, що справляє враження алюзії на наявний у цілком благополучної пані симптом психічного розладу, який потребує посиленої релаксації. Дослідники мнемонічних особливостей людини, указуючи на невичерпні можливості образного мислення, інколи прирівнюють останнє передусім з актуалізацією пам'яті та надаванням нового сенсу, нових кодів пратексту. Однак на цей рівень Лариса Петрівна вийти неспроможна, адже вона видужала не тільки від сухот, а й від творчості, яку у світі «інакшім» вважають патологією. Подружнє життя подарувало Ларисі Петрівні численні нюанси звичайних людських радощів, але не змогло повністю стерти рецидиви творчого безуму.

Явище драматизації ліричного твору доволі поширене в літературі й проявляється на різних рівнях тексту, зокрема на рівні пафосу і в різкій зміні емоційної тональності; суб'єктної і просторово-часової організації твору. На рівні поетичної граматики драматизації лірики сприяє варіювання граматичних фігур.

М. Бахтін визнавав специфічною структурою драматичного мислення його вибіркочу спорідненість із просторовими категоріями, а також зі здатністю сприймати світ і людину не в аспекті «діалектичного становлення», а у формі драматичного зіставлення. У поезії Оксани Забужко об'єктами зіставлення стають, з одного боку, вигаданий персонаж, а з іншого – умовно реальний образ Лесі Українки. Детальний опис простору створює специфічну атмосферу твору й задає драматизовану тональність жанру. Вже на початку простір побудований за принципом парадоксу: світ, «найбільш реальний з усіх можливих», – оксюморон, зухвало протиставлений об'єктивній реальності. У ньому закономірним є зворотний рух і панує «інакшість». Загалом перша строфа виконує роль, подібну до тої, що має ремарка в драмі. Притому в ній об'єднано декілька функцій, і найперша з них – топографічна. Цікаво, що простір поступово масштабується: світ – Київ – вулиця – хідник. У результаті такого чи не кінематографічного прийому відбувається наближення до персонажа, а водночас реалізується ще одна функція ремарки – авторський опис героя та його оточення, у цьому випадку – дитини.

Численні випадки виокремлення частини тексту в дужки, хоч і не завжди послідовні, також допомагають створити ефект міні-п'єси. Інколи ці фрагменти нагадують ремарку або справляють враження ремарки в ремарці:

У світі, найбільш реальнім з усіх можливих, – у такому самому Києві, тільки трохи інакшим (всі знайомі кав'ярні – по другому боці вулиць, рух екіпажів і авт тече в супротивну сторону)... [2, с. 173].

В іншому випадку – це внутрішній голос ліричної героїні, перейнятий побутовою суєтою:

бліда, ще дрібку знервована по пережитім уранці (підгоріла молочна кашка: розрахувати няньку!)... [2, с. 173].

Використання засобів монтажу й кадрування художньої ситуації так само супроводжуються характерною пунктуацією. У сукупності ці прийоми надають динамічності тексту.

Ще один виразний елемент, оформлений дужками, – риторичне звертання до пані Мержинської чи то її уявної знайомої, родички, а, може, і колективного персонажа, ретранслятора «народної мудрості»:

(а бачиш, Лесюню, добре казав тоді лікар: всі ті дівочькі сухоти – то просто од нервів, вийдеш заміж, народиш – і все минеться) [2, с. 173].

За своєю суттю ця репліка функціонально близька до хору в античній трагедії. З класичним драматичним жанром поезія Оксани Забужко споріднена ще на двох рівнях тексту: семіотичному (кров із пальця Мержинської) і метатекстуальному. Саме на останньому й розгортається світоглядний конфлікт твору, що є неодмінним чинником трагедії. Зіткнення відбувається не між персонажами, а цілим ілюзорним світом і його контргравцем – світом реальним, про який у поезії не йдеться, однак він усе ж присутній у метапросторі і з легкістю прочитується реципієнтом. Метатекст складається з кількох питомих компонентів: згадувана вище драматична поема «Одержима» та біографія Лесі Українки. Посередником між цими світами є образ вогненного янгола. Своєю появою в тексті він відкриває додатковий вимір, ускладнюючи художню структуру задзеркалля. Присутня алюзія на творчість Лесі Українки, для якої характерне звертання до теми природи натхнення та ролі музи.

Згадаймо такі твори Лесі Українки, як «До музи», «Зимова ніч на чужині», «Як я люблю оці години праці» та ін. Письменниця неодноразово наголошувала, що її тяжіння до стану натхнення завжди

переважало в її інтенціях. «І на своїм чолі твоє сіяння / Почуть бажаю хоч єдину мить» [4, с. 120], – звертається вона до Музи. Не лякав її навіть посланець із потойбічного світу, якого уособлює, скажімо, Ангел помсти чи Перелесник. Останній, за переказами, «Не дьяволом з’являвся, не марою, / Спадав летючою зорею в хату», дарував безсонні ночі народження «золотих квіток» [4, с. 198]. Побачення з ним відкривали чакри творчості, самозабуття, пориви в незвідане:

*І хтось немов схиляється до мене,
І промовляє чарівні слова,
І полум’ям займається від слів тих,
І блискавицею освічує думки [4, с. 198].*

Інфернальність «потойбічності» янгола в поезії Оксани Забужко приглушена, він трансформований до вигляду типового сірого сучасника, що в «попілавому плащі» маскується під кавомана. Однак насправді янгол віддано чекає свою обраницю, під його плащем – крила, які повинні запалити «вогністі шати» слів ще ненароджених з-під письменницького пера – Міріам, Прісцилли, Мавки, Долорес... Його місія може бути виконана тільки за умови зустрічі з єдиною жінкою-автором, здатною на офіру творчості. Але вона – у полоні обіймів звичайного чоловіка, вслухається в трем свого тіла, і неможливість пересікання координат «вогненного янгола» й Лесюні в підтексті Оксани Забужко постає справжньою трагедією культури.

Отже, метатекст поезії Оксани Забужко формується романом Льюїса Керрола, творами й біографією Лесі Українки. Його функція проявляється в створенні специфічного «задзеркального» хронотопу і, головне, драматизації ліричного твору за рахунок утілення віртуальної мнемосхеми, яке передбачає зіткнення реального життя та його вигаданої альтернативи.

Джерела та література

1. Біберова Г. Месниця? Зрадниця? Феміністка? Міф про Клітемнестру в поезії Оксани Забужко / Г. Біберова // Слово і час. – 2006. – № 6. – С. 53–63.
2. Забужко О. Друга спроба : вибране / О. Забужко. – К. : Факт, 2005. – 320 с.
3. Лазаренко Д. М. Категорія «метатекст» у термінологічній парадигмі сучасного літературознавства / Д. М. Лазаренко // Держава та регіони. Серія : Гуманітарні науки. – 2009. – № 3/4. – С. 21–26.
4. Українка Леся. Поезії / Леся Українка // Українка Леся. Зібр. творів. У 12 т. Т. 1. – К. : Наук. думка, 1975. – 448 с.

5. Українка Леся. Драматичні твори (1896–1906) / Леся Українка // Українка Леся. Збір. тв. У 12 т. Т. 3. – К. : Наук. думка, 1976. – 397 с.
6. Українка Леся. Листи (1903–1913) / Леся Українка // Українка Леся. Збір. тв. У 12 т. Т. 12. – К. : Наук. думка, 1979. – 694 с.
7. Шаф О. Леся Українка – Оксана Забужко: до проблеми творчої комунікації / Ольга Шаф // Вісник Львівського університету. Серія : Іноземні мови. – 2012. – Вип. 20. – Ч. 2. – С. 243–249.

References

1. Bibierova, H. 2006. “Mesnytsia? Zradnytsia? Feministka? Mif pro Klitemnestru v poezii Oksany Zabuzhko” [Nemesis? Traitor? Feminist? Mith about Klitemnestra in Oksana Zabuzhko poetry]. *Slovo i chas* [Word and Time], 6: 53–63 (in Ukrainian).
2. Zabuzhko, Oksana. 2005. *Druha sproba: Vybrane* [The Second Try]. Kyiv: Fakt (in Ukrainian).
3. Lazarenko, D. M. 2009. “Kategoriia «metatekst» u terminolohichnii paradyhmi suchasnoho literaturoznavstva” [The category “metatext” in the Term Paradigm of Contemporary Literary Theory]. *Derzhava ta rehiony. Serii: Humanitarni nauky*. [State and regions: Humanitarian Science], 3/4: 21–26. (in Ukrainian).
4. Ukrainka, Lesia. 1976. “Poezii” [Poetry]. *Zibrannia tvoriv u 12 tomakh. Tom 1* [Collection of works]. Kyiv: Naukova dumka (in Ukrainian).
5. Ukrainka, Lesia. 1976. “Dramatychni tvory” (1896–1906) [Dramas]. *Zibrannia tvoriv u 12 tomakh. Tom 3* [Collection of works]. Kyiv: Naukova dumka (in Ukrainian).
6. Ukrainka, Lesia. 1979. “Lysty (1903–1913)” [Letters]. *Zibrannia tvoriv u 12 tomakh. Tom 12* [Collection of works]. Kyiv: Naukova dumka (in Ukrainian).
7. Shaf, O. 2012. “Lesia Ukrainka – Oksana Zabuzhko: do problemy tvorchoi komunikatsii” [Lesia Ukrainka – Oksana Zabuzhko: the problem of creative communication]. *Visnyk Lvivskoho universytetu. Serii: Inozemni movy* [Journal of Lviv University : Foreign Languages], 20: 243–249 (in Ukrainian).

Висич Александра. Поэзия Оксаны Забужко «Зазеркалье: госпожа Мержинская»: драматизация метатекста. Стаття посвящена аналізу поезії Оксани Забужко «Зазеркалье: госпожа Мержинская», в частности, дослідванню різноманітності форм метатекста в ній. Актуальними для цього дослідження являються трактування метатекста як пояснювального механізму, явлення самосвідомості літератури, направлені на пізнання природи творчості; крім того, як зовнішньої по відношенню до тексту конструкції. Особливу увагу приділено засобам драматизації ліричного твору на рівні пафосу, позначеної різким зміном емоційної тональності; на рівні суб'єктної та просторово-часової організації твору, драматичного порівняння. Виявлено, що в творі Оксани Забужко об'єктами порівняння стають, з однієї сторони, вигаданий персонаж з альтернативною історією життя, а з іншої – умовно реальний образ

Леси Українки. Доказано, що метатекст формується кількома значимими компонентами: романом Льюїса Керролла, произведениями и биографией Леси Українки. Его функция проявляется в создании специфического «зазеркального» хронотопа и, главное, драматизации лирического произведения и создании эффекта мини-пьесы.

Ключевые слова: метатекст, драматизация лирики, трагедия, реплика, Леся Українка.

Visych Oleksandra. The Poem of Oksana Zabuzhko “Through the Looking Glass: Mrs Merzhynska”: Dramatization of Metatext. This article analyzes the poetry of Oksana Zabuzhko “Through the Looking Glass: Mrs Merzhynska”, in particular, we study the diversity of metatext in it. Among others it is chosen such options of metatext as an explanatory mechanism, self-consciousness of literature aimed at understanding the nature of creative work; moreover external construction on relation to the text. Special attention is paid to the means of dramatization of lyrical work at the level of pathos that is marked by a abrupt change in emotional tone; as well as at the level of subjective and spatiotemporal organization of the work and its dramatic comparison. It is proved that the poem of Zabuzhko has two objects of comparison. They are a fictional character from the alternative history of life on the one hand and a conventionally real image of Lesia Ukrainka. It is found that metatext has been formed by several specific components: Lewis Carroll’s novel, biography and works of Lesia Ukrainka. Its function is in the creation of a specific “through-the-glass” time-space, and most importantly, lyrical dramatization of the poem and creation of the effect of mini-play.

Key words: metatext, dramatization of lyrics, tragedy, replica, Lesia Ukrainka.

Стаття надійшла до редакції 04.10.2016 р.

УДК 821.161.2-1.09

Олеся Калинюшко

НОМО FABER ЯК НОМО VIATOR: МОДЕРНА ТА ПОСТМОДЕРНА ВІЗІЇ (НА МАТЕРІАЛІ ЛІРИКИ ЛЕСІ УКРАЇНКИ ТА ОКСАНИ ЗАБУЖКО)

У статті на основі порівняльного аналізу лірики Лесі Українки та Оксани Забужко встановлено залежність характеру мандрів героїнь від специфіки образу митця, сформованого в епохи модернізму та постмодернізму відповідно. Простежено, що модерна доба, возвеличуючи постать *homo faber(a)*, представляє мандри як шлях його духовного становлення, підтвердження стійкості та

© Калинюшко О., 2016

внутрішньої сили, натомість постмодерна епоха, переосмислюючи роль митця, на чільне місце виводить *homo viator(a)*, який, трансформуючись у номада, репрезентує образ дезорієнтованого індивіда, позбавленого могутності модерного митця-проводиря.

Ключові слова: Леся Українка, Оксана Забужко, *homo faber*, *homo viator*, мандри, дім, номад, модернізм, постмодернізм.

Модернізм та постмодернізм репрезентують два полярні погляди на призначення митця, незмінним, проте, є активне культивування мотиву мандрів та репрезентація *homo faber(a)* (людини, що творить) як *homo viator(a)* (людини, що мандрує). Зіставлення образу мандрів ліричних героїнь Лесі Українки та Оксани Забужко дасть змогу проаналізувати вплив світоглядних та естетичних цінностей обидвох епох на формування образу мандрівника й на маркування подорожі та долучитися до розробки питання творчого діалогу письменниць.

Творчість Лесі Українки та Оксани Забужко неодноразово ставала об'єктом порівняльних літературознавчих розвідок. Дослідники, зокрема Н. Зборовська [5] та О. Шаф [14], підкреслюють комунікативний потенціал письменниць, який зумовлений знаковістю їх постатей та незауваженим апелюванням сучасної авторки до персони Лесі Українки. Свідома настанова Оксани Забужко – воскресити шляхетську благородну Україну через переосмислення творчості Лесі Українки – виявляється не лише в критичних роботах письменниці. Оксана Забужко розгортає у творах ціннісні домінанти своєї наставниці. Зокрема, як зауважує Л. Масенко, письменниця втілює у своїй творчості ідеї «незламної боротьби за свободу» та «духовного опору поневоленню», основоположні у світоглядній парадигмі Лесі Українки [12]. Спільність пріоритетів письменниць, їхнє вболівання за долю України, яке не дозволяє визначити їх як космополітів, дає нам змогу зосередити увагу саме на відмінностях у конструюванні образу мандрів, залежних від особливостей доби.

Мета нашої роботи – простежити особливості реалізації образу подорожі та мандрівця в ліриці Лесі Українки й Оксани Забужко – яскравих репрезентантів модерного та постмодерного типів світорозуміння в українській літературі.

Подорожі займають вагоме місце і в житті, й у творчості Лесі Українки. Літературознавці традиційно наголошують на вимушеності мандрів у житті письменниці. Зокрема, як зауважує С. Кочерга, «Леся Українка не була схильна до безґрунтянства, вона надзвичайно ціну-

вала атмосферу дому, патріархальну родинність і в той же час автономність в її межах. Але недуга приречла її на постійні мандри, що поступово перетворились для неї на триб життя» [6, с. 116]. Проте хвороба, безумовно, не стільки була каталізатором її подорожей, скільки пригнічувала її мандрівницьку вдачу. Ось що пише поетеса батькові: «Тільки що був у мене доктор, і я ще раз радилась з ним про свої подорожі. Він мені не радить їхати у Флоренцію й Рим, бо трудно сподіватись, щоб я могла там не втомитись, а втома може зруйнувати багато з того, що здобуто тут. Отже не поїду. Може, будуть коли щасливіші часи, тоді поїду в Європу туристкою, а тепер уже буду їздити пацієнткою» [10, с. 352]. Те, що визначаємо Лесею Українку як мандрівницю, зумовлено не кількістю відвіданих нею країн, а внутрішньою налаштованістю на подорожі та відкриття Нового. Так, у листі до бабусі письменниця демонструє своє ставлення до Іншого: «Чого вам так не подобався Харків? Усі, котрі там були, здається, хвалять його. Ви кажете, що там різного народу багато, я вже собі думаю, що Одеса вам, певне, зовсім не сподобалась би, бо там уже такий різношерстий люд, що в Харкові, певне, такого нема. Як на мене, то в тому іще нічого поганого нема, що там так багато чужих людей, навіть цікавіше виходить...» [9, с. 26]. Прийняття Чужого (нерідної Італії) через уподібнення до знайомого, Свого демонструє лірична героїня Лесі Українки в поезії «Дим». Виїжджаючи, героїня потерпає від розставання з рідним краєм, чужа земля постає перед нею в неприємних серцю образах «рижових полів», «страшних “різайі”», «де невидимкою малярія літає, / Не боячись ні диму, ні вогню...» [8, с. 292]. Пізнаючи в чужому краї негаразди та біди своїх земляків, героїня позбавляється від упередженого ставлення до країни: «А над усім той дим, той легкий дим, / Що не гризе очей, притьмом не душить, / А тільки небо ясне застилає, / І краде людям сонечко веселе, (...) / Той дим проник мені у саме серце, / І стиснулось воно, і зацімло, / І вже не говорило: чужина» [8, с. 293]. Такий спосіб осягнення Іншого Т. Литвин означає як дескриптивну схему «дзеркало», або «ототожнення» [11, с. 101].

Мотив дороги пронизує також творчість Оксани Забужко. Як стверджує сама авторка, мандри прийшли в її життя в 1992–1993 рр., які стали для неї роками «автостопа, подорожей, поїздок» [3], тоді ж було створену поетичну збірку «Автостоп». «У цей час відкрились

кордони, можна було подорожувати, навчатись тому, що в СРСР було не доступне» [3], – наголошує О. Забужко.

Один із провідних мотивів у поезіях Лесі Українки про мандри – туга за батьківщиною. Хоч ліричні герої поетеси й потерпають від розлуки з домом, це не суперечить моделі поведінки *homo viator(a)*, адже, як зауважує польська дослідниця Марія Зовісво, *homo viator* на противагу номаду, у якого він трансформується в постмодерну добу, водночас постає й Одиссеєм, що переживає «ностальгічну подорож додому», і Енеєм, який відкриває нові землі заради того, щоб їх «приручити» та «одомашнити», тобто центром подорожі *homo viator(a)*, його найважливішою інтенцією є дім [15, с. 6]. Так, у поезії «У путь» ліричний герой вирушає «в чужу сторону» [8, с. 89] із відвагою в серці, проте зі сльозами на очах, адже покидає батьківщину.

Постмодерна людина живе у світі, у якому ностальгію за домом заступає відчуття невикоріненості, номадизму. Відкидаючи національну ідентичність як визначальну, людина перебуває в безперервному процесі пошуку себе в Іншому, Чужому. Термін *номад* на позначення суб'єкта постмодернізму отримав окреслення у працях Ж. Дельоза. *Номад* (з фр. – кочівник) – це «індивід, позбавлений будь-яких орієнтирів, меж, стабільних властивостей». Номад «втілює безкінечні переміщення, перманентну безмісцевість і бездомність... Номад не здатний мати дім і не прагне цього» [2, с. 54]. Так, у поезіях «Постскрипtum: Дорогою додому» та «New York» формально лірична героїня О. Забужко – номад, адже визнає свою відчуженість від будь-якого топосу: «А за тим склом була чужа країна – / Й на всій Землі моєї не було» [4, с. 134]. Проте номадизм героїні видається штучним: не внутрішнім принципом, а радше зручною позицією, яка дає змогу переконати саму себе в байдужості до батьківщини, її болю та проблем, які людина з активною життєвою позицією переживає як особисті. Героїня, намагаючись зрозуміти, що ж її приваблює в Америці – країні, у якій і без неї «повнісінько всяких зайд», «на краях зору» яких вона «лиш ще одна біла кукла», розмірковує: «Я люблю цю країну – за те, що вона нічия, / Що вона не моя – і не мушу її любити» [4, с. 249]. Такий висновок лише підтверджує, що номадизм героїні – це насамперед втеча з дому в країну, у якій вона почувається вільною, «як вільним буває лист, у шухляду вкинутий і до пори забутий» [4, с. 249]; водночас Америка залишається для неї країною непорозуміння, тому що не є домом: «В небі горять перехняблені Терези, / І Стрілець з

цього боку землі виглядає, як вершинок. / Місяць з'являється нагло, мов терорист, – / Не з того боку, і не за тим закрутом...» [4, с. 249]. Схожі внутрішні колізії переживає героїня поезії Лесі Українки «Поворіт». Вона, як і alter ego О. Забужко, прагне возз'єднання з батьківщиною й водночас боїться свого повернення додому: «Я марила весь час про воріття хвилину / Серед чужого, іншого життя, – / Та завжди першу колючу тернину / Приносила хвилинка воріття» [8, с. 176]. Їй, як і героїні О. Забужко, не вистачало свободи: «Мене знов обступила тісна, щільна / Неволі рідної знайома стіна, / І кожна думка там, що народилась вільна, / Враз блідла, мов невільниця сумна. [...] Тоді мені ота далека чужина / Здавалась краєм вічної весни. / Так перелітна приборкана пташина / Про вирій смутно марить восени» [8, с. 177].

Одна із визначальних особливостей модернізму – піднесення митця до статусу надлюдини, творця. В. Агеева зазначає, що погляди Лесі Українки щодо призначення та ролі митця й мистецтва зазнали трансформації від народницького оспівування мистецтва як «засобу служіння суспільству», романтичних закликів до «самопосвяти, самопожертви», до розуміння митця як «виконавця вищої волі», який «не хоче і не може дбати про запити аудиторії» [1]. Водночас дослідниця додає, що, відмовляючись від ролі ратая та каменяра, лірична героїня Лесі Українки обирає роль духовного проводиря. Тобто, як бачимо, світоглядна еволюція письменниці все ж не торкнулась уявлень письменниці про тенденційність мистецтва як знак його високої якості. Суспільна зумовленість творчості Лесі Українки корелює із творчою настановою О. Забужко. Як відзначає М. Моклиця, «при всьому рафінізмі і естетстві, не тільки проза, а й поезія, загалом вся творчість Оксани Забужко є соціально орієнтованою. Це особистість, яка не може назавжди відвернутися від реального світу, занурившись у вигаданий, вимріяний, нафантазований тощо світ» [13, с. 323]. На відміну від епохи модернізму, постмодерна доба знімає автора та митця з п'єдесталу. Отож, настанови письменниць на висвітлення злободенних проблем та переінакшення дійсності втілюються по-різному.

Ното faber у ліриці Лесі Українки постає проводирем слабкого, змученого народу, із яким прагне розділити горе. Відчуття месіанського призначення поета повно відображене в поезії поетеси «Мій шлях», де подорож постає метафорою життєвої дороги людини. Уже

назва вірша вказує на непересічність героїні та високу мету її життя. Вона задається питаннями: *«Чи тільки терни на шляху знайду, / Чи стріну може, де і квіт барвистий? / Чи до мети я певної дійду, / Чи без пори скінчу свій шлях тернистий...»* [8, с. 59]. Чи буде місія героїні успішною, невідомо, проте вона впевнено рухається назустріч обов'язку, її шлях відзначається визначеним керунком та пунктом призначення, що відбиває впевненість модерністського митця у власній значимості. Проте героїні не байдуже, чи підтримають її починання, чи поцінованою буде її творчість: *«Самій не довго збитися з путі, / Та трудно з неї збитись у гурті»* [8, с. 59], – що демонструє органічне поєднання у творчості письменниці суспільної ролі митця з культом краси.

Попри чіткість образу ліричної героїні, авторка відкрито не співвідносить себе з нею. Леся Українка була надто закритою та сильною, щоб зображати свої почуття незавуальовано хоча б в автобіографічних творах. Поетичні мандрівки, які відбивають пережитий авторкою особистий досвід, репрезентують подорож як зіткнення мандрівця з небезпекою. Як уже йшлося, маршрут подорожі письменниці визначала хвороба. Вирушаючи на лікування, поетеса переживала боротьбу з власними страхами, які трансформувалися у відторгнення чужини чи її окремих реалій. Хвороба героїні зображена то в образі морської бурі (у циклі віршів «Кримські спогади»): *«Буде шарпати буря вітрила, / Пожене геть по темному морю. / Ох, коли б мені доля судила / Хоч побачити ранню зорю!»* [8, с. 102], то таємничою смертельною небезпекою (у вірші «У путь»): *«В далекій чужині / Я сили наберусь / Служити країні / Або – не вернусь...»* [8, с. 89]. Ці поезії відображають процес сублімації авторки, яка, ведучи внутрішню боротьбу зі своїм найлютішим ворогом – хворобою, утверджувала власну духовну силу.

Релятивістський та плюралістичний світогляд постмодерної доби сприяв нівелюванню авторитету митця та знеціненню особистого досвіду ліричного героя. На відміну від ліричної героїні Лесі Українки, для героїні О. Забужко маршрут, як і перебування в пункті призначення, неважливі, оскільки вона не припиняє рухатися. Її мандрівки наперед визначені, як і все одноманітне життя, що вкладається в метафору руху трамваю, який ніколи не поїде *«навмання»*, *«...не зійде з рейок / І світ за очі не піде»* [4, с. 30], чи автобуса, що прямує *«дорогою до пекла»* [4, с. 145]. Вона мандрує, не відчуваючи особли-

вого потягу до відкриття чогось Нового. Так, до святих місць героїня та її друг-поляк *«прибились»*, *«припхані туристським обов'язком»* [4, с. 222], а в Італії *«в маленькім містечку, на березі озера Комо, / в готелі «Фйоренца»* вона опиняється випадково, уточнюючи – *«як, власне, я скрізь випадково»* [4, с. 233]. О. Забужко позиціонує себе як одну з натовпу, зокрема вводячи у свої твори образ ліричного «ми». Так, наприклад, читач стає співучасником відвертої молитви оповідачки, яка жахається пізнати власну відсутність, утиснута в автобус, який прямує за поворот – у третє тисячоліття, де *«нас просто – нема»* [4, с. 163] (ліричний монолог «Автостоп»). Ще один спосіб героїні абстрагуватися від ролі трибуна полягає у *«втечі у несерйозність»* («Похвала ярмарковому свистуну, купленому на Андріївському узвозі»).

Л. Лавринович відзначає, що постмодернізм активно артикулює екзистенційні мотиви, зокрема *«мотиви самотності, страждання, тривоги, дезорієнтації, відчаю»* [7, с. 49]. Вони конститутивні і для поезії Оксани Забужко. Дезорієнтованим постає й пасажир *«корабля дурнів»*, який віддзеркалює модель сучасного жорстокого світу, що з нього, *«як навмисно, змивало пророків»* і де люди потерпають від ціннісного хаосу, адже *«хто ж нам скаже тепер, як лягти у тумані на курс?»* [4, с. 94]. Герой лірики Оксани Забужко рухається по життю навмання, проламуючи головою *«всі чотири стіни нараз!..»* [4, с. 246], причому задумується про наслідки такої безрозсудності вже опісля зробленого. Страх ліричної героїні перед простором, неможливість керувати власним життям закорінені в тоталітарному минулому українського народу: *«Тільки множаться сполохи в скронях і небі блідому, / Та срамотна вітчизна, як щоки од згадки, горить: / Півжиття – за плечима. На плечах – ні слави, ні дому. / А попереду море, яке не здолаєш убрид»* [4, с. 127].

Леся Українка, зображаючи у творах далекі землі, прагне європеїзувати та модернізувати і свою країну, і українську літературу, тому захоплення Новим – одна з визначальних особливостей лірики письменниці. Натомість героїня Оксани Забужко як представниця постмодерного суспільства, пересиченого враженнями та емоціями, не відчуває трепету перед Новим, вона переживає смуток від невпізнаності й неналежної представленості у світі України та її культури: *«У коридорі спального вагона / Стояв, як сутінь, дим, і чоловік, / Що*

підійшов до мене запитати: / “America? Italia? Espagna?” [...] / І стало в горлі слово “Україна”, / Бо він єдиним заперечним рухом, / Його одмів, як з піджака пір’їну: / Мовляв, не втямлю» [4, с. 134].

Homo faber і *homo viator* в епоху модерну та постмодерну потрапляють у своєрідну взаємозалежність. У художній творчості епохи модернізму *homo viator* підпорядкований *homo faber(y)*, що простежуємо в ліриці Лесі Українки, постмодерна ж доба на чільну позицію висуває *homo viator(a)*, трансформованого у фігуру номада, що відбито в поезіях Оксани Забужко. В епоху модернізму *homo faber* постає творцем-надлюдиною, а мандрі мисляться як шлях його духовного вивищення. Постмодерна епоха, нівелюючи вищість митця, виводить на кін образ номада, потяг до подорожування якого відображає беспорядність людини, її загубленість у сучасному світі. Вирушаючи в подорож, *homo faber* сучасності прагне віднайти себе, окреслити власну позицію, проте намагання героя на тлі сучасної епохи вже не підносять його, адже мандрі відображають його безпомічність, вони ідентичні втечі. Отже, мотиви мандрів та дороги в модерністську епоху мають позитивне маркування, тоді як постмодерна доба репрезентує подорож як вияв дезорієнтованості митця. Таке співвідношення впливає насамперед із поцінування митця як носія істини, законодавця естетичних і моральних цінностей у модерну добу та релятивізації будь-якого знання в епоху постмодерну.

Джерела та література

1. Агеєва В. Жрець краси серед пуритан / В. Агеєва // Поетеса зламу століть. Творчість Лесі Українки в постмодерній інтерпретації / В. Агеєва. – К. : Либідь, 2001. – С. 50–68.
2. Бугаєва Л. Мифология эмиграции: геополитика и поэтика [Электронный ресурс] / Л. Д. Бугаева // За пределами. Интеллектуальная эмиграция в русской культуре XX века – Frankfurt am Main : Peter Lang, 2006. – С. 51–73. – Режим доступа : <http://ec-dejavu.ru/e/Emigration.html> (15.05.2016).
3. Забужко О. Оксана Забужко: «Відповідь на питання “Звідки ми?” – для українців досі тайна за сімома замками» [Електронний ресурс] / О. Забужко // Голос Америки. – 2011. – Режим доступу : ukrainian.voanews.com/a/zabuzhku-ukraines-independence-126616848/243132.html (25.05.2016).
4. Забужко О. Друга спроба : вибране / О. Забужко. – К. : Факт, 2005. – 320 с.
5. Зборовська Н. «Наша Пані» Леся Українка у тлумаченні Оксани Забужко (інтелектуальні парадокси культурного фемінізму) / Н. Зборовська // Слово і час. – 2007. – № 9. – С. 69–73.

6. Кочерга С. Архетипні мотиви дому і бездомів'я в творчості Лесі Українки / С. Кочерга // *Studia Methodologica : альманах* / уклад. І. В. Папуша. – Тернопіль : ТНПУ, 2008. – Вип. 25 : Антропологія літератури: комунікація, мова, тілесність. – С. 115–120.
7. Лавринович Л. Постмодернізм в українській, польській та російській прозі: типологія образу-персонажа : дис. ... канд. філол. наук : 10.01.05 / Лавринович Л. Б. – Луцьк, 2012. – 175 с.
8. Українка Леся. Зібрання творів. У 12 т. Т. 1 / Леся Українка. – К. : Наук. думка, 1975. – 448 с.
9. Українка Леся. Зібрання творів. У 12 т. Т. 10 / Леся Українка. – К. : Наук. думка, 1978. – 543 с.
10. Українка Леся. Зібрання творів. У 12 т. Т. 11 / Леся Українка. – К. : Наук. думка, 1978. – 481 с.
11. Литвин Т. Дискурси «іншого» та «інший» як метадискурс: контекст мультикультуралізму / Т. Литвин // *Філософія і політологія в контексті сучасної культури*. – 2012. – Вип. 4 (2). – С. 98–104.
12. Масенко Л. «Код Лесі Українки» в художньому дискурсі Оксани Забужко / Л. Масенко // *Київські полоністичні студії*. Т. XIX. – К. : Ун-т «Україна», 2012. – С. 187–191.
13. Моклиця М. Модернізм як структура: Філософія. Психологія. Поетика : монографія / М. Моклиця. – Луцьк : РВВ «Вежа» Волин. держ. ун-ту ім. Лесі Українки, 2002. – 390 с.
14. Шаф О. Леся Українка – Оксана Забужко: до проблеми творчої комунікації / О. Шаф // *Вісн. Львів. ун-ту*. Серія : Іноземні мови. – 2012. – Вип. 20(2). – С. 243–249.
15. Zowisło M. The Home and the World. On the Paths of Contemporary Nomads / M. Zowisło // *Folia Turistica* / ed. by A. Matuszyk. – 2013. – Vol. 28 (2). – P. 5–19.

References

1. Aheieva, V. 2012. “Zhrets krasyy sered puritan” [Priest of beauty among Puritans]. In *Poetesa zlamu stolit. Tvorchist Lesi Ukrainky v postmodernii interpretatsii*, edited by V. Aheieva, 50–68. Kyiv: Lybid (in Ukrainian).
2. Bugaieva, L. 2006. “Mifologiya emigratsyi : geopolitika i poetika” [Mythology of emigration: geopolitics and poetics]. In *Za predelami. Intelektualnaia emigratsyia v ruskoi kulture XX veka*, edited by L. Bugaieva, 51–73. Frankfurt am Main. Available at: <http://ec-dejavu.ru/e/Emigration.html> (15.05.2016) (in Russian).
3. Zabuzhko, O. 2011. “Oksana Zabuzhko : Vidpovid na pytannia «Zvidky my?» – dla ukraintsiiv dosi taina za simoma zamkamy”. *Holos Ameryky*. Available at: ukrainian.voanews.com/a/zabuzhk-ukraines-independence-126616848/243132.html (25.05.2016) (in Ukrainian).
4. Zabuzhko, O. 2005. *Druha sprobha* [The second try]. Kyi: Fakt (in Ukrainian).
5. Zborovska, N. 2007. “«Nasha Pani» Lesia Ukrainka u tlumachenni Oksany Zabuzhko (intelektualni paradoksy kulturnoho feminizmu)” [“Our Lady” Lesia

- Ukrainka in Oksana Zabuzhko's interpretation (intellectual paradoxes of cultural feminism)]. *Slovo i chas*, 9: 69–73 (in Ukrainian).
6. Kocherha, S. 2008. “Arkhetypni motyvy domu i bezdomivnia v tvorchosti Lesi Ukrainky” [Archetypical motives of home and homelessness in the works by Lesia Ukrainka]. *Studia Methodologica*, 25: 115–120. Ternopil: TNPU (in Ukrainian).
 7. Lavrynovych, L. 2012. “Postmodernizm v ukrainskii, polskii ta rosiiskii prozi: typologia obrazu-personazha” [Postmodernism in the Ukrainian, Polish and Russian prose : typology of image-character]. PhD diss., Lutsk (in Ukrainian).
 8. Ukrainka, Lesia. 1975. *Zibrannia tvoriv u dvanadtsiaty tomakh. Tom 1* [Collection of works in twelve volumes]. Kyiv: Naukova dumka (in Ukrainian).
 9. Ukrainka, Lesia. 1978. *Zibrannia tvoriv u dvanadtsaty tomakh. Tom 10* [Collection of works in twelve volumes]. Kyiv: Naukova dumka (in Ukrainian).
 10. Ukrainka, Lesia. 1978. *Zibrannia tvoriv u dvanadtsatu tomakh. Tom 11* [Collection of works in twelve volumes]. Kyiv: Naukova dumka (in Ukrainian).
 11. Lytvyn, T. 2012. “Dyskursy «inshoho» ta «inshyi» yak metadyskurs: kontekst multykulturalizmu” [The discourses of “other” and “other” as a metadiscourse: the context of multiculturalism]. *Filosofiiia i politolohiia v konteksti suchasnoi kultury*, 4(2): 101–112 (in Ukrainian).
 12. Masenko, L. 2012. “«Kod Lesi Ukrainky» v khudozhnomu dyskursi Oksany Zabuzhko” [“The Code of Lesia Ukrainka” in Oksana Zabuzhko's feature discourse]. *Kyivski polonistychni studii*, 9: 187–191. Kyiv (in Ukrainian).
 13. Moklytsia, M. V. 2002. *Modernizm yak struktura: Filosofia. Psykholohia. Poetyka* [Modernism as a structure: Philosophy. Psychology. Poetics]. Lutsk: Vezha (in Ukrainian).
 14. Shaf, O. 2012. “Lesia Ukrainka – Oksana Zabuzhko: do problemy tvorchoi komunikatsii” [Lesia Ukrainka – Oksana Zabuzhko : on the problem of creative communication]. *Visnyk Lvivskoho universytetu*, 20(2): 243–249 (in Ukrainian).
 15. Zowisło, M. 2013. “The Home and the World. On the Paths of Contemporary Nomads”. In *Folia Turistica*, edited by A. Matuszyk, 28(2): 5–19 (in English).

Калынюшко Олеся. Homo faber как homo viator: модерная и пост-модерная визии (лирика Леси Украинки и Оксаны Забужко). В статье методом сравнительного анализа лирики Леси Украинки и Оксаны Забужко установлено зависимость характера путешествий лирической героини от специфики образа художника, сформированного эпохами модернизма и постмодернизма соответственно. Исследовано, что эпоха модернизма, возвеличивая фигуру *homo faber(a)*, представляет странствия как путь его духовного становления, подтверждения стойкости и внутренней силы, эпоха постмодернизма же, переосмысливая роль художника, во главу возводит *homo viator(a)*, который, трансформируясь в номада, представляет образ дезориентированного индивида, лишённого силы модернистского художника-поводыря. Сопоставлены способы героинь реализовать свой художественный потенциал и быть услышанным как в условиях почитания художника, так и в эпоху его деканонизации. Леся Украинка артикулирует в своей поэзии мессианское предназначение поэта, в

отличие от Оксаны Забужко, которая демонстрирует свои взгляды, позиционируя героиню как часть толпы, вводя в поэзию образ так называемого «лирического мы» или прячась за юмором и ироничностью.

Ключевые слова: Леся Українка, Оксана Забужко, homo faber, homo viator, странствия, дом, номад, модернизм, постмодернизм.

Kalyniushko Olesia. Homo Faber as Homo Viator: Modern and Postmodern Visions (Lesia Ukrainka and Oksana Zabuzhko's Poetry). The article determines the dependence of character's travelling pattern on the artist's image specificity formed by the modernism and postmodernism respectively. The investigation has been based on the comparative analysis of poetry by Lesia Ukrainka and Oksana Zabuzhko. It has been traced that modern epoch, extolling the homo faber, presents journey as a way to his/her spiritual maturing, confirmation of firmness and inner strength. At the same time postmodern era, reconsidering artist's role, raises homo viator that transforming into nomad represents image of disoriented individual deprived of modernistic artist-leader's might. The ways in which female characters implement their artistic potential and simply are heard while the artist is praised or decanonized have been contrasted. Lesia Ukrainka articulates poet's messianic destination. Oksana Zabuzhko, on the contrary, represents her lyric character as a part of the crowd introducing into the poetry image of so called "lyric we" or concealing by humour and irony.

Key words: Lesia Ukrainka, Oksana Zabuzhko, homo faber, homo viator, wanderings, nomad, modernism, postmodernism.

Стаття надійшла до редакції 10.10.2016 р.

УДК 821.161.2.09Українка:17.023.2

Олена Маланій

ЛЕСЯ УКРАЇНКА ТА МАРІЯ КОНОПНИЦЬКА

Статтю присвячено україно-польським взаєминам, впливам та взаємовпливам і доведено актуальність проблеми «Леся Українка та польська література». Зокрема розглянуто творчість неординарних і самобутніх письменниць – Марії Конопницької та Лесі Українки, перегукам і паралелям їхньої спадщини. З'ясовано тісний взаємозв'язок і прозорість основних тенденцій творчого шляху обох письменниць, виявлено спільність джерельної бази, мотивів, тем і проблем у їхній поезії, прозі та драматургії.

Ключові слова: польська література, Леся Українка, Марія Конопницька, літературна критика, творчі паралелі, світоглядні концепти творчості.

Україно-польські взаємини не раз ставали темою для наукових досліджень істориків, політологів, мистецтво- та літературознавців. Неодноразово в центрі уваги поставали взаємозв'язки літератур, епох, окремих персоналій. Проблему «Леся Українка та польська культура» вже висвітлювали літературознавці в різні часи, зокрема її торкалися М. Рильський, Г. Вервес, Ю. Булаховська, Р. Радишевський, Ф. Неуважний, В. Соболю, Г. Корбич, Г. Охріменко, І. Глинський, М. Якубець, Н. Якубчак, М. Хмелюк та ін. Дослідники аналізували проблеми аналогій і творчих перегуків у Лесі Українки й Адама Міцкевича, проводили аналітичні студії щодо критичних оглядів Лесі Українки про стан та специфіку польської літератури.

Загалом перегуків – впливів-взаємовпливів різних культур, літератур спостерігаємо досить багато в історії світової літератури. Леся Українка, яка була досить добре обізнана з творчістю багатьох прогресивних європейських поетів, прозаїків, драматургів, формувалася під їхнім впливом як модерна письменниця. Звісно, запозичивши модерні європейські тенденції, прогресивна українська письменниця захотіла впровадити їх у вітчизняній літературі.

І хоча Леся Українка не була особисто знайома з польськими письменниками чи суспільними діячами, та вона досить добре володіла польською мовою й була обізнана з польською культурою, усіяко популяризувала її в Україні, аналізувала й писала критичні статті. Окремі її твори мають виразні впливи творчості польських письменників, зокрема Адама Міцкевича та Марії Конопніцької.

Леся Українка, знаючи досконало європейські мови, зокрема й польську, цікавилася польськомовною літературою. У коло її читацьких інтересів змалку входили твори Адама Міцкевича, якого пізніше майстерно перекладала й запозичала в нього цікаві ідеї для своїх поезій.

Леся Українка зацікавилася польською літературою в ранньому віці. У 16 років почала перекладати Адама Міцкевича. Потрапивши під вплив польського письменника, його «Кримських сонетів» (1825), пише «Кримські спогади» (1890–1891) та «Кримські відгуки» (1897–1898). М. Драй-Хмара свого часу зауважив, що Леся Українка не лише читала, перекладала, а й певним чином наслідувала Адама Міцкевича, на це, власне, указує її поезія «На мотив з Міцкевича», створена в 1890-х рр., що була надрукована в літературно-художньому збірнику «Арго». Дослідниця Н. Лисенко-Єржиківська зазначає, що перегук Міцкеви-

чевої «Непевності» та поезії Лесі Українки «На мотив А. Міцкевича» «виявляється у безпосередній розповіді ліричних персонажів про одержимістю любов'ю» [5, с. 198].

Досить ретельно Леся Українка досліджувала всі модерні процеси, які відбувались у польській літературі, прискіпливо й професійно аналізувала їх. 1900 р. для петербурзького журналу «Жизнь» пише ґрунтовну статтю «Заметки о новейшей польской литературе» – про польську белетристику. У цій статті Леся Українка дає надзвичайно високу оцінку творчості Міцкевича, Пшибишевського («шефа краківського модерну») й сучасних їм письменників, представників романтичної школи, зокрема окремого напрямку – української школи.

Саме в цій статті Леся Українка вперше звертає увагу на постать Марії Конопніцької, відомої польської письменниці. Говорячи про поетів-народників, авторка критичного огляду зауважує: «Даже поэты-народники, среди которых самое видное место занимает Мария Конопницкая, от более или менее удачных проб поэтизации будничного труда и повседневных страданий человеческих уходят очень часто в мечты о нирване, раздражаются проклятиями земле и упреками небу или ищут успокоения в философском равнодушии ко всему» [10, с. 110].

Про перегук двох неординарних особистостей, представниць польської та української літератури, можна писати багато. Творчість польської письменниці була надзвичайно близькою українській письменниці, речниці української нації.

1902 р. російський петербурзький науково-популярний літературний журнал «Жизнь» навіть замовив Лесі Українці статтю до ювілею Марії Конопніцької. На жаль, стаття, яку Леся Українка дуже ретельно готувала до друку, так і не була надрукована на сторінках часопису.

Але, незважаючи на це, праця над перекладами творів Марії Конопніцької принесла Лесі Українці багато користі. По-перше, вона простудіювала книги про свою польську колегу, які їй надали І. Франко та М. Грушевський, по-друге, повправлялася в перекладах. Щоправда, перекладати твори Конопніцької Лесі довелося російською.

Як свідчить сама Леся Українка в листі до сестри Ольги від 29 грудня 1902 р.: «прийшов лист від “Мира божьего” з замовленням ювілейної статті про Конопніцьку, от я і взялась до тої статті, а для неї прийшлося перекласти масу віршів (з польського дуже трудно і неприємно перекладати!) і робота зайняла тижнів три і розтяглась на

50 стор. великого формату, а ще посеред роботи я було трошки розкисла (не з причини роботи, а з іншої, більш натуральної і незмінної), то прокалатала скільки день, так і не мала охоти навіть листів писати» [9, XII, с. 376]. Більшість віршів М. Конопніцької, що їх переклала Леся Українка, так і не вдалося розшукати, як і саму статтю, доля якої невідома. Та все ж чотири вірші, перекладені російською мовою, дійшли до нас: «Я тоскую», «В Вероне (на могиле Ромео и Джульетты)», «Цветы», «Ах, зачем!..».

Цікаво, що перекладати твори Марії Конопніцької Леся Українка хотіла ще раніше, тоді, коли складала план перекладів кращих творів зарубіжних письменників. Про це дізнаємося з листа Лесі до брата Михайла від 26–28 листопада 1889 р.: «Ти просиш проекту, що вам перекладати. Се досить трудно мені сказати, до того ж, я думаю, що ви на тім більше знаєтесь, ніж я, але якщо так ти хочеш, то я можу подати свою думку» [9, X, с. 39]. У списку відомих європейських письменників (німецької, французької, італійської, англійської, російської літератур) є імена 13 польських авторів. Саме тут Леся згадує і вірші Конопніцької, з творчістю якої була вже знайома.

Знайомству з творчістю М. Конопніцької Леся Українка завдячує статті Івана Франка (надрукована в журналі «Die Zeit»), яку читала й навіть дала їй високу оцінку: «статтю Вашу в “Zeit” про Конопніцьку читала, вона мені досить сподобалась, хоч, здається мені, вона писана трохи нашвидку. Через те Ви дещо проминули, наприклад, негромадську лірику у Конопніцької, а вона, хоч і приглушена у неї, та все ж доволі цікава з того погляду, як на ліричних поетах-громадянах відбивається упертість особисто людської натури, що не дає себе заглушити навіть найміцнішими і найцирішими загальнолюдськими інтересами: “Chassez – la par la porte, elle revient par la fenêtré”».

Се, однак, не в докір Вашій статті, бо в ній же Ви й мусили обмежитись тільки найбільш виразним в діяльності Конопніцької» [9, XII, с. 12]. Далі досить критично пише про свою статтю в журналі «Жизнь»: «Моя стаття, при більшому просторі, вийде ще більш неповною, бо я огляділась уже запізно, що мені бракує деяких важних оригіналів, та вже дещо з пам'яті прилатала, а дещо обминула, хоч тямлю, що се не гаразд» [9, XII, с. 13].

І дуже щиро зізнається: «Признатись Вам по правді, я не тямлю смаку в сучасних епосах віршованих, от і Конопніцької “Бразілія” якось мені до душі не промовляє, хоч я навіть не можу сказати, які я в

ній вади знаходжу. Я навіть і прозаїчні романи та повісті в кількох частинах рідко люблю. Може, у мене справді лірична натура. Я свого уподобання зовсім і не пробую опирати на принципах, бо таки і не на принципах воно стоїть, а просто лежить в натурі» [9, XII, с. 14].

Леся Українка дуже переймається долею своєї ювілейної статті, бо ж ця праця давала їй не лише матеріальний зиск, а й відчуття фінансової незалежності: «я взагалі на свою критику в російських журналах ані надій, ані ваги великої не покладаю – я не от мира того (власне, “божого”), а заходжу туди більше з конечності, ніж з охоти» [9, XII, с. 14]. Неодноразово нагадує про матеріал до журналу в листах до матері й сестри Ольги, В. Бернштаму, який відвідав її у Сан-Ремо.

І, нарешті, 28 січня 1903 р. отримує повідомлення від редакції журналу про те, що її стаття про Марію Конопніцьку «не підходить к типу статей, печатающихся в нашем журнале» [9, XII, с. 40–41].

Леся Українка не полишала надії опублікувати свою статтю до ювілею Марії Конопніцької. Вона просить сестру Ольгу забрати рукопис у редакції «Жизни» й передати до «Вестника Европы» або ж до «Русского братства».

М. Жарких у розвідці «Леся Українка і Польща» вказує на помітний перегук у творчості двох поетес. Це стосується поезії «*Contra spem spero*», яку знаходимо в спадщині Марії Конопніцької та Лесі Українки. Дослідник вказує на дати написання – 1884 та 1890 – і задається питанням, чи Леся Українка написала свою поезію під впливом Конопніцької. Аналізуючи обидві поезії, М. Жарких припускає, що «Леся Українка читала книгу Конопніцької (а вище ми зазначали, що 1889 р. вона радила запланувати переклади саме віршів Конопніцької), вірш «*Contra spem spero*» їй сподобався і спонукав її до написання власного твору.

Образи в цих віршах, видається, не мають між собою нічого спільного, але обидва вони розкривають тему «сподівання всупереч очевидності», в обох творах досить прозоре подвійне дно вказує на те, що обидві поетеси сподіваються на розквіт своїх народів усупереч надзвичайно несприятливим зовнішнім обставинам, які не дають можливості розвиватись їх національному життю.

Отже, спільність цих творів полягає в збігові назви, в однаковій темі та близькості ідейного змісту. Ці несподівано тісні зв'язки дають підстави ствержувати вплив літературної творчості Конопніцької на Лесю Українку, хоча твір останньої не є ані перекладом, ані пере-

співом – це незалежний твір на задану тему (приміром, як і «Камінний господар») [2].

Далі дослідник указує на ще один спільний момент: «в другому томі віршів Конопніцької (1883) знаходимо поезію під назвою “Na skrzydłach pieśni” – через десять років Леся Українка дасть цю назву збірнику своїх віршів. Не роблячи із цього факту жодних висновків, можна припустити, що уважне порівняння поезій Конопніцької з ранніми творами Лесі Українки виявить ще якісь зв’язки між ними» [2].

Аналогій – культурно-історичних, мистецьких і особистих – у життєтворчості обох письменниць і справді достатньо, аби неозброєним оком підглядіти ті тенденційні процеси епохи, які неминуче ставали важливими й невід’ємними у творчості модерних письменників. «Глибоке прочитання творів польської письменниці відбилося й на оригінальній творчості Лесі Українки. Літературознавці окреслили такі види зв’язків і аналогій між творчістю Лесі Українки та Марії Конопніцької: зацікавленість тими самими авторами та літературними явищами, античною й біблійною міфологією, тематична близькість та спільність заголовків. Справді, Леся Українка і М. Конопніцька перекладали або ж писали про німецьких письменників Г. Гейне, Г. Гауптмана, італійських – Аду Негрі та Габріеле Д’Аннунціо, французького письменника В. Гюго. В обох трапляються майже однакові заголовки творів, циклів і збірок: “На крилах пісень”, “Contra spem spero!”, “Slavus-sclavus”, “В дому роботи, в країні неволі”, “З подорожньої книжки” тощо» [3, с. 51].

У 30-річному віці, уже зрілою письменницею і сформованим літературним критиком, Леся Українка написала статтю про польських письменників «Заметки о новейшей польской литературе», у якій досить ґрунтовно проаналізувала польську літературу модерного періоду. Це була серйозна критика новітніх процесів у літературі сусідньої країни. Леся Українка приділяє тут значну увагу проблемам польського позитивізму, зокрема висвітлює творчість Елізи Ожешко, Болеслава Пруса, Марії Конопніцької. Усіх цих письменників критик зараховує до прогресивних європейських митців.

Цікаво, що Марія Конопніцька написала свій перший вірш у 28 років, а Леся Українка – у дев’ять. Першу збірку Марія видала у 34 роки, Леся – у 22. Хронологічно у своїй творчості Леся значно випереджала польську колегу, невтомно працюючи над собою, над якістю своєї літературної продукції. Обидві письменниці видали по

три поетичні збірки. Померла М. Конопніцька на три роки раніше за Лесю, у віці 68 років.

Поезію Марії Конопніцької Леся Українка почала перекладати в 31-річному віці, пишучи ювілейну статтю для журналу «Мир Божий».

У тематичному й жанровому діапазонах їхня творчість однозначно перегукується. Громадянська лірика і в М. Конопніцької, і в Лесі Українки обертається навколо патріотичних мотивів і теми туги за батьківщиною.

І. Франко в статті про Конопніцьку писав, що вона «передусім поетеса польського народу, чи, краще, польського селянства. Селянин і земля, що його годує, польська земля є сталим осередком її світогляду – осередком, до якого зводяться всі її почуття та поетичні образи і від котрого вони набирають свого особливого освітлення й особливого життєвого подиху» [11, с. 380].

Тему селянства і його страдницької долі М. Конопніцька найчастіше розкриває у творах, що максимально своєю формою наближені до народної пісні. Така яскраво виражена народнопоетична спрямованість чітко проявляється в ліричних циклах «На сопілці» («Na fu jarce»), «Злук і полів», «Сльози та пісні», «По росі» («Po rosie»), «На палітрі» («Na palecie»). Жанр пісні, як відомо, любила і Леся Українка, часто називаючи свої вірші піснями («Грай, моя пісне!», «Хотіла б я піснею стати...», «І тихий спів несмілий заспівала...», «На крилах пісень»).

Крім віршів, М. Конопніцька писала й ліро-епічні поеми («Пан Бальцер в Бразилії», «Імагіна»), Леся Українка також розкошувала в жанрі ліро-епічної проблеми, зробивши досить удалий експеримент й органічно вписавши ліро-епічну поему в модерний дискурс української літератури початку ХХ ст.

У громадянській ліриці обох письменниць визначне місце займають твори, присвячені пошуку вічного питання – темі митця і його ролі в суспільстві. М. Конопніцька вважала мистецтво дієвим засобом боротьби, словесною зброєю, а не лише засобом милування. Тема митця є провідною й у творчості Лесі Українки («Оргія», «У пущі», «Давня казка», «Слово, моя ти єдина зброє...»).

В обох письменниць є прозові й драматичні твори, численні фольклорні розвідки. Їх об'єднує і спільна джерельна база, якою вони послуговувалися.

Марія Конопніцька, як і Леся Українка, багато уваги приділяла темі дитинства, писала про дітей і для дітей.

Є у творчості польської письменниці топос моря (зокрема – в поемі «Пан Бальцер у Бразилії»). Образ-символ цієї стихії був улюбленим і в Лесі Українки.

Окрім того, і Конопніцька, і Леся Українка були активними в громадсько-політичному житті, зокрема «М. Конопніцька разом з іншими польськими діячами активно виступала проти пруської колонізаторської політики, спрямованої на поніме́чення польського населення» [3, с. 53]. Водночас Леся Українка мала чітку громадянську позицію щодо політики Російської імперії на теренах України. Обидві письменниці зверталися у своїх творах до теми національного повстання («Роберт Брюс, король шотландський» – «Рік 1835»).

Хоча М. Конопніцька була старшою за Лесею Українку на 29 років, майже на третину століття, усе ж у житті та творчості двох талановитих жінок простежується багато паралелей.

Обидві почали свою творчість із поезії. Обидві мали так званих «хрещених батьків» – Івана Франка та Генрика Сенкевича. Обидві здобули приватну домашню освіту. Обом мисткиням притаманні громадянські, патріотичні, інтернаціональні мотиви, філософічність, ліричність, використання фольклору. Обидві – і Леся Українка, і Марія Конопніцька – формували свої поезії в ліричні цикли («Сльози-перли», «Сім струн», ін. та «В горах», «Образки»), обидві писали прозу – «Жаль», «Місто смутку», «Чашка» та ін. (Леся Українка), книги оповідань, новел, нарисів «Чотири новели», «Мої знайомі», «На нормандському березі» (М. Конопніцька), а також твори для дітей (Леся Українка – цикл «У дитячому крузі», літературні казки для дітей, у М. Конопніцької – багато творів, присвячених дітям: «З колядою», «Перед судом», «Бездомний», «У підвалі», «Ясь не діждався», казкова повість «Про гномів та сирітку Марисю»).

А ще – «у творчості Лесі Українки та Марії Конопніцької громадянські мотиви є провідними... У поезіях обох авторів не лише часто повторюються мотиви суму, ридання та сліз, а й звучить протест проти гноблення, виражений у романтичних образах бурі, блискавиці, світла, весни. Ці образи символізували пробудження народу до боротьби за новий світ» [3, с. 52].

Обох жінок також єднали мандрівки. Марія часто відвідувала Львів, Варшаву. Ці міста є і в «подорожній книзі» Лесі Українки. Обом доводилося заробляти на життя приватними уроками й літературною працею, дописувати в журнали, бо ж для Лесі Українки, приміром, «то

була робота “ad panem et aquam”» (задня хліба і води. – *М. О.*). Обидві письменниці у своїх творах були гострі на слово й безкомпромісні у власних поглядах та переконаннях.

Польська література була важливим складником художнього осмислення європейського культурного простору Лесею Українкою. Вдумливе прочитання та глибокий аналіз, запозичення модерних засобів і прийомів привели до розуміння стрімкого й невідворотного поступу нової культурної епохи на вітчизняні простори.

Проведені паралелі у творчості двох неординарних і самобутніх письменниць – Марії Конопніцької та Лесі Українки – ще раз доводять, що політичні та культурні процеси в період порубіжжя були спільними для багатьох країн Європи, відбувалися в певній послідовності й були закономірними.

Джерела та література

1. Булаховська Ю. Леся Українка і Марія Конопніцька (порівняльно-типологічне зіставлення) / Ю. Булаховська // *СіЧ*. – 2010. – № 12. – С. 40–45.
2. Жарких М. Леся Українка і Польща [Електронний ресурс] / М. Жарких // *Мислене древо. Енциклопедія життя та творчості лесі Укранки*. – Режим доступу : <http://www.l-ukrainka.name/uk/Studies/Polska.html#Konopnicka>
3. Здинюк М. Леся Українка та польська література: рецепційний і перекладацький аспекти / М. Здинюк // *Наук. вісн. Волин. нац. ун-ту ім. Лесі Українки. Сер. : Філологічні науки. Літературознавство*. – 2011. – Вип. 13. – С. 50–53.
4. Корбич Г. Леся Українка – літературний критик: особливості «жіночого письма» / Г. Корбич // *Леся Українка і сучасність : зб. наук. пр.* – Луцьк : РВВ «Вежа» Волин. нац. ун-ту ім. Лесі Українки, 2007. – Т. 4, кн. 1. – С. 237–244.
5. Лисенко-Єржиківська Н. Адам Міцкевич і Леся Укранка: кримські відлуння у їхній поезії // Н. Лисенко-Єржиківська // *Київські полоністичні студії*. – 2012. – С. 192–200.
6. Мороз М. Літопис життя і творчості Лесі Українки / М. Мороз. – К. : Наук. думка, 1992. – 630 с.
7. Пачовський В. Творчість М. Конопніцької в перекладах на українську мову / В. Пачовський // *Жовтень*. – 1956. – № 7.
8. Співачки зорі провідної: Леся Українка та Марія Конопніцька : вірші / упорядкув. та пер. Я. Павлюк. – К. : Голов. спец. ред. літ. мовами нац. меншин України, 2002. – 184 с.
9. Українка Леся. Зібрання творів : у 12 т. // *Леся Українка*. – К. : Наук. думка, 1977–1979.
10. Українка Леся. Заметки о новейшей польской литературе // *Леся Українка // Збір. творів. У 12 т. Т. 8*. – К. : Наук. думка, 1977. – С. 100–128.
11. Франко І. Марія Конопніцька / І. Франко // *Збір. тв. У 50 т. Т. 33*. – К. : Наук. думка, 1981. – С. 375–383.

12. Хмелюк М. Польська література в рецепції Лесі Українки / М. Хмелюк // *Леся Українка і сучасність* : зб. наук. пр. – 2007. – Т. 4, кн. 1. – С. 491–499.
13. Bulachowska J. *Łesia Ukrainka i Maria Konopnicka* / J. Bulachowska // *Pamiętnik Literacki*. – 1973. – Z. 2. – S. 95–102.
14. Jacóbiec M. *Łesia Ukrainka I polska literature romantyczna* / M. Jakóbiec // *Slavia Orientalis*. – 1971. – Nr. 4. – S. 355–407.
15. Żarkych M. *Łesia Ukrainka i Polska [Elektronowy zasób]* / M. Żarkych // *Наше слово*. – Reżim dostępu : <http://www.kresy.pl/kresopedia,literatura?zobacz%2Flesia-ukrainka-i-polska>

References

1. Bulakhovska, Yu. 2010. “Lesia Ukrainka i Mariia Konopnitska (porivnialno-typolohichne zistavlennia)” [Lesia Ukrainka and Mariia Konopnitska (comparative and typology comparison)]. *Sich*, 12: 40–45 (in Ukrainian).
2. Zharkych, M. 2011. “Lesia Ukrainka i Polshcha” [Lesia Ukrainka and Polish]. *Myslne drevo. Entsyklopediia zhyttia ta tvorchosti Lesi Ukrainky*. <http://www.l-ukrainka.name/uk/Studies/Polska.html#Konopnicka> (in Ukrainian).
3. Zdyniuk, M. 2011. “Lesia Ukrainka ta polska literatura: retseptsiiinyi i perekladatskyi aspekty” [Lesia Ukrainka and polish literature: reception and translating aspect]. *Naukovyi visnyk Volynskoho natsionalnoho universytetu imeni Lesi Ukrainky*, 13: 50–53. Lutsk (in Ukrainian).
4. Korbych, H. 2007. “Lesia Ukrainka – literaturnyi krytyk: osoblyvosti «zhinochoho pysma»” [Lesia Ukrainka is literary critic: particularity of “woman’s handwriting”]. *Lesia Ukrainka i sychasnist*, 4 (1): 237–244. Lutsk (in Ukrainian).
5. Lysenko-Yerzhykivska, N. 2012. “Adam Mitskevych i Lesia Ukrainka: Krymski vidlunnia u yikhonii poezii [Adam Mitskevych and Lesia Ukrainka: The Crimean echoes are in their poetry]”. *Kyivski polonistychni studii*, 192–200. Kyiv (in Ukrainian).
6. Moroz, M. 1992. *Litopys zhyttia i tvorchosti Lesi Ukrainky* [The Chronicle of Life and Creation of Lesia Ukrainka]. Kyiv: Naukova dumka (in Ukrainian).
7. Pachovskyi, V. 1956. “Tvorchist M. Konopnitskoi v perekkladakh na ukrainsku movu” [M. Konopnitska’s Creation. Translations into Ukrainian]. *Zhovten*, 7 (in Ukrainian).
8. Pavliuk, Ya., ed. and trans. 2002. *Spivachky zori providnoi: Lesia Ukrainka ta Mariia Konopnitska: virshi* [Singers of guiding star: Lesia Ukrainka and Mariia Konopnitska]. Kyiv (in Ukrainian).
9. Shabliovskiy, Ye., Vyshnevskaya N., et al., ed. 1975–1979. *Lesia Ukrainka. Zibrannia tvoriv u 12 tomakh* [Lesia Ukrainka. The collection of works in 12 volumes]. Kyiv: Naukova dumka (in Ukrainian).
10. Ukrainka, Lesia. 1977. “Zametki o noveishei polskoi literature” [Notes about the newest Polish literature]. In *Lesia Ukrainka. Zibrannia tvoriv u 12 tomakh*, edited by Ye. Shabliovskiy, N. Vyshnevskaya, et al., 8: 100–128 Kyiv: Naukova dumka (in Russian).

11. Franko, I. 1981. "Mariia Konopnitska" [Mariia Konopnitska]. In *Zibrannia tvoriv u 50 tomakh*, edited by I. Franko, 33: 375–383. Kyiv: Naukova dumka (in Ukrainian).
12. Khmeliuk, M. 2007. "Polska literatura v retseptsii Lesi Ukrainky" [Lesia Ukrainka's point of view is on Polish literature]. *Lesia Ukrainka i sychasnist*, 4 (1): 491–499.
13. Bulachowska, Jilia. 1973. "Łesia Ukrainka i Maria Konopnicka". *Pamiętnik Literacki*, 2: 95–102 (in Polish).
14. Jacóbiec, M. 1971. "Łesia Ukrainka i polska literatura romantyczna". *Slavia Orientalis*, 4: 355–407 (in Polish).
15. Żarkych, Mykoła. 2012. "Łesia Ukrainka i Polska". *Nashe slovo*. <http://www.kresy.pl/kresopedia,literatura?zobacz%2Flesia-ukrainka-i-polska> (in Polish).

Маланий Елена. Леся Українка и Мария Конопницкая. Стаття посвящена українсько-польським культурним взаимоотношенням, взаимовлиянням. Доказана актуальность проблеми «Леся Українка и польская литература». В частности рассматривается творчество неординарных и самобытных писательниц – Марии Конопницкой и Леси Украинки, отзвуки и параллели их творческого наследия. Выяснена тесная взаимосвязь и прозрачность основных тенденций творческого пути обоих писательниц, обнаружена общность источниковой базы, мотивов, тем и проблем в их поэзии, прозе и драматургии. Очевидным есть общность литературных интересов в разных жанрах, в использовании образов-символов, в звучании гражданских мотивов писательниц. Прослеживаются внешние и внутренние взаимосвязи творчества Леси Украинки и Марии Конопницкой с политическими и культурными процессами на рубеже XIX–XX вв., стремление писательниц к модернизации отечественных литератур.

Ключевые слова: польская литература, Леся Українка, Мария Конопницкая, литературная критика, творческие параллели, мировоззренческие концепты творчества, модернизация литературы.

Malanii Olena. Lesia Ukrainka and Maria Konopnitska. The article is devoted to the Ukrainian-Polish cultural relations, mutual influence, it proved the relevance of the problem of "Lesia Ukrainka and Polish literature". In particular, work is considered unconventional and original writers – Maria Konopnitska and Lesia Ukrainka, echoes and parallels their artistic heritage. It was found a close relationship and transparency of the main trends of the creative ways the two writers, found common source base, motifs, themes and problems in their poetry, prose and drama. Obviously there are common interests in different literary genres in use-character images, sound civil motives writers. Traces the internal and external relationships creativity of Lesia Ukrainka and Maria Konopnitska with the political and cultural processes at the turn of the nineteenth and twentieth centuries, writers sremlenie to the modernization of Russian literature.

Key words: Polish Literature, Lesia Ukrainka, Maria Konopnitska, literary criticism, creative parallels ideological concepts creativity.

Стаття надійшла до редакції 11.10.2016 р.

УДК 784.1+821.161.2

Тетяна Прокопович

ВОКАЛЬНО-ХОРОВЕ ІНТОНУВАННЯ ПОЕЗІЇ ЛЕСІ УКРАЇНКИ У ТВОРАХ МИХАЙЛА ДОВГАНИЧА

У статті проаналізовано хорові твори Михайла Довганича на вірші Лесі Українки. Основну увагу зосереджено на виявленні співвідношення вербального тексту з виразовими засобами вокального багатоголосся. Композиторське інтонування Лесиного слова в хоровому звучанні переконливо підсилює множинність смислів і образів високої поезії.

Ключові слова: поетична музикальність, вокально-хорові твори, а capella, інтонування, наскрізний розвиток, силабічний принцип.

Поезія Лесі Українки, овіяна широкою інтерпретаційною аурую, є точкою перетину різних галузей наукового знання та мистецької практики. Особливо багатогранна проблема музикальності Лесиного слова, інтерес до якої помітний у філологічних і музикознавчих дослідженнях, композиторській творчості та виконавстві.

З позицій сучасних загальнонаукових тенденцій актуалізується питання інтермедіальності художнього тексту поетеси. «Лесея Українка була твердо переконана у звуковій природі художньої творчості. Це й зумовило домінацію слухових образів у системі художнього мислення. Водночас поетеса була дуже уважна до зорових ознак осмислення явищ і процесів, майстерно послуговуючись широким кольоровим спектром», – зазначає О. Рисак [7, с. 175]. В оцінці творчого мислення Лесі Українки дослідники особливо акцентують увагу на музикальності світовідчуття поетеси. «Музика ставала тим джерелом високої енергії, яке надавало їй слову особливої сили і відкривало канал для сприйняття невимовного», – зауважує І. Щукіна [11, с. 8]. Поняття «поетична музикальність» Лесі Українки вміщує множинність смислів і скеровує наукову думку на осмислення міждисциплінарної проблеми – синтезу слова й музики.

Прикметно, що в композиторському прочитанні музичний еквівалент вірша додає новий ракурс вивчення проблеми «Лесея Українка і музика». Вокальна композиція як синтетичний твір уміщує своєрідний «подвійний код музики»: музикальність поетичної інтонації і безпосередній художній результат – музична інтонація поетичного

слова. У контексті окресленого проблемного спрямування доцільно розглядати композиторську творчість, інспіровану поезією Лесі Українки.

Інтонаційна вишуканість і музика Лесиноного слова багатоаспектно висвітлюється в літературознавчих дослідженнях (В. Агєєва, А. Горохович, Г. Кисельов, Н. Малютіна, О. Рисак, С. Романов). Одночасно в царині музикознавства порушуються питання інкорпорації поетичного тексту Лесі Українки в музичну тканину (Ю. Іванова, Л. Хіврич, Н. Цейко, Л. Яросевич). З позиції інтонаційної теорії, яку розвинули Б. Яворський, Б. Асаф'єв, В. Медушевський, перспективним є аналіз композиторської інтерпретації поетичного джерела, який окреслює чутливість композитора до поетичної інтонації та підключення до неї виражальних ресурсів музики.

Мета наукової розвідки полягає у виявленні особливостей композиторської інтерпретації поезії Лесі Українки в хорових творах Михайла Довганича.

Для досягнення поставленої мети потрібно розв'язати такі завдання:

- з'ясувати специфіку музично-поетичної композиції як форми художнього інтонування вербального тексту;
- виявити домінантні ознаки музикальності поетичної інтонації Лесі Українки;
- розкрити жанрово-стильові риси хорових мініатюр Михайла Довганича на слова Лесі Українки.

Метод роботи композитора з вербальним текстом виявляє здатність автора проникнути в глибину поетичного світу та «підібрати ключ» до омузикалення поетичного слова. Певною мірою вокальний твір – це один зі способів звуко-акустичного відтворення вірша. І. Лаврентьєва зауважує: «Перетворюючи вірш на музичну мову, композитор певним чином інтонує його, враховуючи і темп його вислову, і смислові акценти, і цезури, і загальну метричну схему вірша, і особливо його внутрішнє ритмічне наповнення» [4, с. 18].

Про небезпеку ілюстративності у вокальній музиці застерігає видатний композитор сучасності В. Сильвестров, уважаючи ідеальною моделлю співдружність паралельно існуючих рядів – синтез поезії і музики [8, с. 128–131]. В органічній взаємодії слова й музики С. Людкевич убачає спрямування вокальної композиції на «піднесення та підкреслення усієї краси, яка поезії властива» [6, с. 107]. На

думку Ю. Лотмана, між словом і музикою виникає «поле взаємної напруги» [5, с. 16], розширюючи смисловий простір синтетичного твору. Отож композиторське прочитання поетичного тексту виявляє збереження емоційного тону вірша, який у музичному контексті висвічує нові грані естетизованої емоції.

Міркування вчених передусім торкаються проблеми музичної інтерпретації художнього слова. Натомість В. Сильвестров актуалізує проблему чуття композитором музикальності поезії (*word music*). Справжній шедевр народжується в поєднанні музичних властивостей художнього слова з музикою. «Чим одухотвореніший текст, тим складніше його об'єднати із музикою», – зауважує композитор [8, с. 131].

Щодо поезії Лесі Українки думка В. Сильвестрова особливо значуща. Ідея первинної єдності слова і музики як вираз вищої гармонії пронизує її літературну творчість. У комплексному літературознавчому дослідженні О. Рисак висвітлює розмаїття проявів поетичної музикальності Лесі Українки: мелодійність лірики, фонічну організацію вірша, музичні образи-асоціації, музичну термінологію тощо [7].

Найбільш органічним для музичного втілення поезії Лесі Українки Ю. Іванова вважає хорový жанр, який суголосний із патріотизмом поетеси та її любов'ю до народної пісні [3]. Звісно, ця теза потребує ширших аргументів і не заперечує художньої довершеності інтонування композиторами вербального тексту в різножанровій палітрі музичного мистецтва. З огляду на історичний розвиток української культури Ю. Іванова має рацію в тому, що хорова музика – це одна із жанрових домінант національного мистецтва.

На думку вчених, хорový спів представляє генетичний код нашої духовності. І. Бермес стверджує, що «спільний спів був вагомим чинником етнопсихологічної характеристики українського народу» [1, с. 321]. Національно-ментальний архетип хору як єднання і спільного культурного простору постає в «Давній казці» [9] Лесі Українки: «Та була у нього пісня / І дзвінкою, і гучною, / Бо розходилась по світу / Стоголосною луною», «Всі співці тут заспівали», «І гукнуло військо хором». Отже, вокальне багатоголосся композиторських прочитань літературних текстів поетеси наче матеріалізує її імператив «переймає тую пісню, мов хор».

До речі, перетворення поезії Лесі Українки у вокально-хорový жанр розпочалося досить оригінально й знаменно. У мистецькій практиці це доволі рідкісне явище, коли композитор пропонує поету

написати віршований текст до створеної раніше музики. Така творча ситуація виникла між М. Лисенком і Лесею Українкою: видатний український композитор у 1888 р. запропонував юній поетесі написати слова до музики «Жалібного маршу», створеного ним до 27-х роковин смерті Т. Г. Шевченка. Відтак, проспівуючи мелодії лисенківського опусу, Леся Українка майстерно вплела у звукову матерію потужну енергетику художнього слова.

Ймовірно, перетин творчих індивідуальностей був не випадковий. Він свідчить про духовну близькість і спадкоємність Лесі Українки із двома класиками українського мистецтва. У поезії Т. Шевченка, народженій зі «співаної народної поезії» (С. Людкевич), та композиціях М. Лисенка, укорінених в етномузичну традицію, знаходимо витoki творчості геніальної представниці новітньої української літератури.

Чутливо й психологічно тонко віршована лірика Лесі Українки озвучується в хорovій тканині українських композиторів ХХ – початку ХХІ ст. Цікаво, що останнім часом Лесине слово інспірує написання авторської збірки хорovих творів (М. Довганич) або циклу хорovих поем (В. Скуратовський). Розширюється арсенал музично-виразових засобів, здатних відтворити смислові тонкощі поетичного тексту. Відбиваючи енергетику художнього слова в амплітудах коливань людських голосів композитори наповнюють вокально-хорову форму життям із багатою палітрою душевних переживань.

Лірика Лесі Українки посідає чільне місце в композиторській творчості Михайла Довганича. Він написав понад три десятки хорovих мініатюр на вірші поетеси. Хормейстер за фахом у вокальному багатоголоссі розкриває своє розуміння змісту літературного першоджерела: «Я прагнув відтворити у звуках те, що хвилювало, що пробуджувало відгук і творчу фантазію. Тексти Лесі Українки сприймав як особисто значимі. Неначе все, про що говорить вона, відбувалося зі мною, в моєму серці» [2, с. 8].

Помітний композиторський інтерес М. Довганича до творчості Лесі Українки великою мірою визначений схожістю світовідчуження творчих натур, обумовленою рубіжністю часу. Митцям, віддаль між якими – сотня років, довелося жити на межі століть і в добу суспільних напруг. Животворний оптимізм і незламність духу поетеси, її захоплено-витончене ставлення до природи й гостро-конфліктне відчуття соціальних процесів знаходить відгук у душі музиканта, а в

його хорових творах на вірші Лесі Українки особливо явно «звучить драматична і болісна нота» [2, с. 8].

Напрочуд контраверсійно перегукуються життєві обставини долі поетеси й композитора – перебування в чужих краях. У постійних змаганнях із хворобою Леся Українка змушена була виїжджати з України в місця із теплим кліматом. Натомість Михайло Довганич у 1995 р. переїхав із Рівного в холодний Ханті-Мансійськ, щоб поліпшити соціальний рівень свого життя. На півночі Росії він працював до виходу на пенсію на факультеті мистецтв Югорського державного університету та керував хоровами колективами «Светилен» (Сургут), «Вдохновение» (Мегіон). У кожному разі ані фізичні, ані матеріальні негаразди не змінили ставлення обох творчих особистостей до Волинсько-Поліської землі. Їх об'єднує глибина національних почувань. М. Довганич у передмові до збірки хорових мініатюр на вірші Лесі Українки повідомляє, що для нього «робота над творами великої поетеси – це шлях самопізнання... Тепер я став більше українцем і міцнішим духом» [2, с. 10].

Характерно, що пісню і спів Леся Українка пафосно називала єдиною зброєю митця в боротьбі за щастя – особисте й суспільне. Її поетичне послання «Та пісня, як море, і стогне, й рида, і барвами грає, і скелі зриває, як чиста прозора вода!» – підхоплює М. Довганич як своєрідну мистецьку естафету. Композитор промовисто заявляє: «У співі поетична мова розширює свою змістовну значимість, отримує вищу ступінь виразності і нову якість, підносячись до краси музики, переходить у більш тонку почуттєву сферу» [2, с. 8].

Метод роботи М. Довганича з літературним джерелом спрямований на розкриття головних образно-тематичних сфер Лесиного слова. У центрі художнього змісту хорових мініатюр – особистісні рефлексії й переживання в протистоянні ідеального та реально-трагічного світу. Оригінально й художньо цільно композитор інтонує такі поезії, як «Хотіла б я піснею стати», «Еолова арфа», «Без надії сподівань», «Мріє, не зрадь», «Сосна», «Калина».

У дифузній взаємодії слова й музики М. Довганич опирається на наскрізний тип розгортання хорової композиції. Здебільшого строфічна куплетно-варіантна форма із безперервним наростанням організовує образно-звуковий інваріант віршів Лесі Українки. Можна помітити відтворення композитором ритміко-мелодійних особливостей фонічної будови літературних творів, які «просяться» в музику, у співи» [2, с. 9].

Визначений поетесою принцип творчого мислення – «Моя натура любить контрасти» [10, с. 102] – слугує композитору як відправний імпульс організації хорового звучання. М. Довганич не дотримується точно літературного оригіналу, що приводить до істотної зміни цілісності вірша Лесі Українки. Поетичний текст іноді підлягає трансформації – вилучення строф, повтори слів, зміна й перестановка слів. Наприклад, літературне джерело «Хотіла б я піснею стати» в хоровому опусі доповнюється емоційно-смысловим лейтмотивом, викладеним на початку твору «Лети, моя пісне! Лунай, моя пісне!». Композитор зазначає, що зміни в поетичних рядках робить лише «з метою виявлення глибинного підтексту літературного джерела» [2, с. 9]. Тому це не порушує загального ідейно-образного плану музично-поетичного твору, у якому домінує контраст емоцій і думок.

Композитор уловлює узагальнену ідею поетичного образу, яка набуває експресивних рис у музичній формі. Конфліктне зіткнення антиномій спричиняє наростання напруженості й нагнітання музичного розвитку (фактурного, метро-ритмічного, мелодичного, гармонічного, темпового й динамічного).

Проникливого психологізованому нюансуванню образу сприяє різноманітність фактурних рішень і темброво-фонічна колористика. Важливою прикметою є вибірковість тембрового складу хору. Образно-смыслове наповнення поетичного тексту отримує кожного разу індивідуально-неповторне композиторське рішення. Твори М. Довганича на вірші Лесі Українки написані для різних виконавських колективів – змішаного й однорідного (жіночого, дитячого, чоловічого) хорів а capella. Як виняток, «Красо України, Подолля!» має фортепіанний супровід, а в хорі «Літа молодії» сопілка входить у діалог із жіночими голосами.

Привертає увагу перевага композицій для жіночого (дитячого) хору (16). Загалом партія сопрано має панівну роль у вокальному багатоголоссі. А в деяких творах є соло сопрано («Мріє, не зрадь», «Літа молодії», «Зоряне небо»). Очевидно, темброво-теситурні можливості жіночого хору у творчій уяві композитора найбільш суголосні духу витонченого й рафінованого художнього слова Лесі Українки.

Загалом хорова фактура набуває важливого значення в розкритті емоційно-психологічного підтексту. Композитор використовує різні види фактурної організації (акордово-гармонічна, поліфонічна (підголоскова, імітаційна), поліпластова (остинатний фон + мелодичне

розгортання), сонорна). Розмаїттям прийомів темброво-фактурного контрасту в хоровому творі досягається емоційна ємність поетичного тексту. Наприклад, у творі «Без надії сподіваюсь» унаслідок змін фактурного ракурсу (від унісону до багатолінійного вокалізування слова, розрідження або згущення звучності) рельєфно проступають окремі деталі поетичного образу, градації почуттєвої палітри.

Нестабільність та імпульсивність ритміки вірша Лесі Українки органічно вростає в метро-ритмічну організацію хорових творів. Часта перемінність розмірів, ритмічне розширення закінчень фраз створює враження вільного потоку поетичного інтонування. Чутливість до синтаксису літературного джерела проявляється в чималій, як для мініатюри, кількості авторських указівок щодо зміни темпу, динаміки, характеру виконання. До прикладу, у хорі «Сосна» виникає виняткове злиття перемінних розмірів (6/8; 9/8; 2/4; 3/4), виконавських ремарок – з душею, скорботно, важко; із загальним динамічним планом згасаючої звучності (mf – p – ppp), виражаючи траурно-скорботний емоційний тон вірша.

У співвідношенні мелодії і словесного тексту переважає силабічний принцип (склад = нота). Це свідчить про намір максимально чіткого викладу поетичного слова. Вкраплення розспівних елементів має переважно колористичний ефект, або ж у такий спосіб виділяються окремі слова як образи-символи композиції. Ретельна робота над словом концентрується в мелодичній лінії, яка невідступно йде за інтонацією тексту. Синтез кантилени й мовно-декламаційних зворотів своєрідно переплавляє інтонаційний фонд української музики. Співучість мови Лесі Українки, на думку композитора, зумовлена народно-пісенною основою [2]. Можна відзначити, що фольклорні витоки проникли в хорову тканину творів М. Довганича (пластичність мелодичного контуру, варіантні перетворення початкового мотиву, підголоскове багатоголосся).

Функція дадо-гармонічних засобів як психологічного фактору розкриття образу здебільшого не виходить за межі традиційних романтичних прийомів із виразною національною основою, як-от: опора на мажоро-мінорну систему із використанням паралельних, однойменних тональностей, фрагментарне введення діатонічних народних ладів, включення в акордику допоміжних тонів, акордова альтерація. Звукова вертикаль іноді виникає в ході розгортання самостійних мелодичних ліній, які часом створюють сонорні звучання хорової тка-

нини. Приміром, у творі «Хотіла б я піснею стати» мереживо хорових партій сплітається в шестизвучну вертикаль кварто-секундових тонів, створюючи звуковий ефект відлуння.

Отже, музичність поетичної інтонації Лесі України в хоровах творів Михайла Довганича корелюється з інтонацією музичною. Засобами вокального багатоголосся розкривається смислова багатомірність літературного джерела. Вибір композитором музично-виразових засобів опирається на романтичну традицію української музики, збагачену сучасними композиторськими прийомами.

Порушену проблему поетичної музикальності та її перетворення в музичну форму філологам і музикознавцям потрібно розвивати в подальших наукових студіях.

Джерела та література

1. Бермес І. Л. Хоровий спів і ментальність українців / І. Л. Бермес // Вісн. Прикарпат. ун-ту. Серія : Мистецтвознавство. – 2011. – Вип. 21–22. – С. 319–324.
2. Довганич М. М. Хорові твори на слова Лесі України : навч. посіб. / М. М. Довганич. – Рівне : Дятлик М., 2014. – 116 с.
3. Іванова Ю. Ю. Дуалізм мистецького синтезу у циклі хорохв поем В. Скуратовського «П'ять струн України» / Ю. Ю. Іванова // Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку : зб. наук. пр. : наук. зап. Рівнен. держ. гуманіт. ун-ту / упоряд. В. Г. Виткалов. – Рівне : РДГУ, 2012. – Вип. 18. – Т. 1. – С. 167–170.
4. Лаврентьева И. В. Вокальные формы в курсе анализа музыкальных произведений : учеб. пособие / И. В. Лаврентьева. – М. : Музыка, 1978. – 77 с.
5. Лотман Ю. М. Культура и взрыв : монография / Ю. М. Лотман. – М. : Гнозис, 1992. – 272 с.
6. Людкевич С. П. Співані та мелодійні основи й прикмети поезії Тараса Шевченка / С. П. Людкевич // Зап. Наук. т-ва. ім. Т. Шевченка. – Т. ССХХVI. Праці музикознавчої комісії. – Львів : Атлас, 1993. – С. 102–109.
7. Рисак О. О. Лесин дивосвіт : монографія / О. О. Рисак. – Львів : Світ, 1992. – 182 с.
8. Сильвестров В. В. Музыка – это пение мира о самом себе... Сокровенные разговоры и взгляды со стороны : беседы, статьи, письма / В. В. Сильвестров ; сост. М. Нестьева. – Киев : [б. и.], 2004. – 265 с.
9. Українка Леся. Давня казка / Леся Українка // Українка Леся. Зібрання творів. У 12 т. Т. 2. – К. : Наук. думка, 1975. – С. 54–77.
10. Українка Леся. Листи (1876–1897) / Леся Українка // Українка Леся. Зібрання творів. У 12 т. Т. 10. – К. : Наук. думка, 1977. – 542 с.
11. Щукіна І. Світ Музики Лесі України / І. А. Щукіна // Музика. – 2013. – № 4. – С. 4–9.

References

1. Bermes, I. 2011. “Khorovi spiv i mentalnist ukrainsiv” [Choral singing and the mentality of the Ukrainians]. *Visnyk Prykarpatskoho universytetu. Mystetstvo-znavstvo*, 21–22: 319–324. Ivano-Frankivsk (in Ukrainian).
2. Dovhanych, M. 2014. *Khorovi tvory na slova Lesi Ukrainky* [Choral works on the words of Lesya Ukrainka]. Rivne (in Ukrainian).
3. Ivanova, Yu. 2012. “Dualizm mystetskoho syntezy u tsykli khorovykh poem V. Skuratovskoho «Piat strun Ukrainy»” [The dualism of artistic synthesis in a cycle of choral poems by V. Skuratovsky «Five cords of Ukraine»] In *Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku*, edited by V. H. Vytkalova, 18 (1): 167–170. Rivne (in Ukrainian).
4. Lavrentieva, I. 1978. *Vokalnye formy v kurse analiza muzykalnykh proizvedenii* [Vocal forms in the course of analysis of musical works]. Moskva: Muzyka (in Russia).
5. Lotman, Yu. 1992. *Kultura i vzryv* [Culture and explosion]. Moskva: Gnozis (in Russia).
6. Liudkevych, S. 1993. “Spivani ta melodiini osnovy i prykmety poezii Tarasa Shevchenka” [Singable and melodic features of Shevchenko’s poetry]. *Zapysky naukovoho tovarystva imeni Tarasa Shevchenka*, 226: 102–109 (in Ukrainian).
7. Rysak, O. 1992. *Lesyn dyvosvit* [Lesin wonderland]. Lviv: Svit (in Ukrainian).
8. Sylvestrov, V. 2004. *Muzyka – eto peniie mira o samom sebe... Sokrovennyie razgovory i vzgliady so storony* [Music is singing the world about himself]. Kyiv (in Ukrainian).
9. Ukrainka, Lesia. 1975. “Davnia kazka” [An ancient tale]. *Zibrannia tvoriv u 12 tomakh*, 2: 54–77. Kyiv: Naukova dumka (in Ukrainian).
10. Ukrainka, Lesia. 1977. “Lysty (1876–1897)” [letters]. *Zibrannia tvoriv u 12 tomakh*, 10. Kyiv: Naukova dumka (in Ukrainian).
11. Shchukina, I. 2013. “Svit Muzyky Lesi Ukrainky” [The world of music by Lesja Ukrainka]. *Muzyka*, 4: 4–9 (in Ukrainian).

Прокопович Татьяна. Вокально-хоровое интонирование поэзии Леси Украинки в произведениях Михаила Довганича. В статье анализируются хоровые произведения Михаила Довганича на стихи Леси Украинки. Особое внимание сосредоточено на принципах взаимодействия поэтического слова и музыки. Постигая концептуальные и конструктивные закономерности лирики Леси Украинки, современный композитор обнаруживает глубинную музыкальность вербального текста. Звуковая образность, мелодичность поэтической интонации, драматургические приемы поэтической формы, эмоциональный тон стиха гибко коррелируются с комплексом музыкально-выразительных средств. В музыкальном прочтении Лесиного слова М. Довганич привлекает жанрово-стилистический ресурс вокального многоголосия. Это придает композиторской концепции прежде всего национально-ментальную характерность, усиленную авторским мелодическим материалом в пределах ладо-интонационного словаря украинской музыки. Сквозной тип развертывания хоровой миниатюры с измен-

чивістю темпа, динаміки, метро-ритма убедительно воссоздає емоціональну амплітуду літературного джерела. Перевага композицій для жіночого (дитячого) хору а capella розкриває утонченність і одухотвореність поетических образів Лесі Українки.

Ключевые слова: поетическа музикальність, вокально-хорові твори, а capella, інтонірування, сквозне розвиток, силабічний принцип.

Prokopovych Tetiana. Vocal and Choral Intonation of Lesia Ukrainka's Poetry in the Works of Mykhailo Dovhanych. In the article choral works of Mykhailo Dovhanych are analysed on the verse of Lesia Ukrainka. The special attention is concentrated on principles of co-operation of poetic word and music. Understanding conception and structural conformities to law of Lesia's Ukrainka lyrics a modern composer finds out deep musicality of verbal text, Voice vividness, melodiousness of poetic intonation, dramaturgic principles of poetic form, emotional tone of verse flexibly correlates with the complex of musical expression. For own interpretation of Lesia's word M. Dovhanych attracts the genre-stylistic resource of vocal polyphony. It gives to composer's conception foremost nationally-mental characteristicness increase authorial melodious material within the limits of tune-intonation dictionary of Ukrainian music. The through type of development of choral miniature with changeableness of rate, dynamics, and metro-rhythm convincingly recreates emotional amplitude of literary source. Advantage of compositions for women's (child's) choir of a capella exposes refinement and spirituality of poetic characters of Lesia Ukrainka.

Key words: poetic musicality, vocally-choral works, a capella, intoning, through development, syllabic principle.

Стаття надійшла до редакції 26.10.2016 р.

УДК 821.160.1–12.00

Сергій Романов

НАЦІОНАЛЬНА ІСТОРІЯ У ПРОЕКТАХ ПОЗИТИВІСТСЬКОЇ АДАПТАЦІЇ ТА МОДЕРНІСТСЬКОЇ АКТУАЛІЗАЦІЇ: Л. СТАРИЦЬКА-ЧЕРНЯХІВСЬКА – ЛЕСЯ УКРАЇНКА

У статті розглянуто дві різні моделі освоєння історичного матеріалу, представлені історіософськими концепціями і творчими практиками Лесі Українки та Л. Старицької-Черняхівської. У першому випадку рецептивний потенціал твору визначається сприйняттям авторкою безмежного дисперсного поля, яким є історія. Фантазії «на тему», як і сумлінна белетризація підручника, були

для неї однаково неприйнятними способами освоєння минулого. За «вільготністю» першого та дріб'язковою ретельністю другого губилося основне, за чим варто шукати письменника, – сутність, живий нерв, свідомість давніх епох. До таких лоцій найкраще надавався інтуїтивно-образний, а не реалістично-понятійний підхід, який апробувала Л. Старицька-Черняхівська.

Ключові слова: розповідь, історія, міф, концепція, мистецтво, колонія, імперія, правда.

Національне минуле в усій повноті й цілісності було перевідкрите (або доповнене, після оприсутненого романтиками духу, ще й тілом, конкретикою явища і факту) реалістами-позитивістами щойно в останній чверті XIX ст. Але й у нову добу українські інтелектуали змушені були підхопити й продовжити розпочату попередниками боротьбу з імперським дискурсом. Механізм його дії і влади чи дії-як-влади переконливо описано в класичній уже на сьогодні праці Едварда Саїда, який, утім, розгледів за ним цілу стратегію «віктимізації та підкорення корінного населення». І хоча ці міркування ґрунтовано на матеріалі західної європейської традиції у її спробах завоювання орієнту (Сходу й Африки), виявлені закономірності видаються досить універсальними, щоб бути прикладеними і до нашої ситуації. Отже, означений «процес», а учений воліє розглядати явище саме так, у динаміці, «це процес, за допомогою якого після витіснення тубільців із їхніх історичних місць (ідеться не лише про фізичне, а й духовне витіснення. – Р. С.) на їхній власній землі їхня історія переписується як похідна від імперської історії. Цей процес застосовує наратив, щоб розвіяти суперечливі спогади й поглинути насильство [...] такою панівною імперською присутністю, яка б унеможливила будь-які спроби відділити її від історичної неодмінності. Усе це разом творить суміш мистецтва наративу та мистецтва спостереження за накопиченими, опанованими й керованими територіями, жителі яких видаються навечно приреченими на поневолення, на роль витворів європейської (у нашому випадку *імперської*. – Р. С.) волі» [4, с. 200]. Останнє уточнення видається необхідним не тільки з географічних резонів. Адже унікальність українського становища визначається не так статусом колонізованого іншим, як підкоренням (частково й на добровільних засадах) нижчому культурно, інтелектуально, духовно й ментально зрештою теж, однак сильнішому мілітарною, економічною потугою і, це теж потрібно визнати, вітальністю, колективною пасіонарністю, якоюсь навіть ірраціональною волею до

утвердження й панування. Маємо, отже, рідкісний в історії модерних часів випадок колонізації Сходом Заходу?

Покоління батьків (це поняття й у прямому, й у переносному значеннях) Лесі Українки та Л. Старицької-Черняхівської консолідовано взялося за творення – паралельно, на противагу й усупереч імперському – національного нарративу, функція контрпропаганди якого була тільки однією із. Теоретично обґрунтована й остаточно утверджена щойно в середині ХХ ст. ідея «нації як нарації» уже була засвоєна й узята в роботу українськими інтелектуалами кінця століття минулого. Доведену майже до абсолюту тезу одвічної родової єдності двох найбільших слов'янських народів, аж до цілковитого злиття, розчинення Малоросії у великоросійському морі, почали підважувати з кількох сторін. Однаково самовіддано до цього докладалися як митці, приміром М. Старицький, Олена Пчілка, так і професійні історики В. Антонович, М. Драгоманов та ін.

Закономірно й, мабуть, позитивно, що цю діяльність було почато й розвинуто в межах імперського дискурсу. Певною мірою це обмежувало вплив нових ідей на широку українську аудиторію (тиражування й агітація йтимуть наступним етапом), однак дозволяло, так би мовити, ізсередини опонувати офіційним ідеологам, розмиваючи панівну стратегію. Скажімо, деякі праці Драгоманова чи романи Старицького, що виходили в російських виданнях, уповні виконували цю функцію в межах, а то й за межами цензурного нагляду.

Почуття й наміри, що рухали цими людьми, виходили далеко за обшири прикладних категорій наукової допитливості, об'єктивності чи то вимог загальної справедливості. І в професійних учених, і в літераторів фахове і/або інтуїтивне відчуття того, що минуле завжди витлумачується тільки від імені переможців, мало швидко перерости в цілковиту певність великого історіографічного фальсифікату, котрим послуговувалися не лише у внутрішньому вжитку, а й транспонували назовні. Під таким викривленим кутом зору формувалося не лише уявлення народу про самого себе, а й уявлення світу про нього. (Одне з визначальних завдань європейської резидентури Драгоманова полягало саме в необхідності «власного голосу» за кордоном.) Життя у змінній/підмінній реальності видавалося тим нестерпнішим, що більшість нічого навіть не підозрювала. Отже чи не основним мотиватором для праці, опору й самопосягати було прагнення надати сенсу власній історії або, кажучи метафорично, повернути та оживити втрачене й занедбане.

Важко сказати, наскільки поширилося тоді уявлення, що можливості й право інтерпретувати минуле дають серйозні важелі впливу на теперішнє. Але, без сумніву, відчуття пов'язаності того, що було, із тим, що є, і навіть із тим, що буде, у міру відкриття та пізнання істини, робилося дедалі виразнішим. Примітно й те, що саме митці першими вийшли на істинний предмет історичного пізнання, остаточно закріплений наукою щойно після Першої світової війни. Як писатиме один із найвідоміших європейських учених того часу Робін Колінгвуд, «мета історії – осягнути теперішнє, і тому всякий факт минулого, який не лишив жодного видимого сліду в теперішньому, не потребує – і не може – бути справжньою проблемою для історичної думки» [2, с. 503]. Щоправда, прескриптивне накладання окресленого підходу на художні пошуки могло призвести (і в багатьох випадках так ставалося) до відвертої модернізації фактів, подій, постатей далеких епох. А звідси лишень крок до тенденційного, ідеологічного та все одно плаского ілюстрування сьогочасних ідей, викриття, навчання, напучування, зрештою, на зумисне підібраних прикладах.

До такого виміру оповідних стратегій схиляли й розроблені у межах позитивізму ідеї тяглості історичного процесу, уподібнення його природній системі, яка вже через свої інтенції здатна до еволюції. Останню тезу до абсолюту піднесли соціалісти рубежу віків, котрі закріпили в масовій свідомості категорії необхідності й закономірності історичного розвитку. Так, візія висхідного руху людства до омріяного загального ідеалу «царства свободи, рівності й братерства» здобула, окрім теологічного (найперше християнського «царства Божого»), ще й світське, науково-культурне та політичне обґрунтування.

Зрозуміла річ, що в кожній із культур, тим паче в державному об'єднанні, новочасні революційні концепції отримували свою інтерпретацію. Українським інтелектуалам чи не найбільше тут імпонували реальні, як уважалося, можливості здобуття незалежності. (Пізніше, усе ті ж соціалісти розмили їх до суверенітету в межах усеслов'янської федерації, згодом автономії, і вже більшовики «звели й підсумували» в новій імперії). Сприймаючи власне становище як тимчасове й перехідне, адже загальний поступ невпинний, варто спробувати наблизити жадану перемогу, опираючись, поміж іншого, і на досвід попередників. Звідси інтерес до минулого, намагання наблизити його до сучасності, через пізнання й засвоєння уроків давнини виправити одвічну несправедливість буття.

На практичному рівні означені глобальні завдання реалізовувалися через уповні апробовані ще народниками методи просвіти й агітації. Саме з такого кшталту пропозиціями провід київських соціал-демократів і звертався на початку 1900-х рр. до Лесі України. Її згоду на підготовку прокламативно-інформаційного спрямування брошур М. Кривинюк як посередник отримав із кількома умовами. Найперше застерігалось право на стиль викладу, який, на протипагу загальнопоширеному практично-агітаційному, стане історично-безстороннім. Останнє означення отримало дуже суттєве пояснення, що «безстороннє» зовсім не означає «безідейне», навіть навпаки, адже увесь задум підкорено чіткій загальній ідеї. Також відразу обумовлювалося, що в праці буде якнайменше оцінок сучасності, у сенсі її актуальної інтерпретації в аспектах поточного політичного моменту, та закликів, напучувань і порад. Такий цілком виразний, формально-структурний характер роботи визначено, і авторка з цим не криється, уже самим методом, що має в неї назву «драгоманівського» – більш історичного, аніж агітаційного.

Дієвість розробленої й апробованої дядьком, у тім і на українському матеріалі, стратегії пошуку й пізнання істини небога демонструє вже самим планом-проспектом майбутньої брошури (збереглися тільки доривчі епістолярні свідчення та уривок ранньої праці (орієнтовно кінець 1880-х рр.) під умовною назвою «Про козаків». Її методологічною основою покладено т. зв. велике правило історика – вивчати проблеми, а не періоди. Такою загальною проблемою авторка визначає взаємини поміж Україною та Московією від часу укладання сумнозвісної Переяславської угоди 1654 р. Переваги цього дослідницького ракурсу найперше в тому, що акцентовано не так на вивченні «реалій» (події, явища, постаті), як «універсалій» (ідеї, наміри, обставини) буття. Сила цього, нині вже класичного, підходу не у здобутті певної суми знань про минуле (це завдання вирішується супутньо), а в пізнанні його суті, сенсу й законів. Або, за висловом знаного французького ученого ХХ ст. Франсуа Фюре, розумінні того, «як реально влаштовано цей світ».

Інтерес Лесі України до сучасної їй західної історіографічної традиції (прищеплений, до слова, усе тим же М. Драгомановим) підтверджують і її перекладацькі проекти, зокрема робота над дослідженнями ранньохристиянської доби французів Е. Ренана та М. Верна. Праці названих учених імпонували ретельністю й виваженістю

підходів, умінням заглиблюватися в епоху, реконструювати минуле з доривчих фрагментів та свідчень. А головне, з-поміж усього, – увага до людини часу, намагання пізнати її внутрішній світ, думки, почування, прагнення.

Антропоцентризм наукового пізнання минулого обертав досягну й у принципі осягну ретроспективу плаского реально-предметного виміру на майже безмежну перспективу метафізичних обширів – царини духу, думки й енергій. Таким чином радикально змінювався і ракурс «погляду назад», навіть більше, сама мотивація і, сказати б, філософія такого вдивляння. «Історія не є, як це зчаста хибно описувалось, оповіддю про послідовні події, а чи звітом про зміну, – настійливо запевняв Колінгвуд. На відміну від ученого-природознавця, історик зовсім не переймається подіями як такими. Його цікавлять тільки ті події, що є зовнішнім вираженням думок, і навіть цими клопочеться він лише настільки, наскільки в них виявляються думки. По суті, він цікавиться самими лише думками; їхнім зовнішнім вираженням у подіях він переймається лише настільки, наскільки вони виказують йому ті думки, які він шукає» [2, с. 292]. Важливим для цитованого автора було зміщення, трансформування не тільки об'єкта дослідження, а й внутрішня перебудова, настрої та нові якості, навички й свідомість суб'єкта, котрий бере на себе сміливість та відповідальність це дослідження провадити. Бо ж насправді тільки ним (суб'єктом) усе й визначається: «Історичне дослідження розкриває перед істориком сили його власного духу. Оскільки все, що він здатен пізнати історично, – це думки, які він може заново передумувати сам для себе, той факт, що він добився пізнання їх, переконує його в тому, що його дух спроможний (чи став спроможний завдяки самому зусиллю, спрямованому на вивчення їх) мислити в такі способи. І навпаки: щоразу як тільки він натрапляє на незрозумілі йому історичні справи, так і відкриває в собі якесь обмеження свого власного духу, себто з'ясує, що є певні способи, в які він чи ще, чи вже, чи взагалі не здатен думати» [2, с. 293].

Умій, що їх вимагає від дослідника Колінгвуд, годі набути тільки вправлінням у наукових методиках. Жоден підхід не буде універсальним і ніяка структура чи схема не спроможна охопити цілість, повноту, складність реальності. На допомогу раціо повинні стати якості іншого, чуттєвого, можна навіть сказати, ірраціонального порядку, що

серед них найперше інтуїція та уява. Саме епоха модернізму, котра прийшла на зміну позитивізму, реалізму й натуралізму, засвідчила можливості нових, відмінних від узвичаєного, способів пізнання. Тому й не дивно, що саме в міжвоєннн остаточно усталилася теза про емпіричне суголосся методів, засобів і навіть, до певної міри, обсерваційної сфери історіографії та літератури. І чи не першими за її обґрунтування взялися розробники т. зв. теорії циклічності цивілізацій. Так, О. Шпенглер уважав творчість В. Скотта та Й. Гете значущим внеском не лише в мистецтво, а й у науку. Тоді як А. Дж. Тойнбі запевняв, що «жоден історик не стане великим, якщо він не обдарований чисто літературним талантом» [7, с. 55]. Та далі усіх пішов усе той же Р. Дж. Колінгвуд, який наполягав, що і письменник, і вчений «ставить собі за мету вибудувати картину, котра була б почасти оповіддю подій, почасти – описом ситуацій, розкриттям мотивів, аналізом характерів. Кожен прагне зробити свою картину когерентним цілим, де б кожен персонаж і кожна ситуація були так пов'язані з усією рештою, щоб цей персонаж у цій ситуації міг діяти тільки в цей спосіб, і ми не могли б уявити, щоб він діяв якось інакше. І роман, й історія повинні триматися купи; ні в те, ні в те не допускається нічого такого, що не є необхідним, а суддею цієї необхідності в обох випадках є уява. Як роман, так і історія є самопояснювальними, самовиправдувальними творами, плодами самостійної чи самоуповноваженої діяльності, й в обох випадках ця діяльність є уявою а ргіогі» [2, с. 323–324].

Рух на зближення, узаємопроникнення практик наукового й мистецького освоєння реальності можна, мабуть, назвати обопільним. Хоча, і це готові визнати самі учені, перед вела таки література. Стосовно до українського письменства, навіть ще домодерної доби, відразу спадає на думку ім'я фахового історика й белетриста Ореста Левицького – приятеля цілої, і старшого, і молодшого покоління, родини Косачів. Саме його розповіді, а пізніше й друковані повісті та оповідання на теми з національного минулого неабияк захоплювали Лесю Українку (та й багатьох її ровесників). Не йдеться про впливи, тим паче у художньому вимірі. Однак зважений підхід до роботи із першоджерелами, сміливість у доповненні фактографічних лакун оригінальною гіпотезою, уявою, а іноді то й домислом, а головне – ненастанне прагнення сягнути далі за видимі оку дослідника речі не імпонувати не могли.

Прикметна тут, неоднораз відзначена й Лесею Українкою, читаність Левицького в першоджерелах. Браком знань, а найперше роботи з оригінальними документальними свідченнями, пояснює навіть сама письменниця її «нехіть» до національних тем. Зазвичай тут наводять цитату з листа до побратима А. Кримського, ученого й митця, чия сфера інтересів теж, м'яко кажучи, віддалена од рідних обріїв. Чомусь уважається, що зроблене зізнання – то наочний вияв авторського творчого методу, що полягає в неодмінній «прив'язці», навіть залежності від інформаційного складника, фактологічної бази. «Гнітить мене моя “необразованість” у рідній історії, – читаємо в контексті розмови про “Бояриню”, – себто, розуміється, елементарні відомості я маю і дещо там читала, але перводжерел (літописів головню) зовсім мало куштувала і через те не знаю стилю, “пахощів” давніх епох, а на чужу інтерпретацію не покладаюсь. Мені здається, що якби я *сама* прочитала якусь там Волинську літопись чи Самовидця, то я б там вичитала щось таке, чого мені бракує у сучасних істориків (не виключаючи і Грушевського), а потім, може, й сказала б щось таке, чого ще не казали інші наші поети» [8, с. 395]. Якщо розглядати викладене суто в контексті підготовки митця до праці над історичним твором: цілеспрямованими пошуками сюжету, героя, обставин та духу доби і т. ін., то очевидність самооскарження в необізнаності, некомпетентності видається беззаперечною. Але таке потрактування буде доречним, коли йдеться про письменника, чий інтереси обертаються в площині, заданій обраною епохою, і нею ж у всьому визначаються художні і/або ідеологічні завдання. Тоді справді головним стає якомога достовірніша й глибша інтерпретація факту, а вже додатковим, супутнім (та й то далеко не завжди) його філософське осмислення та узагальнення.

Чого не міг розгледіти у джерелах сам Грушевський (до слова, не тільки учений, а й белетрист) та «інші наші поети», однак сподівалася відкрити Леся Українка? Допевне ж не «звіту про події» чи мартиролога постатей. Погляд митця тут і загальніший (порівняно з науковою ретельністю й аналітикою), і глибший, присутніший водночас. «Пахощі давніх епох» – це не тільки їхній антураж; далеко не він. Образно кажучи, під оприявленим ракурсом угадується спроба проникнути крізь товщу часу, нашарування й умовності, витворені інтерпретаторами і навіть учасниками подій, аби за лінійним, тим, що на поверхні, розгледіти головне й визначальне. Можна це назвати просвічуванням

на відповідність не тільки нашим сьогоденним, сказати б, приземленим уявленням чи потребам, а й універсальним законам світоладу. А побачити за історичним вічне давалося лише в єдинопрístupний спосіб індивідуального (інтуїтивного, інтуїтивно-чуттєвого?) занурення у сфери, не підвладні раціональному описові. А вже під таким оглядом пізнання історії – історії-як-істини, а не історії-як-факту (що не завжди тотожне) – дорівнюватиме самопізнанню. Бо ж «Історичне знання – це знання про те, що дух зробив у минулому, і водночас – це й повторне здійснення того діяння, увічнення проминулих актів у теперішньому. Ось чому його предмет є не простим предметом, чимось, що перебуває поза духом, який його пізнає; це – дійсність думки, яка може бути пізнана лише настільки, наскільки дух-пізнавач заново програє її, усвідомлюючи себе самого як такого, що це робить» [2, с. 292–293].

Іншою, окрім джерелознавчої, причиною відмови Лесі Українки від художнього освоєння національного минулого К. Квітка, приміром, називав його (минулого) порівняну змістово-емоційну (тут ужито поняття «ідея») непримітність, збідненість, одновекторність. «Життя тих народів і епох, з яких вона (дружина. – Р. С.) писала, було багатше ідейним змістом, у нас же коли й були ідеї, то не розмаїті і якісь не договорені, отже, те життя більше давало матеріалу і стимулів до творчості». Наведена теза виглядає цілком зрозумілою й самодостатньою. Однак услід за нею йде твердження, що сприймається безпосереднім коментарем до попереднього: «Любила писати так, щоб не розбивати свою увагу на дрібниці побуту, тощо, бо всяке піонерство роботи, якою мусила б бути її робота на полі укр[аїнської] іст[оричної] драми, більш одбирає сили на розчистку шляху, на поборювання труднощів іст[орико]-археол[огічного] характеру, і се відбиває від ідеї твору» [1, с. 309].

Отже, рух до головного, того, заради чого й пишеться твір, або, інакше кажучи, що ним оприявнюється, повинен бути якомога цілеспрямованішим, чіткішим, без побічних мотивів та зайвих перешкод. Таке пояснення сказаному виглядає загалом прийнятним і, що важливо, скорельованим з авторською концепцією пізнання минулого. Проте важливими тут видаються й кілька супутніх нюансів, що стосуються саме національного чинника. Чомусь видається, що зводить все до ідейної обмеженості та фактологічної непоінформованості, а то більше, виводити одне з іншого, це спрощувати складне. Проблема

Лесі Українки й вітчизняної історії як об'єкта художньої обсервації не може вважатися розв'язаною тільки на основі свідчень локального характеру. Є всі підстави говорити про свідому авторську настановленість на освоєння обширів світової культури. І то не тільки тому, що вона їх краще пізнала, бо мала більше джерел (так, до речі, доводить це твердження той-таки К. Квітка). Визначальними тут видаються мотиви загальнішого, універсального регістру. Розглядаючи минуле батьківщини частиною світового історичного процесу, письменниця, проте, була далекою від того, аби взятися за таке звичне для вітчизняних белетристів контекстуально-подієве його (минулого) уписування / повернення до європейської цивілізаційної матриці. Цього, власне, в один голос вимагали від митців і критики, і читачі. Однак її вибір (чи метод роботи) полягав у іншому: наблизити до рідного той, такий далекий, а насправді близький, свій світ. Світ, який наснажують спільні ідеї і яким рухає, згадуючи Колінгвуда, єдиний дух. Його печать вона непомильно віднаходить як у євангельській Іудеї, Давній Греції та Римі, так і в Новому Світі, розбитій руїною Козацькій республіці чи запаленій Великою революцією Франції.

З такого погляду важлива, але не головна, епоха (час дії), суттєва, але не визначальна країна (місце дії), значуща, але не центральна роль протагоніста (рушій дії). Навіть сюжет (сама основа дії) не має тут вирішального значення. Шлях Лесі Українки – це не оповідь, опис і змалювання-замилування, а показ, відкриття й оприявлення. Тогочасна читацька/глядацька аудиторія (укупі з професійною критикою) спромоглася на прочитання лишень зовнішнього рівня тексту і, не знайшовши там упізнаваних кодів (тем, характерів, антуражу), безапеляційно виносила присуди у відірваності од реальності, безідейній літературщині, космополітизмі тощо. Коли ж з'явилася «Бояриня», а услід за нею ще й «Лісова пісня», усі, ніби аж з радісним полегшенням, зітхнули, вітаючи повернення «мандрівної» письменниці на рідні пороги. Дехто з авторитетів навіть назвав перший зі вказаних творів «сплатою давнього боргу (!)» Вітчизні. Як було поціновано цю, і до сьогодні, на думку багатьох, найдоступнішу (а отже і популярну) драму письменниці, здогадатися не важко. Бодай за тими традиційними народницько-етнографічними діями, що їх практикують (тиражують) і сучасні театральні трупи. Чи не передчувала, та що там, твердо певна була цього сама авторка, яка достоту знала реальні можливості української сцени? Недарма ж так потерпала за

постановки власних творів, які на кону, за її іронічною метафорою, зазвичай обертали «мрії на бутафорію». Можливо, на доважок до інших причин, «утечу» у світові теми зумовлювали й небезпідставні, як виявилось, побоювання профанації. Хай уже краще ставлять менше, ніж штампуватимуть через кліше й загальники.

Майже в усьому іншим шляхом, чи то з огляду на, як тоді уважалося, невдалий приклад подруги, чи покладаючись на власний досвід письменниці й актриси, пішла Л. Старицька-Черняхівська. Її драматичні експерименти, так яскраво засвідчені початком творчої стежки, небавом змінилися впевненим рухом безпечним фарватером традиції. Як уже мовилося, ні «Сапфо», ні «Аппій Клавдій» не принесли помітного успіху, то більше загального визнання. Схожа доля чекала й на п'єси із сучасного життя. Мабуть, усе це упевнило авторку не боротися намарне з вітряками, а скерувати зусилля на освоєння узвичаєного і, що не менш присутньо, вдало апробованого тодішнім театром історичного жанру. Окрім того, що за плечима в неї була робота над великими прозовими полотнами на теми близькі та зрозумілі. Надійне підтвердження зробленому вибору давали й теоретичні міркування над розвитком і суттю сценічного мистецтва. Бо саме за оглядом найвищих його вітчизняних та зарубіжних зразків (у праці «Двадцять п'ять років українського театру») було подано такий, вельми показовий, висновок: «Історична драма – найтриваліша форма драматичної творчості: вона не боїться подиху часу, вона не старіє, не робиться *demode* (*фр. не модною*). Разом з тим вона сливе однаково цікава всім народностям, бо переважно розробляє, хоча й пристосовані до тих або інших форм життя, але загальнолюдські мотиви: героїзм, боротьба межі бажаннями власного щастя й громадським обов'язком і т. ін. Історія України давала багатий матеріал письменнику-драматургу. Найбільш освічені люде й кинулися до історичних драм» [6, с. 672–673].

Людям малоосвіченим авторка праці дає спеціальні, досить розлогі, пояснення з прикладами й коментарями. Закиди опонента в тому, що старше покоління ігнорувало або просто не могло впоратися з глибоким і переконливим художнім висвітленням національного минулого, вона спростовує послідовно й пристрасно. Осердям доказової бази слугує доробок «загальнопризнаних авторитетів» М. Старицького, І. Карпенка-Карого та Б. Грінченка, котрі «на трьох за короткий час» (!) спромоглися дати одинадцять історичних драм доволі високого рівня. У них, за бажання, кожен може віднайти ті,

найсуттєвіші для сценічного твору, риси, які характеризують сучасне мистецтво: дію/боротьбу, що найперше проявляється через спротив соціальним та політичним утискам.

Неважко помітити, що наведені вище міркування обертаються довкола популярної на початку ХХ ст. соціальної драми. Щоправда, у глибині попередніх епох розгледіти класовий антагонізм у, так би мовити, чистому вигляді непросто. Однак його вияви можна дорівняти (або ж перенести) на станове (у тім числі і внутрішнє) та національно-релігійне, культурне (переважно зовнішнє) протистояння. Хоча за усієї складності українського колоніального минулого, описати яке можна через метафору «переплетених територій та переплутаних історій» Е. Саїда, внутрішні «свої» феномени відділити від зовнішні «інших» не так уже й просто. Приміром, Л. Старицька-Черняхівська, аналізуючи батькові драми з часів Хмельниччини, окреслює головне протистояння не по лінії етнічній чи навіть конфесійній, а найперше в зіткненні суспільних верств через опозицію пан – козак.

Скерованість на виявлення соціальних (у найширшому значенні) суперечностей епохи, узятих у діалектичній єдності із «загальнолюдськими мотивами», передбачає не лише відповідну стратегію творчих пошуків. Важливими тут постають і загальне розуміння історичного процесу, і ракурс погляду на явища, факти й постаті минулого.

Хоч як це дивно, а можливо, і навпаки, закономірно, історіософські уявлення молоді Людї Старицької, а отже й відповідна художньо-белетристична концепція, склалися під впливом її літературної практики, зокрема спільної роботи з батьком-романістом. Тотальна нарація романтизованого, однак у суті своїй реалістичного, прозового дискурсу вимагала, з-поміж іншого, цілковитого занурення в епоху, повсякчасного, майже зримого зв'язку з нею. Ретельність, із якою авторка готувалася до написання кожної речі, завжди дорівнювала, а то й перевершувала ретельність фахового вченого. Н. Полонська-Василенко, згадуючи незабутню подругу, розповідає дещо і про її творчу працю. Зокрема наводить епізод із черговим романом письменниці, присвяченим подіям середини ХVIII ст., роботу над яким та провадила, послуговуючись усіма досяжними (зокрема й архівними) матеріалами. Мемуаристка, нагадаємо, професійний історіограф, не тільки надавала необхідні й рідкісні джерела, а й з інтересом та щирим схваленням оцінювала викінчені частини твору.

Визнання справжнього фахівця для белетриста, котрий відкриває давню епоху, керуючись поверх усього таки мистецькими резонами, без сумніву, річ позитивна. Та чи не перекриває, або й нівелює ця професійна спеціалізація *художнього твору* його іманентних рис та завдань? Адже, поклавши собі за мету пізнання минулого в усій повноті самовиявів, літератор ризикує опинитися в полоні і середовища, і матеріалу, що його увиразнює. Шукаючи таким чином типове, завжди є ризик звести все до стереотипу. Зворотний бік (у сенсі руху: задум – твір – читач), до окресленої Н. Полонською-Василенко ситуації, виявляє сама письменниця в листі-запиті іншому видатному вченому доби, і також, як Грушевський, за сумісництвом, малознаному літераторові, Д. Яворницькому. Звертаючись до нього з проханням дорадити необхідні для нового роману (того ж, про який ішлося вище) джерела, вона, зокрема, пише: «Я не раз перечитувала, ба й штудіювала Ваші праці, але тепер, коли я збираю собі історичні матеріали для нової праці з останніх часів Запоріжжя, я знову відчуваю всю силу Вашої роботи. *Ви буквально даєте життя минулому і переносите нас в ті часи, а нам, літераторам, то найпотрібніше* (курсив мій. – Р. С.)» [3, с. 34].

«Штудіювання матеріалу» під конкретний задум неминуче визначатиме його (задуму) концептуалізацію. І тут є сенс говорити про два різновиди ризиків. У першому випадку йтиметься про майже повну залежність на всіх визначальних рівнях: ідейно-тематичному, сюжетному, персонажному. Другим, не менш прикритим не лише для автора, а й для читача, буде шлях свідомого маневру, зумовленої ходом художньої дії компіляції й потрактування (відомий у науці «метод ножиць і клею») зафіксованих джерелами фактів. За обох умов письменник випускатиме з уваги щось дуже важливе, власне головне – можливість (а отже і зовсім іншу якість, рівень) духовно-творчого пізнання, відкриття світу. Історична белетристика (проза), щоправда, у намаганнях оминати небезпеку, вдалася до поєднання того й того підходів. Однак, навіть попри значні відкриття, котрі, утім, усі належать XIX ст., роман, у суті своїй, залишався жанром лінійного письма. І перенесення його здобутків на драматургію початку століття XX виглядало не те що явним анахронізмом, але штучністю, переступом щодо мистецтва.

Зрозуміло, що у випадку з Л. Старицькою-Черняхівською говорити про свідому й цілковиту актуалізацію у драмі здобутків беле-

тристики, як це траплялося з представниками старшого покоління, не доводиться. Але те, що її шлях на сцену пролягав через кліше роману, теж очевидно. І справа навіть не в поетиці й стилістиці – провідній ролі сюжету, підпорядкуванні дії – події, розташуванні та функціях героїв, картинності, образності, пафосі тощо. Гонитва за повнотою, цілісністю епохи, точніше, її розумінням, враженнями від неї, розпорошуючи увагу й уяву автора (а в потенції і глядача), робить примарною перспективу усвідомлення істин надповерхового, неемпіричного порядку. Перефразовуючи, це можна подати так: поза історичним фактом і далі нього та його можливих актуальних конотацій заглянути неможливо. Усе визначає феномен, а не універсалія.

Метод історика-позитивіста – М. Драгоманова, М. Грушевського, Д. Яворницького – дієвий саме в системі реєстрації, систематизації та узагальнення. І цього, насправду, немало. Як свідчить приклад останнього із названих дослідників, досвід і майстерність спроможні навіть *«дати життя минулому, перенести нас у ті часи»* (а це уже, згадуючи оцінки Н. Полонської-Василенко, шанобливий реверанс літератора в бік науковця). Та чи варто митцеві ступати у слід ученого, дублювати його функції? То більше, коли митець належить до наступної, однак якісно (світоглядно й культурно) іншої епохи. Такий у всьому, що стосується інтерпретації та переконання, потужний «драгоманівський метод» Леся Українка, проте, не переносить у царину творчого процесу. А коли точніше, то обмежує його дію підготовчим етапом – добору й раціонального структурування джерел. Вона сміливо йде далі там, де зупинилися майстри старої школи і навіть більшість молодих, як-от Л. Старицька-Черняхівська. До аналітичного пізнання істини долучається, можна сказати, що й виростає на його основі, пізнання творче – глибше та універсальніше; і це визнають самі науковці. Знати (ерудиція) чи розуміти (усвідомлення) стає не просто дилемою або ж індивідуальним вибором, здатністю людини. У модерну добу це майже визначальний принцип, вододіл поміж дискурсивними практиками старого й нового мислення, світорозуміння й світопочування.

Література факту, досвіду й ерудиції, яка, мабуть, найдовше затрималася саме в царині історичної белетристики, доконче мусила поступитися/поєднатися з літературою ідеї, інтуїції та емоції. Ресурси останньої, не такі потужні в евристичному ключі, однак невичерпні в просторі генерування й адаптації сенсів, що не так закріплюють

імовірно-варіативну (переконливу за певних умов), як оприявнюють можливу (з прицілом на універсальність) істину. Драми Лесі Українки навряд чи суттєво розширять наші уявлення про описані в них часи. Письменниця лише сміялася з тих критичних відгуків, де серед найвищих її здобутків відзначалося вміння переконливо «змалювати» епоху. Адже, як підкреслюватиме в контексті розмови про «Кассандру» К. Квітка, «Нічого спеціально про Трою Л[еся] ні під час писання, ні раніше в виді підготовки не читала і завдання історичної точності собі не ставила» [1, с. 303].

Звичайно, сказане не слід розуміти буквально, у сенсі якогось освітнього невігластва, інформаційної обмеженості тощо. Необхідну, і навіть більше того, підготовку письменниця мала, хоча її слідів, т. зв. фактологічних риштовань, у драмах майже не видно. Вона старанно прибирає все, що може шкодити, уповільнювати розвиток дії або, згадуючи Квітку, «відбивати від ідеї твору»: деталізацію, побутописання, другорядні сюжетні лінії. Наші здобутки від прочитаного важко буде навіть побіжно узагальнити в термінах історичного пізнання, якщо не «підключити» рівні особистого, індивідуально-чуттєвого порядків. Ми більше дізнаємося про людину (у тім і себе) та світ (одвічні закони буття), аніж про психологію давнього грека чи звичаї козацької старшини, хоча, здається, «Оргія» та «Бояриня» мусли б розповідати про це. Також для авторки далеко не головним є пошук відповідей на актуальні для її часу питання або підтвердження вже сформульованих попередньо тез. Хоча саме так її твори і намагалися потрактовувати. Достатньо згадати відому розвідку М. Драй-Хмари над останньою з названих драм. Оцінки, зроблені одним із чільних неокласиків у ключі та термінах суспільно-культурної актуальності, виправдані з погляду і політичної, і літературної епохи. Залучені методологічні стратегії з успіхом покривали чи не все, написане до того часу на теми минулого. Бажання пояснити теперішнє за допомогою пережитого раніше й навіть більше, спрогнозувати майбутнє, зрозумілі і, власне, природні. Озброєний позитивістською ідеєю суспільного прогресу, що мала такий повсюдний відгук у народництві, український літератор із подиву гідною терплячістю дошукувався (чи точніше буде сказати виробляв?) моделей успішної реалізації національного проекту. А складність полягала у тому, що окрім, так би мовити, будівничої, він (проект) мусив виконувати ще й компенсаторну функцію. Адже в повен голос артикульовані націо-

нальні почуття й міфи мали виступати своєрідним урівноважувачем несправедливої/нещасливої історичної долі.

Звідси особливе та завжди надповажне розуміння сенсу історії, який мислився найбільше в термінах трагедії та правди/справедливості. (Уже само собою примітним видається визнання того, що історія має свій сенс – таємничий, навіть сакральний, пізнання котрого, як мінімум, дорівнюватиме розгадці причин української поразки.) Цей, також позитивний у всьому, підхід визначав і водночас сам визначався лінійним розумінням ходу часів. Щоправда, «позитивісти» молодшого покоління урізноманітнили, ускладнили його ідеями циклічності, суголосся епох. Тому зв'язок часів проявляється не тільки формально, з погляду умоглядної ретроспективи, а й на рівні чуттєво-емоційного контакту з «ноосферою», духовним спадком предків. Ось як про це сказано в експозиції до драми «Гетьман Дорошенко»: «Той вогонь, / Що з ваших сліз пекучих утворився, / Пече серця, займає мозок, кров, / І стогони вертаються з повітря, / Пронизують пісні, слова, думки / Й еднають нас в одно одвічне коло: / Ваш біль, ваш жаль палає в серці в нас, / І падає минулого завеса – / Все ожива, минуле не вмира!» [6, с. 61].

Скерованість на «оживлення» минулого, окрім такого зрозумілого й вибачливого, навіть у певних вимірах імперської рецепції, бажання «спогадати давню славу», мала на меті не тільки художню його актуалізацію. Останнє сприймалося швидше як засіб. Той розмаїто-цілісний конгломерат часопотоку, витворений поєднанням колишнього (як досвіду) – теперішнього (як практики) – майбутнього (як ідеалу), розглядався робочою моделлю суспільно-культурної, утім і політичної, діяльності. Заглиблюючись у національну історію періоду Руїни, що є межовим часом для країни, яка повільно, проте неухильно втрачає свободу, а отже (ці поняття нерозривні) й тожсамість, авторка цитованого твору виводить, замикає його (період) на свою реальність – час, сприятливий для повернення утраченого / відібраного статусу. У кожній зі своїх драм – починаючи від Хмельниччини («Милость Божа», жанрово «драма в драмі») і закінчуючи добою зруйнування Січі («Останній сніп», найпохмуріша за пафосом річ) – вона залишає перспективу для відродження Батьківщини.

«Одвічне коло», про яке говорить у заспіві до «Гетьмана Дорошенка» алегорична постать жінки-України (утім, цей образ поліфонічний і цілком уміщує такі присутні профілі-конотації, як історія, муза, вічність, правда), то, звісно, ствердження нерозривного зв'язку

«і мертвих, і живих, і ненарождених». Але не тільки це. На метафізичному рівні тут є сенс визначити ще й своєрідне енергетичне охоронне коло (ідеальна для оборони й концентрації фігура), що окреслює вітальну потугу нації, котру дасться притлумити, навіть упокоїти, але не знищити. На рівні ж конкретно-історичному також, а можливо, і насамперед, і стосовно часу письменниці, засадничим бачиться відкриття за пізнаним та переосмисленим минулим невичерпної глибини джерела наснаги для морально-духовного усеозброєння на боротьбу за себе і своє право визначати власну долю.

Написану з нагоди перших роковин смерті Лесі Українки щемливу статтю-спогад «Досвітній вогонь» Л. Старицька-Черняхівська «обертає» довкола стрижневої, як їй видається, риси характеру незабутньої подруги. Із цією рисою, навіть не характеру, а ще глибше – вдачі, вона схильна пов'язати не тільки життя великої письменниці й громадянки (це твердження ще й тоді для декого з «полум'яних борців» виглядало сумнівним (!)), а і її творчість («непожиточний космополітизм і абстрактність», якої спростувало щойно наступне покоління). Ірраціональність цього почуття, а йдеться, як нескладно здогадатися, про патріотизм, ненав'язливо виводиться з якостей не так набутих, адаптованих, як уроджених, розвинутих. Його найвищі злети появляють себе в найбільш загрожені моменти індивідуального й рівно ж колективного (національного) існування. Благородні душі, пойняті «чистим горінням» саможертвності, здатні на величезного заряду й значення духовні звершення. Прагнучи вийти на джерела такої дивовижної потуги, авторка статті виявляє два засадничі чинники, вона їх називає «силами», онтологічно-екзистенційного ряду: «любов до сучасного і пам'ять до минулого». Примітно, що під їхню дію підпадають насамперед (і чи не з огляду на тогочасну українську ситуацію?) митці – люди особливої внутрішньої природи, здатні «резонувати» не тільки в лад зі своєю добою, а й, метафорично кажучи, з універсумом. «Коли музика, літератор, артист не хоче зректися рідних форм, в яких виявляється його духовна діяльність, – се річ стихійна, – просто неможливість виявити якнайкраще рух своєї душі в формах чужого життя, в якому не зростала його душа. Коли людина боронить своє добро, чи то матеріальне, чи то духовне, – річ зрозуміла – почуття виникає з міцного почуття егоїзму, з оборони власного я... Се почуття – пам'ять минулого, – пам'ять до того страждання, до тих жертв, які несли минулі покоління на вівтар рідної ідеї. Пережиті народом почуття не умирають, вони складають з себе

велику силу, яка опановує нащадків. Незрозуміле, але могутнє, як “закон тяжости”, почуття се зв’язує минуле з сучасним і утворює справжнє безсмертя людської душі» [5, с. 3].

«Закон тяжіння», який відкрила в часописі суспільного буття Л. Старицька-Черняхівська, не тільки зв’язує, а й зобов’язує, скеровує до боротьби за збереження всесвітньої рівноваги через збереження національної своєрідності, ідентичності народу. І першою чергою ці охоронні функції покладено на митців, що їхня діяльність, за визначенням, постає найменш узалежненою від загальних приписів.

У культурному (а саме з нього починається будь-який інший усе-народний чин) опорі нівелювальному тискові імперії Е. Саїд вирізняє три взаємопов’язані теми. Хоча він розділяє їх, як зауважує, лише з аналітичною метою, виразною постає не тільки хронологічна, а й нарративна градація. У проекції запропонованої західним дослідником стратегії на український матеріал початку ХХ ст. (тут ідеться про художню літературу на теми з минулого), впадає у вічі помітний диспаритет поміж першим (вихідним) та двома наступними етапами руху. Власне категоріями початкових дій можуть бути описані зусилля чи не більшості тогочасних вітчизняних белетристів обох, старшої та молодшої, генерацій. Адже «повертати ув’язнену націю собі» її інтелектуали заходилися найперше через «наполягання на праві розглядати історію спільноти в усій її повноті, послідовно та цілісно. [...] У центрі перебуває поняття національної мови, але без практики національної культури – від гасел до інструкцій і газет, від казок і героїв до епічної поезії, романів і п’єс – мова інертна. Національна культура організовує й підтримує пам’ять спільноти [...]; вона населяє простір відновленим трибом життя, героями, героїнями та їхніми вчинками; вона визначає такі вирази й емоції, як гордість і виклик, які, своєю чергою, формують кістяк провідних партій національної незалежності» [4, с. 305].

Дві наступні «теми», відриваючись і водночас продовжуючи попередню, виводять протистояння, а відтак і культуру, поза межі національного. Це вкрай потрібне спільноті, котра не бажає залишатися законсервованою/закомплексованою власними проблемами та ілюзіями, повсякчас перебуваючи, таким чином, на узбіччі цивілізації. Адже, що насправду усвідомлюється не так швидко й далеко не всіма, «опір – це не просто реакція на імперіялізм, а альтернативний спосіб осягнути людську історію». А вже третя тема – «відчутний

відхід від сепаратистського націоналізму задля ціліснішого погляду на людську спільноту та людське визволення» [4, с. 306], – в умовах тотально загроженого етносу, розглядалася його елітами мало не блюзнірською. У перекладі на мову української визвольної риторики межі століть це все той самий космополітизм, що полягає, як почувала Леся Українка на свою адресу в гуртку О. Кониського, у відмові «боронити рідну корогву». Боронити тими засобами, слід додати, що були в арсеналі питомого народництва.

З-поміж небагатьох сучасників, хто зрозумів істинні мотиви саморуку великої (а не просто обдарованої, талановитої, глибокої тощо) письменниці, її вагу і значимість як передусім національного феномену, була Л. Старицька-Черняхівська. Вона, як до прикладу і М. Грушевський, цілком у руслі вітчизняної традиції, визнала це постфактум, уже після смерті подруги. «Патріотизм Лесі Українки, – дізнаємося зі статті 1914 року, – вродився з нею разом, – се не був патріотизм прив'язаний до околиць форм життя, – не був се романтизм, захоплений завзяттям колишніх героїв, голосними подіями минулих бурхливих часів, – навпаки, – вона в творчості своїй навіть мало звертається до славної козацької епохи, – її патріотизм був патріотизм глибоких переживань людського духу» [5, с. 4]. І навіть у драмі, безпосередньо присвяченій Козаччині, на що також звертає увагу цитована авторка, надідеям філософського, метафізичного рівнів віддано безумовний пріоритет над проблемами часової актуальності. У тому, що можливий інший, зворотний шлях художнього освоєння історичної реальності – від конкретики доби, факту – до загальних законів буття – вона намагалася переконати читачів уже власними творами.

Джерела та література

1. Квітка К. На роковини смерті Лесі / К. Квітка // Леся Українка. Документи і матеріали 1871–1970. – К. : Наук. думка, 1971. – С. 287–317.
2. Колінгвуд Р. Ідея історії / Р. Дж. Колінгвуд ; [пер. з англ. О. Мокровольський]. – К. : Основи, 1996. – 615 с.
3. Листи Л. М. Старицької-Черняхівської до Д. І. Яворницького / [публікація В. Заруби] // Слово і Час. – 1991. – № 7. – С. 30–34.
4. Саїд Е. Культура й імперіялізм / Е. Саїд ; [пер. з англ. К. Ботанова, Т. Цимбал]. – К. : Критика, 2007. – 608 с.
5. Старицька-Черняхівська Л. Досвітній вогонь (пам'яті Лесі Українки) / Л. Старицька-Черняхівська // Літературно-науковий вісник. – 1914. – Лип.-жовт. – Т. LXVI. – С. 3–6.

6. Старицька-Черняхівська Л. Драматичні твори. Проза. Поезія. Мемуари / Л. Старицька-Черняхівська. – К. : Наук. думка, 2000. – 848 с. – (Б-ка укр. літ. Новітня укр. літ.).
7. Тойнбі А. Дослідження історії. Т. 1–2. Т. 1 / А. Дж. Тойнбі ; [пер. з англ. В. Шовкун]. – К. : Основи, 1995. – 614 с.
8. Українка Леся. Листи / Леся Українка // Українка Леся. Зібрання творів. У 12 т. Т. 12. – К. : Наук. думка, 1979. – 696 с.

References

1. Kvitka K. Na rokovyny smerti Lesi [*To Lesia's death anniversary*] – Kyiv, 1971, p. 287–317. (in Ukrainian).
2. Kolinhvud R. Ideia istorii. [The idea of history] – Kyiv, 1996, 615 p. (in Ukrainian).
3. Lysty L. M. Starytskoi-Cherniakhivskoi do D. I. Yivornytskoho [*The Starytscha-Chernachivska's letters to D. I. Yvornytschsy*] // Slovo i Chas. – 1991. – № 7. – P. 30–34 (in Ukrainian).
4. Said E. Kultura i imperializm [Culture and imperialism] – Kyiv, 2007, 608 p. (in Ukrainian).
5. Starytska-Cherniakhivska L. Dosvitnii vohon (Pamiaty Lesi Ukrainky) [*Day-break fire (By Lesia Ukrainka memory)*] // Literaturno-naukovyi visnyk. – 1914. – V. LXVI. – P. 3–6 (in Ukrainian).
6. Starytska-Cherniakhivska L. Dramatychni tvory. Proza. Poesiia. Memuary. [Dramatic works. Prose. Poetry. Memoirs]. – Kyiv, 2000. – 848 p. (in Ukrainian).
7. Toynbi J. Doslidzhenia istorii [A study of history]. – Kyiv, 1995, v. I. 614 p. (in Ukrainian).
8. Ukrainka Lesia. Lysty [*Letters*]. – Kyiv, 1979, v. XII, 649 p. (in Ukrainian).

Романов Сергей. Национальная история в проектах позитивистской адаптации и модерной актуализации: Л. Старицкая-Черняхивская – Леся Українка. В статье рассматриваются две разные модели обработки исторического материала, которые представлены историософскими концепциями и творческими практиками Леси Украинки и Л. Старицкой-Черняхивской. В первом случае рецептивный потенциал произведения обуславливается восприятием автором безграничного дисперсного поля, каким есть история. Фантазии «на тему», как и кропотливая беллетризация учебника, были для нее равно неадекватными способами познания прошлого. За «вольностью» первого и мелочной дотошностью второго терялось главное, что нужно искать писателю, – суть, живой нерв, сознание прошлых эпох. Таким логиям лучше подходил интуитивно-образный, а не реалистически-понятийный подход, апробированный Л. Старицкой-Черняхивской. Он был незаменимым в государственно-позитивистском реконструировании коллективного прошлого, когда колонизированная, стало быть, лишенная прав и перспектив нация, стремится легитимизировать свое присутствие в мировом культурно-политическом пространстве. Этот дискурс, апеллируя почти исключительно к национальной традиции, соответственно и актуализировал, ретранслировал ее только для «внутреннего пользования».

Ключевые слова: рассказ, история, миф, концепция, искусство, колония, империя, истина.

Romanov Serhii. National History Over the Projects Positivist Adaptation and Modern Actualization: Lesia Ukrainka – L. Starytska-Cherniakhivska. In this article the two different models of mastering of the historical document over history-philosophy conceptions and creative works of Lesia Ukrainka and L. Starytska-Cherniakhivska are outlined. In the first occasion the receptive potential of writing defines by author's perception of the limitless dissimilar space of a history. The free fantasies and the diligent paraphrase of textbook wasn't to her by good method of recognition history. A freestyle the first and a trifling the second method haven't the main of writer's need – essence, alive nerve, consciously of the past epochs. For that purpose is intuitive and figurative but isn't realistic and conception approach, that L. Starytska-Cherniakhivska used by. That approach definitely use in state-positive restore of collective past, when colonic (without rights and perspectives) nation aspires to confirm its presence into the world culture and political space. That way appealed, almost fully, to the national traditions and restored and widen its to "inward use".

Key words: narration, history, myth, conception, art, colony, imperia, truth.

Стаття надійшла до редакції 28.10.2016 р.

УДК 821.161.2-12.09:141.7 Сковорода

Лариса Семенюк

«ЛІСОВА ПІСНЯ» ЛЕСІ УКРАЇНКИ У СВІТЛІ ФІЛОСОФІЇ ГРИГОРІЯ СКОВОРОДИ

«Лісову пісню» Лесі Українки розглянуто крізь призму основних складових частин філософської системи Г. Сковороди: вчення про дві «натури», про три світи, про щастя людини та шляхи його досягнення. Розкрито шляхи художнього втілення цих світоглядних ідей у творчості Лесі Українки. Показано, як проблеми співіснування матеріального і духовного, макросвіту (природи) і мікросвіту (людини), народження людської особистості через самопізнання, любов та відповідність природному єству, будучи осердям мислительної системи Г. Сковороди, знайшли концептуальне художнє вираження в одному з найгеніальніших творів української літератури.

Ключові слова: філософська система, вчення, драма-феєрія, буття, світ, особистість, макрокосмос, мікрокосмос, пізнання, щастя.

У «Лісовій пісні» Лесі Українки, що є узагальненим виразом широкого кола загальнолюдських тем і проблем, знайшло художнє вті-

лення не лише авторське світовідчуття поетеси, а й увесь попередній світоглядно-філософський досвід ряду поколінь українських мислителів, яких так само хвилювали складні питання буття. З огляду на це драму-феєрію Лесі Українки потрібно розглянути крізь призму філософії найвизначнішого українського «любомудра», що стоїть на межі Старого і Нового часу, – Григорія Сковороди. Аналіз творчості Лесі Українки в такому аспекті ще не проводився, тому видається науково актуальним.

Леся Українка не залишила прямих відгуків і оцінок творчої та філософської спадщини українського мандрівного письменника. Проте опосередкований зв'язок мислительних систем обох великих митців очевидний. Особливо це помітно на прикладі такого унікального твору, як драма-феєрія «Лісова пісня».

На думку вчених, Г. Сковорода створив власну філософську систему, що спирається на багатющий досвід вітчизняної і світової філософської думки. Вона включає три основні складники: вчення про дві «натури», вчення про три світи і вчення про щастя людини та шляхи його досягнення [4]. У цій статті ставимо за мету розглянути «Лісову пісню» Лесі Українки у світлі цих філософських учень «першого розуму нашого», як назвав Г. Сковороду поет Микола Вінграновський.

Сковорода вчив, що буття двоїсте, у ньому співіснують дві «натури» (термін «натура» латинського походження, означає природа або єство. – Л. С.), одна видима, матеріальна, а друга невидима, духовна, тобто божественна: *«...всього є по двоє, через що є дві людини в людині одній, два батька – небесний і земний, і два світи – першородний і тимчасовий, і дві натури: божественна і тілесна в усьому-навсьому...»* [5, с. 355]. Видима натура – це наявні, сприйнятні нашими відчуттями речі, *«наприклад: речовина чи матерія, земля, плоть, тінь та інше»* [5, с. 141–142].

На думку філософа, двоїстий не лише світ, а й сама людина: *«У тілі нашій дві храмини: одна земна, друга небесна. Видима зветься створіння, невидима – Бог»* [5, с. 363]. Мислитель визнає первинний, визначальний характер духовної «натури», пропагує перевагу духовного над матеріальним, плотським, тобто тим, що тлінне: *«Невидима натура, чи Бог, усю твар (видиму натуру. – Л. С.) пронизує й утримує, скрізь завжди був, є і буде»* [5, с. 142].

«Лісова пісня» Лесі Українки, як жоден інший твір української літератури, художньо підтверджує складові частини цього вчення. Сюжет драми-феєрії – про нерозривний зв'язок і трагічну роз'єднаність природи і людини, про постійне зіткнення двох «натур», що складають сутність усього живого. Світ у творі постає неоднотимовим. З одного боку – природний світ, що характеризується щирістю, відкритістю, красою, а з іншого – соціально-побутовий світ із його суєтністю та дріб'язковістю, байдужістю до всього творчо-прекрасного. На початку твору, у пролозі драми, світ показаний у своїй першопочатковій природності, незайманій красі та божественності. Леся Українка надзвичайно тонко відтворює цю першооснову буття, пластично, образно демонструє невидиму, духовну сутність світу, його гармонійну цілісність і єдність, магічну силу й таємничість. Вона показує, що пульсуючим нервом буття первісно було й залишається духовне начало, утіленням якого виступає не лише Мавка, а й усі міфологічні істоти, образи основних природних стихій, що діють у цій частині драми.

Від моменту, коли на природній сцені з'являється людина (Дядько Лев і Лукаш у першій дії драми), починає дедалі більше заявляти про себе матеріальний, соціально-побутовий бік буття. Про окремі реалії цього світу свідчать репліки міфологічних істот, Русалки та Лісовика. Проте вже в другій дії, у міру того, як герої втягуються в полон щоденних «людських клопотів», матеріальний бік світу витісняє первинний його складник, що й породжує багатоплановий сюжетний конфлікт драми. Бачимо, як Мавка, будучи втіленням духовного начала, намагається боронити первинну «натуру»-природу (дерево, ниву, природний дар Лукаша). Проте її зусилля надто слабкі перед прагматично-матеріальними намірами матері Лукаша й Килини. За таких умов змінюється і сам світ: він постає в неприродному стані хаосу й руйнування (поява Того, що в скалі сидить, перетворення Лукаша на вовкулаку, стан забуття Мавки). Проте в кінцевому епізоді драми Леся Українка демонструє неминучість перемоги духовного начала у світі. Завдяки жертві Мавки й особистим пошукам Лукаша світ знову стає одухотвореним, наділеним душею. Така квінтесенція драми, яка підтверджує сквородинівську філософію домінування духовної «натури» буття над її матеріальним складником.

Ще складніше виявляється у творі Лесі Українки вчення Сквороди про двоїсту природу самої людини. Лукаш від самого початку

наділений високою, творчою натурою. У першій дії він уособлює людське музикальне божественне начало. Як і Мавка, він є самою первинною природою, внутрішньо цілісною й гармонійною. Цей природний духовний складник парубка дає йому здатність бачити Мавку, відчувати зміни її настрою, породжує найвище втілення світової гармонії – почуття кохання. У творі це виявляється в музикально-поетичній мові Лукаша (спочатку мовою сопілки, а далі – і самого героя).

Проте вже в наступній дії, занурившись в обивательське селянське середовище з його турботами про «хліб насущний», Лукаш перероджується. Він не докладає зусиль, щоб утримати в собі ту духовну енергію, яку дала йому весняна природа й Мавка. Духовне та деструктивне начала в ньому вступають у протидію. Занедбавши свій духовний храм, парубок стає в опозицію до власної божественної суті. Щоб збагнути свою істинну високу, творчу людську природу, йому доведеться зробити крок назад у людському розвитку – зрадити Мавку, втратити людське єство, стати вовкулакою, позбутися самої здатності творити. Лише пройшовши такі випробування, він починає розуміти ницість зради і велич кохання.

Продовженням учення Сковороди про дві «натури» є його теорія про три світи. Мислитель уявляв світ як *«прекрасний храм премудрого Бога»*, який складається із трьох світів. Перший – макрокосмос, або Всесвіт; це загальний світ Бога, що включає в себе *«незчисленні світи»*, де *«живе усе породжене»*. Другий світ – мікрокосмос, або людина. І третій – світ символів, або Біблія [6, с. 142].

Первинність Всесвіту (світу природи), його самодостатність, подібно до космогонічних міфів, де героєм є сам світ або його стихії, підкреслює й Леся Українка. У пролозі до драми-феєрії глибинним центром цього Всесвіту, його символом виступає *«старезний густий предковичний ліс»*, незаймана природа, невід'ємною частиною і душею якої є всі міфічні поетичні персонажі (Той, що греблі рве, Русалка, Водяник і, звичайно, Мавка). І ось у цей природний всесвіт вливається людина (Лукаш) зі своїм мікросвітом. Він привносить у природу божественне творче начало (гру на сопілці), під впливом якої оживає й оновлюється світ навколо нього: на голос Лукашевої сопілки *«відкликається зозуля, потім соловейко, розцвітає яріше дика рожка, біліє цвіт калини, глор соромливо рожевіє, навіть чорна безлиста тернина появляє ніжні квіти»* [7, с. 219].

«Мелодія всесвітня і людська мелодія тут зливаються, звучать в унісон. Це світ первісної цілісності, де людина не виокремлюється з природи, а є самою природою, нерозірваною внутрішньо, цілісною і гармонійною» [2, с. 151]. Гра Лукаша пробуджує від сну Мавку (природу), відкриває в ній душу та здатність до вияву найвищих почуттів. Говорячи словами М. Бердяєва, «людський творящий дух та духовність здатні перетворити й просвітлити природний та історичний світ, внести в нього свободу й смисл» [1, с. 152].

Проте саме людина здатна завдати макрокосмосу (природі) мук і страждань. У другій дії, коли Лукаш потрапляє під вплив матері, а далі й Килини, від цих його перетворень страждає і природа, тобто Мавка. Втрата людиною (Лукашем) своєї первинної духовної суті, що призвело до його переродження у вовкулаку, змусила й природу (Мавку) відкрити нове бачення себе, світу й людини: «...Я збагнула, що забуття не суджено мені» [7, с. 272]. Подарувавши Лукашеві шанс для відновлення його духовної, божественної натури, Мавка тим самим оновлюється сама. «... ти душу дав мені, як гострий ніж дає вербовій тихій гілці голос» [7, с. 292], – каже вона. Через піднесення людського творчого начала розкривається така ж піднесена духовна сутність світу. У такий спосіб творчо реалізується зв'язок мікрокосмосу з макрокосмосом і навпаки.

У центрі філософії Сковороди перебуває людина. Її він уважав найвищим і найпрекраснішим творінням Бога, найбільшою цінністю земного світу: «Людина є всієї Біблії і кінець, і центр, і гавань» [5, с. 374]. Сковорода наголошував, що людина народжена для щастя й повинна бути щасливою: «...немає солодшого для людини і немає потрібнішого, як щастя, немає і легшого за це» [5, с. 140]. Кожна людина хоче бути щасливою, шукає таких способів та засобів життя, які б привели її до щастя, але найчастіше не знаходить їх або не знає, як цього досягнути. Тому вся філософія мислителя спрямована на те, щоб навчити людину найбільшій премудрості – шляхів досягнення щастя.

Щастя, на думку Сковороди, – у наближенні, доростанні людини до Бога, ставанні Боголюдиною. Людина створена за образом і подобою Бога (Буття, 1: 26–27). При цьому є два ступені людського розвитку, становлення – тілесний і духовний. Доки людина залишається суто тілесною – доти вона поневолена й нещасна, раб своїх інстинктів, страхів, земного зла. Тільки стаючи духовною, істинною (такою,

що пізнала себе, виявила в собі справжню, богоподібну) людина здобуває свободу й щастя. Тому досягти щастя – означає досягти душевного миру: *«Щастя наше є мир душевний»* [5, с. 363]. Щастя знаменує *«друге народження»* людини, яке є логічним результатом, реалізацією нею сенсу власного життя.

Розповідаючи історію Лукаша й Мавки, Леся Українка тримає на пульсі уваги насамперед проблему особистісного становлення Людини, можливості досягнення нею щастя через розвиток духовно-творчого начала. Сюжет драми треба розуміти як вияв можливих шляхів розвитку людини, її перетворень під впливом тих чи інших чинників.

М. Бердяєв наголошує: *«Людина повинна постійно здійснювати творчий акт щодо самої себе. У цьому творчому акті відбувається самосотворення особистості. Це постійна боротьба зі значною кількістю хибних “я” в людині»* [1, с. 54].

Леся Українка на прикладі головного героя розкриває перед читачем складні перипетії становлення людської особистості. Як зауважила Л. Дорошко, *«Лукаш на початку твору виступає в своїй безпосередній природності, таким, яким склався незалежно від своєї волі. Він не знає внутрішніх пошуків свободи, його воля подібна до стихії, він не здатен осягнути свою божественну суть... Але перед будь-якою людиною відкрита можливість стати вище своєї природної суті»* [2, с. 153]. У здатності зробити такий крок полягає вищий прояв особистісного начала. Для цього людина повинна зробити вибір.

У ситуацію вибору ставить свого героя і Леся Українка у другій дії драми. Щоправда, Лукаш недовго перебуває в протидії між своїм власним «я» і світом зовнішніх спокус. Він несміливо намагається боронити Мавку перед матір'ю, виправдовується за свою поведінку (*«Та бачиш... мати все гризуть за тебе!..»* [7, с. 248]), а далі займає позицію матері, наголошуючи на тому, що Мавка іншого роду й нездатна збагнути *«людські клопоти»* [7, с. 249]. Зрештою Лукаш виявляє зневагу до свого найвищого природного дару – пісні (*«Пісні! То ще наука невелика!»* [7, с. 249]), після чого тричі відрікається від своєї неземної любові до Мавки:

1-ша сцена: Лукаш: *«То й добре, / Коли ніхто не завинив нікому. / Ти се сама сказала – пам'ятай»* [7, с. 252].

2-га сцена: Мавка: *«Я пасток на тебе / не наставляла. Ти прийшов по волі»*. Лукаш: *«По волі ж і піду, як тільки схочу, / Ніхто нічим мене тут не прив'яже!»* [7, с. 259].

3-я сцена: Лукаш: *«Яка страшна! Чого ти з мене хочеш?»* [7, с. 270].

У кінці другої дії Лукаш остаточно робить моральний вибір – засилає сватів до Килини, перекривши тим самим шлях до пізнання й розвитку істинного себе. Така моральна зрада самому собі й Мавці веде до втрати спокою та рівноваги. Усі інші дії драми – це пошуки Лукашем утраченої гармонії, власного «я» через неймовірні випробування й нелюдські страждання. Леся Українка не показує всіх деталей конфлікту Лукаша із самим собою та народження в ньому нової свідомості. Ми бачимо лише крайні точки невидимого шляху внутрішніх пошуків і перетворень: від дикого вовкулаки – до просвітленої людини, яка бачить те, чого інші не бачать.

Г. Сковорода розглядає як одну з неодмінних і основних умов на шляху людини до щастя пізнання самої себе, власної сутності: *«Щастя твоє всередині тебе, тут центр його закопаний: пізнавши себе, все пізнаєш, не пізнаєш себе, у пільмі ходитимеш і лякатимешся страху, де його й не було. Пізнати себе повно, пізнатися й задружити з собою – це є невід’ємний мир, істинне щастя і мудрість»* [5, с. 374]; *«Щастя твоє, і мир твій, і рай твій, і Бог твій усередині тебе є»* [5, с. 422]; *«Щастя наше всередині нас... Нехай ніхто не сподівається щастя ні від високих наук, ні від шановних посад, ні від багатства... Немає його ніде. Воно залежить від серця, серце – від миру, мир – від звання, звання – від Бога»* [5, с. 441].

Людина не зможе пізнати себе, істину і сенс свого існування, якщо не замислиться над змістом свого духовного «я», якщо не піднесе свою душу понад земні проблеми, стверджує Г. Сковорода. Отже, спрямовуючи людину до самопізнання, мислитель не тільки показує людину в дзеркалі самопізнання, а й активізує її внутрішнє життя, маючи на меті розкрити *«властиву»*, *«справжню»* людину.

Ці важливі складники сквородинівського вчення знаходять своє рідне художнє втілення в «Лісовій пісні» Лесі Українки. Головний герой драми-феєрії, відкривши в час весняного пробудження природи власну душу в усій її божественній красі, природній цілісності, не може усвідомити цього дару, пізнати, розгледіти його, не здатен відстояти свою особистість перед натиском прагматично-раціонального світу. *«Глибини прихованої сутності Лукаша, про які Мавка відразу здогадалась через його очі (“очі непрозорі”), темний бік людської природи починає переважати... Прагматично-раціональне освоєння простору навколо себе і в собі стає для нього основним»* [3, с. 154–155].

Пізнання самого себе дається Лукашеві дорогою ціною – ціною зречення власного духовно-творчого начала й ціною втрати Мавки. На цьому шляху він губить свою долю-щастя та гірко кається.

Г. Сковорода пише, що, лише пізнавши себе, людина здатна побачити те, *«чого порожнє око... бачити не може»* [5, с. 158]. У контексті таких міркувань вислів Лукаша *«Тепер я мудрий став...»* [7, с. 288] треба розуміти як усвідомлення ним своєї істинної духовної суті, яка розкрилася йому через нелюдські страждання.

Г. Сковорода стверджує, що пізнавати себе і світ людина може тільки за допомогою серця. Пізнаючи себе, людина починає жити серцем. Цим символом мислитель позначає почуття, *«безодню»* людської душі (те, що згодом науковці назвуть позасвідомим): *«Голова всього в людині є серце людське. Воно то й є найтонша людина в людині, а все інше – околиця»* [5, с. 351]; *«...істинною людиною є серце в людині...»* [5, с. 169]. Пізнаючи себе за допомогою серця, людина відкриває, що першоосновою світу, рушієм життя є любов: *«Начало всього і смак є любов»* [6, с. 37]; *«Що є більш приємним, солодшим і цілющим за любов? Хіба всі дарунки, навіть ангельська мова, не ніщо без любови? Що дає основу? Любов. Що творить? Любов. Що зберігає? Любов, любов. Що дає насолоду? Любов, любов – початок, середина і кінець»* [6, с. 264–265].

Г. Сковорода переконує, що через самопізнання, любов людина може прийти до щастя. Пізнаючи в собі духовне начало, невпинно розвиваючи його за допомогою серця (любові), людина підіймається над буденністю та її клопотами й тим самим заспокоює свою душу миром і щастям. І навпаки, замкнувшись у колі зовнішнього, матеріального, вона втрачає істинну любов, належний їй спокій душі. Турботи, клопоти, тривоги людського матеріального життя виводять її душу на шлях постійних хвилювань, а в кінцевому рахунку – до нещастя [5, с. 297–307].

«Лісова пісня» Лесі Українки доводить справедливість цих теоретичних суджень філософа. Змальовуючи зародження почуттів Лукаша та Мавки, письменниця підкреслює, як на рівні людської душі, серця виникає найпрекрасніше, найніжніше людське почуття, що говорить мовою самого серця. Недаремно Мавка каже Лукашеві: *«Цить! Хай говорить серце... Невизначно воно говорить, як весняна нічка»* [7, с. 235]. У другій дії твору Леся Українка знову стверджує всепереможну силу

любові знаменитими словами Мавки: *«Ні! Я жива! Я буду вічно жити! Я в серці маю те, що не вмирає!»* [7, с. 269].

За Сковородою, справжнє щастя людини – у поверненні, наближенні до природи. У кінцевому епізоді драми-феєрії особисті пошуки Лукаша приводять його до злиття з природою: *«Я не піду. Я з лісу не піду. Я в лісі буду»* [7, с. 289]. Але якщо на початку твору це злиття стихійне, неусвідомлене, то в кінці його – вольове й осмислене.

У «Лісовій пісні» можна також убачати вияв однієї із концептуальних філософських ідей Г. Сковороди про *«сродність»*, тобто відповідність людини призначеній природою і Богом місії. Вона полягає в тому, щоб не втрачати свого єства, свого коріння, залишатися *«природним»* і в такий спосіб досягати істинного щастя. Щастя *«у серці і в душі твоїй»*, – пише Г. Сковорода, однак не завжди і будь-коли, а тоді, коли *«для серця твого єдине є на потребу»* [5, с. 141]. Ця сквородинівська ідея художньо втілюється в образі Мавки. За словами Лісовика, вона карається за те, що зрадила *«саму себе. Покинула високе верховіття і низько на дрібні стежки спустилась»* [7, с. 265]. Від природи вільна й незалежна, уподобилася до служниці та гіркою працею *«окрайчик щастя хтіла заробити і не змогла...»* [7, с. 265]. На думку Лісовика, справжнє щастя Мавки було в її природному стані – в злагоді із собою й навколишнім світом: *«Згадай, якою ти була в ту ніч, / коли твоє кохання розцвілося: / була ти наче лісова царівна / у зорянім вінку на темних косах, – / Тоді жадібно руки простягало / до тебе щастя і несло дари!»* [7, с. 265]. Утративши власну природність, гармонію, Мавка губить своє істинне єство, а тому позбавляється щастя.

Як бачимо, «Лісова пісня» Лесі Українки стала не просто виявом світогляду письменниці з її тугою за досконалою й цілісною людиною, а й своєрідним «голосом минулого», художнім утіленням тієї системи філософських поглядів на світ та людину, що формувалися століттями й відобразилися у філософії Григорія Сковороди. Проблеми співіснування матеріального й духовного, макросвіту (природи) і мікросвіту (людини), народження людської особистості через самопізнання, любов та відповідність природному єству, будучи осердям мислительної системи Г. Сковороди, знайшли концептуальне художнє вираження в одному з найгеніальніших творів української літератури.

Джерела та література

1. Бердяев Н. Экзистенциальная диалектика божественного и человеческого / Н. Бердяев // Мир философии : книга для чтения. В 2-х ч. Ч. 2. – М. : [б. и.], 1991. – С. 5–164.
2. Дорошко Л. Філософія життя у драмі-феєрії «Лісова пісня» Лесі Українки / Л. Дорошко // Леся Українка і сучасність : зб. наук. пр. Т. 2. – Луцьк : Волин. обл. друк., 2005. – С. 148–158.
3. Дорошко Л. «Лісова пісня» Лесі Українки. Проявлення в слові музикальних ритмів життя / Л. Дорошко // Леся Українка і сучасність : зб. наук. пр. Т. 3. – Луцьк : Волин. обл. друк., 2006. – С. 150–164.
4. Сковорода Г. Дослідження, розвідки, матеріали / Г. Сковорода. – К. : [б. в.], 1992. – 240 с.
5. Сковорода Г. Твори. У 2 т. Т. 1. Поезії. Байки. Трактати. Діалоги / Г. Сковорода ; пер. та прим. М. Кашуби, В. Шевчука ; передм. О. Мишанича. – К. : АТ «Обереги», 1994. – 528 с. – (Гарвардська бібліотека давнього українського письменства).
6. Сковорода Г. Твори. У 2 т. Т. 2. Трактати. Діалоги. Притчі. Переклади. Листи / Г. Сковорода ; пер. та прим. М. Кашуби, В. Шевчука. – К. : АТ «Обереги», 1994. – 480 с. – (Гарвардська бібліотека давнього українського письменства).
7. Українка Леся. Лісова пісня : драма-феєрія в 3-х діях / Леся Українка // Українка Леся. Зібрання творів. У 12 т. Т. 5. Драматичні твори. – К. : Наук. думка, 1976. – С. 201–298.

References

1. Berdyayev N. Ekzistencialnaya dialektika bozhestvennoho i chelovecheskoho [Berdyayev N. Berdyayev existential dialectic of the divine and the human]. In: Mir filosofii: Kniga dlya chteniya: V 2-h chastyach, Moskva, 1991, th. 2, pp. 5–164 (in Russian).
2. Doroshko L. Filosofiya zhittya u drami-feyerii “Lisova pisnya” Lesi Ukrainki [Doroshko L. philosophy of life in the drama extravaganza “Forest Song” Ukrainian Lesya]. In: Lesya Ukrainka i suchasnist’: zbirnik nauk. pr., t. 2, Lutck, 2005, pp. 148–158 (in Ukrainian).
3. Doroshko L. “Lisova pisnya” Lesi Ukrainki. Projavlennya v slovi muzikal’nih ritmiv zhittya [Doroshko L. “Forest Song” Lesya Ukrainian. The manifestation of the word musical rhythms of life]. In: Lesya Ukrainka i suchasnist’: zbirnik nauk. pr., t. 3, Lutck, 2006, pp. 150–164 (in Ukrainian).
4. Skovoroda Hrihorij: doslidzhennya, rozvidki, materiali: zbirnik nauk. pr. [Skovoroda Gregory: research, exploration, materials], Kyiv, 1992, 240 p. (in Ukrainian).
5. Skovoroda Hrihorij. Tвори v dvoh tomah. Tom 1: Poezii. Bajki. Traktati. Dialohi. [Skovoroda Gregory. Works in two volumes. Volume 1: Poetry. Fables. Treatises. Dialogues], Kyiv, 1994, 528 p. (in Ukrainian).
6. Skovoroda Hrihorij. Tтвори v dvoh tomah. Tom 2: Traktati. Dialohi. Pritchi. Perekladi. Listi [Skovoroda Gregory. Works in two volumes. Volume 2: Treatises. Dialogues. Proverbs. Translations. Sheets], Kyiv, 1994, 480 p. (in Ukrainian).

7. Ukrainka Lesya. *Lisova pisnya. Drama-feyeriya v 3-h diyah* [Ukrainian Lesya. Forest Song. Féerie in 3 acts]. In: *Lesya Ukrainka. Zibrannya tvoriv: u 12-ti t., t. 5. Dramatichni tvori*, Kyiv, 1976. – pp. 201–298 (in Ukrainian).

Семенюк Лариса. «Лесная песня» Леси Украинки в освещении философии Григория Сковороды. «Лесную песню» Леси Украинки впервые рассмотрено сквозь призму основных составляющих философской системы Г. Сковороды: учения о двух «натурах», учения о трех мирах и учения о счастье человека и путях его достижения. Раскрыты пути художественного воплощения этих мировоззренческих идей в творчестве Леси Украинки. Показано, как проблемы сосуществования материального и духовного, макромира (природы) и микромира (человека), рождение человеческой личности через самопознание, любовь и соответствие естественной сущности, будучи центральной составляющей мыслительной системы Г. Сковороды, нашли концептуальное художественное выражение в одном из самых гениальных произведений украинской литературы. Автор приходит к выводу, что «Лесная песня» Леси Украинки стала не просто проявлением мировоззрения писательницы с ее тоской по совершенном и целостном человеке, но и своеобразным «голосом прошлого», художественным воплощением той системы философских взглядов на мир и человека, которые формировались веками и отразились в философии Григория Сковороды.

Ключевые слова: философская система, учение, драма-феерия, бытие, мир, личность, макрокосмос, микрокосмос, познание, счастье.

Semeniuk Larysa. “*Lisova Pisnia*” by Lesia Ukrainka in the Light of Gregory Skovoroda Philosophy. “*Lisova pisnia*” by Lesia Ukrainka is considered through the light of the main components of Skovoroda’s philosophical system: the doctrine of the two “natures”, theory of the three worlds and the doctrine of human happiness and how to achieve it. The ways to implement these ideological ideas are revealed in art’s Lesia Ukrainka. It is shown how the problems of the coexistence of the material and the spiritual, the nature microworld and human micro world, the birth of the human personality through self-knowledge, love and conformity to natural being, as the core of Skovoroda’s mental system found its conceptual artistic expression in one of the most great works in the literature of Ukraine. The author concludes that “*Lisova pisnia*” by Lesia Ukrainka has become not just as an expression of writer’s ideology of her longing for perfect and incoherent man, but a kind of “the voice from the past”, artistic embodiment of that system of philosophical views on the world and man, formed for centuries and reflected in Gregory Skovoroda philosophy.

Key words: philosophy, the doctrine, fairy-scene, existence, world, personality, macrocosm, microcosm, knowledge, happiness.

Стаття надійшла до редакції 04.10.2016 р.

УДК 8У+8У1+8У2

*Наталія Твердохліб***ЖИТТЄПИС ЛЕСІ УКРАЇНКИ В ЛІТЕРАТУРНИХ ДЖЕРЕЛАХ
П. РОТАЧА**

Для формування підвалин ґрунтовних наукових розвідок потрібною стає інформація про архівні документи. Представлено матеріал про широку діяльність дослідника П. П. Ротача у сфері освоєння життєпису Лесі Українки. У розвідках полтавського краєзнавця містяться спогади людей, що були знайомі з Лесею Українкою, епістолярій письменниці. Проаналізовано наукові та публіцистичні статті, літературні джерела архіву П. П. Ротача в Державному архіві Полтавської області, що дає змогу глибше пізнати постать відомої української письменниці.

Ключові слова: життєпис, Полтавщина, Леся Українка, архівні матеріали, літературні джерела, особовий фонд, часопис.

До митців, що пережили свій час і їхні твори збагатили скарбницю духовної культури, належить Леся Українка. Її творчість стала однією з вершин художньої свідомості українського народу в його історичному поступі й водночас видатним явищем світової літератури.

Постать цієї видатної українки має колосальну притягальну силу, магічну привабливість. Це була людина виняткової мужності та принциповості, духовної краси й мистецького обдарування. Великий поет України й жінка з трагічною долею, вона ввійшла у свідомість поколінь як символ незламності й боротьби. До когорти сильних духом її прилучив здійснений нею життєвий і творчий подвиг.

За своє, на жаль, коротке життя вона виявила творче обдарування в багатьох різновидах літературної праці – поезії, драматургії, прозі, перекладах і фольклористиці, літературній критиці й публіцистиці.

У статті зупинимося на дослідженнях життєпису Лесі Українки П. П. Ротача – відомого не лише полтавській громаді, а й усій материковій Україні письменника, літературознавця, архівіста, краєзнавця. Результати представленої роботи уможливають повніше відтворення життєвої долі Лариси Петрівни Косач. Це дослідження актуальне й тому, що П. Ротач постав в українській культурі багатогранною творчою особистістю, яка успішно працювала в кількох ділянках національного поступу. Діяльність цієї непересічної людини засвідчує чільне місце серед плеяди письменників, публіцистів, критиків, літературознавців ХХ ст.

Мета статті – дослідити життєпис Лесі Українки в працях відомого полтавського краєзнавця П. П. Ротача.

Сьогодні маємо значну кількість наукових досліджень про життєвий і творчий шлях видатної української поетеси, але серед них не так багато розвідок полтавців. Не так багато і науковців, які розглядали життєвий і творчий шлях Лариси Петрівни Косач у зв'язку з Полтавщиною. Це, зокрема, Г. Шанько, Л. Марченко, В. Сакур, Є. Стороха та ін. [5; 10].

Упродовж 1965–1971 рр. ще молодий тоді літературознавець П. П. Ротач опублікував у журналі «Архіви України» матеріали до біобібліографічного словника «Літературна Полтавщина», де ввів до наукового обігу біографії 577 письменників і літераторів, у тому числі репресованих. Звісно, не оминув Петро Петрович Ротач і постать Лесі Українки.

Знаковість Петра Ротача на духовній ниві України важко переоцінити – лауреат Премії фонду Тараса Шевченка, Всеукраїнської премії імені Павла Чубинського, Полтавської обласної премії Панаса Мирного, дійсний член Наукового товариства імені Тараса Шевченка, автор 35 книжок, понад 2800 публікацій. За об'єктивність та свою чітку громадську позицію, починаючи з другої половини ХХ ст., потрапив у немилість тоталітарної системи – аж до переслідувань, постійного нагляду з боку КДБ, заборони друку своїх творів [6, с. 235]. Та, попри постійний моральний тиск влади та приниження, письменник не зламався і продовжував наполегливо працювати, хоча й у шухляду.

Для докладного аналізу праць П. Ротача про життєву долю відомої землячки ми опрацювали не лише опубліковані, а й архівні матеріали полтавського краєзнавця. Адже значний обсяг архівних документів П. П. Ротача зосереджений у Державному архіві Полтавської області. Особовий фонд Петра Петровича, який зберігається під номером Р-9092, налічує 13 архівних описів за 1838–2007 рр.

Матеріали про Лесю Українку містяться в описі № 2 (справа № 78 на 50 аркушах, зібраних у період від 25 лютого 1951 р. до квітня 1976 р.), № 3 (справа № 17 на 16 аркушах, зібраних протягом лютого 1989 р.), № 5 (справа № 58 на 105 аркушах) [1–3]. У зазначених описах містяться вирізки з газет та журналів різних років про життєвий і творчий шлях Лесі Українки відомих українських дослідників, письменників у період від 1951-го до 1989 р., а також статті самого

П. Ротача про видатну землячку, окремі з яких до сьогодні не опубліковані.

Архівні матеріали засвідчують глибоку зацікавленість Петра Петровича Ротача постаттю Лесі Українки, бажанням якнайглибшого дослідження її життєвої і творчої долі. Як свідчать зібрані матеріали, особливу увагу краєзнавець приділив дослідженню періоду перебування Лариси Петрівни на Полтавщині.

П. Ротач в одній зі статей порівнює Лесю Українку з Оксаною (з її драми «Бояриня»). «Розумна, морально чиста і свідома того лиха, яке спіткало її батьківщину, Оксана гине не стільки від журби за Україною, скільки від болю за ту наругу, якої зазнав її народ, і за перекидництво та зради, які й стали причиною того, що «Україна лягла Москві під ноги» [7, с. 5]. Написавши «Бояриню» на початку ХХ ст., письменниця-патріотка піднесла ідею національного звільнення й утвердження на Україні власної державності.

Леся Українка – це ім'я-гасло в боротьбі за національну незалежність. Слово нагадувало людям, хто вони, якого роду. Для поетеси в цім слові поєднувалося все краще, що пов'язувало з рідною землею. Тут і врода жінки-українки, і полтавське вишивання, яким захоплювалася мати, і краса широких околиць гетьманського Гадяча – батьківщини славного роду Драгоманових. «Дуже вже мені хочеться додому, до тебе, на тихі води, на ясні зорі...» – писала матері. Цей край вона називає в листі до Ольги Кобилянської такою Україною, що «“українішої” ніде й немає...» [7, с. 5].

І справді, Полтавщина для Лесі Українки – благословенний край і через кровний зв'язок із матір'ю, і через духовний зв'язок із «батьком української поезії» І. П. Котляревським, на уклін до якої прибула поетеса наприкінці літа 1903 р., коли відкривали йому пам'ятник.

Як зазначає Є. Маланюк, «Батьківщина Олени Пчілки та улюбленого дядька Михайла Драгоманова – Гадяч із хутірцем Зелений Гай – була для Лесі Українки затишним прихистком для душі і серця, лагідною окрасою» [5, с. 3].

Уперше на Полтавщину, у Гадяч, батьки привезли Ларису в трирічному віці, улітку 1874 р. Її сестра Ольга згадувала: «Може, Леся свідомо й не пам'ятала свого пробування в Гадячому, але воно, без сумніву, залишило певний слід в її уяві, бо вона була аж надто вразлива до всього хорошого з самого малку, а в Гадячому з Драгоманівського дворища напрочуд гарний краєвид» [8, с. 105].

Пізніше вона бувала тут у зв'язку з хворобою переважно в теплі місяці. У 1883 р. від червня до 7 серпня гостювала разом із матір'ю в бабусі. Два тижні провела в Гадячі в 1887 р. – від 21 серпня до початку вересня. У 1893 р. Леся Українка вчетверте відвідала Гадячі і перебувала тут від середини червня до 15 вересня. У листі до М. П. Драгоманова 17 серпня того ж року вона напише: «У Гадячі було якесь чудне життя, не таке, як завжди, там я зовсім сама до себе не належала, не розпоряджувала ні своїм часом, ні роботою. Раз у раз вештались у нас чужі люди, то знов ми по цілих ночах на човнах по Пслі волочились, а робота тим часом робила, що сама хотіла...» [3]. У цей час познайомилася з учителькою Антоніною Семенівною Макаровою, з якою потім товаришувала. До 90-річчя від дня народження Лесі Українки в газеті «Друг читача» Петро Ротач опублікував статтю «Незабутня розмова», у якій він описує знайомство з цією жінкою, якій на той час було вже 93 роки. Антоніна Семенівна згадує: «Більше 60 років минуло відтоді, як вперше зустрілась я з Лесею. Але вона й сьогодні стоїть перед очима. Худорлява, височенька, в зеленій корсетці, у квітах, у намисті, з світло-русою косою. Бліде обличчя з виразом благородства і очі, очі, від яких мов од зірок, не можна відірватися... Часто ми говорили про долю простого народу, про його майбутнє. Ми обидві розуміли, що треба кликати людей вперед. ...Якось ми каталися на Пслі. Леся була щаслива. Раптом вона сказала: “Хочете я прочитаю вам вірш, який присвятила братові...” Це був єдиний випадок, коли Леся сказала, що пише вірші. Згодом, уже після від'їду, її бабуся Драгоманова дала мені прочитати “Роберта Брюса”. Твір мені сподобався. І я написала їй про це. “Коли так, то ще варто жити”, – відповіла Леся на похвалу...» [9, с. 5]. Ця зустріч глибоко схвилювала Петра Петровича. Йому здавалося, ніби він «побував у гостях у самої Лесі Українки» [9, с. 5].

У літературному календарі Полтавщини «Колоски з літературної ниви» П. Ротач описує наступні періоди перебування Лариси Петрівни на Полтавщині. «В середині червня 1898 року знову приїхала до Гадяча з Криму й прожила до останньої декади серпня. З Гадяча поетеса виїздила в села Будища (Монастирські), Броварки, Ковалевщину, на Цяччин хутір. У 1899–1906 роках, приїжджаючи в Гадяч, письменниця мешкала переважно на хуторі Зелений Гай. Відпочиваючи і лікуючись на берегах Псла, поетеса займалася також і творчістю. Тут написала вірші “Роберт Брюс, король шотландський” (1893), “Порва-

лася нескінчена розмова” (1898), перекладала російською мовою власну п’єсу “Блакитна троянда” (1898) й оповідання О. Кобилянської “Голосні струни” (1899) та ін. З Гадяча писала листи М. Драгоманову, М. Павлику, В. Гнатюку» [8, с. 105].

Дачний будиночок в урочищі Зелений Гай Олена Пчілка збудувала спеціально для Лесі Українки, куди влітку 1899 р. Лариса запросила людину, близьку їй по духу, українську письменницю Ольгу Кобилянську: «Рушайте до мене сюди якомога раніше... Поки по шпиталях лежала, мама збудувала хорошу хату... Околиця тут гарна, широкий горизонт... Будем човном плавати і просто руками, коли вмієте, будем читати, розмовляти, я буду вам грати Шопена і Шумана... українських пісень масу у власній транскрипції...» [2]. Із Гадяча 21 серпня 1899 р. Ольга Кобилянська писала своїм батькам: «До Гадяча, до Косачів то я з старим приїхала (батько Лесі)... Сама Леся дуже приємна і дуже говірлива, раділа з мого приїзду і щиро мене приймає» [10, с. 11].

У різні роки тут бували її друзі С. Мержинський, К. Квітка, Ф. Красицький, Г. Хоткевич та ін. Улітку 1904 р. в Зеленому Гаю художник Фотій Красицький намалював портрет Лесі Українки [8, с. 106].

Під час полтавських урочистостей із нагоди відкриття пам’ятника І. П. Котляревському 30–31 серпня 1903 р. (за старим стилем) письменниця разом із матір’ю мешкали в будинку адвоката Миколи Дмитрієва. Цей будинок дотепер зберігся. Леся Українка брала участь у церемонії відкриття пам’ятника, засіданні міської думи, побувала на виставі «Наталка Полтавка», а також на гостинах у Панаса Мирного, який високо цінував її творчість, називаючи письменницю «наша Леся» [4, с. 23].

Антоніна Макарова згадує, що останній раз бачила Лесю в 1906 р. Це побачення лишило тяжкий спогад: «Бліда, худа, виснажена і очі повні скорботи... На моє захоплення Зеленим Гаєм вона сказала: “Так, чудово, тут дуже чудово, усе забуваєш, крім хвороби” і очі її наповнилися сльозами» [4, с. 23].

Наприкінці серпня 1906 р. Лариса залишила Зелений Гай і поїхала до Києва. Стан її здоров’я значно погіршився, і вона змушена була їхати туди, де тепліше. Це були останні відвідини Полтавщини.

Не маючи змоги фізично перебувати в рідних місцях, поетеса постійно стежила за громадсько-культурним життям на Полтавщині, цікавилася людьми, яких тут знала, дбала про поповнення громад-

ської бібліотеки. Вона друкувалася в часописі «Рідний край», цікавилася прогресивною газетою «Полтавщина». 1908 р. з ініціативи Лесі Українки була послана на Полтавщину фольклорно-етнографічна експедиція для збирання й запису на фонограф народних дум.

На смерть «співачки досвітніх огнів» відгукнулися телеграмами селяни Опішні, Мануйлівки, Остап'євого та інших міст і сіл. На похороні була присутня полтавська делегація [8, с. 107].

У сучасному Гадячі ім'ям Лесі Українки названа центральна вулиця, будинок культури, районна бібліотека, якою вона користувалася.

Отже, дослідження П. Ротача вносять, якщо й не вповні новий, то докладніший аналіз життєвої долі Лесі Українки. Її громадська діяльність, творчість нерозривно були пов'язані з Полтавщиною, із Гадячем – малою батьківщиною її матері та улюбленого дядька Михайла Драгоманова. Петро Петрович у своїх розвідках намагається подати цілісну картину життя Лесі Українки на Полтавщині, що, звісно, повною мірою вплинуло на творчість геніальної «співачки досвітніх огнів».

Джерела та література

1. Державний архів Полтавської області, ф. Р-9092, оп. 2, спр. 78, арк. 50.
2. Державний архів Полтавської області, ф. Р-9092, оп. 3, спр. 17, арк. 16.
3. Державний архів Полтавської області, ф. Р-9092, оп. 5, спр. 58, арк. 105.
4. Лесині стежки в Зеленому Гаю // Громадська думка. – 2016. – 2 берез. – С. 23.
5. Марченко Л. Леся Українка на Полтавщині / Л. Марченко // Полтав. думка. – 2006. – 24 лют. – С. 3.
6. Пустовіт Т. Упродовж життя він постійно зазнавав принижень і утисків, але сповна виконав свою шляхетну місію науковця і патріота / Т. Пустовіт // Антипович Ю. А. Петро Ротач: «Я вщент був нищений не раз, та скрес з любові до України» / Ю. А. Антипович. – Полтава : ФОП Говоров С. В., 2013. – С. 235–247.
7. Ротач П. Заклик Великої України / П. Ротач // Полтав. вісн. – 1991. – 23 лют. – С. 5.
8. Ротач П. П. Колоски з літературної ниви / П. П. Ротач. – Полтава : Полтав. літератор, 1999. – С. 104–108.
9. Ротач П. Незабутня розмова / П. Ротач // Друг читача. – 1961. – № 2. – С. 5.
10. Стороха Є. Місто, де ходила, творила, мріяла й любила Леся Українка / Є. Стороха // Полтав. вісн. – 2001. – 4 берез. – С. 11.

References

1. Derzhavnyi arkhiv Poltavskoi oblasti [State Archive of Poltava Region], R-9092 (2, 78): 50.
2. Derzhavnyi arkhiv Poltavskoi oblasti [State Archive of Poltava Region], R-9092 (3, 17): 16.

3. Derzhavnyi arkhiv Poltavskoi oblasti [State Archive of Poltava Region], R-9092 (5, 58): 105.
4. 2016. "Lesyni stezhky v Zelenomu Haiu" [Lesya's trails in Green Grove]. *Hromadska dumka*, 2 (March): 23 (in Ukrainian).
5. Marchenko, L. 2006. "Lesia Ukrainka na Poltavshchyni" [Lesia Ukrainka in Poltava Region]. *Poltavska dumka*, 24 (February): 3 (in Ukrainian).
6. Poustovit, T. 2013. "Uprodovzh zhyttia vin postiino zaznavav prynyzhen i utyskiv, ale spovna vykonav svoiu shliakhetnu misiui naukovtsia i patriota" [Throughout his life he constantly suffered of humiliation and harassment, but completely fulfilled his noble mission of scientist and patriot]. In *Petro Rotach: "Ya vshchent buv nyschenyi ne raz, ta skres z liubovi do Vkrainy"*, edited by Y. A. Antypovych, 235–247. Poltava (in Ukrainian).
7. Rotach, P. 1991. "Zaklyk Velykoi Ukrainky [Call of Great Ukrainka]. *Poltavskyi visnyk*, 23 (February): 5.
8. Rotach, P. 1999. *Kolosky z literaturnoi nyvy* [Spikelets of literary fields], 104–108. Poltava: Poltavskyi literator.
9. Rotach, P. 1961. "Nezabutnia rozmova" [The unforgettable talk]. *Druh chytacha* 2: 5.
10. Storoha, Ye. 2001. "Misto, de khodyla, tvoryla, mriiala i liubyla Lesia Ukrainka" [City where walked, worked, dreamed and loved Lesia Ukrainka]. *Poltavskyi visnyk*, 4 (March): 11.

Твердохлеб Наталия. Жизнеописание Леси Украинки в литературных источниках П. Ротача. Для формирования основ фундаментальных научных исследований становится нужной информация о существующих архивных документах. Представлен материал о широкой деятельности исследователя П. П. Ротача в сфере освоения жизнеописания Леси Украинки. В исследованиях полтавского краеведа содержатся воспоминания людей, которые были знакомы с Лесей Украинкой, переписка писательницы. Проанализированы научные и публицистические статьи, литературные источники архива П. П. Ротача в Государственном архиве Полтавской области, что позволяет глубже познать фигуру известной украинской писательницы.

Ключевые слова: жизнеописание, Полтавщина, Леся Украинка, архивные материалы, литературные источники, личный фонд, журнал.

Tverdokhlib Natalia. Biography of Lesia Ukrainka in the Literary Sources of P. Rotach. Today, more obvious is the need in studying of the a wide range of archival material, their scientific representation and scientific-practical use. This article presents the extensive material on the activities of the researcher P. Rotach in the scientific development of Lesia Ukrainka biography. In Poltava ethnographer quests are memories of people who were familiar with Lesia Ukrainka, correspondence writer. The article analyzes the scientific and journalistic articles and literature archive of P. Rotach in the State Archive of Poltava region.

Key words: biography, Poltava, Lesia Ukrainka, archive materials, literary sources, personal fund, magazine.

Стаття надійшла до редакції 03.10.2016 р.

НАЦІОНАЛЬНА ІСТОРІЯ В ХУДОЖНІЙ РЕЦЕПЦІЇ М. КОСТОМАРОВА («ПЕРЕЯСЛАВСЬКА НІЧ») ТА ЛЕСІ УКРАЇНКИ («БОЯРИНЯ»)

У статті досліджено проблему національної історії у творчому доробку М. Костомарова та Лесі Українки, зокрема розглянуто способи осмислення історичних фактів та особливості їх утілення в історичній трагедії «Переяславська ніч» і драматичній поемі «Бояриня». Твори порушують одну тему – національно-визвольної боротьби, одну ідею – визволення українців із багатовікової неволі. Компаративне зіставлення творів М. Костомарова та Лесі Українки крізь призму національно-історичного світогляду митців свідчить про новаторське осмислення теми національно-визвольної боротьби. Окреслено спільні проблеми, конфлікти та мотиви. Порівняльний аналіз драматичних творів свідчить про актуальність національної проблематики в їхніх текстах. Проблематика драм визначає конфліктний простір у творах, який розкривається не лише на зовнішньому, а й на внутрішньому рівні. В основі п'єс не зовнішні, а ідейні конфлікти, протистояння світоглядних позицій, почуттів, думок. Сторінки історії українського народу осмислено через життя героїв, які стоять перед вибором між особистим і національним.

Ключові слова: національна історія, рецепція, історична трагедія, драматична поема, компаративний аналіз.

Національна історія завжди привертала увагу митців художнього слова. Ідея визвольної боротьби виявилася у творчості цілої низки українських поетів та письменників ХІХ ст. Зокрема, маємо зразки осмислення теми національно-визвольної боротьби 1648–1654 рр. в історичній трагедії «Переяславська ніч» М. Костомарова та доби Руїни в драматичній поемі «Бояриня» Лесі Українки. Сюжети названих творів побудовані на історичному матеріалі, який передає реальні події, образи та характери.

Оскільки до цього часу немає порівняльного дослідження драматургії М. Костомарова та Лесі Українки, виникла потреба компаративного зіставлення «Переяславської ночі» та «Боярині» в історико-літературному аспекті, що й зумовлює актуальність дослідження.

Мета статті полягає в порівняльному аналізі драматичних поем М. Костомарова та Лесі Українки, способів осмислення ними історичних фактів та художніх особливостей їх утілення. Поставлена мета передбачає розв'язання таких завдань: з'ясувати особливості втілення

національної історії у творах митців, окреслити спільні теми, проблеми, конфлікти та мотиви.

Звернення до аналізу творчості таких видатних митців, як М. Костомаров та Леся Українка, – це спроба нового осмислення їх ідейно-естетичних орієнтирів. Художній доробок М. Костомарова досліджувало чимало науковців, серед них В. Івашків [3], В. Смілянська [8], М. Яценко [10], О. Мельничук [6]. Проблеми національної історії в рецепції Лесі Українки вивчали М. Драй-Хмара [2], О. Бабишкін [1], Є. Ненадкевич [7] та ін.

Порівняльний аналіз драматичних творів М. Костомарова та Лесі Українки крізь призму національно-історичного світогляду митців свідчить про новаторське осмислення теми національно-визвольної боротьби.

Творчість М. Костомарова посідає чільне місце в українській драматургії ХІХ ст. П'єси митця, написані на історичні теми, вносили нові романтичні тенденції в українську драму.

«Переяславська ніч» – національно-історична трагедія М. Костомарова про події початку національно-визвольної війни під проводом Б. Хмельницького, а саме – визволення Переяслава. У 1841 р. п'єса вперше опублікована в альманасі О. Корсуна «Сніп».

На подіях національної історії, пов'язаних із Переяславською радою, ґрунтується ще одна драматична поема. Йдеться про «Бояриню» Лесі Українки. Це твір про одну з найтрагічніших сторінок в історії України, написаний 1910 р. Вперше поему надрукувала Олена Пчілка 1914 р. вже після смерті дочки в журналі «Рідний край». Окремою книгою твір опубліковано в Катеринославі через чотири роки. Слід зауважити, що в 1991 р. драма вийшла окремою книгою в супроводі ґрунтовного аналізу М. Драй-Хмари.

М. Зеров підкреслює, що «поетка з радістю зверталася до українського життя і майстерно й легко опановувала їм як “матеріалом для своїх завдань”» [2, с. 147].

М. Драй-Хмара наголошує, що «вона взагалі не брала для своїх творів епохи розквіту й слави, а епохи революцій, кривавих переворотів, страшних катаклізмів, неволі, полону тощо. Правда, самої боротьби... поетка не відтворює: вона залишається збоку і тільки прислухається до нього... Навпаки, їй добре була відома психологія людей, що жили після розгрому, “на руїнах”» [2, с. 150].

Доба Руїни тривала від 1658 р. до середини 80-х років XVII ст. Це час міжусобної боротьби за гетьманську булаву, який настав після смерті Богдана Хмельницького. Україна була поділена на дві частини: Правобережну, яка потрапила під владу Речі Посполитої, і Лівобережну, що ввійшла до складу Росії.

Звернувшись до доби Руїни, письменниця зосереджує увагу читачів на тому, що люди – це творці історії. Не випадково дослідники стверджують, що психологічні елементи у творі домінують над історичними, тому герої не є історичними особами, а події – тільки тло, на якому Леся Українка розв'язує низку проблем. При цьому історичні риси у творі все ж таки можна віднайти. Зокрема, М. Драй-Хмара знаходить відбиток історичних явищ: «насамперед церковні братства, в яких брали участь і жінки» [2, с. 152], деякі відомі факти з історії московсько-українських взаємин, відтворення тодішнього суспільно-політичного ладу на Московщині, «що базувався на доносах, шпигунстві й катуванні людей» [2, с. 153], морального образу московського боярина, «...що, роблячи службову кар'єру, допускався якнайогидніших вчинків. Він – нещирий, лукавий, хитрий, улесливий і жорстокий. Цареві він, власне, не служить, а догоджає як раб» [2, с. 153], московської термінології з поділом на історичну (бояриня, воєвода, казна, приказ, цар тощо) та побутову (парнішка, хохлуша, сарафан тощо).

Для написання п'єс М. Костомаров та Леся Українка використовували праці українських істориків. Зокрема, канву трагедії М. Костомарова становлять історичні розвідки, а саме: «История Русов» Г. Кониського, «История Малой Росии» Д. Бантиша-Каменського, «Запорожская старина» І. Срезневського.

У роботі над «Бояринею» Леся Українка користувалася не тільки історичними працями українських істориків, передусім – монографією «Руїна», статтями «Две русские народности», «Очерк домашней жизни» М. Костомарова, розвідкою О. Єфіменкової «Южнорусские братства», «Історією русів», а й художніми працями, зокрема повістю «Черниговка» М. Костомарова та романом-хронікою «Чорна рада» Пантелеймона Куліша. У «Боярині» вона використала також біблійну легенду про Каїна й Авеля та мотив подорожування в Київ на прощу. Не залишив поза увагою біблійне джерело і М. Костомаров. Будучи віруючою людиною, захисником інтересів церкви, драматург утілює основну ідею твору в образі християнського праведника, отця Анастасія, який покійно терпить усі знущання і вважає, що «*За віру вмерти – / Моя потреба перша*» [5, с. 228].

У драматичній поемі Леся Українка не оминула етнографічних джерел, а саме народних пісень: «Ой, як було хорошенько, як рід з родом п'є», «Бодай мені такий вік довгий, як у мене чоловік добрий», «Не бійся матусю, не бійся, в червоні чобітки обуйся», «Гуляй, гуляй, господине, нехай наша журба згине». Звернення до фольклору, зокрема народної пісні, свідчить про дотримання літературної традиції. М. Костомаров у своїх творах теж неодноразово звертався до народнопісенної творчості. Новаторським було використання хору, який у п'єсі є виразником думок народу, своєрідним оповідачем, що дає оцінку тогочасним подіям.

Сюжетну основу твору «Переяславська ніч» становить історія польсько-українських відносин. Відомий учений В. Антонович зазначав, що М. Костомаров «брав переважно ті сюжети, які мали високий драматизм, в яких народний дух проявлявся у всій повноті свого розвитку, або особи, біографії яких були настільки типовими і мали рельєфні, характерні риси, що історик міг їх відтворити у всій їхній життєвій боротьбі» [6, с. 168]. Сам драматург у «Автобіографії» зазначає: «Сюжет трагедії взято з епохи Хмельницького на самому початку його повстання, але мені зашкодила довіра до таких непевних джерел, як “Історія русів” Кониського та “Запорозька старовина” Срезневського; крім того я ухилився від суворої відповідності з умовами епохи, яку взявся зображувати, і впав у пишномовність та ідеалізацію...» [4, с. 339]. Історичні події у творі осмислено драматургом крізь призму його наукових поглядів.

Історична трагедія «Переяславська ніч» характеризується чіткою композицією, трагедійні сцени наповнені драматизмом. Слід виокремити відсутність поділу на окремі дії й використання хору, що наближало твір до античних трагедій. На думку Шиллера, «хор привносить життя у мову, він надає спокій дії, але спокій прекрасний і піднесений, що повинно відрізняти благородне художнє творіння» [3, с. 43]. Твір написано високим трагедійним стилем, а саме неримованим п'ятистопним ямбом.

Пізніше цей трагедійний стиль певною мірою застосувала і Леся Українка. Письменниця, використовуючи монографії та статті М. Костомарова, присвячені добі Руїни, звертається до історичного минулого, суспільних реалій, проте не ставить мети змалювати реальних особистостей. Її завдання – показати прагнення людини до свободи, яку вона завжди намагалася здобути.

«Бояриня» – це низка послідовних подій, проте вони не з'єднані ні чітким сюжетним, ні ідейним стрижнем. Тому у творі мало відчутних рис, які б відтворювали прикмети часу в усій їх неповторності, про що поетеса писала в листі до А. Кримського [1, с. 227].

Порівняльний аналіз драматичних творів М. Костомарова та Лесі Українки крізь призму національно-історичного світогляду митців свідчить про наявність національної проблематики.

Важливою є проблема значення та наслідків Визвольної війни українського народу 1648–1654 рр., а також Переяславської угоди для України та її народу.

М. Костомаров епіграфами до п'єси зосереджує увагу читачів на драматичних сторінках української історії та нездоланності народу. Вже на початку твору автор робить спробу відтворити тогочасну ситуацію на Україні: *«Все Задніпров'я, / Мов грім його ударив, запалало. / З лугів, з ярів виходять гайдамаки; / Вівчар міня на спис свою гирлигу; / Забув плугатар ниву – лемеші, / Серти ідуть на військовее діло; / Старі на конях їздять, і жінки, / І діти поробились козаками. / Щодня біжать до гетьмана кравчини, / Страшенне військо стало»* [5, с. 218]. Головну причину боротьби проти польсько-шляхетського панування драматург убачає в боротьбі за віру. При цьому автор не намагається зобразити лише причини та сенс боротьби, а бажає віднайти основний метод протистояння гнобителям. Вирішальну роль у протесті М. Костомаров відводить козацтву, а не селянству, вважаючи козаків головним рушієм подій 1648–1654 рр. Саме тому трагедійні пристрасті пов'язані з Лисенком, Мариною, Анастасієм і Францішеком, тобто героями, які репрезентують риси певних суспільних верств. Загалом представники нижчого стану у творі становлять тільки тло, на фоні якого розгортається поєдинок між виразниками ідей автора.

Зазначена проблема знаходить вияв і в драматичній поемі «Бояриня» Лесі Українки. Виразниками її є син козацького старшини – Іван Перебійний та московський боярин Степан. Перший вважає, що дотримання даної в Переяславі присяги на вірність Москві свідчить про зраду України. У свою чергу Степан хоче *«з-під царської руки служити»* [9, с. 102] Україні, догоджаючи, як тільки можливо, цареві. На жаль, бажання здобути волю призвело до нового рабства. Драмою «Бояриня» Леся Українка піддає сумніву ідею «братнього єднання», оскільки ментальність, традиції і культура двох народів відмінні.

Отже, письменниця порушує ще одну важливу проблему – проблему двох відмінних культур, двох різних менталітетів. Оксана, вихована у вільній, доброзичливій і поетичній атмосфері української культури, опинившись на чужині, гине в атмосфері обмежень. Якщо вдома вона може вільно висловлювати думки, то в домі московського боярина озирається на двері, перш ніж вимовити слово, бо тут за людьми «*шпиги московські цілим роєм ходять*» [9, с. 138]. Становище чоловіків не було кращим: Степан «*повинен “холопом Стьопкою” себе взивати та руки цілувати, як невільник*» [9, с. 128].

У трагедії М. Костомарова український народ зазнає релігійних утисків з боку табору поляків, представленого старостою Францішеком та євреєм Оврамом. Останній, виконуючи вказівки польської шляхти, карає матір Опанаса за те, що вона має сміливість пекти паску, забороняє українцям входити в храм, бо вони не заплатили за плащаницю. У сутичку втрутився чужинець, він дорікає шляхтичу поганим ставленням до українського народу й платить потрібну суму, тим самим відкривши дорогу до храму. Бачимо, що українці вболівають за свій народ та його віру: Анастасій тривожиться «*Як віра православная страждає, і добрий наш народ бідує гірко*» [5, с. 239]; Марина радіє дзвонам по всім церквам руським, а ще більше розправі, помсті за всі лиха; Лисенко, переосмисливши свої дії, у фіналі промовляє: «*Народе православний!.. Знайте всі, що і вояк бути мусить чоловік і християнин*» [5, с. 274].

Важливе місце займає також проблема становища жінки. Головна героїня «Боярині» викликає інтерес не через свою безпорадність, а через індивідуальність, внутрішнє багатство душі. Виховану у вільних демократичних традиціях Оксану дивує нестерпна неволя, у якій перебувають жінки в домі московських бояр. Вони позбавлені будь-яких прав, не можуть вільно виявляти свої почуття, а змушені жити в духовній в'язниці. Трагедія героїні в тому, що вона – заручниця нав'язаної їй ролі боярині. Сенс її життя втрачено, бо «*не ростуть квіти в темниці*» [9, с. 128].

Оксана – це художнє втілення патріотичної свідомості Лесі Українки, що виявляє конкретний зміст її патріотичного світогляду.

Образ головної героїні п'єси М. Костомарова також виписано з позицій народного розуміння ідеалу жінки-патріотки. Драматург наділив героїню силою волі, духовною міццю. Марина – особистість високодуховна, вільнолюбива, віддана своєму народу, яка не йде ні

на які компроміси, готова на самопожертву. Ця жінка здатна захистити своє добре ім'я, свою честь.

Отож, можна зробити висновок про те, що головні героїні у творах М. Костомарова та Лесі Українки є уособленням усього українського народу, який прагне свободи.

У драматичних поемах митців розкривається ще одна проблема – волі й рабства. Ідею боротьби, спрямованої проти духовного й соціального гніту, зловживань польської шляхти на українських землях, розкрито в трагедії М. Костомарова. Герої твору зображені в постійній боротьбі, спрямованій на здобуття свободи для народу. При цьому жоден із них не шукає особистої вигоди, а всього себе віддає цій благородній справі.

У «Боярині» поетеса розвінчує українця, який спробував поєднати служіння своєму народові зі служінням власній вигоді: *«Цар мені не верне / так присяги, / як я тобі вернув. / Та й я йому / не можу повернути / всього, що я приймав з його рук»* [9, с. 145]. Оксана усвідомлює, що Степан потрапив у добровільне рабство, адже він пов'язаний із царем не тільки присягою, а й статками. У результаті йому доводиться розплачуватися за це втратою можливості повернутися в рідний край, утратою коханої, тобто найдорожчим у його житті. А Оксана, утративши надію на повернення додому, теж поволі згасає від рабства. Дівчина робить висновок: *«ми з тобою... зрослись, мов шабля з піхвою... навіки... обоє ржаві...»* [9, с. 156]. Леся Українка підводить до думки, що немає у світі більшої цінності, ніж свобода.

Дотичною до проблеми волі й рабства є проблема вибору. У творі М. Костомарова вольова патріотка рідного краю Марина закохується в польського старосту – ворога переяславців. Вибір між особистим і національним, який стоїть перед дівчиною, завершується перемогою останнього, коли вона з гордістю говорить, що вона руська (українка). Відповідно до наскрізної ідеї християнського милосердя Марина вирішує йти в монастир з думкою про *«милу Україну, / Свободную й щасливую»* [5, с. 270].

Оксана в поемі Лесі Українки теж стоїть перед вибором. Дівчина відмовляється від активної боротьби, що призводить до її духовного та фізичного занепаду. Степовій українці забракло сили волі, аби вирвати і себе, і Степана з незамкнутої тюрми, у яку вони потрапили. Жоден із них не став борцем: Степан *«борцем не вдався»* [9, с. 159], Оксана ж не боролася за коханого. Дівчина все-таки вірить, що народ

не скориться під гнітом, тому її заключні слова – своєрідний заклик до нащадків стати творцями вільного життя: *«Добраніч сонечко! ідеш на захід... / Ти бачиш Україну – привітай!»* [9, с. 159].

Проблематика драм визначає конфліктний простір у п'єсах М. Костомарова та Лесі Українки, який розкривається не лише на зовнішньому, а й на внутрішньому рівні. Зіткнення поглядів у трагедії *«Переяславська ніч»* спричинено утисками українців польською владою. Протиборство героїв у творі є, по суті, протиборством різних ідей. В основі сюжету протистояння двох ідей – помсти, провідником якої є Лисенко, та думки священника Анастасія про християнське братолюбство, всепрощення. У конфлікті автор надає перевагу ідеї прощення. Сюжетно конфлікт між героями виявляється не в їхніх діях, а в діалогах-диспутах, як це й має бути в драмі ідей. Вони не є непримиренними антагоністами – обидва виступають як захисники народу, суперечка ведеться власне про тактику визвольної боротьби. Тому у фіналі Анастасій не перемагає Лисенка, а лише переконує його в тому, що кривава помста призводить до нового кровопролиття, що зло породжує тільки зло, тоді як *«нам не помсти треба, а слободи»* [5, с. 240]. Останньої ж можна досягти примиренням ворожих народів, представників двох конфесій на спільній для них основі християнського братолюбства [10, с. 6].

Слід звернути увагу й на конфлікт Лисенка з рідною сестрою Мариною, котра кохає старосту – ворога переяславців, свого брата та ідейного ворога і її самої. Зрештою суспільний обов'язок переважає над особистим почуттям. Водночас вона не може покохати і Семена Герцика, хоча він українець. Марина як справжня патріотка відрікається від нього, адже він воював із ворогом лише заради неї: *«О душа нікчемна!!! / Так ти не за своїх братів недолю, / Не за родину шаблю піднімаєш – / За дівчину, паскудний бахур!»* [5, с. 263].

У *«Боярині»* вже на початку твору окреслено конфлікт між Іваном Перебійним та московським боярином, який згодом загостриться між Оксаною та її чоловіком. Хибне почуття патріотизму Степана стає причиною непорозумінь. Іван мріє про волю для власного народу, вважає служіння цареві зрадою батьківщини, натомість Степан заступив на царевій службі свого батька, прикриваючись допомогою українцям.

В обох творах показовим є конфлікт на внутрішньому рівні – це конфлікт зіткнення особистого почуття з національним обов'язком, носіями якого виступають жінки. Марина та Оксана повинні обрати

для себе або роль відданої дружини, що призведе до рабського існування, або жінки, яка готова боротися за національну незалежність, а отже втратити гармонію в родині. Врешті Марина приносить у жертву своє кохання заради вищої мети – визволення батьківщини, а Оксана приймає рішення залишитись поруч із коханим, навіть ціною життя.

Загалом в основі творів не зовнішні, а ідейні конфлікти, протистояння світоглядних позицій, почуттів, думок. М. Драй-Хмара серед провідних мотивів конфліктів драматичної поеми «Бояриня» виокремлює два: мотив ностальгії та мотив пасивності-зради [2, с. 151]. Перший утілений в образі гордої козачки Оксани, другий пов'язаний з особою Степана.

На противагу пасивним персонажам Лесі Українки, М. Костомаров своїх героїв робить активними борцями за волю, свободу, незалежність.

Отже, проблеми національно-визвольної боротьби, які хвилювали представників різних епох, не втратили своєї актуальності і сьогодні. М. Костомаров і Леся Українка відобразили у творах важливі події минувшини українського народу, що сприяло утвердженню принципів художнього історизму в драматургії. Драми «Переяславська ніч» та «Бояриня» порушують одну тему – національно-визвольної боротьби. Поєднання історичного матеріалу та художнього вимислу сприяло появі нових жанрів. Ускладнений драматичний сюжет не вкладався в рамки соціально-побутової драми, тому твори мають ознаки драми ідей, яка характеризується гострими конфліктами, протистоянням переконань, що висвітлюють сутність порушених проблем. Твори підпорядковані розкриттю головної думки – показати закономірність і шлях визволення народу з багатовікової неволі. Герої віддають себе цій високопатріотичній справі, виявляючи непохитну волю. Актуальність драм М. Костомарова та Лесі Українки – безсумнівна, бо розбудувати й відроджувати суверенну Україну можуть саме віддані патріоти, такі як Лисенко, його сестра Марина, козачка Оксана та її сім'я.

Джерела та література

1. Бабишкін О. К. Драматургія Лесі Українки / О. К. Бабишкін. – К. : Держ. вид-во образотв. мистец. і муз. л-ри, 1963. – 408 с.
2. Драй-Хмара М. Бояриня / Михайло Драй-Хмара // Дзвін. – 1991. – № 2. – С. 147–154.

3. Івашків В. Українська романтична драма 30–80-х років XIX століття / Василь Івашків. – К. : Наук. думка, 1990. – 142 с.
4. Костомаров М. Автобіографія / Микола Костомаров // Костомаров М. І. Історичні постаті / пер. І. С. Голуб. – Дніпропетровськ : Січ, 2008. – С. 301–594.
5. Костомаров М. Твори. У 2 т. Т. 1. Поезія. Драми. Оповідання / Микола Костомаров. – К. : Дніпро, 1990. – 538 с.
6. Мельничук О. М. Національна проблематика у творчості М. Костомарова та Я. Мамонтова в контексті романтичної та модерністської культур / О. М. Мельничук // Вісн. Харк. держ. акад. дизайну і мистецтв. Серія : Мистецтвознавство. Архітектура. – 2012. – № 4. – С. 167–171.
7. Ненадкевич Є. Українська жінка / Є. Ненадкевич // Дивослово. – 2001. – № 2. – С. 52–56.
8. Смілянська В. Літературна творчість Миколи Костомарова // Костомаров М. Твори. У 2 т. Т. 1. Поезія. Драми. Оповідання / М. Костомаров. – К. : Дніпро, 1990. – С. 5–37.
9. Українка Леся. Вірші. Драматичні поеми / Леся Українка. – Х. : Фоліо, 2008. – С. 97–159.
10. Яценко М. Минуле переростає в сучасність (драматургія Миколи Костомарова) / Михайло Яценко // Слово і час. – 1992. – № 5. – С. 3–8.

References

1. Babyshkin, O. K. 1969. *Dramaturhiia Lesi Ukrainky* [Drama by Lesia Ukrainka]. Kyiv (in Ukrainian).
2. Drai-Khmara, M. 1991. “Boiarynia” [The Noble Woman]. *Dzvin*, 2: 147–154 (in Ukrainian).
3. Ivashkiv, V. 1990. *Ukrainska romantychna drama 30–80-kh rokiv 19 stolittia* [English romantic drama of the 30–80 years of the XIX century]. Kyiv: Naukova dumka (in Ukrainian).
4. Kostomarov, Mykola. 2008. “Avtobiohrafiiia” [Autobiography]. In *Istorychni postati*, edited by M. Kostomarov, 301–594. Dnipropetrovsk: Sich (in Ukrainian).
5. Kostomarov, Mykola. 1990. *Tvory v dvokh tomakh. Tom 1: Poeziia. Dramy. Opovidannia* [Works]. Kyiv: Dnipro (in Ukrainian).
6. Melnychuk, O. M. 2012. “Natsionalna problematyka u tvorchosti M. Kostomarova ta Ya. Mamontova v konteksti romantychnoi ta modernistskoi kultur” [National problems in the works of M. Kostomarov and Y. Mammont in the context of romantic and modernist cultures]. *Visnyk Kharkivskoi derzhavnoi akademii dyzainu i mystetstv. Mystetstvoznnavstvo. Arkhitektura*, 4: 167–171 (in Ukrainian).
7. Nenadkevych, Ye. 2001. “Ukrainska zhinka” [Ukrainian woman]. *Dyvoslovo*, 2: 52–56 (in Ukrainian).
8. Smilianska, V. 1990. “Literaturna tvorchist Mykoly Kostomarova” [Literary creativity of Mykola Kostomarov]. *Kostomarov M. Tvory v dvokh tomakh. Tom 1: Poeziia. Dramy. Opovidannia*, 5–37. Kyiv: Dnipro (in Ukrainian).
9. Ukrainka, Lesia 2008. *Virshi. Dramatychni poemy* [Poetry. Dramatic poems], 97–159. Kharkiv: Folio (in Ukrainian).

10. Yatsenko, M. 1992. "Mynule pererostaie v suchasnist" (*Dramaturhiia Mykoly Kostomarova*) [The past grows into modernity (Drama of Mykola Kostomarov)]. *Slovo i chas*, 5: 3–8. (in Ukrainian).

Товт Ольга. Национальная история в художественной рецепции Н. Костомарова («Переяславская ночь») и Леси Украинки («Боярыня»). Статья посвящена исследованию проблемы национальной истории в творчестве Н. Костомарова и Леси Украинки. В ней рассмотрены способы осмысления исторических фактов и особенности их воплощения в исторической трагедии «Переяславская ночь» и драматической поэме «Боярыня». Произведения поднимают общую тему – национально-освободительной борьбы, общую идею – освобождение украинцев из многовековой неволи. Компаративное сопоставление произведений Н. Костомарова и Леси Украинки через национально-историческое мировоззрение писателей свидетельствует о новаторском осмыслении темы национально-освободительной борьбы. Определены общие проблемы, конфликты и мотивы. Сравнительный анализ свидетельствует об актуальности национальной проблематики в текстах. Проблемы определяют конфликтное пространство в произведениях, которое раскрывается не только на внешнем, но и на внутреннем уровне. В основе пьес не внешние, а идейные конфликты, противостояния мировоззренческих позиций, чувств, мыслей. Страницы истории украинского народа осмыслены на примерах жизни героев, которые стоят перед выбором между личным и национальным.

Ключевые слова: национальная история, рецепция, историческая трагедия, драматическая поэма, компаративный анализ.

Tovt Olha. National History in Art Reception of M. Kostomarov ("Pereiaslav Night") and Lesia Ukrainka ("Boiarynia" (the Noble Woman)). The article deals with research on the problem of national history in the works of M. Kostomarov and Lesia Ukrainka. It has been studied the ways of interpretation of historical facts and features of their expression in a historical tragedy "Pereiaslav Night" and dramatic poem "Boiarynia" (the Noble Woman). Writings concern one theme – national liberation struggle, one idea – the liberation of the Ukrainians from centuries' captivity. Comparison of the works of M. Kostomarov and Lesia Ukrainka through the prism of national and historic outlook of the artists shows the innovative interpretation of the theme of the national-liberation struggle. Common problems, conflicts and motives are outlined. A comparative analysis of the dramatic works attests to the relevance of national issues in their lyrics. The problems in the dramas determine conflict space which is revealed not only on the outside, but on the inner level too. Not external, but ideological conflicts, confrontation of worldviews, feelings and thoughts are in the heart of the plays. Pages of history of the Ukrainian people are depicted through the lives of the heroes, who are facing the choice between personal and national.

Key words: national history, reception, historical tragedy, dramatical poem, comparative analysis.

Стаття надійшла до редакції 04.10.2016 р.

Марія Федунь

ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧІ ПРАЦІ ТА СПОМИНИ СУЧАСНИКІВ ПРО ЛЕСЮ УКРАЇНКУ: НА ПЕРЕТИНІ ЖІНОЧОГО Й ЧОЛОВІЧОГО ДИСКУРСІВ

У статті йдеться про особливості жіночого й чоловічого дискурсів мемуарних та літературознавчих праць сучасників Лариси Косач. Автори-літературознавці зупинялися на проблематиці творів письменниці, її творчих зв'язках з іншими митцями слова, аналізували особливості характеру поетеси тощо. Спогадувачі ж акцентували увагу на загальнолюдських рисах вдачі Лесі Українки, її життєвій долі. Зроблено висновок про те, що жіночий і чоловічий дискурси, які мають емпатійний характер, спогадів та літературознавчих праць, присвячених письменниці, сповнені певних ознак, а саме: жіночі тексти – ліричних акцентів, чоловічі – суспільно значущих ідей, загального гуманістичного пафосу тощо.

Ключові слова: дискурс, жіночий, чоловічий, мемуари, спогади, спомини, мемуарний портрет.

Проблеми бінарних опозицій «жінка–чоловік» час від часу стають предметом досліджень науковців (нам, зауважимо, завжди хочеться, щоб це відбувалося не у викривлених проекціях!). Звичайно, зацікавлюють вони (ці проблеми) і психологів, зокрема стосовно жіночого й чоловічого в мистецтві, про що промовисто заявляє О. Завгородня в монографії «Психологія художньо обдарованої особистості: гендерний аспект» [3].

Є низка досліджень, присвячених чоловічому й жіночому дискурсу в прозі. Так, письменницьке надбання О. Кобилянської, близької приятельки Лесі Українки, вивчали Л. Білецький, О. Грицай, Л. Луців та ін. Нинішні критики теж не залишають осторонь своєї уваги твори жінок-сучасниць. Зокрема, Р. Жаркова зосереджує увагу докруг жіночого письма Лесі Українки, Ольги Кобилянської та Уляни Кравченко [2]. Однак, на наш погляд, пошуки, присвячені особливостям українського жіночого прозописма на всьому шляху його становлення, ще чекають своїх дослідників.

Рідше ж предметом уваги науковців стає жіночий та чоловічий дискурс у літературознавчих працях (стосовно постаті Лариси Пе-

трівни Косач таких є чимало, це, зокрема, праці Миколи Євшана, А. Ніковського та ін.) і мемуаристиці (візьмемо, до прикладу, спомини сучасників Лесі Українки (В. Сімовича, Л. Старицької-Черняхівської й ін.) про письменницю). Тому ми й хочемо зупинитися (у цьому полягає актуальність нашого дослідження) на жіночому й чоловічому дискурсах споминів сучасників про Ларису Косач та літературознавчих праць, присвячених поетці. Наше завдання – зацентувати увагу на тих джерелах, які друкувалися в Західній Україні першої половини ХХ ст.

На початку ХХ ст. в літературі відчувався діалог жіночого й чоловічого, який засвідчував емпатійний напрям письменства (вміння переживати почуття іншої людини). І часто-густо іншими (читай: зображеними героями. – М. Ф.) на сторінках мемуарів були люди протилежної статі, наприклад, у т. зв. жіночих споминах – чоловіки, у чоловічих – персони слабшої статі. Таким чином, жіноча проза та поетичні твори, які до того часу порушувала питання «нових жінок», переростали у прозу та вірші письменниць, котрі вершиною своєї душевної гармонії вважали «нових чоловіків». І тут, звичайно, відзначилася Леся Українка.

Про саму ж письменницю теж залишено чимало споминів та літературознавчих розвідок. Зокрема, привертає увагу праця Миколи Євшана «Леся Українка», датована 1913 р. Автор розпочинає виклад констатуванням факту: «В 1914 минає 30 літ від першого виступу Лесі Українки в львівській “Зорі”» [4, с. 50]. А вказаній ювілейній події передувала інша – болісна втрата двох письменників: відійшли Михайло Коцюбинський і Леся Українка. Смерть цих митців викликала в автора статті про Лесю Українку таку рефлексію: «Хто заступить нам Коцюбинського, хто гідний в нашій поезії підняти прапор Лесі Українки?» [4, с. 50]¹. У викладі, що стосується Лариси Косач, справедливо зауважено: «Леся Українка належить до тих постатей в літературі, які поза своєю творчою діяльністю не мають своєї “біографії”» [4, с. 50]². Письменниця бачиться автору літературознавчої

¹ Тут і далі при цитуваннях із джерел Галичини першої половини ХХ ст. зберігаємо стиль оригіналів, але цитати подаємо наближено до сучасного правопису.

² Недаремно В. Сімович у своїх споминах, до яких ми пізніше звернемося у цій статті, наводить слова поетеси про те, що ніхто не має права вдиратися в особисте життя митця.

розвідки як «достойна пані», що «сидить спокійно на престолі і приймає поклони тих, які відчують *потребу* дійсно піти з поклоном до неї, за подякою за ті багатства творчої думки, якими вона подарувала українську поезію...» [4, с. 51]¹.

Отже, Микола Євшан насамперед виокремлює аристократизм Лесі Українки. Літературознавець звертає увагу на те, що «екзотичний одяг» творчих задумів поетеси – це не спроба віддалитися від нас, читачів, а спосіб віднайти щонайбільше свободи для висловлення власних поглядів, потрактувань тощо. Поетка, на думку критика, «на “крилах пісні” полетіла в чужі країни, поки не віднайшла свій терен і рівновагу духову» [4, с. 51].

До слова, про Лесину вправність мистецького вислову дуже цікаво писав О. Назарук у споміні «В найбільшій парку Скалистих Гір»: «Як хочете мати смак з вражіння Пірамідових Гір, то перечитайте наперед поему нашої великої поетки Лесі Українки “Ра-Менеїс”. Остане вам у тямі – велика пустиня й могутня дочка фараонів, що будує в ній величезну гробницю-піраміду... тоді перечитайте сей опис Пірамідових Гір...» [6, с. 24].

Та повернімося знову до праці М. Євшана. Літературознавець зауважує той «мертвий час» для нашої поезії, який побутував у 80-х роках ХІХ ст., вплив етнографічно-романтичної школи на Лесю Українку. Згодом тверезий погляд на життя збудив у Ларисі Косач тривогу: «Вона почала бачити *невільників* тільки, в серцях людей читати невольничі думи...» [4, с. 52]. Такий дещо песимістичний погляд на літературу і життя людей нагадує роздуми Б.-І. Антонича й Д. Донцова про літературний процес початку ХХ ст. (візьмемо, до прикладу, такі статті, як-от: «Криза сучасної української літератури» Б.-І. Антонича (1932) та «Криза української літератури» Д. Донцова (1923), назви яких говорять самі за себе).

Перегукнувшись з І. Франком, Євшан виокремлює твори Лесі Українки як «*найсильніше слово* нашої поезії, найсильніший вислів *нової національної душі* після Шевченка». Це, на його погляд, насамперед «Вавилонський полон» та «На руїнах». Він слушно зазначає, що мистецький доробок Лесі – «се *вічно свідомий* акт творчої волі, се консеквентна реалізація творчих задумів, на яку не здобувся ні один сучасний український поет» [4, с. 53].

¹ Тут і далі курсивом зазначено ті місця в цитатному матеріалі, котрі виокремлено у виданнях початку ХХ ст.

Критик із чоловічою прямою зауважує, що постать Лесі Українки «виростає до величезних просто розмірів». Тут на допомогу літературознавцю приходять почуття емпатії: «З правдивою жіночою “впертістю” і витривалістю вона вдиралася на вершини творчості, з подиву гідною енергією здобувала собі ґрунт, не ослабаючи ані на хвилину» [4, с. 54]. А ще Євшан відчув гармонійну цілість Лесі: «Інтелект, поетична інтуїція, глибока ніжність жіночої психіки, сильна творча воля, орлиний полет душі, яка уміє відмежувати себе від життєвої торговиці і без галасу творити собі високохудожні образи, творити в собі образ вищої людини, *вільної* людини...» [4, с. 54].

Критика вражає тонке розуміння творчого покликання поетеси: вміння мислити символами (наводиться, як приклад, «Лісова пісня»), міфологічні теми, які давали більший простір, ширші перспективи її думкам тощо.

Науковці, дослідники жіночого дискурсу, часто вказують на певну музичну тональність у творчості письменниць (її, наприклад, зауважує Р. Жаркова в доробку О. Кобилянської, Уляни Кравченко та Лесі Українки). Микола Євшан теж тонко відчув це явище, навіть слушно дозволив собі таке порівняння: «І от в хвилі, коли та творчість [ідеться про доробок Лесі Українки. – М. Ф.] дійшла до найвищої своєї точки, розрослася найбуїніше і її акорди стали відзиватися з щораз більшою енергією та силою, – в тій хвилі смерть поклала свою руку на слабосилий, від літ винищений тяжкою недугою організм Лесі Українки» [4, с. 55]. І це дало змогу Євшану-критику підсумувати: «Хто по ній зможе з тою самою енергією і з тим самим достоїнством вдарити в замовклі струни, хто заступить нам Її високу видючу душу?» [4, с. 55].

Літературно-мемуарний дискурс праці Євшана місцями нагадує виклад Василя Сімовича в мемуарах «Леся Українка на Буковині. (Спомини)», які увійшли до книги «Листування Лесі Українки з Й. Маковеєм із додатком листів Олени Пчілки та власних споминів про побут Лесі Українки в Чернівцях» [6], адже Сімович так само простежує літературні вподобання поетеси. Зокрема, наводячи роздуми Лесі про епістолярну спадщину, мемуарист підкреслює закритість її особистого життя. А пишучи про тогочасний літературний процес, наводить думки Л. Косач про західноукраїнських письменників (як відомо, поетка високо цінувала талант Марка Черемшини).

Спомини В. Сімовича не лише проливають світло на особу української поетеси, а й відкривають перед нами риси характеру самого автора, паростки національного життя на Буковині початку ХХ ст., про який писали також С. Смаль-Стоцький, О. Попович, М. Кордуба та ін.

Автор спогадів переповідає, що протягом двох років (1901–1903) він листувався з Лесею Українкою. Його особисті зустрічі та розмови з поетесою тривали впродовж десяти днів у червні 1903 р., а востаннє він бачив її в Полтаві у вересні того ж року на відкритті пам'ятника І. Котляревському. Перед нами постає образ поетки – виснаженої хворобою, благородної, талановитої та надзвичайно скромної.

В. Сімович у спогадах про спілкування з Лесею Українкою коротко подає і її погляд на творчість західноукраїнських письменників. Зокрема, вона високо оцінювала доробок Марка Черемшини: «Добре хлопець пише, цікавий талант і оригінальний» [7, с. 48]; хвалила поезії Теодота Галіпа; а «цілу галицьку літературу – до Франка Леся Українка відкидала, вважала її за нецікаву й мало вартну» [7, с. 49]; М. Шашкевича, на жаль, оцінювала як «дрібненького лірика, неглибокого»; «куди вище в її очах стояв Федькович» [7, с. 49]; «нове письменство Галичини і Буковини вона ставила високо (Стефаник, Кобилянська), хоч ніяк не могла зрозуміти, за що, власне, галичани так захвалюють Мартовича» [7, с. 49]. Письменник не забуває поінформувати читача про те, як познайомила Леся Українка з О. Кобилянською, котра разом із професором С. Смаль-Стоцьким прибула до Києва на археологічний з'їзд: «Буковинську письменницю запросили до себе Косачі, і тут вона сприятелілася з Лесею» [7, с. 43].

У розмовах на літературні теми, як зазначає спогадувач, Леся Українка ставила питання про європейський стиль у нашому красному письменстві. Автор мемуарів висловлює також своє захоплення творами поетеси: «Вражіння від збірки [“Відгуки”. – М. Ф.], коли я її вперше прочитав, було дуже велике. Пригадую собі, що поему “Саул” та цикл “Ритми”, головню “Хотіла б я уплисти за водою”, я прочитував декому по кілька разів. Безнастанні (але ж як льогічні!) переживи почувань, позазначуваних авторкою в цьому вірші відступами, викликували таку бурю в душі, що др. Теодот Галіп не стримався і, після прочитання останнього вірша, крикнув був: “Ні, це не поезія, це – гіперпоезія!”» [7, с. 57]. Мемуарист переповідає про працю над виданням збірки «Відгуки», яку він уважав за «вершок Лесиної ліричної поезії» [7, с. 57]. У Чернівцях хотіли «видати ще одну працю Лесі

Українки, а власне, її переклад Гавптманових “Ткачів”» [7, с. 59], однак через брак коштів цього зробити не змогли.

Намагаючись до подробиць передати розповідь про вечірку в честь поетеси в м. Чернівцях 22 травня 1901 р. в залі Народного дому, В. Сімович не лише пише про те, що до цієї справи прилучилися члени «Молодої України», а й передає загальну атмосферу свята, детально відображає перебіг подій. Автор називає тих, хто виступив із вітальними словами на честь Лесі Українки: доктор К. Трильовський, професор С. Смаль-Стоцький. «Виклад про політичну діяльність» поетеси зробив і сам мемуарист, який звернув увагу слухачів на громадські та національні мотиви у творчості Лесі Українки, на вірші з бунтарським змістом («Невільничі пісні»). Для декламації було вибрано поезію «Товарищі на спомин», як визначав автор спогадів, «чудовий вірш, такий глибокий змістом, розумінням нашої незavidної рабської натури, а такий повний віри в нашу перемогу, і такий близький думками до того, що пізніше (1903) висловив був Франко у своїй незрівняній, кров’ю серця написаній поезії “На ріках вавилонських”» [7, с. 55]. Зі словом-відповіддю виступила і сама поетеса. Автор у споминах наводить також високу оцінку «Буковиною» (за 26 травня 1901 р.) особи Лесі Українки: «...незвичайна землячка чарувала всіх своєю високою освітою, горячим патріотизмом і рідкою скромністю» [7, с. 56]. Виважені спогади Сімовича про Лесю – це констатація фактів її життя, літературознавчий матеріал, пов’язаний із роздумами Лесі про українську літературу та спогадувача – про доробок мужньої співвітчизниці. Він, як і галичани І. Франко та М. Євшан, слушно констатуватиме силу «тієї великої нашої людини, такої тілом кволої, такої особисто в житті безталанної, затагнутої на весь її вік до одчайної боротьби зі смертю, а такої – сильної духом!» [7, с. 62].

Літературно-мемуарна ж силуетка Л. Старицької-Черняхівської «Хвилини життя Лесі Українки», навпаки, сповнена музичних тонів, так притаманних і самій Лесі, її творам. «Я не пишу біографії Лесі: – я пишу на могилі. Хочу тільки показати ту основу буденного життя нашого поета, на якій ткали чудові шати серце і талант» [8, с. 12], – патетично зазначає авторка.

Як бачимо, жінки-мемуаристи вже не комплексували перед авторами-чоловіками. Навпаки, вони доводили, що існують, і водночас систематично увиразнювали спомини ліричними акцентами. О. Завго-

родня, посилаючись на думки художника й теоретика, послідовника французької психоаналітичної школи Б. Ліхтенберг-Етінгер про те, що кинутий із глибини серця погляд жінки пов'язаний із любовними сприйняттями матер'ю ще не народженої дитини, приходять до висновку, що жінка вміє «бачити серцем». Можливо, саме тому польські дослідники мемуарної літератури ведуть мову про жіночий стиль художнього письма як особливий, а саме: уривчастий, емоційний.

М. Деркач у статті «Дитячі літа Лесі Українки (з нагоди 50-ліття її першого літературного виступу)», присвяченій появі 1884 р. в «Зорі» вірша «Конвалія», слушно наголосила джерела творчості Т. Шевченка, І. Франка й Лариси Косач. Для першого, на її думку, – це дитяче горе панщизняного раба, дідові оповідання про старовину, другого – робітнича нужда на тлі батьківської кузні, туга за кращим життям, що вийшла з маминої пісні, а для Лесі – «в її середовищі, правда, панському, але збунтованому проти ладу, в народній творчості, в недузі, що придушувала її силу, в її великому серці» [1, с. 311]. Посилаючись на спогади матері, Олени Пчілки, авторка розповіді зосереджувала увагу читачів довкруг обставин дитячого побуту письменниці, чим вносила в спогади ліричні акценти.

Насамперед М. Деркач наводить спомини матері про родинний дім Лесі: «Це був маленький домочок на тихій вуличці, мені (матері. – М. Ф.) сподобалось і те, що вуличка була немовби сільська, й околиця була гарна, й домочок був близько від Случі з таким хорошим купанням і такими гарними скелями, а навпроти по другий бік Случі було мальовниче узгір'я, садиба Мезенцева, що спускалася до самої річки прекрасним гаєм» [1, с. 312]. Пізніше проживали впродовж восьми років в іншому домі (м. Звягель), де часто бували мати Олени Пчілки – Ялисовета з Цяцьків Драгоманова, Лесина тітка Олена, Анна Судовщикова з дочкою Олександрою, що згодом стала письменницею (псевдонім Грицько Григоренко). Чимале значення для формування творчого вияву Лесі мали два лірники, що приходили до Косачів, старенька Коржинська – «це були живі збірки народних пісень» [1, с. 313]. Внесення на сторінки літературознавчого викладу довірливих і щирих спогадів матері додає жіночому дискурсу розвідки психологічних аспектів материнської, особливої, любові.

Залишила свій внесок у жіночому спогадовому дискурсі на шпальтах галицьких видань і сама Олена Пчілка. У «Новій Хаті» 1933 р. невеличкий диптих, присвячений дочці-письменниці, подає Лесину

поезію «Вечірня година (Коханій мамі)» та «Із спогадів матері. (У 20-ті роковини смерті Лесі Українки)» [5] Олени Пчілки.

Виклад матері стосується двох дітей – Михайла й Лесі. Сюжетна канва охоплює перебування родини в Колодяжному, Луцьку, Ковелі та Києві. Домінує україноцентричність родинного виховання. Спомини пошваблюються за рахунок оповіді про те, як зливався вплив Волині з полтавським, про розмову Михайла з істориком Іловайським, котрого «у якомусь то питанні про княжу Русь червоноруську малий Михась навіть переспорив» [5, с. 3], та інших картин із життя сім'ї.

Тут же наводиться розповідь про написання Лесею свого першого вірша, навіяного «розмовою із її тіткою, Оленою Антонівною Косач, що саме тоді (ідеться про період 1882–1883 рр. – М. Ф.) вернулася з адміністративного заслання, куди попала вона була за те, що оддала свій паспорт на переїзд за кордон комусь у політичних цілях. Цей вірш опубліковано пізніше під назвою “Надія”» [5, с. 3]. Дискурс цього спомену розкриває погляди Олени Пчілки на родинне виховання. Багато в чому її думки перегукуються з настановами С. Русової: виховання повинне відповідати національній суті української дитини.

Зі спогадів Олени Пчілки довідуємося чимало цікавих побутових деталей: музики вчила Лесю Ольга Олександрівна Лисенко («Вона дуже добра була вчителька, могла надати своїм учням доброго смаку музичного» [5, с. 3]), мати переживала за те, щоб знання української в дітей не губилося («До цього страху за українську мову дітей приходиться і те, – писала авторка, – що я, живучи ще у Звяглі, в такому простенькому місці, що скидалося навіть на село, приїхавши з-за кордону возила дітей з першою весною на дачу, щоб вони не одвикали од мови, бо під той час, як я їздила за кордон, прийняли були няньку-росіянку, з бувших панів Урусових, що розмовляла лише по-російськи і трохи таки мову дітям попсувала» [5, с. 3]).

Звичайно, нас зацікавлює й лектура, з якою ознайомлювалися маленька Леся та її брат: «Діти з великою охотою читали Кулішеві твори, оповідання Марка Вовчка, “Пана Твардовського” Гулака-Артемовського знали напам'ять. Великим вкладом до лектури дітей були Андерсенові казки в перекладі Старицького і сербські пісні в його ж перекладі, що дуже любила Леся. Тії пісні про “віли” (русалки) привели до того, що Леся сама себе називала “вілою”» [5, с. 3].

Загалом же мовним стрижнем жіночого дискурсу обох письменниць (Лесі та її матері) стала лексема «Волинь» (у Лесі читаємо: «Ой чи так красно в якій країні, як тут на нашій рідній Волині!»).

Зазначимо, що у спогадовій літературі за авторством жіночої статі початку ХХ ст. відбувається зміщення мотиваційно-ціннісної домінанти з егоцентричних та групових прагнень на універсальні й альтруїстичні, що було наслідком психологічної фемінності, пов'язаної з децентрацією особистості. Така децентрація приводила до орієнтацій на загальнолюдські цінності, що стає дедалі відчутнішим у мемуарах жінок. Письменство стало полем жіночої самореалізації, відвертою спробою заявити про своє існування та повноцінність.

Загалом же жіночий і чоловічий дискурси творів про Лесю Українку об'єднує україноцентричність, визнання таланту щирої українки, її непересічності, емпатійний виклад написаного. Особливостями жіночого письма є музичність, тонкий ліризм, чоловічого – виважені життєствердні тони, захоплення героїзмом непересічної Лесі.

Джерела та література

1. Деркач М. Дитячі літа Лесі Українки (з нагоди 50-ліття її першого літературного виступу) / М. Деркач // Життя і знання. – 1934. – Ч. 11. – С. 311–313.
2. Жаркова Р. Приручити мову: жіноче письмо у пошуках власного дискурсу / Р. Жаркова // Дивослово. – 2015. – № 9. – С. 39–41.
3. Завгородня О. Психологія художньо обдарованої особистості: гендерний аспект : монографія / О. Завгородня. – К. : Наук. думка, 2007. – 264 с.
4. Євшан М. Леся Українка / М. Євшан // ЛНВ. – 1913. – Т. LIXV. – Кн. X. – Річн. XVI. – С. 50–55.
5. Пчілка Олена. Із спогадів матері. (У 20-ті роковини смерті Лесі Українки) / Олена Пчілка // Нова Хата. – 1933. – Ч. 7–8. – Лип.–серп. – С. 2–3.
6. Назарук О. Мемуари / О. Назарук ; [упоряд., автор передм. і післясл. М. Федунь]. – Івано-Франківськ : Вид-во Прикарпат. нац. ун-ту ім. В. Стефаника, 2010. – 168 с. : іл., портр.
7. Сімович В. Листування Лесі Українки з Й. Маковеєм із додатком листів Олени Пчілки та власних споминів про побут Лесі Українки в Чернівцях / В. Сімович. – Львів : Хортиця, 1938. – 83 с.
8. Старицька-Черняхівська Л. Хвилини життя Лесі Українки / Л. Старицька-Черняхівська // ЛНВ. – 1913. – Т. LXIV. – Річн. XVI. – С. 12–31.

References

1. Derkach, M. 1934. “Dytiachi lita Lesi Ukrainki. (Z nahody 50-littia ii pershoho literaturnoho vystupu)” [Lesya Ukrayinka’s years of childhood. (On the occasion of the 50th anniversary of her first literary performance)]. *Zhyttia i znannia*, 11: 311–113. (in Ukrainian).
2. Zharkova, R. 2015. “Pryruchyty movu: zhinoche pysmo u poshukach vlasnoho dyskursu” [To tame the language: Women’s writing in search of own discourse]. *Dyvoslovo*, 9: 39–41 (in Ukrainian).

3. Zavorodnia, O. 2007. *Psykhologia khudozhnio obdarovanoi osobystosti: hendernyi aspect* [Psychology of artistically gifted personality: gender aspect]. Kyiv (in Ukrainian).
4. Yevshan, M. 1913. "Lesia Ukrainka" [Lesya Ukrayinka]. *LNV*, 64 (10, 16): 50–55 (in Ukrainian).
5. Pchilka, Olena. 1933. "Iz spohadiv materi. (U 20-ti rokovyny smerti Lesi Ukrainky)" [From the mother's memories. (In the 20th anniversary of death of Lesya Ukrayinka)]. *Nova Chata*, 7–8: 2–3 (in Ukrainian).
6. Nazaruk, Osyp. 2010. *Memuary* [Memoirs]. Ivano-Frankivsk (in Ukrainian).
7. Simovych V. 1938. *Lystuvannia Lesi Ukrainky z Y. Makoveiem iz dodatkom lystiv Oleny Pchilky ta vlasnykh spomyniv pro pobut Lesi Ukrainky v Chernivtsiakh* [Lesya Ukrayinka correspondence with J. Makovey with application of letters of Olena Pchilka and own records about Lesya Ukrayinka's life in Chernivtsi]. Lviv: Khortytsia (in Ukrainian).
8. Starytska-Cherniakhivska, L. 1933. "Khvylyny zhyttia Lesi Ukrainky" [Minutes of Lesya Ukrayinka's life]. *Nova Chata*, 7–8: 2–3 (in Ukrainian).

Федунь Мария. Литературоведческие труды и воспоминания современников о Лесе Украинке: на пересечении женского и мужского дискурсов. У статье анализируются особенности женского и мужского текстов мемуарных произведений и литературоведческих трудов современников Ларисы Петровны Косач. Исследователи литературы останавливались на проблематике произведений писательницы, ее творческих связях с другими представителями искусства, анализировали особенности характера поэтессы и т. п. Авторы воспоминаний акцентировали внимание на общечеловеческих чертах Леси Украинки, ее жизни. Подчеркивается, что женский и мужской дискурсы, которые характеризуются эмпатийными особенностями, воспоминаний и литературоведческих трудов, посвященных писательнице, имеют свои черты: женские тексты – лирические акценты, мужские – общественно важные идеи, общий гуманистический пафос и т. п.

Ключевые слова: дискурс, женский, мужской, мемуары, воспоминания, мемуарный портрет.

Fedun Maria. Literary Works and Memoirs of Contemporaries about Lesia Ukrainka: at the Intersection of Female and Male Discourses. The article tells about the features of male and female memoirs and literary works discourses of Larisa Kosach contemporaries. Authors stopped on the problems of the writer's works, her creative relationships with other artists of word, analyzed the particular nature of the poetess etc. The memoir writers were focused on common features of Lesia Ukrainka temper, her life's destiny. It is concluded that the male and female discourses that are of empathic nature, memoirs and literary works on the writer filled with certain characteristics, namely: female's texts – of lyric emphasis, male's ones – of socially significant ideas, general humanistic pathos etc.

Key words: discourse, female, male, memoirs, recollections, memories, memoirs portrait.

Стаття надійшла до редакції 05.10.2016 р.

«ЖІНОЧИЙ ТЕКСТ» УКРАЇНСЬКОГО МОДЕРНІЗМУ В РЕЦЕПЦІЇ ВАСИЛЯ СІМОВИЧА

Коло літературних зацікавлень Василя Сімовича дуже розмаїте, й актуальні для його часу проблеми, над якими він замислювався, не втратили своєї ваги донині. Вивчаючи модерну українську літературу кінця XIX – початку XX ст., В. Сімович окремо висловив свої міркування про особливу природу «жіночого тексту» українського модернізму (насамперед творчості Лесі Українки та Ольги Кобилянської) та його рецепцію.

Ключові слова: «жіночий текст», рецепція творчості, реципієнт, естетика, мемуари, філологічний метод.

Студіюючи модерну українську літературу кінця XIX – початку XX ст., В. Сімович приділяв увагу не лише таким митцям слова, як М. Коцюбинський, О. Маковей, В. Стефаник, Марко Черемшина, Б. Лепкий, а й окремо висловив міркування про особливу природу «жіночого тексту» українського модернізму (насамперед творчості Лесі Українки та Ольги Кобилянської) та його рецепцію. Ці думки були актуальні не лише для його часу, вони не втратили ваги донині.

Зауважимо, що проблема сприймання літературного твору читачем чи слухачем, яка була предметом уваги літературознавців кінця XIX ст. (зокрема І. Франка – у трактаті «Із секретів поетичної творчості» й у статті «Леся Українка»), із новою силою загострилась у працях представників школи рецептивної естетики, яка набула широкого застосування та популярності в 70-х роках XX ст., зокрема в працях німецьких літературознавців Г. Р. Яусса та В. Ізера, для яких характерне зміщення уваги з проблем творчості та літературного твору на проблему його рецепції, або, інакше кажучи, із рівня психологічної, соціологічної чи антропологічної інтерпретації творчої біографії на рівень сприймаючої свідомості [7, с. 261]. Говорячи про відношення між читачем та літературою, Х. Яусс звернув увагу на їх естетичний та історичний характер, і, відповідно до цього, процес рецепції творів відбувається через посередництво між минулим і сучасним мистецтвом, між традиційними та актуальними інтерпретаціями.

На підставі цих міркувань ставимо собі завдання простежити за рецепцією «жіночого тексту» (Лесі Українки та Ольги Кобилянської)

у період нової соціокультурної традиції – модернізму – у літературно-критичній практиці Василя Сімовича. Зауважимо, що творчість згаданих письменниць припадає на кінець XIX – початок XX ст., які означені духом національного відродження, а період активної наукової діяльності В. Сімовича – на 20–30-ті роки XX ст., коли в Галичині панувала колонізаторська політика Польщі. Тому для В. Сімовича було важливо побачити й показати широкому загалу ті знакові моменти у творчості українських письменниць, які б формували національну свідомість галичан. Очевидно, рецепція творчості Лесі Українки та Ольги Кобилянської в літературно-критичних студіях В. Сімовича залежала від багатьох чинників: від його естетичних смаків, фактів особистого знайомства, від тієї соціокультурної ситуації, у якій перебував дослідник, від світоглядного досвіду і т. д.

У зв'язку з цими принципами нас цікавить проблема відчитування жіночого письма. Оскільки наприкінці XIX – на початку XX ст. в українському літературознавстві порушувалися проблеми феміністичної критики, які викликали зацікавлення та дискусії в науковців різних поколінь, молодий учений Василь Сімович, обираючи об'єктом своєї уваги творчість Лесі Українки та Ольги Кобилянської, намагається якомога глибше вникнути в зміст проблеми жіночої літературної традиції через її дослідження та вплив на читача.

Ще навчаючись у Чернівецькому університеті, В. Сімович особисто познайомився з Ольгою Кобилянською, хоча твори письменниці знав ще зі Станіславської гімназії. Будучи частим гостем у домі Кобилянських у Чернівцях, він познайомився з Лесею Українкою (1901), яка зацікавилася виданнями «Молодої України», що популяризувала твори українських письменників (про це дослідник згадує в мемуарах «Леся Українка на Буковині», написаних у серпні 1938 р., якраз до 35-ліття останніх відвідин Лесею Чернівців). З того часу молодий науковець стежив за кожним кроком згаданих письменниць на літературному видноколі, був одним із перших поціновувачів їхньої творчості.

Сімовичева оцінка творчості Лесі Українки виходила з Франкової концепції. Відомо, що І. Франко, дотримуючись традицій культурно-історичної школи в літературознавстві, спираючись на досвід німецького літературознавця В. Шерера, вважав за потрібне аналізувати літературний твір, ураховуючи статтю його автора: «Історик літератури слідить також становище жінок у літературі, тямуючи, що в часах

розцвіту літератури значення жінок підноситься, вони стаються провідницями, а часто й самі визначаються письменськими талантами; в часах упадку натомість упадає й значення жінок. Поезія жіноцька мусить бути поезією жіноцькою – приміром, поезія таких жінок, як Гросвіта, Гейерс, Готшеда. Недавно Шерер прямо розрізнув “мужські” і “жіноцькі” періоди в літературі і це не повинно було нікого так дуже дивувати. Адже ж ще у 1795 р. Вільгельм Гумбольдт в Шіллеровому часописі “Die Hören” писав “про полову різницю і вплив її на органічну природу” та “про форму мужеську і женську”, а Шіллер (в листі до Корнера, т. II, 132) назвав гарною і великою цю думку – провести поняття роду і плодженя, навіть через область людського духа і плодженя духового» [9, с. 13]. Аналіз природи Лесиних текстів дав можливість І. Франкові помітити могутній талант письменниці й *безпомильно* назвати її чи не єдиним мужчиною на всю Україну. В. Сімович же вважає Лесю Українку «одним з найбільших поетів після Шевченка» [1, с. 5]. Він зауважує, що її слова – це вогняна криця, а її поезія – міцна, сильна, що деколи «доходить до сили Шевченкового слова».

В. Сімович чи не перший побачив могутність поетичного слова Лесі Українки, яке випереджувало свій час, порушивши тим самим важливу літературознавчу проблему: сучасники не могли зрозуміти всієї величі її творів. Причину виникнення такого нерозуміння він убачає в тому, що ця поезія випереджала своїх сучасників на якихось п'ятдесят років, іншими словами, безапеляційно руйнувала звичайні обрії літературного сподівання. Тому потрібен певний час, щоб з'явилося таке читацьке середовище, яке б уважало цей твір «своім».

Для В. Сімовича було важливим скоротити відстань між самими творами Лесі Українки та їх засвоєнням. Один зі способів – популяризація її творів. Високий авторитет В. Сімовича-редактора засвідчує те, що Леся Українка зацікавилася виданням журналу «Молода Україна» й дозволила Сімовичу видати в 1902 р. збірку «Відгуки». У справі редагування збірки авторка повністю поклалася на редактора. Оскільки в цей час правописні норми не були до кінця вироблені, то В. Сімович дотримувався норм тодішнього шкільного фонетичного правопису.

Дослідника вразив високий патріотизм Лесиних творів, адже, говорячи про давніх євреїв, єгиптян, греків, римлян, іспанців, вона описує «живцем» Україну, її народ, і скрізь червоною ниткою прохо-

дить думка, що для ворога залишається ненависть, яку породжує любов до свого, що бажання волі й свободи вбити не можна. Тому, популяризуючи твори письменниці, В. Сімович намагався заповнити таким чином «дефіцит» патріотизму в суспільстві.

Рецепція творчості письменника на основі його епістолярію – один з аспектів, що його культивує рецептивна критика, адже, як відомо, лист зосереджує увагу на творчих можливостях реципієнта, налаштовує на співпереживання, мобілізує досвід читача, активізує його сприймання.

Михайлина Коцюбинська зауважила, що листи Лесі Українки можна розглядати як лабораторію, де виношуються нові критично-публіцистичні концепції та гартуються нові формулювання. Саме тому В. Сімович підготував до друку й видав із передмовою та власними спогадами «Листування Лесі Українки з О. Маковеєм...». У передмові він зауважив, що це листування важливе не тільки з історично-літературного погляду, воно з'ясовує й деякі невідомі досі справи, докидає нові риси до характеристики Лесі Українки як письменниці, не кажучи вже про те, що й самі ці листи – твори неабиякої літературної вартості.

В. Сімович також помітив, що в листах Лесі Українки відбита й інтелектуальна атмосфера того часу: проблеми формування та функціонування літературної мови, відносин мови наддніпрянців і галичан, значення біографії для творчості письменника та для оцінки й розуміння його творів, літературної критики. Інколи, на думку критика, ці листи справляють враження маленьких наукових розвідок¹.

Зауважимо, що В. Сімович – передусім мовознавець, тому в передмові до «Листування...» він наголошує на важливій проблемі, яка хвилювала тодішніх українських письменників, – проблемі функціонування рідної мови в усіх сферах життя, адже українська мова в умовах польсько-російської колонізаторської політики існувала лише на побутовому рівні серед певних верств населення. І в тій складній геополітичній ситуації, у якій перебувала Україна наприкінці ХІХ – на початку ХХ ст., думки Лесі Українки щодо розвитку та функціону-

¹ Загалом до епістолярного жанру В. Сімович як дослідник літератури ставився дуже серйозно, оскільки вважав, що саме листування письменника – це те чарівне люстерко, у якому відбивається вся правда про справжню натуру митця та якісь іншим способом із певних причин не соціалізовані деталі чи грані не тільки його приватного життя, а й творчості.

вання української мови В. Сімович виявив дуже слушними, адже вона виступала проти мовної суперечки між наддніпрянськими українцями й галичанами, вважаючи за непотрібне «ставити питання про перемогу того чи іншого діалекту», тому що українська мова мусить витворитися з усіх діалектів «без жодного насильства, сварки й колотнечі» [4, с. 9]. Крім цього, на її думку, важливу роль у формуванні літературної мови відіграють «великі літературні таланти, коли не тільки думки, а форми їх вислову, слова, фразеологія і т. д. переходять несвідомо в скарбницю літературної мови і стають загальною власністю» [4, с. 10].

В. Сімович як представник філологічної школи в літературознавстві наголошував на важливості біографічного моменту для пізнання творчості письменника. Тому він уважав за потрібне зупинитися на міркуваннях Лесі Українки про роль біографії у сприйманні художнього твору. Представники ж біографічного літературознавства (Ш. Сент-Бев, Г. Брандес) найбільше намагалися вивчати побут письменника, його звички, оточення, й іноді це переходило межі. Українська поетеса застерігала проти надмірного втручання в приватне життя автора, виступаючи за право кожного «боронити свою душу й серце, щоб не вривалися туди силоміць чужі люди, немов у свою хату, принаймні поки живе господар тієї хати» [4, с. 23].

На думку В. Сімовича, важливу роль у рецепції творчості Лесі Українки відіграє її псевдонім, котрий, як вважає дослідник, так тісно сплівся з її особою, що тепер мало хто знає справжнє ім'я і прізвище Лесі Українки. І цього не потрібно, бо коли Лариса Косач залишиться в усіх, хто її знав, «невеличкою схорованою жінкою з сумними очима і зболілим виразом обличчя, то Леся Українка стоїть перед нашими очима, як гордий лицар, що ціле своє життя воює за те, що для нього найдорожче, за рідну землю, за рідний народ» [1, с. 8].

Робота з редагування творів письменників-жінок не тільки приносила В. Сімовичу естетичне задоволення, а й давала українському читачеві щораз більше доброї літератури. Зауважимо, що, редагуючи той чи той твір, В. Сімович намагався «вигладити» мову тексту так, щоб для читача не залишилося ніяких незрозумілих місць. Особливої насолоди, як свідчать спогади, він зазнав від редакторської роботи над творами Ольги Кобилянської. Про це мемуарист розповів, зокрема, у невеликих згадках «Моє перше знайомство з творами О. Кобилянської» (1928) та «Будні і герої Ольги Кобилянської» (1942).

Будучи частим гостем у домі письменниці, В. Сімович мав прекрасну нагоду близько «знайомитись з кожним новим твором, що виходив з-під її пера, а “Земля”, то таки росла на моїх очах» [5, с. 262–263], – згадує дослідник. Він перший прочитав її в рукопису, зробив першу редакцію. Крім «Землі», зредагував «Василку», «Вовчиху» та переклав для «Загальної бібліотеки», видав «Природу», «Битву». Проте найбільшої естетичної насолоди В. Сімович зазнав від редагування «чудового “Valse melancholique”».

Варто зазначити, що у своїй літературно-критичній діяльності В. Сімович неодноразово звертався до методу мемуарних досліджень і вважав це виправданим, адже мемуари – одне з важливих джерел пізнання особистості письменника, а отже й рецепції його творчості. Вчені-літературознавці вважають, «що матеріалом, його достовірністю і відсутністю вигадки мемуари близькі до історичної прози, наукових біографій, документально-історичних нарисів» [2, с. 3]. Хоча між ними є суттєва різниця, адже у спогаді відтворюється тільки частина дійсності, яка була в полі зору мемуариста, на першому плані тут виступає сам мемуарист зі своїм поглядом на описувані події. Тому мемуари певною мірою суб'єктивні, за фактичною точністю вони завжди поступаються документам. Однак неповнота фактів і здебільшого одностороння інформація майже завжди компенсуються в мемуарах живим і безпосереднім враженням особистості їх автора, що слугує по-своєму важливим документом часу. Саме тому мемуарні свідчення В. Сімовича – одне з важливих джерел вивчення творів Ольги Кобилянської. Тут ми маємо можливість простежити за першими враженнями від прочитаного, побаченого, відчутого.

Як уже згадувалося вище, у багатьох працях І. Франка кінця XIX – початку XX ст. натрапляємо на думки, «які є осердям рецептивної естетики» [3, с. 16]. Дослідник наголошує, що «в артистичній творчості краса лежить не в матеріалі, що служить їй основою, не в моделях, а в тім, яке враження робить на нас даний твір, і якими способами артист зумів досягнути те враження» [8, с. 118]. Значно пізніше подібну думку висловив американський літературознавець С. Фіш, один із представників школи рецептивної критики, що виникла в США.

Отже, спогади В. Сімовича про прочитання в 1898 р. новели «Природа» свідчать про те, що він не тільки був ознайомлений із франковим концептом, а й активно його продовжував. «Естетичне

вдоволення» реципієнта (В. Сімовича) було таким, від якого було важко «отрястися» протягом усього життя. Все в ній тоді його захопило, і тому В. Сімович, ідучи за принципами філологічного методу, звертає увагу на суто філологічні підходи, за допомогою яких здійснюється естетичний вплив твору: фабула, описи природи, описи незвичайної героїні (дама, що волосся мала руде), стиль новели. Згадуючи «Valse melancholique», який зачепив до живого молодечу душу, В. Сімович порушує важливу для літературознавства того часу проблему синтезу мистецтв. Такий аналіз особливо актуальний для творчості і Лесі Українки, і Ольги Кобилянської. «Непереможне» враження на нього справило майстерне наслідування музики словами, тонкий аналіз душі піаністки, мистецька атмосфера дійових осіб новели, характери дівчат. Перечитуючи новелу кілька разів, В. Сімович навіть уявив собі, як мав би бути скомпонований на музику той чудовий «Valse melancholique».

Осердям же «великої й різнорідної літературної діяльності» [6, с. 212] О. Кобилянської В. Сімович слушно вважав художнє осягання вічно незбагненої жіночої душі. Уже перші її твори («Людина», «Царівна») – це, на думку вченого, «малюнки боротьби за визволення жінки» [6, с. 208]. На той час «це була річ у Наддністрянщині досить нова, в'язалася з новим радикальним рухом, що йому промощував шлях у життя Драгоманів...» [6, с. 214].

Та саме ця заглибленість ранньої Кобилянської в емансипантську тематику спричинила досить однобічне сприйняття не лише її прози, а й літературної місії загалом: «...В нас підходили до Кобилянської, довго думаючи, що саме в тій тонкій аналізі жіночої душі, тої душі, що в ній накипіло від зневаг і образ, які наносить на жінку-людину залежність від чоловіка, – що в ній і ціла сила Кобилянської як письменниці» [6, с. 214]. Мисткиня ж, переконаний учений, ставила перед собою набагато складніше завдання, аніж просто декларувати й утверджувати у свідомості сучасного їй жіноцтва гендерні цінності, каталізуючи таким чином поривання своїх посестер до психологічного, морального й соціального, так би мовити, самовизначення в наскрізь маскулінному світі: «...Хоч як воно важно для письменниці, щоб жінка була самостійна, щоб мала своє власне забезпечення в житті, як їй важно, щоб наші “Марусі, Катрусі, Ганнусі й Оксанки” зрозуміли свої завдання жінки, як їй важно, щоб усі бачили в жінці людину, то все-таки для неї важніша індивідуальність, особистість, а

тільки їй хочеться, щоб і жінка творила індивідуальність» [6, с. 214]. У розумінні літературознавця, саме цей змістовий (смісловий, ідейний, філософський) складник творчих намагань літераторки і є найсуттєвішим: своєю прозою Кобилянська, власне, те й робить, що активно, наполегливо і, на думку В. Сімовича, дуже ефективно «творить індивідуальність» – як особисту, так і своїх неординарних героїнь, а заодно (через посередництво власних творів) – і своїх адресатів-читачок. Оця свідомо чи інтуїтивна запрограмованість на «тонку аналізу жіночої душі» та «творення жіночої індивідуальності» дала відповідний креативний результат: «Жіночий світ Кобилянській ближчий, то й особистість жінки (пор. Софія Дорошенко, Ганнуса з “Valse melancholique”, Аглая Феліцітас – “За ситуаціями”, Наталка Верковичівна – “Царівна”) виходить у неї яснішою, всебічнішою, цікавішою, ніж індивідуальність чоловіка (пор. Нестор у повісті “Через кладку”）」 [6, с. 214]. На наш погляд, саме така особливість творчих одкровень Кобилянської природна, бо ж таки жінка писала про жінок, а хто ж більше й глибше відчуває та розуміє жінок, як не сама жінка. Кобилянській же, як нікому, можливо, у нашій літературі, вдавалося розкрити таємницю жіночого ества. Саме це, певно, й було надзавданням її літературної місії.

Отже, на межі ХІХ–ХХ ст. в українській літературі з появою жінок-письменниць зароджується «жіноча літературна традиція», що стає предметом досліджень багатьох літературознавців, яких цікавила проблема природи жіночого тексту, жіночого відчитування тексту, рецепція жіночої творчості.

Проблеми, що їх досліджує сьогодні феміністична критика, цікавили вже у 20–30-х роках ХХ ст. й Василя Сімовича, який намагався простежити їх на прикладі творчості Лесі Українки й Ольги Кобилянської та проаналізувати її, спираючись на принципи рецептивної естетики.

Отож, на підставі принципів рецептивної естетики в літературознавстві В. Сімович своєю літературно-критичною практикою довів, що у 20–30-х роках ХХ ст. твори Лесі Українки та Ольги Кобилянської, написані раніше, не були застиглою структурою, яка завжди й усіма сприймається однаково.

Джерела та література

1. Верниволя В. [Сімович В.] Леся Українка – великий український поет / Василь Верниволя // Ковальчук В. Інценізація вибраних творів Лесі Українки / В. Ковальчук. – Львів : Накл. Т-ва «Просвіта», 1938. – Ч. 7. – С. 5–10.

2. Гнатюк М. У колі друзів і приятелів / М. Гнатюк // Спогади про Івана Франка / упорядкув., вст. ст. і прим. М. І. Гнатюка ; худож. оформл. Б. Р. Пікулицького. – Львів : Каменяр, 1997. – С. 3–36.
3. Гром'як Р. Історія української літературної критики (від початків до кінця ХІХ століття) : посіб. для студ. гуманіт. ф-тів вищ. навч. закл. / Роман Гром'як. – Тернопіль : Підручники і посібники, 1999. – 224 с.
4. Сімович В. Леся Українка на Буковині : спомини / В. Сімович // Листування Лесі Українки з Й. Маковеєм (із додатком листів Олени Пчілки та власних споминів про побут Лесі Українки в Чернівцях). – Львів : Накл. вид-ва кооп. «Хортиця», 1938. – С. 56–57.
5. Сімович В. Моє перше знайомство з творами О. Кобилянської / В. Сімович // Ольга Кобилянська: альманах у пам'ятку її сорокалітньої письменницької діяльності (1887–1927). – Чернівці, 1928. – С. 253–263.
6. Сімович В. Праці. У 2 т. Т. 2. Літературознавство. Культура / Василь Сімович ; упорядкув. Л. Ткач, О. Івасюк за участю Р. Пилипчука, Я. Погребенник ; передм. Ф. Погребенника. – Чернівці : Книги – ХХІ, 2005. – 904 с.
7. Слово. Знак. Дискурс : антологія світової літературно-критичної думки ХХ століття / за ред. М. Зубрицької. – Львів : Літопис, 1996. – 663 с.
8. Франко І. Із секретів поетичної творчості / І. Франко // Франко І. Твори. У 50 т. Т. 31. – К. : Наук. думка, 1981. – С. 45–119.
9. Франко І. План викладів історії літератури руської. Спеціальні курси. Мотиви / І. Франко // Франко І. Твори. У 50 т. Т. 41. – К. : Наук. думка, 1984. – 684 с.

References

1. Vernyvolia, Vasyl. [Simovych V.] 1938. “Lesia Ukrainka – velykyi ukrainskyi poet” [Lesya Ukrainka – the great Ukrainian poet]. In: *Instsenizatsiia vybranykh tvoriv Lesi Ukrainky*, edited by V. Kovalchuk. Lviv: Prosvita, 7: 5–10 (in Ukrainian).
2. Hnatiuk, M. 1997. “U koli druziv i pryiateliv” [In a circle of friends and friends]. In *Spohady pro Ivana Franka*, edited by M. Hnatiuk, 3–36. Lviv: Kameniar (in Ukrainian).
3. Hromiak, Roman. 1999. *Istoriia ukrainskoi literaturnoi krytyky (vid pochatkiv do kintsia XIX stolittia)* [History of Ukrainian literary criticism (from the beginning to the end of the nineteenth century)]. Ternopil: Pidruchnyky i posibnyky (in Ukrainian).
4. Simovych, Vasyl. 1938. “Lesia Ukrainka na Bukovyni: spomyny” [Lesya Ukrainka in Bukovina, memories]. *Lystuvannia Lesi Ukrainky z I. Makoveiem (iz dodatkom lystiv Oleny Pchilky ta vlasnykh spomyniv pro pobut Lesi Ukrainky v Chernivtsiakh)*, 56–57. Lviv: Khortytsia (in Ukrainian).
5. Simovych, Vasyl. 1928. “Moie pershe znaiomstvo z tvoramy O. Kobylianskoi” [My first acquaintance with the works Kobylianska]. In *Olha Kobylianska: almanakh u pamiatku yii soroklitnoi pysmennytskoi diialnosti (1887–1927)*, edited by V. Simovych, 253–263. Chernivtsi (in Ukrainian).

6. Tkach, L. and Ivasiuk, O., at al., ed. 2005. *Simovych V. Zibrannia prats u dvokh tomakh* [Collection of works], 2. Chernivtsi: Knyhy – XXI (in Ukrainian).
7. Zubrytska, Mariia, ed. 1996. *Slovo. Znak. Dyskurs : antolohiia svitovoi literaturno-krytychnoi dumky XX stolittia* [Word. Sign. Discourse: an anthology of world literature and critical thought XX century] Lviv: Litopys (in Ukrainian).
8. Franko, Ivan. 1981. “Iz sekretiv poetychnoi tvorchosti” [Secrets of poetry]. In *Tvory u 50 tomakh*, edited by I. Franko, 31: 45–119. Kyiv: Naukova dumka (in Ukrainian).
9. Franko, Ivan. 1984. “Plan vykladiv istorii literatury ruskoj. Spetsialni kursy. Motyvy” [Plan presentation Ruthenian literary history. Special courses. Grounds]. In *Tvory u 50 tomakh*, edited by I. Franko, 41. Kyiv: Naukova dumka (in Ukrainian).

Шелюх Ольга. «Женский текст» украинского модернизма в рецепции Василия Симовича. Круг литературных интересов Василия Симовича очень разнообразен, и проблемы, над которыми он задумывался и которые были актуальны для его времени, не потеряли актуальности и сегодня. На рубеже XIX–XX вв. в украинской литературе с появлением женщин-писательниц возникает «женская литературная традиция», которая становится предметом исследований многих литературоведов, которых интересовала проблема природы женского текста, женского отчитывания текста, рецепция женского творчества. Поэтому, изучая современную украинскую литературу конца XIX – начала XX в., В. Симович уделял внимание не только таким художникам слова, как М. Коцюбинский, О. Маковей, В. Стефаник, Марко Черемшина и Б. Лепкий, но и отдельно изложил рассуждения об особой природе собственно «женского текста» украинского модернизма (прежде всего творчества Лесы Украинки и Ольги Кобылянской) и его рецепцию. Исходя из принципов рецептивной эстетики в литературоведении, В. Симович своей литературно-критической практикой доказал, что в 20–30-х годах XX в. произведения Лесы Украинки и Ольги Кобылянской, написанные ранее, не были застывшей структурой, которая всегда и всеми воспринимается одинаково.

Ключевые слова: «женский текст», рецепция творчества, реципиент, эстетика, мемуары, филологический метод.

Sheliukh Olha. “Women Text” Ukrainian Modernism in the Reception Vasyl Simovych. The range of literary interests Vasyl Simovych very diverse, and issues on which he thought were relevant for both his time and not lose weight today. At the turn of XIX–XX centuries in Ukrainian literature with the emergence of women writers, born “female literary tradition”, which is the subject of many studies in literature, which was interested in the problem of female nature of the text, women reading text, reception of female creativity. So studying modern Ukrainian literature late XIX – early XX century. V. Simovich attention is paid not only to artists such words as M. Kotsiubynskyi, O. Makovei, V. Stefanyk, Marko Cheremshyna and B. Lepkyi. Another important issue is the scientific reasoning of the special nature of

their own “feminine text” Ukrainian modernism (first Lesia Ukrainka and Olha Kobylianska) and its reception. Based on the principles of receptive aesthetics of literary criticism, Vasyl Simovych his literary and critical practice proved that the works of Lesia Ukrainka, Olha Kobylianska in 20–30 years XX century. Despite the fact that were written before were frozen structure which is always perceived by all equally.

Key words: “women text”, perception of the creative work, recipient, aesthetics, memoirs, philological method.

Стаття надійшла до редакції 07.10.2016 р.

УДК 821.161.2-1.09

Ірина Щукіна

ЛЕСЯ УКРАЇНКА ПРО МУЗИКАЛЬНІСТЬ ТВОРІВ ОЛЬГИ КОБИЛЯНСЬКОЇ: ГЕНЕЗА І СМИСЛОВЕ НАПОВНЕННЯ

У статті розглянуто характеристику музичних особливостей оповідань Ольги Кобилянської, викладену в статті Лесі Українки «Писателі-русини на Буковині». Наведено приклади перегуків у біографіях і творчості письменниць, особливу увагу приділено музичним паралелям. Закцентовано на факті паралельного створення новели О. Кобилянської «Valse melancolique» та нарису Лесі Українки «Голосні струни», у яких музика стала «канвою» літературного твору й засобом для втілення своєрідної форми автобіографічності – життєпису душі. За прикладами простежується генеза рідкісної ментальної та творчої співзвучності, що обумовила появу й певне смислове наповнення міркувань Лесі Українки. Подано, зокрема, тлумачення понять «симфонія» і «симфонічність» із погляду особливостей музичного жанру та їхнє потрактування в контексті статті Лесі Українки. Ідеться також про існування певного зв'язку між пориванням душі до надлюдського ідеалу, «*ins Vlau*», із музичною сферою.

Ключові слова: музика, симфонія, *ins Vlau*, гармонія, душа, «Писателі-русини на Буковині», «Valse melancolique», «Голосні струни».

Проза О. Кобилянської з її потужним тяжінням до суміжних видів мистецтва, зокрема музики, стала предметом уваги кількох поколінь дослідників. Ще наприкінці ХІХ ст. І. Франко та Леся Українка дали поштовх вивченню цього питання. Літературознавці останніх чотирьох десятиліть цікавилися музикальністю творів О. Кобилянської, розглядаючи їх у контексті літературного процесу кінця ХІХ –

початку ХХ ст. (Н. Калениченко, Ю. Кузнецов) чи еволюції жанру (І. Денисюк), досліджуючи поетику прозових творів буковинської письменниці (І. Демченко) чи аналізуючи проблеми синтезу мистецтв (О. Рисак, О. Мацяк). Музикознавче дослідження С. Нагорної «Музичні і звукові моменти в творах Ольги Кобилянської» (1938) зосередило в собі фактаж, пов'язаний із музикою, а Л. Кияновська здійснила фаховий аналіз новел «Impromptu phantasie», «Valse melancholique» та повісті «В неділю рано зілля копала» (1988). Проте лишилися і недосліджені аспекти.

У рамках цієї статті видається доцільним обмежитися перепрочитанням міркувань Лесі Українки щодо музикальності творчості О. Кобилянської, викладених у статті «Писателі-русини на Буковині»¹, а також простежити їхню генезу. Витонченість сприйняття, філософічність мислення, величезний обсяг знань Лесі Українки відкривали для неї глибинну сутність духовного й довершеність прекрасного. Саме тому маємо намір якомога повніше розкрити смислове наповнення її слів. Сподіваємося, такий аналіз дасть можливість наблизитися до осягнення надскладних світів двох яскравих особистостей: Лесі Українки й О. Кобилянської.

Дуже часто, коли йдеться про творчість самої Лесі Українки, згадують про її музикальність, насамперед у зв'язку з мелодійністю мовлення, музикою фрази, наводять численні приклади з життєпису, які свідчать про природну обдарованість і постійну зацікавлену діяльність, пов'язану з музичною сферою. Музика стала для поетеси джерелом духовної сили й особливим утаємниченим простором душі, адже за кожним сказаним словом існують «цілі світи чогось нескazanного, чогось, що не можна розповісти словами. Леся Українка усвідомлювала крихкість і безпорадність розповідного слова, коли йдеться про найсокровенніші мрії, почуття та відчуття» [2, с. 20], тож у її

¹ Коротко про історію цього тексту. Леся Українка, маючи на меті ознайомити широкі кола читачів Наддніпрянської України з літературою Галичини, підготувала реферат про буковинських белетристів (Ю. Федьковича, О. Кобилянську та В. Стефаніка) і прочитала його на вечорі Київського літературно-артистичного товариства 9 грудня 1899 р. (ст. ст.). На його основі написано статтю російською мовою «Малорусские писатели на Буковине» (уперше вийшла друком у журналі «Жизнь», 1900, № 9), а також більш стислий варіант українською мовою «Писателі-русини на Буковині» (надрукована у газеті «Буковина» за 14, 16, 19 квітня 1900 р.). Вибір останнього обумовлений темою нашого дослідження, про це йтиметься далі.

тексти різних жанрів гармонійним складником входить світ музики. Цілковито природно в незавершеній статті про Джона Мільтона з'являється вислів: «Люди, що складають пісні до послухання або до читання, зветься поетами» [14, с. 210].

У публіцистиці Лесі Українки не раз трапляється музична лексика, яка увиразнює думку, створює особливу образність і символіку. Яскравою лаконічною точністю музичні штрихи доповнюють характеристику літературного стилю Дж. Леопарді, Дж. Кардуччі, Г. д'Аннунціо, Дж. Мільтона, Ю. Федьковича, В. Стефаніка. Коли ж ідеться про доробок А. Негрі та О. Кобилянської, Леся Українка наголошує на музикальності, що притаманна творчій індивідуальності письменниць загалом.

У згаданій статті про буковинських письменників читаємо таке: «...її натурі (О. Кобилянської. – *І. Щ.*) дуже властивий ліризм та музикальні настрої. До найреальніших картин вона додає ліричні покраси, що не раз нагадують симфонії, де враження краєвидів і почування душі зливаються в неподільну гармонію. В збірнику оповідань д. Кобилянської (“Покора”), що вийшов 1899 р. у Львові, більшість належить до такого “симфонічного” *genr'u*¹» [14, с. 277–278]. У цих рядках, що, безсумнівно, є свідченням значимості музичного складника в прозі О. Кобилянської, наявне й особливе відчуття гармонії, яке сприйняв критик, а початково створив автор, у єднанні простору, душі й музики.

Насамперед потребує коментаря вжите критиком музичне поняття «симфонія», адже невеликий прозовий твір не співмірний із масштабним² музичним полотном, значно складнішим за внутрішньою драматургією, смисловим навантаженням і, відповідно, політематизмом. До того ж не забуваймо авторське: «*нагадують* симфонії», а також застереження від прямолінійності (лапки) у визначенні *genr'u*. Напевно «симфонічне» для Лесі Українки було пов'язане з тим емоційним піднесенням, яке охоплює душу під час прослуховування симфонічної музики (подібні відчуття викликає і звучання оргáну). Воно було тотожне всеосяжному, величному, вражаючому, грандіозному, потужному і, водночас, одухотвореному, просвітленому, замріяному, витонченому, сокровенному..., тому що далеко виходить за межі буденності, з нього народжувалися безмежні звукові простори,

¹ *Genr'u* (фр.) – жанру.

² Класична симфонія складається із 4-х частин.

а з їхніх глибин здійсалося поривання душі «ins Blauhinein»¹. Цікаво, що за античною концепцією типології трьох видів чи «трьох музик» музика космічна і музика людська «є моделлю ідеальної гармонії світостворення, гармонії духу та тіла» [2, с. 11–12], і це дивовижним чином перегукується з відчуттям гармонії в рядках статті Лесі Українки.

«Здатність музики передавати тональність звучання внутрішнього світу людини, – зазначає М. Зубрицька, – спонукала багатьох представників романтизму, а пізніше символізму та неоромантизму розглядати музичність як органічну складову літературних текстів і прийти до висновку про нерозривність музики та слова як найвищої форми пізнання» [2, с. 12]. І. Франко, проаналізувавши творчість ряду українських письменників-новаторів Галичини останніх десятиліть ХІХ ст., серед них і О. Кобилянської, зазначав: «Нова белетристика – се надзвичайно тонка філігранова робота; її змагання – наблизитися скільки можна до музики. Задля сього вона незвичайно дбає о форму, о мелодійність слова, о ритмічність бесіди» [18, с. 526].

Чому ж музика має такий потужний вплив на людські душі? Наводимо вислів відомого диригента Ш. Мюнша: «Музика – це мистецтво, що висловлює невимовне. Вона далеко виходить за рамки того, що доступне словам і осягається розумом. Її сфера – це невідладна контролю і відчуттям сфера підсвідомого. Право людини говорити цією мовою є для мене найціннішим з дарованих нам» [11, с. 18].

О. Кобилянська як людина дуже емоційна не раз наголошувала, що музика мала на неї «дуже сильний, майже потрясаючий вплив» [3, с. 232], хоча й зізнавалася, що не було в її житті традиційних для родин інтелігенції ХІХ ст. музичних вражень: до театру вона ходила «дуже рідко <...>, ніколи на бали і рідко на концерти», проте музику любила «пристрасно»² [3, с. 262]. «Я сама не виграваю з нот коректно, тому що вчилась малою, 8-літньою дівчинкою на фортепіані лиш 2 місяці, але в мене є сильний слух. Кажу другому виграти, а потім з слуху буду сама грати. Так звичайно роблю, хоть тепер навіть фортепіана не маю. Се одна річ в житті, от тота музика, за котрою буду жалувати, доки життя мого, – що мене не давали вчити родичі. Але знаєте – я все якась така незначна була, що на мене уваги не звертали. Тогди в

¹ Ins Blauhinein (нім.) – у блакитну далечінь.

² У всіх наведених цитатах збережені авторські виділення тексту відповідно до використаних джерел. Наші акценти зазначені додатково.

мене душа з жалю до себе самої звернулася, і я писати почала. Думайте, я і рисувала колись. Сама – так ніхто не вчив, і я тепер дивуюсь – як я рисувала! Але з мене, мабуть, помимо всього, музик мав вийти, а вийшов літерат. Просто сміх бере!..» [3, с. 262–263].

Мимоволі одразу згадуються слова Лесі Українки: «Мені часом здається, що з мене вийшов би далеко кращий музик, ніж поет, та тільки біда, що “натура утяла мені кепський жарт”...» [15, с. 65]. Виходить саме музику видатні письменниці вважали своїм покликанням; згадка ж про нереалізоване бринить у рядках їхніх листів з однаковою оптимістично-іронічною гіркотою...

Музичні студії Лесі Українки, як і навчання в рисувальній школі, також були нетривалими¹. Через операцію на руці вона не набула блискучої техніки, проте, за словами сестри О. Косач-Кривинюк, грала дуже гарно, «її музику було надзвичайно приємно слухати, далеко приємніше, ніж багатьох блискучих техніків-віртуозів <...> В музиці Леся всю свою душу виявляла своєму другові (фортепіано. – *І. Щ.*), то й була та музика така многогранна, як її душа». Грала класику, народні пісні, чудово імпровізувала. «Коли б Леся не мусіла була покинути вчитися музики, коли б вона набула потрібних теоретичних знань, то з неї був би напевно, – краще, ніж піяніст, – композитор (нарешті, перша жінка-композитор!)» [8, с. 51–52].

У щоденникових записах О. Кобилянської згадується про те, що вона замолоду співала в чоловічому хорі, виступала на сцені у складі вокального дуету, із захопленням танцювала й часто грала на фортепіано, але так і не змогла сягнути бажаного рівня майстерності, щоб виконувати сонати Бетховена. Уже будучи знаною письменницею, вона знаходила розраду в музикуванні на цитрі та дримбі. Феноменальний слух компенсував нестачу музичної освіти.

Спектр застосування музичних здібностей у Лесі Українки був значно ширшим. Маючи спеціальні знання й розуміючи, що може послужити справі збереження традицій української культури, вона у 20-літньому віці здійснила унікальні записи народних мелодій², пізні-

¹ Відповідно: навчальний рік і два місяці.

² Про це докладніше див.: Щукіна І. До питання збереження автентичності: музичні терміни у фольклорних записах Лесі Українки [Електронний ресурс] / Ірина Щукіна // Творчість та особистість Лесі Українки в історичному, культурологічному та філософському аспектах : матеріали наук. конф. присвяченої 140-річчю від дня народж. Лесі Українки. – К. : [б. в.], 2011. – С. 282–301. – Режим доступу : <https://goo.gl/z0ZG6p>

ше, разом із чоловіком, підготувала збірки дитячого фольклору та «Народні пісні до танцю», організувала і фінансувала фольклористичну експедицію для запису самобутнього мистецтва кобзарів, наспівала К. Квітці 225 народних мелодій¹. Леся Українка брала участь у домашніх постановках дитячих опер М. Лисенка, спробувала свої сили в ролі викладача музики (в родинному колі) і концертмейстера (відомий лише один факт виступу на сцені), вона втамовувала жагу нових музичних вражень, відвідуючи концерти й театри, коли мала можливість, або музикувала на самоті, замовляючи ноти з книгарні.

Спільними для обох письменниць були музичні вподобання: композиції Бетховена, Шуберта, Шумана, Шопена, Мендельсона, Гріга... й безмежна любов до української народної пісні, до свого народу.

Зі щоденника О. Кобилянської: «Мене охоплює невимовна, незбагненна туга й бентежить мою душу, коли я чую, як молоді гуцули співають своїх сумовитих пісень... Здається, наче кожен окремий звук, перш ніж завмерти, вітається з усіма скелями й вершинами. Мені тоді хочеться сісти й вічно слухати»² [3, с. 182].

«Невимовна, незбагненна туга» також єднає душі Лесі Українки й О. Кобилянської. Причину тої туги найпростіше можна пояснити не легкою долею кожної. Однак, думається, це ще й особливе сприйняття себе і світу, у якому співіснують незнищенне поривання до ідеального, нездоланне прагнення гармонії й передчуття (чи розуміння) їхньої недосяжності, – високий привілей і тяжкий хрест генія.

В одному з листів О. Кобилянської набуває обрисів одна з граней природи цього почуття: «Наколи читателя моїх писем вразить болісно смутна струна моєї поезії, то нехай згадає, що в ній відбивається

¹ Уся фольклористична спадщина Лесі Українки, і нотні записи зокрема, увійшли до видання: Українка Леся. Збір. тв. У 12 т. Т. 9 / Леся Українка. – К. : Наук. думка, 1977. – 432 с.

² На особливий за колоритом жанр коломийки Леся Українка звернула увагу ще в юності, коли почала занотовувати народні мелодії. У листі до М. Драгоманова від 21 грудня 1891 р. вона писала: «Я не можу вибачити галичанам, що вони не записують мотивів своїх коломийок або роблять з них якісь неможливі *airsbrilliant*s (блискучі арії. – *І. Щ.*)»; «<...> мені завжди здається, що коли де можна добачити вдачу народу, то се скоріше в ліричних піснях та в коломийках <...> ніж в баладах та піснях історичних» [15, с. 124, 126]. Для драми «Лісова пісня» вона вибрала сумну коломийку (№ 13 нотного додатка до п'єси) зі збірника І. Колесси.

лише віковичний смуток утисненого народу, що перейшов вже в кров» [3, с. 201]. Відкритою емоційністю це почуття проривається в листі Лесі Українки з-за кордону до брата: «Не знаю, чи коли вдома були в мене такі години тяжкої, гарячої, гіркої туги, як тут, у вільнішому краю. Мені не раз видається (ти знаєш, як розвита у мене “образна” думка, – отже, не здивуєш), мені видається, що на руках і на шиї у мене видно червоні сліди, що понатирали кайдани та ярмо неволі, і всі бачать ті сліди, і мені сором за себе перед вільним народом» [15, с. 68].

Яскрава образність мислення вирізняє обох письменниць. Наведемо приклад залучення семантики образу сонця в їхніх епістолярних текстах: «<...> я належу до тих людей, що коли бачать перед очима маленьку хмарку, то їм здається, що сонце погасло, а коли піймають промінь, то думають, що сонце прийшло жити до їх в саму душу» (Леся Українка) [17, с. 371]. Згадуючи про смерть наймолодшого брата, О. Кобилянська пише, що він «забрав багато сонця» з її життя за собою, свою ж подругу й колегу по перу Х. Алчевську називає людиною «з сонцем на устах» [3, с. 305].

З особливим піднесенням письменниці описують натхненну нічну працю. Рядки листа О. Кобилянської: «<...> в самі глибині ночі, коли була я певна, що нічیه око не впаде на мене, я сідала і писала, писала іноді до сходу сонця! І я кажу: боже! що се були в мене за великі і святі ті ночі, що, мов птахи, злітали так скоро і минались!» [3, с. 198]. Рядки поезії Лесі Українки:

*Як я люблю оці години праці
Коли усе навколо затиха
Під владою чаруючої ночі,
А тільки я одна неподоланна
Врочистую одправу починаю
Перед своїм незримим олтарем. <...>
Мені осіння ніч короткою здається,
Безсоння довге не страшне мені,
Воно мені не грозить, як бувало,
Непевною і чорною рукою,
А вабить лагідно, як мрія молода.
І любо так, і серце щастям б'ється,
Думки цвітуть, мов золоті квітки [12, с. 253].*

Вочевидь, така близькість натур стала основою для формування рідкісних дружніх взаємин, дивовижного особистісного й творчого взаєморозуміння. Лесі Українці вдалося відчути й тонко схарактеризувати в статті «Писателі-русини на Буковині» прикметні риси творчості О. Кобилянської, вловити спільне для них обох поривання душі до «надлюдського» (übermenschliches) ідеалу, – «ins Blaue hinein», яке коріниться у протесті «особи проти околу», «становить неминучий момент в історії літератури кожного народу» та сприяє надзвичайному розцвіту артистичної творчості. «Найкраще з оповідань, навіяних цим настроєм, це *музично-пластична* (виділення наше. – І. Щ.) поема в прозі “Valse melancolique”»¹ [14, с. 278]. Такий специфічний акцент у визначенні жанру літературного твору наводить на думку про існування певного зв'язку між пориванням душі до «надлюдського ідеалу» з музичною сферою, адже виділені слова є лише в україномовному, стислішому, варіанті статті й відсутні в її більш розгорнутій російській версії «Малорусские писатели на Буковине».

Здається цілком природним, що яскравій творчій особистості, яка наполегливо й послідовно прагне реалізувати своє музичне покликання, притаманне своєрідне музичне світобачення. Воно має проявлятися в той чи той спосіб навіть за несприятливих умов, що, власне, й підтверджує його справжність. Пригадаймо вислів Лесі Українки «можна все згнітити, за винятком голосу душі» [14, с. 17]. В О. Кобилянської той нереалізований вповні музичний потенціал спричинив появу самотніх словесних опусів, до краю наповнених музикою. Першим став нарис «Impromptu phantasie» (1894). Його назва одразу викликає алузію з однойменним експромтом Ф. Шопена, улюбленого композитора письменниці. «Голос душі» озвався в ньому промовистою інтерпретацією життя: «Я відчуваю, як життя лежить переді мною не як щось сумне, безвідрадне, важке до перенесення, але як би один пишний, святочний день, гаряче пульсуючий, приваблюючий, широкий, пориваючий образ або немов яка соната.

Так, немов музика.

Солодкі, упокоюючі, сумовиті звуки. Роздразнюючі, пориваючі, покликаючі, вбиваючі... а одначе!.. одначе...

Я ніколи, ніколи не могла “Impromptu phantasie” сама грати! Але коли чую її, як другі грають, то душа моя наповнюється слізьми. Що се такого?

¹ О. Кобилянська: «Мені здається, коли прочитаєте “Valse” – будете мене цілковито знати» [3, с. 270].

Що се є, що крізь усей той блиск, котрий хвилює так розкішно крізь мою душу... в'ється щось, немов жалібний креповий флер?» [4, с. 368].

Цікавий нюанс: наступного, 1895 р., у листі до О. Колесси письменниця характеризує власне життя як «*ist eine im ein töniger Ton gehaltene nocturne*»¹ [3, с. 224].

Відкрити емоційність, граничну щирість О. Кобилянської відчували читачі, і найприскіпливіші серед них – критики, тому дуже часто в її творах убачали автобіографічність, особливо, коли авторка зазначала такий жанр оповіді, як нарис. Подібні міркування звучали й на адресу Лесі Українки. У творах письменниць шукали віддзеркалення подій їхнього життя в долях літературних героїв, а ці твори були насамперед життєписом душі. За висловом Лесі Українки, у її нарисі «Голосні струни» втілено «не картини, не розмови і вчинки, а самі почування» [13, с. 149], вона підкреслювала, що це «оповіданнячко типічніше» для неї, бо «наскрізь ліричне, його б можна поємою в прозі назвати, а я ж, власне, лірик *parexcellence*»² [16, с. 132]. Попри різні думки критиків щодо творчості О. Кобилянської, вони сходились в одному: її талант – ліричний. Однак творчість письменниць не зводилася лише до ліричних сповідей, словами О. Кобилянської можна окреслити спектр «автобіографізму» їх обох: «Я писала, коли любила, писала, коли терпіла, писала, коли не находила вдоволення знадвору бажань своїх особистих, коли бачила кривду, заподіяну так людям, як звірятам, цвітам і птахам, писала, коли переймалася великими ідеями про визволення жінки, ідеєю соціалізму, ідеєю націоналізму, патріотизмом, який зміцняла в мене *Л е с я У к р а ї н к а*» [7, с. 238].

У житті та творчості письменниць дуже багато перегуків, зокрема й музичних, але винятковим є факт паралельного створення двох творів: новели О. Кобилянської «*Valse melancholique*» та нарису Лесі Українки «Голосні струни». У цих творах не знайдемо буквальних автобіографічних історій нещасливого кохання, обидві авторки для своїх героїнь на емоційно-психологічному рівні створюють світ, у якому живуть їхні власні думки й почуття. Музика стає «канвою» літературного твору, адже, як зазначає О. Мацяк, виразити свої най-

¹ *Ist eine im ein töniger Ton gehaltene nocturne* (нім.) – нескінченний монотонний ноктюрн.

² *Parexcellence* (фр.) – остаточний.

глибші, найпотаємніші емоції найлегше в музиці. «Аби в процесі творення втриматись на грані свідомого з несвідомим і скількимога адекватно виразити стан, у котрому там перебуває душа, письменник повинен висловлюватись не стільки за логікою розуму, скільки за логікою почуттів» [9, с. 226–227].

Створення «Valse melancolique» датується 1897 р. на підставі згадок у листуванні О. Кобилянської з О. Маковеєм; уперше твір опублікований у 1898 р. (Літературно-науковий вісник, т. 1, кн. 1)¹. Відомий його первісний варіант німецькою мовою із зафіксованою датою – 23 серпня 1894 р.

Нарис «Голосні струни» Леся Українка написала на початку 1897 р.² для участі в конкурсі Київського літературно-артистичного товариства [8, с. 423]. Уперше був надрукований у журналі «Ruthenische Revue», № 9, 10 (Відень, 1903 р.) в авторському перекладі німецькою мовою, редактором перекладу була О. Кобилянська. Цій події передувало особисте знайомство письменниць влітку 1899 р. (їхнє листування почалося на кілька місяців раніше). Очевидно, що ці твори були написані майже одночасно й незалежно один від одного.

І в нарисі, і в новелі розказана драматична історія життя дівчини-піаністки (згадаймо нездійсненні мрії письменниць), натури вразливої, тонкої й гордої. Для втілення творчого задуму була підібрана музика улюблених авторів, що, без сумніву, бентежила душу: у Лесі Українки – романс Р. Шумана «Ich grolle nicht» на текст Г. Гейне, в О. Кобилянської – «Valse melancolique», власна композиція головної героїні, нав'яна музикою Ф. Шопена. Твори дістали досить промовисті назви. Музика ж наповнила літературний текст неповторною енергетикою і стала чи не найсуттєвішим засобом розкриття психології героїні, емоційною підтримкою драматичного розвитку сюжету. У кульмінаційних епізодах обох творів буквально «звучать» фортепіанні імпровізації. Вони з'являються в момент, коли потрібно передати складний психологічний стан героїні, створити особливу емоційну хвилю. Ця хвиля починається нізвідки, поступово розростається до неймовірної експресії й різко переривається, лишаючи по собі яскра-

¹ У листі до О. Маковея, вказуючи на недоліки цієї публікації, авторка обурюється тим, що для неї було важливим, і серед іншого репліка: «Op[us] етюд – опущений!» [7, с. 311].

² Протягом п'яти місяців, починаючи від грудня 1896 р., письменниця була прикута до ліжка у зв'язку з проведенням курсу лікування.

вий шлейф відчайдушного пориву, душевного зламу чи відчаю. На гребені емоційної хвилі в О. Кобилянської символічно рветься струна – на смерть героїні; ефекту порваної струни, що виступає символом краху надії на щасливе кохання, досягає і Леся Українка: «Раптом пролунав гучний стогін, як крик серця, і на низькій ноті обірвався» [13, с. 153]¹. Звичайно, потужна енергетика, високі вібрації, закладені під час творчого акту, мають особливий вплив на читача. У сукупності з майстерним вербальним відтворенням музично-звукового потоку, до якого долучається художнє, образне, емоційне, психологічне, підсвідоме, такий текст може викликати відчуття символічної слухової ілюзії.

Наведені факти налаштовують на роздуми про неймовірну складність внутрішнього світу неординарних особистостей, про значущість кожної написаної ними фрази. Згадаймо вже цитовані слова зі статті Лесі Українки, у якій вона уточнює жанрову особливість «Valse melancholique»: «...це музично-пластична поема в прозі» [14, с. 278]; цей штрих з'явився після появи на світ її власної «музичної новели»².

Хибною була б думка, що музичні означення в літературознавчій роботі Лесі Українки є «маркуванням» лише витончених за своєю природою творів із пориваннями «ins Blaue», персонажі яких належать до мистецького середовища. Коментуючи докори сучасників на адресу д. Кобилянської, яка, подібно до німецьких модерністів, нібито «залітає надто високо в надхмарні світа, багато вище, ніж сягають верхів'я буковинських гір, і через те не бачить і не хоче бачити, що робиться в долинах, де страждає буковинський народ», критик вказує, що в доробку письменниці «є високоартистичне оповідання “Некультурна”, де під чисто симфонічний акомпанемент розказана дуже реальна історія простої гуцулки, емансипованої не по теорії, а по інстинкту» [14, с. 278–279]. У цьому контексті слово «симфонічний» ототожнюється з багатим на певні ознаки: піднесеним, величним, високопоетичним... Напевно, Леся Українка заклала в нього ще й символіку гармонійного поєднання людської душі й природи, адже вона наголошує: «Ліс і гори – це рідна стихія д. Кобилянської, там

¹ Подібну кульмінацію О. Кобилянська створила ще й у повісті «За ситуаціями», останньому творові, спорідненому з музикою (про цей твір не згадується у статті Лесі Українки, оскільки вона написана в 1899–1900 рр., повість же побачила світ 1913 р.).

² Саме таке жанрове визначення дав І. Денисюк нарису Лесі Українки «Голосні струни» [1, с. 149].

вона дає вільний розмах крилам своєї фантазії і пориває за собою читача» [14, с. 278]. Сама О. Кобилянська в листах до С. Смаль-Стоцького, уже 1921 р., писала: «Найсильніше зі всього впливала на мене природа. Безчисленні проходи в гори, в їх найдикіші частини – пішки чи верхи, це не робило різниці – це було одиноке, що вдоволяло мене. Це було щось, що... заповняло душу, викликувало в ній спів, відгомін і ущаслилювало...» [3, с. 212]. «У тяжких сумних хвилях ніколи не жалілася я навіть перед найліпшими приятелями про те, що мене гнуло додолу», «де я чула себе понижуваною, скривдженою, несправедливо осуджуваною <...> я плакала поезіями в прозі» [3, с. 216].

Деякі з творів, що належать до «симфонічного» жанру, Леся Українка називає «ліричними поезіями в прозі» (це ж – точне визначення самої О. Кобилянської, але написано на два десятиліття раніше!) і наголошує, що «сей *genre* **найкраще** (виділення наше. – І. Щ.) вдається д. Кобилянській» [14, с. 277]. Першою згадує новелу «Битва», у якій «з простого факту знищення заповідного лісу <...> письменка вміла створити справді трагічний і високо артистичний образ»¹ [14, с. 278].

Спробуємо ж віднайти в тексті новели «Битва» музичну канву. Лінія звукових градацій побудована на *crescendo*²: всюди панівна «таємна тишина» поступається беззвучній, повній «ожидання», з неї повстає «стривожений шепіт, зітхання, врешті – піднявся шум, немов від вихру, наповнив далеко-високо воздух, як шум моря, що аж ставало лячно, збився під хмари, а наостанку зашуміла буря» [5, с. 302–303]. У багатій партитурі пралісу чути одухотворену музику дощу, грому, блискавиць, гірського потоку, а також голоси, порухи, шепіт і навіть дихання всієї лісової «громади». Серед нічних звуків є і «ніжніші від музики»! Саме на звуковому рівні, ще до появи губителів лісу, відбувається й драматична зав'язка твору: гармонію природи «розтяв» чужорідний їй «свист локомотива», «прошибло щось столітні дерева на горах, немов блискавиця» [5, с. 302]. Звуковою символікою позначена також розв'язка: «І зозуля перестала тут кувати» [5, с. 318]. Якби потрібно було визначити жанр цієї новели з погляду приналежності

¹ Здається, епітет «високоартистичний» є для Лесі Українки не тільки визначенням особливої виразності, а й досконалого втілення творчого задуму, що справляє надзвичайне враження.

² *Crescendo* (італ.) – музичний термін, що означає поступове збільшення сили звуку.

до симфонічної музики, ми б зупинилися на програмній симфонічній картині й відмітили тонкий звукопис широкого спектру.

Нерідко саме музика ставала для О. Кобилянської творчим імпульсом для народження художнього задуму нового твору: «*Мої особисті переживання відіграли немалу роль в моїх писаннях, – зізнавалася вона листовно. – “Царівна” писана кровію мого серця. Банда (гурт. – І. Щ.) циганів-музиків – із чудовим капельмейстером Хріstoffом – дала почин до написання цієї повісті. Я шаліла внутрішньо від музики*» [3, с. 214]. Тут доречно буде наголосити, що О. Кобилянська у своїх літературних творах, так само і в епістолярії, графічно виокремлювала певні слова та фрази, фокусуючи увагу на їхній значимості. Під час такої акцентуації змінювалася загальна ритміка тексту, він набував більшої емоційної та артикуляційної виразності (коли озвучувався внутрішнім слухом). Це – певний вияв артистизму, про який говорить у статті про буковинських письменників Леся Українка. Без сумніву, на розвиток природного артистизму О. Кобилянської та формування такої манери письма впливала музика, яскраво виражений емоційний вид мистецтва. Якщо ж звзвити це питання лише до відчуття ритміки літературного тексту, можемо говорити про вплив музики як метро-ритмічної структури (особливо агогіки, що притаманна музиці доби романтизму, а також народно-пісенної речитації).

У своїх зізнаннях у любові до музики О. Кобилянська подекуди була надто експресивна: «Єслі мені лучиться почути її (Соломії Крушельницької. – І. Щ.) коли, спів її мене спаралізує, як взагалі музика страшно сильно впливає на мене» [7, с. 349]. Відчуття авторки часто ставали і відчуттями її героїв: «Коли чую музику – готова я вмирати. Стаю тоді божевільно-відважна; стаю велика, погорджуючи, любляча...» («*Impromptu phantasie*») [4, с. 368]. Низку прикладів можна продовжити.

Таке «екзальтоване сприймання музики з боку героїв» О. Мацяк наводить у переліку свідчень музичного начала й музичної константи світобачення О. Кобилянської в її прозі¹. Дослідниця висловлює

¹ Серед інших положень: «первинність, визначальність слухового враження при аудіовізуальній синестезії; музичність асоціацій узагалі, що виявляється у невимушеному, органічному вживанні музичної лексики для характеристики людини, її рухів, душі, внутрішнього стану, емоцій, для символізації подій; композиторські задатки персонажів у творенні й виконанні мелодій» [10].

цікаві й слушні міркування: «Схожість неоднакових за соціальним і професійним статусом дійових осіб написаних у різний час творів О. Кобилянської у музичних чуттях, відчуттях, поглядах на довколишнє та довколишніх, у сприйнятті музики наводить на думку, що за її героями стояла одна людина, вони мали спільного прототипа і тим прототипом була вона сама, Ольга Кобилянська, а відтак музичне бачення людини, притаманне їм, – її бачення себе самої» [10].

Музика у творах О. Кобилянської відіграє різноманітну роль: змальовує різнобарв'я довколишнього світу або реальний світ героїв, виступає як невичерпне джерело певних асоціацій, часто пов'язаних із минулим, або стає «крилами» недосяжної мрії, сприяє розкриттю окремих рис вдачі персонажів, їхніх почуттів, психології, вчинків, тобто музика допомагає створити неповторний поліфонічний багатомірний емоційно-образний простір. Завдяки взаємодії слова та музики утворюється особлива насиченість літературного полотна, у якому стає можливим максимально рельєфно й глибоко, експресивно і виважено, тонко й проникливо передати таїну людської емоції та думки, ледь вловимі порухи душі й навіть певною мірою включити читача в цей простір.

Наголоси Лесі Українки на музикальності, притаманній натурі Ольги Кобилянської та народженням її талантом прозовим творам, стали початком дослідження музичного аспекту творчості письменниці. Дивовижна спорідненість обдарування, світовідчуття та пріоритетів обох письменниць, вражаючи паралелі в життєвих обставинах та творчих задумах, схожі думки й відчуття, зафіксовані чи сприйняті на рівні підсвідомості, зумовили глибинне наповнення слів Лесі Українки. Подібні перепрочитання висловлювань митців з аналізом їхньої генези відкривають нові стежини до розуміння неосяжного світу видатної особистості. Сподіваємося, ця робота буде цікавою і тим дослідникам, які вивчають творчість Лесі Українки чи О. Кобилянської, і тим, хто займається проблемами синтезу мистецтв.

Джерела та література

1. Денисюк І. Розвиток української малої прози ХІХ – поч. ХХ ст. : [монографія] / Іван Денисюк. – К. : Вища шк., 1981. – 215 с.
2. Зубрицька М. Музика – Слово – Уява: рецептивно-естетичне навантаження музичності тексту в «Лісовій пісні» Лесі Українки / Марія Зубрицька // Леся Українка і сучасність : зб. наук. пр. – Луцьк : РВВ «Вежа» Волин. нац. ун-ту ім. Лесі Українки, 2008. – Т. 4, кн. 2. – С. 11–23.

3. Кобилянська О. Слова зворушеного серця / Ольга Кобилянська. – К. : Дніпро, 1982. – 360 с.
4. Кобилянська О. Твори. У 2 т. Т. 1 / Ольга Кобилянська. – К. : Дніпро, 1988. – 541 с.
5. Кобилянська О. Твори. У 5 т. Т. 2 / Ольга Кобилянська. – К. : Держ. вид-во худож. літ-ри, 1962. – 480 с.
6. Кобилянська О. Твори. У 5 т. Т. 3 / Ольга Кобилянська. – К. : Держ. вид-во худож. л-ри, 1963. – 440 с.
7. Кобилянська О. Твори. У 5 т. Т. 5 / Ольга Кобилянська. – К. : Держ. вид-во худож. літ-ри, 1963. – 768 с.
8. Косач-Кривинюк О. Леся Українка. Хронологія життя і творчості / Ольга Косач-Кривинюк. – Нью-Йорк : [б. в.], 1970. – 927 с.
9. Мацяк О. Кобилянська і Шопен: без імітації [Електронний ресурс] / Ореста Мацяк // Парадигма. – 2013. – Вип. 7. – С. 221–230. – Режим доступу : <https://goo.gl/Q6X3dh>
10. Мацяк О. М. Синтез мистецтв у прозі Ольги Кобилянської: проблема самототожності письменниці : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.01 «Українська література» [Електронний ресурс] / Мацяк О. М. – Львів, 2006. – 19 с. – Режим доступу : <https://goo.gl/WISGUb>
11. Мюнш Ш. Я – дирижер : [монографія] / Шарль Мюнш. – М. : Гос. муз. изд-во, 1960. – 94 с.
12. Українка Леся. Зібр. тв. У 12 т. Т. 1 / Леся Українка. – К. : Наук. думка, 1975. – 448 с.
13. Українка Леся. Зібр. тв. У 12 т. Т. 7 / Леся Українка. – К. : Наук. думка, 1976. – 568 с.
14. Українка Леся. Зібр. тв. У 12 т. Т. 8 / Леся Українка. – К. : Наук. думка, 1977. – 320 с.
15. Українка Леся. Зібр. тв. У 12 т. Т. 10 / Леся Українка. – К. : Наук. думка, 1978. – 543 с.
16. Українка Леся. Зібр. тв. У 12 т. Т. 11 / Леся Українка. – К. : Наук. думка, 1978. – 480 с.
17. Українка Леся. Зібр. тв. У 12 т. Т. 12 / Леся Українка. – К. : Наук. думка, 1979. – 696 с.
18. Франко І. З остатніх десятиліть XIX віку / Іван Франко // Франко І. Зібр. тв. У 50 т. Т. 41. – К. : Наук. думка, 1984. – С. 471–530.

References

1. Denysiuk, I. 1981. Rozvytok ukraïnskoi maloi prozy XIX – pochatku XX stolit. Kyiv: Vyshcha shkola.
2. Zubrytska, M. 2008. Muzyka – Slovo – Uiava: retseptyvno-estetychne navantazhennia muzychnoho tekstu v “Lisovii pisni” Lesi Ukrainky. Lesia Ukrainka i suchasnist, 4 (2): 11–23. Lutsk: Vezha.
3. Kobylanska, O. 1982. Slova zvoryshenoho sertsia. Kyiv: Dnipro.

4. Kobylanska, O. 1988. Tvory u dvokh tomakh. Tom 1. Kyiv: Dnipro.
5. Kobylanska, O. 1962. Tvory u piaty tomakh. Tom 2. Kyiv: Derzhavne vydavnytstvo khudozhnioi literatury.
6. Kobylanska, O. 1963. Tvory u piaty tomakh. Tom 3. Kyiv: Derzhavne vydavnytstvo khudozhnioi literatury.
7. Kobylanska, O. 1963. Tvory u piaty tomakh. Tom 5. Kyiv: Derzhavne vydavnytstvo khudozhnioi literatury.
8. Kosach-Kryvyniuk, O. 1970. Lesia Ukrainka. Khronolohiia zhyttia i tvorchosty. New York: UVAN.
9. Matsiak, O. 2013. “Kobylanska i Shopen: bez imitatsii”. Paradyhma, 7: 221–230. <https://goo.gl/Q6X3dh>
10. Matsiak, O. 2006. “Syntez mystetstv u prozi Olhy Kobylanskoï: problema samototozhnosti pysmennytsi”. PhD diss., Lviv. <https://goo.gl/WISGUb>
11. Miunsh, Sharl. 1960. Ya – dyryzher. Moskva: Gosudarstvennoie muzykalnoie izdatelstvo.
12. Ukrainka, Lesia. 1975. Zibrannia tvoriv u 12 tomakh. Tom 1. Kyiv: Naukova dumka.
13. Ukrainka, Lesia. 1976. Zibrannia tvoriv u 12 tomakh. Tom 7. Kyiv: Naukova dumka.
14. Ukrainka, Lesia. 1977. Zibrannia tvoriv u 12 tomakh. Tom 8. Kyiv: Naukova dumka.
15. Ukrainka, Lesia. 1978. Zibrannia tvoriv u 12 tomakh. Tom 10. Kyiv: Naukova dumka.
16. Ukrainka, Lesia. 1978. Zibrannia tvoriv u 12 tomakh. Tom 11. Kyiv: Naukova dumka.
17. Ukrainka, Lesia. 1979. Zibrannia tvoriv u 12 tomakh. Tom 12. Kyiv: Naukova dumka.
18. Franko, I. 1984. “Z ostatnikh desiatylit XIX viku”. Zibrannia tvoriv u 50 tomakh, edited by Ivan Franko, 41: 471–530. Kyiv: Naukova dumka.

Щукина Ирина. Леся Украинка о музыкальности произведений Ольги Кобылянской: генезис и смысловое наполнение. В статье рассматривается характеристика музыкальных особенностей рассказов Ольги Кобылянской, изложенная в статье Лесі Українки «Писатели-русины на Буковине». Приведены примеры сходства в биографиях и творчестве писательниц, особое внимание уделено музыкальным параллелям. Сакцентирован факт параллельного создания новеллы О. Кобылянской «Valse melancolique» и очерка Лесі Українки «Голосні струни» («Звучные струны»), в которых музыка стала «канвой» литературного произведения и средством для воплощения своеобразной формы автобиографичности – жизнеописания души. На основе примеров прослеживается генезис редкостной ментальной и творческой созвучности, которая обусловила появление и определенное смысловое наполнение суждений Лесі Українки. Приведены, в частности, толкования понятий «симфония» и «симфоничность» з точки зрения особенностей музыкального жанра и их інтерпретація в кон-

тексте статті Лесі Українки. Говориться також о существовании определенной связи между порывом души к сверхчеловеческому идеалу, «ins Blau», с музыкальной сферой.

Ключевые слова: музыка, симфония, ins Blau, гармония, душа, «Писатели-русини на Буковине», «Valse melancolique», «Звучные струны».

Shchukina Iryna. Lesia Ukrainka about Melodious Nessinworks of Olha Kobylianska: Genesis and Semantic Content. The article contains the characteristic of musical features of Olha Kobylianska's stories, described in article of Lesia Ukrainka "Writer-Ruthenians in Bukovina". It also shows examples of connections in biographies and works of writers, with focus on musical parallels. The article focuses on parallel creation of novelette "Valse melancolique" of Olha Kobylianska and essay "Loud strings" of Lesia Ukrainka, where music became the "canvas" of a literary work and the means to implement original form of autobiography – formation of a soul. On this basis traced genesis of rare mental and artistic harmony that led to the emergence and certain semantic content of Lesia Ukrainka's philosophical reasons. It also contains particular interpretation of the concepts of "symphony" and "symphonic" in terms of musical genre features and the incorrect interpreting in the context to article of Lesia Ukrainka. It is also about the existence of a specific connection between the aspirations of the soul to super human ideal, "ins Blau", with the musical sphere.

Key words: music, symphony, ins Blau, harmony, soul, "Writer-Ruthenians in Bukovina" ("Pysateli-rusyny Bukovyny"), "Valse melancolique", "Loud Strings" ("Golosi Struny").

УДК 821.161.2(438)-1.09

Віктор Яручик

ВІДТВОРЕННЯ ТВОРЧОСТІ ЛЕСІ УКРАЇНКИ В ПОЕЗІЇ ТА ПУБЛІЦИСТИЦІ ОСТАПА ЛАПСЬКОГО

Статтю присвячено проблемі висвітлення постаті видатної української письменниці Лесі Українки в художньому й публіцистичному доробку Остапа Лапського. Лауреат Національної премії України імені Тараса Шевченка ніколи не бував на материковій Україні, проте все своє життя присвятив служінню українському слову. Серед україномовних авторів у Польщі саме Лапський звертався до творчості найбільшої кількості письменників з України. Леся Українка та її багата поетична, драматична й прозова спадщина стала стимулом для створення кількох провідних творів Остапа Лапського. Найбільше йому

імпонувала мудрість, вираженість та нестандартність мислення Лесі Українки. Завдяки добрій обізнаності з її художнім та науковим доробком митець із Варшави зумів створити власні оригінальні мотиви, образи, сюжети, які ґрунтуються на неомодерних зразках Лесиного слова.

Ключові слова: поезія, творчість, літературно-критичний аналіз, україномовна література, автопрезентація, образи, символи, сюжети.

Нинішнє дослідження є спробою визначити особливості творення художньої літератури на україномовному ґрунті. Зокрема, ми характеризуємо вплив творчого доробку й постаті Лесі Українки на одного з найбільш відомих україномовних творців у Польщі – Остапа Лапського. Тема ця недосліджена, тому наша розвідка одна з перших.

Мета статті – схарактеризувати творчість Остапа Лапського крізь призму використання в ній постаті Лесі Українки та її поезії, прози, драматургії. Літературно-критичний аналіз творчого доробку Лесі Українки в Польщі, а також розгляд Лесиних мотивів у літературі, яка творилася по той бік Бугу, має свою традицію й сягає середини минулого століття. Перша публікація, присвячена літературній рецепції творчості Лесі Українки, що її написала Марія Деркач, називалася «Леся Українка і польська література» [6, с. 298].

Пізніше до проблеми дослідження лесезнавчих студій зверталися Мар'ян Юрковський, Флоріан Неуважний, Степан Козак, котрі виголосили наукові доповіді на засіданні Комітету слов'янознавства у Варшаві [12, с. 359]. Ґрунтовним дослідженням обраної теми є праця Ростислава Радишевського «Творчість Лесі Українки в Польщі», видана ще 1984 р. [5]. Із сучасних досліджень варто виокремити статтю української дослідниці Валентини Соболев із Варшави «Наукова та перекладацька рецепція Лесі Українки в Польщі» [6]. Щоправда, жодної наукової розвідки, у якій би аналізувалися мотиви творчої спадщини Лесі Українки в україномовній художній літературі, створеній у другій половині ХХ – початку ХХІ ст. в Польщі, досі немає.

У поодиноких працях автори торкалися використання лесезнавчих проблем у доробку Ольги Петик, Якова Гудемчука, Остапа Лапського, Євгена Самохваленка, однак тема так і не була розкрита. Дослідники зверталися до розгляду літературного дискурсу україномовної літератури в післявоєнний період, а згадки про роль Лесі Українки та її творів у становленні літературного процесу у згаданих

вище авторів Польщі мав епізодичний характер. Зокрема, до таких розвідок нині можемо зарахувати праці Ярослава Грицьковяна «Розвиток літератури українського населення в післявоєнній Польщі» [1], Миколи Зимомрі «Поезія Якова Гудемчука – суголосна добі» [2]. Тому в нашій статті ми спробуємо вперше розглянути проблему відтворення постаті видатної волинянки в художньому доробку україномовних літераторів у Польщі в післявоєнний період.

Серед найяскравіших явищ української літератури, твореної в Польщі після Другої світової війни, вирізняється творчість Остапа Лапського, котрого вважають «патріархом» серед місцевих авторів.

Остап Лапський жив та працював у Варшаві і відомий як поет, перекладач та літературознавець. Народився 7 липня 1926 р. в селянській сім'ї в Гуцьках біля Кобриня на Берестейщині (українське Полісся). Випускник Варшавського університету. Працював викладачем на кафедрі української філології та редактором польського радіо. Писав польською та українською мовами. Автор підручників з української мови. Літературний дебют Лапського припадає на другу половину 50-х років, час народження україномовного варшавського видання «Наше слово», у якому він став ініціатором і першим редактором «Літературної сторінки», сам виступив як автор. Лапський активно друкувався в «Нашому слові», «Нашій культурі», «Українському календарі», альманахах «Гомін», «Дукля», «Прапор», а також у часописах «Жовтень», «Слідами пам'яті», «Зерна», «Сучасність», «Над Бугом і Нарвою», «Берестейський край», «Підляські повідомлення», «Życie Literackie», «Magazyn Literacki», «Lithuania», «Arkadia», «Вісник Закерзоння», «Літературний провулок». Твори поета вміщено в книгах Ф. Неуважного й Й. Плесняровича «Антологія української поезії» та Т. Карабовича «По тій стороні дощу». Свідченням високого письменницького визнання Остапа Лапського є перше серед українців за кордоном присудження йому Національної премії України імені Тараса Шевченка в 2007 р. Помер Остап Лапський 20 жовтня 2012 р. у Варшаві.

Художній доробок поета матеріалізувався в чотирьох рукописних книжках «Я йшов», «Моє самовизначення», «Про череп'я» та «Rozczerni biela». Через брак коштів вдалося видати поки що три збірки письменника: «Мій почитачу» (2000) [3], «Себе: розшукую?!» (2003), «Обабіч істини?!» (2003) [4].

Остап Лапський звертався у своїй творчості до постатей багатьох світових письменників, художників, історичних та політичних діячів. У зв'язку з тим, що він багато перекладав з польської мови, то на його творчу манеру наклали свій відбиток багато польських авторів. Слід згадати таких відомих митців, як Юліуш Словацький, Ципріан Норвід, Юліан Тувім, Антоні Слонімський, Владислав Броневський, Леопольд Стафф, Ярослав Івашкевич, Єжи Герасимович, Тадеуш Ружевич, Мечислав Бучкувна, Тадеуш Куб'як, Мар'ян Залуцький, Анна Каменська.

Серед українських письменників, котрі вплинули на творчість митця, – Тарас Шевченко, Григорій Сковорода, Панас Мирний, Леонід Глібов, Яків Гоголев, Степан Руданський, Григорій Квітка-Основ'яненко, Іван Нечуй-Левицький, Степан Васильченко, Гнат Хоткевич, Павло Чубинський, Євген Плужник, Юрій Яновський, Олександр Довженко, Євген Маланюк, Андрій Малишко, Володимир Сосюра, Іван Волошин, Михайло Стельмах, Максим Рильський, Павло Тичина, Дмитро Павличко, Василь Стус, Іван Драч, Іван Світличний, Євген Сверстюк, Іван Дзюба та ін. Та чи не найбільший вплив на поетичний та публіцистичний доробок Остапа Лапського мала творчість Лесі Українки. Важливо, що митець використовував не тільки імена зазначених вище українських митців, а й цитати з їхніх творів, імена героїв, мотиви та образи.

Часте звернення до українських письменників у творчості Остапа Лапського можемо пояснити не лише доброю обізнаністю з вітчизняною літературою, а й пошуком оригінальних мотивів, образів, сюжетів, щоб, увібравши їх, витворити своє, неповторне. Недаремно в одному з інтерв'ю письменник так схарактеризував своїх кумирів у літературі: «Насамперед я підлягав народним, ліричним впливам. Ще захоплювався творами Васильченка, Нечуя-Левицького, Панаса Мирного. Найкращим прозаїком для мене був Квітка-Основ'яненко. Серед поетів – це Шевченко, Маланюк. Згодом – Бажан, Рильський» [11, с. 124].

Хоч Остап Лапський і не згадав серед своїх кумирів Лесі Українки, проте після Тараса Шевченка саме її постаті приділена найбільша увага в поезіях та публіцистичних виступах митця.

Найчастіше Леся Українка згадується в поезіях Остапа Лапського екзистенційного характеру, у яких він звертається до своїх читачів та українців на материковій Україні:

З Варшави настанова

*Подекуди наслідуючи дух,
його рухоритм у Лесі Ук!*

А в хащах земніх і у день
між людей заблудитися легко,
з великого шляху
зійти і піти путівцем,
як до нації допустимо
скрізь повсякденну безликість.

Нехай нас не манять
зусібч ідейні подачки,
близькі і віддалені цілі,
ці імпортні умоєструктури!

Нам братися з нетрів
до себе, до себе, миряни,
упасти бодай, аби ще
з непідробним лицем!

Всіх тутешніх живих ще,
наша Матінко, кличемо,
гей, за обличчя
побитися з долею,
сон пропаде
і причина безликости!

*Зумисне
для «Підляських повідомлень»
і їх Читача! [3, с. 71].*

Остап Лапський був надзвичайно вразливою людиною, котра тонко відчувала кожне слово, особливо на свою адресу. Часта критика незрозумілості творів письменника з боку окремих читачів робила його нещасним, однак ще й загартовувала, змушувала вдосконалюватися, творчо прогресувати та експериментувати. Недаремно зброєю для своєї боротьби зі світом письменник, як і Леся Українка, обирає слово. Проте й жалкує, що воно «не твердая криця». Узявши епіграфом до свого твору слова Лесиного вірша, Остап Лапський розпо-

відає чому обрав у сучасному, часто безжалісному для людини, світі роль печерного провідника, бо тільки так може служити Небу та Україні:

Про плюралізм

*Слово, чому ти
не твердая криця?
з Лесі*

Понадсучасся чоловіче,
у печері тільки нині
ти безпечним можеш бути
тут, слугуючи як Небу,
так і Україні, ба,
печерного провідника
на жаль: печерника
не чутиме юрба!

*17 жовтня минулого року
під впливом чергового
ворожого телефончика [110, с. 71].*

Остап Лапський дуже скрупульозно ставився до мови власних творів. Оскільки сам був автором кількох підручників з української мови, одними з найцінніших книжок у своєму житті називав словники, тож кожне підібране у творах слово відіграло важливу роль. Недаремно мова поезій О. Лапського в зрілий період творчості стає дедалі густішою. Часто пунктуаційні знаки стають зайвими, оскільки майже після кожної фрази можна сміливо ставити знаки питання й оклику.

Поезія Лапського ставить сотні запитань і водночас дає відповіді на них. Щоб віднайти їх, читачеві щораз частіше треба заглиблюватися у внутрішню структуру вірша, намагатися прочитувати те, що заховане в міжрядді строф та фраз. Для цього потрібно розуміти енергетику, метафізику мови поета.

Цікава постмодерна поема, що її О. Лапський написав верлібром і присвятив обом його «родичкам Світлані Китаєвській (берестейській письменниці. – В. Я.) і Берестейщині» під назвою «А тижнів зо три вже...»:

*Сором мовчки
гинути й страждати,
маючи в руках
хоч заржавілий меч,
цю крицю, Лесі слово,
рідну мову,
що по закутках,
яка в кутку покутує:
ось родичі, завіт,
завіття звідси вам туди моє! [3, с. 206].*

Це своєрідний заповіт наступним поколінням від письменника – берегти рідну мову, яку часто доводилося зберігати «по закутках». Важливо, що берегинею рідної мови для Остапа Лапського є Леся Українка, а її слово-криця слугує більшою зброєю, ніж «іржавий меч».

У цьому обширному творі наскрізними є не тільки мотиви мови, захисту рідної землі, а й малої батьківщини, яку майбутній поет залишив ще маленьким хлопчиком разом із батьками назавжди, однак проніс велику теплоту і щемливу до гіркого болю втрату найголовнішого в його житті – «Берестейщину свою».

У розгорнутій поемі-пересторозі своїм «родичам» поет також закликає:

*помолись за ще
недобудовану Соборну,
бо така недосліпленим
судилась, бач, дорога:
раз із Богом,
раз без Бога [3, с. 213].*

Відірваність Остапа Лапського від великої батьківщини – України – можна порівняти із численними відлученнями Лесі Українки, у зв'язку із хворобою майже всього життя, від рідної її серцю Волині. Недаремно можемо у творчості обох митців спостерігати за подібними мотивами, образами, де часто присутні туга, безвихідь, сум, руїна тощо:

*Про моє життя,
мою вигнанця вдачу,
догадаєшся, земляче,
разу: нашттовхнувшись на мене?! [4, с. 39].*

Читаємо в Остапа Лапського, а в Лесі Українки знаходимо той же мінорний настрій, хоча й висловлений він зовсім іншими словами в поезії, створеній у далекому від рідної сторони Криму, звідки вона хоче помандрувати додому бодай у думках:

*Коли втомлюся я життям щоденним,
Щоденним лихом, що навколо бачу,
Тоді я думку шлю в світа далекі,
Блукає погляд мій в країні мрії [8, с. 17].*

Майже кожен твір із першої виданої збірки О. Лапського «Мій почитачу» завершується чи починається екзистенційними прозовими переживаннями автора, що нагадують публіцистичні замальовки. Поема «А тижнів зо три вже...» теж містить згадку про Лесю Українку й цитату з її твору «Товарищі на спомин»:

«Перша половина вересня 1997. Варшава. О, сором мовчки гинути й страждати, як маєш у руках хоч заржавілий меч, – це живцем з Лесі Українки, а вислів Берестейської поетеси, Світлани Китаєвської, про те, що “у нас скрізь покутує мова”, послужив мені до пересхоплення проблеми. Щотижневій газеті “Берестейській край” альманашним шляхом шлю велике спасибі за прихильне до ізгоя ставлення» [3, с. 215].

Сила духу відважної Лесі Українки недаремно стає прикладом для Остапа Лапського в його образній системі віршування, оскільки її заклики, зокрема з поезії, написаної 1896 р., «Товарищі на спомин», близькі письменнику. Не можна коритися, коли в руках є бодай «заіржавілий меч», а слід дати відсіч ворогу:

*О, сором мовчки гинути й страждати,
Як маєш у руках хоч заржавілий меч.
Ні, краще ворогу на одсіч дати,
Та так, щоб голова злетіла з плеч! [9].*

Знову декларативним зверненням звучать слова, звернені до «молодих» читачів із акцентацією уваги на словах-зброї Лесі Українки та Тараса Шевченка. Саме завдяки українській літературі і творам наших геніїв формувалися, «обтесувалися» в молоді роки україномовні літератори за межами материкової України.

Лесиним обтесані*Молодим: неначе?!*

У вашу молодість
не вірю: я не знав
її такої?!

Був у нас
Непереможний потяг
і до кріса злого скрику,
і до: слова злої зброї?!

Словом Лесиним,
Тараса словом
україномовно ми:
були обтесані?! [4, с. 133].

Не тільки поетичні рядки Лесі Українки були матеріалом, який стимулював Остапа Лапського до написання власних творів. За найбільшим прозовим твором видатної волинської письменниці «Жаль», який сама авторка називала великим оповіданням, було створено вірш «Кріпливий сон». Причому лише одна фраза з прози Лесі Українки «Заснувши, Софія потопала у золотих снах» [7, с. 45] лягла в основу перефразованого епіграфу до твору:

Кріпливий сон

*Заснувши, поет потопав
у золотих снах!*

За Лесею

Я сповз
на край Нацкручі
й чую,
що у прірву кану,
як заворушусь:
хоч трохи!
А проте,
Надія жевріє
І:
Рятівна рука приходить!
Не ніяковіючи,
Спаситель висловивсь:

Остап у нас такий!
І птах задумався,
Невже моя
Життєва мить
Колись спажне: палахкотітиме?! [3, с. 162].

Велике оповідання Лесі Українки «Жаль» не належить до кращих її творів, навіть за словами самої авторки. Цитування перефразованого речення О. Лапським саме з цього твору доводить, що він був добре знайомий з усім творчим доробком видатної письменниці, а для використання брав не те, що було популярним у вітчизняній літературі, а те, що зворушувало його самого, викликало емоції, переживання.

У цьому невеликому дослідженні ми тільки порушили тему використання творчого доробку Лесі Українки в багатій спадщині одного з найвідоміших україномовних письменників у Польщі Остапа Лапського. Сподіваємося, що ця розвідка стане стимулом для пошуків текстологів, оскільки в доробку Остапа Лапського є багато творів, які досі чекають на вдумливого й уважного дослідника. Поезія та публіцистика автора вважається складною для сприймання, бо ґрунтується на численних цитатах із творів не тільки художніх, а й філософських, психологічних. Отож, щоб зрозуміти авторське послання, треба знати, звідки взяті образи, символи, сюжети і що саме вони можуть значити в цьому випадку. Якщо додати ще й численні авторські експерименти митця (незаїжджені метафори, неологізми, складні синтаксичні конструкції), то можемо зробити висновок, що саме традиції й новаторські пошуки є секретом успіху одного з найбільш загадкових письменників – лауреатів Шевченківської премії – Остапа Лапського.

Джерела та література

1. Грицковян Я. Розвиток літератури українського населення в післявоєнній Польщі / Я. Грицковян // Наближені до України : антологія сучасної української літератури, твореної у Польщі / упоряд. В. Яручик. – Луцьк : ПВД «Твердиня», 2012. – С. 268–279.
2. Зимомря М. Поезія Якова Гудемчука – суголосна добі / М. Зимомря // Наближені до України : антологія сучасної української літератури, твореної у Польщі / упоряд. В. Яручик. – Луцьк : ПВД «Твердиня», 2012. – С. 290–300.
3. Лапський О. Мій почитачу / О. Лапський // Мій почитачу. – Варшава : Укр. архів, 2000. – 224 с.

4. Лапський О. Обабіч: істини?! / О. Лапський // Обабіч: істини?! – Варшава : Укр. архів, 2003. – 224 с.
5. Радишевський Р. Творчість Лесі Українки в Польщі / Р. Радишевський // Леся Українка : публікації, статті, дослідження. – К. : Наук. думка, 1984. – С. 183–184.
6. Соболев В. Наукова та перекладацька рецепція Лесі Українки в Польщі / В. Соболев // Леся Українка і сучасність : зб. наук. пр. – Луцьк : Волин. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2010. – Т. 6. – С. 297–314.
7. Українка Леся. Жаль / Леся Українка // Українка Леся. Зібрання творів. У 12 т. Т. 7. – К. : Наук. думка, 1976. – С. 39–101.
8. Українка Леся. Кримські спогади : вірші, поеми, проза, листи / Леся Українка. – Сімферополь : Таврія, 1986. – 304 с.
9. Українка Леся. Товарищі на спомин [Електронний ресурс] / Леся Українка. – Режим доступу : <http://onlyart.org.ua/ukrainian-poets/lesya-ukrayinka/lesya-ukrayinka-tovaryshtsi-na-spomyn/>
10. Яручик В. Наближені до України : антологія сучасної української літератури, твореної у Польщі / упоряд. В. Яручик. – Луцьк : ПВД «Твердиня», 2012. – 376 с.
11. Яручик В. Розмова з літератором: сучасна українська художня творчість в іменах / В. Яручик. – Луцьк : ПВД «Твердиня», 2015. – 232 с.
12. Jakóbiec M. *Łesia Ukrainka i polska literatura romantyczna* / M. Jakóbiec // *Slavia Orientalis*. – 1971. – Nr 4. – S. 355–407.

References

1. Hrytskovian, Ya. 2012. “Rozvytok literatury ukrainskoho naseleння v pisliavoiennii Polshchi” [The development of literature Ukrainian population in postwar Poland. In *Nablyzheni do Ukrainy: Antolohiia suchasnoi ukrainskoi literatury, tvorenoi u Polshchi*, edited by V. Yaruchyк, 268–279. Lutsk: Tverdynia (in Ukrainian).
2. Zymomria, M. 2012. “Poeziia Yakova Hudemchuka – suholosna dobi” [Poetry Yakiv Hudemchuk – in unison with the times] In *Nablyzheni do Ukrainy: Antolohiia suchasnoi ukrainskoi literatury, tvorenoi u Polshchi*, edited by V. Yaruchyк, 290–300. – Lutsk : Tverdynia (in Ukrainian).
3. Lapskyi, O. 2000. *Mii pochytachu* [My dear reader]. Varshava: Ukrainskyi arkhiv (in Ukrainian).
4. Lapskyi, O. 2003. *Obabich: istyny?!* [On both sides: the truth ?!]. Varshava: Ukrainskyi arkhiv (in Ukrainian).
5. Radyshevskyi, R. 1984. “Tvorchist Lesi Ukrainky v Polshchi” [Creation of Lesya Ukrainka is in Poland]. *Lesia Ukrainka: publikatsii, statti, doslidzhennia*, 183–184. Kyiv: Naukova dumka (in Ukrainian).
6. Sobol, V. 2010. “Naukova ta perekladatska retseptsiiia Lesi Ukrainky v Polshchi” [A scientific and of translating reception of Lesya Ukrainka is in Poland]. *Lesia Ukrainka i suchasnist*, 6: 297–314. Lutsk: Volynskyi natsionalnyi universytet imeni Lesi Ukrayinky (in Ukrainian).
7. Ukrainka, Lesia. 1976. “Zhal” [It is pitiful]. *Zibrannia tvoriv u 12 tomakh*, edited by Lesia Ukrainka, 7: 39–101. Kyiv: Naukova dumka (in Ukrainian).

8. Ukrainka, Lesia. 1986. *Krymski spohady: Virshi, poemy, proza, lysty* [Crimean memoirs: poems, prose, letters]. Simferopol: Tavriia (in Ukrainian).
9. Ukrainka, Lesia. "Tovaryshti na spomyn" [Friend in memory]. <http://onlyart.org.ua/ukrainian-poets/lesya-ukrayinka/lesya-ukrayinka-tovaryshti-na-spomyn/>
10. Yaruchyк, V., ed. 2012. *Nablyzheni do Ukrainy: Antolohiya suchasnoi ukrain-skoї literatury, tvorenoi u Polshchi* [Near Ukraine: An Anthology of modern Ukrainian literature, wrought in Poland]. Lutsk: Tverdynia (in Ukrainian).
11. Yaruchyк, V. 2015. *Rozmova z literatorom: Suchasna ukrainska khudozhnia tvorchist v imenakh* [A talk is with the man of letters: Modern Ukrainian artistic creation is in the names]. Lutsk: Tverdynia (in Ukrainian).
12. Jakóbiec, M. 1971. "Łesia Ukrainka i polska literatura romantyczna" [Lesia Ukrainka and Polish romantic literature]. *Slavia Orientalis*, 4: 355–407.

Яручик Виктор. Воспроизведение творчества Леси Украинки в поэзии и публицистике Остапа Лапского. Статья посвящена проблеме освещения образа выдающейся украинской писательницы Леси Украинки в художественном и публицистическом творчестве Остапа Лапского. Лауреат Национальной премии Украины имени Тараса Шевченко никогда не был на материковой Украине, однако всю свою жизнь посвятил служению украинскому слову. Среди украиноязычных авторов в Польше именно Лапский обращался к творчеству наибольшего количества писателей из Украины. Леся Украинка и ее богатое поэтическое, драматическое и прозаическое наследие стали стимулом для создания нескольких главных произведений Остапа Лапского. Больше всего ему импонировала мудрость, взвешенность и нестандартность мышления Леси Украинки. Благодаря хорошему знанию ее художественного и научного наследия писатель из Варшавы сумел создать собственные оригинальные мотивы, образы, сюжеты, основанные на неомодерных образцах слова Леси.

Ключевые слова: поэзия, творчество, литературно-критический анализ, украиноязычная литература, автопрезентация, образы, символы, сюжеты.

Yaruchyк Viktor. A Recreation of Creation of Lesia Ukrainka is in a Poetry and Publicism of Ostap Lapskyi. The article is devoted the problem of illumination of figure of the greatest Ukrainian authoress Lesia Ukrainka in artistic and publicism works of Ostap Lapskyi. A laureate of Taras Shevchenko National Prize never was on mainland Ukraine, however right through life devoted service the Ukrainian word. Among Ukrainian-language authors in Poland exactly Lapskyi spoke to creation of most of writers from Ukraine. Lesia Ukrainka and it rich poetic, dramatic and prosaic works became a stimulus for creation of a few leading works of Ostap Lapskyi. Most impressed wisdom, self-weighted and unstandardness of thought of Lesia Ukrainka him. Due to good knowledge from her artistic and by a scientific inheritance an artist from Warsaw managed to create own original reasons, offenses, subjects which are based on the neomodernikh standards of Lesia of word.

Key words: poetry, creation, Ukrainian-language literature, autopresentation, offenses, characters, subjects.

Стаття надійшла до редакції 10.10.2016 р.

ОСОБЛИВОСТІ СИНТАКСИЧНО-СТИЛІСТИЧНОЇ ОРГАНІЗАЦІЇ ПОЕТИЧНОГО ДОРОБКУ ЛЕСІ УКРАЇНКИ ЯК САМОБУТНЄ ЯВИЩЕ В ІСТОРІЇ УКРАЇНСЬКОЇ ХУДОЖНЬОЇ ДУМКИ

У статті здійснено спробу осмислити специфіку поетичного таланту митця через призму аналізу синтаксично-стилістичних засобів, що організують творчий доробок. Визначено загальні риси мовно-поетичного континууму Лесі Українки на прикладі аналізу синтаксичних структур. Розглянуто й схарактеризовано загалом конструктивні стилістично-синтаксичні одиниці. Лінгвістичний стиль поетеси на синтаксичному рівні осмислено як унікальне, сформоване на основі рідного культурного середовища явище в історії вітчизняної мовно-стильової парадигми. Зроблено спробу довести, що стиль Лесі Українки – довершене мовно-естетичне явище, феноменальна царица національної культури. Синтаксис поетичних творів Лесі Українки – різноманітний, неоднотипний. Усі можливі базові (закономірні для нашої мовної системи) синтаксичні структури та явища, що їх фіксуємо в сучасній лінгвістичній теорії, засвідчено в поетичному доробку митця.

Ключові слова: стиль, синтаксичні засоби мови, стилістичні одиниці, експресивний синтаксис, семантика синтаксичних структур, емоційно-експресивне забарвлення синтаксичних структур, поетика синтаксичних одиниць.

Синтаксис як найвищий рівень мовної системи показовий тим, що реалізує потенційні можливості в комплексі всіх інших одиниць. Синтаксична організація є свідченням цілісної думки, її довершеності, глибини чи, навпаки, поверховості, неточності.

Аналіз синтаксичної організації поетичної творчості окремого митця важливий тому, що дає змогу пізнати специфіку словесного мислеоформлення. Синтаксичний рівень засвідчує спосіб формулювання та висловлення думки, особливості її мовної/мовленнєвої репрезентації. За словесно-образною комбінацією слів криється специфіка світобачення та вміння з допомогою мовних одиниць передати його. Ознаки світоглядних переконань митця кодуються в довершеному, цілісному висловленні. Отже, висловлення постає як реалізація і водночас як відбиток мислетворчої діяльності мовця.

Поетичний синтаксис, на нашу думку, становить особливу царицну художньо-інтелектуальної творчості митця. Талант художника

слова багато в чому залежить від конструювання висловлення, від уміння відшліфувати мовний вираз, зворот, від вправності в обранні такої форми побудови думки, за якою постає багаторівневий підтекст.

Закономірно, що інтерес до спадщини Лесі Українки постійний і невимірюваний часом, тому що доробок класика завжди відзначається позачасовістю, завжди актуальний і значущий. Дослідження специфіки мовотворчості митця національного масштабу спричинене потребою пізнати різновекторні грані його таланту.

Дослідження синтаксичної організації поетичних творів класиків літератури дає змогу пізнати і схарактеризувати стан розвитку мислетворчої, мовотворчої думки та способів її реалізації в окремий історичний період, надалі – порівняти із сучасним станом розвитку мовно-художньої (поетикальної) системи. Розвідки означеного характеру слугуватимуть практичним матеріалом для аналізу синтаксичних явищ мовної дійсності.

Актуальність теми дослідження мотивована потребою докладного, різномірного, глибинного вивчення мовнообразної організації поетичного доробку письменниці, що становить самобутнє, оригінальне явище в історії не лише національної, а й світової культурно-мистецької, лінгвоестетичної думки.

Творчість Лесі Українки, що закономірно, повсякчас привертає увагу вчених, як літературознавців (Г. Аврахов, В. В. Жила, С. В. Корнієнко, І. Журавська, О. Забужко, М. Зеров, Л. Костенко, Л. Кулінська, Ю. Лавріненко, Л. Міщенко, А. Музичка, Л. Одарченко, Є. Сверстюк та ін.), так і мовознавців (Г. Аркушин, Ф. Бабій, Г. Л. Дейнека, Л. Дорошко, Л. Дядищева, Св. Єрмоленко, Р. Зінчук, Н. Іваницька, А. Івлева, Л. Ісаєнко, М. Ковалик, О. Красовицька, Т. Крупеньова, М. Левчук, К. Ленець, Л. Масенко, І. Матвіяс, Л. Мацько, Н. Мех, Г. Михайлик, М. Моклиця, І. Олещук, Г. Онищук, Л. Павленко, М. Плющ, С. Романюк, О. Скорик, Н. Данилюк, Л. Семенюк, Л. Ставицька, Н. Тивонюк, Л. Ткач, О. Томашівська, М. Шевчук, Я. Януш та ін.). Незважаючи на інтерес до лінгвопоетики Лесі Українки, на нашу думку, ідіостиль письменниці ще потребує глибоких і різномірних студій. Якщо мовностильова та мовнообразна специфіка поетичного доробку Лесі Українки була предметом наукових студій (художні засоби, художній час і простір, концепти, архетипи, лексичний склад творів у стилістичному аспекті (оніми, терміни, діалектизми, лексико-семантичні групи слів, деякі лексико-семантичні поля та ін.),

деякі морфологічні одиниці (іменниковий склад, прикметники, дієслова тощо)), то синтаксична організація поетичної стилесистеми не надто пізнана й осмислена. Зокрема, засвідчено спроби описати звертальні структури (А. Мединська, О. Пасічна), порівняльні конструкції (Л. Бублейник, Л. Голюх, О. Межов), повторів (О. Рисак), народно-пісенні синтаксичні елементи (М. Мірченко) та ін. Отже, стає зрозумілим, що ідіостиль Лесі Українки з погляду синтаксично-стилістичної організації потребує докладних, виважених, об'єктивно цілісних студій глибинного характеру. Адже мовотворча роль Лесі Українки – фундаментальна в україномовному просторі.

Мета розвідки – схарактеризувати особливості синтаксичної організації поетичного ідіолекту Лесі Українки; виявити загальні риси стилістично-синтаксичної системи індивідуально-авторського континууму як лінгвоестетичного феномену. Основне завдання – встановити та описати синтаксично-стилістичні засоби – базові різноструктурні одиниці, характерні для ідіолекту Лесі Українки, що формують художньо-образну картину віршового мовомислення художника слова і є показниками майстерності поетеси як текстотворця.

Спостережено, що синтаксичне оформлення поетичного доробку Лесі Українки, і це закономірно, ґрунтується на використанні загальнономовних засобів, які в авторській інтерпретації постають як індивідуалізовані одиниці з притаманним їм стилістичним навантаженням, емоційно-експресивним забарвленням, певною тональністю тощо.

1. Звертальні конструкції у віршових текстах Лесі Українки створюють ефект живої, безпосередньої динамічної оповіді-розмови. За рахунок використання відповідного лексичного матеріалу виникають урочисто-піднесені поетичні картини. Леся Українка вдається до різноманітних зі стилістичного погляду звертальних структур. Органічними для митця є звертання-метафори (*Фантазіє, богине легкокрила* [1, с. 9], *Лагідні веснянії ночі зористі!* [1, с. 29], *Натуро-матінко!* [1, с. 62]), звертання-перифрази (*Зорі, очі весняної очі!* [3, с. 31]), звертання-повтори (*Мій друже, мій друже, нащо твої листи так пахнуть, як зів'ялі троянди?* [1, с. 91], *Весно, весно, – твоя перемога!* [1, с. 163]); особливу виразово-зображувальну, емоційно-експресивну вагу в ідіостилі Лесі Українки мають риторичні звертання та фольклорні звертання (*Слово, моя ти єдина зброє, Ми не повинні загинуть обоє!* [1, с. 47], *Лагідні веснянії ночі зористі!* [1, с. 29], *Нічко дивна! Ви щасливі, пречистії зорі* [1, с. 244], *О доленько моя, сповни*

моє бажання! [1, с. 297], *Нещаслива годинонько, Що ж я нароби-ла?* [1, с. 117], *Ви щасливі, холоднії зорі* [1, с. 245], *Світе мій!* [1, с. 203], *Сторононько рідна! коханий мій краю!* [1, с. 54]). Показово, що поетеса фольклорні звертання ускладнює індивідуально-авторським обрамленням, надаючи слову-образу додаткових емоційно-експресивних, емоційно-сміслових відтінків: *Ти, прекрасна вечірняя зоре!* [1, с. 10].

Поряд із фольклорними звертаннями виразово-зображувальною потужністю в індивідуально-авторському континуумі відзначаються звертання з колоритом книжності; у таких конструкціях реалізований літературно-писемний досвід митця, високоосвіченість, глибокомудрість, інтелектуалізм: *Мовчи ти, горда музо!* [1, с. 194], *Ой музо!* [1, с. 207], *Стій, Музо, ображена, горда богине!* [1, с. 208], *Ой музо-чарівнице, ти, вірна помічнице, прилинь до мене з неба!* [1, с. 432], *Безжалісна музо* [1, с. 191], *Ти глянула поглядом владним, безжалісна музо* [3, с. 49], *Фантазіє! Ти сило чарівна* [1, с. 28]. Спостережено, що звертання часто виступають компонентами метафоричних висловлень поетеси, як-от: *Вгамуйся, думко, не літай так буйно!* [1, с. 193], *Стій, серце, стій!* [1, с. 193], *спи, моє серце!* [1, с. 290], *Ні, не клич мене, весно* [1, с. 162].

Характерними для творчої манери Лесі Українки є звертання до абстрактних понять (**думки, мрії, слова, пісні, рідного краю, України**): *моя ти Україно мила, кохана, Моя безталанная мати!* [1, с. 8], *Мріє, не стій при мені жалібницею* [1, с. 348], *Де поділися ви, голоснії слова, що без вас моя туга німа?* [1, с. 236], *Ні, не стихайте, солодкії співи* [1, с. 308], *моя пісне* [1, с. 186], *Грай, моя пісне, як вітер сей грає!* [1, с. 89], *ти занадто палка, моя пісне!* [1, с. 47], *Україно* [1, с. 54].

Неодноразово спостерігаємо концентрацію кількох звертальних одиниць у міні-контексті: *О люде мій бідний, моя ти родино, Брати мої вбогі, закуті в кайдани* [1, с. 18], *Тяжка годинонько! Гірка хвилинонько!* [1, с. 9]. Часто поетичний твір Леся Українка розпочинає із риторичного звертання («*Ave regina!*», «*To be or not to be?*» та ін.). Характерним явищем в ідіостилі поетеси є нанизування звертань у метафоричному контексті: *Стій, серце, стій! не бийся так шалено. Вгамуйся, думко, не літай так буйно! Не бийсь крильми в порожньому просторі. Ти, музо винозора, не сліпи мене вогнем твоїх очей безсмертних!* [1, с. 49].

Поетична потужність звертальних конструкцій в індивідуально-авторському вимірі Лесі Українки реалізується завдяки потенційній

здатності означених структур максимально увиразнювати, експресіонізувати поетичний малюнок, напр.: *Прилинь до мене, чарівнице мила, І запалай зорею надо мною* [1, с. 35], *Мрії рожеві, тепер я розстануся з вами* [1, с. 37].

Зазвичай звертальні конструкції ускладнені, поширені (*Сестрице люба я тобі бажаю...* [1, с. 84], *Годі вам, гурт ворогів і прихильних, Марні слова промовлять* [1, с. 85], *Що ти говориш, любко моя мила* [1, с. 81], *Брати мої, нащадки Прометея* [3, с. 46], *Гетьте, думи, ви, хмари осінні!* [1, с. 37].

Ключовими адресатами мовлення у Лесі Українки, що входять до звертальних конструкцій, є **думка, слово, пісня, весна, рідний край, Україно, муза, мрія, товариш, браття, брат, друг** та ін.: *І все-таки до тебе думка лине, Мій занашащений, нещасний краю* [1, с. 167], *Мріє!* [1, с. 348], *я збирала сльози Твої, мій друже* [1, с. 93], *Рідний мій краю* [1, с. 9].

Виразово-зображальний потенціал звертальних конструкцій полягає не в їх наявності в тексті, а у власне називанні предмета, до якого звертається автор чи ліричний герой. Примітно, що в Лесі Українки це явища природи (**природа, зорі, місяць, сонце, річка, ніч** та ін.), абстрактні поняття (**думи, фантазія, любов, кохання, мрія**), просторові поняття (**рідний край, Україна, рідна сторона**). На перший погляд, у звертальних конструкціях засвідчені звичайні адресати поетичного мовлення, позначені фольклорно-пісенною традицією. Їх неповторність криється в контекстуальному вживанні – у комбінаціях з іншими одиницями, у результаті чого ці структури стали впізнаваними, глибоко індивідуалізованими, хрестоматійними. Звертальні конструкції відзначаються абстрактністю, узагальнено-філософським колоритом, що реалізується через активізацію відповідних лексичних одиниць – адресатів мовлення. Традиції використання українського народного піснетворення та мовнокультурних канонів інших народів помічаємо на прикладі розгляду звертальних структур.

2. Активізація **ускладнених компонентів у структурі речення** за рахунок однорідних членів, відокремлених структур (означень, обставин) формує в комплексі ідіостиль поетеси – об'ємно-масштабний, величний, насичений, монументальний: *Пролітав буйний вітер над морем, По безмірнім, широкім просторі* [1, с. 47], *Чия рука, порушена любов'ю, Той меч із піхви видобуть здола?* [1, с. 41], *У темряві*

густій ніхто не бачив, Як блискала й щербилась ясна зброя, Як падав і конав один з борців [1, с. 41], І квіти, і зорі, й зелені віти Проводять розмови кохані Про вічну силу весни на сім світі, Про чари потужні весняні [1, с. 10]. Леся Українка максимально деталізує, конкретизує й уточнює думку, що вдається завдяки використанню означених синтаксичних засобів: Я на гору круту крем'яную Буду камінь важкий підіймать І, несучи вагу ту страшную, Буду пісню веселу співать [1, с. 37], Мов хвиля морська в ясну бурю / і темна, й блискача, й раптова, і сонцеві рідна, й безодні / була б моя пісня без слова [1, с. 243], Чи гадав той козаченько, йдучи на чужину, Що вернеться з його серця квітка на Вкраїну? [1, с. 77].

3. **Повторювані конструкції** – органічні складники поетичної оповіді Лесі Українки. Як віртуозний майстер поетичної оповіді, Леся Українка використовує найрізноманітніші типи повторів. Активізованими є як лінійні словесні повтори: На вільних струнах вільними руками [1, с. 19], Так, вільна, вільна пісня! [1, с. 239], Ой гори, гори, золоті верхів'я! [1, с. 242], так і вертикальні (наприклад, анафорична конструкція на весіллі в поезії «Розбита чарка», не дивуйтесь у «Напровесні» та ін.) чи поєднання лінійно й вертикально розташованих повторюваних одиниць: Де ж ви, де, мої щирі, одважні слова? Де поділась моя чарівниця [1, с. 195], То швидко полине тоді тая гучная згряя Далеко шляхами-тернами. / Полине за синєє море, полине за гори, Літатиме в чистому полію [1, с. 8]. Повторювані структури (зокрема, синтаксичні конструкції) виступають змістово-естетичними засобами архітектоніки тексту. Наприклад, кільцевий повтор у поезії «Братові й сестрі на спомин» [1, с. 312–313].

4. Різноманітними за способом вираження є **порівняльні конструкції**. У поетичному доробку фіксуємо порівняльні конструкції, представлені: 1) орудним відмінком: запалай зорею надо мною [1, с. 163], каменем лягає [1, с. 19], Хотіла б я піснею стати [1, с. 162], Ллється промінням річ та велична! [1, с. 10], Мрія новая літа надо мною орлом [1, с. 37]; 2) зворотами з різними сполучниками (як, мов, наче, неначе та ін.): то буде так, мов лебединий спів [1, с. 337], як ті очі дівочі [1, с. 10], мов гори [3, с. 10], мов племінь [1, с. 10], немов дитина в темряві забута [1, с. 243], нам не раз крізь волосся світила зоря, мов горицвіт у темному листі [1, с. 244], Тихо і тепло, так наче і справді весна [1, с. 215], наче казку дивну [1, с. 9], як темна ніч [1, с. 9], як блискавка [1, с. 19], мов дикий вітер з луга [1, с. 19], немовби пісня

забриніла, здалека, мовби цілий хор ридає [1, с. 19], мов стрільниця [1, с. 19], Ніч обгорнула біленькі хати, Немов маленьких діточок мати, Вітрець весняний тихенько дише, Немов діток тих до сну колише [1, с. 63]; 3) лексично (за допомогою слів подібний, здаються, схожий, здаються та ін.): *де люди всі отарою здаються* [1, с. 240].

Поряд із простими порівняннями поетеса вдається до розгорнутих порівняльних структур: *Якби мої думи німії та піснею стали без слова* [1, с. 24], *Промінням ясним, хвилями буйними, прудкими іскрами, летючими зірками. палкими блискавицями, мечами хотіла б я вас виховать, слова!* [1, с. 236], *Чом не станете ви, як на морі вали* [1, с. 236], *Вражайте, ріжте, навіть убивайте, не будьте тільки дощиком осіннім, палайте чи паліть, та не в'яліть!* [1, с. 236], *прибоєм океана Загомонів його страшний пожар* [1, с. 217]. Орудний порівняння – улюблений засіб Лесі Українки. Рідко який поетичний твір не містить порівняльних структур. Зазвичай порівняльні одиниці слугують засобами не тільки образотворення, а й елементами архітекτονіки. На основі їх будується розгортання оповіді («Свята ніч»). Так, монументальна поезія «Весна зимова», образно кажучи, сплетена з порівняльних конструкцій (розгорнутих і нерозгорнутих), виражених різними способами.

5. Різні типи складних речень. Органічними для поетичного лінгвостилю Лесі Українки є **складносурядні** речення різних типів: *Зорі чогось затремтіли, і небо стемніло* [1, с. 216] (єднальні семантико-синтаксичні відношення між предикативними частинами), *Буйний вітер замовк, пролетівши, але арфа ще довго бриніла* [1, с. 188], *Ще маревом легким над нами витає блакитна весняная мрія, А в серці розкішно цвіте-процвітає Злотистая квітка – надія* [1, с. 10] (зіставно-протиставні семантико-синтаксичні відношення); багатокomпонентні складносурядні речення: *Прилинув вітер, і в тісній хатині Він про весняну волю заспівав, А з ним прилинули пісні пташині, І любий гай свій відгук в них прислав* [1, с. 164] та ін.

Спостережено, що одним із найулюбленіших способів конструювання висловлювань є складнопідрядні речення умови: *Якби мої думи німії / та піснею стали без слова, / тоді б вони більше сказали* [1, с. 243], *Коли ж мене на півдороги стріне / важка лавина і впаде, мов доля, / на голову мою, тоді впаду я / на сніг нагірний, мов на білу постіль* [1, с. 241], *Якби оті проміння золоті / у струни чарами якими обернути, я б з них зробила золотую арфу* [1, с. 237], *Та хоч би й крила мені солов'їні, І воля своя, – Я б не лишила тебе в самотині, Країно моя!* [1, с. 44].

У поетичному слововживанні Лесі Українки реалізовані всі можливі різновиди складнопідрядних речень, властивих насамперед книжному стилю: *Цілу ніч до зорі я не спала, Прислухалась, як море шуміло, Як таємная хвиля зітхала – то як серце моє стукотіло* [1, с. 20], *Як визволить той гук, що замкнутий в скеліні, Що має гучно в світі залунати?* [1, с. 19].

Вельми частотними є **безсполучникові речення** (ускладнені й неускладнені, поширені та непоширені) різних типів: *Зоря на небі рожева уже починає займатись, Із-за гори десь доносився гук від далекого дзвона...* [1, с. 85], *Ні долі, ні волі у мене нема, Зосталася тільки надія одна* [1, с. 53], *Привиддя лихі мені душу гнітили, Повстати ж не мала я сили...* [1, с. 50], *Тихо спускається нічка осіння, – година сумна; Місяць холоднее кида проміння; Здалека луна Пугача віщого крик – гук єдиний; Діброва німа* [1, с. 44–46], *В темний вечір сиджу я в хатині; буря грає на чорному морі...* [1, с. 47], *Дощі ваші дрібненькіі Обернуться в перли дрібні, Полоняться ясненькіі Блискавиці ваші стрібні* [1, с. 8], *Я пущу свою пригоду Геть на тую бистру воду, Я розвію свою тугу Вільним словом в темнім лузі* [1, с. 8], *Час твій прийде З долею битися, – Сон пропаде...* [1, с. 9], *О ні, ще не час* [1, с. 9]. Так само активізовані багатокomпонентні безсполучникові речення: *І ледве струмки задзвеніли співочі, Пташки заспівали дрібні, – Вчувались дівчині веснянки дівочі, Ввижались діброви рідні* [1, с. 51], *Досвітні огні, переможні, урочі, Прорізали темряву ночі, Ще сонячні промені сплять, – досвітні огні вже горять* [1, с. 50], *Та яснії зорі і тихії квіти Єднаються в дивній розмові, Там стиха шепочуть зеленії віти, Там гімни лунають любові* [1, с. 10].

Актуальними для поетичного формулювання думки є **складні синтаксичні конструкції**: *Ранесенько-рано Вже зникла рожева мрія моя, – Туди полинула, де грала кохано Злотисто-рожева світова зоря* [1, с. 58], *Пишно займались багрянії зорі Колись навесні, Любилися в пташиному хорі Пісні голосні; Грала промінням, ясним самоцвітом Порання роса, І усміхалась весняним привітом Натури краса* [1, с. 43], *І від сліз тих гарячих розтане Та кора льодовая, міцна, Може, квіти зійдуть, і настане Ще й для мене весела весна* [1, с. 37], *Вечір був місячний, ясний, і зорі лагідно сіяли; Тихо було у повітрі, вітрець тільки часом Легким крильцем повівав – і далеко, далеко Із-за гори десь доносивсь гук від вечірнього дзвона* [1, с. 22]. Усі можливі різновиди складних речень, виділюваних нині, активізовані в поетич-

ному континуумі Лесі Українки. Звичайно, домінують структури книжного характеру, змістово та інтонаційно оформлені відповідно до законів книжного поетичного жанру.

6. Доволі своєрідне явище експресивного синтаксису, що його активізує поетеса, – **парцельовані речення**: *Щоб ви луну гірську будили, а не стогін, щоб краяли, та не труїли серце, щоб піснею були, а не квилінням* [1, с. 236], *Або пісню утни голосну, не смутну, Щоб, мовляв, засміялося лихо* [1, с. 47], *Без гасел бойових, без гучної музики, Без грімких вистрелів, без ясних корогов* [1, с. 41]. Такі конструкції передають думку, що виникла після основного висловлення; вони мають відтінок додаткового повідомлення, уточнення. При цьому перерваний характер синтаксичного зв'язку супроводжується особливою інтонацією після тривалої паузи. Завдяки означеним структурам поетеса надає текстовій оповіді особливих смислових і емоційних навантажень.

7. **Періодичні конструкції** так само – взірець майстерності у володінні поетичною формою. Як відомо, періодичні конструкції є ознакою книжної мови. Тому ця обставина слугує свідченням високоінтелектуальності митця, переконливим доказом освіченості, обізнаності з канонами віршотворення, показником вправності у віршуванні. Як бачимо, Леся Українка зуміла досягнути вершини поетичного мовотворення, представити загалу довершені зразки поетичного книжного стилю, що не має рівних до цього часу.

8. **Конструкції з прямою мовою** виступають суттєвими внутрішньоархітектонічними компонентами віршових текстів Лесі Українки. Так, вірш «Перемога» побудований на основі використання структур із прямою мовою. Внутрішні монологи, конструкції з прямою мовою органічні для поетичного ідіолекту письменниці, природні. Тому текст сприймається як безпосередня жива розмова. Суттєво, що це не конструкції з розмовно-побутовим колоритом, а навпаки, здебільшого структури, наповнені глибоким філософським змістом із роздумами, переживаннями, умовиводами, крилаті за своєю суттю.... Урочистість, піднесеність притаманні таким структурам. Наприклад: *І шукаю вгорі я тієї зорі: «Ох, зійди моя зірко лагідна!»* [1, с. 10], *І тихо-тихесенько я промовляла: «Сон літньої ночі! Мені тебе жаль!..»* [1, с. 20]. Трапляється, що пряма мова може бути реалізована тривалим відрізком мовлення. Наприклад, у поезії «Сон» пряма мова богині представлена в семи строфах [1, с. 19].

Пряма мова в інтерпретації Лесі Українки – можливість передати свої думки та почуття, переживання. Тому подібні структури засвідчують світ внутрішніх переживань митця. Наприклад: *Я думала: «Весна для всіх настала, Дарунки всім несе вона, ясна, Для мене тільки дару не придбала, Мене забула радісна весна»* [1, с. 164]. Показовими з цього погляду є також поезії «Вишеньки», «На давній мотив», «Мамо, іде вже зима» та ін.

Архітектонічну вагу мають конструкції з прямою мовою в поезіях «Калина», «Уста говорять», «Я бачила, як ти хилився додолу», «В магазині квіток».

9. Різноманітними постають **речення за метою висловлювання**: розповідні, спонукальні, питальні. Помічаємо характерне нанизування однакових речень **за метою висловлювання**. Так, із риторичних питальних речень складаються поезії «Чи тільки блискавицями літати» [1, с. 236–237], «Якби вся кров моя уплинула отак» [3, с. 40], «Скажи мені, любий, куди мої сльози поділись?» [1, с. 234]. Домінують питальні речення у віршах «Мрія далекая, мрія минулая» [1, с. 348], «Хотіла б я тебе, мов плющ, обняти» [1, с. 333].

Спонукальні речення є примітною ознакою стилістично-синтаксичної системи поетичних творів Лесі Українки. Тому в її поезії часто відчутні емоції заклику, запалу, спонукування до активних і рішучих дій. Незважаючи на смуток, душевний біль, страждання, превалюють емоції надії, віри, прагнення до подолання труднощів, зневіри (поезія «Ти дівчино, життям розбита, грай!» [1, с. 18]).

10. **Незакінчені, обірвані речення**. Прикладом використання фігури **умовчання** є поезія «Я бачила, як ти хилився додолу» [1, с. 335], «Мі» [1, с. 9]. Поезія може закінчуватися обірваним реченням, що налаштовує читача на роздуми: «Конвалія» [1, с. 11], «Зоряне небо» [1, с. 10].

Спостережене переконує, що мовостиль Лесі Українки – довершене мовно-естетичне явище, феноменальна царина національної культури. Синтаксис поетичних творів Лесі Українки – різноманітний, неоднорядковий. Усі можливі базові (закономірні для нашої мовної системи) синтаксичні структури та явища, що їх фіксуємо в сучасній лінгвістичній теорії, засвідчені в її поетичному доробку.

Мовотворчість Лесі Українки переконує, що українська поетична мова ХІХ ст. – явище високоінтелектуалізоване, глибокодумне. Фіксуємо різноманітність форм синтаксичного конструювання вислов-

лень, способів формулювання думки та її передачі. Синтаксис Лесі Українки (стилістичний синтаксис, стилістичні фігури) не поступається сучасним поетичним зразкам за структурним оформленням, архітектонікою. Фундаментальність мовомислення втілена у фундаментальних мовообразах, передана мовними структурами. Спостережено, що поетеса використовує потужне народнопісенне джерело. Аналіз синтаксично-стилістичної поетикальної системи Лесі Українки переконливо засвідчує, що синтаксичний рівень нашої мови в його художній реалізації – явище потенційно сформоване, потужне й самобутнє, глибоко національне.

Синтаксис Лесиних поезій не одноманітний, не спрощений. Поетичний континуум вражає масштабністю опису, монументальністю зображуваних картин, тому й домінують складні синтаксичні конструкції. Помітно, що синтаксичним структурам притаманний книжний характер. Отже, інтелектуалізація поетичної фрази, ємність словесно-образної конструкції, її неоднозначність і багатозмістовність, неоднорівнова асоціативність – ознака стилю Лесі Українки. Відчутно, що висловлення належить високоосвіченій, глибоко і різнобічно обізнаній особі з розвиненим абстрактним мисленням, умінням будувати розгорнуті висловлення, не губити думку, а максимально концентрувати її, структурувати різнорівнево текстову партитуру та сегментувати висловлення. Знання різних мов, без сумніву, вплинуло на формування стилю мислення та стилю викладу поетеси, на становлення її манери мовотворення, якій, на нашу думку, властива широта слововираження, академічна форма художньо-образного текстотворення, на якій позначився досвід різних мовно-культурних континуумів (давньоіндійського, давньоєгипетського, старогрецького, англійського, італійського, російського, польського, німецького, французького тощо). Але основою, фундаментом, без сумніву, є рідномовний ґрунт. Отже, Леся Українка сприяла подальшому шліфуванню, вдосконаленню, збагаченню, смисловому наповненню виражально-поетичних структур синтаксичного рівня мови. Знання інших, неслов'янських мов, робота з художніми текстами зумовили вироблення особливої книжної поетичної мови Лесі Українки, шліфування її стилесистеми на синтаксичному рівні. Тому поезія Лесі Українки вимагає вдумливого прочитання, пошуку змістової глибини фрази, сприйняття її багатозначного підтексту та виражальних можливостей. Це не поезія забави, а глибокофілософські причиново-наслідкові роздуми над реаліями буття, сутністю людської натури.

Показово, що знання інших мов і мовнокультурних традицій не нівелізувало лінгвостиль Лесі Українки. Давньовікові різнокультурні традиції (європейські й неєвропейські), що їх практично опанувала майстриня, спричинили вироблення нової загальнокультурної поетичної традиції у світових вимірах, проте на рідномовному ґрунті, з урахуванням національних канонів поетичного висловлення. Звідси стає зрозумілою світова велич і неперевершеність Лесі України. Наша поетична школа – національна у своїй основі, проте така, що сформована на універсальних мовнокультурних засадах і завдяки класикам нашої літератури, зокрема й Лесі Українці.

Для поетичної оповіді Лесі Українки властиві розважливість викладу, філософічність, поміркованість, неспішність, вдумливість. Не можуть бути не поміченими жіноча пристрасть, жага, глибокі душевні переживання вразливої натури, що реалізовані в словесно-образній тканині поетичних творів.

Плавна розповідь, що нагадує епічний стиль думи, інколи непоспішлива, розважлива, спокійно-врівноважена, гармонійно-виважена, реалізується як синтез різнорівневих одиниць, насамперед синтаксично-стилістичних фігур, художньо-синтаксичних структур.

Зауважимо, що синтаксична організація підпорядкована авторському задумові: показати в подробицях, докладно масштабність і конкретику описуваних реалій, відтворюваних почуттів, вражень, емоцій та переживань (тому така значна кількість порівняльних структур, наявність однорідних членів, відокремлених одиниць).

Схвально, що Леся Українка залишила нам у спадок класичні (вічні) зразки книжно-поетичного мовотворення.

Джерела та література

1. Українка Леся. Усі твори в одному томі / Леся Українка ; передм. М. І. Литвинця. – Київ ; Ірпінь : ВТФ «Перун», 2008. – 1376 с.

References

1. Busel, V., and Latnyk, H, and Lytvynets, M., eds. 2008. *Lesia Ukrainka. Usi tvory v odnomu tomi* [All works in one volume]. Kyiv: Perun (in Ukrainian).

Беценко Татьяна. Особенности синтаксическо-стилистической организации поэтического творчества Леси Украинки как уникальное явление в истории украинской художественной мысли. В статье представлено попытку осмыслить специфику поэтического таланта художника через призму анализа синтаксических стилистических средств, организующих словесно-образное творчество. Определены общие черты культурно-поэтического конти-

нуума Леси Украинки на примере анализа синтаксических структур. Рассмотрены и охарактеризованы в целом конструктивные стилистически синтаксические единицы. Лингвистический стиль поэтессы на синтаксическом уровне осмыслен как уникальное, сформированное на основе родной культурной среды явление в истории отечественной языковой стилистической парадигмы. Сделана попытка доказать, что стиль Леси Украинки – совершенное культурно-эстетическое явление, феноменальная сфера национальной культуры. Синтаксис поэтических приведений Леси Украинки – разнообразный, неоднородный. Всевозможные базовые (закономерные для нашей языковой системы) синтаксические структуры и явления, которые фиксируем в современной лингвистической теории, засвидетельствованы в поэтическом творчестве художника. Поэтический континуум Леси Украинки поражает масштабностью описания, монументальностью изображаемых картин. В связи с этим доминируют сложные синтаксические конструкции. Синтаксическим структурам присущ книжный характер. В целом для художественного языка автора характерны интеллектуализм поэтической фразы, содержательная емкость, многоплановость словесно-образных конструкций.

Ключевые слова: стиль, синтаксические средства языка, стилистические единицы, экспрессивный синтаксис, семантика синтаксических структур, эмоционально-экспрессивная окраска синтаксических структур, поэтика синтаксических единиц.

Betsenko Tetiana. Features of Syntactic and Stylistic Poetic Creativity of Lesia Ukrainka as a Unique Phenomenon in the History of Artistic thought Ukrainian. The article presents an attempt to understand the specificity of the poetic talent of the artist through the prism of analysis of syntactic stylistic means organizing verbal and figurative work. Identify common features of the cultural and poetic continuum of Lesia Ukrainka in the example of the analysis of syntactic structures. Examined and characterized the overall design is stylistically syntactic units. The linguistic style of the poet on the syntactic level comprehended as a unique, formed on the basis of native cultural environment of the phenomenon in the history of Russian language stylistic paradigm. Proposed intention to prove that the style of Lesia Ukrainka – a perfect cultural-aesthetic phenomenon, phenomenal sphere of national culture. Syntax poetic prizvedeny Lesia Ukrainka – diverse, neodnoplanovy. All kinds of basic (legitimate for our language system) syntactic structures and phenomena which we fix in modern linguistic theory, attested in the poetic works of the artist. Poetry continuum Lesia Ukrainka scale strikes description, monumental paintings depicted. Therefore dominated complex syntax. Syntactic structures inherent in the nature of the book. In general, the artistic language characteristic of the author is, intellectualism poetic phrases, meaningful capacity, diversity of verbal and figurative designs.

Key words: style, syntax means of language, stylistic unity, expressive syntax, semantics, syntactic structures, emotional and expressive coloration of syntactic structures, the poetics of syntactic units.

Стаття надійшла до редакції 03.10.2016 р.

СЕМАНТИКО-ПРАГМАТИЧНІ СМИСЛИ СТВЕРДЖУВАЛЬНИХ ЧАСТОК (НА МАТЕРІАЛІ ДРАМАТИЧНОГО ТЕКСТУ ЛЕСІ УКРАЇНКИ)

У статті досліджено семантико-прагматичні смисли стверджувальних часток, репрезентованих у драматичному тексті Лесі України, з'ясовано модально-експресивний потенціал аналізованих часток, їх синтагматичні властивості, здатність вступати в синонімічні відношення.

Ключові слова: частки, стверджувальні частки, об'єктивна модальність, констатувальна модальність, семантико-прагматичний смисл.

Частки сучасної української мови як семантико-граматичний клас мовних одиниць характеризуються порівняно з іншими класами службових слів найбільшою семантичною варіативністю, поліфункціональністю, неоднорідністю та строкатістю семантико-прагматичних смислів, зумовлених контекстуально та інтонаційно. Стверджувальні частки репрезентують підклас об'єктивно-модальних партикул, що виражають різноманітні комунікативно-прагматичні субкатегоріальні значення: підтвердження думки, вираження згоди, ствердження раніше висловленого, позитивна відповідь на поставлене запитання, висновковість щодо певних роздумів тощо. Указана група часток неодноразово ставала **об'єктом** зацікавлень багатьох українських та зарубіжних мовознавців (Катерина Симонова, Світлана Педченко, Лариса Бондаренко, Петро Дудик, Оксана Кушлик, Світлана Колесникова та ін.) [2; 5; 7; 9; 15].

Досліджувані партикули є репрезентантами категорії афірмативності, які разом з іншими мовними одиницями експлікують і об'єктивно-модальні, і суб'єктивно-модальні відтінки ствердження, корелюючи таким чином із категорією негативності. Указані лінгвальні категорії найбільшою мірою актуалізовані в діалогічному мовленні, що є визначальною рисою художнього тексту драматичного твору. Це, зокрема, підтверджує й В. В. Виноградов: «Мова драматичних творів становить сукупність систем композиційного об'єднання діалогічних відрізків у цілісну художню структуру. Тому вивчення мови драми повинно насамперед бути спрямованим на розкриття тих художніх тенденцій, які приховані в діалогічній формі» [цит. за: 12].

На сьогодні маємо чимало ґрунтовних праць, присвячених взаємодії екстралінгвальних та інтралінгвальних засобів у структурі драматичного твору, зокрема й проблемі діалогічності в драмі, адже саме діалог є «основною формою втілення авторського задуму в сценічній дії, формою розвитку сюжетної лінії, створення типових та своєрідних характерів» (Д. Х. Баранник) [1, с. 69]. На вагомість реплік персонажів у художній канві драматичного твору як засобах індивідуалізації, типізації та увиразнення указує й Г. П. Їжакевич [6]. Зважаючи на висловлене, погоджуємося з міркуванням І. М. Микитюк про те, що в сучасній лінгвістиці текст драми є ідеальним прикладом зображення реальної комунікації засобами художньої літератури [11].

На помітну актуалізацію лінгвістичних студій мови (зокрема, присвячених питанням мови сучасної драматургії – праці Н. А. Мостової, Т. В. Ткаченко, І. П. Зайцевої) звертає увагу О. В. Ожигова, що зумовлює актуальність нашої розвідки [13]. Слушною в цьому зв'язку є позиція Н. Д. Борисенко, згідно з якою «до драматичних творів може бути застосована та ж методика дослідження, що й для аналізу реального, повсякденного спілкування, оскільки у процесі створення персонажного мовлення драматург застосовує власний мовний досвід, спирається на свою мовну й комунікативну компетенцію. Як результат, висловлювання персонажів відбивають уявлення, що існують у лінгвокультурній спільноті» [4]. Тому на часі дослідження, присвячені аналізу мовних засобів вираження констатувальної модальності, репрезентованої в мовних партіях персонажів (репліках) у художньому тексті драми. Вибір матеріалу спричинений тим, що мова драми Лесі Українки належить до виняткових і оригінальних зразків не тільки української, а й світової художньої літератури [3; 8], адже «насамперед драматична спадщина письменниці є вершиною її поетичного генія і в якій найбільш повно розкрився її таланти» [20, с. 214]. Партикулярне вираження констатувальної модальності в художньому тексті драматичних творів Лесі Українки вперше стає предметом аналізу в українській лінгвістиці, у чому й полягає новизна пропонованого дослідження.

Мета статті – проаналізувати комунікативно-прагматичні смисли стверджувальних часток, ужитих у мовленні персонажів драматичних творів Лесі Українки. Джерельною базою дослідження послужили такі драми: «Лісова пісня» (ЛП), «У пуші» (УП), «Камінний господар» (КГ), «В катакомбах» (ВК), «Йоганна, жінка Хусова» (ЙЖХ).

Констатувальну модальність як один із видів об'єктивної модальності в українській мові репрезентують стверджувальні частки **так, авжеж, аякже, атож**, «які різняться лише сферами функціонально-стильового використання» [2, с. 14]. Окрім указаних партикул, які, на наш погляд, формують ядро цієї групи, семантику ствердження здатні актуалізувати у відповідних контекстах партикульовані просторічні інтер'єктиви (**еге (е), еге ж, ага, угу**), відприслівникові аналоги часток (**точно, так точно, звичайно, запевне, добре, гаразд, правильно, справді, правда, звичайно ж, і справді, та гаразд, а й справді** тощо), частки інших груп (**нехай (хай), ну-ну, а то** та ін.), неповнозначні лексичні комплекси, співвідносні з частками (**ще б пак, так і бути, не без того, так тому бути** і под.). Усі перелічені частки та їх аналоги чи еквіваленти характеризуються «акцентованою комунікативно-прагматичною спрямованістю, значним обсягом контекстуально детермінованих диференційних сем, спроможністю конституювати згорнуті суб'єктивні висловлення складної структури, спектр усіх способів експлікації яких ще не виявлений» [14, с. 98].

Безсумнівно, як і слід було очікувати, найчастотнішою в аналізованому художньому тексті є поліфункційна партикула **так**, яка утворилася на основі давньоруського прислівника *так*, що він, як зазначає К. Симонова, уживався разом із займенниковими формами *ми, ти, ви* як «клятвене слово» [15, с. 66]. Зазначена частка, ужита в репліках персонажів, у поєднанні з іншими лексичними, граматичними та інтонаційними засобами вираження модальності охоплює значний діапазон значень.

Найчастіше аналізована партикула використовується для підтвердження думки, висловлення згоди або ствердження раніше висловленого: [Кембль:] *Ми се тепера врадили на зборі, щоб батьку Годвінсону дім поставить*. [Річард:] *Мені здавалось...* [Годвінсон:] **Так**, я маю хату, але громада з доброті своєї замість хатини кам'яницю хоче для мене збудувать (УП); [Едіта:] *Сину, ти наче жалуєш про тії мрії, хоч сам ти зрозумів, що замість мрій...* [Річард:] **Так**, замість мрій тут потребують хліба! І я за се в них каменем не кину... (УП). Частка **так**, на думку С. Педченко, у контексті ствердження близька за семантикою до «це правда», тобто «експлікує контамінацію реального об'єктивно-модального значення та епістемічного суб'єктивно-модального значення достовірності» [14, с. 99]. Таку ж функцію виконують й інші частки **еге ж, ага,**

авжеж (усічений варіант **вжеж**) та їх аналоги **гарзд, добре, звичайно, справді**, наприклад: [Хуса:] *Не картай. Доволі з мене й так...* [Мелхола:] *Еге ж... доволі... Як я тобі казала: одружись тут, в Галілеї; хай і небагата, хай не шляхетна буде, та покірنا...* (ЙЖХ); [Лев:] *Се що за мара? Ага! вже знаю. Добре, що побачив!..* (ЛП); [Лукаш:] *Сами ж казали, що як вона глядить корів, то більше дають набілу.* [Мати:] *Вже ж – відьомське кодро!* (ЛП); [Килина:] *Та вже ж, у вас находишся в новому!..* (ЛП); [Годвінсон:] (до Кембля) *Я щось забув обличчя сеї жінки.* [Кембль:] (до Годвінсона) *Вжеж, бо вона не ходить на зібрання. Се жінка Ріверса, що втік в Род-Айленд після останніх виборів у нас* (УП); [Дон Жуан:] *Скажи йому, що сповіді бажає всесвітній грішник дон Жуан.* [Сганарель:] *Гарзд. Ви не дитина, я при вас не нянька* (КГ); [Водяник:] *Ну, розчеши, я сам люблю порядок. Чеши, чеши, я тута подожду, поки скінчиш роботу.* [Русалка:] *Добре, тату* (ЛП); [Кембль:] *Ні, сказано: «ні всякої подоби». Се бридко перед богом. Добре, дочко, Що ти спитала батьківської ради, Бо іграшки ведуть до згуби часом. Так, отже, більш портретів тих не треба.* [Дженні (смутно):] *Добре, татку* (УП); [Другий лицар:] *Я подожду. Але черга за мною?* [Анна:] *Звичайно* (КГ); [Лукаш:] *Ти плачеш, дівчино?* [Мавка:] *Хіба я плачу? (Проводить рукою по очах). А справді... Ні-бо! то роса вечірня. Заходить сонце... Бач, уже встає на озері туман...* (ЛП).

Досліджувані партикули, ужиті в емоційно забарвлених висловленнях, указують на категоричність ствердження. Це досягається насамперед відповідним інтонуванням або кількаразовим повторенням частки тощо, наприклад: [Дядько Лев:] (сідає під дубом на грубу коренину і пробує викресати вогню, щоб запалити люльку) *Аякже! викрешеш! і губка змокла... і трут згубився... А, нема на тебе лихої трясці!.. Чи не наросла на дубі свіжа?* (ЛП); [Лукаш:] *Та то якісь були такі летючі!* [Лев:] *Еге! то знаю ж я! То Потерчата! Ну-ну, чекайте ж, приведу я взавтра щеняток-ярчуків, то ще побачим, хто тут заскавучить!* (ЛП); [Річард:] *Панно Дженні, я вас прошу виразно відповісти. Ваш панотець мені уймає честі, прилюдно дорікаючи, що я вас баламутив нібито.* [Дженні:] (спалахнувши і перемігши сором) *Та вже ж! А хто ж мене рівняв і до принцеси, і до русалки... і... і вже не знаю, до кого ще? Хто правив теревені, аби мене барити?* (УП); [Марція:] *Авжеж, авжеж, нехай щадить здоров'я! (Завважаючи, що Публій наче думає лишитися з Йоганною, суворо глянула*

на нього.) *А що ж ти, Публію, хіба не йдеш?* (ЙЖХ); [Деві:] *От, певне, дядьку, там весело жилось!* [Річард:] **Так, так, мій хлопче...** (УП); [Деві:] *Ох, дядьку, розкажи про карнавал в тім місті на воді...* *Ну, як то зветься?* [Річард:] *В Венеції?* [Деві:] **Так! Так!** (УП). У наведених реченнях поряд зі стверджувальною семою водночас реалізовано різноманітні суб'єктно-аксіологічні експресивно-емоційні значення: відвертості, доброзичливості, обурення, погрози, докору, захоплення, іронії, причому іноді вказівку на відтінок значення письменниця подає в ремарці, наприклад: [Дженні:] (до Річарда з погрозою) *Ну, гаразд! Гаразд, я поясню* (УП); [Лукаш:] (оглядається) *Цить! почують мати! Вони вже й так тебе все називають накидачем...* [Мавка:] (спалахнула) **Так!** *хто не зріс між вами, не зрозуміє вас!* (ЛП); [Лев] *А що ж? таки й діжду. Що лісове, то не погане, сестро, – усякі скарби з ліса йдуть...* [Мати:] (глузливо) **Аякже!** (ЛП). В інших же випадках аналізовані партикули виражають «адгерентну (детерміновану конситуацією) експресивність, виконуючи роль своєрідного інтенсифікатора, який не має чітко окреслених меж, виділені значення перебувають у тісному взаємозв'язку, а тому розрізняються приблизно, почасти на інтуїтивному рівні» [14, с. 100].

Не менш частотними виступають досліджувані частки, експлікуючи стверджувальну, позитивну відповідь на поставлене запитання. Ця функція найповніше реалізована в діалогічному мовленні в коротких реченнях-відповідях на поставлене запитання, актуалізуючи комунікативне призначення розгляданих партикул. За таких умов частки виконують функцію еквівалента речення (слова-речення), репрезентуючи повністю або частково зміст попередньої репліки. Погоджуємося зі С. Педченко, що «семантична специфіка вираженого партикулою нечленованого комуніката виявлена в реалізації широкого кола модусних значень адресатної сфери: згода з висловленим судженням, згода виконати прохання, підтвердження висловленого, указівка на успішність перебігу мовленнєвого акту, оцінка повідомлюваного з погляду його відповідності очікуваному» та ін. [14, с. 100], наприклад: [Командор:] (тихо до Анни) *Чи се такий в Севільї звичай?* [Анна:] **Так.** [Командор:] *Чи й я повинен стати?* [Анна:] *Ні* (КГ); [Лукаш:] *Ти бігла?* [Мавка:] *Як білиця.* [Лукаш] *Втікала?* [Мавка:] **Так** (ЛП); [Анна:] (в задумі) *То де ж є в світі тая справжня воля?.. Невже вона в такім житті, як ваше?* [Анна:] (стиха) **Так...** *се жит-*

тя! (КГ); [Анна:] (переймає) ...у чистому нагірному повітрі без пахоців облесливих долин. Чи так? [Командор:] **Так**. Дайте руку. (Анна подає руку, він стискає). І добраніч. [Анна:] Ви йдете? [Командор:] **Так**, на раду капітулу, як часом запізнююся, то не ждїть (КГ) [Неофіт-раб (впадає йому в річ з радісною надїєю):] Значить, царство божє настати може в кожен день і час? [Єпископ:] **Запевне так** (ВК); [Неофіт-раб (здержано):] Спасибі, пане. [Єпископ (поправляє):] Брате. [Неофіт-раб (байдуже):] **Хай і так** (ВК).

У досліджуваному художньому тексті Лесі Українки такі комунікативи здебільшого поширені післятекстом, який допомагає розкривати позицію співрозмовника, наприклад: [Кембль:] *Едіто, чи пам'ятаєш, як з твоїм старим ми англїканцям завдавали гарту?* [Едіта:] **Так**, брате Джошуе, я не забуду, яким ти був товаришем для Джека (УП); [Річард:] *Готовий комин, навіть побілили. (Скидає фартуха і вішає вкупі з знаряддям на кілок.) Кінець. (Сїдає на ослін перед коминком.) Та й утомивсь! А ти, малий?* [Деві:] **Я? Так**, не дуже. Дядьку, ось пожди, я хрусту принесу, вогонь підживим (УП); [Марція:] (спалахує radoцями) *Ах, тую!.. Я не хочу образати гостинності твоєї, гречний пане. Адже, по східному звичаю, гості не сміють відмовляться від дарунків, бо то була б господарям образа?* [Хуса:] **Авжеж**, такий у нас ведеться звичай. І я безмірно вдячний за уважність до мене й до звичаїв мого люду (ЙЖХ); [Русалка:] (поволі опускаючися в воду) *Я йду, я йду... А бавитися можна з рибалкою?* [Водяник:] **Та вже ж**, про мене, бався (ЛП).

Цікавою, на наш погляд, є така стилістична деталь, як ускладнення письменницею післятексту за допомогою тавтології, яка ще більш увиразнює констатувальну модальність, наприклад: [Дон Жуан:] *І в мрії?* [Анна] **Так**, і в мрії теж (КГ); [Анна] *Ви завжди носите його?* [Дон Жуан:] **Так**, завжди. [Анна:] *Ви дуже вірний.* [Дон Жуан:] **Так**, я дуже вірний (КГ); [Анна:] (живо) *За який щабель? Таж вище є тільки трон!* [Командор:] **Так**, тільки трон (КГ); [Командор:] *...Найвища скеля лише тоді вінець почесний має, коли зів'є гніздо на ній орлиця.* [Анна:] *Орлиця?* [Командор:] **Так**, орлиця тільки може на гострому і гладкому шпилі собі тривку оселю збудувати і жити в ній, не боячись безвіддя, ні сонця стріл, ані грізби перунів (КГ).

Зауважимо принагідно, що письменниця поряд із партикулами як засобами реалізації категорії афірмативності часто вживає розгорнуті синтаксичні конструкції із семантикою ствердження (**се правда, але**

ж се правда, я з вами згоджуюсь), наприклад: [Річард:] (*придивляючись до фігурки*) *От що, Деві, у нього має бути довший ніс і голова похнюплена...* [Деві:] **Се правда**. Так можна ще поправити, хліб свіжий (УП); [Анна] *Се найнудніший в світі проповідник!* [Командор:] **Я з вами згоджуюсь**. Та королева злюбила ті казання (КГ); [Дон Жуан:] *Ся обручка не збудить грішних спогадів Долорес* (тихо) **Се правда** (КГ); [Річард:] *Там писав він, що образів не треба поважати, що англіканська церква нечестива...* [Деві:] **Але ж се правда!** То ж бабуня каже, що і в Святім письмі виходить так! (УП).

Активно використовує Леся Українка аналітичні партикули або їх еквіваленти, до складу яких уходять заперечні частки **ні** та **не**. У складі таких неповнозначних лексичних комплексів (зокрема, **чом ні, чому ж би ні, чому ж би й ні, вже ж не інакше**) указані частки стають виразниками ствердження, зумовленого насамперед контекстом, інтонацією, логічним наголосом тощо, наприклад: [Мавка:] (*з острахом*) *Як-то? Жати? Ви хочете, щоб я сьогодні жала?* [Мати:] **Чому ж би ні?** Хіба сьогодні свято? (ЛП); [Дон Жуан:] *Ви й тепер в ній певні?* [Анна:] **Чому ж би й ні?** (КГ); [Дон Жуан:] *Долорес персня маю вам віддати?!* [Анна:] **Чом ні?** Таж я Долорес не вбивала (КГ); [Сганарель:] (*рушає, але спиняється, оглянувшись на дон Жуана*) *А що, як я вам принесу відповідь?* [Дон Жуан:] **Вже ж не інакше** (КГ); [Мавка:] *А бачити хотів?* [Лукаш:] **Чому ж би ні?..** Що ж, ти зовсім така, як дівчина... ба ні, хутчій як панна, бо й руки білі, і сама тоненька, і якось так убрана не по-наськи... (ЛП). Такі одиниці легко можна замінити синонімічними відповідниками: **так, авжеж, звичайно, запевне**.

Окрім первинної функції ствердження, частка **так** та похідні від неї партикулярні комплекси можуть виражати й периферійний комуникативно-прагматичний смисл «підтвердження роздумів із приводу чогось». З указаним значенням партикули актуалізовані в реченнях, у яких персонаж підсумовує пережите, побачене, виражає своє ставлення до нього, вони указують на здогад про щось, розгадку чогось, це ніби своєрідний відгук мовця на власні думки, вимовлені вголос або й не висловлені, наприклад: [Сганарель:] *Навіщо ви все точите ту шпагу?* [Дон Жуан:] **Так**, звичка (КГ); [Долорес:] *Яка ж то мрія?* [Анна:] *Ет, так, химери!.. Мариться мені якась гора стрімка та неприступна, на тій горі міцний, суворий замок, немов гніздо орли-*

не... (КГ); [Річард:] «Хай згине світ, а хист хай буде». [Деві:] Хист? [Річард:] **Ну так**, скульптура, музика, малярство... (УП); [Русалка:] Ну, то нехай тепер жалобу спустить аж до землі, бо вітра обійняти повік не зможе – він уже пролинув. (Тихо, без плеску, відпливає від берега і зникає в озері). [Мавка:] (тихо, з глибокою журбою) **Так...** він уже пролинув... (ЛП); [Хуса:] **Так от:** доволі теревені править, іди, передягнись, – бо гості будуть (ЙЖХ); [Річард:] Я не на тебе. Ти, Деві, не вважай. [Деві:] **Так от що**, дядьку, – якось я пробував ліпити з хліба... (УП); [Деві:] Вони вже йдуть. [Крістабель:] Ой! [Річард:] Хто? [Деві:] Усі старі і Годвінсон! (Вибігає в ванькир.) [Річард:] **Так от що!** Розумію... Ну що ж, нехай ідуть. Не бійся, Бело! (УП).

В аналізованому тексті виявлено випадки вживання конструкцій, коли повторювана частка **так**, розміщуючись на межі двох висловлень, поєднує функцію текстової скріпи з роллю анафоричного елемента, наприклад: [Мавка:] *Бо він був ніжний, той весняний легіт, співаючи, їй розвивав листочки, милуючи, розмаяв їй віночка і, пестячи, кропив росою косу... **Так, так...** він справжній був весняний вітер, та іншого вона б не покохала* (ЛП).

Контекстуально чи ситуативно залежне значення ствердження, згоди зі сказаним чи з наявною ситуацією дійсності із нашаруванням суб'єктивно-аксіологічних відтінків можуть актуалізувати відприслівникові, відіменникові та відзайменникові частки чи їх еквіваленти (**та добре, вже добре, та добре вже, та звичайно, а правда, а й справді, ото-то й ба, а що ж**), наприклад: [Дуенья:] *Моя сеньйоро милостива! Пробі, таж я стара, гостець мене так мучить! Сеньйора бачить, як напухли руки? Я далєбі від болю ніч не спала.* [Анна (глянувши на руки дуеньї):] *А справді спухли. Ну, **вже добре**, йдіть, лиш не баріться* (КГ); [Лукаш:] (дивиться на неї з легковажною усмішкою) *А хто ж тут недогарків отих глядіти буде?* (Показує на віз і начиння). [Килина:] (господарно) **Ой правда, правда, ще порозтягають!** (ЛП); [Мавка:] *Чом же? Що тільки вмію, рада допомогти.* [Мати:] **Ото-то й ба**, що неконечне вмієш: політниця з тебе абияка, тащити сіна – голова боліла... Як так і жати маєш... (ЛП).

Помітне використання Лесею Українкою у складі таких аналітичних одиниць підсилювальних часток **а й та**, які виступають своєрідними маркерами-репрезентантами того чи того модального відтінку, наприклад: [Мати:] *Як – яка робота? А хто ж обору мав загоро-*

дити? [Лукаш:] **Та добре вже**, загороджу, нехай-но (ЛП); [Мати:] *Ну, то хоч раз послухай – не завадить. (Прикро дивиться на Мавку). І що се за манаття на тобі? Воно ж і не вигідне при роботі. Я маю дещо там з дочки-небіжки, піди вберися – там на жердці висить. А се, як хоч, у скриню поклади.* [Мавка:] **Та добре**, можу й переодягтися (ЛП); [Сганарель:] *Як же сповістити? Од вашого імення?* [Дон Жуан:] **Та звичайно** (КГ); [Мавка:] *Не зневажай душі своєї цвіту, бо з нього виросло кохання наше! (Раптом уриває). Ти смієшся?* [Лукаш:] **Та справді**, якось наче смішно стало... Убрана по-буденному, а править таке, немов на свято орацію! (Сміється) (ЛП); [Лукаш:] (тривожно) *Ти?* [Килина:] **А що ж!** Я відаю, кого ти дожидаєш, та тільки ба! – шкода твого ждання! Якщо й було, то вже в стовпець пішло... (ЛП); [Лукаш:] *А дай сюди сопілочку. (Бере сопілку). Хороша. З верби зробив?* [Хлопчик:] **А що ж**, он з теї-о. (Показує на вербу, що сталася з Мавки) (ЛП).

Отже, стверджувальні частки як репрезентанти констатувальної модальності в художньому тексті драматичних творів Лесі Українки належать до важливих текстотвірних одиниць, виражаючи широкий спектр комунікативно-прагматичних смислів. Аналізовані партикули поживляють мовлення героїв, роблять його емоційно забарвленим, експресивно насиченим. Письменниця в конституюванні тексту послуговується всім багатством виражальних засобів, пов'язаних із категорією афірмативності. В аналізованому художньому тексті виявлено як загальноживані стверджувальні частки, їх аналоги та еквіваленти (так, еге, еге ж, авжеж, аякже, добре, гаразд, звичайно, справді), так і партикули, характерні саме для ідіостилю письменниці (**вжеж, та вже ж, ото-то й ба, а що ж, чому ж би ні**). Перспективними вважаємо подальші дослідження партикул із заперечним, питальним та волітивним модальними значеннями, що їх ужито в художньому тексті драматичних творів Лесі Українки.

Джерела та література

1. Баранник Д. Х. Драматичний діалог (питання мовної композиції) / Д. Х. Баранник, Г. М. Гай ; відп. ред. В. С. Ващенко. – К. : Вид-во Київ. ун-ту, 1961. – 163 с.
2. Бондаренко Л. Вторинні частки як засоби створення констатуючої модальності / Людмила Бондаренко // Наук. вісн. Херсон. держ. ун-ту. Серія : Лінгвістика. – Херсон : Вид-во ХДУ, 2008. – Вип. VI. – С. 14–20.

3. Бондарчук Л. Народнорозмовна лексика в «Лісовій пісні» Лесі Українки / Л. Бондарчук // *Культура слова*. – 1996. – Вип. 46–47. – С. 27–31.
4. Борисенко Н. Д. Драматичний твір як об'єкт лінгвістичного дослідження [Електронний ресурс] / Н. Д. Борисенко // *Всеукр. наук. конф. пам'яті д-ра філол. наук, проф. Д. І. Квеселевича*. – 2014. – Режим доступу : <http://eprints.zu.edu.ua/15588/>
5. Дудик П. С. Синтаксис сучасного українського розмовного літературного мовлення (Просте речення. Еквівалент речення) / П. С. Дудик. – К. : Наук. думка, 1973. – 136 с.
6. Їжакевич Г. П. Засоби мовної типізації та сценічної виразності в творах української радянської драматургії післявоєнного періоду / Г. П. Їжакевич // *Грамматичні та стилістичні студії з української і російської мов.* – К. : Наук. думка, 1965. – С. 33–50.
7. Колесникова С. М. Русские частицы: семантика, грамматика, функция : монография / С. М. Колесникова. – М. : Флинта, 2012. – 112 с.
8. Крупеньова Т. І. Компоненти онімного простору драматургії Лесі Українки / Т. І. Крупеньова // *Наук. вісн. Південноукр. держ. пед. ун-ту ім. К. Ушинського*. – 1999. – Вип. 6–7. – С. 21–26.
9. Кушлик О. П. Омонімія незмінних класів слів : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.02.01 / Кушлик Оксана Павлівна ; Львів. нац. ун-т ім. І. Франка. – Львів, 2000. – 20 с.
10. Левчук Ю. Драматичний діалог у творчості Лесі Українки / Юлія Левчук // *Наукові праці (до 100-річчя від дня смерті Лесі Українки) / Тбіліс. держ. ун-т ім. І. Джавахішвілі ; Ін-т україністики ; Крим. гуманіт. ун-т. – Тбілісі : ТДУ ім. І. Джавахішвілі, 2014. – Вип. XIV. – С. 201–219.*
11. Микитюк І. М. Комунікативно-прагматичний аспект номінації-звертання в англomовному драматичному творі / І. М. Микитюк // *Вісн. Київ. нац. лінгв. ун-ту. Серія : Філологія*. – 2000. – Т. 3, № 2. – С. 119–124.
12. Ожигова О. В. Художній стиль (мова драматургії) [Електронний ресурс] / О. В. Ожигова. – Режим доступу : <http://www.kulturamovy.org.ua/КМ/pdfs/reg/2c-1.pdf>
13. Ожигова О. В. Нові стилістичні акценти сучасної української драми / О. В. Ожигова // *Культура слова*. – 2002. – Вип. 61. – С. 18–24.
14. Педченко С. До проблеми модальної ідентифікації стверджувальної частки **так** / Світлана Педченко // *Філологічні науки : зб. наук. пр.* – Полтава : [б. в.], 2013. – Вип. 13. – С. 98–105.
15. Симонова Е. С. Формирование состава и развитие функций модальных частиц в украинском языке : дисс. ... канд. филол. наук : 10.02.02 / Симонова Екатерина Степановна. – К., 1982. – 254 с.
16. Українка Леся. Зібрання творів. У 12 т. Т. 3 / Леся Українка. – К. : Наук. думка, 1976. – 480 с.
17. Українка Леся. Зібрання творів. У 12 т. Т. 4 / Леся Українка. – К. : Наук. думка, 1976. – 352 с.

18. Українка Леся. Зібрання творів. У 12 т. Т. 5 / Леся Українка. – К. : Наук. думка, 1976. – 336 с.
19. Українка Леся. Зібрання творів. У 12 т. Т. 6 / Леся Українка. – К. : Наук. думка, 1977. – 416 с.
20. Януш Я. Роль Лесі Українки в інтелектуалізації української літературної мови / Я. Януш // Леся Українка і сучасність : зб. наук. пр. // Волин. нац. ун-т ім. Лесі Українки, Наук.-дослід. ін-т Лесі Українки. – Луцьк : РВВ «Вежа» Волин. нац. ун-ту ім. Лесі Українки, 2008. – Т. 4, кн. 2. – С. 210–220.

References

1. Barannyk, D. Kh. and Hai, H. M. 1961. *Dramatychnyi dialoh (Pytannia movnoi kompozytsii)* [Dramatic Dialog (The Issue of the Linguistic Composition)]. Kyiv: Kyivskyi universytet (in Ukrainian).
2. Bondarenko, L. 2008. “Vtorynni chastky yak zasoby stvorennia konstatuiuchoi modalnosti” [Secondary particles as a Means of Creating Decisive Modality]. *Naukovyi visnyk Khersonskoho derzhavnoho universytetu. Seria Lingvistyka*, 4: 14–20 (in Ukrainian).
3. Bondarchuk, L. 1996. “Narodnorozmovna leksyka v «Lisovii pisni» Lesi Ukrainky” [Spoken Language in *Lisova Pisnya* by Lesya Ukrainka]. *Kultura Slova*, 46–47: 27–31. Kyiv (in Ukrainian).
4. Borysenko, N. D. 2014. “Dramatychnyi tvir yak obiekt linhvistychnoho doslidzhennia” [Dramatic Work of Art as an Object of Linguistic Research]. *Konferentsiia pamiati profesora Kveselevycha*. Available at: <http://eprints.zu.edu.ua/15588/> (in Ukrainian).
5. Dudyk, P. S. 1973. *Syntaksys suchasnoho ukrainskoho rozmovnoho literaturnoho movlennia (Proste rechennia. Ekvivalent rechennia)* [The Syntax of Contemporary Ukrainian Literary Colloquial Speech (A Simple Sentence. Equivalent of a Sentence)]. Kyiv: Naukova dumka (in Ukrainian).
6. Yizhakevych, H. P. 1965. “Zasoby movnoi typizatsii ta stsenichnoi vyraznosti v tvorakh ukrainskoi radianskoi dramaturhii pisliavoiennoho period” [Means of the Language Typification and Scenic Expression in the Works of Ukrainian Soviet Drama of the Postwar Period]. *Hramatychni ta stylistychni studii z ukrainskoi i rosiiskoi mov*, 33–50. Kyiv: Naukova dumka (in Ukrainian).
7. Kolesnykova, S. M. 2012. *Ruskiie chastitsy: semantika, grammatika, funktsiia* [Russian Particles: Semantics, Grammar, and Function]. Moskva: Flinta (in Russian).
8. Krupeniova, T. I. 1999. “Komponenty onimnoho prostoru dramaturhii Lesi Ukrainky” [Components of Onymic Space of Lesya Ukrainka’s Drama]. *Naukovyi visnyk Pivdenoukrainskoho derzhavnoho pedahohichnoho universytetu imeni K. Ushynskoho*, 6–7: 21–26 (in Ukrainian).
9. Kushlyk, O. P. 2000. *Omonimiia nezminnykh klasiv sliv* [Homonymy of Permanent Class of Words]. PhD diss., Lvivskyi natsionalnyi universytet imeni I. Franka (in Ukrainian).
10. Levchuk, Yu. 2014. “Dramatychnyi dialoh u tvorchosti Lesi Ukrainky” [Dramatic Dialogue in Lesia Ukrainka’s Literary Activity]. *Naukovi pratsi*, XIV: 201–219. Tbilisi (in Ukrainian).

11. Mykytyuk I. M. 2000. “Komunikatyvno-prahmatychnyi aspekt nominatsii-zvertannia v anhlomovnomu dramatychnomu tvori” [Communicative-pragmatic Aspect of Nomination-appeal in an English Dramatic Work of Art]. In *Visnyk Kyivskoho Natsionalnoho Linhvistychnoho Universytetu*, edited by O. P. Prorochenko, 3 (2): 119–124 (in Ukrainian).
12. Ozhyhova O. V. “Hudozhnii styl (mova dramaturhii)” [Art Style (the Language of Drama)]. Available at: <http://www.kulturamovy.org.ua/KM/pdfs/reg/2c-1.pdf>
13. Ozhyhova O. V. 2002. “Novi stylistychni aktsenty suchasnoi ukrainskoi dramy” [New Stylistic Accents of Contemporary Ukrainian Drama]. *Kultura Slova*, 61: 18–24 (in Ukrainian).
14. Pedchenko, S. 2013. “Do problemy modalnoi identyfikatsii stverdzhivalnoi chastky *tak*” [To the Problem of the Modal Identification of the Affirmative Particle *yes*]. *Filolohichni nauky*, 13: 98–105. Poltava (In Ukrainian).
15. Simonova, Ye. S. 1982. “Formirovaniie sostava i razvitiie funktsyi modalnykh chastits v ukrainskom yazyke” [Formation of the Constituents and Development of Functions of Modal Particles in the Ukrainian language]. PhD diss. Kyiv.
16. Ukrainka, Lesia. 1976. *Zibrannia tvoriv u 12 tomakh* [Collected works], 3. Kyiv (in Ukrainian).
17. Ukrainka, Lesia. 1976. *Zibrannia tvoriv u 12 tomakh* [Collected works], 4. Kyiv (in Ukrainian).
18. Ukrainka, Lesia. 1976. *Zibrannia tvoriv u 12 tomakh* [Collected works], 5. Kyiv (in Ukrainian).
19. Ukrainka, Lesia. 1977. *Zibrannia tvoriv u 12 tomakh* [Collected works], 6. Kyiv (in Ukrainian).
20. Yanush, Ya. 2008. “Rol Lesi Ukrainky v intelektualizatsii ukrainskoi literaturnoi movy” [The Lesya Ukrainka’s Role in the Intellectualization of Ukrainian Literary Language]. *Lesia Ukrainka i sychasnist*, 4 (2): 210–220. Lutsk (in Ukrainian).

Джочка Ирина. Семантико-прагматические смыслы утвердительных частиц (на материале драматического текста Леси Украинки). В статье исследованы утвердительные частицы как репрезентанты констатирующей модальности в художественном тексте драматических произведений Леси Украинки. Установлено, что партикулы являются одними из важных текстообразующих единиц, поскольку выражают широкий диапазон коммуникативно-прагматических смыслов. Определено, что наряду с утвердительной семой частицы реализуют различные субъективно-аксиологические экспрессивно-эмоциональные значения: открытости, доброжелательности, возмущения, угрозы, упрека, увлечения, иронии и т. д. Обращено внимание как на общеупотребительные утвердительные частицы, их аналоги и эквиваленты, так и на партикулы, характеризующие именно идиостиль писательницы. Проведенный анализ позволил также определить их синтагматические свойства, способность устанавливать синонимические отношения.

Ключевые слова: частицы, утвердительные частицы, объективная модальность, констатирующая модальность, семантико-прагматический смысл.

Dzhochka Iryna. Semantic-Pragmatic Meanings of Affirmative Particles (Based on the Lesia Ukrainka's Dramatic Text). In the article the affirmative particles are analyzed as representants of decisive modality in the Lesia Ukrainka's fictional dramatic text. It has been mentioned that particles are one of the most important text-forming units as they express a wide range of communicative and pragmatic meanings. It has been found that along with the affirmative same particles implement various subject-axiological, expressive and emotional meanings such as openness, kindness, anger, threats, accusation, admiration, irony and so on. The commonly used affirmative particles, their analogs and equivalents as well as particles, describing the writer's idiosyncrasy are researched. Attention is paid also to their syntagmatic peculiarities and the ability to take the synonymous relations.

Key words: particles, affirmative particles, objective modality, decisive modality, semantic and pragmatic meaning.

Стаття надійшла до редакції 07.10.2016 р.

УДК 821.161.2–6 Леся Українка: 821.124'02–84

Дзвенислава Коваль-Гнатів

АНТИЧНІ ПАРЕМІЇ В ЕПІСТОЛЯРНІЙ СПАДЩИНІ ЛЕСІ УКРАЇНКИ

Досліджено латиномовні крилаті вислови в листах Лесі Українки, їхнє походження, часовий розвиток, уживання у творах античної літератури, в епістолярії письменниці, увагу акцентовано на значенні античних паремій і їх функціональності в її кореспонденції.

Ключові слова: паремії, епістолярій, крилаті вислови, пареміографія, антична міфологія, криптонім, першоджерело виразу.

Сучасний термін *паремія* походить із давньогрецької мови, *paroimia* – це влучний вислів, прислів'я, приказка, крилате слово. Вираз «крилате слово», який став терміном, уперше трапляється в «Іліаді» й «Одіссеї» Гомера, давньогрецького поета VIII ст. до н. е., і він часто передуює прямій мові в Гомера:

*Дуже Ахілл здивувався – озирнувся й Палладу Афіну
Зразу впізнав, а в неї лиш очі страшиливо блищали.
От він озвався до неї і слово промовив крилате [2, с. 31].*

Гомер називав важливі й вдалі висловлювання крилатими, тому що думка летить на крилах слова від одного співрозмовника до іншого:

*Так він молився. До нього наблизилась тихо Афіна,
Ментора вигляд прибравши, з ним постаттю й голосом схожа,
І, промовляючи, з словом звернулась до нього крилатим [3, с. 50].*

Давньогрецькі та давньоримські поети, філософи, оратори, державні й політичні діячі часто не лише вживали паремії, а й самі були їхніми творцями. Арістотель уважав паремії залишками фрагментів давньої мудрості, яка загинула під час великих катастроф людства, але уривки її якимсь чином уцілили й дійшли до нащадків. За свідченням Діогена Лаертського, Арістотель був автором книги про прислів'я, яка не збереглася [4, с. 213]. А Квінтіліан, відомий римський ритор, у своїй праці «De institutione oratoria» («Про навчання оратора») у V книзі зазначає, що без доброго знання прислів'їв та вміння вчасно й доречно вставляти їх у свої промови неможливо стати справжнім оратором, майстром слова. Прислів'я, на думку автора, є незаперечно правдивими і стають надбанням усього народу. Їм властива пошана до давньої мудрості. Антична паремійна творчість збереглася лише фрагментарно, оскільки в той час не було ні дослідників, ні збирачів цих влучних висловів. До сьогодні дійшов лише частково збережений збірник «Сентенцій» Публія Сіра, давньоримського комедіографа й актора.

Розвиток європейської пареміографії починається від Еразма Роттердамського, з його книги «Adagiorum collectanea» («Збірка прислів'їв»), виданої в Парижі 1500 р. А сам термін «крилаті слова» з'явився в XIX ст. завдяки праці німецького мовознавця Георга Бюхмана, який у 1864 р. видав книгу під назвою «Крилаті слова. Скарбниця цитат німецького народу». Тут уперше вислів «крилаті слова» він ужив як термін. Згодом такі збірки були опубліковані в Англії, Франції, Росії. В Україні перша збірка крилатих слів вийшла 1964 р.

Античні паремії вживалися протягом тисячоліть, вони активно функціонували й функціонують у мовному та літературному середовищах, зокрема й у творчості. Є вони й у творах українських письменників. Так, в епістолярній спадщині Лесі Українки, яка близька до

її художньої творчості, на що вказують В. Святовець, М. Коцюбинська, Н. Зборовська, І. Білодід, можна знайти чималу їх кількість. Вони органічно вплетені в тексти листів поетеси, що свідчить про високу освіченість Лесі Українки, її чудове знання не лише рідної мови, а й таких давніх мов, як грецька чи латинська. Крім уже згаданих науковців, епістолярну спадщину письменниці досліджували Л. Бублейник, С. Богдан, Г. Аркушин.

Тема латиномовних паремій у листах Лесі Українки надзвичайно цікава, але фактично мало досліджена.

Епістолярій поетеси – чудовий взірець спілкування з родиною, друзями, видавцями, літературним і мистецьким світом. Він розкриває багатогранну й самобутню постать письменниці, її вдачу й талан. І у своїй творчості, і в стосунках із людьми Леся Українка щира, відверта. У листі до свого дядька Драгоманова, написаному 5 січня 1894 р. в Києві, письменниця зізнається: «Господи, як мені самій тяжкий сей мій тон римського авгура! Але що ж зроблю, коли я, як і всі ми, живу під павутиною. Я думаю, [під] Дамокловим мечем краще, ніж під павутиною, бо там людина себе величніше почуває, а тут часом сам собі злиденною мухою здаєшся...» [5, с. 233]. Римський авгур із давньої історії – це жрець, який за польотом птахів тлумачив волю богів, а в переносному значенні – це людина, яка висловлює свої думки завуальовано, цілком незрозуміло для інших. Тож і письменниця мусила часто в написанні листів удаватися до тону римського авгура. Відомо, що Леся Українка була чудовим конспіратором. Вона шифрувала свої видання. Стосовно шифрів і спільної справи радилася з тими людьми, яким, безперечно, довіряла. Так, у листі до М. Кривинюка від 23 вересня 1901 р. Леся Українка висловлює свої міркування щодо свого криптоніма, який стосується, як зауважує у своїй статті Т. Борисюк [1, с. 3], видання брошури перекладу книги Дікштейна «Хто з чого жиє»: «Я думаю дати аполог Просвіті, як люди радять, а ініціали автора – «(У)країнець (С)вого (Д)ому» можуть все таки стояти під заголовком своїм порядком, а як Просв[іта] має гроші на видання, то і owszem, бо мої на доріжці не валяються» [5, с. 566]. І в листі від 4 жовтня того ж року до М. Кривинюка читаємо: «Щодо псевдоніма, про який писала той раз, то, кажуть, що краще тільки дві остатні літери ініціалів без першої (У.), ну, “най буде!”» [5, с. 569]. Нагадаємо, що вислів «Дамоклів меч» походить від давньогрецької легенди про Дамокла, який жив за часів

сиракузького тирана Діонісія Старшого (432–367 рр. до н. е.) і над яким під час бенкету на кінській волосині повісили гострий меч, щоб нагадати йому про небезпеку, яка постійно чигає над тираном. Використовуючи крилатий вислів *Дамоклів меч*, який означає постійну небезпеку, Леся Українка зауважує, що є ще гірші й важчі умови життя під павутиною, яка символізує тиск тодішніх буденних обставин, котрі не дають навіть дихати людині. «Живемо все-таки під Дамокловим мечем ...» [6, XII, с. 208], – пише Леся до сестри Ольги 23 квітня 1907 р. із Ялти, маючи на увазі небезпеку недуги, з якою боровся її чоловік Квітка. Так само у значенні недуги письменниця вживає вислів *Дамоклів меч* у листі до М. І. Павлика від 24 квітня 1903 р., написаному в Сан-Ремо: «Боюся тільки, коли б осінь мені знов не зробила несподіванки, як торік і позаторік, – все-таки моє “вигоєння” далеко не міцне і “рецидив” висить Дамокловим мечем над головою» [6, XII, с. 68].

Цікавий вислів *ліхтар Діогена*, який трапляється в листі до Драгоманова від 17 серпня 1893 р., що його Леся Українка написала в Одесі, означає спосіб пошуку справжньої людини. В античності цей пошук був зовнішній, бо ж, за свідченням Діогена Лаертського, грецький філософ Діоген із Синопа, засвітивши вдень ліхтар, блукав із ним вулицями, говорячи, що шукає людину. У Лесі Українки цей пошук внутрішній, глибинний, як зауважує письменниця: «З великою радістю написала б я оду ірландському гомрулерові, та він, здається, не любить сього розділу літератури, сподіваюсь йому чим іншим прислужитись. От уже іменно, якби я була способна на обожание, то звертала б його на таких людей, на яких ніяк не міг натрапити бідолаха Діоген з своїм ліхтарем. Я маю кращу долю, чи може кращого ліхтаря, бо таки, хоч не часто, а все ж бачу “людей”...» [6, X, с. 162].

Леся Українка майстерно вплітає латиномовні паремії у свої висловлювання, що свідчить про високу освіченість письменниці, її глибокі знання в царині античного світу. Цікаво, що досить часто античні паремії трапляються в листах письменниці до брата Михайла, сестри Ольги, до М. Павлика, А. Кримського, І. Франка, Г. Хоткевича. Листи до відомих і шанованих адресатів – своєрідні чудові взірці художньої прози, насичені мовним різнобарв'ям. Чимала кількість латиномовних крилатих висловів пов'язана з античною міфологією, зокрема з Немезідою – «Таки єсть Немесіда на світі» [6, XII, с. 10], Пегасом – «...коли такий наш фатум неминучий, то даремно й тікати

від нього, а хто не хоче коритись, нехай осідлає того фатума замість Пегаса та й їде, куди сам схоче» [6, XII, с. 18], Юпітером – «...тепер не хочу бути тим “Юпітером, що сердиться”» [6, XII, с. 19], Сізіфом – «Resurrexi! (я воскресла!) От і знов беруся здійсмати “сізіфовий камінь” догори!..» [6, X, с. 58]. У грецькій міфології Сізіф – цар Коринфу, який, кинувши виклик богам, був жорстоко покараний за непослух їм та гординю. Щоразу він був змушений викочувати на гору важкий камінь, який, досягши вершини, зривався й падав униз. Вислів *Сізіфовий камінь* означає виснажливу, безплідну та нескінченну працю й перегукується з віршем Лесі Українки «Contra spem spero» («Без надії сподіваюсь»):

*Я на гору круту крем'яную
Буду камінь важкий підіймать
І, несучи вагу ту страшную,
Буду пісню веселу співать* [6, I, с. 56]

та поемою «Орфеєве чудо».

Цікаве міркування письменниці щодо образу Сізіфа в листі до Г. М. Хоткевича від 9 березня 1907 р. з Колодяжного: «...є й комічний елемент в образі того злочасного Сізіфа, що тягне свою фатальну каменюку, нікому не потрібну, на якусь фантастичну гору, а каменюка візьме та й гепне зненацька додолу “и кажинный раз на эфтом самом месте”. Та, знаєте, і психологія людини під Дамокловим мечем, коли дати їй “різностороннє освітлення”, либонь, може постачити якийсь матеріал і для запорозького жарту (наприклад: “Не трать, куме, сили, спускайся на дно”» [6, XII, с. 195].

Для опису відповідних рис своїх друзів і супротивників Леся Українка використовує в листах образи з давньогрецької міфології. Наприклад, О. Кониського вона називає Циклопом (таке прізвисько він мав у «Плеяді»), а М. Лисенка – Орфеєм. У Лесиному листі до брата Михайла від 12 грудня 1893 р. читаємо: «Справа Циклопа з Орфеєм розійшлася, як заячий жир, і ніхто нікому нічого не доказав» [6, X, с. 186]. Редакторів із «Киевской старины» Леся Українка називає аргусами, тобто пильними й суворими наглядачами. Слово *аргус* має міфічне походження. У давніх греків Аргус – стоокий велетень, що охороняв царівну Іо. «Я з Єфремовим полемізувала, тільки моїй полеміці не довелось побачити світу завдяки аргусам з “Киевской старины”» [6, XII, с. 51].

В епістолярії Лесі Українки трапляється чимало латиномовних паремій, які походять із творів грецьких і римських поетів, істориків, ораторів. Наприклад, *мовчання – знак згоди*. Цей вислів знаходимо в давньогрецьких трагіків – Софокла й Евріпіда. Софокл в одному зі своїх творів сказав, що кожен погоджується з обвинувачуванним своїм мовчанням. Є він і в комедії римського письменника Теренція «Євнух»: «Хто мовчить, той... схвалює» [9, с. 227]. Подібні паремії трапляються і в римського філософа Сенеки. У листі Лесі Українки до Л. М. Драгоманової від 18 листопада 1896 р. читаємо: «Спізналась я трохи з посилкою сею, та коли ж часи у нас тепер нес plus ultra (надзвичайно. – Д. К.-Г.) подлі, приходиться вертатись до спартаковського способу листування. <...> “Молчание знак согласия”, – так думали, певне, ті студенти рос[ійські], що послали протест проти поздравлення їх з коронацією від бельгійських студентів» [6, X, с. 358]. Вислів *лови день*, який означає жити насиченим життям, отримуючи від нього насолоду, використовувати кожну його мить, бере початок від давньоримського поета Горация, з 11-го вірша першої книги «Оди». Таку пораду дав поет своїм сучасникам. У листах Лесі Українки замість *день* є слово *година*, але з тим самим значенням: «Мушу кінчати, бо се ледве зловила таку годинку, що ніхто і ніщо не заважали писати...» [6, XII, с. 173].

Вислів *крапля камінь точить* уживають для позначення наочного доказу руйнівного впливу часу або наполегливості в досягненні поставленої мети. Першоджерелом виразу вважають поему давньоримського поета Лукреція «Про природу речей»:

*Камінь уперта продовбує крапля. Леміш, хоч залізний,
Теж поступово маліє-стирається, краючи землю [7, с. 33].
Не помічав ти хіба, як на камінь вода по краплині
Падає часто, і хай за роки, а проб'є-таки й камінь? [7, с. 120].*

Утіленням слабкої надії на покращення ситуації був цитований вираз у давньоримського поета Овідія в «Листах з Понту» до друзів, де поет перебував у вигнанні в місті Томи, тепер Констанца:

*Звичною стала для мене журба: так, крапля по краплі,
Скельну породу тверду, камінь, руйнує вода.
Так і мене Фортуна разить, удар за ударом, –
Мітить іще, та для ран місця живого нема [8, с. 115].*

«Усе те – крапля в морі, та все ж, може, і ся крапля камінь точить. <...> тільки жаль, що у нас чомусь усе мусить іти таким тихим слимаковим ходом» [6, X, с. 160], – читаємо в написаному з Гадяча листі Лесі Українки до М. Драгоманова від 5 липня 1893 р.

Вислови *олімпійський спокій, олімпійство* пов'язані з горою Олімп у Греції, яку вважали священною. За грецькою міфологією, там жили боги, яких називали олімпійцями. Боги були володарями світу, вони нікому не підкорялися й нікого не боялися, тому відзначалися непорушною стриманістю та цілковитим спокоєм, який свідчив про незворушне самовладання. У листі до матері від 12 березня 1898 р. Леся Українка зазначає: «Ну, однак, ти, і лиси, і кияни – всі хочете розвинути в мені *mania grandiosa* (*манію величності*. – Д. К.-Г.)! Йй-богу, розхвастаюсь!!! Що правда, мамо, то правда, – “олімпійство” не лежить в моїй натурі і трудно часом буває витримувати олімпійський спокій...» [6, XI, с. 28].

В епістолярній спадщині Лесі Українки трапляються метафоризовані професійні паремії. Оскільки життя письменниці – це була постійна боротьба з недугою, то в її кореспонденції натрапляємо на паремії, пов'язані з хворобою, та думки щодо її подолання: «*Quod medicamenta non sanant, ferrum sanat* (*чого не оздоровлять ліки, оздоровить залізо*. – Д. К.-Г.), сподіваюсь, що до третього лікарства – *ignis* (*вогонь*. – Д. К.-Г.) – не прийдеться вдаватись...» [6, XI, с. 84]. Леся Українка вкраплює без перекладу у свої листи латиномовні крилаті вислови, які надають їй епістолярію самобутності, свого роду аристократизму та європейськості. У листі до М. Косача вона пише: «Аже, як би там не було, а література моя професія. От тільки одно мене бентежить, знаєш, теє “*mens sana in corpore sano*” (*здоровий дух у здоровому тілі*. – Д. К.-Г.) (а мені таки все не ліпше, а либонь, чи не гірше – може, й різати прийдеться), ну, та якось-то буде.

“*Les pauvres gens*” я вам можу надіслати (уже послала), але одбирати їх у “Зорі” не маю (вони вже послані), бо, як мовить Гомер, “що раз дано, того одбирати не годиться”, тим більше що, я думаю, їх і так у “Зорі” не надрукують» [6, X, с. 58]. Вислів *здоровий дух у здоровому тілі* походить із сатири римського поета Ювенала, у якій автор висміював легковажні й марні бажання людей та радив їм дбати про своє здоров'я.

Доповнюючи живу українську мову античними пареміями, Леся Українка не лише збагачує її мудрістю сивої давнини, а й надає їй

вишуканості та інтелектуальності. Письменниця демонструє гнучкість та багатство української мови, її самобутній розвиток і неперервний зв'язок з античністю.

Джерела та література

1. Борисюк Т. Невідома брошура Лесі Українки / Т. Борисюк, І. Денисюк // Слово і Час. – 1990. – № 5. – С. 3–5.
2. Гомер. Іліада / Гомер ; пер. Б. Тен. – К. : Дніпро, 1978. – 432 с.
3. Гомер. Одиссея / Гомер ; пер. Б. Тен. – К. : Держ. вид-во худож. л-ри, 1963. – 468 с.
4. Диоген Лаэртский. О жизни, учениях и изречениях знаменитых философов / Диоген Лаэртский ; пер. и прим. М. Л. Гаспарова. – М. : Мысль, 1979. – 624 с.
5. Косач-Кривинюк О. П. Леся Українка. Хронологія життя і творчості / О. П. Косач-Кривинюк ; репринт. вид. авт. проекту та відп. за вип. Н. Сташенко. – Луцьк : Волин. обл. друк., 2006. – 926 с.
6. Леся Українка. Зібрання творів : у 12 т. / Українка Леся. – К. : Наук. думка, 1975–1979.
7. Лукрецій Т. К. Про природу речей / Т. К. Лукрецій ; пер., передм. та примеч. А. Содомори. – К. : Дніпро, 1988. – 191 с.
8. Овидий П. Скорбные элегии. Письма с Понта / П. Овидий ; пер. М. Л. Гаспарова. – М. : Наука, 1978. – 272 с.
9. Теренций. Комедии / Теренций ; пер. А. Артюшкова ; вступ. ст. и коммент. В. Ярхо. – М. : Худож. лит., 1985. – 574 с.

References

1. Borysiuk, T. 1990. "Nevidoma broshura Lesi Ukrainky" [Unknown brochure of Lesia Ukrainka]. *Slovo i Chas*, 5: 3–5 (in Ukrainian).
2. Ten, Borys, trans. 1978. *Homer. Iliada* [Iliad]. Kyiv: Dnipro (in Ukrainian).
3. Ten, Borys, trans. 1963. *Homer. Odisseia* [Odyssey]. Kyiv: Derzhavne vydannia khudozhnioi literatury (in Ukrainian).
4. Gasparov, M., trans. 1979. *Diogen Laertskii. O zhyzni, ucheniakh i izrecheniakh znamenitykh filosofov* [Lives and opinions of eminent philosophers]. Moskva: Mysl (in Russian).
5. Stashenko, N., ed. 2006. *Kosach-Kryvyniuk O. P. Lesia Ukrainka. Chronologia zhyttia i tvorchosti* [Lesia Ukrainka. Chronology of life and work]. Lutsk: Volynska oblasna drukarnia (in Ukrainian).
6. Ukrainka, Lesia. 1975–1979. *Zibrannia tvoriv u 12 tomakh* [Collected works]. Kyiv: Naukova dumka (in Ukrainian).
7. Sodomora, A., trans. 1988. *Lukretsii T. K. Pro pryrodu rechei* [On the Nature of Things]. Kyiv: Dnipro (in Ukrainian).
8. Gasparov, M., trans. 1978. *Ovidii P. Skorbnnye elegii. Pisma s Ponta* [Letters from the Black Sea]. Moskva: Nauka (in Russian).
9. Artiushkov, A., trans. 1985. *Terentsyi. Komedii* [Comedies]. Moskva: Nauka (in Russian).

Коваль-Гнатив Дзвенислава. Античные паремии в эпистолярном наследии Лесы Украинки. Исследуются латиноязычные крылатые выражения в письмах Лесы Украинки, их происхождение, развитие во времени, употребление в произведениях античной литературы, в эпистолярии писательницы, акцентируется внимание на значении античных паремий и их функциональности в ее корреспонденции. Эпистолярное наследие Лесы Украинки является не только интересным информативным источником биографии поэтессы, но и осмыслением ее литературного творчества, поэтического стиля. Латиноязычные крылатые выражения – свидетели образного мышления поэтессы, раскрывают ее личность во всей ее неповторимости и многогранности и побуждают нас к овладению древними языками и культурным достоянием античности.

Ключевые слова: паремии, эпистолярий, крылатые выражения, паремиология, античная мифология, криптоним, первоисточник выражения.

Koval-Hnativ Dzvenyslava. Antique Paremiias in Epistolary Heritage of Lesia Ukrainka. We study a Latin winged expressions in letters of Lesia Ukrainka, their origin, development in time, use in the works of ancient literature, in the author's letters. The importance of ancient proverbs and their functionality in her correspondence is revealed. Epistolary heritage of Lesia Ukrainka is not only an interesting and of informative source of the poet's biography, but also a reflection of her literary works, poetic style. Latin winged expressions are evidence of creative thinking of a poet, revealing her identity in all its uniqueness and versatility which induce us to master the ancient languages and cultural heritage of antiquity.

Key words: paremiias, correspondence, winged expressions paremiology, ancient mythology, krypton, original expression.

Стаття надійшла до редакції 12.10.2016 р.

УДК 81.372

Микола Мірченко

ЛЕСЯ УКРАЇНКА: «МЕСНИКИ ДУЖІ ПРИЙМУТЬ МОЮ ЗБРОЮ...» (СПРОБА ТЕКСТОЛОГІЧНОГО АНАЛІЗУ ДЕЯКИХ ТВОРІВ)

Стаття продовжує цикл праць автора з лінгвотекстології поетичних творів Лесі Українки. Показано лінгвостильові особливості деяких поетичних творів, розкрито виражальні мовні засоби, лінгвосинергетику, вагу поетичного слова славетної Лесі Українки. Прокоментовано глибину світських і світлих думок Лесі Українки як справжньої національно свідомої дочки України. Показано, як

© Мірченко М., 2016

вона, через сумніви і страждання, полемізуючи з Музою, шукає своє місце в «сіянні перелогу» для розвою України, як вона усвідомлює своє місце у стосунках із Музою, високу місію поета, яку вона вкладає у вуста музи-порадниці: «співаймо поважно Про те, як одважно герой умира на війні».

Ключові слова: вага поетичного слова, риторично-питальні конструкції, мотив вічного смутку, муза жалібниці-порадниці тиха, туман, Леся Українка.

Леся Українка своєю поетичною творчістю неймовірно талановито змогла передбачити проблеми українства, боротьби нашого народу за своє національне буття. Як справжня дочка свого часу вона проникливо промовляє і у своїх поетичних творах, і на сторінках численних листів до близьких, уболіваючи за розвій рідної мови, і її численні переживання, сумніви лягають на папір...

Слово Лесі Українки, її найкоштовніша «зброя іскриста» стала могутнім символом «в руках невідомих братів». Вона служитиме і стане «кращим мечем на катів». Такі сподівання поетеси. Вона вірить, що її «гартована мова», яку вона «видобує з піхви готова», послужить, хоч це не гострий безжалісний меч, що «здіймає вражі голови з плеч». У другій строфі поетеса застерігає, сумніваючись: «тільки ж ти кров з мого серця пролєши, враженого ж серця клинком не проб'єш...» Однак уже в наступній строфі звучить упевнено: «Вигострю, виточу зброю іскристу, скільки достане снаги мені й хисту...» Оце прагнення й звернення поетеси до слова, Музи звучить в інших поезіях. Поетеса свято вірить у те, що її поетичне слово звучить в унісон з її часом. Про це вона пише й у своїх листах. Так, у листі до М. Драгоманова від 9 лютого 1894 р. вона, полемізуючи з ним, наводить думки галицьких народовців О. Кониського й В. Антоновича, які звинувачували Лесю Українку («Мене в космополітизмі при сій справі укоряли»), щоб усунути її від редагування журналу «Дзвінок». Вона, зокрема, зазначає: «Мені приходилось самій чути і читати подібні “політичні profession de foi...”. Коли між простими людьми ходять легенди про те, ніби московський уряд закопує голодних людей живцем в землю, то такі легенди слід не розбивати, а підтримувати й розширювати, щоб дискредитувати ворогів. Кого вони думають дискредитувати?!.. Здається до переконаннів належить і се: “Я не п'ю чаю, бо це московська вигадка, я не ходжу з роду в російський театр; не читаю дурної російської літератури; їм не “бліни”, а “млинци”, а коли б то були “бліни”, то я б їх не їв і т. п.».

І далі:

«*Наслухавшись таких милих розмов* (тут і далі виокремлення мої. – М. М.) від людей, що звать себе патріотами і українофілами, боїшся, як вогню, коли б хто тебе не позвав сими іменнями і таким способом не загнав у баранячу кошару. Наш добрий друг назвав раз мене і моїх кількох товаришів “постидними дезертирами” за те, що ми зреклися назви українофілів, але що ж робить, коли її страшно носити тепер, щоб не уподобитись крученому барану в християнському **стаді**. Ви, казав друг, – “повинні боронити честь **старої корогви, а не зрікатися їй**”». І далі поетеса наголошує: «*Ми ж думаєм, що краще зробити **нову корогву, ніж латати стару, і ради того латання ризкувати власною честю. Ті люди, що колись тримали сю корогву, заснули, і в сні не почували, як корогва випала їм з рук і попала в баранячі копита, люди сплять і тепер і не думають **вертати собі своєї корогви, чого ж ради ми будем за неї коп’я переломляти?**..***»

Таке розширене цитування має на меті показати глибину світлих і світських думок поетеси, а також те, що Леся Українка як справжня національно свідома дочка України відкидає так звані українофобські ідеї. Вона розуміє, що «*мусить бути одна правда і для мужика, і для пана, я завжди стояла і буду стояти, а наскільки прислужуся їй ділом, се залежатиме від моїх сил і таланту*» [2, с. 219–220]. Усвідомлюючи вагу свого слова, поетеса констатує: «*Слово, моя ти єдина зброє, ми не повинні загинуть обоє!*». А в іншій поезії цього періоду «*To be or not to be?*» («*Бути чи не бути?*») наголошує: «*Вгамуйся, думко, не літай так буйно! Не бий крильми в порожньому просторі. Ти, **музо винозора, не сліпи мене вогнем твоїх очей безсмертних!***». Поетеса шукає правильних шляхів, просить у музи: «*Дай руку, притули мене до свого лона. Тобі я віддала усе, що мала, **Подай мені велику пораду***». Що змушує її звертатися за порадою? (див. про це також у нашій статті [3, с. 350–355]). Безперечним є прагнення бути корисною в суспільному житті: «*Дивись: навколо нас великі перелоги, дикі пущі і високі кручі, І темні, тихі води. Подивись:*

*Шляхів нема, а тільки де-не-де **Поплутані стежинки йдуть на безвість**. Он люди – мало їх – **орють ті перелоги...***» Тут яскраво вбачаємо ті вічні пошуки виходу з «баранячої кошари»: «***поплутані стежинки йдуть на безвість***». Вона звертається до Музи: «*Скажи мені, **пораднице надземна, Куди мені податись у просторі? Чи маю я здійснити срібло-золото з своєї ліри і скувати рало, А струнами сі***

крила прив'язати, Щоб тінь не падала на вузьку борозну, Зайняти постать поряд з тими людьми, Орати переліг і сіяти, А потім ждати жнив, та не для себе?». Але вона посилює це риторичне запитання: *«Чи, може кинутись туди, у пущу І в диких нетрях проби- вать дорогу З сокирою в руках і з тонкою пилою, Поки який гнилий, великий стовбур Впаде й задавить серед хащів темних?».* І далі ще інтенсивніше наголошує: *«Чи, може, злинупи орлицею високо, Геть понад кручі, у простір безмежний, Вхопити з хмари ясну блиска- вицю, Зірвати з зірки золотий вінець і запалити світлом опівно- чі?».* І знову сумнівні мотиви: *«А що, коли те світло миттю згасне, як метеор і темрява чорніше, Страшніше здасться, ніж була ра- ніш?»* І далі знов сумнів-мотив: *«А що, коли не стане в мене сили, Вогонь обпалить крила й я впаду, Неначе камінь, що зірвався з кручі Туди, у темні води, в глибину, В холодну тишу, і недовго буде Трем- тіти круг на площині води?».* Тут риторично питальні конструкції вжито з певною метою. Бо ж вічне «бути чи не бути?» потребує такого вмісту думки. Подібні мотиви в Лесі Українки були особливо актуальні в попередній поезії «Ave rescina!» («Радуйся, царице») (дата її написання 21.VIII, тоді як «Бути чи не бути» – 10.IX.1896). І знову вона розпочинає свій твір із запитання: *«Безжалісна музо, куди ти мене завела? Навіщо ти очі мої осліпила згубливим промінням своїм? Навіщо ти серце моє одурила, привабила маревом щастя? Навіщо ти вирвала в мене слова, що повинні б умерти зо мною?».*

Леся Українка усвідомлює своє місце у стосунках з Музою: *«Ти, горда цариця, мене повела за собою, Мов бранку-невільницю в ході своїм тріумфальнім».* Покора невольниці-бранки, поетеси у стосунках з Музою проступає в таких поетичних рядках, що належать Музі: *«Співай мені пісню, ту пісню, що спить в твоїм серці. Торкни ту струну в своїй арфі, що досі і ще не бриніла...»* Ніби з великого при- мусу поетеса (авторка) промовляє: *«Даремне хотіла я арфу свою почепити На вітах плакучих смутної верби, І дати велику присягу, що в світі ніхто не почує невольничих співів моїх. Ти глянула по- глядом владним безжалісна, Музо, І серце моє затремтіло, і пісня моя залунала...»* І далі, через кілька строф, відверте зізнання: *«Все я тобі заспівала, і те, чого нікому, навіть самій собі, вголос сказати не хтіла».* Натомість знову запитує в Музи: *«Де ж твої подарунки, ца- рице?».* А подарунки натомість *«сльози – коштовнії перли, людське признання – холодний кришталь...»*

В інших поезіях також звучить мотив вічного смутку, інколи розпачу: *«Де ж ви, де, мої щирі одважні слова? Де ж поділась моя чарівниця, Молода моя Муза, і горда, й сумтна, Жалібниця-порадниця тиха?»* (Поезія «З пропавших років» (2), час написання – січень 1897 р.) Тут мотив шукання істини, справжності шляху: *«Вабить, кличе, далекая муза мене, мов гарячка наводить примари, А навколо туман, наче море сумне... Чом його не розвіють сі чари?»*. Туман як сентенція, яку треба розвіяти, часто супроводжує поетичний текст Лесі Українки: *«Навіть муза боїться вступити сюди, В сей останній туман небарвистий...»* Натомість Муза кличе здалека: *«Встань і зо мною ходи тим шляхом, що сіяє срібlistий...»* Будуть зорі встилати розложистий шлях, *Наче шлях триумфатора квіти»*.

Звернення Лесі Українки до Музи як порадниці, що *«колись так радо летіла на поклик мій в кращії дні»*, бачимо в циклі поезій «Кримські відгуки». У поезії «Зимова ніч на чужині» у формі діалогу закладено високу місію поета. У вуста Музи поетеса вкладає вагомі слова: *«Дарма нарікати! Не я забарилась, я часто край тебе стояла, ждучи Твого привітання, але ти журилась Самотньо, мовчазній сльози ллючи. І знову сумнів і шукання: «Ми, Музо, не щиро сю пісню співали, мені вона завжди чужою була, – В той час, як навколо усі танцювали, Я тільки таємній сльози лила»*. У вуста Музи-порадниці вкладає сенс буття поета: *«...Співаймо поважно Про те, як одважно герой умира на війні. Він рад серед бою лягти головою, Аби не впустить корогви, він чесно поляже, Товаришам скаже: «Я вдержав держить тепер ви!»*. А далі знову явна суперечка з Музою, *«шукання шляхів»*, якими б іти разом, у розумінні взаємної дії, та все ж: *«Ой Музо! Ся пісня двусічна мов зброя, І будить одвагу, жалю завдає: Ти згадуєш в пісні загибель героя, Я згадую в думці безсилля моє»*. Вона просить Музу: *«Поки я недужа, не клич до відваги, В заржавілих піхвах меча не воруй. Мені тепер сумно, я прагну розваги, Прошу тебе, свіжої рани не руш!»*. У такій суперечці вкладає у вуста Музи важливі думки: *«Химерні ви, люди! Серця ваші хорі, Від всього займаються жалем страшним. Згадай, як колись ти на ясній зорі Зо мною дивилась під небом рідним»*. А далі знову й знову риторичні запитання, утвердження сумнівів: *«Чи в сій стороні закривають так щільно Небесну красу кипариси сумні, Що пісня твоя не літає так вільно До самого неба, як в давній дні? Невже отсих гір золота верховина Для тебе сумна, мов тюремна стіна? Замокни ж ти, пісне моя лебедина, Бо хутко порветься остання*

струна!». І завершує поезію авторка дев'ятьма строфами, у яких викладено упевненість і непереможність: *«Стій, Музо, ображена горда богине! Даремне твій спів безнадійно луна. Скоріш моє серце раптово загине, Ніж в тебе порветься остання струна!»*. Вона впевнена, що *«були наші мрії хоч смутні, та гарні, Немов у жалобі вродливі жінки»*... (неперевершений образ-порівняння!), вона вірить, що *«В піснях наших завжди сятимуть зорі..., а завтра знов сонце загляне в віконце І збуджене серце моє заспіва»*. Вона згадує, як **Муза** допомагала їй: *«Я вчилася пісні з морського прибою, А ти прислухалась, який в ньому стрій»*. Лірична героїня переконана й упевнена, що *«нехай я отруєна злою журбою, Та в пісні на всяку отруту є лік»*. Вона вірить: *«Нехай мої співи й садочки квітчасті Заснули, оковані сном зимовим, – Весною й пісні, і квітки на гранаті Вогнем загоряться новим!»*.

Свого часу І. Франко високо оцінив «Кримські спогади» – цикл, створений 1890–1891 рр., у яких *«...Майстерство Лесі Українки сяє повним блиском...»* Наводячи строфи із «Заспіву»: *«Де прожила я не одну днину, А не була щаслива й на годину. Та я за те докірливого слова Тобі не кину, стороно прекрасна! Не винна ти, що я не маю долі, Не винна ти, що я така нещасна!»*, І. Франко пише цілком резонно: *«Се знак, що талант нашої письменки доходить до повної дозрілості, при всій своїй ліричній експансивності підноситься до того об'єктивізму, що вміє відрізнити власне горе від загального порядку фактів і ідей, не попадає в чорний песимізм під впливом власного страждання. Брак того об'єктивізму у деяких геніальних поетів наробив багато лиха в сфері думок і настрою цілих поколінь; пригадую тільки італіянца Леопарді, у котрого незлічима фізична хвороба породила песимістичний світогляд, що закрасив собою всі його твори; пригадую цілий ряд французьких поетів сатаністів, неокатоликів та декадентів-неврастеніків, у котрих поезія була виразом їх власних нервових та психічних хвороб, але при тім, генералізацією тих хворобливих явищ. Наша авторка безпечна від такої генералізації. У неї тіло хворе але душа здорова і думка ясна. Власне страждання не заслонює перед нею ані краси природи і тих розкішних мрій, які навіває та краса (див. “Тиша морська”, “На човні”, “Байдари”, “Бахчисарай”), ані краси, спокою і щастя інших людей (див. “Татарочка”); воно не заглушує у неї бажання волі і добра для всіх людей, навпаки, скріпляє те бажання...»* [4, с. 248].

Будучи великою патріоткою, уболіваючи за розквіт української мови, вона в листі до О. Маковея (від 12 листопада 1893 р.) пише: *«Не знаю чим це об'яснити, тільки галичани краще говорять ніж пишуть, а українці краще пишуть, ніж говорять. Що ж до того, що часто українські сім'ї говорять по-російськи, то здається, не так давно було, що галицькі русинські сім'ї говорили по-польськи: якби у нашої мови були такі права в Росії, які є в Галичині, то я твердо вірю, що ми не zostалися б позаду, а тепер нехай хто хоче кидає камінь на українців, пригнічених школою, урядом, громадськими інституціями, тільки я цього каміння не зважусь зійняти. Щоб Ви вірили в мою безсторонність, а я мушу сказати, що вихована я в українській мові і що до нашої сім'ї той камінь патріотичний все одно не долетить, хоч буде кинутий... Жаль мені, що межі Галичиною і Україною в останні часи частіше перелітають такі камінці, ніж слова щирої поради»* [2, с. 180].

У поезіях ялтинського періоду 1897–1898 рр. лейтмотивом проходить оте вічне «шукання шляхів» («У пустині»): *«...Наш пророк... більше не вернеться. Ми самі zostалися у своїй німій пустині. Тепер куди? на схід? на захід сонця? на північ? на полудне? Все одно!»*. Вона прагне виходу: *«Ми підемо пісками навмання... Чого боятись нам? Палив нам душу розпач, Точивсь по людях, мов лиха зараза І серце розтинав, мов гострий меч... Хто наш поводитар? Та далека мрія, Недосяжна, як марево пустині...»* *Ходім! ачей се гіркеє страждання Нащадкам нашим скоротить дорогу До ясної і певної мети!»*. У драматичній сцені («Іфігенія в Тавриді») у вуста своєї героїні **Іфігенії** вона вкладає глибокий зміст: *«А в серці тільки ти, Єдиний мій, коханий рідний краю! Все, все, чим красен людський вік короткий, Лишила я в тобі, моя Елладо»*. В індивідуально-авторському осягненні **Еллада** в Лесі Українки постає символом рідної землі. Подібне трактування Еллади знайдемо в поезіях Є. Маланюка, де поряд із епітетом «сліпуча» з'являється означення «стєпова», що виступає перифразою й символом Батьківщини – Сліпуча Стєпова Еллада (поезія Є. Маланюка «Символ»).

У поезії «Мрії» поетеса висловлює сумнів у формі питального речення: *«Подивись на бойовисько, Хто кого перемагає? Чи над лавами ще в'ється **Корогва хрещата** наша?»*. В інших строфах цієї поезії звучить упевненість: *«Коли ні – зірву завої! Хай джерелом кров проллється, Будь проклята кров ледача, Не за рідний край про-*

лита!..» або *«Зв'яжіть тісніше рани, Шкода кров губити марне!»*. А тоді, наче уві сні то було, знову звучить сумнів-розпач: *«Не раз мені здається, Що сиджу я у полоні закута у кайдани невидимою рукою. Що в руці у мене зброя Неполамана зосталась, Та порушити рукою не дають мені кайдани...»* Як це звучить злободенно сьогодні! Але далі мовиться також упевнено і звучно: *«Так і хочеться гукнути, Наче лицар мрій дитячих: “Хто живий? Зійди на вежу, Подивися наоколо! Подивись чи в полі видно Нашу чесну короговку? Коли ні, не хочу жити, Хай мені відкриють жили, хай джерелом кров проллється, Згину я від згуби крові”»*. І констатує, завершуючи дуже по-сучасному: *«Будь проклята кров ледача, не за чесний стяг пролита!..»*. У драматичній сцені «Іфігенія в Тавриді» є проникливі рядки-сумніви, у яких проступає її переконання, отой прометеїзм-жертвенність: *«Стій, серце вражене, вгамуйся, горде, Чи нам же, смертним, на богів іти? Чи можем ми змагатись проти сили Землерушителів і громовладців? Ми з глини створені... А хто створив нас? Хто дав нам душу і святий вогонь? Ти, Прометею, спадок нам покинув Великий, незабутній! Тая іскра, що ти здобув для нас від заздрих олімпійців, Я чую пал її в своїй душі, Він, мов пожежі племін, непокірний, Він висушив мої дівочі сльози В той час як я одважно йшла на жертву За честь і славу рідної Еллади»*. Вкладаючи у вуста своєї героїні власні болі й страждання, Леся Українка проникливо промовляє: *«Ви, еллінки, ... Тепер не плачте, що ваша героїня, Даремне на безслав'ї тихо гасне? Навіщо ти мене, богине, врятувала В далеку чужину завела? Кров еллінки була тобі потрібна, – Щоб погасити гнів проти Еллади, – Чому ж ти не дала пролити кров? Візьми її – вона твоя, богине! Нехай вона не палить жил моїх! (дістає з-за олтаря жертвенний ніж... заміряється мечем проти серця. Але раптом опускає меч додолю) – (ремарка) Ні, се не варт нащадка Прометея! Коли хто вмів одважно йти на страту, Той мусить все одважно зустрічат! Коли для слави рідної країни Така потрібна жертва Артеміді, Щоб Іфігенія жила в сій стороні Без слави, без родини, без імення, Хай буде так!»*. Такі рядки, писані більше ста років тому, ніби промовисто підтверджують сучасний стан нашої рідної землі, Еллади, яка промовляє словами геніальної Лесі Українки: *«Воліла б я сто раз умерти, ніж тута жити!»*.

Оцінюючи геній Лесі Українки, М. Грушевський восени 1913 р. на жалобних зборах Київського наукового товариства з-поміж бага-

тьох особливостей відзначив: «Глибоко національна в своїй основі, всім змістом своїм зв'язана нерозривно з життям свого народу, з переживаннями нашої людини в теперішню добу, ця творчість переводила їх на ґрунт вічних вселюдських змагань, уяснила в їх світлі й зв'язувала з одвічними переживаннями людськості. Наше громадянство не встигало йти за цим захоплюючим, бурним потоком натхнення, цею блискучою панорамою образів, що розверталася перед ним; цей високий рівень ідей, на якій вела творчість покійної, був не звичайний для його ширших кругів...» А Микола Зеров у статті про Лесю Українку зазначав: «Перед нами людина, що самим своїм народженням поставлена була в осередку українського життя, але весь свій вік мусила перебувати поза межами краю, по закордонних курортах, живучи життям “оранжерейної рослини”. Думкою прив'язана до свого громадянства, його радощів і болів, вона мусила торкатися їх в “загальному вигляді”, переносячи їх на ґрунт далеких країн і пережитих епох» [5, с. 360]. Можна й не коментувати! Але будучи нестерпною у своїх прагненнях, вона промовляє іскристо й мужньо. «І все таки до тебе думка лине, Мій занпащений, нещасний краю...» Безперечно, крик болю й туги тут промовляє і зримо «міститься весь секрет того хвилювання, яке незмірно переживаємо, читаючи “Мелодії” і “Ритми” Лесі Українки...» [5, с. 368].

Таку працю слід продовжити, пильніше і зримо оцінити феномен «передбачення» та геніальні й такі сучасні думки-слова Лесі Українки.

Джерела та література

1. Українка Леся. Поезії / Леся Українка // Зібр. творів. У 12 т. Т. 1. – К. : Наук. думка, 1975. – 448 с.
2. Українка Леся. Зібрання творів. У 12 т. Т. 10 / Леся Українка. – К. : Наук. думка, 1978. – 543 с.
3. Мірченко М. Де поділися ви, голоснії слова, що без вас моя туга німа (спроба текстологічного аналізу деяких творів Лесі Українки) / М. В. Мірченко // Леся Українка і сучасність. – Луцьк : РВВ «Вежа» Волин. нац. ун-ту ім. Лесі Українки, 2008. – С. 350–355.
4. Франко І. Я. Твори. У 20 т. Т. 18 / І. Я. Франко. – К. : Держ. вид-во укр. л-ри, 1955. – 248 с.
5. Зеров М. Твори. У 2 т. Т. 2 / М. К. Зеров. – К. : Дніпро, 1990. – 601 с.

References

1. Ukrainka, Lesia. 1975. “Poezii”. *Zibrannia Tvoriv u dvanadtsaty tomakh. Tom 1* [Poetry. Collected works]. Kyiv: Naukova dumka (in Ukrainian).

2. Ukrainka, Lesia. 1978. *Zibrannia tvoriv u dvanadtsaty tomakh. Tom 10* [Collection of works in twelve volumes]. Kyiv: Naukova dumka (in Ukrainian).
3. Mirchenko, M. 2008. *Sproba tekstolohichnoho analizu deiakyh tvoriv Lesi Ukrainky* [An Attempt of Contextological Analysis of Lesia Ukrainka's some Works]. *Lesia Ukrainka i suchasnist*, 350–355. Lutsk (in Ukrainian).
4. Franko, I. 1955. *Tvory u dvadtsiaty tomach. Tom 18* [Works in twenty volumes]. Kyiv (in Ukrainian).
5. Zerov, M. 1990. *Tvory u dvokh tomakh* [Works in two volumes]. Kyiv: Dnipro (in Ukrainian).

Мирченко Николай. Леся Українка: «Мстители крепкие возьмут мое оружие...» (попытка текстового анализа некоторых произведений). Стаття продовжує цикл робіт автора з лінгвотекстології поетических произведень Лесі Українки. Показані лінгвостилістическі особенності некоторых поетических сочинень, раскрываються виразительніе языковіе способы, лінгво-синергетика, ценность поетического слова славной Лесі Українки. Исследується глибина светских і светлых мыслей Лесі Українки как истинной национально сознательной дочки України. Показано, как она, из-за сомнений і страданій, полемизує с Музою, ищет свое место в «сіянні перелогу» для расцвета України, осознає свои отношения с Музою, высокую миссию поэта, которую она вкладывает в уста Музы-советчицы: «співаймо поважно про те, як одважно герой умира на війні». Автор на основании анализа «Крымских воспоминаний» подтверждает мысль И. Франко, что у нее «тело больное, а душа здоровая и мысль ясная».

Ключевые слова: ценность поетического слова, риторически-вопросительные конструкции, мотив вечной печали, муза жалобница-советчица тихая, Леся Українка.

Mirchenko Mykola. Lesia Ukrainka: “Powerful Will Seizemy Weapon...” (an Attempt of Contextological Analysis). The article continues the series of publications of the author on linguistic textologies of Lesia Ukrainka's poetry. Linguistic and stylistic peculiarities of some poetical works are outlined, expressive language means, linguistic synergy and the value of famous Lesia Ukrainka's poetical word are disclosed. The article provides the research of the profundity of Lesia Ukrainka's mundane and serene thoughts as the nationally conscious daughter of Ukraine. It explicates how the poetress, through doubt and suffering, polemizes with Muse, seeks her role in “sowing the fallow” for Ukraine to prosper, realizes her role in the relationship with Muse and the higher calling of the poet which is disclosed in the words uttered by Muse-the adviser: “...let's dignifiedly sing how courageously the hero in the war is dying”. A century later today, these words are prophetic sounding and urgent.

Key words: value of poetical word, rhetoric-interrogative constructions, motif of eternal sorrow, muse, quiet, sorrowful and gentle miss, Lesia Ukrainka.

Стаття надійшла до редакції 13.10.2016 р.

ПРО АВТОРІВ

Баган Олег, кандидат філологічних наук, доцент, докторант кафедри української літератури імені Михайла Возняка Львівського національного університету імені Івана Франка.

Беценко Тетяна, доктор філологічних наук, професор кафедри української мови Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка.

Бунчук Борис, доктор філологічних наук, професор Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича.

Вісич Олександра, кандидат філологічних наук, доцент Національного університету «Острозька академія».

Галета Олена, доктор філологічних наук, доцент, професор кафедри теорії літератури та порівняльного літературознавства Львівського національного університету імені Івана Франка.

Головій Оксана, кандидат філологічних наук, доцент кафедри теорії літератури та зарубіжної літератури Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки.

Давидюк Віктор, доктор філологічних наук, професор кафедри української літератури Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки.

Джочка Ірина, кандидат філологічних наук, доцент кафедри української мови Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника.

Диба Алла, науковий співробітник Інституту літератури імені Т. Г. Шевченка НАН України.

Калинюшко Олеся, аспірант Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки.

Карабович Тадей, доктор гуманітарних наук Університету Марії Кюрі-Скловської (м. Люблін, Польща).

Кирилюк Світлана, кандидат філологічних наук, доцент Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича.

Кицан Олена, кандидат філологічних наук, доцент кафедри теорії літератури та зарубіжної літератури Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки.

Коваль-Гнатів Дзвенислава, старший викладач Львівського національного медичного університету імені Данила Галицького.

Колошук Надія, доктор філологічних наук, професор кафедри теорії літератури та зарубіжної літератури Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки.

Кононенко Євгенія, письменниця, культуролог.

Корбич Галина, доктор габілітований, професор Університету імені Адама Міцкевича (м. Познань, Польща).

- Кочерга Світлана**, доктор філологічних наук, професор Національного університету «Острозька академія».
- Кравець Ярема**, кандидат філологічних наук, доцент Львівського національного університету імені Івана Франка.
- Левчук Юлія**, кандидат філологічних наук, учитель-спеціаліст Луцької гімназії № 21 імені Михайла Кравчука.
- Лубчак Вадим**, молодший науковий співробітник Інституту літератури імені Т. Г. Шевченка НАН України.
- Лук'янчук Лідія**, кандидат історичних наук, доцент Київського політехнічного інституту.
- Маланій Олена**, кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки.
- Михида Сергій**, доктор філологічних наук, професор кафедри української літератури Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка.
- Мірченко Микола**, доктор філологічних наук, професор кафедри української мови Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки.
- Моклиця Марія**, доктор філологічних наук, професор кафедри теорії літератури та зарубіжної літератури Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки.
- Оляндер Луїза**, доктор філологічних наук, професор кафедри слов'янської філології Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки.
- Онїпко Вячеслав**, аспірант Луганського національного університету імені Тараса Шевченка.
- Онуфрієнко Олена**, кандидат філологічних наук, доцент Київського політехнічного інституту.
- Поліщук Ярослав**, доктор філологічних наук, професор кафедри української літератури і компаративістики Київського університету імені Бориса Грінченка.
- Прокопович Тетяна**, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри історії, теорії музики та методики музичного виховання Рівненського державного гуманітарного університету.
- Пустовіт Валерія**, доктор філологічних наук, професор Східноукраїнського національного університету імені Володимира Даля (м. Сєверодонецьк).
- Романов Сергій**, кандидат філологічних наук, доцент, докторант кафедри теорії літератури та зарубіжної літератури Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки.
- Семенюк Лариса**, кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки.

- Сірук Вікторія**, кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Східноєвропейського національного університету імені Лесі України.
- Скупейко Лукаш**, доктор філологічних наук, старший науковий співробітник Інституту літератури імені Т. Г. Шевченка НАН України, головний редактор журналу «Слово і Час».
- Твердохліб Наталія**, аспірант Луганського національного університету імені Тараса Шевченка.
- Товт Ольга**, аспірант Ужгородського національного університету.
- Тхорук Рая**, кандидат філологічних наук, доцент Рівненського державного гуманітарного університету.
- Федунь Марія**, доктор філологічних наук, професор Обласного інституту післядипломної педагогічної освіти (м. Івано-Франківськ).
- Шахова Катерина**, кандидат філологічних наук, викладач Луцького біотехнічного інституту Міжнародного науково-технічного університету імені академіка Юрія Бугая.
- Шелюх Ольга**, кандидат філологічних наук, доцент кафедри гуманітарних наук Національної академії сухопутних військ імені гетьмана Петра Сагайдачного.
- Штолько Марина**, завідувач науково-інформаційного відділу Інституту літератури імені Т. Г. Шевченка НАН України.
- Щукіна Ірина**, завідувач науково-дослідного відділу Музею видатних діячів української культури (Лесі України, М. Лисенка, П. Саксаганського, М. Старицького).
- Яблонська Ольга**, кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Східноєвропейського національного університету імені Лесі України.
- Яручик Віктор**, кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Східноєвропейського національного університету імені Лесі України.
- Яручик Ольга**, кандидат філологічних наук, доцент кафедри слов'янської філології Східноєвропейського національного університету імені Лесі України.
- Яструбецька Галина**, доктор філологічних наук, професор кафедри української літератури Східноєвропейського національного університету імені Лесі України.

Наукове видання

ВОЛИНЬ ФІЛОЛОГІЧНА: ТЕКСТ І КОНТЕКСТ

УНІВЕРСУМ ЛЕСІ УКРАЇНКИ

Збірник наукових праць

Випуск 22

Упорядкування текстів *С. М. Романова*

Редактори: *В. С. Голюк, Г. О. Дробот, Л. С. Пащук, В. Є. Сикора*

Коректори: *В. С. Голюк, Л. С. Пащук*

Технічний редактор *М. Б. Філіпович*

Підписано до друку 28.12. 2016 р. Формат 60×84¹/₁₆.
Обсяг 33,25 ум. друк. арк., 33,73 обл.-вид. арк. Наклад 100 пр. Зам. ____.