ISSN 2304-9383

ВОЛИНЬ ФІЛОЛОГІЧНА: ТЕКСТ І КОНТЕКСТ

Леся Українка і персоналії епохи

Збірник наукових праць

Видається з 2006 року

Випуск 26

Луцьк
Східноєвропейський національний університет
імені Лесі Українки
2018

УДК 82.02
В67

Рекомендовано до друку вченою радою
Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки
(протокол № 16 від 27.12.2018 р.)

***Рецензенти: Бистрова О. О.**, д. філол. н., проф.; **Бунчук Б. І.**, д. філол. н., проф.; **Кіраль С. С.**, д. філол. н., проф.; **Мейзерська Т. С.**, д. філол. н., проф.; **Михида С. П.**, д. філол. н., проф.; **Скупейко Л. І.**, д. філол. н., проф.; **Хороб С. І.**, д. філол. н., проф.*

Редакційна колегія:
***Аркушин Г. Л.* –** доктор філологічних наук, професор СНУ імені Лесі Українки;
Данилюк Н. О. – доктор філологічних наук, доцент СНУ 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 СНУ імені Лесі Українки (відповідальний секретар);
Мірченко М. В. – доктор філологічних наук, професор СНУ імені Лесі Українки;
***Мойсієнко В. М.* –** доктор філологічних наук, професор Житомирського державного університету імені Івана Франка;
Моклиця М. В. – доктор філологічних наук, професор СНУ імені Лесі Українки (головний редактор);
Оляндер Л. К. – доктор філологічних наук, професор СНУ 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 СНУ імені Лесі Українки.

Волинь філологічна: текст і контекст. Леся Українка і персоналії епохи: зб. наук. пр. / упоряд. М. В. Моклиця, Т. П. Левчук. Луцьк: Східноєвроп. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2018. Вип. 26. 274 с.

В 67

Видання висвітлює проблеми творчості Лесі Українки, а також її сучасників – представників родини Косачів, друзів – у теоретичному й історико-літературному аспектах.

Збірник адресований широкому колу філологів.

Збірник наукових праць є науковим фаховим виданням, у якому можуть публікуватися результати дисертаційних робіт на здобуття наукових ступенів доктора чи кандидата наук (додаток 9 до наказу МОН України від 09.03.2016 р. № 241).

УДК 82.02
© Моклиця М. В., Левчук Т. П., (упорядкування), 2018
© Гончарова В. О., (обкладинка), 2018
© Східноєвропейський національний університет імені Лесі Українки, 2018

Зміст

Блохин Дарина
Вплив німецької культури на творчість Ольги Кобилянської 5
Богдан Світлана
«Дорога і шановна товаришко!»: спроба реабілітації узвичаєних українських гонораторів..... 26
Бондарук Людмила
Леся Українка і Моріс Метерлінк: концепція символічної мови 50
Бондарук Людмила, Хайчевська Тетяна
«Слово…» Лесі Українки у французькій рецепції 60
Вісич Олександра
Суд як метадраматичний топос у творах Лесі Українки 69
Данилюк-Терещук Тетяна
«Вам живеє слово сказать хотіла б я на спомин чулий»: спогади Олени Пчілки..... 79
Колошук Надія
Драматургія Лесі Українки у контексті розвитку «нової європейської драми» на етапі символізму 91
Кочерга Світлана
Поетика драматургії Лесі Українки у вимірах тілесності 109
Кузьма Оксана
Екзистенційна проблематика драми Лесі Українки «В дому роботи, в країні неволі» 119
Лавринович Лілія
Хронотоп у драматургії Лесі Українки («Йоганна, жінка Хусова», «Айша і Мохаммед», «Три хвилини») 127
Моклиця Марія
Психоаналітичний наратив у творчості Лесі Українки (на прикладі драми «У пущі») 139
Романов Сергій
«Бояриня» Лесі Українки та «Гетьман Дорошенко» Л. Старицької-Черняхівської: діалог текстів у співвіднесенні історіософських підходів..... 156
Семенюк Лариса
Візія любові у творчості Лесі Українки в контексті української літературної традиції 177
Соколова Вікторія
Античний концепт «гнів богів» у творчості Лесі Українки 188

Теребус Оксана
Леся Українка в рецепції Дмитра Павличка 210
Яблонська Ольга
Творчість Лесі Українки в етнопсихологічних студіях О. Кульчицького 218
Яблонська Ярина
Поезія Г. Гейне «Ratcliff» в перекладі Лесі Українки: лексико-семантичні трансформації 225
Яструбецька Галина
Естетичне як енергематичне у творчості Лесі Українки (на прикладі оповідання «Примара») 232

Обговорення текстів Лесі Українки

Колошук Надія
[Про вірш Лесі Українки «Уривки з листа»] 241
[Про оповідання Лесі Українки «Примара»] 245
Моклиця Марія
«Айша і Мохаммед» Лесі Українки: психоаналітичне прочитання . 248

Рецензії

Рарицький Олег
Література у феноменологічному розрізі: нове дослідження критеріїв художності 257
Штейнбук Фелікс
Українська метадрама: літературознавчі проекції 260

Про авторів 265

Положення про рецензування статей, що подаються до редакції фахового видання «Волинь філологічна: текст і контекст» 268

УДК 821.161

Дарина Блохин

Вплив німецької культури на творчість Ольги Кобилянської

Письменниця відчула повноту краси своєї землі і дала світовій літературі такі прекрасні й розкішні пейзажні малюнки навічно невичерпної сили. Тут розквітнув її ліричний талант найсвіжішими барвами.

Рудольф Гулька

У статті висвітлено впливи німецької культури і літератури на творчість буковинської письменниці Ольги Кобилянської (1863–1942) на прикладах деяких творів німецьких письменників і філософів: Євгенія Марлітт, Ґотфрід Келлер, Гайнріх Гайне, Фрідріх Ніцше, Артур Шопенгауер, а також і вплив скандинавської літератури, яку використовувала через німецькі переклади: Ж. П. Якобсон, Герман Банґ і ін. Вона захопилася творами романтиків: М. Метерлінк, з його закликом «Назад до душі», німецьким неоромантиком Ґ. Гауптманом через Лесю Українку. Кобилянська займалася перекладами на німецьку мову не тільки своїх творів, але й інших українських письменників: О. Маковея, В. Стефаника, Марко Вовчок, Л. Мартовича та ін. для ознайомлення німців з українською літературою.

Ключові слова: Ольга Кобилянська, німецькі філософи, романтизм, Леся Українка.

В історії української літератури XIX і XX століть передове місце європейського рівня належить визначним українським письменницям Лесі Українці і Ользі Кобилянській. Вони жили і творили у важких умовах українського народу, який був під гнітом різних загарбників: Кобилянська під австро-угорським, Леся Українка під московським. Перша народилася і виростала у здоровому гірському кліматі Карпат, друга – у болотистому, але напрочуд казковому, лісистому Поліссі. Обидві були слабкого здоров'я, що змушувало їх часто бувати в лікарнях і санаторіях, виїздити до чужих країн, шукаючи порятунку у теплих краях. Обидві стали інвалідами: Кобилянську розбив лівобічний параліч у 1903 р., Лесю – туберкульоз кісток, який перекинувся і на внутрішні органи, вона змушена була носити пристосування для підтримки клубу і правої ноги, обидві користувалися палицями. Фізичні недомагання спрямували їхню енергію на розвиток інтелекту, самоосвіту, вивчення іноземних мов

© *Блохин Д., 2018*

та літературної творчості. Рівень культури, знань цих непересічних жінок був такий високий, що вони не могли собі знайти рівних у ближчому оточенні, а підтримували свої зв'язки на віддалі, листуванням і нечастими зустрічами, всупереч кордонам і цензурі. Обидві мали одних і тих же критиків їхньої творчості (І.Франко, Сергій Єфремов, Осип Маковей, Михайло Павлик), як і чужинецьких, польських, московських і німецьких, з якими приходилося іноді вести гостру полеміку. Та й в особистому житті жодна із них не зазнала щастя, а лише розчарування в коханні: Осип Маковей, якого довгі роки кохала Ольга, одружився врешті, як вона писала Лесі, з «міщанкою», «грубим елементом», і на прохання повернутися до Ольги, вона відмовила йому; також трагічним було перше кохання Лесі, Сергій Мержинський, який помер від туберкульозу. Кобилянська знайшла реалізацію у творчості і праці в жіночому русі, а Леся Українка присвятила себе творчості до кінця життя під опікою родини і згодом чоловіка, Климентія Квітки.

Познайомилися письменниці через М. Павлика, якому після прочитання повісті Кобилянської «Льореляй» Леся, перебуваючи у Відні у 1899 р., написала листа, щоб той порекомендував її Ользі, бо вона хоче з нею ближче познайомитися. Кобилянська зразу ж відгукнулася на листа Лесиного, познайомила її з німецьким письменником Людвіґом Якобовським. Він зацікавився Лесею Українкою, і після зустрічі з нею написав Ользі Кобилянській 2 червня 1899 року такого листа: «В Касселі одержав я Вашого листа і зараз налагодив зв'язок з панною Косач у Берліні. Я її повідомив, що в середу поїду до Берліну і просив мені написати, чи зможу її відвідати. Панна Косач продовжила своє перебування у Берліні на кілька днів, і я її відвідав. На отомані застав стрункy, терпінням обтяжену даму, якої обличчя так сильно оживлене внутрішньою духовістю, що вона виглядає прямо красиво. Ми говорили про все можливе, а про Ваш великий талант ми були однакової думки» [7, с. 492].

І так уже обидві письменниці, ці дві зірки української літератури європейського рівня, стали нерозлучними до кінця свого життя.

Із автобіографії Ольги Кобилянської, написаної до проф. д-ра Степана Смаль-Стоцького (Чернівці, 15.12.–17.12. 1921р.), призначеної для написання праці до 30-ліття літературної діяльності Ольги Кобилянської, дізнаємося про походження її роду. В її жилах

текла німецька і українська кров, яку вона успадкувала від свого діда по матері Марії, доньки німецького фабриканта Йозефа Вернера, орендаря невеликого села Димка, що на Буковині. Марія виховувалася у домі українського пароха Николая Урицького у Глибочиці (сусіднє село Димки), де працювала гувернанткою його доньок. Згодом Марія вийшла заміж за українця Юліана Кобилянського, в родині якого четвертою дитиною була Ольга Кобилянська (27.11. 1863 у м. Ґурагумора). Вона була вихована матір'ю під впливом німецької культури і літературну творчість почала німецькою мовою, але знайомство з С. Окуневською, Н. Кобринською й О. Маковеєм розбудило у неї любов до української літератури і вона стала багато читати і писати українською мовою. Родина переїхала до містечка Кімполунґа, розміщеного між горами , і тут почалося її навчання, звичайно, німецькою мовою, де вчителькою була фрау Міллер, яка стала її приятелькою, її називали «пані Сталь» за її високу освіту, розум і дар мови. Про неї вона пізніше напише повість «Царівна» (в образі пані Марко). Ольга додатково вчилася української мови в приватної вчительки Процюкевич, але не довго, бо не було на це засобів. У родині були два старші хлопці, яких треба було утримувати в гімназії, а для дівчат на той час «зачинялася брама науки». Закінчивши школу у 15 років, Ольга лишилася під «гіпнозом» науки і розповідей своєї вчительки П. Мюллер, тому самотужки стала здобувати освіту: «Я доповнила на той час своє бідне знання на власну руку, хапаючи кожну книжку, наукову чи шкільну, від братів, що були старші за мене, і, вступаючи до вищих шкіл, лишали деякі з них дома. Крім того, я користувалась і випозичуванням книг – головно, німецьких, чи то з міської бібліотеки, чи з приватних ліпших домів, ... як старости Кохановського, батька моєї приятельки Авґусти Кохановської, хоча не українка, а знімечена полька, перша малярка ... гуцульської орнаментики. ... Про читання українських книжок не було й мови. Залізниці в той час не курсували, книгарень не було, засобів на куплення їх не було, тому, крім часопису „Слово" і руської книжки або брошури якої, ... не доходило до нас нічого. Все було, мов павутиною, обсноване німеччиною, котра, сказавши правду, не була нам несимпатичною. Будь то через те, що все-таки, хоч ледве замітним процентом, обзивалася в нашій крові, будь то через те, що була одиноким джерелом, котре подавало духову поживу. До

польського елементу, як і до румунського, нікого з нас не тягнуло... З матір'ю говорилося по-польськи і по-українськи, але любов до польської чим раз, то більше губилася, зосереджуючись коли не цілком на своїй рідній, то бодай на німецькій мові» [4, с. 17–20].

Брати Ольги навчалися у Чернівцях і час від часу діставали для Ольги поважні твори німецьких і європейських класиків, як Ґете, Шіллера, Гайне, дещо з Гердера, а пізніше і Шекспіра; вдома були журнали «Червона Русь», «Родинний листок», «Діло». З автобіографій відомо, що хоч знанню німецької мови Кобилянська завдячувала майже всім, що придбала духового на ціле життя, вона також з втіхою зазначала, що у 18–19 роках життя знайомство з Софією Окуневською, батько якої, як повітовий лікар, працював в Кімполунґу, а попри неї і з письменницею Наталею Кобринською, мали позитивний вплив на дальший поштовх до вивчення української мови. Вона писала в автобіографії до С. Смаль-Стоцького: «Мені хочеться вправлятись в українській мові, та, на жаль, нема в нас що читати. Те, що є, мені не вистачає. Я все наново вертаю до Шекспіра, Ґете і ін. великих умів, що мені все щось нового дають. Забула Тургенєва згадати. Той також був один з тих, що поширював мій горизонт» [4, с. 29].

Ольга писала свої оповідання німецькою мовою і давала на прочитання своїм приятелькам, які переконували, щоб Ольга писала українською мовою. Від Софії Окуневської Ольга отримувала матеріали із життя українського суспільства, з поля науки, мистецтва, літератури, духового життя інших національностей (вона студіювала в Швейцарії, побувала в Італії) і ділилася всіма подіями. Коли вона від'їжджала, Кобилянська «зверталася знову до студій, які були доступні через німецьку мову, і пізнавала поважні твори: Бокля, Дрепера, Леккі; одночасно я не занехтувала вивчення української мови та перечитувала жадібно все, що пересилала та привозила Софія О., часами і її своячкою Н. Кобринською, що перебувала літом у свого батька..., на той час, посла до Віденського парляменту. Вона більше підбадьорювала мене не покидати пера, виучуватися як найліпше своєї мови і писати. По її від'їзді я чулась, мов, осерочена; бо я немала ні з ким про писання говорити. З природи замкнена, я не любила про те говорити, що мене займало. Самота, душевна самота, противне моїм почуванням окруження – викликували у мене жадобу кинути те, що мене зворушувало до дна, на папір. Я робила довго-

годинні проходи, де набирала сил і розкошувала на шпилях гір між розлогими соснами, вслухаючись в їх шум, або слідячи оком за плавбою хижунів під хмарами..., які плили кудись і щезали ... поринала в думки, що гнали далеко в ріжні сторони. ... мрії роїлись в голові й викликували дивні почування душі, а очі наче бачили постаті між деревами, які аж просилися на папір» [3, с.18].

У дівочій уяві уже прокидалися романтичні картини, які десь роїлися підсвідомо, що характерно було для німецької романтики, як у Ґерхарда Гауптмана («Versunkene Glocke»).

Під впливом вражень від буковинської гірської природи Ольга Кобилянська написала новели «Valse melancolique», «Битва». Вона писала про це: «З однієї з таких дальших прогульок я привезла з собою з великана ліса здобуток, а то „Битву", котру бачила я власними очима, перебувши більше, як день в лісах, де зрубували ліс і де мала я нагоду бачити робітників в боротьбі з столітніми великанами соснами і смереками, і подивляти фізичну силу і спорт, з одної, а опір і маєстат природи, з другої сторони; між тим, як від поодиноких осталих тут і там натиканих тонкогнучих ялиць пішло несене вітром жалісне скрипіння, се уявлялося моїй тоді молодій душі, мов плач позісталих вдовиць. Довгий час носила я цю картину з живої природи, доки не настала хвиля, коли я кинула її на папір. ... За таку картину-битву, переношену серцем та викладену на листок паперу, як і за деякі інші, дісталось мені від добр. Єфремова й інших критиків докір, буцімто я „аристократка", відношусь ворожо до соціяльно-пригноблених, виспівую похвалу буржуазній моралі і т. д. Мені приходилось не раз боротися з вузькоглядністю, тупоумством і невільничими поглядами, що походили із традиційної заскорузлости, сильної своєю довголітністю. Самітня, в цім своїм завороженім крузі, без яких-небудь матеріяльних засобів, та шукаючи душевного вдоволення й визволення, я писала, як знала, свої новелі, нариси і оповідання, без вагання. ... не по глибоких „размишленіях" – ні, вони ішли дорогою серця. І хто мене розуміє серцем, той не знайде у мене персонажів з низин, котрі я б накреслила з погордою "зарозумілого аристократа", тим більше, що ані я сама, ані предки мої не цурались хоч би найтяжчої праці, ні нижче соціяльно поставленого, коли сей протягав руку о поміч, пораду, або опіку» [3, с. 24].

Ольга через хворобу батька і молодших братів, які вчилися у Чернівцях, переїхала і жила в Чернівцях. Вона зізнавалась: «Я

писала, коли любила, писала, коли терпіла, писала, коли не находила вдоволення знадвору бажань своїх особистих, коли бачила кривду, заподіяну людям, як звірятам, цвітам, птахам, писала, переймалася великим ідеями про визволення жінки, ідеєю соціалізму, ідеєю націоналізму, патріотизмом, який зміцнила у мене Леся Українка. ... Я любила народ. І люблю його до сьогоднішньої хвилі, і дивлюся на нього тими самими очима, що на деревину, цвіт, і всю живучу частину природи. Одна *неестетичність* його , будь у словах, у поведінці чи привичках, разить мене, а в суті речей – гей, яке багатство, яка свіжість, яка глибінь криється, який гарний матеріал на будучність! Де є народ, там і культура й сила буде; де його нема, не буде й биту тієї нації» [3, с. 26–27]. Які глибокі слова сказані нечистокровною українкою, а що нам залишається сказати?

Кобилянська активно береться за громадську працю, увійшла до жіночої громади, бореться за емансипацію жінки. Вона багато читає німецької літератури, виписувала німецькі журнали, редаговані Вільгельмом Бельше, якому вислала нарис «У св. Івана», запитуючи його, чи має вона хист до літературної праці. Він відповів їй, радив писати, працювати і ще раз писати.

Західна культура через літературні твори мала великий вплив на Кобилянську: Готфрід Келлер, перед ним – Шпільґаген, виховуюча повістярка Марлітт, З. Вернер, з скандінавців – І. П. Якобсен, пізніше – великий психолог Герман Банґ, Ґамсун, Гойєрштам та інші.

Ольга зазначала в біографії: „Пишучи про що будь, довше, чи коротше, я лише одно мала в душі – Україну, ту велику, пишну, пригноблену, сковану Україну, її одну і нічого більше» [3, с. 29].

Щоб краще зрозуміти духовий світ Кобилянської, слід признати, що вона в своєму мисленні дальше пішла, ніж її критики, вона взяла позитивне начало від двох культур, німецького і українського народів, і зуміла це позитивне скерувати в правильне русло свої літературної діяльності, і разом з О. Маковеєм, Лесею Українкою відкрила терен для української літератури серед німців.

У Ольги Кобилянської йшла боротьба в душі двох ментальностей – німецької і української. Але українська душа взяла верх над німецькою, бо народилася і жила серед українців, вона зустрічалася з передовими діячами- українцями, які направляли і допомагали їй стати на ґрунт української культури, вона кохала українця, «чужинця». Вона написала «Ніобу» і призналася, що «не

„наш" навчив мене, що таке правдива, щира, *чиста, свята* любов, – а чужий, німець. За границею пізнала я його. "Ніобу" знала моя мама особисто. Сьогодні вони уже мертві, за винятком однієї дитини, в котрої я все перебуваю у Відні, куди мене туди доля заносить. У жилах тих дітей плила українсько-німецька кров... І та послідня дитина оповідала всю "Ніобу", котру я обробивши, поставила на ваш ґрунт.... Ах, дорогий пане докторе, у тій праці стільки гарних, безсловесних, мною пережитих хвилин! У ту новелю вложила я послідні лілії своєї душі і молодих іще почувань. Характер героїв, трохи несамовитий і, як кажуть німці, bizarr (химерний) – я окреслила його до такого ступеня, до якого мусів би був розвинутися. Писала я ту новелу з такою силою чуття, що викінчуючи її, я цілий вечір плакала» [3, с. 30]. Сама Кобилянська тут виступає як жінка з українською чутливою душею, що не характерно для твердої, мало почуттєвої німецької ментальності. І чи не допоміг її стати такою Осип Маковей (1867–1925), якого вона кохала? Із листування (1895–1903) видно, що обоє вони були зрілими, а їхня літературна діяльність була найпродуктивнішою, їхні погляди носили суспільно-культурний характер. Кобилянська ділилася з ним своїми творчими задумами, новинами західноєвропейської літератури, які друкувалися в німецьких журналах, вона була тісно пов'язана з німецьким культурним світом і несла його на український ґрунт. У листах помітний її духовний ріст з провінційної панночки, вихованої на німецьких романах, до найосвіченішої жінки свого часу. Це коштувало її багато сил і впертої праці над собою. Жодна із сучасниць Кобилянської, – ні Н. Кобринська, ні Є. Ярошинська, – не могли рівнятися з її знаннями в літературно-мистецьких течіях Західної Європи. Вона стежила за літературними дискусіями між позитивістами і символістами на Заході, вела жваву кореспонденцію із редакторами німецьких журналів і сама дописувала. Таку силу волі, працьовитість унаслідувала Кобилянська із німецької ментальності. Вона також старалася зрозуміти суспільні і й літературні проблеми, які тривожили її сучасників із Наддніпрянщини. Цьому допомагали її Леся Українка, Христина Алчевська та ін.

Часто українські критики закидали Кобилянській те, що її вольові жіночі постаті прагнуть самостійного життя, натхненні волюнтаризмом Ніцше, його «Übermenschen», надлюдиною. Але, думаю, що Кобилянська, яка бачила місце української жінки, її

безправ'я не тільки в суспільному, але і в родинному житті, та й сама вона зазнала його, приховуючи написане, щоб не бачив батько, бо він розцінював, що ні школи, ні писань не повинно у дівчат бути, бо вони повинні працювати лише по дому. А тому вона хотіла бачити українських жінок незалежними, самостійними.

Повість Кобилянської «Царівна», біографічний твір, вперше був надрукований в 1896 році в г. «Буковина» з передмовою О. Маковея, у серпні того ж року – окремою книжкою. Поява книги викликала критику про вплив ідей та стилю Ніцше у повісті Кобилянської.

А. Кримський (в ж. «Зоря», 1897) виступив з критикою, що Кобилянська часто послуговується цитатами із філософії Ніцше, якого критик не вважав авторитетом. М. Грушевський у своїй рецензії (в ЛНВ, 1898) написав, що авторка досить механічно змодернізувала стару історію про Сандрільону (Попелюшку) за допомогою національного і жіночого питання та філософії Ніцше. Позитивна рецензія була написана О. Маковеєм у «Літературно-Науковому Вістнику» за січень 1899 р., вона мала важливе значення для подальшої творчості письменниці. Автор вважав, що Ніцше мав вплив на Кобилянську тому, що той навчив її дивитися на світ і людей з вищого, більш ідеального становища. На думку Маковея, основна життєва філософія Наталки із повісті «Царівна» складається із таких тез: аристократизм душі, вищі люди Ніцше, емансипація жінок.

Леся Українка теж виступила проти Ф. Ніцше в листі до Кобилянської від 20.5.1899 р. з Берліна. Вона пише: «Не у всьому я можу цілком співчувати Вам, так, напр. я не поділяю Вашого ніцшеанства, бо сей філософ ніколи не імпонував мені яко філософ; його ідеал Übermensch'a, тієї blonde Bestie, якось не чарує мене» [7]. У грудні того ж року Леся Українка прочитала в «Літературно-артистичному товаристві» в Києві доповідь про українських письменників Буковини. У цій статті Леся Українка вітала прихід буковинської письменниці в українську літературу й дала високу оцінку повісті «Царівна». Вона говорить про вплив Ніцше на молоду письменницю, вважаючи, що в дечому він був позитивний. Ця доповідь була надрукована українською мовою у г. «Буковина», а російською – в журналах «Весник Европы» і «Жизнь» у 1900 р.

С. Єфремов опублікував статтю «В поисках новой красоты» в журналі «Киевская Старина» в 1902 р, яка була спрямована проти

модернізму і декадентизму в тогочасній українській літературі і містила деякі закиди проти авторки «Царівни». Він, як противник т. зв. «мистецтва для мистецтва», закидав авторці примат краси, перебільшений індивідуалізм, відхід від реального життя та погордливе ставлення до народних мас. На її захист стала Леся Українка, її брат М. Косач, Г. Хоткевич та ін. М. Мочульський в польському журналі «Критика» (лютий 1903) виступив проти Єфремова, відмітивши, що критика Єфремова надто сувора. Подекуди в творах Кобилянської помітний вплив індивідуалізму Ніцше і містицизму Моріса Метерлінка, але вона не відходить від реального життя, прикрашеного правдивими фарбами. Талант Кобилянської великий і свідомий своєї мети.

Єфремов не визнавав іншої думки щодо впливу Ніцше на творчість Кобилянської і далі «розвінчував» її твори. Так, в другому томі «Історії українського письменства», яка вперше була видана у 1911 р., не змінив своєї думки. Він пише: «Окрему в нашому письменстві постать зайняла талановита символістка Ольга Кобилянська, з усіх укр. письменників нового часу найближче до модерністичних европейських напрямів. Великий замолоду вплив мав на неї Ніцше з його ультра-індивідуалістичною філософією, і Кобилянська в своїх творах зробилася вірною його ученицею. Вже перші її твори, повісті „Людина", „Царівна" виразно відбили на собі цей вплив, малюючи людей, здебільшого жіноцтво з „тугою за красою", пориванням у високости, розуміючи їх як специфічний „аристократизм духа", що з сфери буденщини, од „тупих підлих душ", од „товпи" поривається „злетіти далеко-далеко", кудись у сферу надземного почуття надлюдських переживань. Герої Кобилянської – це все такі „аристократи духа", вони хочуть вживити в собі ідеал надлюдини, і „бути передусім собі цілею"і „не дбати про загал"; для такої „надлюдини" не можуть існувати права, тобто ніякі певні обов'язки й повинності до громадянства, вона хоче ізолювати себе від громади, нехтує її й кидає їй повний ганьби і презирства виклик, ... її „аристократизм духа" нічим власне не вищий од тієї „товпи", яку так немилосердно потріпують» і т. д. в тому ж дусі [2, с. 263–264]. До таких тенденційно-естетичних творів Єфремов відносить повісті «Людина», «Царівна», нариси «Мати Божа», «Покора», «Жебрачка», «Поети», «Під голим небом», «Impromptu Phantasie» і ін. Проте Єфремов визнає, що «і така, як єсть,

Кобилянська уявляє з себе безперечно визначну постать у нашому письменстві» (там само).

Трохи спокійніше звучить оцінка Єфремова творчості Кобилянської в його однотомнику «Коротка історія українського письменства» (Київ: Криниця, 1919).

Ольга Кобилянська в листі до О. Маковея писала: «Я читала Єфремова дуже спокійно. Я бачу , що він не критикує мене об'єктивно, – а старається мене осмішити, а щонайменше принизити в очах так званих „поклонників"... Розводиться цілком непотрібно, що я не буду з товпою в уста цілуватись, а натомість не бачить, що я в жодній праці своїй, хоть би і найдрібнішій, ту „товпу" не понижую... Нехай собі там. А я його слухати не буду, бо він не говорить як об'єктивний критик, а б'є мене von vorne herein батогом» [9, с.120].

Але були і інші думки критиків, які обмежували критику або з повним розумінням ставилися до нового літературного розвитку, який випередила Кобилянська, бо бачила далеко дальше, а, може, і хотіла, щоб літератори і критики та читачі піднялися до рівня західноєвропейського розуміння цієї проблеми. Та, на жаль, як це було і є зараз, старі поняття не дають ходу новому. У подальшому ми уже бачимо, як боролася Леся Українка із застарілими поглядами, як її вдалося знайти шлях розвитку неоромантики і символізму в українській літературі на тлі західноєвропейського неоромантизму.

У статті «О. Кобилянська в літературному оточенні», що була надрукована 1928 р в київському місячнику «Життя і Революція», П. Филипович по-новому розглянув питання про шляхи формування творчості письменниці та відкинув твердження різних критиків про «аристократизм» і «ніцшевський індивідуалізм» Кобилянської. На думку дослідника, антисоціальна проповідь Ніцше з його погордою і безжальним ставленням до слабшого, не відбилася на творчості О. Кобилянської. У цій статті Филипович полемізує з О. Дорошкевичем, а також з А. Шамраєм, який у нарисі «Українська література», що вийшла в 1928 р., писав, що в творах О. Кобилянської найбільше відбилася проповідь кумира європейського модернізму Ніцше з його крайнім індивідуалізмом і з піднесенням краси як найважливішого чинника в житті.

Отже, про відношення Кобилянської до Ніцше висловлювалися різні думки: одні вважали авторку «Царівни» шанувальницею

ніцшеанства, другі – що Кобилянська українізувала філософію німецького мислителя, а треті вважали, що Кобилянська тільки формально запозичувала його блискучі афоризми.

В автобіографії авторка не заперечує впливу Ніцше на свої твори, але протестує проти закиду надмірності цього впливу: «Василь Сімович написав недавно маленьку критику про мої письма і казав там, що я начиталася Ібсена і перенесла його вмілою рукою на наш ґрунт. Його і Ніцше. Проти того я рішуче протестую. Щодо Ніцше, то правда, він мене займав своєю глибиною й деякими думками на будуче, але, щоб я вже так дуже віддавалася впливу цього молодого філософа, то ні. Попросту з причин, що не могла його дістати, і деякі місця були мені затуманені. Ібсена я брала заповерховно в той час, коли він був цілком новий – отже, пишучи всі свої дотеперішні твори, я писала їх без впливу Ібсена і Ніцше, хіба що в „Царівну" вкладала деякі його гарні, великі й далекосяглі цитати. Читала би-м його і тепер, але лише по-українськи, та що в нас нема жодних перекладів чогось справді великого – так не читаю» [4, с. 29].

Критик і літературознавець Лука Луців порівняв твори Кобилянської з «Заратустрою» Ніцше і дійшов висновку, що німецький філософ мав вплив на Кобилянську в несуттєвих моментах її творчості. У статті «Ольга Кобилянська і Ф. Ніцше», що була надрукована в «Літературно-Науковому Вістнику» за квітень і травень 1928 р., підкреслив, що «ніцшеанкою» можуть називати Кобилянську ті, які або не знають її творів, або не знаються на філософії Ніцше. Ідеї Ніцше вплинули на творчість багатьох: Метерлінк, Ібсен, Стріндберґ, Бар, Брандес, Ґійо, Пшибишевський та інші, і ніхто їх за це не понижував. Те, що українська письменниця набагато раніше внесла ідеї Ніцше в українську літературу – її безперечна заслуга. І це дуже справедливі думки, бо ніде в світі не беруться так критикувати за все і за те, що самі не знають, бо мало хто читає в оригіналі європейських авторів, а тільки неякісні переклади, як наші українці це роблять, шукаючи лише можливості відбити бажання до праці в інших.

Леся Українка дуже влучно підмітила, що німецька мова врятувала Кобилянську від духового застою і сплячки міщанського оточення в її містечку, адже естетичний та ідейний рівень Кобилянської був набагато вищий від тих буковинських і галицьких письменників, які розвивалися виключно під впливом місцевої

польської літератури. Письменниця зазнала від своїх земляків більше розчарувань і прикрості, ніж допомоги й моральної підтримки.

Кобилянська зачіпає різні теми, зокрема, тип інтелігентної жінки, яка бореться за свою індивідуальність проти філістерства австрійського міщанства. Цій темі присвячене оповідання «Людина» та великий психологічний роман «Царівна». Останній і досі залишається одним з найвизначніших романів феміністичної літератури і стоїть вище від романів Ґабріеля Ройтера «З доброї родини» («Aus guter Familie», Gabriele Reuter, 1859–1941) та роману італійки Анни Зуккарі «Тереза» (Anna Radius Zzuccari,1846–1918). Українська героїня з честю вийшла із боротьби, яка перетворила німку й італійку на нещасних, істеричних дівиць. Кобилянська була захоплена ідеєю жіночого руху під сильним впливом Кобринської. Згодом вона дещо охолола до фемінізму, написала багато оповідань, просякнутих натуралізмом. У збірці її оповідань, що вийшла у Львові 1989 року, більша частина належить до «симфонічного жанру» (з ліричними відступами). Одне із них, «Битва», змальовує картину загибелі величезного пралісу, що впав під сокирами промислових «культуртрегерів». З цієї простої події письменниця зуміла створити трагічну і високомистецьку картину.

Обороняючи Кобилянську від українських критиків, Леся Українка писала: «Навіть прихильники звинувачують її в тому, що вона, як німецькі модерністи, пнеться вгору... і не бачить, що діється внизу, де страждає буковинський нарід... Для цих закидів існує деяка підстава. Захопившися філософією Ніцше, Кобилянська сама часто стремить до ідеалу „надлюдини”... проте парадоксальний дух Ніцше розвинув у неї більшу сміливість думки, ніж у більшості письменників-русинів. Протест особистості проти середовища, що супроводиться поривами ins Blaue, – це необхідний момент, здається, щойно з’явився в „малоруській” літературі... в австроугорському оточенні...» [7].

Серед німецьких авторів Кобилянська згадує в свої біографіях німецьку письменницю (другої половини XIX ст.) розважальних романів для жінок Євгенію Марлітт (Йон), до якої Кобилянська «в запалі листи писала, очарована її чудовим стилем» [6, с. 215]. Вона вважає Марлітт «виховуючою німецькою повістяркою”» [6, с. 240]. Про Марлітт писав і Ґотфрід Келлер: «Я багато її студіював» [6, с. 387] .

Персонажі творів Марлітт і Кобилянської мають дуже подібні риси. Сюжети в обох є різними варіантами народної казки «Попелюшки» («Aschenputen»). Кобилянська захоплювалася жіночими постатями німецької повістярки, в яких бачила свій прообраз. Улюблені професії її героїнь – це добре виховані гувернантки, які грають на піаніно (Ґолдельзе), малюють (Ліяна із роману «Die zweite Frau»), Аґнес («Amtsmanns Magd»). Усі ці жінки горді й неприступні, їх важко підкорювати, їхня краса відкривається лише тонким естетам. Паралелі в мотивах можна бачити між Ґолдельзе Марлітт та «Царівною» Кобилянської. Молоденька Ґолдельзе, донька лісничого урядника, стає дамою товариства у хворої графині, брат якої , археолог, подорожує по світу та зрідка приїжджає у свій замок. Він закохується в дівчину, але вона горда і свідома того, що нерівня йому, бо міщанського роду, тому відхиляє його залицяння, хоч і кохає. Але, як і всі казки, і ця казка закінчується щасливо.

Цікаво, що Михайло Грушевський слушно вказав на джерела сюжету «Царівни»: це дійсно сюжет Попелюшки. Кобилянська була обурена цим припущенням, адже вона створила в українській літературі новий тип «думаючої жінки» з інтелектуальними зацікавленнями, яку в першу чергу турбують духовні потреби. Вона з погордою відкидає думку, що її Наталка споріднена з Попелюшкою. Але Грушевський мав рацію, а Кобилянська цього не усвідомила, адже це перегук не внаслідок простого свідомого запозичення, а типологічний, адже і Марлітт, і багато письменниць після неї несвідомо використовували традиційний сюжет і образ популярної казки. Сюжет Попелюшки в Західній Європі був дуже поширений в XIX ст. «Класичним» романом цього жанру був роман «Джейн Ейр» Шарлотти Бронте (1816–1855), автобіографічний роман письменниці, вчительки за фахом. Цей роман був дуже популярний у Західній Європі, перекладений в 1848 р. на німецьку мову, згодом був драматизований.

Інший мотив, спільний для обох письменниць – це пожертвування молодої дівчини собою, щоб через шлюб з нелюбом урятувати родину від матеріальної нужди: повість «Людина» Кобилянської і «Друга дружина» («Die zweite Frau») Марлітт. Певні мотиви улюбленої письменниці Кобилянська зуміла пристосувати до відомих її буковинських суспільних і товариських відносин. Вона

розвинула сюжет Попелюшки, дала йому реальне тло буковинського життя кінця XIX ст. Вона показала прагнення дівчини Наталки піднятися вище свого довкілля, вона не цілком казкова, як героїня Марлітт. Вона шукає чоловіка – товариша думки та праці, а не для його розваг. Кобилянська навіть планувала збудувати собі дім в Димці під лісом, де мали жити з нею «вибрані душі», товаришки (так званий Dichterheim). Про це писала вона Стефанику в листі: «Як мені буде 50 років, спроваджуся сюди (до Димки) і там буду жити. Се буде Dichterheim (дім письменника), пане Стефаник, і Ви, як не забудете за мене до того часу, можете мене тоді й там відвідати» [6, с. 351].

Сама Марлітт мала такий дім, збудований із її гонорарів за планом її головного редактора журналу «Ґартенлявбе», куди приїжджали до неї друзі і прихильники, бо вона була хвора на ревматизм і майже ніколи ніде не їздила.

Деякі мотиви Марлітт взяла Кобилянська в повісті «Через кладку», де розповідається про те, що тільки важкою жертвою можна здобути серце гордої чи ображеної жінки (йдеться про стосунки Богдана Олеся і Мані Обринської). Можна сказати, що це значною мірою біографічна повість: її любий О. Маковей залишив її і одружився, а коли розчарувався, то хотів назад повернутися до Ольги, але вона йому із гордості відмовила. А в постаті Нестора можна розгледіти брата Кобилянської Володимира, який помер в молодому віці від туберкульозу. Стосунки між Манею і Богданом Олесем нагадують повість Марлітт «Amtsmanns Magd», в якій герой кепкує з професії вихователькі, ображає горду Аґнес. Кобилянська закінчує свої повісті не так, як у казці, щасливо, вона показує реальне життя, де мрії не завжди здійснюються.

У Чернівцях Кобилянська розширила межі своїх зацікавлень, контактує з редакторами німецьких журналів, куди надсилає переклади своїх і чужих творів, цікавиться питаннями теорії літератури та естетики, як вона повідомляє О. Маковею: «Кваплюся кінчати Брандеса „Menschen і Werke“, щоб і Вам се дати. Се Ви мусите конче читати» [6, с. 351]. Про зацікавлення німецькою літературою свідчить чимало її листів до О. Маковея: «Саме тепер лежить одне з діл у мене „ Die Kunst, ihr Wesen und ihre Gesetze“ Арно і я хочу читати. Дістану сими днями і Hauptman-a Märchendrama „Die versunkene Glocke“» [6, с. 312]. Говорить

Кобилянська і про твори Марії Ебнер Штравса, радить Маковею перекладати їх для українського журналу (Маковей тоді у Львові вів журнал „ЛНВ")» [6, с. 334]. У одному із листів до І. Франка вона пише: «За книжку Майєра (швейцарський письменник і поет Konrad Ferdinand Meyer: 1825–1898. – Д. Б.) „Die Hochzeit des Mönchs", котрою справили Ви мені правдиву втіху, дякую ще раз сердечно» [6, с. 435].

Наприкінці 1890-х рр. Ольга Кобилянська цікавиться скандинавською літературою, через німецькі переклади, які друкувалися у журналі «Die neue Zeit». Вона зацікавилася данським імпресіоністом і поетом Єнсом Петером Якобсеном, твори якого вона знала ще з молодості, переклала його новелу «Тут повинні би рожі цвісти» («Hier sollten Rosen blühen», 1888 р., твір, що належить до перлин світової слави). Переклад вона надіслала редактору «Зорі» Василю Лукачу, однак він його не надрукував, як видно із її листа до нього від 28.2.1890 р. [6, с. 248]. Для Кобилянської Якобсен був улюбленим письменником, через якого вона полюбила данську, норвезьку і шведську літератури (писала про це до Петка Тодорова від 30.1.1901 р. [6, с. 469]). Символізм в літературі, що йшов з Франції, тільки розвивав далі ту лінію, яку започаткувала скандинавська література. На чолі стояв Моріс Метерлінк (1862–1949), якого пізнала через німецькі переклади. Вона пише до Тодорова, що жив у Берліні: «Я мало знаю теперішню літературу найновішого напрямку, котрого оклик „zurück zur Seele" і де Maeterlinck на чолі. Признаюсь Вам, що він мені вельми подобається. ... Я думаю, що реалізм відіграв свою ролю, мав вже свою велику плідну епоху, а тепер звертається все назад до душі і бажає зблизитись невидимому тонкому світові» [6, с. 469]. Кобилянська читала його твори в німецьких перекладах: «Fürstin Maleine», «Schicksal und Weishei», «Der Fremde» та ін.

Знайомство із творами Метерлінка припадає на час написання її повісті «Земля» (1901). Елементи передчуття, віщих снів-настроїв надають повісті глибокого психологічного забарвлення, суголосного з містично-нічною романтикою Метерлінка, який розгорнув мотиви долі, сну і смерті в житті людини. І все це Кобилянська зуміла поєднати з вірою сільських людей у позараціональні сили.

Високо цінила О. Кобилянська творчість Ґотфріда Келлера і Гайнріха Гайне. Цих двох авторів Кобилянська часто згадує в листах

до Маковея, вона вбачала його спорідненість з характерами цих авторів: «Як хочете впізнати характер свого гумору і свій спокій, з яким пишете, Ви прочитайте Ґоттфріда Келлера. ... якби Ви могли віддатися белетристиці неподільно так, як він, з Вас би вийшов чудовий Ґоттфрід Келлер, але Ви мусіли роздроблюватись. А потім люди Вам довір'я до себе відібрали…» [6, с. 516].

Гайнріха Гайне читала Кобилянська „постоянно", як вона згадує в автобіографії [6, с. 215]. Вона добре знала творчість Гайне, вважала її високим критерієм мистецтва. Кобилянська рецензувала збірку поезій Маковея, яку він дав їй читати перед друком і просив дати свої критичні зауваження. Він змінив за її порадою назву збірки на «Гірські думи». Вона з умінням критика написала до кожної п'єси зауваження, що свідчить про її гострий критичний розум та розуміння літературних явищ. Саме тут бачимо її згадуване порівняння Маковея з Гайне. До поезії 10 вона пише: «Це Гайне. Глибоке і мелодійне. Читаючи оці Ваші поезії я зачинаю розуміти Вашу душу» [6, с. 380]. А журналістську жилку Маковея, не тільки ліричну, але й критичну, Кобилянська порівнює з Гайнівським дошкулянням своїм сучасникам: «Чому не мали б сьте стріляти в „руську" публіку? Тоненькими стрілками або сатирою, як Гайне. Саме тепер повинні Ви се робити. ... проти руського сервілізму, проти солодкавого „питомного" елементу, що лиш в „своїй хаті" любується, проти безграничної глупоти і грубости руської і проти дрібничковости в руській натурі...» [6, с. 455]. Навіть зовнішність Маковея нагадує Кобилянській улюбленого поета: «У мене була фотографія німецького улюбленого поета Гайне. В профілю, лиш похилена вже в нього горда голова. Ваша фотографія дуже живо нагадала мені Гайне...» [6, с. 433].

Кобилянська підтримувала зв'язки з багатьма німецькими культурними діячами, які високо оцінювали її творчість, її нові погляди та пошуки нових течій в літературі. Вона друкувалася в різних німецьких журналах, підтримувала зв'язки з редакторами німецьких журналів. Можливо, і через це українські критики не раз їй дошкуляли, а то й несправедливо критикували її твори.

Кобилянська мала листовні зв'язки з редакцією літературного журналу «Die Gesellschaft», редакторами якого були Ганс Майєр та Людвіґ Якобовський. Журнал виходив спочатку у Ляйпціґу, а в середині 1895 року був перенесений до Берліну, редактором став

Л. Якобовський. Крім цього журналу, в листах вона часто згадує і про інші видавництва: «Berliner Rundschau», «Die neue Zeit», «Aus fremden Zungen», «Neue Revue», «Die Waage», «Der Monat».

Знала вона і редакторів віденських журналів. Серед них зустрічаємо в її листуванні віденського редактора-соціяліста й Франкового знайомого Карла Кавтського, редактора журналу «Die neue Zeit», що виходив в Штуттґарті. У цьому журналі були надруковані її оповідання «Природа» (1894), «Битва» (1895) і «Некультурна» (1898). З вдячністю німецькій пресі і з докором українським критикам Кобилянська писала до Олександри Барвінської 17.12.1909 р.: «Русини самі не змогли б були підтримати в мене довір'я до своєї літературної творчости, … українці завсігди, почавши від Івана Франка, мали для мене лиш слова докору, що я не „вмію мову"» [6, с. 603].

Дописувала Кобилянська свої твори в журналах двома мовами, але більше в німецькій мові, маючи надію здобути визнання серед німецької публіки.

У 1896 р. Кобилянська працює над перекладом «Царівни». У листі до Маковея від 7.2.1897 р. вона пише: «Маю ще лиш 4–5 зошитів «Царівни». Як мені «Царівну» з Берліну вернуть, я гримну. Се уже для мене надто важна справа – до крові добралася, щоб не похилитися під нею» [6, с. 400]. Але «Царівна» так і не появилася німецькою мовою, хоч її брат Олександр готував Передмову до повісті. Він порівнював цей твір з двома відомими тоді на Заході феміністськими романами.

Кобилянська надрукувала німецькою мовою такі нариси і оповідання: «Phantasie-Ipromptu» («Wiener Mode», 1894), «Auf den Feldern» (в «Neue Revue», 4/ 1898), «Мужик» і «У св. Івана» («Revue», 4 /1897).

Вона була в добрих стосунках із Людвіґом Якобовським. Прочитавши її новелу «Битва», він написав Кобилянській листа і повідомив її, що йому новела дуже сподобалася і він помістить її у ж. «Die Gesellschaft» (надрукована в 1898).

Людвіґ Якобовський (1878-1900) був поетом, прозаїком, есеїстом і публіцистом, він цікавився слов'янськими літературами і підтримував зв'язки з

Кобилянською, Лесею Українкою, болгарським письменником Петком Тодоровим. Якобовський постарався, щоб його видавець

Брунс прийняв до друку збірку оповідань О. Кобилянської німецькою мовою, яка появилася в світ 1902 р. під назвою «Малоросійські оповідання» («Kleinrussische Novellen», Mindan, Westfalen), зрецензованими в «Die Gesellschaft» лікарем і критиком Адамом Ґеорґом, який досліджував слов'янські літератури. Кобилянська сподівалася на гонорар, але їй було сказано видавцем, що книжка не продається. У листі до Петка Тодорова, який жив в Берліні, вона написала (12.1.1903: [6, с. 534]), щоб той поцікавився по книгарнях, чи книжка продана. Але чим закінчились ці розшуки, в листах не згадується.

У листі до Маковея від 6.5.1898 р. Кобилянська пише про невдоволення долею своєї новели «Valse me'lancolique», яку вислала до «Berliner Rundschau», і говорить, що «туди трудно дістатися». Вона ще згадує в листах про цю працю, але не знає про її долю. Ця новела появилася аж у 1942 році у Ляйпціґу перекладом Марії Мірчук, яка включила її до своєї антології української прози «Die Scholle». Кобилянська була незадоволена і виходом свого нарису «Auf den Feldern» (1898) в журналі «Neue Revue», бо його скоротили, втратилось основне значення. Те ж саме було з її «Ніобою», яку старалася видати німецькою мовою. В листі до П. Тодорова від 8.4.1905 р. вона просить, щоб її твір переглянув Ґеорґ Адам: «відколи пишу переважно по-малоруськи, мені йде трохи незручно німеччина з пера». Повість була призначена для журналу «Aus fremden Zunge». Але Адамові повість «Ніоба» дуже сподобалася і він вислав її до журналу «Die neue Zeit», про дальшу долю повісті в листах нічого не говориться.

Така ж історія і з повістю «У неділю рано зілля копала» (Чернівці, квітень 1908 р.) Кобилянської. Вона її переклала і вислала до Берліна, але її повісті не пощастило на німецькому ґрунті. Лише у 1926 р. Ольга сповіщає в листі до Ольги Гаморак-Левицької, що повість була вислана під час першої світової війни данському письменнику Аарe Маделунгу (Aare Madelung, 1872–1942), з яким познайомилася у Чернівцях, він був під час війни кореспондентом і обіцяв видати повість німецькою мовою. Після довгих розшуків Василь Сімович знайшов рукопис німецького перекладу в Берліні й повернув Ользі. Тоді Кобилянська пропонує Гаморак-Левицькій зацікавити студію «UFA», «бо ся праця надається дуже до фільму, раз зі згляду на гарні околиці, друге і сам зміст відповідає дуже до

того ... в кожнім разі зацікавила б німців...» [6, с. 632]. Потім Кобилянська вислала до Берліна ілюстрований матеріал, але мрія видати теж не здійснилася.

Кобилянська дбала також, щоб і інші автори робили переклади українських творів на німецьку мову, щоб зацікавити німців українською літературою. Про це дуже мало написано, а треба б вченим зайнятися цією проблемою уважніше.

Відомо, що Кобилянська просила українських письменників перекладати твори на німецьку мову. Вона писала, що сама перекладатиме деякі твори Маковея і вишле до журналу «Aus fremden Zungen» (лист від 18.10.1895). Письменниці вдалося зацікавити редактора журналу «Gesellschaft», і він замовляє в неї статтю про українську літературу, яку зрештою написав О. Маковей (поміщена була в 20-му зошиті журналу «Gesellschaft» за 1898 р.). Кобилянська і Маковей багато працюють в цьому напрямку, втягують і інших письменників, Стефаника, Мартовича, Лесю Українку, Олену Пчілку, І. Франка, які готували матеріали своїх творів. Кобилянська просила Франка дозволити її внести першу частину його розвідки «Русько-українська література» як вступ до нової збірки «Праці німецькою мовою». Втративши надію, що збірка появиться, вона забирає рукопис від видавця Ґоттендорфа, опісля надсилає до Дрездена, але видавець Пірсон мав претензії до Кобилянської, бо вона вибрала свої новели із рукопису і видала окремою збіркою у Брунса в Міндені в 1901 р. Тоді Кобилянська висилає Збірку до Берліна видавцеві Бруно Касіреру за рекомендацією Ґеорга Адама. Вона додає до Збірки статтю Адама «Нова малоросійська література» («Die moderne kleinrussische Literatur», лист від 12.1.1903). Але й ця спроба була безуспішною. Статті із збірника почали друкувати в новоствореному журналі «Rutenische Revue» у Відні. Усі ці важкі дороги, які прокладала Кобилянська українській літературі на літературному ґрунті Німеччини, принесли їй розчарування. Вона відходить від німецької культури і вступає в зв’язки з літературними і культурними колами Наддніпрянщини. Літературна дискусія Заходу письменницю перестає цікавити. Вона побачила, що не вся українська інтелігенція і громада просякнута провінційним духом і застоєм, як це було на Буковині. Вона ближче побачила освічених, емансипованих українських жінок, як Олена Пчілка, Леся Українка, Христя

Алчевська та ін., які переконали Кобилянську, що суспільний і культурний поступ існує і в Україні, не лише в Німеччині.

Ольга Кобилянська була і є своєрідним пам'ятником для українців. Свою «гірську Орлицю» буковинці не забули, як і ми не забуваємо низько вклонитися першій жінці з європейськими поглядами на життя, на емансипацію та роль жінки в суспільстві. Вона першою впровадила у свої твори постаті жінок-емансипанток, які намагаються вирватися із кайданів буденщини і духової вбогості. У своїх повістях захоплює читача тонким аналізом психологічних переживань героїв, чудовим описом гірської природи, чарів лісу, пахощів землі, на якій повинен бути таким прекрасним і український народ.

Література

1. Антохій Мирослав. Ольга Кобилянська і Ф. Ніцше // Збірник на пошану Ольги Кобилянської (1863–1942). За ред. О. Кисілевської-Ткач. Мюнхен, 1991. С. 33–37.
2. Єфремов С. Історія українського письменства. Київ, 1911. Т.II. С. 263–264.
3. Історія української літератури. Київ, 1968. Т.5. С. 177.
4. Кобилянська Ольга. У неділю рано зілля копала. Вступна стаття П. Филиповича. Буенос-Айрес-Арґентіна: Перемога, 1954. 222 с.
5. Кобилянська Ольга – про себе саму (Автобіографія в листах до проф. д-ра Степана Смаль-Стоцького) // Збірник на пошану Ольги Кобилянської (1863-1942). За редакцією О. Кисілевської-Ткач. Мюнхен, 1991. С. 11–32.
6. Кобилянська Ольга. Автобіографія // Життя і революція, 1928, січень.
7. Кобилянська Ольга. Твори. Київ, 1956. Т. IV. С. 345. Т. V. С. 332.
8. Косач-Кривенюк Ольга. Леся Українка, хронологія життя і творчости. Нью-Йорк, 1970.
9. Луців Лука. Ольга Кобилянська і Фрідріх Ніцше // Літературно-Науковий Вісник, 1928. Т. IV,V.
10. Погребенник Ф. П., Коваленко О. К. Ольга Кобилянська в критиці та спогадах. Київ, 1963. 296 с.
11. Радзікевич В. Історія української літератури. Нью-Йорк, 1964. С. 131–132.
12. Українка Леся. Твори. За редакцією Б. Якубського. Київ: Книгоспілка, 1930.
13. Kobyljans'ka Ol'ha. Kleinrussische Novellen. Minden (Westfalen.), 1901.

References

1. Antokhii Myroslav. Olha Kobylianska i F. Nitsshe [Olga Kobylianska and F. Nietzsche]. In: *Zbirnyk na poshanu Olhy Kobylianskoi (1863–1942)*. Munich, 1991, pp. 33–37.
2. Yefremov S. *Istoriia ukrainskoho pysmenstva* [History of Ukrainian Literature]. Kyiv, 1911. T.II. pp. 263–264.

3. *Istoriia ukrainskoi literatury* [History of Ukrainian literature]. Kyiv, 1968. T. 5. S. 177.
4. Kobylianska Olha. *U nediliu rano zillia kopala* [On Sunday morning, the potion was digging]. Buenos Aires Argentine, 1954, 222 p.
5. Kobylianska Olha – pro sebe samu (Avtobiohrafiia v lystakh do prof. d-ra Stepana Smal-Stotskoho) [Kobilyanska Olga - About Himself (Autobiography in letters to Prof. Dr. Stepan Smal-Stotsky)]. In: *Zbirnyk na poshanu Olhy Kobylianskoi (1863–1942)*. Munich, 1991, pp. 11–32.
6. Kobylianska Olha. Avtobiohrafiia [Autobiography]. In: *Zhyttia i revoliutsiia*, 1928, sichen.
7. Kobylianska Olha. *Tvory* [Writings]. Kyiv, 1956. T. IV. S. 345. T. V. S. 332.
8. Kosach-Kryveniuk Olha. *Lesia Ukrainka, khronolohiia zhyttia i tvorchosty* [Lesya Ukrainka, chronology of life and creativity]. New York, 1970.
9. Lutsiv Luka. Olha Kobylianska i Fridrikh Nitsshe [Olga Kobylianska and Friedrich Nietzsche]. In: *Literaturno-Naukovyi Visnyk*, 1928. T. IV, V.
10. Pohrebennyk F. P., Kovalenko O. K. *Olha Kobylianska v krytytsi ta spohadakh* [Olga Kobylianska in criticism and memories]. Kyiv, 1963, 296 p.
11. Radzikevych V. *Istoriia ukrainskoi literatury* [History of Ukrainian literature]. New York, 1964, pp. 131–132.
12. Ukrainka Lesia. *Tvory* [Writings]. Kyiv, 1930.
13. Kobyljans'ka Ol'ha. *Kleinrussische Novellen*. Minden (Westfalen), 1901.

Darina Blokhin. The influence of German culture on the work of Olga Kobylianska. The present article deals with the influence of German literature on the Bukovinian writer Olha Kobyljans'ka. The author Kobyljans'ka tried to point out in her work the role of some German authors of the 19th Century, as Eugenie Marlitt, Gottfried Keller, Heinrich Heine, Friedrich Nietzsche and Arthur Schopenhauer. From Marlitt she took some motifs which she used skillfully in her novels. She learned to know through German translations also the Nordic literature by Jens Peter Jacobson and Hermann Bang and the Neoromantics Gerhart Hauptmann and – in German translations – Maurice Meterlink, Jens Peter Jacobson, Hermann Bang and Lesya Ukrainka. She was particularly impressed by the motto of M. Meterlink: "Back to the soul."

O. Kobyljans'ka was versatile active in the field of literary translations. She translated her own works and the stories of Ukrainian authors such as V. Stefanyk, O. Makovej, L. Martovyc and M. Vovc'ok. Kobyljans'kas relations to the German culture is by no means presented exhaustively in this paper. She was very disappointed that their Ukrainian translations into German would have no future in Germany. Therefore she geared more to Eastern Europe in her work.

Key words: O. Kobyljans'ka, german philosophens, romance, Lesya Ukrainka.

Блохин Дарина Дмитрівна – професор, доктор, Президент Німецько-українського наукового Об'єднання ім. Ю. Бойка-Блохина

УДК 811.161.2’38’373.4:821.161.2’05.08Українка

Світлана Богдан

«*Дорога і шановна товаришко!*»: спроба реабілітації узвичаєних українських гонораторів

У статті розглянуто особливості вживання номенів *товаришка* і *товариш* як гонораторів в епістолярних текстах Лесі Українки, з’ясовано індивідуальну й національну традицію їх використання; проаналізовано типологічні мікроконтексти актуалізації ядерних лексем цього деривативного ряду та продуктивність їх функціонування; визначено коло адресатів, що належали до її товариського середовища, у спілкуванні з якими фіксовані апелятиви з цими опорними лексемами; досліджено передумови диференційованого вживання цих номенів як етикетних одиниць в епістолярній комунікації; простежено авторську мотивацію їхнього використання в індивідуальній мовотворчості Лесі Українки; обґрунтовано доцільність відновлення цих номенів у сучасному українському мовленні з огляду на давність їхнього функціонування в системі мови.

Ключові слова: епістолярний текст, товаришка, товариш, адресат, апелятив, гонорат.

Важливим і частотним елементом будь-якого епістолярного тексту правомірно вважають ті номени, які слугують засобом ідентифікації мовної особистості й виконують функцію апеляції з огляду на те, що кожен листовний діалог неминуче передбачає мовну взаємодію двох комунікантів – адресанта й адресата (рідко – кількох адресатів). У науковій літературі такі найменування осіб в ситуації етикетної взаємодії узвичаєно називають *гонораторами*, вважаючи їх однією з форм ввічливості, що «належить до тих функціональних категорій, що акумулюють у собі загальнолюдські цінності» [6, с.173] і, крім того, часто зберігають національно-мовні поведінкові традиції. Регулятивність їх функціонування (а отже, й передбачуваність) програмована заздалегідь типом мовного спілкування, особливостями семантичної організації такого різновиду текстів, що зумовлюють обов’язкову актуалізацію лексичних одиниць із етикетною функцією.

Вивчення гонораторів як елемента етикетної комунікації в традиціях різних народів помітно активізувалося в кінці ХХ – на початку ХХІ ст., що зумовлено зростанням інтересу дослідників до проблем взаємодії мови й культури, лінгвокультурологічної складової в мовній поведінці комунікантів у різних функційних сферах тощо.

© *Богдан С., 2018*

Увага українських мовознавців до вживання гонoративів у товариському й дружньому спілкуванні зосереджена в основному на художніх текстах і їх вияві в розмовно-побутовому та офіційно-діловому спілкуванні [1; 2; 4; 5; 6; 7; 8; 9; 10; 11]. Епістолярна комунікація, зокрема листування Лесі Українки, представлена в таких студіях фрагментарно [4]. Зважаючи на вагомість цього різновиду міжособистісної взаємодії мовців, варто детальніше з'ясувати роль різних гонoративів і головне – «питоменність» їх словесної репрезентації в листовній традиції українців.

Матеріалом безпосереднього вивчення в цій статті обрано всі приступні для вивчення епістолярні тексти Лесі Українки [15–17], що слугували джерелом реконструювання системи гонoративних найменувань осіб адресатів у її товариському спілкуванні, передусім – із опорними лексемами *товариш* і *товаришка*. Вибір саме цих гонoративів мотивований із огляду на неоднозначність (точніше, двозначність) їхнього функційного статусу й сприйняття в сучасному українському соціумі та непоодиноку кваліфікацію як «чужорідних» маркерів у національній мовній поведінці, не зважаючи на аргументовані твердження різних дослідників щодо їх давності в нашій традиції, зокрема в товариському спілкуванні [7; 9; 12].

З-поміж усталеного для української епістолярії реєстру можливих найменувань й активно представленого в різні епохи у статусі апелятивних в дружньо-товариському спілкуванні, крім *пан / пані, добродій / добродійка, земляк / земляче, друг / друже*, особливою увагою комунікантів кінця XIX–початку XX ст. позначені номени *товаришка / товаришки, товариш / товариші, товариство,* що спостерігаємо насамперед у листовній практиці Михайла Драгоманова, Михайла Павлика, Михайла Коцюбинського, Івана Франка та ін. Фактологічно увиразнена в такому аспекті й епістолярна поведінка Лесі Українки. З іншого боку, в сучасному українському соціумі ці лексеми дотепер мають особливий і виразний стилістичний маркер, позначений упливом радянської епохи й сприймаються значною мірою як ідеологеми, асоціативно завжди співвіднесені з конкретним соціальним середовищем, що відтворюють поведінкові особливості людей за певною партійною приналежністю. А ще – як номенклатурний мовностереотипний елемент тоталітарного режиму загалом. А отже, негативний стилістичний маркер в сприйнятті сучасного мовця все ще

виявляється переважальним. Ось тому так важливо простежити специфіку функціонування лексем *товаришка / товариш* в епістолярній традиції українців (як одного з найбільш переконливих джерел для реконструкції мовної парадигми українського соціуму й специфіки українського повсякденного спонтанного (!) мовлення кінця XIX–початку XX ст.), визначити їхню індивідуально-авторську мотиваційну основу, щоб нівелювати (спростувати ?) чи, навпаки, ствердити «нашаровану» й прирощену в XX ст. чужорідну конотацію та узвичаєний виразно негативний оцінювальний спектр щодо їхнього вживання сьогодні.

Традиційне використання таких лексем в українській мові, насамперед у функціях апелятивній, номінативній та ідентифікувальній, як свідчить узуальний вжиток й лексикографічна практика, цілком передбачувано проектоване на дружньо-товариське коло, про що стверджує їхня семантика й передусім – первинні значення. Як відомо, власне таке значення слова *товариш* «Словник української мови» подає одним із перших: «1. Людина, яка спільно з ким-небудь виконує якусь справу, бере участь у якихсь діях, співучасник чого-небудь; компаньйон, спільник… [Жірондист :] Чи він мене прийняв би товаришем з собою у дорогу? [Жінка:] Я думаю. А то й спитати можна (Леся Українка, II, 1951, 183) // Член якого-небудь товариства; // перен. Про того, хто є супутником людини або про те, що супроводжує її в діях, діяльності… // перев. з означ. або по чому. Людина, зв'язана із іншими спільною професією, місцем роботи, навчання, службою в армії і т. ін.; колега… // Людина, що посідає рівне з іншими становище в суспільстві, колективі» [14, X, с. 160]. А отже, первинно українська мова іменувала посередництвом цього номена особу *спільника* (*співучасника, компаньйона*) – у справах, у вчинках та певній діяльності. З огляду на це закономірно постає потреба з'ясувати, на якій основі ґрунтувалася така спільність. Власне відповідь на це запитання може слугувати однією з «реабілітаційних» передумов цієї лексеми в сучасному побутовому дискурсі.

В українській традиції другої половини XVII ст. ця лексема (частіше – в поєднанні з прикметниками – *бунчуковий* або *значковий*) функціонувала як «назва старшинського звання, що надавалось у реєстровому козацькому війську полковій старшині та козакам» [14, X, с. 160] із цього періоду. А в поєднанні з лексемою *пане* вживалася також як апелятив, узвичаєний у спілкуванні козаків: *пане-товаришу,*

панове-товариство тощо. Суттєво й те, що для української ментальності *товариш* – це передусім «2. Людина, зв'язана з ким-небудь дружбою, щирий друг, приятель. Зауважмо, що СУМ лише в 3, 4 і 5 значеннях актуалізує семи *'спільник по партії'* і *'людина соціалістичного, радянського суспільства'*. Такі лексеми виконували апелятивну функцію і самостійно, і в поєднанні з прізвищем» [14, Х, с. 160]. Ці факти стверджують давність, узвичаєність вживання цих лексем. І найпосутніше – своєрідність семантичної структури, що чітко вирізняє межі її функціонування *до-радянського* періоду і *епохи тоталітаризму*. Отож, можна припустити, що первинно існували абсолютно інші сфери міжособистісної взаємодії та спільної діяльності українців, які й визначали появу лексем *товариш / товаришка* для їх найменування.

Пошуки твірної основи номена *товариш* цілком правомірно (і передбачувано) повертають нас до лексеми *товар*, що узвичаєно для українців – не лише «предмет торгівлі, продукт праці», а й «худоба» [3, У, с. 586]. Як стверджує «Етимологічний словник української мови», вона належить до запозичень із тюркських мов і означала в праслов'янській мові «худобу, майно» [3, У, с. 586]. Від цієї лексеми сформувався численний словотвірний ряд найменувань, значна частина якого виразно архаїзувалася: *товарЄта, товАрИна, товарИшник, товАрність, товарнЯк, товарЯ, товарЯтко, товАряка, товаАричий, товарЯчий, безтовАр'я.* Щодо номена *товариш* у цьому словнику подано такі деривати: *товарИшество, товаришнЯ, товаришОк, товАрка («*товаришка*»), товарИський, товарИшеський, товаришИти* («створювати товариство»), *товаришувати, по-товариському, по-товариськи, стовАришник («*член цеху*»), стовАришний* («цеховий»), *стоваришувАтися* («об'єднатися»).

«Словарь української мови» Бориса Грінченка, крім уже деяких зі згаданих, актуалізує й абсолютно не відомі сучасному мовцю найменування, пор.: *товарИство, товарИський, товаришИти, товаришувАти, товаришИтися* («вступати в товариські стосунки, дружити»), *товАрчий* («пастухъ рогатого скота»), *товАришка, товАрка, товарЯ, товарЯка, товарЯчий, товарИшник* («скотный дворъ»), товаришування [13, ІУ, с. 269].

А тому ймовірно припустити (як би це не видавалося парадоксально на перший погляд і навіть почасти штучно), що первинна гіпотетична спільність *спільна діяльність* різних осіб мала

дуже прозаїчну побутову основу: очевидно, *товаришами в* давнину найперше ставали ті, кого об'єднувало піклування про якийсь *товар*. І тільки згодом, очевидно, ця єдність поширювалася на будь-яке дружнє коло осіб, на спільність цехову, спільність військову тощо, тобто, *товаришем* ставав кожен член такої спільноти, що передбачала реальне чи умовне об'єднання. Одне з таких середовищ комунікативної взаємодії, актуалізованих у мовному просторі України кінця XIX – початку XX ст. – письменницьке. А тому використання цієї лексеми в їхньому спілкуванні було органічним, частотним і узвичаєним, про що і стверджує насамперед епістолярна комунікація Лесі Українки.

Ядро цього лексичного регулятива в її листуванні становлять лексеми *товаришка* (27 разів) (*товаришки* – 22 рази) / *товариш* (29 разів) (до того ж тричі цей номен вжито французькою – *cher confrère*) (*товариші* – 71 раз) (у ролі апелятивів використано 29 разів лексему *товаришка* і 57 – *товариш*). Зауважмо: послідовно фіксовано вживання кличного відмінка обох номенів – *товаришко* й *товаришу*, тобто номінації осіб жіночої статті налічують 78 слововживань, а чоловічої – 157 (разом – 235 разів). Меншою продуктивністю відзначається порівняно частотна лексема *товариство* – 83 рази (двічі з них – форма множини), здебільшого як елемент власної назви *Наукове товариство імені Шевченка*. Непродуктивним можна вважати функціонування атрибутива *товариський* – 13 разів і *товариські* – 6, один раз – *peu sociable* (малотовариський (франц.)), дієслова *товаришувати* (4 рази), *товаришили* – один раз, віддієслівного іменника *товаришування* – двічі та прислівника *по-товариськи* – 6 разів (тричі – французькою: *en confrère*). Отож, кількісні параметри цього регулятива в збереженій епістолярії Лесі Українки – 354 лексичні одиниці.

Принагідно нагадаємо, що лексеми *товариш*, *товаришка* й *товариші* належать також до визначальних у багатьох поетичних текстах Лесі Українки (зокрема, «Товаришці на спомин», «До товаришів», «До товариша» (посвята Михайлові Кривинюку), початок «Уривка з листа» з посвятою Іванові Стешенкові («*Товаришу мій! не здивуйте з лінивого вірша*») тощо). Крім того, форма множини *товариші* опорна (і не лише в назві !) одного з публіцистичних текстів Лесі Українки – «Лист до товаришів на Україні».

Уперше в епістолярних текстах Лесі України фіксуємо саме лексему *товаришка* в завершальній частині одного з листів до брата Михайла (26–28.XI (8–10. XII).1889) як елемент формули прихильності: *Твоя сестра і товаришка Леся.* У такий спосіб стверджено специфіку міжособистісних взаємин сестер-братів у Косачівській родині (принагідно нагадаємо також загальновідоме, вже афористичне міркування тієї ж адресантки щодо сестри Ольги, яка, на її переконання, була близькою їй «*не тілько по крові, але й по духу*» («*Я думаю, що ми ніколи не розійдемось різно,* ***завжді будемо рідними не тілько по крові, але й по духу,*** *– а чі кожна людина має таких рідних?*» (вирізнення тут і далі мої. – С. Б.) (Ялта, 16 (28).XI.1897))). А отже, між ними існували глибинні духові зв'язки, їх єднала насамперед **спільність справ** (зокрема, про один із таких проектів – омріяні переклади українською мовою світових шедеврів – якраз і йшлося в цитованому листі до брата). Тобто вже цей перший мікроконтекст виразно ілюструє одне з питомих значень цієї номінації.

Спостережено, що номени *товариш / товаришка* щодо братів-сестер мали відповідати ще й виразним віковим параметрам (спільність справ передбачувано не завжди виникала в дитинстві), а тому вони й не могли бути беззастережно проектовані на кожного з них («*Невже прийде до того, шчо ми з тобою не будемо бачитись сливе по цілих роках, як от тепер з Мішею? Який се жаль! Тілько шчо ти дійшла до таких літ, шчо можеш* ***товаришем*** *бути, а тут уже приходиться думать про розлуку)*» (до сестри Ольги, Софія, 10.IX.1894). Неодноразово Леся Українка стверджує в листах про комфортність товариства саме сестри Ольги: «***Товариство твоє*** *мені, звісно, завжді миле, але ради самої приємности не варт зриватися і їхать такий світ*» (Вижниця, 1 (14).VII.1901). А отже, для неї родинна (кровна) спільність неминуче мала поєднуватися з духовою спільністю. Хоча статус сестри-брата не обов'язково й беззастережно передбачав останнє. В епістолярному спілкуванні лише з Михайлом та Ольгою фіксуємо оте виразне органічне поєднання двох іпостасей їхньої єдності: *брат / сестра – товариш / товаришка* (пор. згадану вже формулу прихильності в листі до брата й прощальний вислів до Ольги: *Бувай здорова, моя Лілія, моя люба, дорога сестро і товаришко!* [16, с. 485]).

Важливо й те, що не завжди послідовне вживання цієї номінації щодо братів-сестер механічно проектовано на кожного члена

Косачівсько-Драгомівської родини. Скажімо, двоюрідного брата Світозара (сина Михайла Драгоманова) вона називає *товаришем* лише проспективно, як можливе найменування в їхній майбутній комунікації: «*Ви наводите на Зорю, ніби він і трус, і те, й се! Він дуже цікавий і розумний хлопчик, ми б з ним напевне були добрі товариші, а в товаристві нас не злякали б ні живі омари, ні які інші дива морські*» (до подружжя Драгоманових, Колодяжне, 18.VIII.1892). А отже, неодмінною передумовою статусу «товариш» могли бути лише спільні справи або інтереси. А тому Леся Українка виразно розмежовувала родинний і товариський статус комуніканта, про що зокрема, стверджують і такі однорідні ряди в її епістолярних текстах: «*Історія дядькова навчила мене, що на поміч родичів, приятелів і товаришів чоловікові "одірваному" тяжко або принаймні неприємно рахувати*» [18, с. 76] (до М. І. Павлика 27 березня 1903 р., Сан-Ремо). Іноді номінації *товариш* і *приятель, товариш* й *друг* вжиті в контексті послідовно, однак їх можна тлумачити як такі, що не можуть бути взаємно замінювані («*у мене були і суть і тепер близькі* ***товариші, друзі***»)» [17, с.136]). Щоправда, в поодиноких випадках обидва з них можуть стосуватися однієї й тієї ж особи, наприклад : «***товариш і приятель*** *п. Ольги* (Осип Маковей. – С. Б.)» [17, с. 259]; «***товариша і побратима*** *в Празі*» (Михайло Кривинюк. – С. Б.) [18, с. 12]).

Власне, *почуття товариства* (навіть до чужих !) Леся Українка вважала особливістю й диференційною рисою членів їхньої родини, на противагу, скажімо, родині Комарових: «*У нас с тобою* (з Ольгою. – С. Б.) *є спільна риса:* ***почуття товариства і братерства не тільки до своїх, але й до чужих****, не знаю, що заложило його в нас, виховання, чі природа, тільки в нас воно дуже розвите, у Комарових, як видно, його нема, коли вони його так грубо не розуміють в інших*» (до сестри Ольги, Ялта, 16 (28).XI.1897). Цим почуттям вона дуже дорожило. Власне, тому завжди була щирою у взаєминах із усіма тими, кого мала честь так називати.

На Лесине переконання, вміння знайти товаришів – це один із важливих людських талантів. І таки не кожна особистість його має. Пишучи про диференційні риси своїх молодших сестер, вона зауважувала: «*З Дорою, мені здається, лехше буде. Ми й так з нею досить близькі, наскілько то можливо при такій вже дуже великій*

ріжниці літ. І взагалі її життя ліпше складається, ніж Оксанине, бо ***у неї є талан знаходити собі товаришів, а в Оксани його нема***» (до сестри Ольги, Сан-Ремо, 20.II (5.III).1902).

Статус Лесиного *товариша / товаришки* визначав симетрично її мовну поведінку в спілкуванні з ними, на противагу спілкуванню з усіма тими, хто не цікавив її як особистість або хто був неприйнятний для неї саме в цьому статусі через певні риси характеру. Вектор такого спілкування був завжди позначений позитивними конотаціями: «*От несподівано і показала я свою злість, напалась на бідних галичан мокрим рядном, хоч вони мені особисто нічого лихого не вчинили. Такий то з мене ангел! / Тілько, дорога Пані, не лякайтесь, не думайте, що я і до* ***товаришів*** *така. Ні, мені здається, я завжді розумію, коли людину болить, надто як що та людина мені симпатична. Завдати прикрість Вам я б не хотіла ніколи ні словом, ні вчинком. І Ви не бійтесь мені завдати болю, я звикла приймати чужі болі і жалі, у мене були і суть і тепер близькі* ***товариші,*** *друзі, що звертаються до мене в хвилини смутку і тим власне найбільше притягають мене до себе*» (до О. Ю. Кобилянської, Берлін, 17–18 (29–30).V.1899).

Водночас статус *адресата-товариша*, на переконання Лесі Українки, впливав і на особливості стилю цього різновиду комунікації, зокрема, на такі її ознаки, як невимушеність, спонтанність і безпосередність: «*Може, я коли іі зайве що напишу, та Ви вже не беріть мені за зле, бо сама ж я ніколи зла того не маю в думці, як пишу до Вас. От собі пишеться усяке, що на думку спаде. Та* ***хіба ж не так воно слід між товаришами****?*» (до А. Ю. Кримського 6 червня 1012 р., Кутаїсі).

Диференційною ознакою товариських взаємин, на її переконання, мали стати щирість і відсутність щонайменшої ідеалізації. Це стосувалося не лише інших осіб, а й безпосередньо її, пор. : «*А найгірше мені прикро, коли я бачу, як деякі мої товариші й товаришки, замість того, щоб оглянутись навколо себе на живі справи, на живу роботу, звертають всю свою розумову силу на рішання філософських питаннів, не маючи самі ніякого філософського виховання, і через те їхні спори часто бувають похожі на спори "о безсмертії душі", "о причині причин", а часом іменно сі теми і служать їм до розмови*» (до М. І. Павлика 27 березня 1903 р. Сан-Ремо) і «*Невже Вам могли так припасти до*

серця мої вірші, коли Вам одкрите ціле море світової поезії, – адже в ньому всі мої друковані і недруковані думи і мрії мусять зникнути, мов крапля води дощової! Я, з моїм виключно безбарвним життям, з моєю отруєною душею, маю бути "сонцем"? Ідеалізуєте, дорогий товаришу!...» (до А. Ю. Кримського, Мінськ, 26.I (8.II).1901).

Передумовами товариського спілкування Леся Українка вважала також довіру й відкритість. А тому, знайомлячись, сама називала своїм потенційним товаришам власні позитивні та негативні риси. Така комунікативна поведінка адресантки мала, очевидно, різну мотивацію. Найвиразніше вона сформульована в її листі до Ольги Кобилянської, в якому, до речі, вона також назвала адресатку *товаришкою* з узвичаєним атрибутивом *шановна* і водночас – *дорога* (Берлін, 17–18 (29–30).V.1899): «*Пишу Вам про се для того, що взагалі маю звичай рекомендувати себе новим знайомим не тілько з найкращого але й з найгіршого боку, щоб, коли хто має розчаруватись в мені, то міг би зробити се скоріше, а* ***коли хто має стати моїм товаришем, то щоб знав, з ким має діло і приймав мене telle que je suis*** (такою, якою я є (франц.)) [17, с. 133].

Лише товаришам Леся Українка могла довірити найсокровенніше. Для неї було важливо, щоб вони знали її справжню, передусім реальні погляди на найсуттєвіші речі: «*Та се належить до моєї "релігії" – і коли я не вмію викладати свого* credo (символ віри (переконання) (лат.)) *в стислій, консеквентній і догматичній формі, то хочеться мені часами хоч у "притчах" вимовити свою "віру", а* ***надто хочеться, щоб мої товариші її знали, бо инакше вони не знатимуть мене***» [18, с. 166].

Спостережено, що статус *товариша / товаришки* мав для Лесі Українки завжди виразну мотивацію, хоча безпосередньо про це особа, якої він стосувався, могла й не знати безпосередньо. Йдеться, зокрема, про Михайла Кривинюка: «*Я ніколи не обьяснялась Кр[ивинюкові] ні прямо ні косвенно, як мама, в своїх чувствах до нього, бо се якось не приходилось до слова, але ж він знає,* ***що я вважаю його за свого товариша*** *і, по настоящому, не повинен би церемонитись прийняти від мене якусь поміч, але я знаю, що психологія людей придушених злиднями дуже вразлива, отже не хочу звертатись просто до нього, а прошу твого делікатного посередництва*» (до сестри Ольги, Київ, 5 (17).X.1900). Одним із

вагомих вимірів товаришування вона вважала готовність допомогти товаришам: «*Ти знаєш, що* ***я завжді хочу помогти своїм товаришам****, коли тілько можу і через те мою поміч не сором приймати*»(до сестри Ольги, Київ, 5 (17).X.1900); «*Ти колинебудь чула,* ***щоб я жалувала, про яку небудь послугу, зроблену комусь із товаришів****?»* (до сестри Ольги, Київ, 19.X (31.X).1900).

Ствердженням диференційованого й безперечно послідовно умотивованого уживання цього номена слугує також Лесина згадка в листі з Чукурлара до сестри Ольги про свою тодішню співмешканку, родом із Орла: *«Добре бути такою натурою, як моя "товаришка", їй всього 20 л[іт], але вона вже зложила собі певні категоричні мірки і рамки і вірить в них, без критики*» (Ялта, 30.VIII (11.IX).1897). Власне графічний маркер сигналізує про невідповідність використання цього найменування щодо цієї особи (натомість згаданий у тому ж листі номен «панночка» позбавлений такого вирізнення). Сама ж авторка пояснює мотивацію використання саме найменування *товаришка* як невластивого, очевидно, в такій ситуації: «*Тепер я живу не сама, найшла собі компанію, слухачку московських фершальських курсів, – так буде дешевше, а невигоди поки що нема, т. е. нема через те, що моя товаришка* ***(розумій се слово в практичному значінні*** (вирізнення моє – С. Б.)**)** *мало буває дома, от сьогодні поїхала з Горним Клубом на Байдари, а то раз у раз ходить в Ялту, часом по двічі на день*». Тобто сема ’спільність’ (лише помешкання, про що виразно засвідчує інший контекст того ж листа: «…*моя* ***товаришка по мешканню*** *виїхала вчора*») хоч і актуалізована в цій лексемі, однак її вживання вирізняється від інших ситуацій, типових для її епістолярної поведінки.

Лексема *товариші* вперше актуалізована у листі з Колодяжного до брата Михайла (Колодяжне, 18.V.1890): «*Не знаю через що п. Максим не дотримав свого слова, отже й не берусь его за те судити, але маю до єго уразу, що він немов сміється з мене, переказуючи через тебе аксіому, що „переписувати дуже нудно!"– та вже либонь я й сама се не згірше знаю, бо лучалось і мені переписувать того ж таки Гейне. Се все я пишу для самого тебе, а не на страх – сказала б врагам, так ні –* ***товаришам****! то ти можеш сего й не казати п. Максимові, бо певне він і не цікавий слухати».* Прикметно, що ця лексема має в цитованому фрагменті виразно антонімійний характер (*вороги – товариші*), а отже, відтворює

традиційну семантичну структуру одного з її можливих синонімічних значень: *товариш – друг, приятель.* Саме тому, очевидно, цей номен – один із найчастотніших у мікроконтекстах із іншими бінарними опозитами, як-от: ***люди – товариші*** «*З приїздом у Луцк воно мало чим одмінилось, тілько що Ліля почала справніше вчитися, та люди частіше заходять до нашої хати. Мені з тих* ***людей*** *мало користі, бо мої* ***товариші*** *всі або в Києві, або так по різних містах, а тут з молодих нікого такого не знаю, а старі...*» (до М. П. Драгоманова, Луцьк, 6 (18).XII.1890); ***Міша*** (як взірець справжнього товариша) **–** ***товариші*** (радше – фальшиві) («*Зате вже й я з* ***Мішею*** *завжди в згоді, тоді як з* ***товаришами*** *частенько лаятись приходиться, хоч інший раз і не рада б, бо взагалі не люблю сваритись – не моя то вдача)*» (до М. П. Драгоманова Колодяжне, 3 (15).III.1892).

Кількісно увиразнена ця лексема передусім в опосередкованих характеристиках осіб, які належали до її товариського кола, та в самохарактеристиках (наприклад : «*Врешті два мої найзавзятіші сперечники після гарячих змаганнів скінчили тим, що один почав писати музику на мою "Русалку" (от уже романтизм! я вже сама з такого виросла), а другий стяг у мене Лисенкові ноти для співу, дані мені одним їхнім* ***товаришем*** *(теж ультрареалістом!) – тепер суди нас боже, чія правда!*)» (до М. П. Косача, Відень, кінець зими чи рання весна 1891 р.)»; «*Певне тепер вдома обридну своїм* ***товаришам*** *з Галичиною та Січею та радикалами, але вже нехай узброяться терпеливістю...*» (до М. П. Драгоманова, Відень, [5] 17.III.1891); «*Тепер же мені так збридло усяке крутійство і замилювання очей своїм та чужим, що, здається, хутко вже в другу крайність вдамся. Надто ж мене тішить те, що зачали навертатись на "праву путь" де-які з* ***товаришів*** *такі, що я вже думала ніби про них вже можна було гадку закинути»* (до М. І. Павлика, Євпаторія, 16(28).VII.1891); «*Тож тепер, – хоч запевне в сей день Ви приймаєте безліч красномовних вітаннів, – прийміть не красномовну, але щиру дяку від Вашої* ***молодшої товаришки по роботі****, від щирої прихильниці Вашого талану і праці на користь України, – прийміть її від / Лесі Українки*» (до М. П. Старицького, Колодяжне, 22.IV (4.V).1894).

Іноді вживання цієї лексеми може слугувати засобом автопортретування адресантки. Зокрема, в одному з листів до подружжя Драгоманових вона зауважує нечисленність власного

товариського кола, яке б могло стати послідовниками ідей Михайла Драгоманова: «*Що ж до мене, то я хочу бути Вашою ученицею і заслужити собі право зватись так, а коли на мене впаде частина тих прикростів та інкримінації, які дістаються Вам, то я об тим не буду журитись ні трохи. Шкода тілько, що* ***товаришів*** *у мене трохи мало, ну, та все ж не буду одна в полі. Врешті і один в полі єсть коли не воїн, то все ж робітник, а се може більш стоїть, ніж воїнське званіє!*» (Владая, 22.VIII.1894).

Своїх однодумців, передусім літературне коло, Леся Українка іменувала також цією ж лексемою: «*І я і всі мої* ***товариші*** *певне роковані на марну згубу, тай нехай би, як би ж з того просвіток був колись.....*» (до М. І. Павлика, Софія, [2] 14.II.1895) [16, с. 333], пор. також: «*У Київі були у мене* ***товариші,*** *тепер їх один, два, найбільше три, а решта – "иных уж нѣт, а тѣ далече"*» [17, с. 37] (до матері, Ялта, 22.III (3.IV).1898).

Опосередковано номени *товаришка / товариш* Леся Українка вживала щодо свого найближчого дружнього оточення: М. М. Комарової-Сидоренко (до Драгоманових, Колодяжне, 9 (21).X.1895); (до А. М. Драгоманової, Ялта, 7 (19).XI.1897); М. В. Кривинюка (до Л. М. Драгоманової, Київ, 7 (19).XII.1896), Г. М. Деген-Ковалевської (до Л. М. Драгоманової 14, 22.III (26.III, 3.IV).1897); О. Ю. Кобилянської («*п. Ольга ідеальна товаришка*» (до сестри Ольги,Чернівці, 28.IV (11.V).1901); Л. М. Старицької-Черняхівської («*Тов[аришка] Черняхівська мені нічого не казала*» (Мінськ, 26.I (8.II).1901); «*я там забула поставити під заголовками поезій "Легенди" і "Трагедія" – "посвята товаришці Л. Старицькій-Черняхівській"*» (до Кримського А. Ю.,Київ, 30.X-5.XI (12–18.XI).1901)); С. К. Мержинського («*Моєму товаришеві дуже подобались Ви на фотографії (він знає Вас з творів і з моїх слів*)» (до Кобилянської О. Ю., Мінськ, 29.I (11.II).1901)); М. В. Ковалевського (до сестри Ольги, Ялта, 12 (24).XI.1897); І. І. Труша («*Труш уже в Галичині і мав до Вас написати. Ми з ним дуже добрі товариші*» (до О. Ю. Кобилянської, Київ, 14 (26).XI.1900), щоправда, пізніше їхні «*дуже добрі*» взаємини, як відомо, зазнали виразних змін).

Товаришем називала вона також спорадично і Климента Квітку (одна фіксація): «*…т[оваріш] Квітка пісень не записував*» (Тбілісі, 2 (15).XII.1903), пор. також імпліцитну актуалізацію: «*Як був Квітка в*

Києві, то він мені часто подавав такі різні новини, але тепер він в Тифлісі, а інші товариші мовчать… ну, тим гірше – для них» (до Кривинюка М. В., Сан-Ремо, 13 (26).XI.1902)) (хоч звичнішим щодо нього можна вважати все ж таки номен *пан*: *п[ан] Квітка* (до Кобилянської О. Ю. , Зелений Гай, 22.VI (5.VII).1904); *П[ан] Квітка кланяється комусь* (до Кобилянської О. Ю. , Тбілісі, 9 (22).XI.1904)).

Лексеми товариш / товаришка вжио також щодо **колег-учених, однодумців дядька, Михайла Драгоманова** («*Шкода тілько, шчо завчасу не сповістили европейських вчених, товаришів дядька, їх привіти були б приємні для дядька і користні для справи*» (до М. І. Павлика Софія, 11 (23).II.1895)), **друзів своїх приятельок і знайомих** (наприклад: *«Була у мене Пашкевичівна з своєю товаришкою»* (до матері та сестри Ольги, Ялта, 6 (18).VII.1897)); «*Теперешня її товаришка якась не вдала*» (до матері та сестри Ольги, Ялта, 6 (18).VII.1897)); **друзів сестри Ольги** («*Товаришці твоїй (що казала про неї Щер[бина]) постараюсь помогти, елика в моїй силі»* (до сестри Ольги, Київ, 24.IX (7.X).1901); «*Товаришці твоїй (сибірячці) шукаю роботи, та все не можу знайти, хоч все ще маю надію*» (Київ, 24.IX–3.X (7–16.X).1901); **ровесників своїх братів-сестер** («*Так що вона* (Оксана. – С. Б.) *вже зовсім наважилась їхати і має навіть попутчицю до самого Льєжа, свою* ***товаришку по гімназії****, тамошню студентку*» [18, с. 190] (до сестри Ольги, Зелений Гай, 6 (19).IX.1904)); **шкільних приятельок своїх юних друзів** (як-от однокласників Путі в Сан-Ремо «*До Путі часто приходить в гості одна* ***товаришка,*** *маленька італьяночка, метке дівча, не то що Путя*» (Сан-Ремо, 4 (17).I.1902)).

Сферу використання цієї лексеми в листах Лесі Українки значно розширено порівняно з узусом. Її проектовано й на осіб, із якими вона перебувала разом на лікуванні в Сан-Ремо («*Маємо ще одну* ***товаришку****, панну Гассель з Орла (вона тут у Сад[овських] торік жила), я писала про неї Раді. Всі, і я в тім числі, вдоволені з її товариства*» (до матері, Сан-Ремо, 21.I (3.II).1902). Іноді саме щодо них вона вживає уточнювальні означення, як-от: *товариші* ***по хворобі***: («*Я тепер далеко не завжді в стані писати листи акуратно і так ще може довго потриває (кажуть, я років за два тілько можу вигоїтись зовсім), – будьте вибачні, бо така нерівна психологія властива, здається, всім моїм товаришам по хоробі, певне вона корениться в фізіології, хоч мені* <u>завжді</u> *здається, що причини мого*

настрою зовсім не в тім» (до М. І. Павлика, Сан-Ремо, 2 (15).IV.1902)).

Спостережено, що мотивація «спільності» як визначальна сема могла мати полісемантичний вияв щодо деяких адресатів, однак такі ситуації мають радше факультативний характер. Скажімо, з Михайлом Кривинюком її єднала ще одна спільна риса – перебування в певний період за кордоном: «*Ох, та що я Вам се все пишу? Певне через те, що ми з Вами тепер в досить ідентичних умовах* (обоє перебували за кордоном, у вимушеній "еміграції". – прим.)*, то* ***я бачу в Вас "тим більше" товариша***....» (Сан-Ремо, 14 (27).II.1902).

В одному з листів до Михайла Кривинюка вона імпліцитно актуалізує відомий афоризм *товариші моїх товаришів – мої товариші*: «*А коли буде треба, то могтиму в листі дати Вам до нього* (Качаловського. – С. Б.) *рекомендацію (зрештою Вам досить назватись моїм товаришем)*» (Цюріх, 15 (28).V.1902).

Інтегральну сему 'спільність' мають також такі словосполучення: *товаришка* ***по мешканню*** [16, с. 459]; *товариш її* ***по гімназії*** [17, с. 412]; *товаришку* ***по гімназії*** [18, с. 190]; *товаришки* ***по роботі*** [16, с. 281]; *товаришка* ***з дитячих літ*** [18, с. 165]; *товаришка* ***по Віллі Наталії*** [18, с. 103]; *товаришкою* ***по віллі і курації*** [18, с. 108]; *товариші* ***по «Просвіті»*** [18, с. 285]; *товариша і побратима* ***в Празі*** [18, с. 12].

Важливо й те, що Леся Українка активно використовувала обидві граматичні форми (і чоловічого, й жіночого роду), що властиво відтворює давню українську традицію паралельного вживання назв *осіб: «А найгірше мені прикро, коли я бачу, як деякі мої* ***товариші й товаришки****, замість того, щоб оглянутись навколо себе на живі справи, на живу роботу, звертають всю свою розумову силу на рішання філософських питаннів*» (до М. П. Драгоманова, Шабо, 22.VIII (3.IX).1891).

Не менш частотна ця лексема і як опорна номінація в початкових звертаннях епістолярних діалогів Лесі Українки з друзями, однодумцями-письменниками, зокрема, вона поширена в спілкуванні з Агатангелом Кримським (*Дорогий товаришу!* (Мінськ, 26.I (8.II).1901); *Вельмишановний і дорогий Товаришу!* (Сан-Ремо, 23.XII.1901 (5.I.1902))), з Ольгою Кобилянською (*Дорога і шановна Товаришко!* (Берлін, 8 (20).V.1899); *Шановна і дорога Товаришко*!

(Берлін, 17–18 (29–30).V.1899); *Дорога товаришко* (Гадяч, Зелений Гай, 9 (21).VII.1899)) тощо.

Такі звертання, очевидно, були симетричні в спілкуванні з її адресатами. Принаймні одним із таких аргументів може слугувати твердження самої адресантки в листі до Івана Франка: «*Я ж не вважаю зовсім, що les amis de nos ennemis*... (друзі наших ворогів... (франц.)) *і тому нічого не маю проти того, щоби Ви, називаючи мене "дорогою товаришкою" (в щирість Ваших слів я вірю), відносились з прихильностю і довірям до п. Труша, бо, дійсно, Вам нема жадної причини відноситись до нього инакше. Що до самого принципа les amis de nos ennemis sont nos ennemis* (друзі наших ворогів – наші вороги (франц.))*, то я вважаю його гідним часів Montecchi e Capuletti* (Монтеккі і Капулетті (італ.))*, а не XX ст., і мені дивно, що високоосвічені і культурні люде наших часів можуть ще свідомо признаватись до таких survivals* (пережитків (англ.)) [18, с. 147] (14 серпня 1903 р., Зелений Гай).

Невипадковість і умотивованість частотного використання цих лексем в апелятивній функції засвідчує її перший лист до Агатангела Кримського 7 (19).XI.1895 з Києва. Вибираючи опорну лексема в початковому звертанні поміж *добродію* і *товаришу*, вона надає перевагу другому, пояснюючи свій вибір оцінювальною лексемою «*крашче*»: «***Шановний Добродію! або, крашче, незнайомий дорогий Товаришу!***». На перший погляд такий вибір видається парадоксальним, бо вживання апелятива *товаришу* для її мовленнєвої поведінки виразно проектоване на коло осіб, поєднаних насамперед спільністю певних інтересів чи справ. І, навпаки, *добродію* передбачає здебільшого діалог із адресатом, міжособистісно дистанційованим, почасти хоч і відомим для неї, але з яким її єднали лише офіційні взаємини і виразна повагова дистанція, іноді – навіть відстороненість. Однак подальший епістолярний коментар чітко мотивує саме такий Лесин вибір, певною мірою розширюючи семантичну структуру цього номена: товариш – це ще й особа, здатна розділити чуже горе: «*Не здивуйте, шчо я, непрошена, озиваюсь до Вас. Я давно бажала написати до Вас, та через почту не випадало, а оказії досі не траплялось. Мені хотілось висловити Вам, як глибоко пройньяв нас (мене і мою дядину Драгоманову) той шчирий, повний глибокої туги, лист, шчо Ви писали Павликові, довідавшись про*

*смерть мого дядька** (Примітка Лесі Українки: «Дядина просила П[авли]ка вислати їй автограф, здається, він і тепер у неї»). *Справді, багато було тоді листів співчуття, шчирих, хороших листів, але такого, як Ваш, не було, се, власне, наче рідний син писав про втрату коханого батька. Вже хутко пів року мине з того часу, як ми читали той лист в Болгарії, але враження від нього живе у мене досі. Сімя дядькова плакала ревне, читаючи, про те казала, шчо такі листи потішають, наскілько се можливо, у такій тузію / Се були страшні часи, Товаришу, здавалось, шчо уже все минає, шчо треба тілько шче дешчо покінчати, поховати, тай самим геть із сього світа! Де у кого се почуття зосталось і до сього дня. Кінчати треба, але ж як шче багато кінчати!*». Власне така передумова й стала спонукаю появи не властивого для неї в такій комунікативній ситуації звертання. Цю ж лексему вона використовує й у формулі прихильності цитованого листа, що є додатковим ствердженням невипадковості його використання щодо цього адресата, пор.: «*У всякім разі, **Товаришу**, вірте моїй найшчирішій повазі і прихильности до Вас*». Зауважмо, що епістолярний вокатив із цією опорною лексемою можна вважати визначальним для їхніх подальших епістолярних діалогів, наприклад: *Вельмишановний і дорогий Товаришу!* (Сан-Ремо, 23.XII.1901 (5.I.1902)); (Сан-Ремо, 23.XII.1901 (5.I.1902), а також – *товаришу, мій Товаришу* (Сан-Ремо, 23.XII.1901 (5.I.1902) й *дорогий товаришу* (Мінськ, 26.I (8.II).1901)) тощо. Така ж регулярність використання цього апелятива властива і прощальним формулам та формулам прихильності в їхніх діалогах, пор.: *Стискаю Вашу руку, мій Товаришу* (Сан-Ремо, 23.XII.1901 (5.I.1902)). Привертає увагу графічний маркер написання гонорати*ва товариш*, що підкреслює особливо шанобливе ставлення до адресата.

Епістолярні діалоги саме з цим адресатом вирізняє частотне використання звертання *товаришу* в основній і завершальній частинах тексту на противагу переважальним початковим із іншими адресатами (це, зокрема, такі кореспонденції: Київ, 7 (19).XI.1895 – двічі Товаришу; Мінськ, 26.I (8.II).1901 – двічі *товаришу* і один раз *дорогий товаришу*, Сан-Ремо, 23.XII.1901 (5.I.1902) – двічі Товаришу).

Крім Агатангела Кримського, у ролі апелятива ця лексема фіксована також в епістолярних діалогах із Михайлом Кривинюком

(Київ, перша половина квітня 1897 р.; Київ, середина квітня 1897 р.; Київ, квітень 1897 р.; Київ, 23. IV (5.V).1897; Київ, початок травня 1897 р. (сер. травня 1897 р.); Чукурлар, середина червня (кінець червня за н. ст.) 1897 р.)) – із незмінним *Шановний і дорогий Товаришу!* в початкових звертаннях і *дорогий Товаришу* – у прощальному вислові; з Іваном Франком (*Дорогий Товаришу; шановний і дорогий Товаришу* (Зелений Гай, 1 (14).VIII.1903); *Дорогий Пане Товаришу* (Сан-Ремо, 31.XII.1902 (13.I.1903), до речі, фіксації такого звертання до цього адресата менш частотні, на противагу всім попереднім – із опорними лексемами *добродію* й *пане*); з М. Ганкевичем (*Високоповажаний товаришу* (Середземне море, 23.V (5.VI).1902); з Остапом Луцьким (*Високоповажаний Товаришу!* [18, с. 364] (Ялта, 26.I (8.II).1908)); *шановний Товаришу Луцький* (Ялта, 26.I (8.II).1908); з Гнатом Хоткевичем (*Дорогий товаришу!* [18, с. 296] (Київ, 25.I (7.II).1907); *товаришу милий* [18, с. 314] (Колодяжне, 24.II (9.III).1907); *Дорогий товаришу* [18, с. 316] (Колодяжне, 24.II (9.III).1907)).

Використання цього гонорaтива французькою мовою було одним із засобів утаємничення, елементом своєрідного листовного арґо в спілкуванні з Ф. В. Волховським, як стверджує сама адресантка в листі з Сан-Ремо (10 (23). IV.1903): «*Я Вам відповідатиму по французски, тримаючись тої самої термінології (а як що коротке, то може й по англійськи вдам) і починатиму завжді "cher confrère* ["] (Дорогий товаришу (франц.)), *то нехай адресат (той Ваш знайомий) знає, що то буде Вам (коли напр[иклад], одкритка), може Ви скажете який знак на конверті класти? Ваше товариство в Європі зватиму your lady* (Ваша леді (англ.)), *чи votre spouse (ваша дружина, чоловік (англ.)) краще, а тих членів Вашої партії, з якими може матиму зносини на Україні, зватиму ту secretary – mon sécretaire* (мій секретар (англ.) – мій секретар (франц.)) [18, с. 96–97]. Використання цього ж найменування до інших адресатів (дві фіксації) позбавлене таких імпліцитних маркерів : *Cher confrère* – до О. С. Маковея (Чернівці, 3 (16).VI.1903) і до І. Я. Франка (Зелений Гай, 19.VI (2.VII).1903).

Одна з найпродуктивніших функцій лексеми *товаришко* в епістолярних текстах Лесі Українки (подібно до *товариш*) – апелятивна, наприклад : ***люба*** *товаришко* (Гадяч, Зелений Гай, 9 (21).VII.1899) [17, с. 150]; (Київ, 12 (25).III.1901) [17, с. 240] і

Товаришко ***люба!*** (Київ, 1 (13).XII.1899) [17, с. 176]; ***Люба*** *моя товаришко* (Київ, 14–21.XII.1900 (26.XII.1900–2.I.1901) [17, с. 221]; ***дорога*** *товаришко* (Гадяч, Зелений Гай, 9 (21).VII.1899) [17, с. 163]); (Київ, 18–22.I (30.I–3.II).1900) [17, с. 197]; (Мінськ, 9 (22).I.1901) [17, с. 115]; (Київ, 12 (25).III.1901) [17, с. 240]; ***Дорога*** *моя товаришко* (Київ, 14 (26).XI.1900) [17, с. 216], (Мінськ, 29.I (11.II).1901) [17, с. 234]; ***добра, ніжна*** *і* ***люба*** *товаришко* (Мінськ, 29.I (11.II).1901) [17, с. 235] – до О. Ю. Кобилянської; ***кохана*** *Товаришко* (Телаві, 15–22.IX (28.IX – 5.X).1909) [18, с. 447]; ***люба*** *товаришко* (Хелуан, 1 (14).III.1911) [18, с. 516] – до Н. К. Кибальчич.

Апелятив *товаришко* можна вважати типологічним для листовного спілкування Лесі Українки з однією з найбільших її приятельок – з Ольгою Кобилянською. Ця опорна лексема актуалізована, зокрема, в одному з найперших збережених листів до цієї адресатки (*Дорога і шановна Товаришко! дорога товаришко* (Берлін, 8 (20).V.1899)), а також у багатьох наступних.

Щоправда, саме такі епістолярні звертання між комунікантами різних статей, як стверджує Леся Українка, навряд чи можна вважати нормативними для галицької частини тодішнього українського соціуму, радше, навпаки, вони сприймалися як анормативи в мовній поведінці жінок, зокрема в листовному спілкуванні: галичани з певною пересторогою сприймали ймовірність самого факту такого різновиду міжособистісних зв'язків у стосунках жінок-чоловіків. Власне, жінка, на їхнє переконання, не могла бути спільником чоловіка в певній справі: їй належали лише стереотипно визначені ролі. А тому уже сам факт уживання таких звертань (із апелятивом *товариш*) викликав у них відповідну негативну реакцію: «*У галичан мене ще вражало якесь чудне, непросте відношення до жінок, все вони дивляться на нас або з гори в низ, або з низу в гору, а щоб так просто, нарівні – зроду! Хіба ж могла б яка жінка чі дівчина сказати, або написати якому галичанинові: "дорогий товаришу", або й "дорогий друже" без того, щоб йому не привиділось не знати що? Я думаю, ні*» (до О. Ю. Кобилянської Берлін, 17–18 (29–30).V.1899).

У спілкуванні з деякими адресатами Леся Українка використовувала спорадично подвійні апелятиви. Такі складні звертальні формули (найчастіше – початкові), крім опорної лексеми *товаришу*, містять також номінацію *добродію*, наприклад:

Високошановний товаришу і добродію! [18, с. 146] (до Івана Франка, 27 липня 1903 р., Зелений Гай).

Непродуктивною для її листування можна вважати трикомпонентну модель, основу якої становить лексема *товариш* у поєднанні з прізвищем: *шановний Товаришу Луцький* [18, с. 364] (до О. Луцького, Ялта, 26.I (8.II).1908).

Щодо деяких адресатів Леся Українка вживала юкстапозитні найменування, до складу яких входить лексема *товариш* (щоправда, з різним графічним виявом). Зокрема, воно актуалізоване один раз у спілкуванні з Михайлом Кривинюком (*Щиро стискаю Вашу руку, товаришу-брате* (Сан-Ремо, 1 (14).III.1902)). Іванові Франку адресований вокатив *Пане Товаришу,* вибір якого був мотивований, очевидно, його ж згодою: «***Дорогий Пане Товаришу****, коли Ви дозволяєте так себе назвати, то я з охотою готова*» (Сан-Ремо, 31.XII.1902 (13.I.1903)). Таке ж початкове звертання використано і в листах до Василя Стефаника (*Високоповажаний пане Товаришу!* (Буркут, 14 (27).VIII.1901)) та до Михайла Коцюбинського (*Високошановний пане-товаришу!* (23 січня 1904 р. Тбілісі)). Загалом це звертання має факультативний вияв (4 рази). Привертає увагу графічне увиразнення шанобливості за посередництвом цієї лексеми в спілкуванні з Іваном Франком і Агатангелом Кримським: апелятив *товаришу* в листах до них дуже часто вжито з великої літери.

Не менш частотне використання цієї лексеми у формулах прихильності, вжиті симетрично до кола її адресатів, у спілкуванні з якими фіксовано апелятиви *товаришу / товаришко*, як-от: *Ваша товаришка Л.Українка* (до О. Ю. Кобилянської, Берлін, 8 (20).V.1899) [17, с. 136]; *Ваша товаришка Леся Українка* (до О. Ю. Кобилянської, Берлін, 17–18 (29–30).V.1899) [17, с. 128]; *Ваша щира товаришка Леся* (до О. Ю. Кобилянської, Київ, 14–21.XII.1900 (26.XII.1900–2.I.1901)) [17, с. 224]; Ваша товаришка *Леся Українка* (до І. Я. Франка, Зелений Гай, 1 (14).VIII.1903) [18, с. 149]; Ваша товаришка *Л. К* (до Г. М. Хоткевича, Київ, 25.I (7.II).1907) [18, с. 298]; (до А. Ю. Кримського, Кутаїсі, 24.V (6.VI).1912) [18, с. 592]; (до А. Ю. Кримського, 6 червня 1012 р., Хоні, 14 (27).X.1911) [18, с. 553].

Характеристичною стилістичною ознакою функціонування лексем *товаришка* / *товариш* можна вважати використання різноманітних стереотипних атрибутивів. До найуживаніших належать узвичаєні для української епістолярії означення. Деякі з

них, крім функції оцінки, певною мірою виконують ще й функцію ідентифікації Лесиних адресатів. Скажімо, атрибутив *милий* (у поєднанні з апелятивом *товариш*) стосується, зокрема, Агатангела Кримського [18, с. 252] (16 листопада 1905 р., Київ) й Гната Хоткевича [18, с. 314] (9 березня 1907 р., Колодяжне). Означення *давня* вона використала один раз щодо колишньої товаришки К. В. Квітки: «*Але в Тифлісі була одна товаришка* ***давня*** *та п[ан] Квітка, то вони помогли мені жити*» [18, с. 183–184]. ***Таємним*** *товаришем* (Geheimrath) Леся і її брат Михайло називали жартівливо професора Е. Бергмана: «*Сьогодні Geheimrath казав, що завтра чі позавтрому здійме з мене гіпс*» (Берлін, 9 (21).III.1899). Індивідуально увиразнене звертання *мало бачена, але мила* адресовано Н. К. Кибальчич: *моя мало бачена, але мила товаришко* [18, с. 517] (Хелуан, 1 (14).III.1911).

Однак найчастіше (зовсім передбачувано) епістолярні тексти фіксують словосполучення, в яких опорні лексеми цього словотвірного ряду поєднані з атрибутивами *добра* й *дорога / дорогий, шановна / шановний.* Здебільшого це спостережено в ситуаціях, коли лексеми *товариш / товаришка* виконують апелятивну функцію. Означення *люба* з цими лексемами вжито в спілкуванні з Ольгою Кобилянською (п’ять разів) (наприклад: *Дорога моя, люба товаришко!* [18, с. 182]; *Люба, дорога товаришко!* [18, с. 508]) і один раз – із Н. К. Кибальчич (*Люба товаришко* [18, с. 516]).

З іншими опорними лексемами цей атрибутив найбільш продуктивний у спілкуванні з Михайлом Драгомановим (*Любий дядьку*), з Петром Косачем (*Любий папа / Папа* або *любий папочка*), з братами Михайлом і Миколою (*Любий Міша* (частіше) / *Михайлику* і *Любий Микосю*), з Михайлом Кривинюком і з його сином (*Любий Михалю* і *Любий Михалюню*), з сестрою Ольгою (*Любий Пуцю* і *Любий, дорогий Ліцику*), з сестрою Оксаною (*Любий Уксусок*).

Один раз ужито нестягнену форму прикметника *дорогая* в листі до Ольги Кобилянської: *Дорогая товаришко!* (18 січня 1913 р., Хельван). Кваліфікатив *ідеальна* вирізняє цю ж адресатку з-поміж усіх товаришок і товаришів Лесі Українки, що має відоме підґрунтя й мотивацію: «*п. Ольга ідеальна товаришка, з тих, що не лізуть силоміць у душу і що не відпихають холодом*» (до сестри Ольги, Чернівці, 28.IV (11.V).1901).

Стилістично окреслений апелятив ***Вельмишановна*** *пані Товаришко!* фіксовано один раз у листі до Н. К. Кибальчич (червень – липень 1908 р., Євпаторія). Власне цей лист, точніше – його початок – має Лесин коментар щодо умотивованості й невипадковості уживання саме такого звертання в письменницькому середовищі: «*Не зову Вас на ймення-"отчество", бо, правду кажучи, "отчества" Вашого якось я не знаю, тай не дуже люблю сей чуженародний звичай величання. Може, не поремствуєте, що називаю Вас товаришкою, бо се ж загальнолюдський звичай зватися так межи людьми однакової "зброї", а ми ж обидві "воюємо пером"*» [18, с. 388]. Зауважмо: на її переконання, називання людини по батькові – це «*чуженародний звичай величання*», а отже, він не традиційний, а тому й не бажаний у спілкуванні українців.

Лише в спілкуванні з Агатангелом Кримським вона використала апелятив із інтимізуючим займенником *мій:* ***мій*** *товаришу* (*Шановний і дорогий* ***мій товаришу!*** [18, с. 237]; «*Однак простіть,* ***мій товаришу***…» [18, с. 241]).

Серед індивідуально увиразнених атрибутивних словосполучень із опорними лексемами *товариш* / *товаришка* вирізняються: ***університетський*** *товариш* [17, с. 78]; ***недавніх*** *товаришів* [17, с. 103]; ***менших і дурніших*** *товаришів* [16, с. 481]; ***нових (може й незнайомих?)*** *товаришів* [16, с. 476]; *товариші* ***ліпші*** [16, с. 332]; ***добрі*** *товариші* [16, с. 182]; ***добрим*** *товаришкам* [17, с. 191]; ***добрі*** *товаришки* [17, с. 191]; ***галицькими і буковинськими*** *товаришами* [18, с. 138]; ***ідеальна*** *товаришка* [17, с. 258]; ***вірний*** *товариш (або джура)* [18, с. 72] (зауважмо, що саме сема 'вірність' визначальна в семантичні структурі цього найменування) (до сестри Ольги, Сан-Ремо, 5 (18).III.1903).

Востаннє лексему цього словотвірного ряду фіксовано в листі з Гелуана (Хелуан, 23.XII.1912 (5.I.1913)) до Ольги Кобилянської – *Товаришко* [18, с. 628]. Між першою фіксацією у згаданому листі до брата Михайла (26–28.XI (8–10. XII).1889) і останньою – 24 роки. А отже, принаймні цей період можна беззастережно вважати часом їхнього активного слововжитку в ідіолекті Лесі Українки (і як засіб апеляції в епістолярних текстах, і як елемент прощальних формул та підписів, і як спосіб найменування різних осіб, об'єднаних із адресанткою найперше спільністю поглядів і справ). Товариське коло

в її епістолярії представлене в основному братами-сестрами, колегами-письменниками та декількома знайомими й друзями. А якщо зважити, крім того, ще й на експлікацію всіх одиниць цього дериватівного ряду в епістолярних і художніх текстах Лесі Українки, що стануть об'єктом наших подальших наукових студій, то підстав сумніватися щодо їхньої тяглості й природності в мовленні українців, очевидно, не залишиться зовсім. Це і є найпосутнішим аргументом їхньої умотивованої реабілітації та ймовірної (і такої бажаної) актуалізації в мовленні сучасних українців.

Література

1. Вєтрова Ельвіра. Звертання пане, пані, добродію, добродійко в українському мовному етикеті. Лінгвістичні студії : зб. наук. праць. Донецьк: ДонНУ, 2007. № 15. С. 351–354.
2. Возна Р. Ф. Товаришу чи громадянине? Культура слова. Київ: Наук. думка, 1981. Вип. 20. С. 98–110.
3. Етимологічний словник української мови: у 7 т. Київ: Наук. думка, 2006. Т. 5. 704 с.
4. Журавльова Наталя. Дещо про епістолярну ґречність Лесі Українки. Леся Українка і сучасність: зб. наук. пр. Луцьк, 2008. Т. 4, кн. 2. С. 307–315.
5. Зелінська О. Звертання в барокових проповідях. Українська мова. 2007. №1. С. 65–73.
6. Миколюк О. Функціонування гонорaтиву в комунікативній культурі британців. Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки. Філологічні науки. Мовознавство. 2013. № 18. С. 172–176.
7. Миронюк О. М. Історія українського мовного етикету: (засоби вираження ввічливості): дис. ... канд. філол. наук: 10.02.02. Київ, 1993. 207 с.
8. Миронюк О. М. Історія українського мовного етикету. Звертання: монографія. Київ: Логос, 2006. 167 с.
9. Олешко Юлія. Гонoративність у проповідницьких збірниках А. Радивиловського. Мова: класичне – модерне – постмодерне: зб. наук. праць. Київ: Дух і Літера, 2017. Вип. 3. С. 94–104.
10. Поліщук Надія. Пан, товариш, добродій. Культура слова. Київ: Наук. думка, 1996. Вип. 46–47. С. 132–138.
11. Скаб М. С. Функціональна сфера апеляції в українській мові (семантика, граматика, прагматика, стилістика): дис. ... докт. філол. наук: 10.02.01. Чернівці, 2002. 451 с.
12. Сімович Василь. Наша товариська мова. Українське мовознавство : розвідки і статті. Оттава, 1984. С. 36–42.
13. Словарь української мови: в 4 т. / упорядкував з додатком власного матеріалу Б. Грінченко. Київ, 1907–1909. Т. 1–4.

14. Словник української мови: в 11 т. Київ: Наук. думка, 1970–1980. Т. 1–11.
15. Українка Леся. Зібрання творів: у 12 т. Київ: Наук. думка, 1976. Т. 10. 541 с.; Т. 11. 479 с.; Т. 12. 696 с.
16. Українка Леся. Листи: 1876–1897 / упоряд. Прокіп (Савчук) В. А., передмова Агеєвої В. П. Київ: Комора, 2016. 512 с.
17. Українка Леся. Листи: 1898–1902 / упоряд. Прокіп (Савчук) В. А. Київ: Комора, 2017. 544 с.
18. Українка Леся. Листи: 1903–1913 / упоряд. Прокіп (Савчук) В. А. Київ: Комора, 2018. 736 с.

References

1. *Etymolohichnyi slovnyk ukrainskoi movy* [Etymological Dictionary of the Ukrainian Language]. Kyiv, 2006, vols. 1–7. (in Ukrainian).
2. Hrinchenko B. *Slovnyk ukrainskoi movy* [Dictionary of the Ukrainian Language]. Kyiv, 1907–1909, vols. 1–4.
3. Mykoliuk O. Funktsionuvannia honoratyvu v komunikatyvnii kulturi brytantsiv. [Functioning of the honoratives in the communicative culture of the British].In: *Naukovyi visnyk Skhidnoievropeiskoho natsionalnoho universytetu imeni Lesi Ukrainky. Filolohichni nauky. Movoznavstvo*, 2013, issue 18, pp. 172–176. (in Ukrainian).
4. Myroniuk O. M. *Istoriia ukrainskoho movnoho etyketu. Zvertannia* [History of the Ukrainian language etiquette: Addressing]. Kyiv, 2006. 167 p. (in Ukrainian).
5. Myroniuk O. M. *Istoriia ukrainskoho movnoho etyketu: zasoby vyrazhennia vvichlyvosti* [History of the Ukrainian language etiquette: means of expressing politeness]. PhD dissertation (10.02.02). Kyiv, 1993, 207 p. (in Ukrainian).
6. Oleshko Yuliia. Honoratyvnist u propovidnytskykh zbirnykakh A. Radyvylovskoho [Honoratives in the preaching collections of A. Radivilovsky]. In: *Mova: klasychne – modern – postmoderne : zb. nauk. prats*. Kyiv, 2017, issue 3, pp. 94–104.(in Ukrainian).
7. Polishchuk Nadiia. Pan, tovarysh, dobrodii. In: *Kultura slova*. Kyiv, 1996, issues 46–47, pp. 132–138. (in Ukrainian).
8. Simovych Vasyl. Nasha tovaryska mova. [Our comrade Language] In: *Ukrainske movoznavstvo: rozvidky i statti*. Ottava, 1984, pp. 36–42. (in Ukrainian).
9. Skab M. S. *Funktsionalna sfera apeliatsii v ukrainskii movi (semantyka, hramatyka, prahmatyka, stylistyka)* [Functional scope of appelatives in the Ukrainian language (semantics, grammar, pragmatics, stylistics): Doctoral thesis (10.02.01.). Chernivtsi, 2002, 451 p. (in Ukrainian).
10. *Slovnyk ukrainskoi movy* [Dictionary of the Ukrainian Language]. Kyiv, 1970–1980, vols. 1–11.
11. Ukrainka Lesia. *Lysty: 1876 - 1897* [Letters: 1876–1897]. Kyiv, 2016. P. 512.
12. Ukrainka Lesia. *Lysty: 1898 - 1902* [Letters: 1898–1902]. Kyiv, 2017. P. 544.
13. Ukrainka Lesia. *Lysty: 1903 - 1913* [Letters: 1903–1913]. Kyiv, 2018. P. 736.
14. Ukrainka Lesia. *Zibrannia tvoriv* [Collection of works]. Kyiv, 1976, vols. 1–12.

15. Vietrova Elvira. Zvertannia pane, pani, dobrodiiu, dobrodiiko v ukrainskomu movnomu etyketi. [Adressing people with pane, pani, dobrodiiu, dobrodiiko in the Ukrainian language etiquette]. In: *Linhvistychni studii: zb. nauk. prats*, 2007, issue 15, pp. 351–354. (in Ukrainian).
16. Vozna R. F. Tovaryshu chy hromadianyne?. [Comrade or Citizen?] In: *Kultura slova*, 1981, issue 20, pp. 98–110. (in Ukrainian).
17. Zelinska O. Zvertannia v barokovykh propovidiakh**.** [Appeals in baroque sermons] In: *Ukrainska mova*, 2007, issue 1, pp. 65–73**.** (in Ukrainian).
18. Zhuravlova Natalia. Deshcho pro epistoliarnu grechnist Lesi Ukrainky.[Some ideas about the epistolary politeness of Lesya Ukrainka] In: *Lesia Ukrainka i suchasnist: zb. nauk.pr*. Lutsk, 2008. Vol. 4, book 2, pp. 307–315. (in Ukrainian).

Svitlana Bohdan. «Dear and Estimable/Respected Comradess»: an Attempt to Rehabilitate the Conventional Ukrainian Honoratives. The article discusses the features and use of the nomina *Comradess* and *Comrade* in the function of honoratives in the epistolary texts of Lesia Ukrainka with an emphasis on the common national and individual tradition of their usage. The author analyzes the types of micro-contexts of these lexemes and their derivatives actualization, their lexical compatibility and functioning productivity. This analysis provided the opportunity to identify the nuclear and peripheral lexemes, define a circle of the addressees belonging to the poetess's friendly environment, in the communication with whom she used the appellatives with these basic lexemes. The study highlights the preconditions for differentiated use of the nuclear lexemes in the function of etiquette units in the epistolary communication, the motivation of their use in the individual linguistic creations of Lesia Ukrainka and which are intepreted in this study as one of the most distinctive markers of the communicants' unity based on the common ideas and deeds. The author argues the need for "rehabilitation" of these nomina and justifies the expediency of their restoration in the modern Ukrainian language in view of their functioning age in the language system.

Key words: epistolary text, comradess, comrade, addressee, appeal, honorative.

Богдан Світлана Калениківна – кандидат філологічних наук, професор, завідувач кафедри історії та культури української мови Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки, bohdan-s@ukr.net

УДК 821. 161.2.08 + 821.133.1.08

Людмила Бондарук

Леся Українка і Моріс Метерлінк: концепція символічної мови

Розкрито особливості інтерпретації символізму М. Метерлінка в інтелектуально-художньому просторі творчості Лесі Українки. З'ясовано, що у п'єсі бельгійського письменника-символіста образи будуються за принципом узагальнення, вони перетворюються на символи певних думок та ідей, а у п'єсі в цілому створюють символічну картину світу, що відповідає світогляду автора. Таємничий зміст, на думку Метерлінка, може бути прихований не лише в словах і діях, а навіть у мовчанні. Вираження особливого духовного світу, як і відображення власної концепції, майстерно передано Лесею Українкою.

Ключові слова: динамічність мови, концепція, символізм, перекладність, зіставлення, еквівалентність.

Упродовж попереднього століття, а особливо у другій його половині, загострився інтерес до проблеми людини. Це обумовлено, у першу чергу, змінами в самому суспільстві. Якщо раніше ми мали яскраво виражену індустріальну цивілізацію, то в останній час наростаюча інформативність усіх сфер діяльності людини призвела до трансформації суспільства в інформаційну соціальну структуру, де особлива роль приділяється людській індивідуальності, творчому початку в людині. Відбулося своєрідне переорієнтування філософії з науки на культуру в цілому. Саме у XX столітті помітні наполегливі спроби багатьох дисциплін переорієнтуватися на вивчення природи людини.

У середині XX століття ми відмічаємо активне звернення філософів і лінгвістів до вивчення динамічного аспекту мови, хоча цей перехід був підготовлений філософськими, лінгвофілософськими й лінгвістичними працями попередніх років і десятиліть, як наприклад, концепції Е. Бенвеніста, К. Бюллера, Л. Вітгенштейна, М. Дамміта, Р. Карнапа, А. Мартіне, В. Матезіуса, Дж. Остіна, Б. Расела, Дж. Серля, Л. Щерби. Однак, ідеї мовного динамізму в працях лінгвістів і лінгвофілософів закладалися значно раніше і сягають своїми витоками концепції В. фон Гумбольдта, який вважав, що мова і духовна сутність людини нерозривно пов'язані, що мова є витвором духу [1, 19–21]. Особливо важливою є концепція О. Потебні про динамічну сутність та божественно-людське

© *Бондарук Л., 2018*

розуміння мови. За словами О. Потебні, індивідуальні відчуття тісно пов'язані загальною природою людства, а те, що робить мову необхідною при найпростішому акті утворення думки безперервно повторюється і у всьому духовному житті людини…[6, 39]. З того часу мові відводиться активна роль у мисленні та пізнанні.

Серед множини таких досліджень особливу увагу заслуговує традиція вивчення мови в нерозривному зв'язку з культурою конкретної нації. У цьому аспекті цікавою є філософська концепція Ернста Кассірера, яка включає розуміння культури як продукту символічної діяльності людини, у свою чергу опосередкованого символікою мови. Основна теза Кассірера: «символ – ключ до природи людини». За Кассірером, людина настільки занурена в лінгвістичні форми, художні уяви, міфічні символи або релігійні ритуали, що не може нічого бачити і знати без втручання символізму. Отже, Е. Кассірер вважав, що внутрішній світ людини тяжіє до символістського прояву [2, 73].

Кожний літературний (і не тільки) твір – це сукупність знаків, де автор намагається розкрити себе і свій внутрішній світ. Перед ним – читач, який розгадує концепцію твору через таємничість знаків, символів, і ця розгадка завжди індивідуальна, повна або ж часткова, оскільки саме поняття концепції досить містке і потребує конкретизації.

За Щербою, «концепція – це провідний задум, котрий визначає життєдіяльність індивіда, стратегію дій людини у здійсненні планів, програм, реформ (концепція перебудови, концепція реформування аграрного сектору економіки, концепція освіти в Україні тощо)» [7, 206].

У літературознавчому словнику-довіднику, слово «концепція» (від лат. *concepti: сприйняття*) пояснюється як «розгорнута система поглядів, викладена з наміром уникнути логічних суперечностей якоїсь складної проблеми, явища, … вживається для позначення головного задуму, провідної ідеї наукової праці, художнього твору» [4, 374]. Отже, концепцію можна трактувати як спосіб розуміння якоїсь проблеми, що дозволяє викласти власні міркування і висновки.

За словами Науменка, якщо концепцію визначити кінцевою метою та головним засобом лінгвопоетичного аналізу, то для його суті важливою є об'єктивна оцінка всіх рівнів тексту: лінгвістичних особливостей, екстралінгвістичних явищ, авторського задуму [5, 63],

а провідними типологічними формами лінгвопоетичного аналізу треба вважати наступні: дослідження окремого белетристичного тексту, творчості письменника в цілому, окремого жанру, літературного напрямку, зіставлення оригіналу і перекладу [5, 98].

Саме тому, на прикладі конкретного символістського твору, зокрема драми Метерлінка «L'Intruse » та її перекладу, виконаного Лесею Українкою «Неминуча», ми зробимо спробу розкрити символічну концепцію мови як динамічного явища, що відображає природну сутність людини, розкриває особливості конкретної нації, уможливлює інтуїтивне пізнання навколишнього світу, оскільки вважаємо, що дія символу на підсвідомому рівні потужніша, ніж дія самої мови. Впливаючи на почуття, символ впливає на мислення і є найпотужнішим у мисленні засобом прояву та вираження емоцій ззовні для подальшого їх споглядання та пізнання.

Знаковість п'єси Метерлінка «L'Intruse » полягає передусім у перегляді природи трагічного, як і проблеми буття людини, а також у використанні новаторського формального інструментарію, для дослідження якого ми виокремимо наступні чинники (за Науменком): дослідження тексту за формою та за змістом; дослідження творчості письменника та літературного напряму; жанр твору; сюжетно-композиційні особливості; символічний зміст ситуацій і образів; зіставлення оригіналу і перекладу.

Постать Моріса Полідора Марі Бернар Метерлінка (Maurice Polydore Marie Bernard Maeterlinck) викликала і викликає певні суперечності як стосовно його приналежності чи то до бельгійської літератури, оскільки він народився у 1862 р. у бельгійському місті Генті у франкомовній сім'ї з фламандськми коренями, чи до французької літератури, тому що з 1896 р. він жив у Франції і писав французькою мовою. Майбутні історики літератури цікавитимуться його духовною еволюцією, тими змінами у світогляді, а також у теорії драми, які склали незабутню сторінку світового театру.

Його театр називають «статичним», «театром мовчання» і «театром смерті». Він відмовляється від зображення подій на сцені, від зовнішньої інтриги, а зосереджується натомість на інтризі внутрішній: внутрішньому житті людини, яке не вимовляється словами. Тому головне в театрі не дія, а стан душі. За основним діалогом, що на поверхні, відбувається прихований діалог – про

головне, замовчуване. Саме такі прийоми сприяли утвердженню нового розуміння театру.

Ідеї символізму приходили в Україну різними шляхами, поєднуючись із деякими рисами попередньої реалістичної школи і набуваючи в українському національному середовищі нових ознак. При цьому кожен письменник репрезентує свою лінію розвитку, пошуки власної концепції, що охоплюють сферу ідей і форм. Єдине, що об'єднувало представників усіх цих груп, течій чи просто індивідуальностей, було неприйняття побутового реалізму, описовості старої школи письма.

Про творчість Метерлінка відгукувалися І. Франко, О. Кобилянська, І. Нечуй-Левицький, В. Стефаник, М. Коцюбинський, М. Вороний, О. Білецький, М. Рильський, ін. Метерлінка перекладатимуть Є. Тимченко («Сліпці», 1909; «Непроханий гість», «Синя пташка», 1918), М. Загірня («Монна Ванна», 1907), Н. Кобринська («Синьобородий і Арияна», 1913), М. Антонюк («Непроханий гість», 1918), П. Долина та В. Миляєв («Чудо святого Антонія», 1919), М. Рильський і Н. Андріанова («Блакитний птах», 1965), але окремим виданням твір не виходив. У 1997 році у видавництві «Котигорошко» опубліковано калькований переклад «Синього птаха» з російської (за версією М. Любімова).

Проте, не дивлячись на такий широкий інтерес до творчості Метерлінка, саме Леся Українка була однією з перших, хто представив його Україні і саме вона переклала відому драму «L'Intruse » ще 1900 р.

У першому десятиріччі XX століття Леся Українка перекладала переважно прозу. Есе Моріса Метерлінка «Оливне гілля» Леся Українка переклала 1906 р. водночас – і в певному зв'язку – із працею над власною статтею «Утопія в белетристиці»: зокрема, в цій статті характеризується й есе Метерлінка. Переклад був надрукований посмертно.

П'єси Метерлінка були створені на хвилі особливого інтересу до нового напрямку європейського мистецтва – символізму, його зміст визначає філософія двох світів, яка сформувалась у християнському Середньовіччі та була властива багатьом романтикам. Згідно з цією філософією, світ видимий, матеріальний – не єдиний. Вищий за земний – світ духовний, небесний, ідеальний. Основоположники нового напрямку були переконані, що з допомогою символу,

художнього знаку можна відтворити приховану, незбагненну сутність речей. У такому аспекті драматургія Метерлінка привертала увагу своєю незвичністю і поетичністю.

За жанром «L'Intruse» – це драма, характерними особливостями якої є те, що життєві події і характери персонажів розкриваються не описово, а через показ їхніх дій, вчинків та розмов, що ведуться між ними. Драма відзначається сконцентрованістю змісту, гостротою конфліктів, тобто зіткнень протилежних сил, інтересів, ідей, моральних принципів тощо. За законами драми, у ній чітко вказані персонажі, місце та час.

Щодо головних персонажів, то автор не вказує нам ніяких конкретних даних, окрім діда, де уточнюється, що він – сліпий:

Maurice Maeterlinck «L'Intruse»	Леся Українка «Неминуча»
*L'aïeul (**Il** est aveugle)*	*Дід(сліпий)*
Le père	*Батько*
Les trois filles	*Три дочки*
La soeur de charité	*Сестра милосердя*
La servante	*Служниця*

На перший погляд, нічого незвичного немає в персонажах твору – вони цілком реальні. Проте, Метерлінку вдається передати внутрішній стан тривоги, стурбованості, навіть містицизму і драматизму, а їх характери розкриваються у безпосередніх стосунках з іншими дійовими особами, у їх поведінці:

Maurice Maeterlinck «L'Intruse»	Леся Українка «Неминуча»
*L'aïeul:**Il s'inquiète** toujours outre mesure (1)*	*Дід: **Турбується** без міри.*
*Le père: ...c'est la première fois que **je me sens chez moi(2),** au milieu des miens, depuis cet accouchement **terrible.***	*Батько:...се перший раз, що **я почуваюся дома межи своїх** після сих її **страшних** пологів.*
*Les trois filles : Pourquoi **tremblez-vous toutes les trois(3)**, mes filles?(4)*	*Три дочки: Чого **ви всі треммтите, всі три,** чого, донечки?*

Відомо, що Леся Українка дуже вимогливо ставилася до перекладацької діяльності. Очевидно, ознайомлення з творчістю

Метерлінка допомагало їй розібратися у своїх світовідчуттях, знайти для них форму. Не дивлячись на те, що переклад відмінних за структурою мов, якими є французька й українська, потребує граматичних та контекстуальних змін, зазвичай Леся Українка вибирає еквівалентні за формою та змістом відповідники. Проте, у першому прикладі ми відмічаємо граматичну і семантичну трансформацію: опускається підмет, а дієслово *турбуватися* передбачає вживання непрямого додатка: *про когось?,* а не лише *хвилюватися самому*, як це вказано в оригіналі. Гіпербола у другому випадку виправдовується її вживанням для підкреслення події, яка стосується всіх членів родини, а не лише одного батька. Цей же прийом ми спостерігаємо й у третьому прикладі. *Mes filles?(4)* перекладається за допомогою пежоративного іменника, щоб підкреслити турботу і любов діда до онук, яких він називає *донечки.*

У Метерлінка основні та другорядні «абстрактні» персонажі *(La Mort-Смерть, La Lumière-Світло, Le Temps-Час, la Nuit-Ніч, Le Bruit-Шум, La Peur-Страх),* сугестуються системою образів-алюзій, які стають відображенням «життя душі»; життя ж суще постає як інтуїтивне поступове пізнання Смерті (єдина видима реалізація Невідомого), яка і є головним, але невидимим персонажем, і яка саме тому вводиться безособовими формами, стверджувальними і заперечними:

Maurice Maeterlinck «L'Intruse»	Леся Українка «Неминуча»
*Il faut que **quelqu'un passe**(5) près de l'étang...* *Tu ne vois **personne** ?(6)*	*Певне, **хтось іде** понад ставком…* ***Нікого** не бачиш?*

Леся Українка перекладає їх еквівалентно, але дієслово *«passer» – проходити (повз…)* перекладається дієсловом *іти (кудись),* де імпліцитно асоціюється певний напрямок і місце призначення. У шостому прикладі структурна заміна зумовлює і смислову домінану додатка.

Мало не в кожному епізоді драми знаходимо символічний зміст. Метерлінк розуміє, що без зміни способу бачення жодна перебудова свідомості неможлива. Будь-яке пізнання, за Метерлінком, пов'язане зі зміною погляду. Він повинен стати пророчим, сприймати не

зовнішність, а приховану сутність кожної речі, вміти відгадувати її справжній зміст:

Maurice Maeterlinck «L'Intruse»	Леся Українка «Неминуча»
Les rossignols *se sont tus tout à coup.* ***Les cygnes*** *ont peur* .(7) *Tous* ***les poissons*** *de l'étang* ***plongent*** *(8) subitement.*	***Соловейки*** *раптом замовкли ...* ***Лебеді*** *сполохались...* *Всі* ***риби*** *на ставку раптом* ***плюснулись*** *на дно.*

У сьомому і восьмому прикладах ми бачимо переклад дієслів із заміною реєстрів із літературного на розмовний, очевидно, щоб підкреслити емоційну забарвленість та раптовість виконання дії (8).

Символічний смисл драми очевидний: це доля людини-іграшки в руках темних і незрозумілих сил. Події розгортаються в атмосфері таємничості, що нагнітається завдяки різноманітним прийомам: стукотом у двері, згасанням чи розгоранням лампи, шумом ззовні, чиїмись кроками, скрежетом коси, тощо:

Maurice Maeterlinck «L'Intruse»	Леся Українка «Неминуча»
...ce soit ***un inconu****(9) qui les* ***entraie.*** *Une lampe* ***allumée****.(10)* *La lampe* ***ne brûle pas bien*** *ce soir.* ***...le bruit*** *d'une faux.(11)*	***Хтось чужий*** *їх* ***лякає.*** *Лампа* ***горить.*** *Лампа щось* ***не добре горить*** *сього вечора.* …коса занадто **свище**…

При перекладі ***un inconu(9)*** Леся Українка вживає емоційно-змістовий корелят ***Хтось чужий,*** разом з тим надаючи перевагу активним дієслівним формам замість пасивних(10), (11).

Щодо сюжетно-композиційних особливостей драми, то ми можемо відзначити узагальнюючий зміст та символічність ситуацій і образів, умовність простору і часу, певні сценічні ефекти. Композиція драми підпорядкована розкриттю її філософського змісту – показати диво відходу людини в інший світ, диво відкриття вічної Таємниці Буття, поєднати Потойбічне та Реальність.

Створивши свій художній простір і час, автор допомагає нам уявити модель світу за допомогою наявності чотирьох стихій (Води, Вогню, Землі і Повітря), необхідних для повного розуміння філософського змісту. Метерлінк не випадково вказує час розгортання події, він не випадково обрав ніч, оскільки, апелюючи

до уяви читача, прагне показати проникнення у явища, які здаються не такими, що лежать на поверхні реальності:

Maurice Maeterlinck «L'Intruse»	Леся Українка «Неминуча»
La scène *se passe dans* ***les temps modernes.****(12)*	***Дієть**ся* *в* ***новітні часи.***
Il est neuf heures ***passées****.(13)*	*Вже дев'ята* ***минула.***
Dix heures ***sonnent.****(14)*	***Б'є*** *десята година.*
On entend sonner *onze heures. (15)*	***Чутно****, як* ***б'є*** *одинадцята.*
Minuit bientôt...*(16)*	***Хутко північ****, дідусю.*

Метерлінк наголосив на тому, що дія може відбуватися одночасно з читачем чи у майбутньому (12), Леся Українка застосувала словосполучення ***новітні часи,*** яке вказує швидше на одночасність і минулість. В оригіналі дія розгортається погодинно, закінчуючись опівночі. Закінчується день –закінчується життя (13–16). Застосувавши метафору, Леся Українка акцентувала увагу на завершеності кожного періоду.

Отже, суть образів не тільки в їх належності до іншого світу, а й у тому, що вони є певними символами авторської концепції – концепції «трагічного оптимізму».

Не дивлячись на те, що прізвища цих письменників знають усі, але повністю осягнути їхній художній доробок ще не вдалося, бо завжди знаходимо щось нове в їхніх творах. Саме тому в нашій статті ми зробили спробу показати, наскільки їх творчість переплітається і який вплив це має на розвиток та пропагування обох літератур, української та французької. Вони збагатили світову літературу яскравими художніми узагальненнями, незвичними поетичними образами. А психологічний критерій дає підстави віднести обох письменників до інтуїтивного психологічного типу.

Григорій Кочур був переконаний, що необхідно перевидати недоступні (або майже недоступні) для широкого читача тексти майстрів українського художнього перекладу. Так, у статті «Здобутки і перспективи» він уболіває, що переклади часто не включають у збірки поетів. З року в рік, унаслідок якоїсь інертності – до зібрання творів Лесі Українки не потрапляє її переклад драми М. Метерлінка «Неминуча» [3, с. 92–97].

Серед чинників, що спричинили існування відмінностей між оригіналом та перекладом, можна назвати час написання, літературні та перекладацькі традиції, читацьке сприйняття, середовище, індивідуальність перекладача та мовні особливості. Будь-який твір – це плід авторської фантазії та певна модель відображення дійсності. Створені авторською уявою образи реальних людей, місце події, її розгортання, покликані передати певну інформацію, викликати відповідні емоції.

На нашу думку, саме ця проблема розкривається у п'єсі бельгійського письменника-символіста Моріса Метерлінка. За принципом узагальнення будуються символічні образи, поєднані в дії, вони перетворюються на символи певних думок та ідей, а якщо взяти п'єсу в цілому – створюють символічну картину світу, що відповідає світогляду автора. Таємничий зміст, на думку Метерлінка, може бути прихований не лише в словах і діях, а навіть у мовчанні. П'єса відкриває перед автором чимало перспектив для вираження особливого духовного світу, як і відображення власної концепції, яка так майстерно була передана Лесею Українкою.

Література

1. Гумбольдт В. фон. Избранные работы по языкознанию. Москва: Прогресс, 2000. 400 с.
2. Кассирер Э. Философия символических форм. Том 1. Язык. Москва, Санкт-Петербург: Университетская книга, 2001. 271 с.
3. Кочур Г. Здобутки і перспективи // Всесвіт. 1968. № 1. С. 92–97.
4. Літературознавчий словник-довідник. Київ: ВЦ «Академія», 2007. 752 с.
5. Науменко А. М. Філологічний аналіз тексту (Основи лінгвопоетики). Навч. посібн. Вінниця: НОВА КНИГА, 2005. 416 с.
6. Потебня А. А. Мысль и язык // А. А. Потебня. Москва: Правда, 1989. 207 с.
7. Щерба С. П., Щедрін В. К., Заглада О. А. Філософія. Київ: МАУП, 2004. 216 с.
8. Метерлінк М. Неминуча. Переклад Лесі Українки. URL: http://ae-lib.org.ua/texts/ maeterlinck__lintruse__ua-lu.htm.
9. Maeterlinck M. L'Intruse. URL: http://ae-lib.org.ua/texts/maeterlinck__lintruse__fr.htm

References

1. Gumbol'dt V. fon. *Izbrannye raboty po jazykoznaniju* [Selected works on linguistics Vil'gel'm fon Gumbol'dt]. Moscow, 2000, 400 p. (in Russian).
2. Kassirer Je. *Filosofija simvolicheskih form* [The philosophy of symbolic forms Jernst Kassirer]. Tom 1. Jazyk. Moscow, S-Pb., 2001, 271 p. (in Russian).
3. Kochur H. Zdobutky i perspektyvy [Good looks and prospects]. In: *Vsesvit*, 1968, № 1, pp. 92–97. (in Ukrainian).

4. Literaturoznavchyi slovnyk-dovidnyk [Literary dictionary-reference book]. Kyiv, 2007, 752 p. (in Ukrainian).
5. Naumenko A. M. *Filolohichnyi analiz tekstu (Osnovy linhvopoetyky)* [Philological analysis of the text (Fundamentals of lingvo-poetics)]. Vinnytsia, 2005, 416 p. (in Ukrainian).
6. Potebnja A. A. *Mysl' i jazyk* [Thought and language]. Moscow, 1989, 207 s. (in Russian).
7. Shcherba S. P., Shchedrin V. K., Zahlada O. A. *Filosofiia* [Philosophy]. Kyiv, 2004, 216 p. (in Ukrainian).
8. Meterlink M. *Nemynucha* [The Intruder]. Pereklad Lesi Ukrainky. URL: http://ae-lib.org.ua/texts/ maeterlinck__lintruse__ua-lu.htm (in Ukrainian).
9. Maeterlinck M. L'Intruse. URL: http://ae-lib.org.ua/texts/maeterlinck__lintruse__fr.htm (in french).

Ludmyla Bondaruk. Lesja Ukrainka and Maurice Meterlinck: the Concept of a Symbolic Language. The purpose of this research is to determine features of Maeterlinck's interpretation of symbolism in the Lesya Ukrainka's intellectually artistic creation space, that allows you to trace a set of interliterary links of representatives of French symbolism in the sphere of reception and typology and to define their role in European symbolism of the late 19th and early 20th century.

In the play of the Belgian writer-symbolist Maurice Maeterlinck, based on the generalization, the symbolic images, combined in action, they are converted into symbols of certain thoughts and ideas, and if to take a play in general - create a symbolic picture of the world, which corresponds to the author's outlook. According to Maeterlinck, the mysterious content can be hidden not only in words and actions, but even in silence. The play opens up a lot of prospects for the author to express a special spiritual world, as well as reflection of his own concept, which was so masterfully handed over by Lesya Ukrainka.

Key words: dynamic of language, concept, symbolism, translatability, comparison, equivalence.

Бондарук Людмила Василівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри романських мов та інтерлінгвістики Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки, liudmylabndrk@gmail.com

УДК 821.133.1.09:81’255.4=00]:821.161.2’05-1.09Українка

Людмила Бондарук, Тетяна Хайчевська

«Слово…» Лесі Українки у французькій рецепції

Леся Українка, видатна українська поетеса, стала емблематичною постаттю, що репрезентувала Україну на фоні європейської літератури XIX століття. Її творчий феномен неодноразово ставав об’єктом різнопланових наукових розвідок. Творчість поетеси стала відома в усьому світі завдяки зусиллям перекладачів, яким вдалося представити світовій спільноті знакові твори поетеси усіма європейськими мовами. Ці переклади дають можливість переосмислити національно-культурні цінності українського народу, його ментальні відмінності, незаангажовано проаналізувати історичні події в Україні цього періоду. Вивчення ж перекладів творів Лесі Українки дасть змогу уникнути їх стереотипного прочитання та розкрити нові риси її геніальності.

Ключові слова: рецепція, ідіостиль, інтерпретація, поезія, вірш, оригінальний текст, текст перекладу.

Неможливо прослідкувати усю багатогранність таланту поетеси без розкриття підвалин формування її інтелектуальної та національно-культурної зрілості, що закладалися ще з дитинства. Виховання в сім’ї відомої поетеси та педагога Олени Пчілки, що була на той час представником української інтелігенції, відіграє ключову роль. Для збагачення знань Лесі запрошуються викладачі і розробляються спеціальні програми. У подальшому це дає їй змогу вільно оволодіти російською, польською, болгарською, грецькою, латинською, італійською, іспанською, французькою, англійською, німецькою мовами. Саме знання іноземних мов дають можливість активно займатися вивченням літературної спадщини різних країн та їх перекладами. Більше того, роки активної творчості Лесі Українки припадають на етапи розповсюдження так званого «європеїзму», а відтак, саме знання іноземних мов є ознакою освіченості та активної літературно-перекладацької діяльності.

Не дивлячись на той факт, що сама Леся Українка досить таки критично оцінювала свої знання іноземних мов і вважала, що знати чотири європейські мови це просто порядно, бо можна знайти який підробіток, вона дуже добре володіла французькою та німецькою, оскільки могла писати статті та листи цими мовами, і розмовляла французькою наче російською [6, с. 314]. Будучи членом «Плеяди»,

© *Бондарук Л., Хайчевська Т., 2018*

поетеса сконцентрувала свою увагу на розробці спеціальної програми перекладів творів відомих іноземних письменників українською мовою. Її перекладацька діяльність тривала більше двадцяти п'яти років. Оскільки поетеса дуже добре володіла французькою мовою, ми знаходимо у неї низку перекладів франкомовних письменників, а саме Моріса Метерлінка («Les rameaux d'olivier » – «Оливне гілля » 1889 рік, драма « L'Intruse» – «Неминуча» 1900 рік), Віктора Гюго («Les pauvres gens » – «Сірома» 1889 рік, «Doux poètes» – «Лагідні поети, співайте» 1890 рік), П'єра-Жуля Етцеля («La vie et les pensées de pinguini» – «Життя і філософські думки пінгвіна» 1889 рік), Жорж Санд («Rose et blanche» – «Рожева хмаринка» 1889 рік), Данте («La Divine Comédie » «Божественна комедію» 1898 рік) тощо. На думку М. Моклиці, «у виборі творів для перекладу … визначальним був фактор інтуїтивно відчутої спорідненості» [5, с. 159]. Крім того, Леся Українка була однією з перших перекладачів, хто представив твори Моріса Метерлінка українському читачеві, поета незбагненних загадок, містичного жаху смерті, безвихідної самотини людської душі та вічних трагедій нашого життя [7, с. 191–192].

Творчий доробок Лесі Українки став об'єктом значимих українських розвідок (М. Грушевський, М. Драй-Хмара, М. Жарких, Р. Задеснянський, Д. Затонський, Т. Гундорова, М. Моклиця, С. Павличко та ін.). Перекладацьку діяльність Лесі Українки досліджували Г. Аврахов, Л. Бондарук, Б. Бунчук, А. Диба, М. Жарких, І. Журавська, Р. Зорівчак, Л. Міщенко, М. Москаленко, Г. Пащук, В. Радчук, О. Рисак, А. Рогатюк, О. Тетеріна та ін. Так, «Леся Українка пропонувала не наслідувати чи запозичувати символістські західноєвропейські традиції, а сприймати їх такими, як це презентували самі автори» [1, с. 293]. Більше того, творчість видатної української поетеси, будучи унікальним і неоціненним скарбом нашого народу, знайшла своїх прихильників і за межами України. Її твори надихнули на переклади багатьма мовами, зокрема і французькою.

Андрій Свірко (Andry Swirko) – один із найвідоміших перекладачів творів Лесі Українки. Він був бельгійцем польсько-українського походження. Не будучи ні літератором, на професійним перекладачем, а лише простим шахтарем, він досліджував творчість українських письменників, перекладав їхні твори французькою та видавав за свій кошт, аби познайомити дружину-бельгійку з

культурою та літературою своєї батьківщини. Таким чином, спочатку 1970 року вийшла з друку збірка творів поетеси «*Oeuvres choisies»*, а згодом побачили світ і переклади драматичної поеми Лесі Українки «Кассандра» – «*Cassandre»* (1973 р.) та «Камінний господар» – «*L'Amphitryon de pierre»* (1974 р.), до яких А. Свірко написав і передмову. Також до цієї збірки увійшло 18 поетичних творів Лесі Українки.

Згодом 1978 року за сприяння видавництва «Дніпро» виходить з друку збірка вибраних творів Лесі Українки «Надія» – «*Esperance»* французькою мовою у перекладі Анрі Абріля, а 1985 року – драма-феєрія «Лісова пісня» – «*La chanson sylvestre».* Анрі Абріль (Henri Abril) – поет-франкофон іспанського походження, що здобув освіту у Московському університеті імені Ломоносова, де вивчав проблеми славістики та порівняльної поетики. Будучи поетом і професійним перекладачем, А. Абріль більш відомий завдяки перекладам французькою творів російських поетів. Однак, українська поетика теж викликала у нього інтерес. Так у кінці 70-х років та у 80-х роках минулого століття з під його пера вийшли переклади віршів Андрія Малишка, Максима Рильського, Павла Тичини, Івана Франка, Тараса Шевченка. Творчість Лесі Українки потрапила в поле зору перекладача, оскільки його захоплювали жіночі постаті в літературі, які підтримували свою країну протягом десяти століть, незважаючи на усі системи та режими.

Значним поштовхом до вивчення та розповсюдження творів Лесі Українки став колоквіум, організований у Парижі 1982 року і присвячений життю, творчості та загалом постаті української поетеси на тлі світової літератури [8]. На цьому колоквіумі було представлено понад п'ятнадцять доповідей, підготовлених науковцями з Франції, Німеччини, Канади та США. У ході колоквіуму дослідники висвітлили такі аспекти, як епоха, в яку вона жила; французька література в цей же період; внесок поетеси у відродження української літератури 20-х років XIX століття; участь у національному русі та її амплуа як політичної письменниці.

Разом з тим, сімейну проблематику творів Лесі Українки, філософські аспекти її творчості, детально описав в одній із статей Ярема Кравець [3]. Філолог-романіст, літературознавець і перекладач, Ярема Кравець є одним із провідних дослідників творчості українських письменників, і зокрема, їх перекладів французькою та

іспанською мовами. У колі його інтересів завжди були франкомовні рецепції творів Тараса Шевченка, Івана Франка, Лесі Українки, Василя Стефаника. Також серед його доробків ми знаходимо статтю, присвячену перекладацькій діяльності Андрія Свірка.

Згодом 2004 року з'являється франкомовне видання *«Anthologie de la littérature ukrainienne du XI^{e} au XX^{e} siècle»*, задум Аркадія Жуковського та його однодумців. До цієї антології увійшли переклади творів Лесі Українки, Анрдія Свірка, Анрі Абріля, Аліни Дорош та Антуана Мартеля (що вперше з'явився в 1928 році у *Anthologie de la littérature ukrainienne* у журналі *La Nervie*). Аркадій Жуковський, відомий український політичний, громадський діяч та науковець, присвятив свою діяльність вивченню та представленню історії українського народу, його культури та літератури на міжнародній арені. І хоча нами не було знайдено перекладів творів Лесі Українки за його авторства, однак він написав вступну статтю до розділу вищезгаданої антології, присвячену життю та творчості поетеси [10].

Антуан Мартель, будучи фахівцем з російської, болгарської та польської мов, розпочав, у ході підготовки своєї докторської дисертації, вивчати історію України. І хоча він передчасно помер 1938 року, з під його пера вийшли переклади французькою творів Пантелеймона Куліша, Івана Франка та Лесі Українки, що до увійшли вищезгаданої антології.

Вивчаючи переклади творів Лесі Українки французькою мовою, нами було знайдено кілька перекладів одного і того ж твору різними перекладачами, що викликало значний інтерес. Цікавими для нас є наступні питання у чому полягає різниця між перекладами, чим зумовлено розбіжності між тестом оригіналу та текстом перекладу, як у перекладацькій рецепції відтворено ідею твору в цілому. Щоб дати відповідь на ці запитання, ми обрали відомий вірш поетеси «*Слово, чому ти не твердая криця…*» та його переклади А. Абріля, А. Свірка, А. Мартеля. Цей твір ми вибрали не випадково, оскільки саме через слово, через свою поезію Леся Українка намагалася розкрити основні соціально-політичні та особистісні проблеми, які її хвилювали.

Перше, що приваблює увагу дослідника, це варіанти перекладу заголовок вірша. У перекладах А. Абріля та А. Свірка ми можемо спостерігати дослівний переклад першої строфи, відповідно до тексту оригіналу. Однак переклад заголовку запропонований А. Мартелем, є

дещо оригінальним. Можливо наслідуючи манеру Лесі Українки називати свої поезії на латині, французький перекладач також підібрав до назви вірша свій еквівалент: «*Ed gladium in ore épis...»*, що можна трактувати як «*як меч у роті слово»* (переклад наш). На нашу думку, такий прийом лише посилює настрій вірша, оскільки іменник «*gladuim*» означає «*меч»*, що і є символом зброї.

Цікавим, на наш погляд, є також порівняння віршованого розміру поезії в оригіналі та у перекладах. У продовж усього твору поетеса дотримується трискладового віршованого розміру – дактилю, що дозволило створити і певну мелодику вірша.

Слово, чому ти не твердая криця,
Що серед бою так ясно іскриться?
Чом ти не гострий, безжалісний меч,
Той, що здійма вражі голови з плеч?
_ U U / _ U U / _ U U / _ U [8, с. 143]

Розглянемо початок вірша, перекладений А. Свірком та А. Мартелем:

O parole ! pourquoi n’es-tu pas le dur acier
Qui étincelle si clairement au cours du combat?
Pourquoi n’es-tu pas l’épée tranchante, impitoyable,
Celle qui enlève les têtes ennemies de l’épaule? [11, с. 20]

Ô Verbe, que n’es-tu l’acier dur
Qui brille clair au milieu du combat,
Que n’es-tu le glaive acéré, implacable,
Qui tranche la tête aux ennemis!

Як бачимо, у наведених перекладах віршований розмір тексту перекладу відрізняється від оригіналу, перекладачам не зовсім вдалося передати мелодику вірша. Намагання якомога точніше передати концептуально-змістовий аспект твору спричинили і зміну мелодики вірша і призвело зокрема до втрати рими.

Своєю чергою, у перекладі А. Абріля спостерігаємо майже повністю відтворену мелодику вірша:

Paroles, que n’êtes-vous dur acier,
Qui dans les combats puisse scintiller?
Que n’êtes-vous une épée sans merci
Pour trancher la tête des ennemis? [9, с. 77]

Разом з тим, А. Абріль зумів підібрати і лексичні одиниці для передачі основної ідеї твору.

Отже, можна зробити висновок, що звичайно ж мелодика вірша не є пріоритетним аспектом для перекладача, однак уміння її відтворити у перекладі значно наближує його до оригіналу твору.

Наступним цікавим аспектом для порівняння є лексичний рівень [2]. Тому ми пропонуємо детальніше розглянути адекватність перекладу основних образів, що розкриваються у вірші.

У першу чергу варто проаналізувати, як саме поетеса характеризує своє «слово». У першому ж рядку вірша ми знаходимо таке означення як: «*Слово, чому ти не твердая криця…»* Тлумачний словник української мови трактує слово «*криця*» як «*сталь*» або «*кресало*», як матеріал для виготовлення зброї або саму зброю.

У досліджуваних перекладах ми знайшли такі еквіваленти перекладу *слова* як «*parole»* у А. Свірка та А. Абріля і «*verbe»* у А. Мартеля. З нашої точки зору, переклад запропонований А. Мартелем містить у собі приховану конотацію, оскільки «verbe» – це не просто слово, воно перекладається з французької як «дієслово», тобто це слово, яке вказує на якусь певну дію, а в даному контексті – закликає до дій.

Далі знаходимо такий рядок *«…Ти моя щира, гартована мова…»*, де поетеса описує свою мову надаючи їй ознак зброї. Можна простежити, що перекладачі використовують такі вирази як «*ô langue trempée et fière» – «о мово загартована і відважна», «Ô mon Verbe sincère et dur» – «о слово щире та тверде» – «Toi, mon langage, sincère, trempé» – ти, моя мово щира, загартована»* (переклад наш), передаючи таким чином зміст вірша дуже точно.

Далі у вірші знаходимо такі синоніми на позначення зброї як «*твердая криця»*, «*гострий, безжалісний меч»* та *«клинок», «зброя іскриста», «єдиная зброє»*. Зокрема у перекладі А. Мартеля відповідно виявлено такі еквіваленти як *«l'acier dur», «le glaive acéré, implacable» – «меч гострий, безжалісний», «mon arme unique»*, схожі лексичні засоби використав А. Свірко: *«dur acier», «l'épée tranchante, impitoyable», «mon arme étincelante», «mon arme unique», «une meilleure épée», «la lame» – «клинок, лезо»*. І найбільш яскравим, з нашої точки зору, є переклад А. Абріля, оскільки він підібрав більше синонімів, щоб передати поняття «*зброя»*: наприклад, *« dur acier »,*

«une épée sans merci», «une lame», «une rapière» – «рапіра», «une lance» - «спис», «une arme de combat» – «бойова зброя» , «un glaive».

Не менш цікавим є вивчення інших лексичних засобів, які використано для відтворення заклику поетеси до визвольної боротьби та її опису. Так, у тексті вірша знаходимо ознаки ворога «*вражі голови», «враже серце», «меч для катів», «залізо кайданів», «твердиня тиранів»*. Щоб передати образ «*ворога»* А. Мартель використав наступні слова та вирази «*la tête aux ennemis», «le cœur de l'ennemi», «… un bon glaive, un jour, pour nos bourreaux…»,* «*le fer des entraves», «le donjon des tyrans»*. Вирази відібрані з перекладу А. Свірка дещо відрізняється своєю структурою, але не змістом «*les têtes ennemies», «le cœur ennemi», «les bourreaux», «le fer des chaînes», «les forteresses des tyrans»*. Не менш емоційно навантаженим є переклад А. Абріля, зокрема «*les bourreaux maudits»* та *«les fers en tintant», «…aux fiefs des tyrans».*

Своїх прибічників поетеса називає «*…невідомих братів…», «месники дужі», «…послужи воякам...»,* які перекладачі майже однаково інтерпретують як «*…frères», «d'inconnus amis…», «vengeurs»* або «*vengeurs vigoureux»* та «*guerriers».*

Кожен з перекладачів по-своєму трактує останній рядок вірша, а саме «*хворі руки»*, які символізують безсилля поетеси як у прямому (спричинене її хворобою), так і в переносному значенні. Отже, у своєму перекладі А. Абріль трохи пом'якшує слова поетеси і перекладає «*faibles mains» – «слабкі руки»*, А. Мартель дещо гіперболізує «*mes trop débiles mains» – «мої надто немічні руки»*, і дослівно передає А. Свірко «*ces mains malades – ці хворі руки»* (переклад наш).

Беручи до уваги проведений порівняльний аналіз вірша Лесі Українки та його трьох перекладів, ми можемо зробити висновок, що більш точними є переклади А. Абріля та А. Свірка, що зумовлено тим, що А. Абріль є професійним перекладачем, а А. Свірко був носієм і української, і французької мов. Разом з тим, переклад А. Мартеля цінний і цікавий тим, як саме носій французької мови зрозумів та зумів інтерпретувати вірш для франкомовного читача. Перспективу подальших досліджень ми вбачаємо у вивченні перекладів французькою мовою інших творів Лесі Українки.

Література

1. Бондарук Л. В. Символ у багаторівневій структурі тексту: Марсель Пруст, Моріс Метерлінк: монографія. Луцьк: ПВД «Твердиня», 2015. 332 с.
2. Гунчик І. О., Хайчевська Т. М. Lexicologie du français moderne: навчальний посібник. Луцьк: Вежа-Друк, 2017. 132 с.
3. Дурманенко А. М. Франкомовні переклади української художньої літератури XX – початку XXI століть: Мовні та концептуальні картини світу. Інститут філології КНУ імені Тараса Шевченка, 2011. С. 198–205.
4. Кравець Я. Паризький колоквіум «ЛЕСЯ УКРАЇНКА» 1982: Іноземна філологія: український науковий збірник. Львів: Видавничий центр ЛНУ мені Івана Франка, 2014. Вип. 126. Ч. 1. С. 190–205.
5. Моклиця М. Естетика Лесі Українки (контекст європейського модернізму): монографія. Луцьк: Волин. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2011. 239 с.
6. Українка Леся. Твори в 4 томах: Оповідання, статті, листи. Київ. 1982. Т. 4. 435 с.
7. Українка Леся. Утопія в белетристиці Моріс Метерлінк: зібрання творів у 12-ти томах. Т. 8. Київ: Наукова думка, 1977. 319 с.
8. Українка Леся. Зібрання творів у 12-ти томах. Т. 1. Поезії. Київ: Наукова думка, 1975. 448 с.
9. Abril. H. Oukraïnka L. L'Espérance: choix de poèmes. Kiev: Dnipro, 1978. 111 p.
10. Anthologie de la littérature ukrainienne du XI au XX^{ème} siècle. Paris-Kyiv, 2004. 1201 p.
11. Swirko A. Oukraïnka L. Œuvres choisies. Imprimerie Amibel, Bruxelles, 1970. 79 p.

References

1. Bondaruk L. V. *Symvol u bahatorivnevii strukturi tekstu: Marsel Prust, Moris Meterlink* [The symbol in the multi-level structure of the text: Marcel Proust, Maurice Meterlinck]. Lutsk, 2015, 332 p. (in Ukrainian).
2. Hunchyk I. O. Khaichevska T. M. Lexicologie du français moderne. Lutsk, 2017, 132 p. (in French).
3. Durmanenko A. M. Frankomovni pereklady ukrainskoi khudozhnoi literatury XX – pochatku XXI stolit [French-language translations of Ukrainian fiction from the 20th century to the beginning of the 21st century]. In: *Movni ta kontseptualni kartyny svitu. Instytut filolohii KNU imeni Tarasa Shevchenka,* 2011. pp. 198–205. (in Ukrainian).
4. Kravets Y. Paryzkyi kolokvium "LESIA UKRAINKA" 1982 [Parisian colloquium "FOREST UKRAINE" 1982]. In: *Inozemna filolohiia: ukrainskyi naukovyi zbirnyk*. Lviv, 2014, issue 126. Ch. 1. pp. 190–205. (in Ukrainian).
5. Moklytsia M. *Estetyka Lesi Ukrainky (kontekst yevropeiskoho modernizmu)* [Lesia Ukrainka aesthetics (in the context of European modernism)]. Lutsk, 2011, 239 p. (in Ukrainian).

6. Ukrainka L. *Tvory v 4 tomakh: Opovidannia, statti, lysty* [Works in 4 volumes: Stories, articles, letters]. Kyiv, 1982, vol. 4, 435 p. (in Ukrainian).
7. Ukrainka L. *Utopiia v beletrystytsi Moris Meterlink: zibrannia tvoriv u 12-ty tomakh* [Utopia in fiction Maurice Meterlinque: collection of works]. Kyiv, 1977, vol. 8, 319 p. (in Ukrainian).
8. *Ukrainka L. zibrannia tvoriv u 12-ty tomakh, T. 1. Poezii* [collection of works in 12 volumes. Vol. 1. Poetry]. Kyiv, 1975, 448 p. (in Ukrainian).
9. Abril. H. Oukraïnka L. L'Espérance: choix de poèmes. Kyiv, 1978, 111 p. (in French).
10. Anthologie de la littérature ukrainienne du XI au XX^{ème} siècle. Paris-Kyiv, 2004, 1201 p. (in French).
11. Swirko A. Oukraïnka L. Œuvres choisies. Bruxelles, 1970, 79 p. (in French).

Liudmyla Bondaruk, Tetiana Khaichevska. «The Word ...» by Lesya Ukrainka in the French Reception Lesya Ukrainka, an outstanding Ukrainian poetess, became an emblematic figure, who unveiled Ukraine against the backdrop of the 19th century European literature. Both her creative phenomenon and unique individual style became the objects of diverse scientific research an unlimited numbers of times. Her writing became known all over the world thanks to the efforts of translators, who managed to present the landmark work of the poetess to all the European languages. These translation receptions provide an opportunity to rethink the national-cultural values and mental differences of the Ukrainian people, and impartially analyze the historical events of Ukraine in that period. Studying the translation of works written by Lesya Ukrainka allows you to avoid the stereotypical reading of poems and reveal new features of her genius. Taking into consideration the comparative analysis of the poem by Lesya Ukrainka and its three translations, inference should be drawn that translations of H. Abril and A. Swirko are more accurate, as H. Abril is a professional translator, and A. Swirko has been a Ukrainian and French language speaker. At the same time, A. Martel's translation is valuable and interesting by the way, how the French-speaking translator could understand and manage to interpret the poem for the French reader. We see directions for future research in the study of other works of Lesya Ukrainka translated into French.

Key words: reception, individual style, interpretation, poetry, poem, original text, translation.

Бондарук Людмила Василівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри романських мов та інтерлінгвістики Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки, liudmylabndrk@gmail.com

Хайчевська Тетяна Миколаївна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри романських мов та інтерлінгвістики Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки, tmkhaichevska@gmail.com

УДК 82.0:821.161.2

Олександра Вісич

Суд як мета драматичний топос у творах Лесі Українки

Стаття присвячена аналізу метадраматичної функції сцен суду в драматургії Лесі Українки. Доведено, що судовий перформанс сприяє перемиканню драматичного модусу, комбінаційній зміні персоносфери, появі саморефлексійних мотивів. В описах суду актуалізується інстанція глядача, що часто трансформує драматичну нарацію.

Ключові слова: суд, метадрама, ритуал і церемонія в драмі, реінсценізовані культурні перформанси.

Драматургія Лесі Українки означила важливі зсуви в українській літературі кінця XIX – початку XX ст., котрі очевидні як на концептуальному, так і на формальному рівнях. Пошуки письменниці збіглися в часі з активізацією у вітчизняному мистецтві метадраматичних тенденцій. До поетики метадрами зверталися І. Карпенко-Карий, М. Старицький, А. Крушельницький, В. Винниченко, Л. Старицька-Черняхівська та ін. Спільним для таких різномасштабних і різноформатних драматургів стало фокусування на темі театру, використання цього топосу для вирішення морально-етичних проблем доби, художній аналіз постаті актора, його психології, залежності від численних амплуа, що переслідують виконавця поза сценою. У більшості п’єс такого типу наявний виразний антитеатральний дискурс, спрямований на критику театру-інституції та повсякденного акторства як фальші. Зі свого боку, Леся Українка послідовно уникала тематичної метадрами, лише в поодиноких драматичних текстах письменниці є згадки про театр та акторське середовище (загадаймо, «Блакитну троянду» та незакінчену п’єсу «Родину Бажаїв»). Почасти те, що Леся Українка не створила класичну драму про театр, зумовлено тим, що письменниця не була вповні залучена до життя української сцени, не мала «свого» режисера, що нерідко ставало вирішальним чинником метадраматичного дискурсу в того чи іншого драматурга. Утім, Леся Українка як людина культури не могла проігнорувати потужний потенціал театральної матриці, зокрема в площині художнього конфлікту, характеротворення та специфічної ієрархієзації простору.

© *Вісич О., 2018*

Дослідження театру Лесі Українки стосуються праці А. Гозенпуда, В. Гуменюка, Н. Кузякіної, Ю. Шереха. Упродовж останніх років дослідники драматургії письменниці спорадично виходять на проблему театру й сцени в її доробку. Зокрема доречно згадати праці С. Кочерги, О. Кузьми, М. Моклиці, С. Романова, Л. Скупейка, Р. Тхорук та ін, Нині феномен театрального письма Лесі Українки доречно досліджувати за допомогою новітніх методологій, однією з яких є метадраматичне прочитання п'єс.

Мета статті полягає в дослідженні метадраматичної специфіки сцен суду у творах Лесі Українки.

Церемонії та ритуали в п'єсі належать до основних прийомів метадрами, що, з одного боку, урізноманітнюють сценічні дійства, а з іншого – підкреслюють свій тісний зв'язок з театром, утілюють природу людського прагнення видовищ. Закономірно, що вони самі стають предметом художнього аналізу в драмі як культурні феномени. У плані структури реінсценізовані культурні перфсорманси (термін Н. Леонарда) можуть бути представлені самодостатніми сценами або ж виступати фрагментарно, втім вони завжди зумовлюють розмикання сценічного простору, актуалізацію культурного контексту і унеможливлюють закритість художньої системи, ускладнюють варіативну природу структури п'єси. Зрештою церемонії та ритуали становлять «міметичну градацію всередині драматичного твору» [12], створюють драматичні шари, синхронні рівні вистави, які взаємодіють у спектрі відтворення.

Леся Українка нерідко моделювала у своїх драматичних творах релігійні, магічні, профетичні ритуали. Виразно й різноманітно представлено в її текстах художні варіанти ритуалів сватання та шлюбу, що засвідчують модерну трансформацію театралізованого дійства в парадигмах різних культурних світів: античного («Кассандра»), готичного («Камінний господар»), праслов'янського в погансько-християнському різноголоссі («Лісова пісня»), питомо українського («Бояриня») тощо. Однак досі науковці мало звертали увагу на театралізовану ритуалізацію суспільного буття в драмах Лесі Українки, що є самодостатнім сегментом метадраматичного мислення авторки. Особливо оригінально письменниця репрезентує театральний аспект судочинства.

З прадавніх часів театр і суд зарекомендували себе досить близькими сферами в суспільній комунікації. Виконуючи свої

безпосередні функції, вони мають чимало спільного у просторі культури та ідеології, їх споріднює тяжіння до ефектності, що є важливим механізмом упливу на формування громадської думки, світоглядного вибору, моральних пріоритетів. Порівняльний аналіз цих двох форм людської діяльності дозволяє побачити певну системність «у взаєминах суду й театру як соціальних інститутів, у різноманітті зовнішніх і прихованих комунікативних зв'язків, символів і форм поведінки, у ситуації, в усталеній пам'яті, здатній зберігати та передавати інформацію, в «родовій», «видовій», «жанровій», «мовній» схожості ритуалів і форм судочинства, в грі «соціальних масок» персон, що беруть участь у ньому» [1, с. 405]. І театр, і суд презентують результати своєї роботи на очах глядачів, установки яких значною мірою враховуються, але водночас вони й моделюються шляхом пропагування певних смислових акцентів. Для авторитету як театру, так і суду знаковою оцінкою стає публічний резонанс.

Цілком закономірним вважаємо виникнення інтересу театру до юриспруденції, що зумовило тривалу історію інсценізацій судочинства з характерною для них кульмінацією конфлікту. Середньовіччя особливо охоче використовувало біблійний матеріал задля демонстрації вищого права перед глядачами, утвердження добра і покарання зла. Елементи судочинства посідають місце в театральних виставах, присвячених історичним подіям, біографіям визначних особистостей. Натомість акт судового покарання і публічної страти за своєю природою є явищем яскраво театралізованим, це криваве видовище було одним із найбільш затребуваних у часи Давньої Греції та Риму. Переважно страту засуджених із використанням гладіаторів або диких звірів здійснювали на аренах амфітеатрів, пропонуючи все більш вигадливі форми наруги й тортур. Зазвичай це була імпреза, у якій перетиналась релігійні, політичні, соціальні й гендерні елементи, але все це підпорядковувалось ідеї державного залякування громадян, які приходили на страти як на розвагу. За О. Пантелєєвим, «ігри на арені влаштовувалися як ритуальні спектаклі й як публічні видовища, але в той же час вони були проявом грубого насильства, діянням, що веде до колективного катарсису, й утіленням державної влади» [4, с. 77]. Особливо багатий на приклади виконання власне театром функцій ешафоту період владарювання театромана Нерона. З його ініціативи у виставах безпосередньо використовували на певні «ролі» засуджених до страти (точніше вони були дублерами акторів), і ці

моменти ставали найбільш очікуваними для публіки. Прилюдне знищення «персонажів» (спалення, розп'яття) застосовували в таких виставах, як «Геркулес», «Лавреол», «Орфей», «Дедал» та ін.

Варто підкреслити, що видовищем було не тільки покарання, але й суд, що передував йому, який, до речі, за умови великої кількості глядачів міг переноситися безпосередньо в театр. Визначені місця для учасників процесу, послідовність їх виступів, продуманий одяг, активність глядачів, серед яких могли бути і найманці (пізніше це явище трансформується в театральне клакерство) – все це свідчило про абсолютне злиття судочинства з виставою. Емоційність у залі наростала під час зачитування вироку, яке переходило у страту. Особливо показові знущання над християнами, котрі були свідомі театральності свого мучеництва. Павло писав про видовище (theatron) їхньої смерті, Оріген констатував численність натовпів спостерігчів (mega theatron), а ряд агіографічних творів послідовно підсилюють театральну природу розправи над майбутніми канонізованими мучениками.

На початку XX ст. реформатор театру М. Євреїнов зіставив природу сцени й ешафоту та дійшов висновку про їхню спорідненість: «…хіба головні дійові особи в театрі не ті ж: кат і його жертва?» – задавав риторичне питання театрознавець. Він був певен, що «тільки той драматург або сценічний діяч може розраховувати на успіх у «більшості публіки » (тобто в натовпу), який пам'ятає, що театр у своїй привабливості не тільки храм мистецтва, а й замаскований ешафот, як би парадоксально це не здавалося на перший погляд високим і чистим серцям жерців Мельпомени»[2, с. 39–40]. Метадраматичний зв'язок судочинства й театру влучно зауважив режисер Вс. Мейєрхольд, який не лише вдавався до юридичної лексики, але й сфокусував увагу на тому, що актор, вживаючись у свій персонаж, не повинен забувати себе як носія певного світогляду, адже створений ним образ треба «захищати, або бути прокурором цього образу», що зумовлює дискусії в глядацькій залі [3, с. 193].

Мотив суду наскрізний у творчості Лесі Українки. Як критик вона звернула увагу на специфіку соціальної драми Ібсена, чиї п'єси вважала просякнутими викриттями: «Ібсен не так викладає, досліджує причини або вирішує дилеми, як викриває, і драми його часто нагадують суд, в якому процедура ведеться тільки для форми, оскільки всім заздалегідь відомий вирок» [10, с. 234].

У своїх творах Леся Українка вдавалася до глобального переосмислення соціальної функції суду, а разом із тим ставила під сумнів доцільність категоричного вироку, здатними на який часто виявляються примітивні за своєю суттю персонажі. Сцени суду набувають різного формату в драматичних творах письменниці. Зокрема, емоційно описує своє марення про небесний суд Юда в «На полі крові»:

Все марилось мені – то райська брама,
то золотий престол, а на престолі
Мессія в образі того промовця,
неначе судить він живих і мертвих… [8, с. 148].

Значна частина драматичної поеми «Вавілонський полон» представляє сцену судилища, на якому наполягає співець Елеазар аби отримати можливість висловитися перед своїм народом, навіть ризикуючи, що його закидають камінням.

Дід
Чи й тепер
проситимеш, Елеазаре, суду?
Елеазар
Проситиму, хоч би він мав камінням
скінчитися, той суд. Живий господь!
Ви мусите по правді розсудити, –
клятьба неправа звернеться на вас! [6, с. 156]

За аналогією до поеми «Грішниця», де героїня завершує сповідальну промову перед черницею словами: «Ну, годі, я скінчила, ти вже знаєш // І як осудиш, то вже знаєш за що» [5, с. 138], полілог у «Вавілонському полоні» закінчується розгубленим мовчанням аудиторії. У захисному слові герої нерідко демонструють напружену внутрішню боротьбу, до якої залучають і глядачів, і обвинувачів. Зрештою, метою суду в Лесі Українки виявляється не викриття злочинця, а переосмислення художньої ситуації, спроба різнобічного підходу до її аналізу всередині самого твору.

Сцени громадського суду як окремий сюжетно-композиційний елемент зі специфічними комунікативним модусом, наявні в драматичних поемах «У пущі» та «Кассандра». Суд як ефектний перформанс постає в рецепції героїв драматичної поеми «Адвокат Мартіан». Так, доленосними для доньки адвоката Мартіана стали відвідини цирку, який за часів раннього християнства заміняв культурно-суспільну функцію як театру, так і суду. Прилюдна страта

дівчини-християнки, доволі близької для героїні за віком, була шоком для всіх глядачів, які, попри острах розділити її трагічну долю, виказали себе, кинувшись із амфітеатру в центральне коло зі словами християнської самоідентифікації. Для самої ж Аврелії вражаючим став власне театральний ефект, який спричинив вчинок жертви перед смертю. Побувавши в ролі реципієнта, героїня надалі мріяла сама вийти на сцену, щоб мати таку ж силу впливу на аудиторію.

Приміряючись до батькового фаху адвоката, Валент критикує судовий процес, учасники якого були не здатні гідно оцінити «перли ясного розуму» адвоката, правники «пильнували законів», а не красномовства. Глядачі (яких Мартіан називає «люди», а для Валента вони лише «юрба») позитивно реагували лише на спрощену риторику:

Валент
Юрба плескала не тоді, як справді
ставав ти на верхів'ї свого хисту,
а як спускався до низин утертих.
Я червонів при тих аплодисментах [9, с. 30].

Підкреслимо, що в «Адвокаті Мартіані» картини суду подані ретроспективно, а ключове засідання, до якого готується головний герой, так і не відбулось у межах твору. Численні діалоги, дискусії, внутрішні вагання Мартіана можуть бути прочитанні як репетиція вирішальної сцени.

Драма «Руфін і Прісцілла» є наймасштабнішим твором Лесі Українки, коди якого тривалий час розшифровують у вітчизняному літературознавстві, але пошук в цьому напрямі далеко не вичерпаний. Конфлікт світоглядних концепцій у драмі не піддається однозначному трактуванню, а глибина філософського підґрунтя тексту вражаюча. Попри зосередження на драматизмі екзистенційного вибору головного героя на перехресті ідей та внутрішніх сумнів, «Руфін і Прісцілла» заслуговує уваги як твір із широким колом метадраматичних прийомів. З самого початку спостерігаємо напластування мімікрії, удавання та театралізації, які неминучі за сюжетом, що присвячений поширенню християнства в умовах його переслідування в Римській імперії. Як драму в драмі можна розглядати історію Нартала. Заслуговують виокремлення фрагментарні ритуальні сцени: спроби таємної християнської відправи, хрещення. У творі актуалізується внутрішня проблема сценографії, кульмінацією якої є забілювання коштовної фрески на вимогу Єпископа, що стає болісним ударом для Руфіна.

Найбільш виразний метадраматичний характер має п’ята дія драми. Власне у ній розгортаються суд і страта над ув’язненими християнами. Насамперед слід відзначити масштабність сценографії, яка об’єднує частину арени і чверть цирку в три поверхи з глядачами. Авторка обирає оригінальний ракурс зображення судочинства, яке переважно проходить поза сценою, а на першому плані висвітлено сприйняття дійства його аудиторією, що репрезентована різними суспільними прошарками, яких об’єднує прагнення стати свідками гострих видовищ. Люди різного стану, віку, статі, вірувань у цілому складають юрбу з характерною поліфонією, в якій прописуються партії окремих голосів. Ця частина твору Лесі Українки відрізняється полістилістикою з поєднанням високого і низького, банального і вишуканого, прямого цитування і алюзійності, театральності й «звукового дизайну», що служить водночас фоном і коментарем центральної події.

Серед обривків фраз поступово окреслюється лінія послідовного коментування перебігу суду різними персонажами. Початковою точкою цього дистанційного опису стає характеристика промови адвоката Семпронія, що захищав Руфіна. У бік юриста глядачі переважно кидають зневажливі репліки, йому дорікають за невміння лаконічно формулювати думку, млявість, яка призводить до нудьги. За цими оцінками очевидно, що реципієнтам бракує риторичної і театральної майстерності («не тямить красномовства», «не чутно ні словечка»), що врешті наводить дрімоту навіть на сенаторів, котрі слухають захисну промову зблизька. Знаходяться й шанувальники хисту Семпронія, однак їм протистоїть плебейський заклик «вивішати» всіх адвокатів, оскільки вони захищають негідників і покидьків. Врешті-решт «акт» з Семпронієм публіка воліє проігнорувати, оскільки її цікавить власне вирок, і в його передчутті вона починає фантазувати, перелічуючи жахливі сцени страт, які були популярними свого часу. Прикметно, що пропозиції щодо способу страти дають змогу зрозуміти: кровожерливість спостерігачів є наслідком неабиякого глядацького досвіду. Серед переліку пропозицій заслуговує увагу така:

Якби на мене, я б їх присудив
оддати до театру, – цікавіше,
коли на сцені справжня смерть буває,
а не удавана [7, с. 294].

Ця репліка отримує схвалення, а наприкінці частині ув'язнених, справді, присуджено страту під час театральної імпрези («…в театр і там в трагедії умруть // собі на кару, людові на втіху» [7, с. 318]). Таке покарання було не менш жорстокими, але до того ж підсилювалось емоційно сценічним дійством. Нетерплячість і вульгарні смаки публіки підтверджують правомірність поглядів М. Євреїнова на генезу театру, що походить з прадавнього інтересу «демосу» не до естетичної якості імпрез, а до кривавого сюжету та його ігрового втілення.

Функцію одного з нараторів у драмі виконує Покликач судовий. За допомогою рупора він, з одного боку, заспокоює публіку, а з іншого – передає зміст останнього слова обвинувачених. Така опосередкованість у подачі кульмінаційних промов створює ефект відчуження й унеможливлює надмірний драматизм загального пафосу твору. Утім, авторка підкреслює сугестивний ефект слів Прісцілли, що змушують присутніх християн перестати ховатись і, відкинувши страх, у стані афекту кинутись до авансцени. Спіч підсудної дає підставу Клієнту високо оцінити її манеру «грати героїню». Саме цей персонаж виступає внутрішнім критиком в драмі і є найбільш схильним до естетизації («мальовничості») публічної смерті. Він подумки вже бачить Прісціллу в ролі Макарії, яку вона «зограла б на кострищі // чудово!» [7, с. 294] (покликання на трагедію «Геракліди» Еврипіда, у якій старша донька Геракла і Деяніри приносить себе в жертву перед важливою битвою нащадків нездоланного міфічного велетня й в останньому монолозі пояснює свій вибір). Клієнт дивиться на страту як справжній театральний поціновувач, хоча без найменшого людського співчуття («А Люцій і Руфін прощались гарно» [7, с. 325]).

Фінал драми Лесі Українки «Руфін і Прісцілла – важливий компонент ілюстрації завершення судового ритуалу з притаманним страті драматизмом, криками і тортурами, що приносять публіці, якій свідомо прищеплюється культ жорстокості та антигуманності, втіху й справжнє захоплення. Як зазначає М. Фуко, «страждання в процесі страти продовжують страждання попереднього судового дізнання; проте в судовому дізнанні гра не зіграна і підозрюваний ще може врятувати своє життя; а тепер він безсумнівно помре, а значить, повинен подбати про спасіння душі. Вічна гра вже почалася: страта передує потойбічним покаранням; вона показує, у чому вони

полягають; вона – театр пекла…» [11].

Отже, суд є важливою складовою тематики й поетики драм Лесі Українки. Письменниця сповна використала метадраматичний потенціал сцен судилища, що переконливо засвідчує низка її текстів. Судовий перформанс сприяє перемиканню драматичного модусу, комбінаційній зміні персоносфери, відтворенню поліфонії голосів та появі саморефлексійних мотивів. Як частина ритуально-церемоніальної культури, суд перетворюється на художній прийом театралізації повсякденності. Не менш важливо, що завдяки відображенню рецепції суду персонажами в драмах авторки актуалізується інстанція глядача, чиї візії та коментарі трансформують драматичну нарацію.

Література

1. Дмитриевский В. Н. Театр и суд в пространстве тоталитарной системы. *Системные исследования культуры.* Санкт-Петербург: Алетейя, 2009. С. 404–436.
2. Евреинов Н. Театр и эшафот: К вопросу о происхождении театра как публичного института. *Мнемозина: Документы и факты из истории русского театра XX века*. Москва: ГИТИС, 1996. С. 38–50.
3. Мейерхольд В. Э. Статьи. Письма. Речи. Беседы. Москва, 1968. Т. 2. 644 с.
4. Пантелеев А. Д. Христианское мученичество в контексте римских зрелищ. *Проблемы истории, филологии и культуры*. Магнитогорск, 2014, № 2 (44). С. 75–89.
5. Українка Леся. Зібрання творів: у 12 т. Т. 1. Київ, 1975. 448 с.
6. Українка Леся. Зібрання творів: у 12 т. Т. 3. Київ, 1976. 397 с.
7. Українка Леся. Зібрання творів: у 12 т. Т. 4. Київ, 1976. 352 с.
8. Українка Леся. Зібрання творів: у 12 т. Т. 5. Київ, 1976. 336 с.
9. Українка Леся. Зібр. творів: у 12 т. Т. 6. Київ, 1977. 416 с.
10. Українка Леся. Зібр. творів: у 12 т. Т. 8. Київ, 1977. 320 с.
11. Фуко М. Надзирать и наказывать. URL: http://www.index.org.ru/turma/in/fuconn.htm (дата звернення: 12.10.2017).
12. Leonard N. The Reflexive Scaffold: Metatheatricality, Genre, and Cultural Performance in English Renaissance Drama. 2013. 752 p. URL: http://scholarworks.umass.edu/open_access_dissertations/752/ (дата звернення: 11.10.2018).

References

1. Dmitrievskiy V. N. Teatr i sud v prostranstve totalitarnoy sistemy [Theatre and Court in the Space of the Totalitarian System]. In: *Sistemnye issledovaniya kul'tury.* St. Petersburg, 2009, pp. 404–436. (in Russian).
2. Evreinov N. Teatr i eshafot [Theater and Scaffold]. In: *Mnemozina. Dokumenty i*

fakty iz istorii russkogo teatra XX veka. Moscow, 1996, pp. 21–40. (in Russian).
3. Meyerkhol'd V. E. *Stat'i. Pis'ma. Rechi. Besedy* [Articles. Letters. Speeches. Conversations]. Moscow, 1968, vol. 2, 644 p. (in Russian).
4. Panteleev A. D. *Khristianskoe muchenichestvo v kontekste rimskikh zrelishch* [Christian Martyrdom in the Context of Roman Circuses]. In: Problemy istorii, filologii i kul'tury. Magnitogorsk, 2014, № 2 (44), pp. 75–89. (in Russian).
5. Ukrainka Lesia. Zibr. tvoriv [Collection of works]. Kyiv, 1975, vol. 1, 448 p. (in Ukrainian).
6. Ukrainka Lesia. *Zibrannia tvoriv* [Collection of works]. Kyiv, 1976, vol. 3, 397 p. (in Ukrainian).
7. Ukrainka Lesia. *Zibrannia tvoriv* [Collection of works]. Kyiv, 1976, vol. 4, 352 p. (in Ukrainian).
8. Ukrainka Lesia. *Zibrannia tvoriv* [Collection of works]. Kyiv, 1976. vol. 5, 336 p. (in Ukrainian).
9. Ukrainka Lesia. *Zibrannia tvoriv* [Collection of works]. Kyiv, 1977, vol. 6, 416 p. (in Ukrainian).
10. Ukrainka Lesia. *Zibrannia tvoriv* [Collection of works]. Kyiv, 1977, vol. 8, 320 p. (in Ukrainian).
11. Fuko M. *Nadzirat' i nakazyvat'* [Discipline and Punish]. Available at: http://www.index.org.ru/turma/in/fuconn.htm (in Russian).
12. Leonard N. The Reflexive Scaffold: Metatheatricality, Genre, and Cultural Performance in English Renaissance Drama. 2013. 752 p. Available at: http://scholarworks.umass.edu/open_access_dissertations/752/

Oleksandra Visych. A Court as a Metadramatic Topos in Lesya Ukrainka's Works. The article deals with the metadramatic analysis of the function of court scenes in the drama of Lesya Ukrainka. The writer presented a global rethinking of the social function of the court, but at the same time she questioned the expediency of a categorical sentence. The court as a spectacular performance appears in the reception of the characters of the dramatic poem "Advacate Martian". This work can be read as a rehearsal of a court session which will never be realized.

The most expressive metadramatic character is the court in the drama "Rufin and Priscilla." The writer has used all the metadramatic potential of the scenes of the court. Judicial performance contributes to the shift of the dramatic mode, to the combination of the change in the personosphere, to the reproduction of polyphony of voices and the appearing of self-reflexive motives. As a part of ritual-ceremonial culture, the court turns into an artistic reception of theatricalization of everyday life. The numerous descriptions of the reception of court in author's drama actualize the viewer's authority, whose visions and comments transform the dramatic narration.

Key words: court, metadrama, ritual and ceremony within the drama, restaged cultural performances.

Вісич Олександра Андріївна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української мови та літератури Національного університету «Острозька академія», visych@gmail.com

УДК 821.161

Тетяна Данилюк-Терещук

«Вам живеє слово сказать хотіла б я на спомин чулий»: спогади Олени Пчілки

У статті розглянуто спогади Олени Пчілки про М. Старицького, М. Драгоманова, Лесю Українку, І. Франка. Увагу зосереджено на об'єктно-суб'єктному типі мемуаристики, що передбачає поєднання мемуарного портрета з автобіографією, істотну авторську присутність і настанову на відтворення об'єктивного змісту історичних подій. Минуле тут розгортається не лише як низка хронологічних подій і фактів у біографії того, про кого згадують, але і як погляд крізь час, звернений у майбутнє до нащадків, які й повинні оцінити зроблене попередниками. Висловлено думку, що спогадувач через особу спогадуваного проявляє себе (моральні цінності, риси характеру, вчинки). З'ясовано, що мемуари Олени Пчілки уперше окреслюють родинний простір Драгоманових-Косачів, їхні фамільні зв'язки і традиції, містять біографічний коментар, характеристику епохи і людей.

Ключові слова: спогади, спогадувач, мемуаристика, біографія, автобіографія, пам'ять, родина.

У національному літературознавстві останнього десятиліття значно посилився інтерес до мемуаристики родини Косачів. Опубліковано листування Лесі Українки [6] та видано спогади про письменницю [15]. Вперше оприлюднено і прокоментовано художньо-документальну спадщину Михайла Косача [7]. На часі робота над документалістикою О. П. Драгоманової-Косач[1] і про неї, бо до сьогодні цей складник української культурної пам'яті залишається розпорошеним, а окремі матеріали й досі зберігаються лише у рукописах. Увесь цей фактаж важливий для повної інтелектуальної біографії Олени Пчілки, яка, за словами О. Забужко, «наколи б була написана, могла б замінити собою цілий посібник з історії української культури останньої чверти XIX – початку XX ст.» [2, с. 427].

[1]Вагомими для означеної теми є публікації: Сташенко Н. «Але душа авторська може теж цікава річ для історика письменства...»: перша біографічна замітка Олени Пчілки: до історії публікації // Леся Українка і сучасність: зб. наук. пр. Луцьк: Волин. нац. у-т ім. Лесі Українки, 2009. Т. 5. С. 449–474; Пчілка Олена. «Золоті дні золотого дитячого віку...»: автобіографічний нарис / упоряд., підгот. текстів, передм. та приміт. Л. Мірошниченко, А. Ріпенко. Київ: Веселка, 2011. 79 с.

© *Данилюк-Терещук Т., 2018*

«Прожите й пережите» розгортається Оленою Пчілкою не лише в хронологічному контексті минулого («Я так давно живу на світі, – писала вона 1928 року в «Автобіографічному нарисі», – прожила стільки різних періодів, знала так багато людей, – між ними й дуже видатних, – що коли б я схотіла писати просторо, то прийшлось би писати цілі томи!» [13, с. 13]), але і як погляд крізь час, звернений у майбутнє до нащадків, які й повинні гідно оцінити і зберегти те, що визначає культурну пам'ять – «взаємодію сучасного з минулим у певних соціокультурних контекстах» [1, с. 10].

Спогади неможливі поза активним особистим *Я* спогадувача, який, за В. Топоровим, «мислить, говорить, робить» [16, с. 136]. Отож, автор спогадів завжди присутній у спогадуваному, і саме цією властивістю скористаємося, опрацьовуючи лише незначну частину мемуарного наративу Олени Пчілки, а саме її спогади про М. Старицького [9], М. Драгоманова [10], Лесю Українку [5; 8; 11; 14; 15], І. Франка [12].

Спогади «М. П. Старицкий (Памяти товарища)» Олени Пчілки, датовані 25 квітня 1904 р. й того ж року опубліковані на сторінках «Київської старовини» [9]. Очевидно, що емоційне потрясіння від утрати товариша-однодумця (М. Старицький помер 14 (27) квітня 1904 р. – *Т. Д.-Т.*), перейшло в моральний обов'язок передати майбутнім поколінням життєву історію того, хто «вірою і правдою» служив українській справі: «Если эту задачу беру на себя именно я, то это объясняется тем, что мне не только хочется сделать общее определение деятельности М[ихаила] Петровича, но также сообщить те биографические сведения о нем, которые могут мне быть известны за многие годы (за целый 40-летний период!) нашей близкой, товарищеской дружбы. Я не могу иначе выразиться, так как, помимо той симпатии, которую возбуждала во всех знавших М[ихаила] П[етровича] светлая личность его, – сама дружба моя с М[ихаилом] П[етровичем] возникла на почве литературной и в продолжении всего указаного времени была тесно скреплена именно товариществом, тоесть тесным общением наших писательских интересов, которые одинаково занимали, волновали наши души и были неразрывно связаны с нашим посильным литературным трудом. Сама жизнь складывалась так, что постоянно сближала нас, если даже случалось, что обстоятельства бросали нас в разные стороны. Поэтому мой

очерк деятельности М[ихаила] П[етровича] неизбежно будет переплетён моими личными воспоминаниями [9, с. 2].

Цитоване увиразнює особливу рису авторки – щирість, через яку її спогади набувають сповідального характеру й зберігають найменші, але такі важливі деталі взаємин (від заочного знайомства до останньої розмови).

Без перебільшення, М. Старицький був ідейним організатором багатьох національних громадських і літературних справ, які розпочалися у другій половини XIX ст. Олена Пчілка характеризує різні грані його таланту, що розкрилися у поезії, прозі, драматургії, перекладах, видавничих і редакторських проектах, організації українського театрального життя. Та особливі коментарі стосуються «літературного духу», яким М. Старицький наснажував «молодих» авторів. Серед тих, до кого він ставився «с большим вниманием и любовью, восторгался их стихами, пропагандировал их, читая другим, как бы хвалясь ими» [9, с. 33], були і її діти – Михайло Обачний, Леся Українка, Олеся Зірка. Творчу молодь, яка збиралася на свої літературні забави в оселях Старицьких, Лисенків, Косачів, Кониських, він називав «нащадками» і тішився, що «справа наша не пропала», молоді ж визнавали його «учителем» [9, с. 33].

З-поміж численних культурних заходів, до яких долучився і М. Старицький, Олена Пчілка згадує відкриття пам'ятника І. Котляревському в Полтаві 1903 року. Вона у деталях відтворює атмосферу події, і, головне, настрій свого побратима: «Живо вспоминается мне величественная фигура Михаила Петровича, как он еще в первое утро торжеств, выделяясь из многочисленной толпы, стоял у самого помоста, где происходило молебствие, по окончании котрого упал покров и появился ярко облитый светом помятник нашого «батька», нашого славного земляка Котляревского! Для одной этой минуты стоило приехать… Михаил Петрович сиял, глядя на памятник в лице поета» [9, с. 41].

Життєві випробування підірвали здоров'я М. Старицького: серцева недуга поглиблювалася, а «сознание было полное, творческая мисль работала, хотя и провидя скорый конец…» [9, с. 42]. Та найбільше авторці спогадів хочеться розказати, що щирим, добрим, чуйним, відвертим Старицький був завжди, щохвилинно. В особливих деталях мемуаристка згадує їхню останню зустріч : «… на самый Велыкдень, на первий день, мы с мужем пошли проведать

Старицких, застали Михаила Петровича в столовой, с гостями. Он целый вечер сидел с нами, много говорил, даже шутил. Дочь Людмила розливала чай. Михаил Петрович некоторое время любовался ею, потом вдруг сказал – “Славна дытына!” и, взявши, поцеловал ее руку» [9, с. 42].

Як ретельний біограф, Олена Пчілка фіксує не лише дати й події. Вона зберегла у своїх спогадах слова тих, хто був присутній і на похороні письменника. «Мне кажется, – пише Ольга Петрівна, – что лучшими словами были те, которые после отпевания, неожиданно раздались еще в церкви, – они исчерпывали все: отец Михаил Вишневецкий, священник церкви Благовещания, сказал над гробом Михаила Петровича Старицкого: «История даст суд над всеми делами его, суд истинный. Он любил родину, любил родное слово, страдал за это, но любил; этим словом он будил самые святые, добрые чувства в ближних своих» [9, с. 45].

Спогади Олени Пчілки можна вважати першим літературним портретом М. Старицького, в якому окреслено основні теми та ідеї його творчості, а саме: 1) «патриотическая идея: для ее воплощения находил он темы как в прошлой, так и в настоящей жизни родины»; 2) «идея народничества», – любви к родному темному люду»; 3) «идея человечности: “святое чувство” гуманного отношения к близким людям» [9, с. 48]. Окрім поетичної і прозової творчості М. Старицького, Олена Пчілка звертається й до його драматургії. На її думку, «пьесами Старицкого наша драма была решительно выведена из старого, тесного круга этнографического» [9, с. 49]. Щиро шануючи пам’ять товариша і усвідомлюючи значущість усього зробленого ним, Олена Пчілка уважала, що М. Старицький «как писатель украинский, опередил свое время, новое поколение поняло эту роль идущего впереди и дало Михаилу Петровичу почетное название – учителя» [9, с. 49].

У спогадовому наративі Олени Пчілки особливе місце належить родинному дискурсу. Історія родини відкриває широкий діапазон для різноманітних дослідницьких інтерпретацій, цікавих спостережень та несподіваних узагальнень. Сучасне українське літературознавство вже має низку фахових досліджень, присвячених роду Драгоманових-Косачів, фактографічною основою яких стали спогади Олени Пчілки. Вона прагнула щонайповніше представити фамільні зв’язки і традиції, адже у її мемуарах йшлося про рідного брата – Михайла

Драгоманова, чоловіка – Петра Косача, дочку – Лесю Українку, невістку – Грицька Григоренка (Олександру Судовщикову-Косач), водночас дорогі їй люди були помітними та знаковими постатями в історії української культури другої пол. XIX – поч. XX ст.

У контексті родинного дискурсу особливий інтерес становлять «Спогади про Михайла Драгоманова» Олени Пчілки, написані на замовлення редакції журналу «Україна» і там же уперше опубліковані 1926 року [10]. У «Передньому слові» авторка коментує, що узятися до такої відповідальної праці їй «годиться уже з самої вдячности до величної пам'яти мого дорогого брата; він так багато зробив і для мене особисто: коли-б не він, все життя моє минуло б зовсім по иншому… Однакова доба, одна сем'я, багато всяких инших обставин і зв'язків єднають моє життя з Михайлом. Можливо, що мої спогади виправлять деякі хибні відомості, подані в біографіях М. Драгоманова, писаних людьми чужими, значно молодшими, людьми иншого життєвого поля, не досить обізнаними з життєвими обставинами того чи иншого давнішого часу. Можливо й инше: що хтось, читаючи мої спомини, знайде «зайві речі», зайві «дріб'язки». Нехай не здивує! Я тієї думки, що инколи одно чиєсь речення, або якась подробиця не менш ясує певну постать, чи подію, ніж инша довша розповідь, або докладне свідоцтво» [10, с. 39].

За задумом Олени Пчілки, спогади про М. Драгоманова повинні представити родинне середовище, правдиві біографічні свідчення та історичну добу. Структурно ж це увиразнилося у трьох розділах: «Рід», «Оточення і хатня наука», «У полтавських школах».

Розпочавши з опису таких рідних для усіх Драгоманових краєвидів Гадяча на Полтавщині («У більшому будинку, що стоїть повернений причілком до тихої, невеличкої вулички, омаяний давніми шовковицями та акаціями – народився Михайло Драгоманов; тут, у сьому дворищі на високій горі, виростав він, проходив свої дитячі літа» [10, с. 38]), мемуаристка розгортає історію власного роду, ті традиції династичного виховання, що передавалися від покоління до покоління («В нашій Драгоманівській сем'ї збереглась пам'ять про те, що пращур нашого роду був заволока з Греччини, по національному походженню таки грек» [10, с. 39]).

З особливою любов'ю розповідає Олена Пчілка про своїх батьків – Петра Драгоманова та Єлизавету Цяцьку. Тут же робить перше уточнення, виправляє «помилку в одному значнішому життєписі

Михайла Драгоманова», про те, що «мати його була – дочка петербурзького чиновника. Це зовсім невірно» [10, с. 42].

Родинне виховання було мудрим, вдумливим, «про духовний розвиток і про початок науки, себ-то книжної науки, – дбав тато» [10, с. 49]. Ольга і Михайло Драгоманови суголосні у своїх спогадах про батьків, а особливо про Петра Драгоманова, який розвинув у них «інтелектуальні інтереси, між нами не було розладу морального й боротьби» [10, с. 53]. Взаємопошана між старшими і молодшими, уміння обстоювати власну думку не ображаючи інших – усе це було визначальним у родинному спілкуванні. І коли гімназист М. Драгоманов вступив у суперечку з інспектором, який ображав учнів, П. Драгоманов підтримав сина («Або Михайла виженуть з гімназії, або нехай батько висіче сина різками, таки тут, у Полтаві в гімназії, щоб усім учням було відомо про ту кару» [10, с. 59]) й тим самим дав своїм дітям справжній життєвий урок гідності. Життєпис М. Драгоманова Олена Пчілка доводить до його вступу в університет. Цікаво й те, що свої спогади О. Драгоманова-Косач ілюструє унікальними світлинами з родинного архіву, які публікує вперше.

«Драгоманівські традиції» Олена Пчілка зберегла й у власній родині, тому і своїх дітей виховувала «на справжніх українців». Під вдумливою материнською опікою старші – Михайло, Лариса, а згодом і Ольга, почали не лише навчання, але й чимало із того, що визначило їхні життєві інтереси та пріоритети. Подаючи 1892 р. О. Огоновському першу коротку біографію Лесі Українки і Михайла Обачного, Олена Пчілка писала: «Власне, їх біографія (коли такі молоді особи заслужують на “біографію”) єсть разом з тим доповненням і моєї життєписі. В дітей мені хотілося перелити свою душу й думки – і з певностю можу сказать, що мені се удалося» [5, с. 85]. Отож, як ніхто інший, вона знала як формувалася Леся Українка-митець. На жаль, цілісного життєпису доньки Олена Пчілка так і не встигла написати. Очевидно, на те були свої об’єктивні причини, але її документалістика переконує, що такий задум був. Про те, що О. П. Косач ретельно збирала матеріали до історії життя і творчості Лесі Українки свідчать уривки «З біографії Лесі Українки» [14], значні коментарі в «Автобіографії» [11], листування [15, с. 62–66] та спеціальна подорож до Новограда-Волинського [8]. Її безпосередній учасник Я. Мороз у статті «Косачі в Новограді-Волинському» так згадував події липня 1928 року: «Невеличке

містечко Новоград-Волинський відвідали дорогі гості. Приїхала сюди мати славнозвісної письменниці Лесі Українки – Ольга Петрівна Косач (Олена Пчілка), з дочкою Ольгою і своїми онуками, щоб ще раз побачити те місто, з яким у неї пов'язано багато приємних спогадів, щоб знову побачити розкішні краєвиди Звягельщини, які, як говорить Олена Пчілка в листі, завжди чарували її, щоб привітатись з річкою Случ і скелями, щоб оглянути ті будинки, де народилась і жила Леся Українка... Але гості приїхали не лише для того, щоб оглянути місто й околиці, а щоб сфотографувати будинки, де народилась і жила Леся Українка, а також всі місця, з якими у них пов'язано багато спогадів (ці фотографії потрібні для ювілейного видання творів Лесі Українки)» [8].

Засвідчена Я. Морозом згадка про «лист Олени Пчілки» знаходить своє підтвердження в архіві письменниці. У Відділі рукописів Інституту літератури ім. Т. Шевченка зберігається чернетка листа (без початку і кінця) Олени Пчілки до Я. Мороза з розлогим коментарем про життя родини Косачів у Звягелі (*ВР ІЛ.–Ф. 28.– Спр. 152*), у тому ж фонді зберігається лист (датується 30 травня без зазначення року) Я. Мороза до Олени Пчілки з проханням уточнити три адреси: «1) Будинок Уварова (Житомирська вулиця), 2) Звіринська вул., 3) Завадська вулиця (будинок Завадського)» (*ВР ІЛ. – Ф. 28. – Спр. 2332*). Отож, на основі публікації Я. Мороза можемо припустити, що повна дата листа – 30 травня 1928 р.

Дозволимо собі розлоге цитування, аби зберегти всю інформативність спогаду Я. Мороза і ті враження від зустрічі з О. П. Косач, яка і в свої 79 літ залишалася енергійною, уважною навіть до побуту тогочасного студентства. «Олена Пчілка, – пише Я. Мороз, – захотіла оглянути інтернат для студентів. Студентство в інтернатах щиро вітало дорогу гостю й кожна кімната запрохувала її до себе... Старенька бабуся почувала себе бадьоро й ходила з молоддю по вулицях Новограда-Волинського, була на річці і в інших місцях, що її цікавили. Будинок, де народилася Леся Українка, за словами Олени Пчілки, мало чим відмінився так довкола, як і всередині. В ньому розположені кімнати так, як було це 60 років тому. Здивувало Олену Пчілку ще й те, що в кімнаті, де народилась Леся Українка, навіть так само стоять меблі, як було тоді» [8]. Відгукнулася О. П. Косач й на прохання молоді розповісти про старшу доньку. Спогади Олени Пчілки про життя родини у Звягелі,

поїздку з малими дітьми до с. Жабориці, їхнє захоплення історією, літературою, фольклором, праця Лесі Українки над «Лісовою піснею» назавжди закарбувалися в пам'яті тодішніх студентів Новоград-Волинського педтехнікуму [8].

Спогади Олени Пчілки про дитячі та юнацькі роки Лариси Косач детальні, емоційні, сповнені материнської любові. Звідси маємо перші враження про характер дитини: Леся – добра, спокійна, здібна до літератури та музики, «проходит все науки, что и Миша, а греческий и латинский язики даже лучше понимает, чем Миша. От, но вже "письменна та друкована буде"» [5, с. 19]. Мати формувала і заохочувала інтереси дітей до мови і літератури, історії, фольклору. «Моя хатня робота, – наголошувала Олена Пчілка, – була, так би сказати, педагогічно-літературна» [11, с. 83].

Спогади Олени Пчілки дають уявлення про коло спілкування Лесі Українки. В особливо дружніх стосунках вона була з дітьми Старицьких та Лисенків. Спільно вони організовували вечори «Плеяди», готували переклади зі світової класики, займалися літературною творчістю. Діалоги про літературу в середовищі «плеядівців» були неабияким поштовхом до пошуку нових шляхів розвитку українського письменства. Тут добрими порадниками й учителями стали М. Старицький, М. Лисенко, М. Драгоманов.

З документалістики Олени Пчілки довідуємося про останній період життя старшої доньки. Безжальна хвороба відбирала її життєві сили, натомість мистецький талант щоразу вибухав дивовижною силою слова. Олена Пчілка зберегла у своїх спогадах історію «Боярині» Лесі Українки, яку вважала «справжньою драмою з тодішнього українського життя на тлі московського нового життя» [14, с. 93]. У спогадах матері вчувається і гордість, і вдячність за те, що саме їй донька відкрила задум твору: «Цю драму Леся читала в мене… Цю драму я й видрукувала вже після смерті Лесі в "Рідному краю"» [14, с. 93].

Саме Олені Пчілці судилося записати зі слів Лесі Українки план-шкіц останнього творчого задуму: тяжко хвора, за кілька днів до смерті, «коли вже не могла й пера до рук взяти», вона надиктувала зміст поеми, ніби то був неоціненний скарб, який треба негайно передати в надійні руки [15, с. 67]. Цей образок-задум Олена Пчілка подала до друку в альманах «Арго» за 1914 рік. Зрозуміло, що О. П. Косач було не просто писати про Лесю Українку, її переповнювало почуття невимовної втрати. Можемо припустити, що

саме з подачі матері, Ольга та Ізидора Косачі взяли на себе зобов'язання зберегти правдиву життєву історію Лесі Українки і уповні виконали цю настанову, уклавши та опублікувавши «Хронологію життя та творчости Лесі Українки» [4].

Отже, мемуарні свідчення Олени Пчілки складають особливий фонд документального родинного життєпису Драгоманових-Косачів, того українського «аристократичного дерева», що за словами Н. Зборовської, розвивалося «на зразок біблійних історій, а саме – життя нації як великої сім'ї, великого родоводу, де благородне і просте, комбінуючись, дає нові гілки і паростки » [3, с. 21]

У контексті проблеми взаємин Олени Пчілки та І. Франка цінною, але, на жаль, майже не залученою до наукового обігу, є стаття О. П. Драгоманової-Косач «Іван Франко і його праця», автограф якої зберігається в архіві письменниці (ВР ІЛ. – Ф. 28. – Спр. 171), а першодрук із супровідним коментарем підготовлений Г. Авраховим, уміщено у «Науковому віснику Музею Івана Франка у Львові» [12]. Коментуючи датування рукопису, дослідник зауважив, що згадана праця – доповідь Олени Пчілки, виголошена 1926 року з нагоди ушанування пам'яті І. Франка (до десятиліття смерті письменника) й присвоєння його імені школі, у котрій колись розміщувалася Колегія Петра Галагана [12, с. 3]. Уже першим рядком О. П. Косач апелює до молоді: «Сьогодня святкуємо пам'ять того українського діяча, що його ймменням зветься наша Школа. І. Франко займає місце проміж найповажнішими громадськими діячами й письменниками українськими. Трудно переказати всю його послугу нашій освіті. І однак треба признати, що сей величний діяч дуже мало відомий нашому громадянству, особливо тут, в нашій країні. Обставини життя склалися так, що коли-б хто мав хоч і найбільшу охоту пізнати літературну працю І. Франка, то не міг би свого досягти, бо нема в нас виданнів ні його літературних, ні тим менше – наукових праць. Отже молодше покоління наших українців либонь знає Франка лише яко поета і то тільки по тих зразках, що увійшли уривками в "Декламатори" чи підручники шкільні, або виконуються на концертах, як патріотичні пісні. Тим часом саме віршування Франкове становить собою дуже розмаїтий обсяг його творчости, бо писав він і ліричні вірші (лишив цілі збірники їх), і на громадські теми, писав і епічні поеми, й байки, й т. ін» [12, с. 3 – 4]. Означивши основний напрямок доповіді – якнайповніше представити сферу

діяльності письменника, Олена Пчілка водночас визначає й обов'язкові перспективи – зберегти й видати спадщину І. Франка.

Загалом праця О. П. Косач ґрунтується на поєднанні мемуарного і літературно-критичного жанрів, бо у багатьох фрагментах доповіді представлені спогади про Івана Франка. Олена Пчілка добре обізнана з біографією письменника, його громадською і політичною діяльністю, їй відомо про його сердечні справи та матеріальні труднощі. Фрагменти її спогадів стають «живою» ілюстрацією до історії життя письменника: «Можна було побачити Франка за роботою при такім оточенні: робочий кабінет, він же й їдальня, і дитячий покій, на колінах менша дитина, а друга стоїть тут же і теж требує уваги, а батько пише поважну розправу, ще й срочно… А Франкові треба було і хотілося – працювати, працювати!» [12, с. 9].

Очевидно, реферативна форма виступу обмежує Олену Пчілку в бажанні представити весь «огром» Франкової праці. Серед його поезії вона виокремлює твори на «громадські мотиви», їй «дуже до сподоби ліричні Франкові вірші зі збірки «Зів'яле листя», в оповіданнях дослідниця відзначає новизну тем, у драматургії приваблюють «сцени життя народнього», а твори для дітей «дуже втішні», особливо ж «багатою на наукові відкриття» є літературно-критична спадщина письменника. «Ото стільки дав отчизні Франко», – підсумовує Олена Пчілка [12, с. 13].

Отже, мемуаристика О. П. Драгоманової-Косач – важлива частина національного літературного процесу, об'єднана ідеєю представлення епохи та людей, які цю епоху уособлювали. Вона відтворює певні періоди їхнього життя, уточнює біографічні факти, окреслює їхню роль і значення у національній історії та культурі. Усі опрацьовані джерела переконують у необхідності подальшого осмислення, і, головне, виданні документалістики Олени Пчілки.

Література

1. Ассман А. Простори спогаду. Форми та трансформації культурної пам'яті / пер. з нім. К. Дмитренко, Л. Дронічева, О. Юдін. Київ: Ніка-Центр, 2012. 440 с.
2. Забужко О. Notre Dame d'Ukraine: Українка в конфлікті міфологій. Київ: Факт, 2007. 640 с.
3. Зборовська Н. Моя Леся Українка. Есей. Тернопіль: Джура, 2002. 228 с.
4. Косач-Кривинюк О. Леся Українка. Хронологія життя і творчости. Луцьк: Волин. обл. друк., 2006. 928 с.

5. Леся Українка: документи і матеріали (1871–1970). Київ: Наукова думка, 1971. 483 с.
6. Леся Українка. Листи / Упорядкування Прокіп (Савчук) В., передм. Агеєвої В. Київ: Комора, 2016–2018.
7. Михайло Косач (Михайло Обачний). Твори. Переклади. Листи. Записи кобзарських дум / Упоряд. Мірошниченко Л. Київ: Комора, 2017. 592 с.
8. Мороз Я. Косачі в Новограді-Волинському / публ. Ю. Піхманець // Радянська Волинь. 1991. 6 черв.
9. Пчілка Олена. М. П. Старицький: памяти товариша // Киевская старина». Киев. 1904. С. 3–50.
10. Пчілка Олена. Спогади про Михайла Драгоманова // Україна. 1926. Книга 2–3. С. 38 – 64.
11. Пчілка Олена. Автобіографія // Пчілка Олена. Оповідання з автобіографією / за ред. Т. Черкаського. Харків: Рух, 1930. С. 5–46.
12. Пчілка Олена. Іван Франко і його праця // Науковий вісник Музею Івана Франка у Львові: зб. наук. пр. Львів: Каменяр, 2001. Вип. 2. С. 3– 14.
13. Пчілка Олена. «Золоті дні золотого дитячого віку...»: автобіографічний нарис / упоряд., підгот. текстів, передм. та приміт. Л. Мірошниченко, А. Ріпенко. Київ: Веселка, 2011. 79 с.
14. Спогади про Лесю Українку / Упоряд., вст. ст. та коментарі А. Костенка. Київ: Дніпро, 1971. 483 с.
15. Скрипка Т. «Спогади про Лесю Українку». Київ: Темпора, 2017. 368 с.
16. Топоров В. Вместо воспоминания // Московско-Тартуская семиотическая школа. История, воспоминания, размышления. Москва: Школа «Языки русской культуры», 1998. 384 с.

References

1. Assman A. *Prostory spohadu. Formy ta transformatsii kulturnoi pam'iati* [Spaces in memory. Forms and transformations of cultural memory]. Kyiv, 2012. 440 p.
2. Zabuzhko O. Notre Dame d'Ukraine: Ukrainka v konflikti mifolohii [Notre Dame d'Ukraine: Ukrainka in the conflict of mythology]. Kyiv, 2007. 640 p. (in Ukrainian)
3. Zborovska N. Moia Lesia Ukrainka. Esei [My Lesya Ukrainka. Acey]. Ternopil, 2002. 228 p. (in Ukrainian)
4. Kosach-Kryvyniuk O. Lesia Ukrainka. Khronolohiia zhyttia i tvorchosty [Lesia Ukrainka. Chronology of life and creativity]. Lutsk, 2006. 928 p. (in Ukrainian)
5. Lesya Ukrayinka: dokumenty i materialy (1871–1970) [Lesya Ukrainka: Documents and Materials (1871 – 1970)]. Kyiv, 1971. 483 p. (in Ukrainian)
6. Lesya Ukrayinka. Lysty [Lesya Ukrainka. Letters]. Kyiv, 2016–2018. (in Ukrainian)
7. Mykhailo Kosach (Mykhailo Obachnyi). Tvory. Pereklady. Lysty. Zapysy kobzarskykh dum [Writings. Translations Letters Records of Kobza Doms]. Kyiv, 2017. 592 p. (in Ukrainian)

8. Moroz Y. Kosachi v Novohradi-Volyns'komu [Kosachi in Novograd-Volynsky]. In: *Radyanska Volyn*. 1991, 6 cherv. (in Ukrainian)
9. Pchilka Olena. M. P. Starytskyy: pamyaty tovarysha [M. P. Staritsky: Comrade's Memory].
In: *Kyevskaya staryna*. Kyev. 1904, pp. 3– 50.
10. Pchilka Olena. Spohady pro Mykhayla Drahomanova [Memoirs about Mikhail Drahomanov]. In*: Ukrayina.* 1926. Knyha 2–3, pp. 38–64. (in Ukrainian)
11. Pchilka Olena. Avtobiohrafiya [Autobiography]. In: Pchilka Olena. Opovidannya z avtobiohrafiyeyu. Kharkiv, 1930, pp. 5–46. (in Ukrainian)
12. Pchilka Olena. Ivan Franko i yoho pratsya [Ivan Franko and his work]. In: *Naukovyy visnyk Muzeyu Ivana Franka u Lvovi: zb. nauk. pr.* Lviv, 2001. Vyp. 2, pp. 3–14 (in Ukrainian)
13. Pchilka Olena. *«Zoloti dni zolotoho dytiachoho viku...»: avtobiohrafichnyi narys* ["Golden Days of the Golden Childhood" ...: autobiographical sketch]. Kyiv, 2011. 79 p. (in Ukrainian)
14. *Spohady pro Lesyu Ukrayinku* [Memories of Lesya Ukrainka]. Kyivo, 1971. 483 s. (in Ukrainian)
15. Skrypka T. "Spohady pro Lesiu Ukrainku" ["Memories of Lesya Ukrainka"]. Kyiv, 2017. 368 p. (in Ukrainian)
16. Toporov V. Vmesto vospominanija [Instead of Memoirs]. In: *Moskovsko-Tartuskaja semioticheskaja shkola. Istorija, vospominanija, razmyshlenija.* Moscow, 1998. 384 p.

Tetiana Danyliuk-Tereshchuk. "I have a live word to tell you, to remain in your sensitive memory": Olena Pchilka's Memoirs. The article reviews the memories of Olena Pchilka about M. Starytskyi, M. Drahomanov, Lesia Ukrainka, I. Franko. The emphasis is put on the object-subjective type of *memoiristics*, which involves a combination of a memoir portrait with an autobiography. The author's presence and his/her willingness to reproduce the objective content of the historical events are significant features of this discourse. The past is considered not only as a means of unfolding a series of chronological events and facts in the biographies of those who are mentioned, but also as an appeal to the future posterity, who ought to estimate what has been done by the predecessors. The author argues that the narrator of the memoir manifests himself through the image of the remembered person (moral values, traits of character, deeds). The key findings of the case study of Olena Pchilka's memoirs shed light on the family space of the Drahomanovs and Kosach, their family relationships and traditions, since they contain biographical comments and description of the era and people.

Key words: memories, memoir, memoiristics, biography, autobiography, memory, family, contemporaries, cultural history.

Данилюк-Терещук Тетяна Ярославівна – кандидат філологічних наук, завідувач музеєм Лесі Українки Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки, danyluktanya@ukr.net

УДК 821.161.2’05-2.09Українка:821(4)-2.09:[82.02:7.036.45]

Надія Колошук

Драматургія Лесі Українки у контексті розвитку «нової європейської драми» на етапі символізму

Стаття є підсумком мого зацікавлення драматичним доробком Лесі Українки в контексті «нової європейської драми». Європейська критика заговорила про це явище в кінці XIX ст., а Леся Українка писала у своїх статтях на початку XX ст. Новаторська творчість Г. Ібсена, М. Метерлінка й особливо Ґ. Гауптмана мала великий вплив на розвиток української авторки. Інтелектуальний конфлікт символістського типу – конфлікт двоєсвіття – є стрижнем її мистецької індивідуальності від першої драми «Блакитна троянда» до останніх – «Оргії» та «Орфеєвого чуда». Унаслідок приналежності до постколоніальної культури Леся Українка мало відома світові як геніальний драматург, однак риси її новаторства незаперечні. В останні роки її драми «Камінний господар» та «Лісова пісня» актуалізовані в нових талановитих театральних постановках.

Ключові слова: нова європейська драма, інтелектуальний конфлікт, епоха модернізму, драматургія Лесі Українки, символізм, конфлікт двоєсвіття.

«Нова драма» / «нова драматургія» – явище зламу XIX–XX століть, яке засвідчило формування якісно нової драматургії та театру під впливом важливих соціополітичних та ментальних і естетичних змін у Європі, у просторі західної культури. Їхньою суттю було витворення нової метамови драматургічного й театрального мистецтва, яке прагнуло піднімати на сцені нові проблеми, апелюючи до інтелекту читача і глядача.

Початок «нової драми» західноєвропейська критика помітила завдяки постановкам п’єс знаменитого норвезького драматурга Генріка Ібсена, що тріумфально завойовували сцени світу від 1870-х років. Згодом до «нової драми» критики долучили п’єси французьких натуралістів, Авґуста Стріндберґа, Ґергарта Гауптмана, Моріса Метерлінка, Антона Чехова, Бернарда Шоу, німецьких експресіоністів, італійських футуристів та Луїджі Піранделло, Бертольда Брехта й ін. відомих драматургів кінця XIX – першої половини XX ст. «Нова драма» реалізувалася не в межах єдиної художньої системи, а проявилася в різних напрямках, течіях, стилях – від натуралізму і символізму, імпресіонізму та експресіонізму до

© *Колошук Н., 2018*

появи театру абсурду і його різновидів у другій половині ХХ ст. Як широко окресленому / осмисленому мистецькому феномену певного історичного часу, їй притаманні:

- розширення меж театральної тематики і проблематики, введення нових тем та нових проблем у сценічний арсенал;
- зміна жанрової структури (передусім на основі зміщення естетичних засад – категорій трагічного/комічного, високого (піднесеного)/низького (дискредитованого), прекрасного/огидного, сакрального/профанного тощо);
- зміщення акцентів щодо протагоніста й середовища (децентралізація персонажа);
- психологізація та інтелектуалізація драматичної дії; у тому числі – звернення дії до аспектів підсвідомого / ірраціонального в людському житті;
- епізація (розширення сфери епічного як соціально-філософського й історичного на противагу побутовізмові, етнографізмові, розважально-видовищним ефектам на сцені й т. п.);
- використання гротеску та розширення меж гротесковості як явищ, органічно притаманних світовій драмі й театрові, але в позитивістську епоху відсунутих на другий план або й витіснених побутовістськими та розважальними засобами;
- параболічність жанрів та стилю, тобто розростання театральної умовності через введення нових засобів інакомовності (крім старих прийомів притчі, алегорії, метафори тощо);
- переведення дії у філософський план – інтелектуалізація конфлікту.

Остання характеристика особливо прикметна, оскільки інтелектуальний конфлікт за своєю природою – вічний, він не старіє з часом, набуваючи нової актуальності в талановитих театральних інтерпретаціях, у критичних та наукових тлумаченнях. Одним із перших започаткував «нову драму» Генрік Ібсен. Його твори мають ряд фундаментальних для цього явища характеристик: звернення до проблем сучасності, актуальність тематики (починаючи від п’єс 1860-х років); перехід зовнішньої дії у внутрішню / психологічну (тобто розширення сфери психологічного й інтелектуального конфлікту, а значить – зростання ваги підтексту); відмова від інтриги, натомість наскрізна «діалогізація» (зростання психологічної напруги в діалогах,

зникнення «прохідних» / інформативних реплік та ремарок, як-от репліки «вбік»); відкрита розв'язка; розширення меж ретроспекції (особливо в позасценічній дії); наскрізна символіка через деталі-лейтмотиви тощо. Все це разом давало підстави говорити про драматургію Ібсена як про драматургію нового кшталту – драматургію ідей, а не інтриги; драматургію характерів, а не ситуацій; драматургію проблемну, а не побутову і т. п.

Трохи пізніше шведський прозаїк і драматург Авґуст Стріндберґ створив свій «інтимний» / камерний психологічний театр зі складними характерами, стиснутою дією, побудованою винятково на психологічних колізіях у стосунках головних персонажів, та цілісною, без поділу на акти, композиційною структурою.

Драми німецького прозаїка і драматурга Ґергардта Гауптмана на початку його творчого шляху («Перед сходом сонця» 1889, «Ткачі» 1892) у цьому ряду виокремлювалися проникливим зображенням героя у середовищі, що складається з окремих індивідуальностей, та введенням у драму «колективного» героя / героя-«маси».

Бельгійський драматург Моріс Метерлінк відкрив дорогу символістському театрові. Його ранні п'єси 1880–1890-х років критики стали називати «театром мовчання». Головна особливість циклу «маленьких трагедій», якими він починав і які його прославили: в одноактній, побудованій на психологічному підтексті настроєвій мініатюрі, коли зовнішня дія відсутня, статичні персонажі виглядають зануреними в себе, у якусь містичну таємницю. Через їхнє протистояння з невидимою всемогутньою силою створюється глобальний філософський конфлікт, зрозумілий реципієнтові завдяки символіці, алегоріям, умовності широкого кшталту тощо.

Російський прозаїк і драматург Антон Павлович Чехов на зламі століть запропонував театрові свої п'єси, які тодішньому глядачеві здавалися «нерухомими» («п'ють чай та обідають», за висловом Б. Шоу) – зовнішні перипетії в них становлять тонко прописане тло, побутові обставини хоч і виходять на перший план, однак залишаються лише поверхневим пластом – суть конфлікту розвивається у глибині, у психологічному підтексті; діалоги пов'язані між собою «настроєм», а драматична напруга досягається через психологічне протистояння, не виведене на поверхню дії.

В основу новаторських п'єс англійця ірландського походження Бернарда Шоу було покладено конфлікт ідей та гостру дискусію,

пошук синтезу різних видів мистецтва, парадоксальність діалогу й поведінки персонажів.

Театр італійця Луїджі Піранделло повернув європейській високій культурі набутки народного імпровізаційного театру дель арте – театру масок і гротескових ситуацій, поєднавши їх із сучасним психологізмом та глибиною інтелектуально-філософського конфлікту. Герої Піранделло виступали як персонажі-маски, нездатні до самоідентифікації, унаслідок чого змушені постійно грати перед оточенням, будучи свідомі своєї гри.

Усі ці видатні драматурги так чи інакше розвивали і плідно оновлювали ібсенівські традиції, під якими сучасні дослідники розуміють переважно піднесення побутових чи моральних протиріч до інтелектуальних конфліктів, перенесення дії «всередину» і внаслідок – відмову від зовнішньої дії / інтриги, урізноманітнення типів психологічної камерної драматургії, використання різноманітного кшталту символіки, специфічний тип композиційної побудови з невирішеним конфліктом, елементами ретроспекції, відкритою розв’язкою тощо.

У кінці XIX ст., коли прийшла до театру Леся Українка, «нова драма» переважно психологізувалася, тобто (попри інтелектуалізацію конфлікту) виявляла тенденцію до психологічного поглиблення дії: драматурги навчилися виявляти внутрішню боротьбу та психологічне протистояння персонажів, їхнє прагнення до самовираження та самореалізації, розвивати дію через зміни у душевному стані, у психіці дійових осіб. Видатні драматурги ібсенівської доби – Стріндберґ, Гауптман, Чехов – завершили розвиток реалістичної та натуралістської драми. Однак із появою символістського театру тенденція до інтелектуалізації характеризується руйнуванням ілюзії дійсності на сцені, дистанціюванням / відчуженням глядача від дії, зверненням до його інтелекту та підсвідомого через використання гротеску й інших видів умовної образності, виявляється поєднанням реального й фантастичного, алогізмом та парадоксами (символісти, Шоу, експресіоністи, Піранделло, сюрреалісти, Бертольд Брехт тощо). Нове використання іманентних драматургічних зображально-виражальних засобів у драматургії першої третини XX століття спиралося на давні й багаті традиції європейського та світового театру: нові драматурги використовували елементи італійської комедії dell’arte (Піранделло, футуристи), актуалізували поетику

античного театру (Леся Українка, Марина Цвєтаєва, Брехт) чи театру середньовічного / містерії та балагану (Владімір Маяковський, Брехт, Федеріко Ґарсія Лорка), запозичали засоби класичного японського й китайського театру (Вільям Батлер Єйтс, Брехт, Антонен Арто). «Нова драма» – не цілісне явище, а поєднання найрізноманітніших пошуків нових ідей та форм.

Далеко не всі драматурги спромоглися звести свої погляди на театр у цілісну систему, давши тлумачення своїм експериментам та намірам. Однією з найбільш «теоретизованих» виглядає спадщина Б. Брехта, стрижнем якої є концепція «епічного театру». Новаторські ідеї німецького драматурга не призвели до руйнування традиційної системи театру, будучи закоріненими в естетиці Просвітництва, одначе Брехт відмовлявся від конкретики побутового театру, абстрагувався від локальних історичних умов місця й часу дії заради вияскравлення соціо-філософської ідеї, задля впливу на глядача й узагальнення умовисновків у його думці.

Важливими чинниками формування модерної літературної й культурної свідомості у період декадансу та «високого модернізму» (між 60-ми роками XIX століття та 20-ми роками XX-го, а це саме час розквіту «нової драми») стали новітні філософські, соціально-економічні, природничі та гуманітарні ідеї. А саме: філософія Ніцше; інтуїтивізм Анрі Берґсона та загалом «філософія життя»; наукові теорії – зокрема дарвінізм, теорія відносності А. Ейнштейна, формування психології як науки, розвиток психоаналізу; соціально-економічні теорії, передусім соціалістичні ідеї (вони виявилися у Шоу, Максима Горького, Брехта); філософія екзистенціалізму; феміністські ідеї. Наприклад, на формування натуралістичної драми великий вплив мало визнання ролі біологічного первня в людині, підкреслення проблем спадковості, проблем статі та продовження роду тощо. Якщо соціально-економічні чинники справляли вплив на ідейно-змістову наповненість конфлікту, тематичне тло, проблематику «нової драми», то розвиток природничих чи гуманітарних наук, окрім впливу на змістовий аспект літератури, був значущим також у формуванні течій та літературних напрямків (натуралізм, сюрреалізм, соцреалізм, абсурдизм та ін.).

Про місце драматургічної спадщини Лесі Українки у світовій драматургії епохи декадансу й загалом модернізму чимало писали українські дослідники; про інтелектуальний конфлікт як стрижневий

у її поетиці доводилося писати й мені [див.: 6; 7; 8]. А також про сприймання письменницею сучасників-драматургів – представників нової європейської драми: Ібсена, Метерлінка, Гауптмана та ін. – і про критику російського та українського соціально-побутового реалістичного театру в її статтях та листах [див.: 11; 5; 12]. Наразі підсумую деякі попередні висновки.

Від початку своєї драматургічної творчості Леся Українка виявила широку ерудицію та глибоке й проникливе розуміння сучасного їй літературного процесу, зокрема «нової європейської драми» – тобто драматургії нового кшталту, сформованої зусиллями багатьох модерних митців від 60-70-х років XIX ст. Вона була не тільки уважним читачем, а й дослідником та критиком. Відзначимо, що серед європейських майстрів «нової драми» Леся Українка найбільше уваги приділила трьом сучасникам: Генріку Ібсену, Ґергарту Гауптману, Морісу Метерлінку – а всі троє склали потужний внесок у розвиток символістського театру, до якого відносимо й українську художницю.

Світова література символістської доби зробила новий вагомий крок у напрямку реформування драматургії й театру, розпочатого Г. Ібсеном ще в 1860-ті роки. Значною мірою наближалися до символізму й пізні драми самого Ібсена (1890-х років, особливо «Гедда Габлер» 1890, «Будівничий Сольнес» 1892, «Маленький Ейольф» 1894, «Коли ми, мертві, воскреснемо» 1899): у них послаблено соціально-побутові конфлікти, натомість зростає вага внутрішніх психологічних колізій, з’являються елементи містики, образи-персонажі та предметні деталі виростають до символів тощо. Важливими етапами на цьому новаторському шляху були драматургія М. Метерлінка (особливо її початок – так звані «маленькі трагедії» 1890-х рр.), символістські драми Ґ. Гауптмана «Вознесіння Ганнеле» (1893) та знаменитий «Затонулий дзвін» (1896). Із появою поетів-символістів у Франції вплив цього напряму поширюється в інших європейських регіонах: у Бельгії, скандинавських країнах, Великобританії з’являється поезія, драматургія і театр символістського кшталту (Моріс Метерлінк, Еміль Вергарн, Вільям Батлер Єйтс та ін.). Свій символістський театр був у Польщі (Станіслав Пшибишевський, Станіслав Виспянський), у Росії (п’єси писали чи не всі визначні російські символісти – докладніше про це можна прочитати у монографії кримської дослідниці Людмили

Борисової [2]) та й в інших літературах. У кінці 1890-х – на початку 1900-х символізм у багатьох країнах був навіть модним, що й відбилося у знаменитій п'єсі Антона Чехова «Чайка» (1896). У ній спародійовано (через прийом «театру в театрі») невдалу постановку п'єси «*Мировая душа*» одного з головних героїв – молодого митця-символіста Костянтина Треплєва.

Особливістю символістської драми є не використання символів, як часто визначають автори посередніх підручників та посібників (на жаль, у нашій школі це поширена помилка, що повторюється чи не в усіх методичних рекомендаціях), а наявність певного типу конфлікту, зумовленого природою творчості митця-символіста, його світобаченням. У найзагальнішому, абстрактному визначенні цей конфлікт можна назвати конфліктом двоєсвіття – тобто ідейним, інтелектуальним, духовним протистоянням, зумовленим неминучими протиріччями між духом і плоттю, ідеалом і реальністю, світом матеріальним (включаючи історичні, соціальні, побутові аспекти людського буття з усією його приземленістю, тілесністю, недосконалістю, ницістю й т. п.) та світом мрії, творчості, поривань у безмежжя, на які також здатна людина (у листах до Ольги Кобилянської Леся називала це поривом ins Blau – з нім. «у блакить»). Варіації саме таких конфліктів можна побачити в усіх її драмах, і саме **характеристика конфліктів як символістських** – єдина ознака, що об'єднує всю драматургію поетеси в цілість, зумовлену її неповторним і потужним талантом драматурга. В усьому іншому – зокрема в тематиці, у виборі типу персонажів, їхніх характеристиках, сценографії, жанрових формах, навіть у стильових прийомах письма – чимала драматургічна спадщина української художниці на диво розмаїта й багатогранна.

Не-декадентка Леся Українка була в Україні найвизначнішим драматургом-символістом декадентської доби, хоча сучасники поетеси так і не зрозуміли цього – «не вистачило духовних діоптрій», як із гіркотою писала Ліна Костенко у своїй відомій статті [14, с. 58]. Вона назвала свою велику співвітчизницю «генієм заблокованої культури» та «Поетом, що йшов сходами гігантів», адже в особі Лесі Українки український театр, уся наша культура мали унікальну можливість найвищого злету, яка, проте, не була зреалізована, оскільки в умовах бездержавності Україна була приречена й запрограмована на другорядність, провінційність і «невидимість» для

зовнішнього світу. Думки про те, що саме театром Лесі Українки відкривається новий етап української літератури, висловлювалися віддавна (М. Євшан, М. Драй-Хмара, Д. Чижевський та ін.). Однак сучасні дослідники й досі не одностайні у визначенні типу творчості Лесі Українки та напряму, до якого її можна віднести. Хоча символізм в Україні свого часу й визначився як напрям, найвідомішими його представниками вважають поетів – Олександра Олеся та представників об'єднання «Молода Муза».

Що ж до драматургії, то тут ситуація інакша, оскільки передусім зумовлена постановками п'єс тих чи інших драматургів, тобто інтермедіальною рецепцією. Леся Українка до широко знаних через театр авторів наразі не належить, хоча звернення Львівського театру імені Леся Курбаса до «Лісової пісні» саме напередодні «революції гідності» (київський режисер Андрій Приходько, 2014) є незаперечним доказом актуальності цієї, здавалось би, абсолютно далекої від соціальної чи, тим більше, політичної проблематики драми-феєрії. Актуальністю позначена й ювілейна (до 100-літньої річниці від часу створення) постановка польським режисером Вєславом Рудзкі (Рудзьким) «Камінного господаря» у Волинському обласному театрі ляльок (2011). В інтерв'ю для українсько-польського двотижневика "Monitor Wołyński" режисер із захопленням говорив про своє «відкриття» невідомої в Польщі авторки: «Мене зацікавила Леся Українка також тим, що вона є малознаною у Польщі. Її твори є у перекладах, зроблених ще у 20-х роках XX століття, хоча варто зізнатися, що вони здійснені на непоганому рівні. Із розмов відчуваю, що Леся Українка асоціювалася із народництвом, проте це чудовий європейський драматург, яка постійно зверталася до модерну, беручи багато від романтизму. Думаю, що поганим є те, коли її вважають народною і легкою. Це трішки виходить із псевдоніму. Вона представила дуже цікавих героїв, проблеми, мала неймовірно цікавий підхід до міфу про Дон Жуана. Цікаве співпадіння, що православна Леся Українка займалася міфом, який пов'язаний із католицизмом» [17].

Зробимо короткий огляд драматургічної творчості поетеси через хронологію перших публікацій та постановок, щоб унаочнити тезу її належності до «нової драми». Доводиться спиратися на найповніше академічне видання – «Зібрання творів» у 12 томах (Київ, «Наукова думка», 1975-1979), здійснене за умов радянської цензури

«застійного» періоду, тобто неповне й не позбавлене спотворень та помилок у коментарях. П'єси вміщено у томах 3-му, 4-му, 5-му та 6-му; незавершена драматична спроба **«Іфігенія в Тавріді»** (1898) увійшла до першого тому – разом із віршами; п'єса **«Орфеєве чудо *(Легенда)*»** (1913) як частина **«Триптиху»**, із двома ліро-епічними поетичними творами – маленька поема «Що дасть нам силу? *(Апокриф)*» (Тифліс, 1903) та «*казка*» «Про велета» (Єгипет, 1913) – вміщена у 2-му томі разом із поемами; п'єса **«Бояриня»** (1910) у видання не ввійшла через цензуру. Вперше у радянський час можливість побачити майже всю драматургію Лесі Українки без спотворень науковці отримали завдяки виданню «Драматичні твори» 1989 р. з передмовою Ліни Костенко [див.: 18].

Отже, драматургічна спадщина Лесі Українки включає понад два десятки (точніше – 22) творів, які були завершені або близькі до завершення, і ще понад півдесятка (а точніше – 7) нездійснених драматургічних задумів. Леся Українка почала писати п'єси, будучи вже відомою поетесою – була опублікована збірка «На крилах пісень» (1893); невдовзі вийшла й друга (із трьох її прижиттєвих збірок нових віршів) – «Думи і мрії» (1900). Прихід поетеси до драматургії, як пише Ліна Костенко, був цілком закономірним: «Добре знала, глибоко розуміла природу саме цього мистецтва. А головне – мала той рідкісний дар – покликання до драматургії» [14, с. 5]. Щодо прози, то її Леся Українка писала все життя (від 15 років, коли зробила перші прозові переклади), однак ця царина (разом із незавершеними – 35 творів: повісті, оповідання, етюди) була найменше відома сучасникам, лише частково опублікована за життя й донині мало поцінована [докладніше див.: 10].

Перший період драматургічної творчості Лесі Українки [Т. 3: Драматичні твори (1896-1906). Київ, 1976] – кількісно найінтенсивніший: дев'ять завершених п'єс, різножанрових і різнотемних. У 1896 р. були написані перші дві: «драма в п'яти діях» **«Блакитна троянда»** та психологічний етюд **«Прощання»**. І лише вони в її доробку – прозові; усі наступні написані віршем; як правило, це білий вірш (п'ятистопний ямб). «Блакитна троянда» була надрукована лише в 1908 р. й за життя авторки кілька разів поставлена, однак вважалася невдалою, наслідувальною; інерція такого сприймання відчутна в лесезнавстві й досі (наприклад, у неодноразово перевиданій монографії Віри Агеєвої [див.: 1]). Про те,

що сама Леся Українка розуміла цю п’єсу інакше, ніж прочитали її сучасники, і не відмовлялася від задуму «вивести в люди», свідчать чимало автокоментарів та коротких згадок у листах і той, зокрема, факт, що авторка переклала п’єсу російською (1898), очевидно, з розрахунку на постановки в театрах (український театр був під забороною до 1905 р.).

Етюд «Прощання» надрукований лише в 1929 р.; були спроби його прижиттєвих постановок зусиллями аматорів. Ці два твори – та невелика частина Лесиного доробку, котра близька до сучасного їм реалістично-психологічного театру, до традиції ібсенівської соціально-психологічної драми; матеріалом їхніх сюжетів послужило життя тогочасної української інтелігенції. На той час це був новаторський крок Лесі-драматурга, адже тодішній український «театр корифеїв», як і аматорські вистави, продовжували традицію переважно «рустикального» / селянського, етнографічно-побутового театру, оскільки лише етнографічну «хохляцьку» екзотику вимагала й здатна була сприймати переважна частина тодішньої публіки в Російській імперії.

Леся Українка критично ставилася до реалістичного театру й загалом реалістичної літератури в особі Нечуя-Левицького, Карпенка-Карого, М. Старицького, до панівної в колах тодішньої української інтелігенції народницької ідеології. Климент Квітка згадував про показове ставлення дружини до І. Карпенка-Карого: «Різко негативним було теж її відношення до Карпенка-Карого, якого теж знаходила не письменником, а дилетантом, і притім позбавленим смаку. <…> Розуміється, негативне відношення Лесі до Карпенка було чисто літературним і не мало ніякої особистої підстави. Особисто вона його майже не знала, але згадувала про якусь випадкову зустріч (здається, на залізниці), що він тоді з приводу її “Блакитної троянди” дуже довго доводив їй, що не можна так радикально ставити справу про драму з життя інтелігенції і що її треба вводити в персонаж поступово в якійсь “процентовій” порції до селян. До подібних порад Леся з ранніх літ відносилась з огидою» [4, с. 228].

Прочитання сучасниками перших п’єс Лесі Українки в реалістично-побутовому або психологічному аспекті значною мірою було причиною того, що надалі вона відмовилася від сучасної української тематики, повернувшись до неї лише в «Лісовій пісні»

(але вже зовсім інакше – через архетипний рівень поетики образів). Однак і в перших п'єсах бачимо притаманний Лесі інтелектуальний конфлікт двоєсвіття: дух і тіло, мистецтво й життя, мрія й реальність, ідеал та його невдала реалізація тощо [докладніше див.: 6].

Третьою драматургічною спробою Лесі Українки була **«Іфігенія в Тавріді»** (1898) [див. т. 1 у «Зібранні творів»], яка невеликою драматичною сценкою так і залишилася за життя авторки в рукописах. Як показала Ліна Костенко у згаданій статті [14, с. 6-8], а згодом Оксана Забужко в есеїстичній книзі «Notre Dame d'Ukraine: Українка в конфлікті міфологій» [3, с. 376, 378], від цієї спроби пролягло чимало важливих напрямів подальшого розвитку Лесі-митця, зокрема поглиблена антична тематика, патріотичні ідеї тощо.

Знаменита нині «драматична поема» **«Одержима»**, котра вважається першою зрілою п'єсою авторки, створена в 1901 році (авторська дата: 18/I; надрукована вперше в 1902-му). Є апокрифічною версією євангельських сюжетів про Месію та його вірну Міріам (Марію Магдалину). Наступні дві невеликі п'єси – своєрідний диптих, теж на біблійну (однак старозавітну) тематику – **«Вавілонський полон»** («драматична поема», 1903) та **«На руїнах»** («драматична поема», 1904; обидві надруковані в 1908 р.; перша спроба постановки – 1919 р.). В основу сюжетів у диптиху покладена історія найтрагічнішого періоду в житті іудейського народу, його боротьби за свободу й незалежність; актуальність для України донині вгадується безперечно. В обох п'єсах гостро стоїть конфлікт митця з оточенням.

Охоче інтерпретованою науковцями в радянський час як «революційна» п'єса була незакінчена «фантастична драма» / драматична поема **«Осіння казка»** (1905; уперше надрукована в 1929 р.); приклади нових актуальних інтерпретацій подають Л. Костенко, О. Забужко та С. Кочерга [див. указ. праці: 3; 14; 15]. Того ж 1905 року написані: драматичний етюд **«Три хвилини»** («діалог», розпочатий, очевидно, у 1903 р.; надрукований 1906 р.; дія розгортається в часи французької буржуазної революції кінця XVIII ст.; докладніше про складний інтелектуальний конфлікт етюду йшлося у моїй статті 2005 р. [див.: 7]); п'єса **«В катакомбах»,** присвячена «шановному побратимові» Агатангелу Кримському, тематика – з апокрифів про перших християн, консультантом щодо яких і був сходознавець А. Кримський (авторська дата в рукописі

п’єси – 4/X; уперше надрукована 1906 р.; перші театральні постановки – у 1920-х рр.). 1906-м роком датується етюд **«В дому роботи, в країні неволі»** («діалог»; надрукований 1906 р.). Тематичний матеріал, який у ньому використано, – історія Стародавнього Єгипту та Старий Заповіт, а конфліктом є протиставлення життєвого вибору й цінностей, якими живуть два головні персонажі: раб-гебрей та раб-єгиптянин.

У 4-му томі дванадцятитомного «Зібрання творів» [Т. 4: Драматичні твори (1907-1908). Київ, 1976] вміщено завершену в Ялті 1907 року «драматичну поему» **«Кассандра»** (1903-1907; уперше надрукована в 1908 р.; за життя поетеси на сцені не ставилася) та написаний тоді ж драматичний етюд **«Айша та Мохамед»** («діалог»; надрукований у № 1 ж. «Дзвін» за 1913 р.). Матеріалом для «діалогу» стали перекази про легендарного мусульманського пророка Мухаммеда / Магомета та його першу дружину Хадіджу, старшу за чоловіка на 25 років [докладніше див. у статті: 7]. У «Кассандрі» як основу дії використано античні міфи про стародавню Трою та її пророчицю Касандру.

У четвертий том увійшла й найбільша Лесина драма **«Руфін і Прісцілла»** («драма в 5 діях»), котру іноді характеризують як історичну – її тематику взято з епохи Стародавнього Риму й перших християн. П’єса писалася у 1906-му та 1908-му роках, чистовий автограф датується 1910-м; надрукована без останньої, п’ятої дії в «Літературно-науковому віснику» 1911 р.; сваволя редакторів при такому скороченні обурила авторку. Рукописний оригінал п’єси було втрачено, тому літературознавці довгий час не мали доступу до повного тексту. Лише в 1951 році завдяки зусиллям львівського професора Михайла Возняка знайдено рукописні матеріали, які дали змогу відновити цілісний текст. Після появи в 1910 р. числа ЛНВ з публікацією етюду «На полі крові» обидві п’єси («На полі крові» та «Руфін і Прісцілла») були заборонені для постановок у театрі через претензії церковної цензури – у п’єсах ідеться про проблеми віри й догматику християнської церкви [докладніше про ці конфлікти йшлося у статті: 8].

До наступного п’ятого тому дванадцятитомника [Т. 5: Драматичні твори (1909-1911). Київ, 1976] увійшли ще чотири різнотемні драматичні твори зі зрілого доробку Лесі Українки. П’єса **«У пущі»** («драматична поема», 1897-1909; надрукована в ЛНВ 1910

року, кн. III та IV; відомо про її невдалу сценічну постановку Лесем Курбасом у 1918 р.; Гнат Юра поставив п'єсу в 1940-і роки) тематично звернута до життя пуританської общини в Північній Америці у XVII ст. Головний герой – митець-скульптор Річард Айрон, котрий вступає у конфлікт зі спільнотою пуритан рідного містечка в Масачузетсі через їхню нетерпимість та обмежене й утилітарне розуміння мистецтва.

Філософськими етюдами із сюжетами, взятими з життя перших християн, є п'єси **«На полі крові»** («драматична поема»; 2/II 1909 р.; надрукована у ЛНВ, 1910, кн. XII, заборонена цензурою – див. вище) та **«Йоганна, жінка Хусова»** («драматичний етюд»; 3/VI 1909 р.; надрукована в ж. «Рідний край», 1909, № 32). Єдиним волинським за тематикою драматичним твором нашої землячки є **«Лісова пісня *(драма-феєрія в 3-х діях)*»**, написана у Грузії; дата завершення – 25/VII 1911 р. Трохи раніше – у 1910-му – написано й **«Бояриню»** (надрукована 1910 р. в ж. «Рідний край»; уперше поставлена в 1919 р. трупою Миколи Садовського у Кам'янці-Подільському), яку за радянських часів від 1927 р. не друкували аж до 1989-го [див.: 18]; не включили й до академічного видання як «націоналістичну». Матеріалом для неї була українська історія часів Руїни та перших десятиліть московського правління (кінець XVII ст.).

Шостий том дванадцятитомника [Т. 6: Драматичні твори (1911–1913). Переклади драматичних творів. Київ, 1977] складають три останні, пізні п'єси: **«Адвокат Мартіан»** («драматична поема»; 24/XI.1911; вперше надрукована в ЛНВ, 1913, т. 12, кн. 6) – про епоху Стародавнього Риму, часи перших християн; **«Камінний господар»** («драма»; Кутаїсі, 1912; вперше надрукована в ЛНВ, 1912, т. 60, кн. 10; перша постановка в театрі – на початку 1914 р., театр Миколи Садовського) – п'єса про Дон Жуана; **«Оргія»** («драматична поема»; літо 1912 – 28 березеня 1913; надрукована в ж. «Дзвін» 1913, № 4; поставлена театром М. Садовського в Києві на початку 1914 р.) – п'єса про Стародавню Грецію під владою Римської імперії, про корінфського митця Антея, котрий вступає в конфлікт і з власними учнями та оточенням, і з римськими можновладцями, відстоюючи честь і гідність батьківщини та свою власну як митця й громадянина, як чоловіка [докладніше про це йшлося у статті: 13]. Сюди ж можна віднести й маленьку п'єсу **«Орфеєве чудо»** (березень 1913 р., Єгипет [див. т. 2 у дванадцятитомному «Зібранні творів»]), котра будується

на індивідуальній авторській версії мотивів із давньогрецьких міфів про Орфея та братів-героїв Амфіона й Зета [докладніше у статті: 9].

У «Додатках» до шостого тому «Зібрання творів» друкуються також начерки семи нереалізованих драматичних задумів поетеси: **[Дімна Грачиха]** (недатований автограф без назви, приблизне датування коментаторів – 1900-ті рр.); **[Родина Бажаїв]** (недатований автограф без назви, приблизно датується 1907-м р.); **«Бондарівна»** (приблизно 1907-1910 рр.); **[Сапфо]** (недатований автограф без назви, приблизно 1912-1913 рр.); **[«В неділю рано зілля копала…»]** (автограф без назви; приблизно березень – квітень 1913 р.); **[«…Яка ж дивна, яка ж дивна оця щаслива сторона!..»]** (автограф без назви; приблизно 1912-1913 рр.); **[На передмісті Александрії живе сім'я грецька…]** (липень 1913 р., записано під Лесину диктовку Оленою Пчілкою, в останні дні життя поетеси).

Як бачимо, більшість драм Лесі Українки написані на біблійну та міфологічну тематику («біблійні» – дев'ять із двох десятків завершених, та ще півдесятка – «міфологічні»). Але об'єднує їх усі не тематика, а філософська / інтелектуальна природа конфлікту. Дія в усіх драмах поетеси розвивається як боротьба ідей – змагання між двома чи й кількома різними світами думок, спрямоване на вирішення визначеної проблеми / сув'язі проблем. Символічна природа Лесиної драматургії особливо виразно виявлена в останній, невеликій п'єсі її доробку – «Орфеєве чудо». Ідеться про оригінальну інтерпретацію у цій п'єсі Орфеєвого міфу. Адже міфологія про митця, про його високе призначення – одна з найпоказовіших у модерністській культурі, саме з неї почався символізм. У Лесі Українки мотиви Орфеєвого міфу виявлено в багатьох творах (докладніше цей вияв простежує О. Забужко), а в останній п'єсі бачимо зовсім несподіване його трактування.

Із чималого драматургічного доробку української письменниці щонайменше чверть зовсім не ставилися в театрах, більше третини – ставилися зрідка або невдало. Однак навіть та частина, яку можна вважати репертуарною для нинішнього часу, мало кому з фахівців відома в театральних постановках. Наукові праці, де була б докладно простежена театральна рецепція драматичних творів Лесі Українки, з'являються зрідка.

Риси новаторства Лесі-драматурга сформулюємо таким чином:

1) поетеса відмовилася від етнографічно-побутової традиції тогочасного національного театру, натомість розробляла поетику модерної інтелектуальної драми; природа її конфліктів визначена протистоянням світоглядів, а не зіткненням інтересів, характерів чи виявом інтриги;

2) переносячи дію своїх п'єс у минуле, використовуючи так звані «вічні» сюжети, Леся Українка свідомо заперечувала їхній традиційний смисл, подавала власну інтерпретацію відомих сюжетів та образів, вступаючи у творчий діалог-дискусію із попередниками, які до них зверталися;

3) більшість драм Лесі Українки побудовані на конфліктах, що розвиваються паралельно, і жоден із них зосібна не є головним – тобто п'єси поліконфліктні, герой не є одноосібним центральним персонажем, навіть якщо п'єсу названо його / її ім'ям (до прикладу – «Кассандра»), а це ще один доказ близькості театру Лесі Українки до «нової драми»;

4) драматична напруга у п'єсах досягається гострою боротьбою почуттів і думок персонажів, виражена через внутрішні психологічні колізії, через майстерно розроблені діалоги-дискусії, діалоги-агони; персонажі не втрачають індивідуальних рис і не постають спрощено-умовними рупорами авторських ідей – цей недолік авторка критикувала в драмах Г. Ібсена і не допускала у своїх власних творах;

5) головну роль у конфлікті, як правило, Леся Українка відводила мислячій, самодостатній жінці, в образі якої зосереджено психологічний та інтелектуальний центр усього твору;

6) стиль Лесі-драматурга відзначається тяжінням до алегорії, символіки, метафоризму;

7) віршова поетика драм так само багата й розмаїта, як і в ліричній поезії, і відіграє важливу роль у сприйманні читачем / глядачем, хоча театри й не завжди зберігають звучання місткого, природного й водночас афористично відточеного слова, рядка й діалогу загалом.

Дослідники не одностайні щодо напряму, до якого правомірно належить драматургія української письменниці: Тамара Гундорова писала про дискурсивну природу її конфліктів, про вагу інтелектуального підтексту; Леоніла Міщенко відстоювала тезу про «принцип реалістичного методу», однак відзначала, що цей реалізм – «нової якості»; Віра Агеєва зробила висновок, що Лесин

«неоромантизм» близький до неокласицизму; Марія Моклиця доводила, що це символістська творчість і т. д. Думку про причетність Лесі Українки до символізму висловила в 1970-х роках і Наталя Кузякіна (зокрема йшлося про «Лісову пісню»). Дискусійність цієї проблеми – ще один аргумент на підтвердження глибини й непроминальної вартості Лесиної драматургії, її актуальності.

Література

1. Агеєва В. П. Поетеса зламу століть: Творчість Лесі Українки в постмодерній інтерпретації. Київ: Либідь, 1999. 264 с.
2. Борисова Л. М. На изломах традиции: Драматургия русского символизма и символистская теория жизнетворчества. Симферополь: Б.и., 2000. 220 с.
3. Забужко О. Notre Dame d'Ukraine: Українка в конфлікті міфологій. 2-е вид., випр. Київ: Факт, 2007. 640 с.
4. Квітка К. На роковини смерті Лесі Українки // Спогади про Лесю Українку. Вид. 2-е, доп. / упоряд. А. І. Костенка. Київ: Дніпро, 1971. С. 219–247.
5. Колошук Н. Г. Драматургія Лесі Українки та «нова європейська драма» // Волинь філологічна: текст і контекст: зб. наук. пр. Вип. 8: Леся Українка та зарубіжні письменники / упоряд. Т. П. Левчук. Луцьк: РВВ Волин. нац. ун-ту ім. Лесі Українки, 2009. С. 41–57.
6. Колошук Н. Г. Інтелектуальний конфлікт у драматургічній поетиці Лесі Українки // Леся Українка і сучасність: (До 130-річчя від дня народження Лесі Українки): зб. наук. праць. Луцьк: Вид-во «Волинська обласна друкарня», 2003. С. 149–158.
7. Колошук Н. Г. Інтелектуальний конфлікт у драматургічній поетиці Лесі Українки (стаття друга) // Леся Українка і сучасність: зб. наук. праць. Т. 2. Луцьк: Вид-во «Волинська обласна друкарня», 2005. С. 127–136.
8. Колошук Н. Г. Інтелектуальний конфлікт у драматургічній поетиці Лесі Українки (стаття третя: ідея християнства) // Леся Українка і сучасність: зб. наук. праць. Т. 3. Луцьк : Вид-во «Волинська обласна друкарня», 2006. С. 203–219.
9. Колошук Н. Інтерпретація орфеїчного міфу у драматичному етюді Лесі Українки «Орфеєве чудо» // Неоромантичні обрії творчих пошуків Лесі Українки: зб. наук. праць / відп. ред. В. І. Гуменюк. Сімферополь: Світ, 2008. С. 98–110.
10. Колошук Н. Г. Конфлікт реальності та мистецтва у белетристичній спадщині Лесі Українки // Леся Українка і сучасність: зб. наук. праць / упоряд. Н. Сташенко. Т. 6. Луцьк: РВВ Волин. нац. ун-ту ім. Лесі Українки, 2010. С. 13–29.
11. Колошук Н. Леся Українка і «нова» європейська драма // Філологічні студії: зб. наук. праць. Луцьк: б. в., 1997. Вип. 2. С. 28–33.
12. Колошук Н. Г. Леся Українка та Ґерхарт Гауптман: впливи і традиція // Волинь філологічна: текст і контекст: зб. наук. пр. Вип. 8: Леся Українка та

зарубіжні письменники / упоряд. Т. П. Левчук. Луцьк: РВВ Волин. нац. ун-ту ім. Лесі Українки, 2009. С. 57–71.
13. Колошук Н. Мотив оргії у Лесі Українки та Генріка Сенкевича в порівняльному аспекті // Учёные записки Таврического национального университета имени В. И. Вернадского: науч. журнал. Сер. «Филология. Социальные коммуникации». Симферополь: Таврический национальный университет имени В. И. Вернадского, 2012. Т. 25 (64), № 4(3). С. 16–28.
14. Костенко Л. Поет, що ішов сходами гігантів // Українка Леся. Драматичні твори / упоряд. та авт. приміт. Р. П. Радишевський, О. Ф. Ставицький. Київ: Дніпро, 1989. С. 5–58.
15. Кочерга С. О. Культурософія Лесі Українки. Семіотичний аналіз текстів: монографія. Луцьк: ПВД «Твердиня», 2010. 656 с.
16. Моклиця М. Естетика Лесі Українки (контекст європейського модернізму): монографія. Луцьк: Волин. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2011. 242 с.
17. Новий вимір Лесі Українки або польський режисер у Луцьку готує «Камінного господаря» / розмовляв Валентин Ваколюк [Електронний ресурс] // Monitor Wołyński. 2 вересня 2011. URL: http://monitor-press.com/ua/49-artist/9-muz/871-l-r.html (дата звернення: 21.11.2018).
18. Українка Леся. Драматичні твори / упоряд. та авт. приміт. Р. П. Радишевський, О. Ф. Ставицький. Київ: Дніпро, 1989. 761 с.

References

1. Aheieva V. P. *Poetesa zlamu stolit: Tvorchist Lesi Ukrainky v postmodernii interpretatsii* [Poetess of fracture of centuries: Work of Lesia Ukrainka in postmodern interpretation.]. Kyiv, 1999, 264 p. (in Ukrainian).
2. Borisova L. M. *Na izlomakh traditsii: Dramaturgia russkogo simvolizma i simvolistskaia teoria zhyznetvorchestva* [On the fractures of tradition: Dramaturgy of Russian symbolism and symbolism theory of life-creation]. Simferopol, 2000, 220 p. (in Russian).
3. Zabuzhko O. *Notre Dame d'Ukraine: Ukrainka v konflikti mifolohii* [Notre Dame d'Ukraine: Ukrainka is in the conflict of mythology]. Kyiv, 2007, 640 p. (in Ukrainian).
4. Kvitka K. *Na rokovyny smerti Lesi Ukrainky* [On the anniversary of death of Lesia Ukrainka]. In: *Spohady pro Lesiu Ukrainku* [Memories of Lesia Ukrainka Ukrainka]. Kyiv, 1971, pp. 219–247 (in Ukrainian).
5. Koloshuk N. G. *Dramaturhija Lesi Ukrainky ta «nova yevropeiska drama»* [Dramaturgy of Lesia Ukrainka and "new European drama"]. In: *Volyn filolohichna: tekst i kontekst. Lesia Ukrainka ta zarubizhni pysmennyky*. Lutsk, 2009, issue 8, pp. 41–57 (in Ukrainian).
6. Koloshuk N. G. *Intelektualnyi konflikt u dramaturhichnii poetytsi Lesi Ukrainky* [An intellectual conflict is in the dramaturgic poetics of Lesia Ukrainka]. In: *Lesia Ukrainka i suchasnist*. Lutsk, 2003, pp. 149–158 (in Ukrainian).
7. Koloshuk N. G. *Intelektualnyi konflikt u dramaturhichnii poetytsi Lesi Ukrainky (stattia druha)* [An intellectual conflict is in the dramaturgic poetics of Lesia

Ukrainka (the second article)]. In: *Lesia Ukrainka i suchasnist*. Lutsk, 2005, issue 2, pp. 127–136 (in Ukrainian).
8. Koloshuk N. G. *Intelektualnyi konflikt u dramaturhichnii poetytsi Lesi Ukrainky (stattia tretia: ideia khrystyianstva)* [An intellectual conflict is in the dramaturgic poetics of Lesia Ukrainka (the third article: idea of christianity)]. In: *Lesia Ukrainka i suchasnist*. Lutsk, 2006, issue 3, pp. 203-219 (in Ukrainian).
9. Koloshuk N. G. *Interpretatsiia orfeichnoho mifu u dramatychnomu etiudi Lesi Ukrainky «Orfeieve chudo»* [Interpretation of Orphean myth in the dramatic etude of Lesia Ukrainka "The miracle of Orpheus"]. In: *Neoromantychni obrii tvorchykh poshukiv Lesi Ukrainky* [Neoromantic horizons of creative searches of Lesia Ukrainka]. Simferopol, 2008, pp. 98-110 (in Ukrainian).
10. Koloshuk N. G. *Konflikt realnosti ta mystetstva u beletrystychnii spadshchyni Lesi Ukrainky* [A conflict of reality and art is in the fiction inheritance of Lesia Ukrainka]. In: *Lesia Ukrainka i suchasnist*. Lutsk, 2010, issue 6, pp. 13–29 (in Ukrainian).
11. Koloshuk N. G. *Lesia Ukrainka i «nova» yevropeiska drama* [Lesia Ukrainka and "new" European drama]. In: *Filolohichni studii*, Lutsk, 1997, no. 2, pp. 28–33 (in Ukrainian).
12. Koloshuk N. G. *Lesia Ukrainka ta Gerhart Hauptmann: vplyvy i tradycia* [Lesia Ukrainka and Gerhart Hauptmann: influences and tradition]. In: *Volyn filolohichna: tekst i kontekst. Lesia Ukrainka ta zarubizhni pysmennyky*. Lutsk, 2009, issue 8, pp. 57–71 (in Ukrainian).
13. Koloshuk N. G. *Motyv orhii u Lesi Ukrainky ta Henrika Senkevicha v porivnialnomu aspekti* [Lesia Ukrainka and Henryk Sienkiewicz's reasons of orgy in a comparative aspect]. In: *Uchionye zapiski Tavricheskogo nacyonalnogo universiteta imeni V. I. Vernadskogo. Seria «Filologia. Socialnye kommunikacyi»*. Simferopol, 2012, vol. 25 (64), no. 4 (3), pp. 16–28 (in Ukrainian).
14. Kostenko L. *Poet, shcho ishov skhodamy hihantiv* [Poet that went the stair of giants]. In: Ukrainka Lesia. *Dramatychni tvory* [Ukrainka, Lesia. The Dramatic Works]. Kyiv, 1989, pp. 5–58. (in Ukrainian).
15. Kocherha S. O. *Kulturosofiia Lesi Ukrainky. Semiotychnyi analiz tekstiv* [Lesia Ukrainka's philosophy of culture. Semiotic analysis of texts]. Lutsk, 2010, 656 p. (in Ukrainian).
16. Moklytsia M. *Estetyka Lesi Ukrainky (kontekst evropeiskoho modernizmu)* [Aesthetics of Lesia Ukrainka (a context of European modernism]. Lutsk, 2011, 242 p. (in Ukrainian).
17. *Novyi vymir Lesi Ukrainky abo polskyi rezhyser u Lutsku hotuie «Kaminnoho hospodaria»* [The new measuring of Lesia Ukrainka, or Polish stage-director prepares "The Stone Owner" in Lutsk]. In: *Monitor Wołyński*. 2.09.2011. Available at: http://monitor-press.com/ua/49-artist/9-muz/871-l-r.html (in Ukrainian).
18. Ukrainka, Lesia. *Dramatychni tvory* [The Dramatic Works]. Kyiv, 1989, 761 p. (in Ukrainian).

Nadiia Koloshuk. Lesya Ukrainka's drama in the context of the development of a "new European drama" at the stage of symbolism. The article is the result of my interest in Lesia Ukrainka's dramatic work in the context of the "new European drama". European criticism spoke about this phenomenon at the end of the nineteenth century, and Lesia Ukrainka wrote in her articles at the beginning of the twentieth century. Innovative works of H. Ibsen, M. Maeterlink and especially G. Hauptmann had a great influence on the development of the Ukrainian author. The intellectual conflict of the symbolic type – the conflict of two-stars – is the core of her artistic personality from the first drama "Blue Rose" to the latter ones – "Orgy" and "Miracle of Orpheus". Due to belonging to the post-colonial culture, Lesia Ukrainka is a little known author in the world as a brilliant playwright, however, the features of its innovation are undeniable. In recent years, her dramas "A Stone master" and "The Forest Song" have been updated in new talented theatrical productions.

Key words: new European drama, intellectual conflict, the era of modernism, the drama of Lesya Ukrainka, symbolism, the conflict of two worlds.

Колошук Надія Георгіївна – доктор філологічних наук, професор кафедри теорії літератури та зарубіжної літератури Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки, *ORCID ID: 0000-0001-6626-2004;* n_koloshuk@ukr.net

УДК 821.161.2-2

Світлана Кочерга

Поетика драматургії Лесі Українки у вимірах тілесності

Стаття присвячена осмисленню феномену тіла в інтерпретації Лесі Українки-драматурга. Основну увагу зосереджено на таких творах, як «Кассандра», «Камінний господар**»,** **«**У пущі», «Лісова пісня», «Оргія», «Руфін і Прісцілла».

Ключові слова: тілесність, гендер, герменевтика, семіотика, «мова тіла».

Творчість Лесі Українки позначена ореолом духовних шукань, а її здобуток визнано потужним джерелом ідей, невичерпальність трактування яких не викликає сумніву навіть зі столітньої відстані. Традиційний пієтет до елітарності творчих шукань письменниці зумовив маргіналізацію проблеми тілесності, яка останнім часом помітно актуалізована в українському літературознавстві. Загальновідомо, що тілесність як фокус самодостатніх філософських

© Кочерга Н., 2018

розмислів вперше була зафіксована у творчості Якова Беме, завдяки якому її статус піднявся до рівня онтологічної категорії. Слідом за легендарним Парацельсом німецький філософ запропонував концепцію *signatura rerum* (на противагу *natura rerum* Лукреція), яка стверджувала знаковість зовнішньої форми, через яку бог сповіщає про внутрішню сутність, а відтак тіло – це своєрідна предметна мова, розуміння якої є передумовою інтерпретації внутрішніх якостей і порухів, життєвого досвіду тощо. Згідно з вченням Беме, «тілу приписується статус Містерії, тобто сполучної ланки всіх елементів предметної мови дійсності, статус універсального ключа до шифру природи. Тіло – не довільно обране джерело аналогій для метафізичних відносин і процесів, зручне завдяки його загальнодоступності кожному читачеві; це поле всіх можливих аналогій, за допомогою яких взагалі що-небудь може бути відкрите і зрозуміле. У тілі, як у моделі, можна побачити всі структури, що розгортаються в цілісному тексті космосу (і відповідно, в космосі тексту)» [5, с. 259].

Новою хвилею інтересу до тілесності слід вважати останню третину ХХ ст., коли було започатковане вчення про соматику. Значний внесок у розвиток цього філософського напряму вніс автор терміну Томас Ханна, котрий запропонував вивчати «сомові» (грецькою) тіла у взаємозв’язку з чуттєвим та інтелектуальним проявом (концепція цілісності тіла–розуму–духу)» [12, с. 236]. У свою чергу, активізувався інтерес до тілесності і з боку літературознавців, яких наснажували ідеї відомих мислителів Ж. Лакана, Ж. Дельоза, М. Мерло-Понті, Ю. Крістевої, М. Ямпольського та ін. У вітчизняному літературознавстві проблему мови тіла у численному масиві праць порушує Ф. Штейнбук, який небезпідставно вважає ХХ ст. переломним етапом в осмисленні тілесності та її презентації в художньому дискурсі. «Спочатку модернізм, – вказує дослідник, – шукаючи шляхи щодо своєї так званої некласичної естетики, увиразнює проблематику тіла, а пізніше постмодернізм остаточно довершує справу, розпочату його попередником» [13, с. 10].

Однією з перших спробувала сконцентрувати уваги на табуйованій тілесності в творчості Лесі Українки О. Забужко. Нагадаймо, що один із розділів монографії «Notre dame d'Ukrain. Українка у конфлікті міфологій» безпосередньо зосереджений на бемівських координатах «тіло як тест». Для авторки важило довести, що прийшла пора відмовитися від розуміння тіла виключно як

соціального конструкту, дослідницької спекуляції на недузі Лесі Українки, домінування у студіях панівного акценту на «душі» її героїв, що нібито зумовлював програмове розвінчання «тіла без душі», цнотливе псевдоуникання будь-яких плотський інтенцій та алюзій. О. Забужко слушно наголошує, що Леся Українка – «це для нас насамперед героїня знятої, у геґелівському сенсі, тілесности, отой самий прапервісний "святий дух" жіночого роду» [2, с. 48]. Однак обмеження, продиктовані втручанням в літературознавство ідеології, нині скасовані, отож аспект тіла повинен посісти своє місце в актуальній проблематиці досліджень творчості Лесі Українки.

Мета цієї статті – визначення видів репрезентації тілесності в драматургічній творчості Лесі Українки та текстуальне прочитання «мови тіла».

Прислуханню до голосу плоті сприяла постійна боротьба з захворюванням письменниці, і цими рисами вона нерідко наділяє своїх героїв, наприклад Іфігенія так позиціонує себе: *«Недужа тілом і душею хвора»* [7, с. 169]. Цілком правомірною підставою для вивчення вказаних координат в поетиці Лесі Українки є її словник: лексема «тіло» – попри те, що цей маркер аж ніяк не можна зарахувати до поетичних – легко вплелася в потік художнього мислення авторки, яка залюбки відкривала потенціал його образності в низці творів, як-от:

Лежу самотна в накритті важкому,
від холоду, чим можу, боронюся,
щоб не впивався в тіло пазурами,
і бурю слухаю… [7, с. 374].

Знаковим став акцент на вказаному маркері в окремих висловлюваннях поетеси, що стали хрестоматійними, на кшталт *«О, не журися за тіло...»* [10, с. 297]. Здебільшого Леся Українка притримується бінарності «тіло-душа», причому ці концепти можуть поєднуватися як антагоністичні, так і – рідше – рівноправні, суголосні складники цілісності людської природи (*«Годівлю дав юрбі, тілам і душам, / всім дав спокій…»* [8, с. 126], ідеал гармонії (*«…серцем і тілом, і думкою чистії / перед твоїм олтарем»* [7, с. 167], *«І Деїфоб, і Гектор, і Гелен / живуть, не скніють… / живуть душею й тілом»* [9, с. 13]). Безперечно, на терезах кредо письменниці душа була значно коштовнішою вартістю, що ілюструє, приміром, відомий її афоризм: *«Врятуєш душу, коли загубиш тіло»* [9, с. 276]. Та слід уточнити, що

ця теза належить персонажу з драми «Руфін і Прісцілла» Єпископові, який не відзначається особливими чеснотами, зате, взявши на себе роль ідеологічного лідера, здатен безапеляційно вказувати громаді пуритан «жереб», вдаючись до маніпуляцій під прикриттям високих слів. Однак у драматургії Лесі Українки наявно чимало персонажів, здатних свідомо «положити тіло» заради своїх ідей, і такий екзистенційний вибір роблять як чоловіки, так і жінки. Отож в ієрархії цінностей шляхетних героїв Лесі Українки плоть не претендує на найвище місце, проте репресії і схимницькі саморепресії тіла авторці також не імпонують.

Важливою проблемою у творчості Лесі Українки є відчуження тіла, воно може ставати самодостатнім об'єктом, розмінною монетою, зневаженою цінністю тощо. Такі ситуації найчастіше гостро усвідомлює жіноцтво, приречене на роль жертви в умовах виправданої суспільством гендерної нерівності, що переконливо відображено у вульгарних моральних переконаннях Ономая, який прагне оволодіти Кассандрою:

Як буде мій сей стан, і сії очі,
і сі уста, вся горда пишна постать,
то де ж із них подінеться душа?
Адже й вона тоді моєю буде [9, с. 48].

Підкреслимо, що більшість жінок у художньому світі Лесі Українки змирились зі своїм рабським становищем, адаптувались до тогочасних правил, навіть не претендуючи на громадську чи людську гідність, як, приміром, Андромаха, яка цілком вдовольнялась то роллю «жінки Гектора», то «жінки елліна». Більше того, окремі персонажі використовують своє тіло задля досягнення мети, навіть якщо в суб'єктивному трактуванні такий вибір спричинений шляхетними мотиваціями. Наприклад, контроверсійне враження справляє Долорес з «Камінного господаря», яка задля зняття з Дон Жуана принизливого статусу баніта з власної ініціативи здійснює неординарний, по-своєму парадоксальний вчинок, про який сама повідомляє «нареченому»-ловеласу – *«…я за декрет сей тілом заплатила»* [11, с. 117]. Своє рішення, що цілком відповідає «норовам двірським», Долорес не вважає наджертвою у порівнянні з занедбанням власної душі, яке зумовлене самовідданим коханням. Скоріше вона трактує втрачену у варварський спосіб цноту стигмою, феноменом співстраждання з Христом, і тому надалі, почуваючи себе

повністю знищеною і водночас «щасливою», своє місце вона бачить в монастирі, де має намір продовжувати каятися за гріхи дон Жуана, вдаючись до тортурів над власним тілом – *«Обітницю мовчання, і посту, й бичування дам я богу»* [11, с. 118].

Тіло як інструмент, принаймні в очах інших персонажів, сповна використовує Гелена, яка в драматичній поемі Лесі Українки постає з міфологізованим плотським шлейфом спокуси. За твердженням Віри Агеєвої, «Гелена – ідеал тілесної, цілковито неодухотвореної вроди – уособлює смерть» [1, с. 134]. Та зауважмо, що та сама врода дозволяє Гелені піднятися до рівня політичної лідерки мас, глашатая патріотичних гасел для співвітчизників-вояків, хоч в основі цієї ролі, зрозуміло, лежить інстинкт самозбереження (позиціонуючи себе жертвою, взятою «силоміць», Гелена закликає вояків не допустити знищення репутації всіх спартанок, і її слова досягають мети). Однак домінантним у тексті залишається теза, що культ тілесності неминуче призводить до деградації людства, він зумовлює війни з її катаклізмами, вбиває особистісний потенціал самих коханців. Зокрема еволюція Паріса свідчить, що він згубив свій творчий хист митця-сопілкаря, врешті-решт чоловічу мужність, і, самозречено догоджаючи покликам тіла, спраглого любовних утіх, так і не розпізнав власного «Я». Кассандра вважає, що зміни в Парісі – результат Гелениного насильства, у видіннях пророчиці на нього (і в переносному сенсі на всю Трою) наступила *«сандалія червона»*. Цей семіотичний знак є доволі містким: за фройдівською символікою, нога може вважатись фалічною метафорою, натомість в індійській культурі ступня – найнижча частина тіла, а відтак торкання нею чиєї-небудь голови засвідчує неповагу до об'єкту, його остаточне упокорення і поневолення.

Тіло і мистецтво є темою, яку також розробляла Леся Українка згідно з притаманною їй презентацією різновекторних поглядів. Цілком закономірно, що найбільш рельєфно ця тема постає у творах, де йдеться про представників образотворчого мистецтва та хореографії. Її тексти дають підстави стверджувати, що письменниця проголосила і захищала тези, котрі є протилежними по суті: тіло є запорукою дешевого маскультурного успіху і водночас тіла боїться реципієнт маси, заляканий різними табу; водночас відображення його пластики – це вишукане мистецтво, яке потребує елітарного поціновувача. Ця контроверсійність цілком відповідає

спостереженням А. Лосєва над статуєю як символом античної естетики. На його думку, скульптура, як ніяке інше мистецтво, що має справу з людським тілом, наближається до тієї грані, де естетична насолода межує з утилітарним розумінням краси, власне, навіть її виникнення зумовлене *«містичною розпустою плоті, що обожнювалась…»* [4, с. 70]. Але вплив скульптури на розвиток інших видів мистецтва важко переоцінити.

В драмі «У пущі», з одного боку, має місце осанна прекрасним статуям епохи Відродження, які отримали визнання як шедеври генія людства; з другого боку, головний герой Річард Айрон підданий остракізму за те, що створив статую американської індіанки. Його опоненти-пуритани, налаштовані войовничим ідеологом релігійної громади Годвінсоном, розбивають на друзки артефакт, таврують спокусою для доброго християнина статую вродливої юнки, а її чарівність та осяйність вважають бунтівним утвердженням «царства божого на землі» всупереч біблійним константам. Навіть колишнього художника і друга головного героя Джонатана лякає робота Айрона – «жіноче тіло, грішная краса» [10, с. 53]. Отож пуританський аскетизм переходить у дикунство, вандалізм, і дає зрозуміти, що релігійний фанатизм стає на перешкоді мистецького самовияву людини. Натомість статуетка, у якій неважко вгадати граційне тіло венеціанської красуні, світської левиці Кароліни д'Орсі, дозволило митцеві передати ідею «мрії», яка є рушієм людського поступу, краси свободи і її магнетизму.

Ще трагічнішою видається ситуація у місті, куди перебирається скульптор: тут його жіноча постать, передана у скульптурі, викликає у місцевих жителів лише меркантильний інтерес. «Sancta simplicitas» Бруклі символізує прагматизм реципієнта, який не здатен побачити у скульптурі втілені нематеріальні цінності, але водночас алюзійно дає зрозуміти, що Річард Айрон вичерпав свій талант у пущі, віддаленої від мистецьких центрів, витратив свою енергію на соціальні протистояння з оточенням, отож його мистецький витвір таки справді вже став лише копією тіла, попри бажання передати найтонші нюанси безтілесної мрії.

«Оргія» Лесі Українки – приклад ще одного конфлікту навколо сутності жіночого тіла. Прекрасна Неріса з Танагри, що століттями славилась виконавцями східного танцю живота, прагне самовираження у мистецтві, яке дає людині дуже короткий термін для творчості.

Мабуть, її пластика дивовижна, оскільки саме постать Неріси надихнула скульптора Федона на створення статуї богині Терпсіхори, однієї з дев'яти легендарних муз, яку зазвичай зображали в позі танцівниці. Без сумніву, врода і талант Неріси захоплюють і співця Антея, який славиться своїми духовними гімнами. Однак він певен, що слава Неріси зумовлена хтивістю, яку викликають у глядачів її танки. Успіх дружини на оргії, а особливо її поцілунок з Меценатом, що уособлює підступність окупантів Коринфу, викликають лють Антея, що призводить до вбивства в стані афекту, мотивацію якого переважно інтерпретують виключно в координатах патріотизму і зради. Слід додати, що поцілунок в уста – насамперед ворога, чужинця – у творах Лесі Українки завжди є виразним семіотичним знаком, кордоном, трактування якого залежить від моральних засад персонажів. Переломним моментом для Оксани з драми «Бояриня» стає факт примусу її до поцілунку, яким вона повинна вітати гостей за місцевими звичаями. Проте її обурення з цього приводу цілковито не розділяє Степан, який виробив свою стратегію адаптації у ворожому стані:

Ось ти млієш
з огиди, що тебе якийсь там дід
торкне губами, а як я повинен
«холопом Стьопкою» себе взивати
та руки цілувати, як невільник,
то се нічого? [6, с. 499]

На іншому полюсі з позитивним маркуванням у письменниці постає «поцілунок миру», який перекреслює будь-яку соціальну нерівність, є виявом шляхетності і відваги, заперечення розподілу людей на різні касти.

У творах Лесі Українки нерідко має місце насилля, зґвалтування, різного роду тортури, що засвідчують брутальне торжество влади над переможеними відповідно до жорстокої етичної парадигми прадавнього світу. Окремо наголосимо, що тілесні муки приваблювали юрбу як видовище, і влада охоче вдавалась до цих ниць прийомів, демонструючи свою міць, залякуючи іновірців і ворогів. Спектр театралізованої жорстокості щодо християн в Римській імперії має відлуння в таких творах, як «Адвокат Мартіан», «Руфін і Прісцілла». В останньому тексті публіка з ентузіазмом сприймає у фіналі такі вироки, як-от: *«на хрест», «до звірів»,* спалення *«живцем… на дзиглику залізнім»* тощо.

Важлива форма художньої тілесності – репрезентація сексуальності в традиціях різних епох. У Лесі Українки ми знайдемо чимало натяків на розпусту, яка панувала у міжстатевих стосунках, продавання тіла, до якого вдавались як повії та гетери, так і представники вищого світу. Не оминула авторка і факти гомосексуальних орієнтирів серед вельмож («Руфін і Прісцілла»). Багатьма барвами виблискує сексуальна свобода у світі міфологічних істот «Лісової пісні», з її оргійністю, еротичними фривольностями, «ложиськами», зливою бажань, не обмежених поняттями цнота, вірність тощо. Заслуговують уваги у творчості Лесі Українки і приклади саморепресії тіла під впливом духовних засторог. Скажімо, Н. Зборовська, характеризуючи Кассандру, констатує: «Духовна жінка несвідомо приносить у жертву тіло, а тому лише кохання з чоловіком її не може вдовольнити: у несприятливій ситуації вона принесе у жертву кохання заради духу вітчизни – як вищої пристрасті» [3, с. 194]. Цей пафос видається дещо перебільшеним, адже героїня Лесі Українки – попри її рішучий осуд призначення жінки як обслуги тілесних забаганок чоловіків – мала доволі складні стосунки з чоловіками, і її досвід варто проаналізувати більш прискіпливо. Зокрема, драма «Руфін і Прісцілла» пропонує приклад героїні, яка заради строгих приписів віри відмовляється від сексуальної комунікації у подружжі (християнам заборонялись інтимні стосунки з язичниками), і її вибір приносить страждання близьким людям та не викликає однозначного схвалення з боку авторки.

Цікаво, що мова тіла у фіналі «Руфіна і Прісцілли» та «Кассандри» несподівано зближує ці два тексти. Нагадаймо: у ремарці першого твору, що передує страті, вказано, що Прісцілла мимохіть схоплює за руку Руфіна, і цей дотик засвідчує їхню близькість, рефлекторну потребу відчувати одне одного поряд. Цей мимовільний рух жінки засвідчує, що, не зважаючи на тривалі табу, подружжя не втратило взаємної симпатії, довіри, а тіло ще живе пам’яттю про їхнє цілковите єднання. Особливо багата на кодові жести руки «Кассандра» – показово, що лексема «рука» у творі згадується майже півсотні разів. В епілозі, прибувши у Мікени, Кассандра прозорливо бачить близькість помсти Клітемнестри чоловікові, а також і свою загибель. Ідучи з високо піднятою головою назустріч долі, пророчиця все ж під впливом видінь відчуває приступи жаху, і в ці моменти, піддаючись сумнівам (*«Стій! Невже пора / ступати нам на шлях кривавий?»* [9,

с. 98]), вона «хапає» за руку Агамемнона. І цей неконтрольований порив дає зрозуміти, що Кассандра, як зазначено в деяких варіантах міфів про троянську пророчицю, стала не просто наложницею для завойовника рідного краю, але його дружиною, і саме з ним вона відчула довіру та повагу, якої вкрай бракувало в колі рідних людей. До смертного ложа Агамемнон веде царівну Кассандру знову ж таки взявши за руку, немов до вінця.

Отже, у творчості Лесі Українки розмаїто функціонує тріада дух-душа-тіло, причому письменниця не маргіналізує тілесність, вбачає в ній закономірний компонент структури особистості. У художньому світі письменниці трактування життя плоті є контроверсійним, ми знайдемо як осуд його диктату, так і апологетику тілесних потреб, хоча останнє зазвичай подається більш завуальовано. Елітарне розуміння нею ієрархії різних іпостасей людської самореалізації зумовлює неодноразове проголошення верховенства душі над тілом, однак це не заперечує її повсякчасне тяжіння до гармонії, ліберальний захист тілесності перед пресингом дискримінаційних ідей, духовних табу, особливо у сфері мистецтва та сексуальності. Варто зауважити, що висловлювання її героїв про тіло, нерідко категорично-афористичні, складають досить широку мапу, зі своїми маркерами «вершин» і «низин». Однак не менш цінною у її спадщині є акцент на мові тіла, який не завжди суголосний висловлюванням персонажів. Герменевтичне прочитання жестів, рухів, міміки, деталей тілесності у драматургічних текстах Лесі Українки додає певні нюанси, які заслуговують врахування під час характеристики комунікативного поля персонажів її драматичних творів з притаманними йому глибинними пластами.

Література

1. Агеєва В. Поетеса зламу століть: творчість Лесі Українки в постмодерній інтерпретації. Київ, 2001. 264 с.
2. Забужко О. Notre Dame d'Ukraine: Українка в конфлікті міфологій. Київ, 2007. 640 с.
3. Зборовська Н. Моя Леся Українка. Тернопіль, 2002. 228 с.
4. Лосев А. Ф. Эллинистически-римская эстетика I–II вв. н. э. Москва, 1979. 416 с.
5. Резвых П. Якоб Бёме: язык тела и тело языка. *Новое литературное обозрение.* 2003. № 63. С. 258–271.
6. Українка Леся. Драми та інтерпретації. Київ, 2011. 912 с.
7. Українка Леся. Зібр. творів: у 12 т. Т. 1. Київ, 1975. 448 с.
8. Українка Леся. Зібр. творів: у 12 т. Т. 3. Київ, 1976. 397 с.

9. Українка Леся. Зібр. творів: у 12 т. Т. 4. Київ, 1976. 352 с.
10. Українка Леся. Зібр. творів: у 12 т. Т. 5. Київ, 1976. 336 с.
11. Українка Леся. Зібр. творів: у 12 т. Т. 6. Київ, 1977. 416 с.
12. Чілікіна Наталія. Сучасні аспекти філософії тілесності як ключ до мови тіла. *Вісник Львівського університету. Серія мист-во*. 2013. Вип. 12. С. 234–241.
13. Штейнбук Ф. Українська література у контексті тілесно-міметичного методу. Сімферополь, 2013. 390 с.

References

1. Aheieva V. *Poetesa zlamu stolit: tvorchist Lesi Ukrainky v postmodernii interpretatsii* [Poet of the Break of Centuries: Lesya Ukrainka's Creativity in Postmodern Interpretation]. Kyiv, 2001, 264 p. (in Ukrainian).
2. Zabuzhko O. *Notre Dame d'Ukraine: Ukrainka v konflikti mifolohii* [Notre Dame d'Ukraine: Ukrainka is in the Conflict of Mythologies]. Kyiv, 2007, 640 p. (in Ukrainian).
3. Zborovska N. *Moia Lesia Ukrainka* [My Lesya is Ukrainian]. Ternopil, 2002, 228 p. (in Ukrainian).
4. Losev A. F. *Ellinisticheski-rimskaya estetika I–II ad.* [Hellenistic-Roman aesthetics of the I-II ad]. Moscow, 1979, 416 p. (in Russian).
5. Rezvykh P. Yakob Beme: yazyk tela i telo yazyka [Jacob Boehme: Body Language and Language Body]. In: *Novoye literaturnoye obozreniye*, 2003, issue 63, pp. 258–271. (in Russian).
6. Ukrainka Lesia. *Dramy ta interpretatsii* [Lesya Ukrainka. Dramas and Interpretaition]. Kyiv, 2011, 912 p. (in Ukrainian).
7. Ukrainka Lesia. Zibr. tvoriv [Collection of works]. Kyiv, 1975, vol. 1, 448 p. (in Ukrainian).
8. Ukrainka Lesia. Zibr. tvoriv [Collection of works]. Kyiv, 1976, vol. 3, 397 p. (in Ukrainian).
9. Ukrainka Lesia. Zibr. tvoriv [Collection of works]. Kyiv, 1976, vol. 4, 352 p. (in Ukrainian).
10. Ukrainka Lesia. Zibr. tvoriv [Collection of works]. Kyiv, 1976. vol. 5, 336 p. (in Ukrainian).
11. Ukrainka Lesia. Zibr. tvoriv [Collection of works]. Kyiv, 1977, vol. 6, 416 p. (in Ukrainian).
12. Chilikina Nataliia. *Suchasni aspekty filosofii tilesnosti yak kliuch do movy tila* [Modern Aspects of Philosophy of Corporeality as the Key to the Language of Body]. In: *Visnyk Lvivskoho universytetu*. Seriia myst-vo, 2013, issue 12, pp. 234–241. (in Ukrainian).
13. Shteinbuk F. *Ukrainska literatura u konteksti tilesno-mimetychnoho metodu* [Ukrainian Literature in the Context of Body-mimetic Method]. Simferopol, 2013, 390 p. (in Ukrainian).

Svitlana Kocherga. The Poetics of Lesya Ukrainka's Dramaturgy in Coordinates of Corporeality. The article deals with the phenomenon of corporeality,

which often is marginalized in researching of Lesya Ukrainka's creativity. More than that, writer's works are mainly associated with apologetics of spirituality.

The study focuses on determining the types of representation of corporeality in the dramatic works of Lesya Ukrainka, as well as on the textual rereading of «language of body» of her characters. The argument for such research is the poetic vocabulary of the author who often uses the lexeme «body». The focus of the article is on such works as «Cassandra», «Stone Master», «In the Forest», «Forest Song», «Rufin and Priscilla».

In the dramas of Lesya Ukrainka, the triad «spirit-soul-body» functions in a variety of ways, and the writer does not ignore corporeality, she sees in it the regular component of structure of a person. An important problem in the author's works is the alienation of the body. Repeatedly the writer breaks the theme «Body and Art». Much attention is paid to body codes, movements, gestures, facial expressions, which are not always consistent with statements of characters. Lesya Ukrainka's views on the physicality seem to be controversy, though taking into account many texts and positions of heroes allows us to see a well-considered author's concept. The writer strongly denied both repression and self-repression of the body due to a variety of discriminatory ideas and taboos, especially in the field of art and sexuality.

Key words: corporeality, gender, hermeneutics, semiotics, «body language».

Кочерга Світлана Олексіївна – доктор філологічних наук, професор кафедри кафедри української мови та літератури Національного університету «Острозька академія», *ORCID ID: 0000-0002-0784-6848;* sv_kocherga@ukr.net

УДК 821.161.2-2 Леся Українка

Оксана Кузьма

Екзистенційна проблематика драми Лесі Українки «В дому роботи, в країні неволі»

У статті проаналізовано драматичний діалог Лесі Українки «В дому роботи, в країні неволі» крізь призму понять філософії екзистенціалізму. Увагу звернено на ключові екзистенційні проблеми, яких торкається авторка в тексті: свободи, вірності собі, автентичності існування, бунту, абсурду. Доведено, що художні шукання письменниці йшли в руслі екзситенційно-персоналістичних орієнтацій філософської думки ХХ століття.

Ключові слова: екзистенція, свобода, автентичність існування, абсурд, екзистенціалізм, драматургія.

© *Кузьма О., 2018*

Драматургія Лесі Українки характеризується полісемантичністю ідейного змісту, глибоким філософським аналізом концептуальних явищ людського життя. У ній відбилися духовні шукання авторки. У своїй творчості письменниця осмислила категорії свободи / рабства, любові, екзистенційного становлення людини, автентичності, смерті, художньо дослідила цілий спектр особливих екзистенційних ситуацій – страждання, болю, самотності, туги, провини. Оскільки основна тема екзистенціалізму – це тема людського існування, долі особистості в сучасному світі, яка близька кожному митцю, то цей напрям став популярним серед мистецької еліти, зокрема письменницької. Слушним є вислів Н. Михайловської, що це вчення – «плід інтеграції літературного-художнього і філософського мислення» [5, с. 8].

Ідеї, покладені в основу екзистенціальної філософії, знайшли своє відображення і в творчості українських письменників, зокрема Г. Сковороди, Т. Шевченка, І. Франка, Лесі Українки, В. Винниченка, В. Стефаника, В. Підмогильного, М. Хвильового, Є. Плужника, Т. Осьмачки, В. Стуса, В. Шевчука. Сучасні дослідники наголошують на особливому зв'язку екзистенціалізму з характером вітчизняної філософської думки. Українська ментальність, за спостереженням Н.Михайловської, – сприятливий ґрунт для розвитку й формування екзистенційно-кордоцентричного типу філософування [5, с. 7].

Хронологічним початком вивчення творчості Лесі Українки крізь призму ідей екзистенціалізму слід вважати 90-ті рр. XX ст. Все ж зауважимо, що проблеми, які актуалізує ця філософія і які знайшли художнє осмислення в драмах авторки, аналізувалися і попередніми дослідниками, щоправда, в інших інтепретаційних полях. Не втратили своєї цінності й сьогодні ґрунтовні розвідки критиків 20–30-х рр. XX ст. (М. Зеров, М. Драй-Хмара, А. Ніковський, Б. Якубський, П. Филипович, Є. Ненадкевич), дослідження діаспорних учених (Ю. Бойко, З. Ґеник-Березовська, Л. Залеська-Онишкевич, П. Одарченко, В. Смирнів, Ю. Шерех). Не позбавлені раціональних моментів і праці радянських дослідників (Г. Аврахов, О. Бабишкін, Н. Кузякіна, О. Ставицький, О. Шпильова, Н. Яценко).

На сучасному етапі розвитку літературознавчої науки проблема зв'язку світоглядної концепції письменниці з ученням екзистенціалістів вважається відкритою і не вивченою до кінця. Варто відзначити, що окремі напрацювання у цьому напрямку є, але вони не дають цілісної характеристики заявленої проблеми або

спрямовані на аналіз творів письменниці у розрізі методологічних позицій інших гуманітарних наук (наприклад, філософії).

Сучасний стан вивчення творчості Лесі Українки попри наявність значної кількості ґрунтовних праць усе ж виявляє потребу в більш детальному дослідженні драматургії письменниці в ракурсі понять екзистенціальної філософії, у цілісному трактуванні філософського змісту творів у його зв'язках із поетикою, формою художнього вираження ідей авторки.

У центрі філософського осмислення екзистенціалістів завжди перебувала проблема свободи. Звичайно, для митців цього напряму, що були представниками націй із сформованою державністю, ця проблема розглядалася насамперед у вимірах особистісного буття людини. У межах екзистенціалізму наявні різні трактування такого складного питання, і праці Н. Аббаньяно, С. К'єркегора, М. Гайдеґґера, К. Ясперса, Ж.-П. Сартра, А. Камю та ін. демонструють поліваріативність рецепції проблеми свободи. Для мислителів, які належали до народів, що віками виборювали свою державність, свобода стає основоположною категорією їх історіософських шукань, базовою складовою їх моделі національного буття. Леся Українка – творець в умовах «заблокованої культури» (Ліна Костенко) – також розбудовує власну концепцію свободи. Погоджуємося із А. Стебельською у твердженні, що «найболючішою для Лесі Українки була державна неволя, поневолення її народу, яке за собою тягне як особисту неволю, так і неволю мистецького вислову, неволю в усіх порухах життя» [7, с. 208]. До цього часу не втратили своєї актуальності драматичні поеми письменниці «Вавилонський полон», «На руїнах», «Бояриня», «У пущі», «Оргія», у яких тема свободи нації порушується на різних рівнях – соціальному, політичному, культурному, екзистенційному тощо.

Проблема національної неволі осмислюється і в драматичному діалозі Лесі Українки, що має чітко виражену назву – «В дому роботи, в країні неволі» (1906).

Мета статті – дослідити драму «В дому роботи, в країні неволі» крізь призму філософії екзистенціалізму. Завданнями розвідки є окреслення ключових екзистенційних проблем, до розгляду яких звертається авторка у творі, визначення способів художнього моделювання національного буття та особливостей мистецького трактування теми свободи в ньому.

Ю. Бойко в статті «В дому роботи, в країні неволі» відзначає, що драматичний діалог написаний у той період творчості Лесі Українки, «коли її підсвідомо творчі гони з'єдналися із свідомими зусиллями. Ідейно вона стала націоналісткою, якщо під націоналізмом розуміти філософський світогляд, який в індивідуалізованому бутті народу бачить вічний рушійний принцип історії, національне визволення народів з-під чужинецького гніту розглядає як історичну конечність...» [2, с. 161].

Дослідник виокремлює в тексті драми глибинний суспільно-політичний смисл, вважаючи, що тут Леся Українка «дала відповідь на проблему єдности різнонаціональних соціял-демократичних партій з російською соціал-демократією» [2, с. 172]. На наш погляд, акцентуванням політичного підтексту твору не вичерпується його сенс. Хоча в цілому, послідовно й концептуально артикульовані думки Ю.Бойка дають чимало для осягнення головного змісту п'єси.

Глибоко інтерпретується драматичний діалог «В дому роботи, в країні неволі» у працях Л. Голомб [3], С. Тудора [8], А. Стебельської [7] та ін. Слушною є думка Л. Голомб про зв'язок мотивів лірики поетеси із ідейним змістом окремих її драм. Так, дослідниця наголошує, що позиція раба-гебрея у творі фактично «є стислим, сконцентрованим формулюванням думок, на лірико-емоційному рівні висловлених у поезії «Ізраїль в Єгипті» [3, с. 117].

С. Тудор називає шістнадцять творів письменниці, написаних на «чужі» сюжети, «справжнім виходом слова <...> полум'яним мандрівним шуканням свободи, щоб крізь віки, народи і простори повернутись до неволі, як поетичної теми: зачароване коло шляху поета, який в своїй психіці несе прокляття неволі, як спадщину в історичному організмі народу...» [8, с. 128].

Твір «В дому роботи, в країні неволі» є однією із «шістнадцяти мандрівок по чужих і вічних дорогах людської думки» [8, с. 128]. У ньому Леся Українка відтворює таку ж ситуацію, що є визначальною в драматичних поемах «Вавилонський полон» та «На руїнах», з тією різницею, що тут символом неволі виступає Єгипет.

Дійовими особами драматичного діалогу є раб-гебрей та раб-єгиптянин, що спільно працюють на будівництві піраміди у Мемфісі. Під час полудневого перепочинку між персонажами ведеться розмова, в ході якої з'ясовується їхнє ставлення до свого рабського становища.

За спостереженням Ю.Бойка, «з першого ж рядка розгляданого етюду потрапляємо ми в царство скомплікованої натякової символіки» [2, с. 165].

У ремарках подані портретні характеристики обох героїв. Так, раб-гебрей – людина «*в заболоченій одежі, шкарубкій від мулу, увесь засмічений присохлим баговинням, худий, вузькогрудий, знесилений ... голос його хрипкий, змордований*» [9, с. 264]. Раб-єгиптянин – «*худий, як і гебрей, але його тонка, сухорлява постать широкоплеча і неначе виконана з червоної міді, по ній знати уперту, незламну силу, якусь немов нелюдську витривалість*» [9, с. 264].

Уже в зовнішній характеристиці персонажів підкреслюється їх відмінність. Ця відмінність простежується і в ході діалогу. Раб-гебрей ненавидить свою працю, бо не бачить у ній сенсу.

Для єгиптянина праця має зміст, адже він споруджує храм на честь своїх богів. Він мріє про вільну працю, в якій зміг би вповні виявити свої таланти:

Не раз, мені здається, я робив би
Незмірно краще, якби я був вільним... [9, с. 267].

На питання єгиптянина, що робив би він, якби був вільним, гебрей відказує:

Я! Що зробив би я? Розруйнував би
усі ці храми ваші й піраміди!
... Загородив би Ніл і затопив би
увесь сей край неволі! [9, с. 268].

Така позиція раба-гебрея обумовлена тим, що він перебуває у ситуації подвійного рабства («*Я мушу знать, що я тут раб рабів*» [9, с. 268]). Для нього Єгипет – країна неволі, тому він дражливий, різкий у розмові з єгиптянином, голос його хрипкий, «*повний лютості і злорадства*» [9, с. 268]. Погоджуємося із твердженням Л. Голомб про те, що «підневільна праця раба-гебрея над будовою храмів для чужих богів не тільки не пробудить у ньому творчих імпульсів, а, отже, не дасть природного розвитку його людської індивідуальності, – вона ніколи не примирить його з рабом-єгиптянином» [3, с. 52].

Раб-гебрей сповнений революційної пристрасті, яка свій вихід знайде в стихії руйнування. Для нього знищення «краю неволі» – єдина можливість отримати свободу.

Окремими гранями концепція героя Лесі Українки, втілена в постаті цього персонажа, співвідноситься з філософемою бунтівної людини Альбера Камю. Поняття абсурду – одне з базових понять у філософії французького мислителя – дозволяє з'ясувати суть концепції бунтівної людини.

Джон Рот, розглядаючи філософську систему А.Камю, відзначає: «Абсурд досягає нас як почуття, яке, за словами А.Камю, може охопити людину «на будь-якому перехресті». Людина «відчуває себе чужою, сторонньою». ... Це почуття виникає при зіткненні світу з тими вимогами, які ми висуваємо як істоти розумні. Камю пояснює, що абсурд виникає на перехресті «людської потреби і нерозумного мовчання світу». Ми питаємо про тисячі «чому?» і не отримуємо відповіді...» [6, с. 790].

Із тези про існування абсурду А.Камю виводить три висновки: «мій бунт, моя свобода, моя пристрасть». Письменник вважає, що найбільш автентична людська відповідь абсурду – це протест проти нього: «Абсурд призводить до бунту в ім'я справедливості...» [6, с. 792].

Персонаж драматичного діалогу Лесі Українки раб-гебрей опиняється на тому життєвому перехресті, де оприявнюється абсурд як сутнісна характеристика його буття. Душа його, сповнена прагнення свободи, страждає від підневільної праці. Нарікання на безглузду роботу – будування храму чужим богам – це тисячі риторичних питань «чому?» і «для чого?»:

Нащо та робота?!
Скажи, навіщо? Хто в сім клятім краю
те відає, навіщо нас мордують?.. [9, с. 265].

Ю. Бойко відзначає: «Раб-гебрей не тільки матеріально більше за єгиптянина пригноблений, у нього й ідеали інші; його божество не в цьому кам'яному осідку, а у всесвіті; камінна будова йому чужа, бо вона поневолює його творчі потенціали, спрямовує їх у річище, огидне для його душі» [2, с. 168].

Із усвідомленням абсурду, в яке занурилося його існування, народжується в душі раба-гебрея протест проти несправедливості. За спостереженням А. Стебельської, «Леся Українка підносить раба Гебрея із стану рабства, до якого він «звик», до стану бунтаря, свідомого своєї понижуючої національної ситуації» [7, с. 214].

Отже, екзистенційний бунт персонажа має національне коріння, він у першу чергу пов'язаний із підневільним становищем єврейського народу, який переживає єгипетський полон. Уже звідси – деструктивний

вплив неволі на духовну поставу людини, руйнування її автентичності. Так, раба-гебрея найбільше лякає те, що він втрачає свою самість:

Гірка моя неволя, та найгірше
в ній те, що я служу отим потворам, –
не хотячи, кленучи, а служу!
Ношу болото на прокляту цеглу
І сам стаю болотом, сам з душею! [9, с. 267].

Тут доречно згадати міркування Н. Аббаньяно про сенс свободи. На думку відомого мислителя-екзистенціаліста, «осягнення свободи – це осягнення людиною самої себе і свого призначення у світі. Тільки тоді, коли вона ототожнює себе із призначенням, що її трансцендує, лише тоді, коли вона бере на себе зобов'язання і бореться, людина насправді вільна» [1, с. 202]. Гебрей осягає граничну напруженість індивідуального буття, що є буттям підневільної людини. Його внутрішній дисбаланс опрявнюється через бунт, але бунт вербальний, бо на подієвому рівні персонаж не може нічого змінити, адже усвідомлює те, що він є «раб рабів», не спроможний на активне виявлення своєї позиції.

Порушуючи проблему національного буття у творі «В дому роботи, в країні неволі», Леся Українка модифікує її новим мотивом – мотивом співіснування двох народів, один із яких є пануючим, а інший – поневоленим. Авторка стверджує думку про те, що мирне співбуття можливе тільки у контексті конструктивного діалогу, взаємному визнанні права на свободу один одного.

Таким чином, у драматичному діалозі "В дому роботи, в країні неволі" Леся Українка розбудовує парадигму буття нації в межовій ситуації. Авторка торкається цілого ряду екзистенційних категорій (волі, граничності людського та національного існування, абсурду, бунту, самоідентичності, автентичності), виносячи у центр художнього зображення ідею свободи як необхідної умови буття нації.

Література

1. Аббаньяно Н. Структура экзистенции. Введение в экзистенциализм. Позитивний экзистенциализм; пер. с итал. А. Л. Зорин. Санкт Петербург: Алетея, 1998. 506 с.
2. Бойко Ю. «В дому роботи, в країні неволі» // Бойко Ю. Вибрані праці. Київ: Медекол, 1992. С. 161–172.
3. Голомб Л. Символіка Старого Заповіту в творчій самосвідомості Лесі Українки як митця в «Країні неволі» // Голомб Л. Із спостережень над українською поезією XIX – XX століть. Ужгород: Ґражда, 2005. С. 109–118.

4. Камю. А. Бунтующий человек: Философия. Политика. Исскуство. Москва, 1990. 414 с.
5. Михайловська Н. Трагічні оптимісти. Екзистенційне філософування в українській літературі XIX – першої половини XX століття. Львів: Світ, 1998. 212 с.
6. Рот Дж. Альбер Камю // Великие мыслители Запада [пер. с англ. В. Федорина] Москва: КРОН-ПРЕСС, 1999. С. 789–793.
7. Стебельська А. Образи волі і рабства в драмах Лесі Українки // Леся Українка. 1871-1971: Зб. праць на 100-річчя поетки. Філядельфія, 1971–1980. С. 207–232.
8. Тудор С. Вихід слова (Єврейські мотиви в творчості Лесі Українки) // Леся Українка. Публікації. Статті. Дослідження. Київ: Видавництво АН УРСР, 1960. Т. III. С. 115–137.
9. Українка Леся. В дому роботи, в країні неволі // Українка Леся. Твори: у 12 т. Київ: Наукова думка, 1976–1979. Т. 3.

References

1. Abban'yano N. *Struktura ehkzistencii. Vvedenie v ehkzistencializm. Pozitivnij ehkzistencializm* [Existence structure. An introduction to existentialism. Positive existentialism]. St. Petersburg, 1998, 506 p. (in Russian).
2. Boiko Yu. «V domu roboty, v kraini nevoli» ["In the home of work, in the country of captivity"]. Boiko Yu. *Vybrani pratsi.* Kyiv, 1992, pp. 161–172. (in Ukrainian).
3. Holomb L. Symvolika Staroho Zapovitu v tvorchii samosvidomosti Lesi Ukrainky yak myttsia v «Kraini nevoli» [The Symbolics of the Old Testament in Lesia Ukrainka's creative consciousness as an artist in the "Country of Captivity"]. In: Holomb L. *Iz sposterezhen nad ukrainskoiu poeziieiu XIX – XX stolit.* Uzhhorod, 2005, pp. 109-118. (in Ukrainian).
4. Kamyu. A. *Buntuyushchij chelovek: Filosofiya. Politika. Isskustvo* [Rebel Man: Philosophy. Politics. Art.]. Moscow, 1990, 414 p. (in Russian).
5. Mykhailovska N. *Trahichni optymisty. Ekzystentsiine filosofuvannia v ukrainskii literaturi XIX – pershoi polovyny XX stolittia* [Tragic optimists. Existential philosophizing in the Ukrainian literature of the nineteenth and first half of the twentieth century]. Lviv, 1998, 212 p. (in Ukrainian).
6. Rot Dzh. Al'ber Kamyu [Albert Camus]. In: *Velikie mysliteli Zapada.* Moscow, 1999, pp. 789–793. (in Russian).
7. Stebelska A. Obrazy voli i rabstva v dramakh Lesi Ukrainky [Images of will and slavery in Lesya Ukrainka's drama]. In: *Lesia Ukrainka. 1871–1971: Zb. prats na 100-richchia poetky*. Filiadelfiia, 1971–1980, pp. 207–232. (in Ukrainian).
8. Tudor S. Vykhid slova (Ievreiski motyvy v tvorchosti Lesi Ukrainky) [Output of the word (Jewish motives in the works of Lesya Ukrainka)]. In: *Lesia Ukrainka. Publikatsii. Statti. Doslidzhennia*. Kyiv, 1960. V. III. pp. 115–137. (in Ukrainian).

9. Ukrainka Lesia. V domu roboty, v kraini nevoli [In the home of work, in the country of captivity]. In: *Ukrainka Lesia. Tvory: u 12 t.* Kyiv, 1976–1979. V. 3. (in Ukrainian).

Oksana Kuzma. Existential Problem of Drama of Lesia Ukrainka 'V Domu Roboty, v Kraini Nevoli'. The article analyzes the dramatic dialogue of Lesia Ukrainka "V domu roboty, v kraini nevoli" through the prism of concepts of philosophy of existentialism. The attention is paid to the key existential issues touched by the author in the text: problem of freedom, loyalty to oneself, authenticity of existence, rebellion, absurdity. It is noted that in the work is actualized the problem of life of the nation in the conditions of bondage. The mode of being of the slave-hebrew is characterized by the situation of double slavery, which determines the rebellious position of the character, underlining the absurd nature of their own existence.

It is defined that an existential problem of the drama is concentrated on issues of both national, and individual life. The writer focuses on a research of the reasons of slavery, gives art diagnostics of this phenomenon. In article it is summarized that art searches of Lesia Ukrainka were in line with the existential-personalistic orientations of philosophical thought of the XX century.

Key words: existentialism, freedom, authenticity of existence, rebellion, absurdity, dramaturgy.

Кузьма Оксана Юріївна – кандидат філологічних наук, доцент, доцент кафедри української літератури ДВНЗ «Ужгородський національний університет», oksana-kuzma@ukr.net

УДК 821.161.2-2.09

Лілія Лавринович

Хронотоп у драматургії Лесі Українки («Йоганна, жінка Хусова», «Айша і Мохаммед», «Три хвилини»)

У статті йдеться про часопросторову модель творчого мислення Лесі Українки на прикладі драматичних творів. У цей контекст залучено, зокрема, драматичний етюд «Йоганна, жінка Хусова», драматичні діалоги «Айша і Мохаммед» та «Три хвилини». Характеризується модель індивідуального авторського бачення часу, яка підпорядкована ідеї непроминальності людського духу.

Ключові слова: Леся Українка, поетика хронотопу, часопростір драми, опозиція «вічне – часове», парадигма «вічність – мить».

© *Лавринович Л., 2018*

Проблема часу є однією з центральних тем філософської та художньо-мистецької рефлексії, адже людина завжди прагне вийти за межі проминальності, знайти ту систему координат, яка дозволить проектувати власне буття у вічність. До пошуків філософів так чи інакше завжди долучаються найвидатніші письменники усіх часів і народів. Вони шукають відповіді на небуденні питання про сенс індивідуального людського тривання в часі та про шляхи реалізації людства в історії. До таких письменників, без сумніву, належить і Леся Українка.

Втілення часу та простору як найважливіших універсалій буття в художньому тексті завжди відбувається через посередництво світоглядних настанов автора, які він репрезентує через різні об'єкти та події. Тому можна погодитися з думкою, що часопростір художнього твору – органічна його складова, «найважливіша характеристика художнього образу, що забезпечує цілісне сприйняття естетично модельованої дійсності та організує композицію твору» [13, с. 60]. Осмислити систему координат, яку моделює автор, – означає зрозуміти його мотиви та інтенції, заповнити лакуни, що не піддаються аналізові через посередництво інших літературознавчих методологій.

Драматургія Лесі Українки під таким кутом зору не досліджена цілісно: окрім незначної кількості розвідок, предметом розгляду яких є окремі твори [див.: 1; 3; 10; 16 та ін.], тема не розкрита. Дещо цілісніше в цьому плані виглядає поезія, про хронотопічний аспект якої (у стосунку до теми національного образу світу) свого часу писали В. Погребенник та С. Скиба [4; 15]. Наше завдання полягає у спробі виокремити основний часопросторовий концепт драматичних творів письменниці з метою проекції на аксіологічні домінанти її творчості.

Основним рамковим компонентом твору є назва. Якщо зосередити увагу на назвах драматичних творів Лесі Українки, то неважко помітити, що переважна їх більшість означує чітко окреслений хронотоп – прив'язку до певного часу та простору: «Вавілонський полон», «На руїнах», «Осіння казка», «Три хвилини», «В катакомбах», «У пущі», «На полі крові», «Лісова пісня», «В дому роботи, в країні неволі» тощо. Будь-який заголовок твору є важливою складовою цілого тексту та має принципове значення для його розуміння. Це певний код, який, випереджуючи текст, проектує на

читача системність авторського бачення і є носієм певної інформації про зміст твору. З композиційно-стилістичної точки зору, основними ознаками заголовку є інформативність, відповідність змістові та виразність. Назва, ця «дивовижно ущільнена абревіатура тексту» (В. Григор'єв), акумулює суттєві для автора змістові маркери. Тому, як слушно зазначає В. Мержвинський, простір, у який уміщено драматичний сюжет, найчастіше набуває ознак символічності, навіть переростає в символ: «поле крові», «пуща», «руїни» [12, с. 33]. Дослідник зосереджує увагу насамперед на такій властивості драматичних творів Лесі Українки, як замикання топосу для увиразнення однієї з провідних тем творчості письменниці – теми неволі, яка, за словами Т. Мейзерської, «виростає до однієї із центральних концепцій драматургії Лесі Українки – концепції життя як полону, і, в першу чергу, духовного, де людина стоїть на роздоріжжі між смертю і життям, і де їй дана лише вічна сутичка з собою...» [11, с. 25–26].

На нашу думку, варто робити ще ширші узагальнення: одним із провідних мотивів усієї творчості Лесі Українки є мотив трагедії людини, яка випадає з власного часопростору – цілісного макрокосму, означеного відповідними для неї аксіологічними домінантами та системою світобачення. Неспівпадання внутрішнього та зовнішнього хронотопів персонажа так чи інакше оприявнюється в багатьох драматичних творах Лесі Українки. Більше того, відправна точка конфлікту – це нездоланна суперечність між часопростором «Я» персонажа (ідеальним світом) та обставинами, в яких він змушений тривати (реальним світом). Такий тип конфлікту знаходимо у творах «Кассандра», «Бояриня», «Лісова пісня», «Айша і Мохаммед», «Йоганна, жінка Хусова», «На руїнах», «В катакомбах», «У пущі» та ін.

Так, головний конфлікт у драматичному етюді «Йоганна, жінка Хусова» пов'язаний із трагічною неможливістю подолати прірву між внутрішнім світом героїні та часопростором, в якому вона змушена перебувати – з усім набором притаманних йому ознак, де подружні зради, нещирість, фальш, підлабузництво є нормою. Йоганна з важким серцем іде в дім чоловіка після того, як пішла з нього, прийнявши Христову віру. Після загибелі Вчителя вона змушена повернутися до колишнього способу життя, проте вже не може жити як раніше.

Читач бачить героїню через посередництво тексту етюду у двох часопросторових рамках: перша з них – «теперішній драматичний» час дому Йоганниного чоловіка Хуси, приставника Ірода Антипи, тетрарха галілейського. Усе, що читач / глядач взнає по ходу розгортання подій твору, вже сталося в минулому. Йоганна в домі Хуси, як ми її бачимо, – дочасно змарніла жінка, готова терпіти в ім'я Христове муку ненависного їй штибу життя. Сам дім, гарно прибраний по-східному, з ліжками для бенкетів навколо круглого столу, колись, у якомусь давно минулому часі такий рідний, вже давно перестав бути місцем щастя для Йоганни. Усе це було в «іншому» житті. Вододілом є короткий, як на людське життя, період, коли Йоганна, порушивши суспільні закони, пішла за Ісусом:

Було б і гріх покинути його!
То ж він мене зцілив, як я лежала
на смертнім ложі! [17, т. 5, с. 177]

Випадання з узвичаєного хронотопу, в якому найважливіші цінності – це розкоші та пристойність, – супроводжується не лише чудесним зціленням тілесної недуги (саме цей біблійний епізод Леся Українка взяла за сюжетну основу етюду), а – що важливіше – пробудженням для нового, небуденного життя, де «*світ правди, і добра, й любові, й волі…*» [17, т. 5, с. 178].

У цьому короткотривалому щасті читач не бачить Йоганни. Натомість інша часопросторова рамка в житті героїні оприявнюється Марцією, дружиною римлянина Публія. Остання – уособлення ситого задоволення від панівних суспільних традицій – розповідає про бачену нею смерть Ісуса та про невимовне страждання Йоганни, не підозрюючи, що та простолюдинка з мідним волоссям, яка в безпам'ятстві рвала його на собі, – тепер її, Марції, співрозмовниця.

Із вуст шанованої римлянки слова про смерть Ісуса та про страждання Йоганни звучать цинічно:

Тут жінка почала волосся рвати,
без крику, без ридання, так, як мичку,
мов їй і не боліло. Скрізь навколо
Його розносив вітер. Чиста шкода,
як тії люди вроди не шанують
І що за дикий звичай – виявляти
так неподобно тугу? [17, т. 5, с. 194–195]

Два часові плани та два простори накладаються в цьому епізоді один на одного: відкритий, безмежний простір Голгофи і замкнений простір Хусового дому, мить Ісусової смерті та нескінченно довге, унормоване на догоду звичаю тривання після його смерті – в надії на царство Боже:

Ой господи! Чи довго сеї муки?
Учителю! На щó мене покинув?..
Коли ж те царство боже? Де ж воно?
Чи доживе душа моя до нього? [17, т. 5, с. 200]

Часопросторові моделі в першому та другому випадках побудовані за протилежними принципами. Коли хронотоп Голгофи характеризується розімкненим до безкінечності простором та мінімізованим, зведеним до миті часом, то хронотоп Хусового дому, навпаки, асоціюється з обмеженим простором та непосильно довгим часом існування до другого пришестя Христа.

Художнє обігрування моделей часопростору, почергове змикання та розмикання часових або просторових домінант – не звичайний формальний прийом. У тих чи інших модифікаціях він часто зустрічається у драматургії Лесі Українки. Це, вочевидь, пов’язано з наскрізним мотивом ***миті як вічності***, що мимоволі в ній прочитується. Аналізуючи драматичну поему «В катакомбах», дослідник творчості письменниці А. Криловець стверджує, що філософський мотив часу-вічності в різних творах звучить по-різному, навіть антонімічно. Коли в названому творі Неофіт-раб воліє пережити хоч мить свободи на противагу вічним мріям, то у сполученні з проблемами творчості – навпаки: «покладатися на *часове* доцільно лише в боротьбі за волю, митець же повинен орієнтуватися на *вічне*» [9, с. 46–47]. Для прикладу дослідник посилається на драматичні твори «Оргія» (Антей: «*Не раз, хто забувається про завтра, той має вічність*») та «У пущі» (Річард, який прагне «того, що вічне» на противагу «потребам часу»). На нашу думку, суперечності тут немає, або ж вона лише видима.

Проблему варто розглядати під кутом зору тріади «мить – часове – вічність». Усі три категорії у Лесі Українки є мірилом випробування персонажа на предмет відповідності канонам ідеального та духовного порядку. Т. Гундорова, ведучи мову про жіночий платонічний роман у монографії «Femina Melancholica», слушно пов’язує систему Лесиних світоглядних координат із

філософією Платона: «Статус ins Blaue, який у Лесі Українки означає трансцендентний духовний порив, у Платона мають змогу осягати лише безсмертні душі. Кожна душа час від часу бачить суще … і живиться спогляданням істини» [5, с. 53]. Буття людини лише тоді сповнене сенсу, коли вона здатна вийти за межі буденності. Тому дихотомія «часове – вічне», так часто вживана письменницею, означує трагічну амбівалентність буття людини, змушеної тривати в часі, бути проминальною, (бо те, що має властивість закінчуватися, смертне, а отже, не ідеальне, позбавлене вищої гармонії).

І справа, ймовірно, не лише в «палкому поборництві соціального та національного визволення» [9, с. 47], як і не лише у творчому акті як квінтесенції насиченості буття сенсом. За Лесею, усе це важливо, але як перше, так і друге – лише різні прояви того стану духу, який і дарує людині вічність. Хадіджа, стара, негарна, давно мертва суперниця Айші, найкращої «*з усіх жінок на світі, живих, і мертвих, і ненарожденних*» [17, т. 4, с. 104] (драматичний діалог «Айша і Мохаммед») перемагає в душі Мохаммеда молодість і красу:

От ти сказала:
«Стару, негарну…» І в моїх очах
Вона ні гарною, ні молодою
ніколи не здавалась. Не скажу я,
що я не бачив і не завважав
того нічого: я злічив всі зморшки
у неї на обличчі… Літ її
мені й сусіди не дали б забути…
але в ній щось було… щось вічне, Айшо… [17, т. 4, с. 105–106].

Коли у драматичному контексті Лесі Українки вічне та часове перебувають в антиномічних стосунках, то опозиційні поняття «мить – вічність», попри полярність значень, часто сприймаються як рівноправні. У Лесиному уявленні вічність – це не безкінечний час, а неосягненна відсутність часу. Вічність та мить співвіднесені одне з одним як елементи однієї парадигми, адже мить – це лише «варіант» вічності. Більше того, в часовому відношенні мить здатна розпросторюватися до обширів вічності, зливатися з нею, але – за умови її одухотворення, запліднення вищим сенсом чи творчою інтенцією.

В історико-культурній традиції існує дві основні концепції часу – циклічного (еллінська традиція) та лінійного (іудейська картина

світу). Відповідно, в художньому творі ці концепції трансформуються в міфопоетичний хронотоп, який підкреслює ідею вічної повторюваності, або лінійно-історичний хронотоп, що виражає ідею історизму, поступального руху від минулого до теперішнього і майбутнього. С. Ананьєва в контексті аналізу творчих тенденцій новітньої доби виділяє також хронотоп вічності, що створює в художньому світі «ситуацію застиглого простору і зупиненого часу», в якому «існує все одразу», простір постає як «стан, у якому одночасно потенційні всі простори» [див.: 2]. Проте останній у такому вигляді, добре «вписуючись» у постмодерний контекст, з його множинністю світів та релятивістськими настроями, аж ніяк не може цілісно ілюструвати драматургію Лесі Українки. Щодо традиційних типів хронотопів, то маємо теж певні застереження. Так, коли, скажімо, «Лісова пісня» закономірно прочитується в річищі міфопоетичного хронотопу (що свого часу зробив Л. Скупейко [див.: 16]), то з переважною більшістю інших драматичних творів, ситуація більш неоднозначна.

«Загальним місцем» лесезнавства є теза про «українськість» біблійних, міфологічних, греко-римських та іудо-вавилонських сюжетів письменниці [див.: 8]. Очевидним видається, що написаний на історичному матеріалі текст, навіть коли він алегорично проектується на сучасний авторові національний ґрунт, має бути обрамлений лінійним хронотопом (як історична модель, що проектується на сучасність). Проте останній у Лесі Українки виходить за межі традиційної історичної послідовності.

Опозицією до історичного часопростору у письменниці виступає індивідуальний хронотоп протагоніста. Саме він є не просто ядром, відносно якого групуються всі інші образи та обставини, а своєрідним відліком замкненої системи координат, альфою та омегою, де все підпорядковано єдиній меті – випробуванню людського духу. Звідси – така прискіплива Лесина увага до вічності й миті. Як перша, так і друга є найкращим вмістилищем для цього духу; часове ж, проминальне надто тісне для цієї мети. Історичні сюжети тому закономірно й накладаються на український ґрунт, що абсолютна інтенція Лесі Українки виходить за межі національного: вона – зі сфери непроминального в людині (не суттєво – чоловіка, жінки, грека, римлянина, іудея чи, врешті, українця).

І навіть коли твір побудований на основі діалогу (одна з улюблених жанрових форм письменниці), то він тим не менше нагадує інтелектуальний двобій між вічним та часовим, де «поле бою» – особистість людини. Свого часу М. Бахтін зауважив, що «концепція драматичної дії, яка розв'язує всі діалогічні протистояння, є суто монологічною» [4, с. 28]. Тобто будь-який оприявлений у художньому творі діалог спочатку з'являється у творчій свідомості митця, і лише потім вкладається автором в уста героїв. Виходячи з цього, можна інтерпретувати драматичні діалоги Лесі Українки як інтелектуальні рефлексії самої письменниці з приводу екзистенційних основ буття. І в коло її зацікавлення втрапляє найпосутніше.

Лесю Українку ніколи не можна було назвати «лицарем сумніву». Її позиція зазвичай чітко прослідковується у творі через базові концепти, які маркерами «розсипані» у творі. Проте з приводу драматичного діалогу «Три хвилини» (1906) досі точаться дискусії: якою є позиція письменниці? який тип дискурсу переважає – соціально-політичний (О. Бабишкін), екзистенціалістський (Н. Малютіна), волюнтаристсько-ірраціоналістський (О. Баган) чи інтелектуальний (Н. Колошук)?

Якщо спробувати абстрагуватися від історичного антуражу твору та інтерпретувати його з точки зору поетики внутрішнього діалогу, то можна відчитати такі смисли. Жірондист – таке собі alter ego письменниці, Монтаньяр – своєрідний Мефістофель-спокусник, який постійно сіє сумнів у думках Жірондиста, поцілюючи в саме ядро його світогляду (порівняймо: «*Якби я вірив у лихого духа, я думав би, що то сам сатана подав мені ту думку, щоб я сам для себе став метою*»). Мета ж Монтаньяра однозначна – відступництво Жірондиста. Коли той упевнено стверджує: «*Ідея – вічна!*» [17, т. 3, с. 221], він заперечує:

Вкажи мені ідею, що жила
хоч трохи довш, ніж покоління людське?

Має рацію Н. Колошук, коли говорить про те, що у п'єсі «змикаються два Лесиних наскрізних конфлікти: дух – плоть та ідея – реальність» [7, с. 131]. Спостерігаємо тут ще один конфлікт: віра – знання. Причому симпатії авторки, як нам видається, – на боці першої (хоч у контексті інтелектуального ритму творчості письменниці така теза може прозвучати дисонансом).

У «третій хвилині», на еміграції, коли Жірондист таки відчув, що не живе вповні, прийшло усвідомлення, що його тривання стає «могильним каменем на гробі справи і ясної ідеї жірондистів»:

Тепер же я виразно, ясно тямлю,
що я вмираю, що гірська хвороба
мене взяла на чистих високостях
ідей абстрактних, розуму та думки [17, т. 3, с. 234].

До прикладу проситься усім відома історична аналогія: два послідовники автора геліоцентричної системи Н. Коперника – Дж. Бруно, спалений на вогнищі інквізиції, та Г. Галілей, який офіційно зрікся своїх поглядів і тим самим продовжив собі віку. Для першого коперніканська ідея була предметом віри, другий, вперше в історії використавши телескоп для спостереження за небесними тілами, просто – знав, що «все-таки вона крутиться». Ідея, побудована на вірі, виявляється потужнішим духовним стимулом, ніж ідея, що базується на знанні. Тому не знання, а віра є квінтесенцією вічного та сферою духу.

Жірондист на еміграції тужить за часом служіння ідеї, найвищим проявом якого є смерть:

… сей жаль безумний за нелюдським щастям
свідомого конання для ідеї [17, т. 3, с. 234].

Він приходить до розуміння сенсу:

Я знаю те, що кожен сам за себе –
і месник, і борець або – ніщо,
бо кожний має тільки власну долю,
бо кожний в світі може тільки жити
або вмирати, третього ж нічого
не суджено на сьому світі людям [17, т. 3, с. 234].

Концепція часу, що виявляє себе у драматичному діалозі «Три хвилини», прочитується в контексті тієї гілки класичного християнства, що сповідує ідеї, репрезентовані ще Августином Блаженним, за яким ні минуле, ні майбутнє не мають реального буття – істинне існування притаманне тільки теперішньому. Минуле зобов’язане своїм буттям нашій пам’яті, а майбутнє – надії. І лише в сучасному (власне, у миті, яка триває тут і тепер) – уся повнота людського існування. Без сумніву, у проекції такий погляд приводить до концепції історичного як індивідуально-буттєвого у контексті Ясперсового екзистенціалізму (на чому робила акцент Н. Малютіна).

Проте твір можна прочитувати і в руслі ніцшеанських ідей, і – найпослідовніше – в контексті феноменології часу Емануеля Левінаса та особливо Романа Інгардена, в якого можна прослідкувати прямі аналогії (насамперед, у праці «Про пізнавання літературного твору») з думками Жірондиста на еміграції, у заключному, третьому епізоді драматичного діалогу. Так, у Лесі:

Там було життя,
між тим мурами, де кожний вечір
здавався нам останнім. (…).
… одна хвилина там давала більше,
ніж всі три роки, що прожив я тут [17, т. 3, с. 234–235].

У Р. Інгардена: «Часові фази, пережиті у великому нервовому напруженні, повні інтенсивної діяльності … у пізнішому пригадуванні … здаються значно довшими, особливо, коли їх пригадуємо в цілому перебігу процесів, які в них відбувалися» [6, с. 151–152] і под. Врешті, феноменологічний аспект драматичного діалогу Лесі Українки ще чекає на своє прочитання.

Мало знайдеться інших показників культури, які такою ж мірою характеризували б її сутність, як розуміння часу. У ньому втілюється, з ним пов’язане світовідчуття епохи, свідомість та поведінка людей, ритм життя, ставлення до речей. Відсутність лінійно-історичної (фіналістської) та циклічної часової перспективи в аналізованих п’єсах Лесі Українки, замикання хронотопу в духовно-інтелектуальній сфері індивідуального буття – яскрава ознака особистісної та мистецької свідомості письменниці. Мірилом часу є душа, мірилом душі – вічність. «Вирізаний» відтинок часу стати Вічністю не може поза межами Духу. Вбиваючи вічність у собі, людина вбиває себе справжню. Такий високий максималізм притаманний чи не всій творчості Лесі Українки – письменниці, яка, втілюючи у слові різні епохи, уміла говорити не про часове, а про вічне.

Література

1. Алексєєва Т. Ф. Історизм мислення Лесі Українки у драматичній поемі «Кассандра» // Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка, 2001. № 7. С. 106–108.
2. Ананьева С. Время – пространство – автор [Електронний ресурс]. URL: http://golosasibiri.narod.ru/almanah/vyp_4/033_ananyeva_01.htm
3. Баган О. Художня історіософія Лесі Українки: (На матеріалі діялогу «Три хвилини») // Визвольний шлях. 2007. № 6. С. 35–38.

4. Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. Москва: Худ. лит., 1972. 470 с.
5. Гундорова Т. Femina Melancholica: Стать і культура в гендерній утопії Ольги Кобилянської. Київ: Критика, 2002. 272 с.
6. Інґарден Р. Про пізнавання літературного твору (фраґменти) // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. Львів: Літопис, 1996. С.136–163.
7. Колошук Н. Г. Інтелектуальний конфлікт у драматургічній поетиці Лесі Українки (стаття друга) // Леся Українка і сучасність. Т. 2. Луцьк: Волинська обласна друкарня, 2005. С. 127–136.
8. Костенко Л. Поет, що ішов сходами гігантів. Українка, Леся. Драматичні твори. Київ: Дніпро, 1989. С. 3–58.
9. Криловець А. Художня філософія Лесі Українки. Рівне: Діва, 1997. 68 с.
10. Малютіна Н. П. Художнє втілення екзистенційного типу мислення в драматургії Лесі Українки. Одеса: Астропринт, 2001. С. 21–29.
11. Мейзерська Т.С. Проблеми індивідуальної міфології: (Т. Шевченко – Леся Українка): автореф. дис. … д-ра філол. наук: 10.01.01; 10.01.06. Київ, 1997. 42 с.
12. Мержвинський В. Поетика заголовків драматичних творів Лесі Українки // Слово і Час. 2007. № 2. С. 32–40.
13. Новикова М. Л. Хронотоп как остраненное единство художественного времени и пространства в языке литературного произведения // Филологические науки. 2003. № 2. С. 60–69.
14. Погребенник В. Часово-просторовий континуум «Нашої бездольної матері» в поезії Лесі Українки // Визвольний шлях. 1998. № 6. С. 712–717.
15. Скиба С. Національний образ світу і художні часово-просторові поезії Лесі Українки // Визвольний шлях. 2000. № 8. С. 48–51.
16. Скупейко Л. Форми художнього часу в «Лісовій пісні» Лесі Українки // Слово і Час. 2005. № 8. С.16–20.
17. Українка Леся. Зібрання творів: у 12 т. Київ: Наукова думка, 1976.

References

1. Aleksjejeva T.F. Istoryzm myslennja Lesi Ukrajinky u dramatychnij poemi «Kassandra» [Historical thinking of Lesya Ukrainka in the dramatic poem «Kassandra»]. In: *Visnyk Zhytomyrsjkogho derzhavnogho universytetu imeni Ivana Franka*, 2001, no. 7, pp. 106–108. (in Ukrainian).
2. Anan'eva S. Vremja – prostranstvo – avtor [Time – space – author]. Available at: http://golosasibiri.narod.ru/almanah/vyp_4/033_ananyeva_01.htm (in Russian).
3. Bahan O. Khudozhnja istoriosofija Lesi Ukrajinky: (Na materiali dijaloghu «Try khvylyny») [Lesia Ukrainka's artistic historiosophyte: (On the material of the dialogue «Three minutes»)]. In: *Vyzvoljnyj shljakh*, 2007, no. 6, pp. 35–38. (in Ukrainian).

4. Bahtin M. M. *Problemy pojetiki Dostoevskogo* [Problems of Dostoevsky's Poetics]. Moscow, 1972. 470 p. (in Russian).
5. Hundorova T. *Femina Melancholica: Statj i kuljtura v ghendernij utopiji Oljhy Kobyljansjkoji* [Femina Melancholica: Gender and Culture in Gender Utopia Olga Kobylianska]. Kyiv, 2002. 272 p. (in Ukrainian).
6. Ingarden R. Pro piznavannja literaturnogho tvoru (fragmenty) [On the recognition of a literary work (fragments)]. In: *Slovo. Znak. Dyskurs. Antologhija svitovoji literaturno-krytychnoji dumky XX st*. Lviv, 1996, pp.136–163. (in Ukrainian).
7. Koloshuk N. H. Intelektualjnyj konflikt u dramaturghichnij poetyci Lesi Ukrajinky (stattja drugha) [Intellectual conflict in the dramatic poetry of Lesia Ukrainka (article two)]. In: *Lesja Ukrajinka i suchasnistj*, vol. 2. Lutsk, 2005. pp. 127–136. (in Ukrainian).
8. Kostenko L. Poet, shho ishov skhodamy ghighantiv [A poet who was walking giants stairs]. In: *Ukrajinka, Lesja. Dramatychni tvory*. Kyiv, 1989, pp. 3–58. (in Ukrainian).
9. Krylovecj A. *Khudozhnja filosofija Lesi Ukrajinky* [Artistic philosophy of Lesia Ukrainka]. Rivne, 1997. 68 p. (in Ukrainian).
10. Maljutina N. P. *Khudozhnje vtilennja ekzystencijnogho typu myslennja v dramaturghiji Lesi Ukrajinky* [Artistic realization of the existential type of thinking in the drama of Lesya Ukrainka]. Odesa 2001. 80 p. (in Ukrainian).
11. Mejzersjka T. S. *Problemy indyvidualjnoji mifologhiji: (T. Shevchenko – Lesja Ukrajinka)* [Problems of Individual Mythology: (T. Shevchenko – Lesja Ukrainka)]: avtoref. dys. … d-ra filol. nauk: 10.01.01; 10.01.06. Kyiv, 1997. 42 p.
12. Merzhvynsjkyj V. Poetyka zagholovkiv dramatychnykh tvoriv Lesi Ukrajinky [Poetics of the titles of dramatic works by Lesia Ukrainka]. In: *Slovo i chas*. 2007, no. 2, pp. 32–40.
13. Novikova M. L. Hronotop kak ostrannennoe edinstvo hudozhestvennogo vremeni i prostranstva v jazyke literaturnogo proizvedenija [Chronotope as an detachment unity of artistic time and space in the language of a literary work]. In: *Filologicheskie nauki*, 2003, no. 2, pp. 60–69. (in Russian).
14. Poghrebennyk V. Chasovo-prostorovyj kontynuum «Nashoji bezdoljnoji materi» v poeziji Lesi Ukrajinky [Time-spatial continuum «Our mother- without-fate « in Lesya Ukrainka's poetry]. In: *Vyzvoljnyj shljakh*. 1998, no. 6, pp. 712–717.
15. Skyba S. Nacionaljnyj obraz svitu i khudozhni chasovo-prostorovi poeziji Lesi Ukrajinky [National image of the world and artistic time-space poetry of Lesia Ukrainka]. In: *Vyzvoljnyj shljakh*, 2000, no. 8, pp. 48–51.
16. Skupejko L. Formy khudozhnjogho chasu v «Lisovij pisni» Lesi Ukrajinky [Forms of artistic time in Lesia Ukrainka's «Forest Song»]. In: *Slovo i chas*. 2005, no. 8, pp.16–20.
17. Ukrajinka Lesja. *Zibrannja tvoriv* [Collection of works]: u 12 t. Kyiv, 1976.

Lilia Lavrynovych. Chronotope in the Drama Lesya Ukrainka («Johanna, wife Husa», «Aisha and Mohammed», «Three Minutes»)

The article analyzes the time-spatial model of creative thinking Lesia Ukrainka an example of dramatic works. In this context, consider, in particular, a dramatic sketch «Johanna, wife Husa», dramatic dialogues «Aisha and Mohammed» and «Three Minutes». Characterized by a model of individual copyright vision of time, which is subordinated to the idea of immortality of the human spirit.

Key words: Lesya Ukrainka, the poetics of time-space, time-space drama, the opposition «eternal – temporary», the paradigm of «eternity – a moment».

Лавринович Лілія Богданівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки, *ORCID ID: 0000-0001-8588-9790;* lilawri@gmail.com

УДК 821.161

Марія Моклиця

Психоаналітичний наратив у творчості Лесі Українки (на прикладі драми «У пущі»)

У статті йдеться про диференціацію терміну «психоаналітичний наратив» відповідно до використання в різних галузях науки, насамперед у психології та літературознавстві. Висувається гіпотеза щодо введення в науковий обіг поняття «імпліцитний психоаналітичний наратив»: на позначення особливостей художньої літератури, скерованої на діагностику психічних станів, коли усвідомлення несвідомого супроводжує творчий процес письменника і лягає в основу розуміння життєвих проблем персонажа.

Стверджується, що без поняття «імпліцитний психоаналітичний наратив» неможливо розкодувати численні колізії в сюжетах Лесі Українки, адекватно оцінити характер психологізму її творчості. Діагностична спрямованість більшості історій формує підтекстову напругу, забезпечує поліфонію і парадоксальну ускладненість її творів. На прикладі драми «У пущі» показано, що імпліцитний психоаналітичний наратив дозволяє відповісти на питання про причини занепаду митця і його суїцидальних бажань у фіналі твору.

Ключові слова: імпліцитний психоаналітичний наратив, Леся Українка, «У пущі», психологізм.

Поняття «психоаналітичний наратив» за визначенням розміщене на межі двох наук: психології і літературознавства. Воно може вживатись у буквальному значенні: оповідь про людину, яка шукає витоки життєвих проблем у глибинах власного несвідомого. Але:

© *Моклиця М., 2018*

історію може розповідати людина, яка успішно пройшла сеанс психотерапії; психоаналітик, який допомагає пацієнту; науковець, який намагається збагнути глибинну мотивацію досліджуваного автора; зрештою – письменник, який шукає способу наповнити своїх персонажів реальною психологією. Кожного разу це буде дещо інший наратив, з різною пропорцією суб'єктивного й об'єктивного, белетристичного й наукового.

Психоаналіз із часів своєї появи, щоб знайти витоки психічного захворювання у витіснених дитячих травмах, зробив об'єктом вивчення і водночас інструментом дослідження розповідь пацієнта про його життя. Белетризовані історії пацієнтів складають значну частину психоаналітичної літератури, починаючи зі статей З. Фройда і завершуючи психоаналітичними романами Ірвіна Ялома. За сто років цей дискурс не тільки розгалужувався, набував поширення за межами психології, а й активно впливав на суміжні галузі, гуманітаристику в цілому. Важливим етапом у зрощенні психології й літератури стала творчість Симони де Бовуар, авторки психоаналітичної студії «Друга стать», концептуальної праці фемінізму, і низки романів, просякнутих ідеями фемінізму і психоаналізу. Звідтоді у французькій літературі чітко проглядає лінія жіночої психоаналітичної прози, з низкою яскравих імен: Ф. Саган, М. Кардиналь, А. Гавальда та ін.

Від самого початку особливим об'єктом зацікавлення професійних психоаналітиків були історії життя видатних митців, письменників зокрема. Поштовхом для цих студій стали праці З. Фройда про Шекспіра (сучасний літературознавець Гарольд Блум через ці праці ввів Фройда у західний літературний канон). Перша психоаналітична студія про особистість Тараса Шевченка, яка вийшла друком у Львові 1914 року, належить медику і психоаналітику Семену Балею. Подібні розвідки з'явились на початку ХХ ст. у багатьох країнах Європи.

Поширення фройдизму як методу дослідження літератури сприяло популяризації психоаналізу, вплинуло не лише на літературознавство, а й на літературу, адже митці, які усвідомили важливість несвідомого для процесу творчості, зовсім інакше моделюють фікційний світ, наповнюють вигаданих персонажів реальним пережитим досвідом, відфільтрованим, проаналізованим і узагальненим, але таки особистим, біографічно вкоріненим. Українська проза 1920-х років,

насамперед в особах В. Домонтовича і В. Підмогильного, глибоко психоаналітична. Починаючи з цього етапу, варто виявляти і досліджувати психоаналітичний наратив у художній літературі. Особливою ознакою деяких розказаних історій життя є їхня діагностична функція. Письменник, як і професійний психоаналітик, часто ставить діагноз і людям, і подіям. Якщо він відкриває реальні витоки проблем у психіці індивіда, його розповідь скеровується до пояснення і розуміння. Усвідомлення захованих причин хвороби – важливий етап психоаналізу і психотерапії загалом. Привести читача до усвідомлення психічних витоків життєвих проблем – важлива мотивація для літературної творчості у XX столітті.

Призупинений у радянські часи метод психоаналізу почав активно застосовуватись у часи незалежності, не без впливу діаспорного літературознавства. Оприлюднена ще 1980-і роки в Америці книга Г. Грабовича «Шевченко як міфотворець», в Україні вийшла друком 1991 року, згодом була перевидана. Але справжнього розголосу ця праця набула, коли з'явилась монографія О. Забужко «Шевченків міф України», науковий і рецептивний відгук на книгу Грабовича. Обидва дослідження дуже обережно торкалися питань, чітко сформульованих ще на початку XX століття: щодо комплексів, які впливають на творчість митця, але реакція традиційного шевченкознавства була непримиримо агресивною. Психоаналіз знищує пам'ятники і героїв національного пантеону, піддає сумніву святині і святощі. Тому й дратує охоронців традиції. Але варто визнати: тільки психоаналіз здатен оживити мертвих класиків, вдихнути нове життя у забронзовіле тіло. Авторки перших в Україні гендерних і водночас психоаналітичних студій В. Агеєва, Т. Гундорова, Н. Зборовська, С. Павличко з ентузіазмом взялися оживлювати пам'ятники класикам жіночої статі, насамперед Лесі Українці. Вона стала осердям, головною дійовою особою психоаналітичного наративу, який спільними зусиллями будували дослідниці. Показова назва книги Ніли Зборовської «Моя Леся Українка»: декларація неприпустимого в радянські часи поводження з класикою і водночас усвідомленого наближення об'єкта і суб'єкта дослідження. Зборовська, розбираючись у тонкощах сімейних стосунків і витягуючи їхню психологічну складність, заплутаність і навіть драматизм, показує Лесю Українку з боку людського, ясна річ, більш приземленого, менш риторично опосередкованого (це й

викликало чимале обурення серед літературознавців чоловічої статі). Водночас Зборовська свідомо вводить у дослідницький (таки переважно психоаналітичний) наратив той суб'єктивізм, який, з одного боку, белетризує науковий пошук, а з іншого – формує оповідь-самовираження («*моя* Леся»), тобто у підсумку стає психоаналітичним наративом і про Нілу Зборовську. Після книги про Лесю Українку наратив у художній і науковій творчості Зборовської ставав все більшою мірою науково-белетристичним, все певніше підпорядковувався меті авторського самовираження. У цьому процесі психоаналіз (переважно фрейдистського змісту), був не лише методологією дослідження, а й програмовою засадою, основою рефлексії й самопізнання і, врешті решт, світоглядом.

Ще більше підстав існує для того, щоб класифікувати як психоаналітичний наратив книгу Оксани Забужко про Лесю Українку. Якщо попередні «романи» про класиків, Тараса Шевченка й Івана Франка, були дослідженнями з поступовою актуалізацією психоаналізу як методу, то третій «інтелектуальний роман» став важливою особистою місією письменниці, способом визначити не тільки місце Лесі Українки в національному пантеоні, а й своє власне. Називаючи інакше архетипну роль Лесі Українки – не Велика Хвора, а Ідеальна Коханка, Оксана Забужко настільки зблизила об'єкт і суб'єкт дослідження (а це таки дослідження, до того ж, максимальної інтелектуальної напруги), що теж стала міфотворцем, новою (Іншою!) жінкою-класиком у чоловічому табелі про ранги.

Те, що Леся Українка героїня психоаналітичного наративу, цілком закономірно з огляду на вимоги часу: це спосіб внести об'єктивний погляд у процес канонізації й апологетизації класиків. Коли вони оживають, то стають тілесними, отже не цілком досконалими, як і будь-яка жива людина. Але тільки живі класики мають можливість жити також у своїх творах.

Неймовірний як для України тираж книги Забужко (мабуть, серед власників книги не набереться й сотні справжніх читачів) свідчить про не гаснучий інтерес до персони Лесі Українки. Якою мірою це викличе непідробний інтерес до її творчості – питання, яке поки що висить у повітрі. Але очевидно, що настала пора для використання психоаналізу не лише до особи Лариси Косач, а й до її творів. Унікальність її творчості полягає у суттєвому випередженні свого часу, і це проявилось у багатьох аспектах її життя і творчості. Одна з

них, чи не найважливіша, але ще цілком не актуалізована, – це характер психологізму. Леся Українка, раніше, ніж будь-хто з її сучасників, творить усією своєю творчістю імпліцитний психоаналітичний наратив.

Леся Українка цікавилась відкриттями в царині психології, хоча стати шанувальницею нового напряму, тобто психоаналізу, не поспішала. Вона відкрита до новацій і мод, але водночас обережна, доскіплива, іронічна, все піддає сумніву й уважному перегляду. Не можна стверджувати, що досягнення психоаналізу суттєво вплинули на її світогляд чи творчість (все ж період свідомого його припасування до літератури ще не настав). Але характер психологізму багатьох її творів, починаючи з ранніх, початку 1890-х років, суттєво відрізняється від психологізму сучасної їй української літератури. Можна сказати, що вона вроджений психолог, людина, яка здатна зазирнути в чужу душу і розгледіти там приховані глибини. Але важить також і те, що Леся Українка багато зусиль докладає для самопізнання. Для неї стають очевидними ті прошарки внутрішнього життя, які для сучасників ще цілком закриті.

Завжди лишаються дві речі, за якими ми впізнаємо психоаналітичний наратив: доля конкретної людини (реальної чи вигаданої – не суть важливо) і діагностична функція оповіді про неї. Маркер, який провокує шукати й ідентифікувати психоаналітичний наратив у художній творчості – авторський акцент на внутрішній сліпоті персонажа, на його небажанні зазирнути у власні глибини і збагнути реальні витоки проблем. Діагностика – це процес усвідомлення несвідомого.

Найбільш психологічно насичені ті твори Лесі Українки, які довго лежали не завершені. Виглядає так, що не історія як така не промальовувалась достатньо чітко, аби поставити у ній крапку, а щось було не додумано самою письменницею, щось таке, що заважало поставити остаточний діагноз: і персонажам, і собі.

Яскравий приклад у цьому ряду – драма «У пущі» (1897–1909). Понад десятиліття, які розділяють початок і кінець творчої праці над сюжетом, присвяченим пуританству XVII століття, – це час, який розділяє дві Лесі Українки. Втім, Ларису Косач і Лесю Українку, бо в 1897 році тієї письменниці, яка стане першорядним класиком поруч Шевченка і Франка, ще нема, а 1909 вона вже остаточно посіла власне місце (справа лише за часом, і досить невеликим). Що ж не

дозволяло завершити твір? Мабуть, це не одна, а низка причин, пов'язаних і з життям, і з психологією творчості, але все найсуттєвіше стосується психологічного наповнення персонажів.

Традиційно ця драма визначається як приналежна до проблемного вузла «місія митця і мистецтва». Треба зауважити, що у сюжетах Лесі Українки митців не так багато, як мало б бути з огляду на контекст модернізму, отож драма дуже важлива. Зрозуміло, що конфлікт Річарда Айрона з власною релігійною громадою (нібито одновірців) наближує її до теми «митець і суспільство». У дослідників радянських часів було чимало клопоту з цією обставиною: навіть якщо сковзати поверхнею, не можна обійти той факт, що громада змушує митця до так званої корисної праці і нищить шедеври майстра, і що авторка драми, змальовуючи громаду дуже непривабливою, явно не на її боці. Втім, рятувала проблема релігійності, актуалізована в сюжеті про пуритан, які боролись з ортодоксальністю римського католицтва: цей матеріал надається до трактування ідеї твору в антирелігійному дусі. Заповнення лакун у дослідженнях драми «У пущі» відбулося вже в часи незалежності. Попри появу глибоких і цікавих потрактувань цієї драми, які з'явились в останні десятиліття (зокрема, семіотичний аналіз С. Кочерги, аналіз драми в аспекті естетики нон-фініто О. Вісич), залишається відчуття не до кінця прочитаності цього поліфонічного тексту.

Лишився практично не поміченим явний когнітивний дисонанс драми: суворий присуд героєві, який ніби за всіма ознаками є протагоністом авторки. Протагоніст не викривається, або він не протагоніст. Якщо авторка на боці митця, а не громади, то в чому вбачає причини його трагедії? Що скульптор Річард Айрон, в уста якого вкладаються надважливі тези про місію митця, до якого максимум поваги, співчуття, розуміння (отже, таки протагоніст?), зробив (вибрав) не так? Помилковим було його рішення покинути мистецьку Італію і там досягти слави? Ні, сам Річард добре усвідомлює мотиви свого рішення (*«Я вже звідти рвався, / я вже був ситий тих пишнот, бенкетів, /пестливої венеціанок вроди, / облесливих речей венеціанців, / а що найгірше – пуританська шия / не вміла гнутися по-католицьки»* [5, с. 40]). Авторка ще кількома непомітними, але суттєвими штрихами відсікає рух інтерпретації в той бік. В Італії він мав би успіх, навіть славу (це, окрім іншого,

підтверджує й остання розмова Айрона з мессером Антоніо), але теж мусив би платити надмірну ціну: відмовитись від пуританства, а це для Річарда не лише погляди чи віра, а й вірність роду, власне, це теж означало б зрадити себе. А такі речі не минають безкарно для хисту. Тоді що? Треба було все ж лишитися при громаді? У тому й річ, що Річард не пішов добровільно, його вигнали, а ціна за те, щоб лишитися, була означена надто чітко – ліпити посуд, а не ляльки. Це й означало – ціною власного хисту. Аби мати право бути скульптором, Айрон мусив покинути громаду. Історія друга-скульптора Джонатана це ще раз підтверджує: громаді потрібен не митець, а ремісник, якщо митець погоджується на творення того, що громада вважатиме корисним, він знаходить у ній своє хоч і не надто почесне, а все ж поважне, легітимне місце. Тож важко уявити собі щасливу долю митця-Айрона у громаді пуритан.

Отже, дві громади – та, що плекає мистецтво, і та, що не бачить у ньому жодної ціни, – не надто відрізняються у своєму бажанні приневолити митця, змусити його платити надмірну ціну. Глухий кут, в якому опинився Річард, – знак читачеві від автора, маркер, який підказує, в якому напрямку він має шукати відповідь.

Дослідники змогли цю очевидну невизначеність (митець винний без вини, виходу нема) якоюсь мірою компенсувати сюжетом Деві, який прагне стати художником (вже не скульптура, найбільш «грішне» мистецтво, а малярство) і, можливо, стане ним за допомогою грошей Річарда. Тобто, ніби з'являється трохи оптимізму, щоб затерти гнітючий песимізм фіналу головного героя. Але яким митцем стане Деві, змалечку привчений до компромісу з оточенням (платить ту саму ціну, яку відмовився платити дядько Річард, але невеликими, тому ніби не дуже посутніми порціями), – це ще питання. Розвиток Деві втішає Річарда, створює ілюзію, що життя не пройшло намарне, але ця підсолоджена пілюля не спроможна вилікувати від тяжкої хвороби – втрати сенсу життя. Остаточний знак фіналу – звуки Реквієму, поховальної музики. Як вірянин, відлучений від громади, Річард ще й певен покарання пеклом, але нічого, окрім скорої смерті, не сподівається. Гіршого, більш трагічного фіналу життєвого шляху митця важко уявити: смерть до смерті. Разом із хистом вмерла й душа Річарда. То де ж причина? У жорстокій і тупій громаді, яка завжди охоче йде за годвінсонами? Тобто драма написана заради звинувачення громади пуритан? Авторка явно

застерігає нас від такого тлумачення, даючи аж три зразки громад: італійська, пуританська і Род-Айлендська. Кожна не розуміє митця по-своєму, і тривалий час Річард давав цьому раду, розвивався як митець ще й кидав виклики, стверджував, що не боїться нікого. Отже, питання: «Що саме він зробив не так?» (Або ж які причини трагедії?) – лишається найбільш актуальним.

У першій (1897 року) версії драми основні герої драми не мали імен: «Мати замість Едіта, Сестра замість Крістабель, Чоловік замість Гопкінс, Скульптор замість Джонатан» [5, с. 309]. На мою думку, це дуже показовий штрих, який виводить нас на необхідність психоаналітичного тлумачення. Звісно, статусні імена замість індивідуальних – це віяння часу, алегоризація театру, яка вже проявилася наприкінці XIX століття у Європі, могла наштовхнути й Лесю Українку на думку в такий спосіб дати ширше узагальнення. Але відмова від цього наміру значно цікавіша, адже свідчить про розуміння, що така, хоч і спокуслива, алегоризація у підсумку дасть небажану інтерпретацію: замість реальних людей – статусні маски, домінування соціального пафосу. Цей варіант театру Леся Українка спробує залучити лише один раз – в «Осінній казці», спробує, щоб остаточно відмовитись. Найбільш її цікавить реальна психологія, а ще більше – власні глибини, де ховаються всі відповіді на питання про секрети творчості. Письменниця не протагоніста шукає, а способу витягнути з несвідомого якусь проблему, виявкравити її і розгледіти як сторонню, тобто шукає образів-персонажів для опосередкованого самовиразу. Чорновий варіант без власних імен підказує нам, в якому «трикутнику» слід шукати відповіді на питання, чому у митця вигас яскравий хист: це насамперед сімейні стосунки.

Головний сюжет драми – не в конфлікті з громадою чи навіть Годвінсоном (завжди якийсь Годвінсон у будь-якій громаді є), а в стосунках Річарда Айрона з матір'ю. Едіта могла легко звести нанівець непорозуміння з громадою, аби, як радить Крістабель, хоч трохи стала на оборону сина. Але Едіту веде щось інше. Поведінка її в багатьох сценах здається не лише невиправдано жорстокою, нерозумною, нечулою, але й непослідовною. Здається, все просто: їй очі засліпив релігійний фанатизм, навіяний маніпулятором Годвінсоном. Але насправді скоріше Годвінсон – зброя в руках Едіти, аніж навпаки. Едіта бореться не так за навернення «грішного» (ба

більше – «блудного») сина, як за його безумовну покору матері. У сімейному колі вирують задавнені глибокі проблеми (чисто психологічні, типово фройдівського штибу), які на поверхню виходять у вигляді сутичок, замаскованих під соціальні чи релігійні. Коли Джонатан хоче пояснити Річарду, що ж вимагається від нього у громаді, і зачіпає тему стосунків з матір'ю, Річард гостро обриває його мову: *«Годі! / Про се не звик я говорить ні з ким. / Доволі з тебе знать, що я ніколи / невільником не стану в себе в хаті»* [5, с. 56]. Річард не хоче погано говорити про матір, але питання послуху/непослуху, очевидно, ставилось не раз, і відповідь Річарда свідома й остаточна: *«невільником не стану в себе в хаті»*. На питання, в кого Річард вдався такий запеклий, він говорить про свій великий і шанований родовід: *«Мої всі кревні волі домагались / від короля, від церкви, парламенту, / а я – від них самих. Така вже кров»* [5, с. 56]. Тут сказано достатньо, аби збагнути суть взаємин Річарда й Едіти. Річард шанував батька, за словами Крістабель, *«Наш татусь / був жартівливий завжди та веселий»*. Ще, окрім того, він був не такий набожний, як хоче тепер подати Едіта, адже не послав би сина вчитись в Італію, до ворогів (католики для громади, а особливо Едіти – непримиренні вороги). Цього вчинку покійного чоловіка Едіта не може виправдати досі, власне, саме в тому навчанні вона бачить корінь зла, вважає, що син збився з пуття через поганий вплив розбещених католиків. Мабуть, коли вирішувалось питання навчання Річарда, думку Едіти не те щоб не взяли до уваги (інакше обов'язково прозвучало б сакраментальне «я попереджала!»), а, скоріш за все, вона не мала права на власну думку, втім, як і тепер. Едіта вхопилась за Годвінсона, віддана йому, як ніхто в громаді, навзамін чоловіка, якого втратила. Вона завжди підкорялася, про що свідчить образ Крістабель (Крістабель – ідеальна жінка з точки зору пуританської моралі, адже послух і служіння є стрижнем її життя). Родовід, який завжди боровся за волю, – це винятково чоловічий родовід. А от приділ жіночий – підкорятись чоловічій волі, віддано служити їм. Як добрий християнин Річард виконує настанову «шануй матір», демонструє шанобливе й вибачливо-співчутливе поводження з нею, примирливо реагує на категоричні твердження Едіти, навіть неприйнятні. Але це не допомогло: врешті решт Річард таки зірвався, коли почув, що дорогоцінний віск віддано на свічки, бо шановний Годвінсон не здужає читать при скіпках. Й одразу тяжкий гріх було

синові «пропечатано»: *«Зневажить рідну матір! І за віщо? / За марний віск!»* [5, с. 14]. Згодом відбудеться сцена, в якій Крістабель вмовлятиме матір боронити сина, як велить християнський припис. У відповідь Едіта змушує читати уривок з Біблії про відлучення від усіх рідних того, хто піде за Ісусом. Особливо вражає Крістабель теза *«Хто любить батька чи матір над мене, не годен мене»*, адже вона прямо наказує не коритись матері. А як же тоді бути з вимогою шанувати батьків? Едіта понад усе вимагає покори від сина і не бачить суперечності в дотриманні надто різних вимог, адже вона тепер разом з Годвінсоном, який став посередником між Богом і громадою. Коритись йому і громаді – означає коритись Богу. Лють Едіти у відповідь на непокору сина спалахує миттєво і засвідчує тяжкий комплекс меншовартості, породжений надто нерівними стосунками статей у сімейному і, тим паче, шлюбному житті. Підкорення сина – правдива глибинна мотивація всього її життя, віра в навернення «блудного» сина – це те, що живить її і після багатьох років його вигнання. Годвінсон надихає її не так істинною суттю християнського вчення (як свідчать численні приклади використання цитат із Біблії, воно легко спотворюється на догоду власним амбіціям), як умінням знайти саме ту цитату, те гасло, яке допомагає виправдати власну поведінку, дати їй більш високу, релігійно-месіонерську інтерпретацію.

Сповнена місійного пафосу, Едіта насправді – авторитарна по природі жінка, змушена до покори. Вона не змогла навіть за відсутності чоловіка перебрати на себе сімейну владу, і каменем спотикання став її непокірний син. Служіння громаді в особі Годвінсона є намаганням компенсувати цю поразку, але те, що християнського спокою Едіті не вдасться знайти, – очевидно у фіналі. Навчання Деві, до речі, залежатиме не так від грошей, як від Едіти (підкорена Крістабель не в рахунок), отож посувається під великий знак питання: невтолена і неусвідомлена жадоба знов і знов потребуватиме компенсації.

Річард був схильний ідеалізувати матір, ніколи не намагався скласти їй правдиву ціну. Епізод, коли він ліпить Едіту, зауваживши, що її старість гарна, а сумний вираз нагадує образ Богоматері, особливо яскраво виявляє цю настанову. Річардові потрібна ідеальна матір, аби мотивувати творчий дух. Коли матір почала вимагати

надмірних жертв, він змушений розірвати стосунки. Але ця втрата виявилась кардинальною.

Головну проблему Річарда, як свідчить його історія, треба шукати у стосунках з жінками. Здається, що це лише пунктирний сюжет, але Леся Українка підтягує до нього безліч ниточок від інших сюжетів. Якщо уважно подивитись на нібито релігійні сутички й дискусії, впаде в око їхня несподівана особливість: левова частка цих розмов стосується так званої розпусти. Найпоказовіша тут історія з Дженні, гарненькою, але неглибокою та ще й по-жіночому корисливою дівчиною. Вона сприйняла свій скульптурний портрет, схожий на принцесу, як комплімент залицяльника. У тому, як скульптурний образ захопив уяву дівчинки, в короткий термін перетворив зі скромної на самозакохану, проглядає відомий сюжет Нарциса, який має у культурі також численні жіночі версії, переважно казкові: згадаймо королеву із казки «Білосніжка і сім гномів». Людська врода – манія, яка часто зводить із розуму, стає причиною надмірної самозакоханості (особливо коли за допомогою інших людей висока самооцінка закріплюється), ворожнечі і навіть війни. Цей мотив, через образ Гелени, Леся Українка вже розгорнула у драмі «Кассандра», теж надзвичайно психологічній.

Врода Дженні вочевидь надихнула Річарда, можливо, якби Дженні виявилась трохи тоншою і делікатнішою, його мистецьке захоплення перейшло б у чоловічу закоханість. Але її неприховане бажання затягнути Річарда у шлюб відштовхує художника. Після Дженні він гарячково шукав собі натуру для скульптурного образу (весь цей час насичений мистецтвом, про що свідчить убранство кімнати Річарда, яка за рік з убогої хижі перетворилась на справжню майстерню митця), а коли знайшов – в образі юної дикунки, індіанки, – то запалав вогнем натхнення. Скульптура, ліплена з дівчини, ніби сама собою постала, в дуже короткий термін: так на світ з’являються шедеври. Попри відчуття святотатства і навіть плотського гріха, мистецька річ вразила громаду пуритан. Справжній шедевр став для агресивних вірян знаком спокуси, усіх тих численних спокус, які вони героїчно долали під проводом суворих приписів. І головна спокуса – це, звісно, потяг, кажучи словами Фройда, нездоланне лібідо. Демон цієї спокуси вбачається в кожному порушенні припису. У розпусті Річард був запідозрений двічі, кожного разу, як знаходив прекрасну натуру і надихався нею, створював шедевр. Громада ні

миті не сумнівається в гріховних намірах юнака, вона ніколи не повірить у цнотливість митця. Сестра і матір, які знають правду, намагались, втім, не дуже переконливо, захищати Річарда від звинувачень у звабленні Дженні, але появу дикунки і вони сприйняти не можуть, їхній розум, взятий у шори догм, не може збагнути, навіщо Річард так себе занапастив. Вони нізащо не повірять, що поява вродливої індіанки у хаті скульптора була викликана не сексуальною, а мистецькою мотивацією.

Наприкінці драми, під час розмови з Антоніо про італійські часи Річарда, зринає сюжет про ще одну, власне, першу скульптурно портретовану жінку – Кароліну д'Орсі. Невеличку фігурку знавець мистецтва Антоніо визнає шедевром. Те, що він взяв її до рук мало не побожно (після відвертої критики скульптури, над якою Річард працює), акцентує свідому авторську настанову. Умова, коли хист спалахує натхненням і породжує шедевр, – це закоханість в об'єкт зображення. Але знову, вже вкотре, мотив ймовірної закоханості обертається мотивом розбещеності. Обожнювана Кароліна – насправді світська левиця, жінка, якій щоразу служать не менш як три кавалери. Сам Річард теж говорить про розпусту і розбещеність королівського двору. Цілком ймовірно, що його ідеалізоване, мало не побожне ставлення до жіночої вроди, яке наштовхувалось на нерозуміння, стало вагомою причиною для втечі. Стати утриманцем розбещеної багатої красуні – перспектива не для ідеаліста. Втікаючи від спокусливих венеціанок до цнотливої громади пуритан, Річард сподівався на суголосний світогляд, необхідний йому для збереження внутрішнього балансу і чистоти. Але пуритани, такі непримиренні до розпусти, виявились не кращими за розбещених венеціанців. Точніше, виявилися такими ж самими, лише зі зворотного кінця (крайнощі зійшлися). І там, і там ідеалізація жінки у скульптурному портреті здається прихованим залицянням, свідченням інтрижки між митцем і його натурщицею. В Італії так переважно й було, в Америці це виключено через суворі приписи, але тлумачиться саме так: історія з Дженні та дівчиною-індіанкою викликала праведний гнів пуритан саме через підозру у розпусті, а не через порушення якогось біблійного припису щодо скульптури. Отже, еротично-сексуальний підтекст, який огортає кожен намір Річарда створити ідеальну жінку, з одного боку, забезпечує постання шедевра (із драми ми знаємо саме про три шедеври скульптора і про три жінки, які надихнули його на

створення цих шедеврів), а з іншого – стає головною причиною конфлікту з оточенням і, зрештою, тяжких розчарувань.

Варто під цим кутом зору подивитися на останню, невдалу скульптуру Річарда. Вона не задовольняє його, навіть дратує. Вочевидь Річард вклав весь свій хист у створення цієї постаті, хист у сенсі майстерність. Вишукане вміння побачив у скульптурі й Антоніо. Але завбачив у ній також «розмисловість», робленість, неприродність, і склав причину на надмір думання в процесі творчості. Сам Річард вважає, що вроджений хист зникає, зраджує його. Однак і одна, і друга версії хибні, це зрозуміло читачам на тлі інших трьох шедеврів, ліплених з трьох красунь. У Річарда нема натхненниці-музи, нема поряд жінок, заради яких він праг чогось досягти – матері й сестри.

Важливим штрихом до розуміння, що ж так напружено шукав Річард у мистецтві скульптури, є мотив, умовно кажучи, Венери Мілоської, в драмі не незваної. Образ скульптури невідомого, але славутного майстра змальовано Річардом як приклад, зразок. Розгортаючи цю ситуацію, С. Кочерга зауважила: «у XVII столітті згадка про Венеру Мілоську – це нонсенс, адже знайдена вона була значно пізніше. Проте за духом цей образ виглядає цілком доречним і переконливим, тим більше авторка пише про абстрактну «статую без рук» [4, с. 55]. До цього можна ще додати: в часи Лесі Українки і знахідка статуї, і невдалі спроби доточити втрачені руки – події не такі давні, отож авторка не могла про це писати інтуїтивно, вона напевно усвідомлювала, що робить хронологічне порушення (те, що статуя не названа, – ще один доказ свідомого перенесення образу). Але, очевидно, усвідомлювала також, для чого це робить. І причина мала бути вагомою, бо загалом Леся Українка відтворювала деталі життя давніх епох дуже сумлінно, не фантазувала, а вивчала матеріал. Цей приклад, наведений Річардом у суперечці з вченим магістром, який втішає Річарда колективістським ідеалізмом (ці ідеї добре відомі Лесі Українці, вона не раз їх зачіпає і в художній творчості, і в публіцистиці, і в критиці): мовляв, розвиток людської спільноти забезпечують сумарні зусилля різних людей: хтось почав, хтось продовжив, хтось завершив. Якщо річ необхідна людям – знайдеться той, хто її зробить. Річард заперечує, що от, мовляв, приклад: ніхто не зміг відновити втрачені руки прекрасної статуї. Річардові важливо вірити в унікальність кожного видатного митця. Саме ця віра й

похитнулась, і палкий протест у відповідь на нібито втішну пропозицію свідчить, що Річард ще сподівається її зберегти. Мотив Деві вплітається сюди ж: буде продовжувати незавершену справу митця його талановитий учень, як і стверджує опонент, вчений магістр. Але фінал свідчить про інше: згасла віра у власну високу місію гасить саме життя митця.

То що ж він насправді шукав? Чому остання скульптура так його дратує? Чому три інші так захоплюють усіх, хто їх бачив? Складається враження, що Річард ліпить лише жінок. До чого ж він праг, яке почуття було настільки сильним, що не дозволило закохатись у жодну з прекрасних жінок? Чи не бажання втілити ідеал, вдихнути життя у мертву глину? Стати Творцем, як Аполлон? Мабуть, варто згадати і сюжет Пігмаліона, так добре модернізований Бернардом Шоу в часі Лесі Українки. Тільки Леся Українка заходить у цей сюжет з іншого боку: не оживлювати/облагороджувати мармур, а живу красу доводити до досконалості вічного шедевру.

Нестворений портрет матері, піднесений до Богоматері, є чи не найбільш красномовним штрихом в історії занепаду скульптора. Він підказує нам, що саме шукав Річард: скульптор праг сполучення віри і хисту, розчинення одного в іншому. Це історія про ідеаліста, який тривалий час намагається внести ідеальне в реальність, не хоче визнати, що реальний світ зовсім не такий, яким він його бачить. Двічі реальність змушувала Річарда відступати і шукати нового шляху. Але знайомство з громадою Род-Айленда, здавалось, ідеальною для митця (він сам визнає, що тут йому дана повна воля), але такою ж прагматичною, корисливою, як і дві інші, вселяє відчуття, що весь цілий світ не є сприятливим для нього, для його хисту.

Н. Зборовська, показуючи матір Лесі Українки як авторитарну жінку, часто несправедливу в ставленні до дітей, вказала в зв'язку з цим на образи матерів у творчості: вони всі не надто привабливі. Зробить подібний наголос (вже після Зборовської) й Забужко, з властивою їй категоричністю: «…ціла галерея Українчиних «пожираючих», деструктивних матерів (а інших їх, НЕ деструктивних, у неї й немає, досі, здається, тільки в Н. Кузякіної стало інтелектуальної відваги це константувати), матерів-«Медей», як релігійна фанатичка Едіта Айрон («Залізна»!), «тоталітарна» Mater Edax пані Груїчева («Блакитна троянда») чи хоч би й

простацька і тому з усіх найпрямолінійніша Мартоха Білашиха з «Приязні», котрі безоглядно орудують дітьми «як своєю власністю» аж до повного їх знищення…» [2, с. 434–435]. На думку О. Забужко, у пошуках пояснень за Фройдом йти взагалі не варт, бо він мало що тямив в жіночій психології, а от згідно Юнґу це виглядає, як «війна», без перебільшення, міфологічного масштабу, істинна «битва титанів» (чи пак, «титанок») на терені свободи й сваволі, «материнського» (поганьски-архаїчного) й «людського» (універсально-визвольного) права…» (там само). Теза спокуслива і ніби цілком прийнятна, от тільки дещо розминається з фактажем: «битви титанок» немає в жодному із сюжетів Лесі Українки.

Очевидний для всіх уважних читачів парадокс персонажної структури сюжетів Лесі Українки підтверджує, що в реальних стосунках існував пригнічений конфлікт із матір'ю і потребував компенсації. Ясна річ, цей факт не вписувався в радянський канон, а тому й обходився увагою дослідників (Н. Кузякіна теж висловилася дуже обережно). Сьогодні, коли відбувається руйнація попередніх канонів, важливо не впадати в іншу крайність, не творити міфу на кшталт старого, але навиворіт, помінявши місцями маркери. У зв'язку з образами матерів у творчості Лесі Українки варто звернути увагу на те, що в сюжетах актуалізуються частіше стосунки матір/син, аніж матір/дочка. У стосунках матір/дочка якраз нічого особливого й не відбувається. Крістабель – віддана дружина, сестра, матір, донька. Жертвувати собою ради близьких – її чи не вроджена риса. Дошкуляє їй лише необхідність вибирати поміж близькими людьми. В інших драмах теж нема надто проблемних взаємин між матір'ю і донькою, натомість конфлікт матір/син, від «Блакитної троянди» до «Лісової пісні» й «Оргії», актуалізований. Можна було б витлумачити цей факт як мистецьке маскування, але тоді навряд чи мав місце процес сублімації. Конфлікт матір / син, як і трикутник брат / сестра /матір міг бути вкорінений у несвідоме Лесі Українки більшою мірою, аніж конфлікт матір/донька: вона була сестрою брата, якого любила, але, на відміну від матері, завжди ставила його інтереси вище за власні. Передчасна смерть Михайла Косача, така трагічна для Лесі, втручання Ольги Петрівни у шлюбні справи всіх дітей, зі старшим сином включно, – цей життєвий матеріал цілком міг лягти в основу психологічного наповнення образів у творах. Але

важить інше: діагностична функція. Образ Едіти свідчить, що Леся Українка у своїй творчості насамперед робить наголос на материнській сліпоті. Керуючись нібито добрими намірами, щирою вірою у відданість материнській місії вести дітей до щастя, матері часто ламають своїм дітям життя. Накидаючи їм власну волю у твердому переконанні, що роблять добро, матері не усвідомлюють і не визнають, що ж насправді ними рухає: незадоволені амбіції, вражене самолюбство, комплекси та інші особисті, «надто людські» мотиви. Леся Українка відчула це на собі, бачила на прикладі братів і сестер, не могла не аналізувати. І все ж цей сюжет вповні розгорнувся лише в драмі «У пущі». Та й у ній Едіта викликає скоріше співчуття, ніж обурення. Гарне навіть в старості обличчя, схоже на Богоматір, не може належати цілком негативному персонажеві. Леся Українка відстояла своє право бути митцем і жінкою, всупереч багатьом материним приписам, крім того, змогла вибачити їй завдані образи, до кінця життя зберегла щирі, приятельські стосунки з матір'ю.

П'єса не сублімаційна, а психоаналітична, або ж діагностична. Лесі Українці важливо збагнути (важливо для себе особисто), від чого залежить піднесення чи занепад хисту, адже наявність таланту, який відкривається ще в дитячому віці, не забезпечує появи шедеврів. В історії Річарда Леся Українка діагностує залежність хисту від стану закоханості і стосунків з жінками. У свою чергу, характер цих стосунків визначається роллю матері, особливо якщо митець – чоловічої статі. Причина трагедії Річарда в тому, що витоки його проблем лишились за межею осягання. Релігійний ідеалізм заблокував шляхи до самопізнання. Річард закохувався в жінку як зразок краси, втілення ідеалу, не усвідомлюючи, що елементом цієї закоханості неминуче стає потяг до протилежної статі. В Італії виникла загроза руйнації ідеалу, і Річард втік до світу, категорично налаштованого проти розпусти. Але пуритани, ніби плекаючи цноту, виявились не менш цинічними щодо статевих взаємин. Ідеалізм Річарда неприйнятний в жодному з середовищ. Власне, ідеалізм опиняється під загрозою саме тому, що в нього ніхто не вірить, у ньому підозрюють вишукану маску мистецької розбещеності. Але й праведне обурення ідеаліста не зовсім адекватне, воно виявляє Річардове нерозуміння справжньої психології творчості. Будь-який митець прагне сягнути чогось вищого, доторкнутись до ідеалу, але в одних випадках це сприяє піднесенню недосконалого життя, а в інших – стає

причиною засліплення, протистояння зі світом і, зрештою, занепаду. Річардові забракло справжнього кохання, того почуття, в якому з'єднується духовна й матеріальна природа людини. Навряд чи таке почуття могло вписатись і не зруйнувати світогляд пуританина.

Трохи пізніше в українській літературі з'являться твори, які підтвердять такий діагноз, а життєві історії поглиблять розуміння закономірностей. Насамперед варто згадати роман В. Підмогильного «Місто», в якому герой-письменник пише талановиті твори лише в стані закоханості. Розчарувавшись у своєму захопленні, Радченко розриває стосунки, аби присвятити себе творчості, але чомусь його твори стають вимученими, штучними (розмисловими), пишуться через силу. Спалахує інше почуття – знову приходить натхнення, з'являються довершені твори. Підмогильний діагностує процес творчості зі знанням справи, під впливом психоаналізу. Леся Українка без допомоги психоаналізу, будучи вродженим психологом, першою в українській літературі виявляє цей зв'язок.

Без введення в обіг поняття «імпліцитний психоаналітичний наратив» неможливо розкодувати численні парадокси в сюжетах її персонажів, адекватно оцінити характер психологізму усієї творчості. Діагностична спрямованість більшості історій формує підтекстову напругу, забезпечує поліфонію і парадоксальну ускладненість її творів.

Література

1. Вісич О. Естетика нон-фініто у творчості Лесі Українки: монографія. Луцьк: Твердиня,
2. Забужко О. Notre Dame d'Ukraine: Українка в конфлікті міфологій. Київ: Факт, 2007. 640 с.
3. Зборовська Н. Моя Леся Українка: Есей. Тернопіль: Джура, 2002. 248 с.
4. Кочерга С. Культурософія Лесі Українки. Семіотичний аналіз текстів: монографія. Луцьк: Твердиня, 2010. 656 с.
5. Українка Леся. У пущі. Зібрання творів у 12 томах. Т. 5. Драматичні твори (1896–1906). Київ: Наук. думка, 1976. С. 9-134, 301-311.

References

1. Visych O. Estetyka non-finito u tvorchosti Lesi Ukrainky [Aesthetics of Non-Finito in the works of Lesya Ukrainka]. Lutsk, 2014, 238 p. (in Ukrainian).
2. Zabuzhko O. Notre Dame d'Ukraine: Ukrainka v konflikti mifolohii [Notre Dame d'Ukraine: Ukrainka in the conflict of mythologies]. Kyiv, 2007, 640 p. (in Ukrainian).
3. Zborovska N. Moia Lesia Ukrainka: Esei [My Lesya Ukrainka: Asey]. Ternopil, 2002, 248 p. (in Ukrainian).

4. Kocherha S. Kulturosofiia Lesi Ukrainky. Semiotychnyi analiz tekstiv [Culturism of Lesya Ukrainka. Semiotic analysis of texts]. Lutsk, 2010, 656 p. (in Ukrainian).
5. Ukrainka Lesia. U pushchi. Zibrannia tvoriv u 12 tomakh. T. 5. Dramatychni tvory (1896 – 1906) [In the forest. Collected works in 12 volumes. T. 5 Dramatic works (1896 – 1906)]. Kyiv, 1976, pp. 9-134, 301–311. (in Ukrainian).

Maria Moklitsya. Psychological Narrative in the Works of Lesya Ukrainka (on the Example of the Drama "In the Forest"). The article deals with the differentiation of the term "psychoanalytic narrative" according to use in various fields of science, especially in psychology and literary criticism. The hypothesis is put forward for the introduction into the scientific circle of the concept of "implicit psychoanalytic narrative": the designation of the features of fiction, directed at the diagnosis of mental states, when the awareness of the unconscious is accompanied by the creative process of the writer and forms the basis of understanding the life problems of the character.

It is argued that without the notion of "implicit psychoanalytic narrative" it is impossible to decode numerous conflicts in the plot of Lesya Ukrainka, to adequately assess the nature of the psychology of her work. The diagnostic focus of most stories forms subtext tension, provides polyphony and paradoxical complexity of its works. The example of the drama "In the forest" shows that the implicit psychoanalytic narrative allows us to answer the questions about the causes of the artist's decline and his suicidal desires in the final of the work.

Key words: implicit psychoanalytic narrative, Lesya Ukrainka, "In the forest", psychology.

Моклиця Марія Василівна – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри теорії літератури та зарубіжної літератури Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки, *ORCID ID: 0000-0001-7984-4377;* moklytsja@gmail.com

УДК 821. 160. 1 – 32

Сергій Романов

«Бояриня» Лесі Українки та «Гетьман Дорошенко» Л. Старицької-Черняхівської: діалог текстів у співвіднесенні історіософських підходів

У порівняльному контексті розглянуто історичні драми Лесі Українки та Л. Старицької-Черняхівської, присвячені часам Козацької республіки періоду її занепаду. Письменницям залежало на тому, аби з максимальною повнотою

© *Романов С., 2018*

показати цивілізаційне зіткнення вільнолюбних, але роз'єднаних міжусобицями та приватними амбіціями українців, та деспотичної, однак цілеспрямованої у своїх імперських прагненнях Московії. Л. Старицька-Черняхівська реалізує свій художній задум, актуалізуючи реальні історичні події, в яких задіяно реальних історичних діячів. Для Лесі Українки визначальним стає інтерес до індивідуально-психологічних реакцій на суспільні виклики, тому її герої є вигаданими, але максимально типізованими постатями часу.

Ключові слова: історія, мистецтво, життя, смерть, ворог, війна, честь, обов'язок.

Беручи до зіставного дослідження два такі, здавалося б, суголосні і водночас разюче відмінні твори, потрібно бути свідомим об'єктивних труднощів. Адже ставити їх одне навпроти одного, або нижче / вище, навіть враховуючи те, що в доробкові однієї з письменниць маємо справу з вершинним здобутком, а в іншому випадку (на думку авторки) з не у всьому вдалою річчю, не зовсім коректно. Справа у тім, що кожна з драм, незважаючи на єдиний час написання, належить різним за світоглядом і стилістикою авторкам, а відтак, і літературним періодам, вирішує свої ідейно-художні завдання, має цілком власну історію рецепції та сценічного утілення. Тому доречним видається дискурс не тільки паралельного, а й узаємодоповнюваного, заміщуваного прочитання. Такий підхід, коли не у всьому виправдано тактичними, то з лишком «покривається» стратегічними міркуваннями. Адже вимальовується унікальна можливість побачити особливості притягування / відштовхування не тільки двох різнозаряджених творчих світів (і письменниць, і текстів), а й двох мистецьких епох, увиразнених доробком представників одного покоління.

Узаємодоповнення, про яке йшлося вище, чи не всуціль складається з ланцюга (кола?) протилежностей. Спільною, щоправда, є вихідна точка дії – її час, який, в обох випадках, окреслюється гетьмануванням Петра Дорошенка. Та коли Л. Старицька-Черняхівська будує твір цілком на історичному матеріалі, більше того, робить його частиною оповіді, то Леся Українка, сказати б, іде шляхом найменшого опору матеріалу, моделюючи, в своїй улюбленій манері, до дрібниць достовірний, але вигаданий сюжет. Композиційним каркасом визначається і сам простір твору, що, у першому випадку, є соціально-політичним, а у другому – приватно-особистісним, зведеним на т. зв. рівень мікроісторії. Цим

пояснюється й орієнтованість на події лінійного зовнішнього життя (поточного процесу) і, відповідно, на перипетії внутрішнього світу людини, в усій складності її думок, почуттів та реакцій. Наступною ланкою художньої структури постає персонажна сфера, де головними дійовими особами «Гетьмана Дорошенка» виступають реальні постаті минулого, а в «Боярині» – вигадані, що, зрозуміло, виявляє різні рівні типологізації та психологічного портретування. Останнє багато у чому залежить ще й від статі протагоніста, котру одразу й семантично чітко декларовано назвами творів. Сказане безпосередньо зумовлює сам ракурс зображення і, опосередковано, але з «опертям» на виразні авторські інтенції, чоловічий та жіночий оповідні дискурси. Коли ж, умовно кажучи, спробувати замкнути класицистичну триєдиність на місце дії, то побачимо, що кожна із драм локалізує ситуацію у власному, протилежному іншій, просторі Батьківщини і чужини. Представлена у такий спосіб епоха отримує, можливо й несподівану, однак важливу, і з мистецької, і з історіографічної точок зору, повноту.

Обраний для художнього пізнання час, примітний у багатьох своїх виявах. У європейській історії XVII ст. – це період модерного націєтворення, усталення ідентичності провідних етносів континенту. Україна у цім процесі не була винятком, козацькою шаблею виборюючи власне місце на світовій арені. Та мілітарно здобуту державу втримати не вдалося. Богданова булава виявилася заважкою для наступників, а його спадщина – ласим шматком для сусідів. Однак героїчний чин предків не пішов у непам’ять і їхні далекі нащадки у добу, котра теж зватиметься модерною і розкриє перед Україною нові можливості, актуалізують колишній досвід. Запущена в культурний обіг Шевченком і Кулішем «козацька ідея», уже в останній чверті їхнього століття знайде не тільки відданих і творчих апологетів, а й численних епігонів, зугарних тільки тиражувати маловартісне і поверхове. По-справжньому продовжити й розвинути почате «батьками-засновниками» виявиться до снаги не багатьом.

Основою, довкола якої обертатимуться зусилля талановитих авторів, стане візія «золотого віку» України явленого феноменом Козацької республіки. То ж не дивно, що саме її духовна спадщина ляже наріжником «міфу про походження» і головним культурним ресурсом для національного пробудження і консолідації. А вже сама

нація, за спостереженнями істориків, на конкретно-історичному рівні є постійною базою і практичною моделлю для відродження утраченої або розбудови нової держави. Звідси й усвідомлення інтелектуалами власної ролі та відповідальності за вікопомної ваги процеси, необхідність не тільки згадати минувшину в усій її величі та славі, а й розібратися у втратах, травмах і трагедіях, якими вона рясніє. І особливо проникливими у цій болісній, але вкрай потрібній «роботі над помилками» виявилися жінки. Коли пригледітися до їхніх зусиль «прозирнути» глибінь століть, то виразним постане прагнення дошукатися причин, якоїсь справді неуникненності, фатальності національної поразки, котру засвідчують віки бездержавності. А узята обома нашими письменницями доба – благодатне поле для такого взірця «досліджень».

Гетьманат П. Дорошенка – то переломний час не тільки у зовнішньополітичному, загальносуспільному бутті країни. Не меншої ваги процеси відбувалися й на рівні свідомості, менталітету народу, і найперше у середовищі провідних верств. Саме тоді закладалися основи типу особистості, що її і нині іменовано «імперською людиною». Ось на цих ключових точках національного буття, точках біфуркації та викривлення, й зосереджено авторську увагу. Чому Україна не змогла відстояти такою кров'ю здобуту державність? Які причини переходу вільних статусом і свідомістю людей у підпорядкування? Більше того, добровільне підпорядкування рівного, а культурно, то й вищого – іншому, нижчому? Як відбувається трансформація країни в провінцію, держави в колонію, свободи у рабство? І, мабуть, головне: чому цей алгоритм постійно повторюється? Л. Старицька-Черняхівська шукатиме цьому пояснень передовсім у політичній, а Леся Українка – особистій, індивідуальній площинах.

Конфлікт, що в основі кожної з драм, де з більшою, а де з меншою очевидністю, але виразно виводить дію поза межі поточного (стосовно і часу твору, і часу автора) політичного моменту. Адже, коли прийняти тезу про головну колізію історії як конфлікту культури («живої», динамічної сутності) і цивілізації (усталеної, застиглої структури), то змагання України за свою долю постане не лише у світлі актуальних цінностей – суверенітету, повноцінного державного апарату, мілітарної потуги, релігійного культу тощо. Не менш значущими будуть поняття наднаочного рівня.

У своєму «виборі без вибору» Козацька республіка змушена була визначатися поміж двома цивілізаційними векторами: східним і західним. Останній, представлений Польщею, зазнав поразки, Але й рух у протилежний бік, що на початках уважався таким перспективним, виявився програшним. «Схід» аж ніяк не творив альтернативи. «Прихилитися» до Туреччини або Московії (останню обиралося з огляду на спільну віру) однаково означало відірватися від власного кореня. Про це ж писала і Леся Українка у листі М. Кривинюкові, зокрема коли окреслювала ключову тезу задуманої брошури парафразою із народної пісні «як наші “не знали, кому прихилитися, а которому царю” і як не варт “нікоторому” прихилятися» [2, с. 644].

Спілка з будь-якою із названих країн у яких би формах вона не закладалася – союзницький договір, протофедерація, васалітет – була приречена згори. І річ тут не тільки у політичних обставинах, або зрадливості чи зажерливості котроїсь зі сторін. Дивитися слід глибше, у самі витоки етнічних джерел. А допомогти у цьому зможе Ентоні Сміт своєю недавньою книгою. Працюючи переважно з матеріалом сивої давнини, дослідник однак, не рідко апелює і до пізніших часів. Так, виокремлені ученим універсальні форми національних об’єднань легко проектуються на модерні епохи. Коли ж визначати, так би мовити, територіальне походження, приналежність й ареали поширення визначених моделей у формах державних утворень, то можна помітити доволі чітку поляризацію у векторах схід – захід.

Перші дві моделі є плодами орієнтальної свідомості з її самозамкнутістю, зануреністю у власну сутність і специфіку, вірою у надреальні чинники світоладу. Так, говорячи про «ієрархію», Е. Сміт наголошує, що «у конкретному значення це слово позначає освячений устрій, оскільки вважають, що він відображує і втілює на землі небесний устрій. Є два різновиди такого священного устрою. В першому сам володар є Богом, а йому допомагають верстви духівництва й аристократії, які поділяють частину його святості. [...] у другому й набагато поширенішому різновиді монарх – представник Бога на землі, отримує від нього свої владні повноваження й видає укази його ім’ям, проте згодом і йому можуть надати божественні почесті» [3, с. 108]. Цікаво, що промовистими ілюстраціями заявлених тез рясніє укладений Лесею Українкою підручник

«Стародавньої історії східних народів». Зокрема розділи присвячені Єгипту, Мідії, Персії. А от у частині про Ізраєлітів (євреїв) знаходимо кореляцію з думками британця про публічні культури засновані на «заповіті». Адже «Згідно з цією концепцією, пов'язаною здебільшого з монотеїстичними традиціями, божество обирає спільноту, яка має виконувати його волю, й відокремлює її від інших спільнот, вимагаючи, щоб її члени виконували певні обряди та обов'язки в обмін за його ласку й благословення» [3, с. 109]. У більшості виявів протилежною окресленим (хоча внутрішньо й амбівалентною) постає «громадянсько-республіканська» – третя і найпізніша у часі модель. Її появу слід пов'язувати із грецькою та римською античністю, а отже, протоєвропейською світоглядною парадигмою. Переваги нових форм суспільного рівно ж як індивідуального мислення, а тут є певний поступ, виявляються передовсім у тому, що «члени громади були обмежені світським договором, а не заповітом із Богом і їхнім ідеалом була свобода за умов верховенства світського права, а не самодисципліна пошуку святості і – ще меншою мірою – покора священному династичному устрою. З тієї угоди випливали громадянські обов'язки і публічна відповідальність, зіперті на закони» [3, с. 111]. Слід додати, що теологічний чинник не усувався, а модифіковувався у своєрідну форму «громадянської релігії», яку можна проілюструвати «своїми» культами богів і ритуалів кожного з міст-полісів.

Коли накласти розроблену Смітом концепцію на ситуацію середини XVII ст., то очевидною стане «несумісність» культурно-політичних генів України та її союзників-протекторів. Ні з деспотичною *ієрархією* султанату, ні з азійсько-візантійським симбіозом царату Козацькій *республіці* домовитися не було жодних можливостей. Формою «порозуміння», котру тільки і здатні прийняти східні сусіди, виявлялася цілковита покора, ба більше – мімікрія / асиміляція. Причому особливо підступною тут була «єдиновірна» і «єдинокровна» Московія. Невипадково обидві авторка виходять на усвідомлення абсолютної чужості, інородності «братнього» народу. І те, що він «по-братньому» пропонує – то навіть не трансформація структури, а її демонтаж, докорінна перебудова за іншими лекалами. Так виявляються особливості неприродного, сказати б, генетичного експерименту: насильницьке прищеплення державному організмові однієї спільноти невластивих йому пагонів (політико-культурних

практик) іншої. Як це відбувалося, а головне, чому не сталося відторгнення й показують обидва твори.

На перше питання глибше й переконливіше (бо на індивідуально-психологічному рівні) відповідає «Бояриня». Те, як її героїня осягає новий стан (національність) й статус, (бояриня) можна взяти за процес адаптації чи, швидше, ініціації «інородця», що має свої етапи. Спочатку Оксана, дослухаючись настанов свекрухи, – «З вовками жий по-вовчи й вий», – мусить навчитися носити місцевий одяг та керуватися властивими жіноцтву нормами поведінки (у побуті й «на людях»). Далі треба засвоїти звичаї і традиції, якими б дивними й навіть дикими ті не видавалися, та опанувати мову. І, нарешті, найважливішою та найскладнішою має бути внутрішня трансформація: докорінні світоглядні, морально-етичні, емоційно-чуттєві зміни покликані, власне, й уможливити народження нової особистості – типової і прийнятної для оточення. У схематичному вигляді таким і постає механізм асиміляції, поглинання однієї (колоніальної) культури іншою (імперською). Приклавши до описаного «механізму» пропоновану сучасними істориками концепцію формування націй, не важко переконатися, що Леся Українка на диво цілісно й послідовно описала її (концепції в основних елементах) зворотний відлік, або ж, кажучи інакше, процес денаціоналізації. Адже її героїня послідовно втрачає «*належність*» (одяг, поведінка, мова), «*етнічні зв'язки*» (традиції і закон) та «*почуття*» (самосвідомість, світогляд, індивідуальність). Схожий до актуалізованого у «Боярині» мотив, назвемо його, згадавши «Тараса Бульбу», зокрема взаємини Андрія з панночкою, «гоголівським», переодягання / підкорення знаходимо й у «Гетьмані Дорошенку». Там герой, їдучи на аудієнцію до султана, щоб «приподобитись» йому, теж змушений вбиратися у турецьке «фантя».

Якщо ж наміритися відповісти на друге, з вище заявлених питань, то його розв'язання може і найкомпетентнішого історика завести у хащі версій і трактувань. Тому, оминаючи ймовірні, як і неймовірні, історичні пояснення зосередимося лише на літературно-авторських візіях подій.

Л. Старицька-Черняхівська обирає, точніше підхоплює оповідну лінію художнього історіописання започатковану П. Кулішем і продовжену такими його послідовниками як І. Нечуй-Левицький (дилогія «Князь Єремія Вишневецький», «Гетьман Іван Виговський»)

та М. Старицький (романістика й драматургія). Поміж «Чорною радою» та «Гетьманом Дорошенком» можна віднайти навіть сюжетні перегуки, як скажімо у сценах експозиції твору, де в обох випадках задіяно епізод із мандрівним кобзарем. Саме устами людини з народу, а отже, самим народом, оприявнюється головна колізії тогочасного життя і, як стає згодом зрозуміло, то й усього буття нації у часі і просторі: взаємопоборювання, громадянське протистояння двох таборів, двох лідерів, двох Україн. Конфлікт настільки гострий, що порушено не тільки етнічні зв'язки й родове покревенство, але й знято елементарні моральні приписи. Як розпачливо каже Яненко «Тепер і наші гірш татар». А його позиція, за таких обставин, суголосна Кулішевому Череваневі – заховатися з родиною від світу на загубленому в степах хуторі. Схожими міркуваннями, до слова, керуються і молодята у «Боярині», що своє сімейне кубелечко вирішили звити якнайдалі, там, де його точно не зможуть знайти і зруйнувати – аж у Москві. Та омріяну ідилію природного життя порушує реальність.

Означений конфлікт увиразнено не лише впізнаваними й чітко маркованими, географічно-світоглядними векторами Схід – Захід, а й колізіями внутрішнього порядку. Щоправда, перше вирішальним чином визначало друге. Споконвіку Україна була межовою землею, «чимось поміж» двома світами й культурами, їхнім перехрестям, а з історичної перспективи – територією, де випробовувались різні моделі суспільного ладу, але так і не виробилася (власне, не закріпилася, не втрималася) своя. Від початків майже стихійний, однак щораз сильніше усвідомлюваний рух до республіканської ідеї повсякчас спинявся викликами й спокусами протилежних (але для багатьох і привабливих) систем ієрархії та заповіту.

Стрижневий принцип повносправної держави, виведений ще у часи античності, – «Влада і свобода» (як рівноцінні й невіддільні одне від одного) – у тогочасних координатах невиправно порушено. На Сході засадничим і навіть природним є нівелювання громадянських і особистих свобод, що незмінно скріплює й легітимізує деспотію. В Україні ж ситуація чи не обернено протилежна: безконтрольна, сказати б, бездумна воля так само цілковито унеможливлює оформлення владного, точніше, стабільно єдиновладного державного дискурсу, здатного припинити усобиці та подолати анархію. Як з гіркотою висновує Іван Мазепа в

однойменній драмі Л. Старицької-Черняхівської «Свавілля тут, а там тиранство люте... / Тут кожен пан, – там кожен хлоп» [4, с. 206]. В обох випадках маємо зміщення потрібної рівноваги: «там» – влада і неволя, «тут» – влада і сваволя. Не просто сказати яке становище «краще», однак перше, безперечно, життєздатніше, бо не розриває, не руйнує держави зсередини. А парадоксальність і заразом фатальність українського вибору в тім, що аби зупинити сваволю й зберегти країну, довелося йти у неволю і втрачати державу. І майже паралельно до Мазепиної оцінки вустами московського посланця-боярина письменниця декларує погляд на Україну очима іншого і, тим самим, мотивуючи його зовнішню політику: «Ведь люди тут у вас все худоумны, / Непостоянны, шатость всюду: всяк / В свой дует нос, не крепки вы, сам знешь: / Свой своего воюет, а с того / С соседями нельзя нам жить в приятстве, / Все промысел военный чиним мы» [4, с. 142].

Усе, що чинить Московія в Україні, навіть розруху й насильство, вона схильна пояснювати благом скривдженого. Хоч він, в силу «худоумия» і «непостоянства», може цього й не розуміти, але мусять (!) прийняти, бо то диктовано вищою волею / силою. А суть і природу цієї політики, що з приватного випадку дуже швидко стане загальнодержавною практикою, хапливо пояснює дружині назавжди переляканий боярин «из хохлов» Степан: «Та якби ми не гнули тута спини, / То на Україні, либонь, зігнули б / у три погибелі родину нашу / московські воєводи…» [5, с. 526].

Пробуючи перевірити на окреслених авторками моделях історичну аксіому, що «нація ширша (в усіх вимірах від територіально-політичного – до культурного) за державу», то можна пересвідчитись у її відповідності й водночас невідповідності українським реаліям. Нація, що через поразки у війнах відірвалася традицій, змушена або повсякчас відновлювати утрачену тяглість й самототожність (це виявилося безперспективним), або шукати підтримки ззовні. Тобто переймати / приймати традиції іншого. Останнє видавалося не таким уже й трагічним, адже мислилося у категоріях паритетного і, ймовірно, тимчасового союзу. Та швидко довелося пересвідчитися в ілюзорності цих сподівань і навіть більше – фатальності зробленого вибору.

«Протектор» згоден прийняти тільки упослідження. Більше того, як переконує доля героїв драм, українцеві тоді, щоб вижити важко

було знайти іншу альтернативу, ніж упокорення завойовникові. На догоду чужинцеві доводилося не просто поступитися часткою власної суверенності, стаючи, скажімо, васалом-союзником, а свідомо зрікатися усього набуваючи натомість непевного статусу слуги, безправного холопа. «Чеснота принижених – покора», твердить латинське прислів'я. І саме у такій парадигмі й вибудовуватимуться україно-московські (ряд можна продовжити: україно-польські, україно-турецькі) стосунки: пан / сила, сваволя, кривоприсяга – раб / приниження, послух, страждання. Якесь справді одвічно замкнуте коло. Бо жоден із розрахунків не виправдовується: ані на братів-єдиновірців, ані на братів-одноплемінців, ані навіть сторонніх, чужих релігією і родом, заморських владарів.

Саме за таких умовин і закладається ситуація, що її у постколоніальних студіях прийнято означувати відчуттями «ув'язнення на власній території». Від часів «воз'єднання» і аж до розпаду імперії українці змушені були з цим жити. У «Боярині» авторка тільки абсолютизує згаданий принцип, художньо розгортаючи ідею спільного дому для завойовника і завойованого. Милість, що її пропонує Дорошенкові і його підвладним Москва (і яку вони ніяк не годні оцінити) – це життя під високою рукою у великій державі, в її єдиноправильній системі законів, цінностей і традицій. Підданими цієї держави були й обидві письменниці, що у протоколах жандармського нагляду поблажливо іменувалися «малороссийскими сочинительницами». Себе ж у заданій системі координат вони ідентифікували в іще упослідженішому, та водночас і виклично-небезпечному, статусі – статусі в'язня. Принаймні так було підписано відкритого листа, із піджанровим означенням «маленька поема в прозі», двадцятип'ятирічної Лесі Українки до французької громадськості.

Нагодою до появи листа дали тріумфальні відвідини останнім монархом Росії, Миколою II, Парижа. Те з яким ентузіазмом зустрічали царя французи і особливо тогочасні митці здивувало не лише вільну Європу, а й демократичні кола самої Російської імперії. Вражена «гостинністю» затятих республіканців, виявленої деспоту, Леся Українка й пише згадане послання. У тексті, один із головних акцентів покладено на виявленні справжньої «величі» країни, якою так щиро захоплювалися велемовні європейці. «Чи ви знаєте *славетні побратими* (це звернення в устах «співачки-невільниці

позбавленої імені» (!) набирає особливої виразності), що таке убожество? Убожество країни, яку ви називаєте такою великою? [...] Так, Росія величезна, росіянина можна заслати аж на край світу, не викидаючи поза державні межі. Так Росія величезна, голод, неосвіченість, злодійство, лицемірство, тиранія без кінця, і всі ці великі нещастя величезні, колосальні, грандіозні. Наші царі перевершили царів єгипетських [...]. Ваша Бастілія була ніщо в порівнянні з ними. Приходьте ж, великі поети, великі артисти, подивитися на велич наших бастільських фортець» [6, 8, с. 18].

Прикінцеве звернення примітне у вивершенні каскаду іронії, якою перейнято лист. Зрозуміло, що авторка не намірялася просвіщати або повчати європейців як їм ставитися до Росії, ані у її величі, ані у її ницості. Не апелювала вона й до совісті та почуттів волі, рівності й братерства, котрими прославилася Франція. «Голос душі», який неможливо «згнітити», коли й звернено до когось, то хіба що до вищої справедливості, якою б ілюзорною та не видавалася земному панству. Натомість увесь логічно-мотиваційний ряд і пафос аргументації скеровано на абсолютно не гідне людини урівняння (навіть вивищення) «царства неволі» зі «світом свободи».

Виявлена Лесею Українкою колізія має реальну історичну підоснову, згодом увиразнену і її драматичною поемою. Річ про віковічний цивілізаційно-світоглядний, а також внутрішньо-організуючий, мобілізаційний конфлікт Росії – конфлікт із Заходом. Україна, що поза власною волею, але таки стала частиною Московії / Росії, також була включена у це протистояння. Хоча насправді, і в цьому парадокс і трагедія, її головний конфлікт – конфлікт з імперією. Країна, змушена підтримувати протиприродну боротьбу (у тому філософію і стиль буття), бореться, насправді, з власною природою, а отже, руйнує саму себе. І то чи не сильніше, аніж це робив би завойовник, що подолав / переконав завойованого, крок за кроком, вправно і наполегливо розмиваючи, заміщаючи чужорідними елементами, підмінюючи його справжню сутність. Як спробу викрити цю облуду і замислювала свою історичну працю Леся Українка, покладаючи надію на те, що вона «послужить хоть якимсь “противоядием” тим брошуркам про Хмельниччину і “возсоединение”, що служать досі єдиною історією України на “народных чтениях” і, може, таки труять не раз думку народню. Поряд з тим се буде проба показати органічний зв’язок нашої

недавньої минувшини і її ідеалів з теперішнім нашим становищем і всесвітніми демократичними ідеалами» [2, с. 645].

Зрозуміло, що Московія як патримоніальна ієрархія, а нею вона була від початків і аж до краху 1917 р., найменші паростки демократії та ще й зрощені у національному ґрунті безжально винищувала. У часі ж сумнозвісного «воссоединения» ще доводилося приховувати власні наміри за обіцянками та незначними поступками. Граючи на почутті справедливості, вдалося сформувати ідею та образ богобоязливого, чесного і милостивого владаря, що може запевнити права й потреби усіх своїх підданців. Власне цей образ (або міф) у самій Московій був настільки потужним, що навіть перетопив усі інші націєтворчі ферменти. Як пише Е. Сміт, у спеціальному розділі під назвою «Російський виняток», «Етнічний міф про "русский народ" ніколи не звільнився від набагато могутнішого ідеалу справедливого царя, батька свого народу, а отже, й династичного міфу про обраність. Під час подальшого розколу 1660-х років етнічний російський міф, здається, краще характеризував поселення старовірів, натомість династичний міф щораз більше відступав від нього і прив'язувався до дедалі ширшої Російської імперії, надто після Петра I і його наступників» [3, с. 123].

Міркування Лесі Українки, під цим оглядом, оберталися довкола магістральної ідеологеми російського імперського дискурсу, руйнування якого слід починати саме з осердя. «Хотілось би, – окреслює авторка задум майбутньої праці, – *фактично* доказати (цитатами з автентичних джерел, що зовсім можливо), як сама *М[осква]* прищепляла, з великим трудом, правдами й неправдами, віру в те, ніби все зле робиться без відома царя, та обіцянками замилювала очі, тут же *свідомо* збираючись не додержати їх. Хотілось би викрити всю ту деморалізацію, що вносила вона в наш народ. [...] Маю замір скористати з усіх вільнолюбивих традицій, які ще можна тепер знайти в нашій етнографії (в тім мені стають у великій пригоді праці Драгом[анова]), та доказати, що політика царів була завжди однакова по духу від Алекс[ея] Мих[айловича] до Ник[олая] II і що чим виразніша була індивідуальність царя, свідомість його і *самостійність* супроти "панів" і всяких "злих порадників" (чим більше він "все знав"), тим гірше діставалось від нього Україні, бо тоді він *сам* напускав на неї всяку галич (приклади Петро I, Катерина II, Ник[олай] I)» [2, с. 644]. Саме абсолютна,

усюдисуща і в потузі своїй незбагненна влада, закріплена постаттю володаря, виступає опонентом, власне незборимою стороною конфлікту, в якому довелося брати участь героям обох письменниць. Показово, що самого царя серед дійових осіб у творах немає. І це лише підсилює всі атрибути сакралізації (аж до межі демонізації) влади, про які йшлося вище. Отже маємо очевидний випадок фантомного персонажа, котрий, усе ж, виступає одним із головних емоційно-змістових центрів оповіді.

У «Гетьмані Дорошенку» діють поплічники царя. І то діють у спосіб, з якого Московія користала в усіх своїх закордонних оборудках: шантаж, лестощі, обіцянки. Розіграно й улюблену, а в українських обставинах, майже безпрограшну карту зіткнення непримиренних таборів: Дорошенка і Самойловича. Обом пропонувалися однакові умови і той, хто перший на них пристане та переконливіше доведе власну відданість і отримає підтримку. Виграв, зрозуміло, останній, адже принциповості й відкритій рішучості опонента протиставив зброю у політиці значно потужнішу – хитрощі, схильність до у тім числі й моральних компромісів, угодництво.

Коли у ще не цілком приборканій Україні доводилося задіювати імперський принцип «розділяй і владарюй», то у себе, в Московії, влада уже не ховалася. Надії, які плекав Степан у розрахунках допомогти покривдженим намісниками-воєводами землякам розбиваються об глухий мур обурення й погорди. Марність сподіванок на високу ласку доводить уже сам спосіб у який Степан хоче звернутися до царя, подаючи листа-клопотання привезеного козаком Яхненком: «Як буде він під чаркою, то, може, / я догоджу йому, він часом любить / пісень “черкасских” слухати, та жартів, / та всяких теревенів, не без того, / що й тропака звелить потанцювати» [5, с. 531].

Уже сам психологічно-поведінковий ракурс спілкування – наказ / забаганка – виконання / самоприниження – виключатиме порозуміння, а тим паче компроміс. Та й сам лист, переданий у такий своєрідний «дипломатичний» спосіб – це всього лиш смиренне прохання ображених інородців на яке владар може (і навіть повинен) не зважати. «Москва сльозам не вірить», згадує Степан відоме російське прислів’я, забуваючи, щоправда, (чи не навмисне?) проказати його до кінця, – «а кров бере».

Важливо, що на проблемі недовіри, як стрижневій в україно-російських узаєминах, Леся Українка планувала зупинитися у згаданій брошурі окремо, заявляючи: «Покажу як “москаль віри не діймає” від початку аж досі» [2, с. 644]. Загалом становище Степана при царі, мимоволі, але коротко і точно, окреслює людина зі сторони, з Батьківщини (!) Яхненко: «пахоля». Саме у такому ракурсі потішних (і покірних) хохлів, українців і готові сприймати в Московії, ні на мить не забуваючи, однак, про «шаткость (зрадливість) малороссийскую». Як звіряється Яхненкові співрозмовник: «Нам не вірять» тому й «з очей спустити нас надовго не зважаться» [5, с. 528].

Спосіб, у який контролюють рабів, простий, але дієвий – страх. Переконливо його дію на прописано в епізоді з листом і грошима, що їх Оксана хоче надіслати посестрі-братчиці в Україну. Мотивуючи своє прохання відмовитись і від наміру допомагати комусь на Батьківщині, і спілкуватися з рідними та друзями, Степан наводить усе той же аргумент – страх, смертельна загроза існуванню. Загалом окреслене почуття стає визначальним, аж на рівні інстинкту, в житті молодого подружжя.

У традиціях ієрархічної держави усе, що має васал, включно з життям, належить правителю і за найменшу провину чи й підозру в нелояльності буде відібране. Божий намісник, котрий з ласки наділяє підданців владою і матеріальними благами вимагає, натомість, цілковитої відданості й сліпого послуху. І це його високе право, адже інші в усьому залежні. Це як угода з дияволом: варто щось узяти і вже належиш йому назавжди. Так, у відповідь на благання Оксани рятуватися втечею, Степан, як найсильніший аргументів, наводить і той, що ніяк не зможе повернути отримане дарувальнику. Не випадково, і Старицька-Черняхівська прописує це особливо виразно, у знак «прихильності» цар обіцяє Дорошенкові та його полковниками і боярські шапки, і «вотчини», і «казну». Все, аби тільки облишили «марити» ефемерною самостійністю і єдністю країни, долю якої, насправді, уже вирішено на вищому рівні. А поразка гетьмана, як політичного лідера, обумовлюється тим, що він не зміг забезпечити матеріальних, потреб свого народу: «Забувся я, що хліб миліше волі, / Забувся я, що власнеє життя / Вам кожному миліш життя Вкраїни. / Хай гине все: аби-но пампушки / Та ситий борщ були вам! Дурню, дурню, / І марнодум, і блазню навісний» [4, с. 171].

Один з головних конфліктів вибудувано саме на протиставленні громадського й особистого, духовного та матеріального. За цією шкалою згруповано персонажні лінії вищого – еліта (обов'язок) – чернь (потреби) – та нижчого, персонального рівнів – Дорошенко, Мазепа (ідея, гідність, саможертовність) – Пріся, Самойлович (бажання, влада, насолода). Останнє, як це і буває у житті, перемагає. Бо такі цінності й простіші, приємніші, й зрозуміліші, ближчі загалові. Але тріумф Самойловича, і головний герой це бачить з усією виразністю подоланого ницим ошуканством лицаря, – це тріумф раба, що сп'янілий від перемоги, навіть не добачає у ній зерен майбутньої поразки: «Рабами всіх поробить він навіки, / Продасть усе і переможе всіх, / Не духом, ні, всіх переможе хлібом» [4, с. 186]. До слова, одним із наскрізно-символічних образів драми є образ пшениці, яку все ніяк не можуть зібрати завжди голодні (!) поселяни. Збіжжя витолочується кіньми, горить у вогнях постійних воєн, або попросту грабується.

Більшість з тих, хто перейшов на службу до ворога, як писала Леся Українка – поетеса, «продався за лакомство нещасне, за розкóші». Хоча чи не кожен намагається пояснювати свій вибір політичними, особистими, навіть патріотичними мотивами, але ніколи не визнає закидів у зраді, пристосуванстві чи просто доленосній помилці, засліпленні. Недарма ж у суперечці з Іваном Перебійним, якою, по суті, й відкривається твір, Степан, боронячи гідність покійного батька, подає саме це, найпоширеніше виправдання: «Не зраджував України мій батько! / Він їй служив з-під царської руки / не гірш, ніж вороги його служили / з-під царської корони» [5, с. 497].

Письменниці тут вдалося передати одну з ключових колізій українського життя. Для багатьох, і то направду не найгірших громадян Козацької республіки, їхня країна переставала бути їхньою долею. «Чужим панам служити в ріднім краю / він не хотів, волів вже на чужині / служити рідній вірі» [5, с. 498], – завершує Степан апологію батька і свою власну, до речі, теж. Королівська Польща, а згодом ще більше царська Московія давали можливість облишити попереднє життя й знайти собі інше – краще, безпечніше, багатше перспективами. Та чи було, могло бути те, інше, справжнім?

Буття Степана, як і його родини (його і дружини; сестра завезена до Московії юною, брат уже там народився, а мати готова померти), є

гранично неприродним, адже він живе несправжнім, не своїм життям, а отже, фактично не живе – існує. Тому неминучими стали зрушення не лише в громадсько-політичній, а й особистій площині. Ословлений елліном Піндаром етичний принцип, що ліг в основи європейської цивілізації, – «Стань тим, чим ти є!», у заданих умовах не працює. Степан не може бути діяльним учасником власного життя, керувати ним. Він об'єкт, яким маніпулюють, а не суб'єкт здатний до самостійної дії. Він постійно сподівається, що якось (чи не само собою) все там на Україні «утихомириться». Його поведінка нагадує дитячу реакцію на небезпеку – заплющити очі й усе минеться. Власне, доказів інфантилізму в діях та психології героя чимало. От хоча б згадати спосіб у який він намагається здобути прихильність батюшки-царя, вручаючи тому супліку з України: за гарну поведінку слід очікувати відповідної нагороди. Як видається, у цьому напрямі слід шукати й джерел того переконання, що українці (як діти) абсолютно не здатні до самоорганізації, а відтак, і належного облаштування й забезпечення власного існування.

Мислення у категоріях свободи не можливе для імперської людини не тільки зі страху перед системою, частиною якої вона мусить почуватися. Посутніми видаються й чинники психологічного, екзистенційного плану. Ця філософська система оперує, завдяки Ж.-П. Сартру, поняттям «страху свободи», під яким розуміється стан, що очікує індивіда на шляху до визволення; більше того, зазвичай зупиняє його рух у вказаному напрямі. Адже свобода, це не тільки незалежність, але й, і то перш усього, тягар відповідальності за свою долю. У випадку ж героя «Боярині» все ускладнено ще й обов'язками перед родиною. Тому на розпачливе прохання Оксани облишити все й тікати світ за очі, стати, хай і знову в чужих землях, вигнанцями, паріями, блукачами, але *вільними*, чоловік може відповісти тільки запереченням. Бо і там буде те саме.

А взагалі, чи існував вихід із глухого кута, у якому на той час опинився українець? Приреченість Козацької республіки, вочевидь, не залишала йому жодної громадсько-політичної альтернативи, навіть, коли на чолі стояв сильний лідер. Це й показала Л. Старицька-Черняхівська. Але поразку великих гетьманів Дорошенка та Мазепи (в однойменній драмі 1928 р.) вона пояснює не тільки зовнішніми чинниками. Значною мірою провина лежить і на самих українцях. Звідси, очевидно, й романтичний поділ персонажів на позитивних та

негативних, диктований вірою, що активними діями можна змінити світ. Насправді ж Самойлович, як і ті, хто перекинулись до нього, зрозумівши за ким майбутнє, всього-навсього типові люди свого часу. До слова, таким, «типовим», і мабуть, зумисне, змальовано у «Боярині» й Степана.

Підхід, задіяний у «Гетьмані Дорошенку!, геть інший. Героїчна доба, якою було для українців XVII ст., передбачала наявність героїчних постатей, котрими, зрозуміло, керують високі й не менш героїчні пристрасті. Так свідома настанова на героїзацію напряму́ кореспондувала з намаганням, через возвеличення національного духу, національної історії піднести їх до регістрів і навіть трагедії світового духу й всезагальної, універсальної історії. Більше того, в особі протагоніста драми бачимо спробу увиразнення пасіонарної людської волі, що повстає проти трагедії історії.

Окреслені завдання надавалися до реалізації у концепції сильного героя, що стала стрижневою для драматургії Л. Старицької-Черняхівської. Чи не повсюдно її герой – герой дії, особистість волюнтаристського типу (сліди читаного в молодості Ніцше?), цільна, зрозуміла, приваблива. Здається, авторка заповзялася перевірити можливості людської стійкості, здатності підпорядковувати індивідуальне життя вищій меті – суспільству, ідеї, історії. Усе це теж значною мірою вплив романтизму з його думкою про виняткову постать чи генія (політичного діяча або філософа, митця), годного бути посередником між нацією та новими ідеями й духовними обріями справедливого світу. До компетенції «обраного», висунутого й визнаного громадою лідера, входить і завдання трансформації ідеї у віру, більше того, спроби реалізувати їх.

Зрозуміло, що останній етап найважче дається до втілення. А все через те, що мається до діла з найтоншою субстанцією, простором, власне, помежів'ям теоретичних засновків та життєвої реальності. В гуманітаристиці цей феномен пояснюють дуалістичною противагою «філософії історії» (високі ідеї і наміри) та «політичної практики» (квапливі дії і насильство). З непереборними труднощами у досягненні мети повсякчас стикаються герої Л. Старицької-Черняхівської. І омріяний ідеал соборної самостійної України для Дорошенка так і лишається нездійсненною мрією. Хоча для переведення її у дійсність він зробив усе, що міг і навіть більше. На

жах таким православним пацифістам як Степан з «Боярині» правобережний гетьман навіть (і про це згадує герой Лесі Українки) наважився розв'язати братовбивчу війну, прикликавши на поміч непримиренних ворогів Христа – турків і татар. Та однак програв. Причиною поразки, і тут письменниця сміливо пішла проти панівної у тогочасній науці народницької концепції, чи не в усьому є посполитий люд, маса, юрба. За всі свої зусилля й саможертовність герой дістає лишень нерозуміння, відчуження, ненависть: «Клянуть мене за те, що в боротьбі / На долю їх припав нещасний жереб? / А чи ж здобув без жертви волю хто, / Чи хто добув її без сліз і крові, / Чи хто розбив словами кайдани / І визволив лиш ласкою з неволі?» [4, с. 155].

На цьому рівні проявляється ще одна наскрізна, також цілком романтична, лінія конфлікту – протистояння одиниці та громади. Услід за Кулішем переакцентовано у новому контексті, ідею загальнонаціонального лідера, довкола якого в кризові моменти історії, належить об'єднатися не тільки його ідейним соратникам з числа вищих верств, а й усій спільноті. Саме звідси, через урядування свідомої власної місії еліти лежить шлях і до сильної держави. Прихильником цього виступає у творі генеральний писар Мазепа, що повсякчас схиляє гетьмана до рішення узяти на себе всю повноту влади. Однак довершити задумане, після вдалого першого кроку, ані його патронові, ані, як дізнаємося зі згаданої драми 1928 р., самому Іванові Степановичу не судилося. У «Івані Мазепі» протистояння черні (темного, несвідомого низу) та старшини (освічених верхів) продовжено й навіть, у світлі більшовицького перевороту 1917 р., загострено.

Класове протистояння відігравало помітну роль в українській історії модерних часів, як і загалом в історії європейських країн. Розумінню цього сприяли соціалістичні теорії, поширені на рубежі XIX – XX ст. Віддаючи належне політичним складникам названих учень, вихідці зі станового дворянського середовища (колишньої старшини) Л. Старицька-Черняхівська та Леся Українка, однак, узялися за художнє дослідження «помислів і чинів» своїх далеких предків. Остання з названих авторок, більше зважаючи на просвітницький характер запланованої історичної брошури, ніж на власний інтерес, планувала розглянути, як публіцистка київського соціал-демократичного гуртка, проблему суспільних низів у інтернаціональному аспекті. І ось її головні резони: «Спинюся на

спілці запорожців з Булавиним та іншими бунтовщиками і виведу з того можливість спільности інтересів черні української навіть з москалем, тільки з "чорним" або "сірим", та не з "білим". Я можу виразити свій погляд на історію підмосковської України такою перифразою Маркса: "Ми гинули не тільки від клясового антагонізму, але й від недостачі його" – хотілось би доказати сю тезу, та, звісно, се залежатиме від снаги» [2, с. 644].

Доводити обрану тезу авторка, проте, не стала – ні в тому часі, ні пізніше. Навпаки, вона робилася щодалі, то переконливішою самостійницею, прихильницею «виступів на власну руку», без спілки з сусідами на будь-якому з рівнів соціальної драбини. Конфлікт поміж особистістю і юрбою, що так по-художньому яскраво намітився в «Одержимій» (до 1902 р., часу підготовки брошури, була написана тільки ця річ), стане у її драматургії одним із магістральних. А життя і змагання простолюду, особливо у творах на теми з минулого, відійде не те що на другий, а третій чи навіть четвертий план. Це спостереження можна поширити і на доробок її близької подруги. О. Забужко, тут, розташувавши історичні твори Старицької-Черняхівської у тематично-хронологічній послідовності (від доби Хмельниччини і аж до часів декабристських рухів та Кирило-Мефодіївського товариства), пропонує на їхнє ідейно-світоглядне означення, до речі в контексті розмови про «Бояриню», цікаву і, думається, посутню дефініцію: «белетризована історія еліт» [1, с. 385–386].

За такого підходу, драми письменниць постають ще й спробами пояснення і увиразнення ролі («Бояриня») та реабілітації («Гетьман Дорошенко») української старшини. В описуваній епосі почалися незворотні зміни у суспільстві Гетьманщини, які можна назвати трансформацією (чинний й інший термін – «асиміляція») національно-станових призначень і ролей. Раніше вільний козак – «сам собі пан» – ставав дворянином, поступово входячи у загальноімперське середовище «служилых людей». Лицар обертався на чиновника. У світоглядному вимірі це можна показати через зміну / заміну ідей свободи (утім й від матеріальних благ; Леся Українка тут говорила про зразки «комуністичного господарства»), рівності й обов'язку (тільки перед Богом і Вітчизною) на ідеї влади й власності (утім й над ближнім своїм і його майном; процес закріпачення) та служіння государю, який і гарантує всі ці блага.

Водночас, незважаючи на поразку, якої зазнають герої творів, їхні (творів) фінали виявляють чи, точніше, залишають простір для надії. Умираючи, Оксана заповідає чоловікові жити заради майбутнього знедоленої України; тільки це ще й підтримує героїню у передчутті неминучого: «Борцем не вдався ти, та після бою / подоланим подати пільгу зможеш, / як ти не раз давав... [...] / колись там... знов зібравшися до бою, / вони тебе згадають добрим словом... / а як і ні – не жалуй, що поміг» [5, с. 558].

Увесь цей прикінцевий епізод також можна інтерпретувати не тільки у футурологічному, а й конкретно-історичному вимірі. Відсутність можливостей збройно обстоювати долю власної країни (останнім гетьманом, який до цього закличе, стане І. Мазепа) не означає відмови від боротьби за неї іншими способами. Після краху Козацької республіки лицарів шаблі змінять лицарі пера і слова. У цьому ж напрямі міркував історик М. Шкандрій, переконуючи, що «Одна з ідей («Боярині». – *Р.С.*) полягає у тому, що розвиток національної свідомості та опозиційної політики можна здійснювати навіть в украй деморалізованому середовищі, вдаючись до “негероїчної” діяльності» [7, с. 313]. Щоправда, наведене твердження дослідник найперше приміряв до часу написання твору, часу авторки і її рефлексій над ним.

Фінал «Гетьмана Дорошенка», значно утім пафосніший та прозоріший, трактує означені речі у загалом схожому контексті. Здеморалізований крахом держави та занапащеним для неї життям, герой отримує слова потіхи й надії з вуст алегоричного образу матері-вітчизни. Її запевнення, що його зусилля і пролита кров не минуть на марне він заслужив за найбільший чин патріота: «Украáїні / Ти дав *минуле*, сину, і воно / Уродить нам прийдешнє» [4, с. 193]. А в розмові з тестем Яненком, до історичного виправдання своїх дій, гетьман отримує і духовну сатисфакцію і, водночас, через апеляцію до стражденної долі Христа, легітимізацію. Виявляється, що згідно вищих законів, земна поразка, якою б нищівною вона не видавалася, згодом може обернутися набагато потужнішим звершенням, яскравим прикладом й натхненням величного подвигу: Бува – перемагає й подоланий [...] / Душі своєю силою. Та сила / Не умира, вона живе й живе, / І душі всіх запалює, й єднає, / І перемогу вічно добува» [4, с. 186].

Певність, що людина, яка бореться і страждає, неодмінно лишається переможцем, абсолютна. Обставини, фатум, навіть Божий

промисел, нічого не може виправдати бездіяльності та байдужості, сну розуму і серця. Особливо виразною ця ідея постає в інтерпретації Лесі Українки. У неї вона отримує додаткове посилення й розширення через актуалізацію, зовсім відкинутого Л. Старицькою-Черняхівською, прихильницею поважного, скерованого на пошуки позитивного, усвідомленого, єдиного змісту минулого, концепту «іронії», як сенсу історії. Трагедія її героїв, і вигаданих (Оксана, Степан), і реальних (Дорошенко, Яхненко), не так особиста, як історична. На щоб не зважилися ці люди, їхні зусилля тут і тепер, у практичному часі будуть даремними. Козацька республіка приречена, а разом з нею приречені й вони – її діти. А що можна протиставити відносному, реальності, що не піддається «направленню»? Тільки власну волю скеровану у вищі, не підвладні земному виміри буття. Інакше кажучи, первинне й визначальне – вічне, а не історичне. І в якийсь із найгостріших моментів – душевної муки, а не збройної боротьби (!) – героїня «Боярині» розуміє це з усією очевидністю.

Література

1. Забужко О. Notre Dame d'Ukraine: Українка в конфлікті міфологій. Київ: Факт, 2007. 640 с.
2. Косач-Кривинюк О. Леся Українка. Хронологія життя і творчости / Репринт. вид. Луцьк: ВАТ Вол. обл. друк., 2006. 928 с.
3. Сміт Е. Культурні основи націй. Ієрархія, заповіт і республіка. / Пер. з англ. П. Таращук. Київ: Темпора, 2010. 312 с.
4. Старицька-Черняхівська Л. Драматичні твори. Проза. Поезія. Мемуари. Київ: Наук. думка, 2000. 848 с.
5. Українка Леся. Драматичні твори. Київ: Дніпро, 1989. 761 с.
6. Українка Леся. Зібр. тв.: У 12 т. Київ: Наук. думка, 1975–1979.
7. Шкандрій М. В обіймах імперії: Російська та українська літератури новітньої доби. / Пер. з англ. П. Таращук. Київ: Факт, 2004. 496 с.

References

1. Zabuscho O. *Notre Dame d'Ukraine: Ukrainka v konflikti mifologiy* [Ukrainian in conflict of mythology]. Kyiv, 2007. 640 p. (in Ukrainian).
2. Kosach-Kryvyniuk O. *Lesia Ukrainka: Khronolohiia zhyttia i tvorchosti* [Lesya Ukrainka: Chronology of life and creation]. Lutsk, 2006, 929 p. (in Ukrainian).
3. Smit E. *Kulturni osnovu nacii. Ierarhia, zapovit i respublika*. [The Cultural Foundations of Nations: Hierarchy, Covenant and Republic]. Kyiv, 2010. 312 s. (in Ukrainian).
4. Starytscha-Chernachivska L. *Dramatuchni tvory. Prosa. Poesia. Memyary.* [Dramatic works. Prose. Poetry. Memoirs]. Kyiv, 2000. 848 p. (in Ukrainian).

5. Ukrainka Lesia. *Dramatuchni tvory*. [Dramatic works]. Kyiv, 1989. 761 p. (in Ukrainian).
6. Ukrainka Lesia. *Zibr. tv*. [Collection works]. Kyiv, 1975–1979, vols 1–12. (in Ukrainian).
7. Schandryi M. W obiymach imperii. Rosiyska ta ukrainskha literaturu novitnoi doby [Russian and Ukrainian literature of new times] Kyiv, 2004. 496 p. (in Ukrainian).

Serhiy Romanov. «Boyarina» by Lesya Ukrainka and «Getman Doroschenko» by L. Starytscha-Chernachivska: the Text's Dialog over Comparison History-philosophy Conceptions. In this article the two historical drams of Ukrainian writers of the break of the XIX and XX centuries are outlined. The article focuses on cultural, social and psychological aspects of historical period middle of XVII centuries in Ukraine. The main problem in the artistic works of both writers is loss independence by Kossack Republic (the current name of Ukraine) because of aggression Moscowia (the current name of Russia). For the L. Starytscha-Chernachivska's art conception is very important to show political and military way capture by Moscow monarchical despotism free but unlinked kossack's higher social class. This writer draws attention to real historical events (civil wars, invasion of Turkish Sultan in East Ukraine, relationship with Poland)and real historical persons (P. Doroschenko, I. Mazepa, Mechmed IV). For the Lesya Ukrainka art conception is very important to show the typical man's of the era individual reactions on time call. So the heroes of this writers is fictional characters.

Key words: history, art, life, death, enemy, war, dignity, duty.

Романов Сергій Миколайович – кандидат філологічних наук, доцент кафедри теорії літератури та зарубіжної літератури Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки, *ORCID ID: 0000-0003-1404-4584;* sergmr@ukr.net

УДК 821.161.2-1.09Українка

Лариса Семенюк

Візія любові у творчості Лесі Українки в контексті української літературній традиції

У статті підсумовано дослідження любовної традиції в українській літературі, окреслено найбільш загальні тенденції й закономірності у підходах до цієї теми митців різних літературних епох – від середньовіччя до модернізму, розкрито діалектику розуміння любові у творчості Лесі Українки. Наголошено, що письменниця у своїй поетичній та драматичній творчості

© *Семенюк Л., 2018*

підносить жертовну любов, несумісну з ортодоксально-релігійним світоглядом («Одержима»), метафізичну, містичну любов, вищу за смерть («Айша і Махоммед»), вибудовує власну концепцію любові, що є ключем до розуміння її художнього світу.

Ключові слова: Леся Українка, любовна традиція, «Одержима», «Айша і Махоммед», лірична поезія, драматична поема.

Невмируще, освячене віками історії і людським досвідом почуття любові, незалежно від ідеологій та суспільних установок, було й залишається однією з магістральних тем мистецтва, і насамперед мистецтва художнього слова. На жаль, спеціальних досліджень про цю наскрізну тему нашої національної літератури вкрай мало. Одне з останніх – «Теорія українського кохання» М. Томенка (Київ, 2002) – трактує її переважно в епістолярному та життєвому вимірах і обмежується часовими рамками кінця XVIII – XX ст. Як зауважує сам автор, його праця – це насамперед історико-публіцистичне есе, де осмислення проблеми здійснене за допомогою філософського, літературного та етнопсихологічного матеріалу [8, с. 5]. Тож любовний дискурс тисячолітньої української літератури все ще залишається малопізнаним феноменом у рецепції нашого літературознавства. Звичайно, певні кроки в цьому напрямку вже зроблені. Маємо на увазі зібраний і впорядкований матеріал, що склав такі видання, як: «Пісні Купідона. Любовна поезія на Україні XVI – поч. XIX ст.» (Київ, 1984); «Чари кохання: Любовна лірика українських поетів XIX – початку XX століть» (Київ, 1985); «Оріон золотий: Любовна лірика українських радянських поетів» (К., 1986); «Український декамерон» (Київ, 1993); «Слобожанська муза: Антологія любовної лірики XVII – XX століть» (Харків, 2000), «Шедеври української любовної лірики» (Харків, 2006). Ці збірники, а також передмови і коментарі до них дають певне уявлення про історичну діалектику теми любові в українській літературній традиції. Проте вкрай необхідні системні студії цієї теми, що є справою не одного року й можливі завдяки спільним зусиллям багатьох учених.

Мета статті – підсумувати дотеперішні дослідження любовної традиції в Україні, окреслити найбільш загальні тенденції й закономірності у підходах до цієї теми митців різних літературних епох та розкрити діалектику розуміння любові у творчості Лесі Українки.

Категорією любові позначаємо один із тих вічно повторюваних і щоразу неповторних, індивідуальних станів людського буття, які не просто знаходять свій відгук у літературі, а є її своєрідним індикатором, лакмусовим папером, що відображає культурний рівень суспільства, його емоційну сферу. Ставлення до любові, закарбоване у мистецтві слова на кожному з відрізків історичного й культурного поступу, дає можливість відчути пульс того чи іншого часу, реставрувати його ціннісну шкалу, підійти до розуміння особливостей національної чуттєвості.

Показово, що вже у Біблії, яка для всіх літератур християнізованих народів стала священною Першокнигою, закладено основні міркування про таїну любові: *«Сильне кохання, як смерть,…воно полум'я Господа!», «Світ – це твориво любові», «Любов долає геть усе».* Зрозуміло, що біблійне величання любові насамперед виходило з відомої істини *«Бог є любов»,* проте не треба забувати і про «Пісню над піснями» царя Соломона, що є справжнім гімном земній, плотській любові: «*Нехай він цілує мене/ поцілунками уст своїх, –/ бо ліпші кохання твої/ від вина!/ На запах оливи твої запашні,/твоє ймення – неначе олива/ розлита,/ тому діви кохають тебе!* (Пісня над піснями: 2-3) [2, с. 754]. І далі – цілий ряд епітетів, порівнянь, звертань, що підсилюють звучання перших рядків: *«кохання твої від вина приємніші»; «мій коханий для мене – мов китиця мирри»; «мій коханий для мене – мов кипрове гроно»; «твої очі немов голубині»; «який ти прекрасний, о мій ти коханий, який ти приємний!»* (Пісня над піснями: 4-16) [2, с. 754].

Те ж саме піднесення чуттєвості, а поряд з цим – універсальності та всеперемагаючої сили любовного почуття зустрічаємо в Першому листі апостола Павла до коринтян у розділі «Гімн про любов: Любов над усе!»: «*Коли я говорю мовами людськими й ангольськими мовами, та любови не маю, – то став я як мідь та дзвінка або бубон гудячий!*

І коли маю дара пророкувати, і знаю всі таємниці й усе знання, і коли маю всю віру, щоб навіть гори переставляти, та любови не маю, – то я ніщо!

І коли я роздам всі маєтки свої, і коли я віддам своє тіло на спалення, та любови не маю, – то пожитку не матиму жадного!

Любов довготерпить, любов милосердствує, не заздрить, любов не величається, не надимається, //не поводиться нечемно, не шукає

тільки свого, не рветься до гніву, не думає лихого,// не радіє з неправди, але тішиться правдою, //усе зносить, вірить у все, сподівається всього, усе терпить!

Ніколи любов не перестає! «(Перше послання св. ап. Павла до коринтян: 13) [2, с. 1279].

На жаль, у києворуське книжне середовище Біблія проникала поступово і утверджувалася лише в тих її складових, що мали церковно-практичне та навчальне призначення: Євангелія, Апостол, Псалтир. Відтак на багато століть «вплив аскетичних писань на життя Давньої України» стає, за словами М. Возняка, «величезний і всесильний» [3, с. 282]. Парадоксальне для середньовіччя твердження, *що «без любові ані хрещення нам не поможе, ані покаяння»*, звучить у проповіді про любов Климента Смолятича. Любов, – каже митрополит, – це «*Покров від спеки гріховної, /вежа та стіна проти ворогів, /лікування хворим, /ключ царства… /двері небесні,/що ведуть у житла вічні…* [14, с. 145].

Величання божественної любові, що звучить у проповідях та церковних піснеспівах (молитвах, гімнах та псалмах), ніби заступає земне почуття між чоловіком та жінкою, а біблійна теза про жінку як «сосуд зла» варіюється і в зразках місцевої книжності (наприклад, у «Молінні» Данила Заточника).

З огляду на це, унікальною є незрівнянна молитва княгині Ярославни зі «Слова о полку Ігоревім» з її закликами до сил природи врятувати *«мою ладу»*, коханого князя, від неминучої загибелі в половецькому полоні. У плачі-молінні Ярославни так багато любовної риторики, яка походить, вочевидь, від дружинних пісень-плачів та фольклорних голосінь за померлими чоловіками-воїнами, що хочеться вбачати в ній сталу традицію, щоправда слабо збережену: *«утру князю кривавії його рани на дужому його тілі»;* до Дніпра: *«Прилелій, господине, мою ладу мені, щоб я не слала йому сліз на море рано»;* до сонця: *«Чому, господине, простерло гарячі промені свої на лади воїв»* [7, с. 49–50].

Справжнє зацікавлення темою любові приходить в Україну разом із першими спробами літературної творчості в ренесансному дусі. Уже в XVI столітті творяться поодинокі любовні вірші-пісні, про що свідчить текст «Штефана-воєводи» з чеської граматики Яна Благослава, найдавніші пісні світські (світові), любовна поезія «на злобу дня» тощо. Тоді ж починає розвиватися любовна поезія вчена,

заснована на естетичних засадах європейського ренесансу: Себастьян Кленович у поемі «Роксоланія» завіршував зворушливу легенду про те, як палко хотіла дівчина Федора привернути коханого Федора, котрий не виявляв належної статечності, через що вона змушена вдатися до чарів. Отже, як слушно зауважує В. Шевчук, у XVI столітті накреслюється два шляхи розвитку любовної лірики: з одного боку, вірш-пісня, який живе одночасно фольклорним і літературним життям, а з іншого – любовні мотиви вченої поезії [15, с. 104].

Проте справжнє величання любові на українських землях, за словами Л. Ушкалова, «є витвором барокової доби «розкошів і сум'яття», доби героїчного чину в нашій історії» [12, с. 467–468]. У ту пору в літературі здебільшого лунали пройняті містичним пафосом «божественні пісні», зібрані й опубліковані отцями-василіанами в почаївському «Богогласнику». Про таїну божественної любові в дусі цієї лірики розмірковував під кінець XVIII ст. Григорій Сковорода: *«Хіба не мертвою є душа, позбавлена істинної любові, тобто Бога? Хіба всі дарунки, навіть англольська мова, не є ніщо без любові? Що дає основу? – Любов. Що творить? – Любов. Що зберігає? – Любов, любов. Що дає насолоду? – Любов. Любов – початок, середина і кінець, альфа і омега»* [6, с. 264–265].

Однак поети не цуралися й утіх земного кохання. Саме тоді народилася фривольна «Бандурка» – витвір дяків-пиворізів з прозорою еротичною символікою [див: 1; 11]. І. Франко, який з-поміж інших пісень у праці «Студії над українськими народними піснями» проаналізував «Бандурку», зазначив, що такі тексти «безсоромні, смілі, пластичні і оригінальні, та при тім наївні і чисті в своїй натуральності, як твори Сапфо й Арістофана» [13]. У той же час постала незрівнянна пісня Семена Климовського «Їхав козак за Дунай» – «старожитній слобожанський образок лицарського завзяття та «щирої любові» [12, с. 468].

Ця барокова «щира любов», як припускає Л. Ушкалов, «правила за взірець і нашим поетам-романтикам…» [12, с. 468]. «Своє почуття любові романтики вбирали в пишні шати виплеканої під добу бароко народної пісні. «Козаченько», «дівчинонька», «кінь вороненький», «зіронька ясна», «чужа сторононька», «сизий голуб», «доленька» та сила-силенна інших усталених образів, що складають іконосферу романтичної любовної лірики, зокрема поезії Левка Боровиковського,

Степана Писаревського, Михайла Петренка, Миколи Костомарова, Якова Щоголева, роблять кохання не лишень прикметно мінорним та шляхетним, але й надають йому відтінку національної туги та стрімкого пориву ins Blau» [12, с. 468].

Ця традиція мала довге життя в українській літературі XIX століття. Однак із часом романтичні думки та символи потроху поступаються місцем позитивістським настановам. У Бориса Грінченка, Івана Манжури, Павла Грабовського та інших любов до жінки зазвичай переходить у любов до знедоленої Вітчизни та її народу, а образ коханої надає ліричному героєві сил для боротьби і громадської справи. У Грінченка: «*В думці з'явилася ти/ Передо мною, кохана, –/ Знову я чую тоді:/Сили боротися стане»* [4, с. 26]. Або ж: «*Кохана єдина!/ Ми вкупі з тобою/ Робили над ділом святим»* [4, с. 39]. Загалом же Грінченкове *«Не для розкошів і втіх ми свої руки з'єднали…»* можна вважати лейтмотивом інтимної лірики пори позитивізму.

Межа XIX–XX століть привносить до української любовної поезії нові ритми. Їхнім класичним втіленням є Олесеві «Чари ночі»: *«Сміються, плачуть солов'ї/ І б'ють піснями в груди: /«Цілуй, цілуй, цілуй її – /Знов молодість не буде!»* [16, с. 195].

Як стверджує Л. Ушкалов, «модерна поезія плекає власний міт про любов. Його окремими галузками є Плужникове знання «потойбіччя» пристрасті, Сосюрина первородність почуттів *(«Так ніхто не кохав. Через тисячі літ лиш приходить подібне кохання…»*) або ж геть «безумний» і «трепетний» волюнтаризм Володимира Свідзинського» [12, с. 469–470].

Окремою гілкою в цій модерністській рецепції теми любові можна вважати творчість Лесі Українки. Її шедеври інтимної лірики – «Твої листи завжди пахнуть зов'ялими трояндами…», «Уста говорять: він навіки згинув!..», «Хотіла б я тебе, мов плющ, обняти…» – не лише емоційно, а й хронологічно близькі до «Одержимої» – «тексту, яким починається зріла Леся Українка» [5, с. 94]. Пережитий у ніч «Одержимої» «досвід смерти» вивів письменницю, за словами О. Забужко, «на новий рівень, майже не поясненного з точки зору іманентної логіки літературного розвитку» [5, с. 96]. Це позначається насамперед на авторському розумінні категорій любові і смерті. На прикладі «Одержимої» неважко побачити, що «її концепція любови в ортодоксальну християнську

догматику не вкладається» [5, с. 156]. Недаремно вчені наголошують, що устами Месії і Міріам «говорять між собою дві різні релігійні системи» [5, с. 157].

Носієм християнської любові у творі є Месія: він засуджує всяку ненависть до зла, вчить любити ворогів, будучи певним, що вони коли-небудь обов'язково прозріють. Міріам же є втіленням іншої, не типово християнської (швидше – єретичної) любові: вона категорично неспроможна любити *«його і всіх»* та не приховує своєї ненависті до тих, хто зрадив Месію: «*Я знаю се, проклята я навіки,/ бо я любить не вмію ворогів»* [9, с. 134].

Разом із тим героїня «Одержимої», яка чинить трагічний бунт проти християнського всепрощення та послуху волі Бога-Отця, керується лише любов'ю: *«віддати душу»* для неї означає *«буть готовим загинуть за любов»* [9, с. 134–135]. Ведучи словесну боротьбу з Богом (Месією) та людьми, які покинули його на смерть, ця жінка, втративши надію будь-що змінити, несамовито прагне врятувати коханого бодай «від екзистенційного жаху самотньої смерти» [5, с. 89]: «*Нехай даремне! Та позволь загинуть/ Хоч не за тебе, то з тобою вкупі!»* [9, с.137]. Нею рухає тільки й виключно любов: якщо не вдається викупити коханого в жорстокого Бога-Отця ціною власного життя, то принаймні ціною власної душі, опротестувавши волю і Отця, і покірного йому Сина-Месії [5, с. 89].

Вчинок Міріам – це вияв жертовності, але такої, «яка суб'єктивно за добровільну жертву не сприймалася» [5, с. 145]. Як каже Месія Міріам: *«жертви я не хочу, / любові тільки»* [9, с. 135], і вона не порушує цієї настанови. Жертва Міріам – це жертва радісна, *«з любови»,* не з *«рабства»,* а зі щедрості – з повноти й надміру душевних сил, які просто не можуть реалізуватися інакше як через безупинну самовіддачу [5, с. 145–146]. Така жертва, за заповіддю Месії, більша й важливіша за саме життя: *«віддати тіло» – «в тім душі нема», «Хто зрікся всього, а себе не зрікся, / не любить той»* [9, с. 135]. Відтак Міріам, пройшовши на землі услід за Месією всі митарства, як і він, гине мученицькою смертю під градом каміння – *«Не за щастя… / не за небесне царство… ні… з любові!»* [9, с. 147].

Такий же мотив «любові до приреченого», «порятунку від ув'язненості в собі через обдарованість Іншим» (О. Забужко) звучить у прозовій поезії авторки «Твої листи завжди пахнуть зов'ялими трояндами…»: *«...я пішла до тебе всею душею, як сплакана дитина*

іде в обійми того, хто її жалує. Се нічого, що ти не обіймав мене ніколи, се нічого, що між нами не було і спогаду про поцілунки, о, я піду до тебе з найщільніших обіймів, від найсолодших поцілунків! Тільки з тобою я не сама, тільки з тобою я не на чужині. Тільки ти вмієш рятувати мене від самої себе» [16, с. 150–151]. Тут маємо, за словами О.Забужко, вияв «щонайглибшої міжособистісної єдности, котра лише й здатна розв'язати проблему людського існування» [5, с. 109]. Ця єдність двох людей зрілого й самосвідомого стану є також лейтмотивом віршів Лесі Українки «Все, все покинуть, до тебе полинуть…», «Хотіла б я тебе, мов плющ, обняти…», «Я бачила, як ти хилився додолу…», «Уста говорять: він навіки згинув!..». У цих поезіях кохання постає як акт творчого «глибинного спілкування» (Е. Фромм) [5, с. 110], а самозречена любов виявляється сильнішою за смерть: *«Тебе нема, але я все з тобою!»* [16, с. 154].

Ця авторська «релігія любови» (О. Забужко) отримує ще один важливий акцент у драматичній поемі Лесі Українки «Айша та Махоммед»: шлюб земний, заснований на сексуальному коханні постає тут позбавленим цінності порівняно зі шлюбом містичним, «вічним», у якому тіло участі не бере. Більше того – якраз звільнення від тіла (фізична смерть Хадіджі) найпереконливіше демонструє остаточний тріумф і нерозривність містичного зв'язку [5, с. 158].

У цьому творі перед читачем постає «формальний» любовний трикутник – формальний на двох рівнях: по-перше, тому, що одна зі сторін, Хадіджа, давно померла і присутня тільки «віртуально» – у розмові Махоммеда з новою дружиною, юною красунею Айшею, – а по-друге, тому, що, як з'ясовується з перших-таки реплік їхнього діалогу, насправді «зайвою», точніше замінною, не єдино-неповторною, як має бути у справжньому коханні, у цьому «трикутнику» виступає якраз Айша [5, с. 152–153]. У кожній своїй репліці й кожному жесті вона виявляє безсилу ревність до мертвої Хадіджі, чию могилу віддано провідує Махоммед: «*Як і за віщо можна так любити стару,/негарну, навіть мертву жінку?/ І зневажати гарну, молоду,/ кохану і закохану, живую?»* [10, с. 105].

Цей пасаж тільки додатково увиразнює принципову несиметричність, неспівмірність двох типів любові, що зіткнулися в цьому конфлікті: «з одного боку, земний ерос, представлений коханням Махоммеда до Айші, традиційна чоловіча «любов очима» […], – з другого ж боку […] – любов Махоммеда до іншої, до мертвої

Хадіджі – любов метафізична, містична, «більша за життя» настільки, що для неї не важить не лише фізична оболонка, не лише присутність чи відсутність Ідеальної Коханки тут-і-тепер, а навіть її присутність чи відсутність серед живих» [5, с. 154].

Відтак Айша зовсім слушно відчуває в тому, що *«Хадіджа вмерла»*, не поразку суперниці, а додаткову її перевагу над собою: «*О, якби дав Аллах, щоб не вмирала,/ то, може б, я її перемогла!»* [10, с. 102]. І хоча Махоммед визнає Айшу *«найкращою з усіх жінок на світі, / живих, і мертвих, і ненароджених!»* [10, с. 104], проте продовжує любити мертву Хадіджі не за зовнішню красу, а за щось незбагненне: «*…в ній щось було… щось вічне, Айшо…/Мені здається, що воно живе,/і дивиться на мене крізь могилу,/і голосом таємним промовля,/ і всі мої слова та й думку чує…»* [10, с. 105].

О. Забужко вважає, що цей драматичний діалог – «по суті, закляття коханого на посмертну вірність» – дає нам, «ключ до розуміння головного культурного послання Лесі Українки – любовного міфа, який вона внесла в українську культуру і своєю творчістю, і своїм життям» [5, с. 160].

Зрозуміло, що це далеко не повний спектр авторської візії любові, що художньо реалізувався у творчості Лесі Українки. Проте вже цей побіжний літературознавчий аналіз показує принципово важливе місце любовного дискурсу письменниці у майже тисячолітній історії національного й ширше – європейського любовного міфу.

Отже, життєво-світоглядна тема любові, проникнувши в українську національну літературу через посередництво Біблії та автентичної фольклорної традиції, послідовно входила в літературний контекст і як прояв любові до Бога, і як вияв земної любові між чоловіком і жінкою. Кожна культурно-історична епоха вносила своє бачення у розвиток цієї теми: від величання божественної любові в добу середньовіччя, через елегійні та любовні мотиви ренесансно-барокових віршів-пісень, до натхненних образів і мотивів романтичної любовної лірики та громадянських настроїв поезії доби позитивізму. Справжнє осмислення теми любові у філософсько-онтологічному ключі відбувається в добу модернізму. Леся Українка у своїй поетичній і драматичній творчості культивує таку «релігію любови», що підносить жертовну любов, несумісну з ортодоксально-релігійним світоглядом («Одержима»), метафізичну,

містичну любов, вищу за смерть («Айша і Махоммед»), кохання як акт творчого «глибинного спілкування» (лірична поезія). Ціннісний максималізм письменниці дав змогу їй вибудувати власну концепцію любові, що є ключем до розуміння культурного послання Лесі Українки наступним поколінням.

Література

1. Бандурка: Українські сороміцькі пісні в записах З. Доленги-Ходаковського, М. Максимовича, П. Лукашевича, М. Гоголя, Т. Шевченка, П. Чубинського, Хв. Вовка, І. Франка, В. Гнатюка / [за ред. Т. Шевчука]. Київ: Дніпро, 2001. 280 с.
2. Біблія або книги Святого Письма Старого й Нового заповіту / Переклад проф. Івана Огієнка. Київ: Українське біблійне товариство, 2005. 1376 с.
3. Возняк М. Історія української літератури: У 2 кн. Кн. 1. 2-е вид., випр. Львів: Світ, 1992. 696 с.
4. Грінченко Б. Твори: У 2-х т. Т. 1. Київ: Наукова думка, 1990. 460 с.
5. Забужко О. Notre Dame d'Ukraine: Українка в конфлікті міфологій. 2-ге вид., виправл. К.: Факт, 2007. 640 с.
6. Сковорода Г. С. Твори: У 2 т. / Відпов. ред. О. Мишанич. Т 2: Трактати. Діалоги. Притчі. Переклади. Листи. Київ: Обереги, 1994. 480 с.
7. Слово о полку Ігоревім / Упоряд. та примітки О. Мишанича. Київ: Рад школа, 1986. 310 с.
8. Томенко М. Теорія українського кохання. Київ: б. в., 2002. 128 с.
9. Українка Леся. Зібрання творів: У 12 т. Т. 3: Драматичні твори (1896–1906). Київ: Наукова думка, 1976. 404 с.
10. Українка Леся. Зібрання творів: У 12 т. Т. 4: Драматичні твори (1907–1908). Київ: Наукова думка, 1976. 352 с.
11. Українські сороміцькі пісні / Упоряд., передм., прим. М. Красикова. Харків: Фоліо, 2003. 288 с.
12. Ушкалов Л. Слобожанська візія любові. Ушкалов Л. Сковорода та інші. Причинки до історії української літератури. Київ: Факт, 2007. С. 467–471.
13. Франко І. Студії над українськими піснями. Франко І. Твори: У 50 т. Т. 42. Київ: Наукова думка, 1986. С. 7–364.
14. Чижевський Д. Історія української літератури: Від початків до доби реалізму. Тернопіль: Феміна, 1994. 480 с.
15. Шевчук В. Пісні крилатого зухвальця. Шевчук В. Муза Роксоланська. Українська література XVI–XVIII століть: У 2-х кн. Кн. 1.: Ренесанс. Раннє бароко. Київ: Либідь, 2004. С. 102–110.
16. Шедеври української любовної лірики / Худож.-оформлювач Л. Д. Киркач-Осипова. Харків: Фоліо, 2006. 314 с.

Referenses

1. *Bandurka: Ukrainski soromitski pisni v zapysakh Z. Dolenhy-Khodakovskoho, M.Maksymovycha, P. Lukashevycha, M. Hoholia, T. Shevchenka,*

P. Chubynskoho, Khv. Vovka, I. Franka, V. Hnatiuka [Bandurka: Ukrainian shameful songs in the records of Z. Dolenji-Khodakovsky, M. Maksimovich, P. Lukashevich, M. Gogol, T. Shevchenko, P. Chubinsky, Kh. Vovk, I. Franko, V. Hnatyuk]. Kyiv, 2001. 280 p. (in Ukrainian).
2. *Bibliia abo knyhy Sviatoho Pysma Staroho y Novoho zapovitu* [The Bible or the Book of Scripture of the Old and New Testament]. Kyiv, 2005. 1376 p. (in Ukrainian).
3. Vozniak M. *Istoriia ukrainskoi literatury* [History of Ukrainian Literature]. Lviv, 1992. vols. 1. 696 p. (in Ukrainian).
4. Hrinchenko B. *Tvory* [Writings]. Kyiv, 1990. vols. 1. 460 p. (in Ukrainian).
5. *Zabuzhko O. Notre Dame dUkraine: Ukrainka v konflikti mifolohii*. [Zabuzhko O. Notre Dame d'Ukraine: Ukrainian in the conflict of mythologies]. Kyiv, 2007. 640 p. (in Ukrainian).
6. Skovoroda H. S. *Tvory*. [Writings]. Kyiv, 1994. vols. 2. 480 p. (in Ukrainian).
7. *Slovo o polku Ihorevim.* [The word about Igor's regiment]. Kyiv, 1986. 310 p. (in Ukrainian).
8. Tomenko M. *Teoriia ukrainskoho kokhannia* [Tomenko M. Theory of Ukrainian Love]. Kyiv, 2002. 128 p. (in Ukrainian).
9. Ukrainka Lesia. *Zibrannia tvoriv* [Collected works]. Kyiv, 1976. vols. 3. 404 p. (in Ukrainian).
10. Ukrainka Lesia. *Zibrannia tvoriv* [Collected works]. Kyiv, 1976. vols. 4. 352 p. (in Ukrainian).
11. *Ukrainski soromitski pisni.* [Ukrainian shame songs]. Kharkiv, 2003. 288 p. (in Ukrainian).
12. Ushkalov L. Slobozhanska viziia liubovi. [Ushkalov L. Slobozhanska viziya of love]. In: *Ushkalov L. Skovoroda ta inshi. Prychynky do istorii ukrainskoi literatury.* Kyiv, 2007. pp. 467–471 (in Ukrainian).
13. Franko I. Studii nad ukrainskymy pisniamy. [Franko I. Studios on Ukrainian songs]. In: *Franko I. Tvory.* Kyiv, 1986. vols. 42. pp. 7–364 (in Ukrainian).
14. Chyzhevskyi D. *Istoriia ukrainskoi literatury: Vid pochatkiv do doby realizmu.* [Chyzhevsky D. History of Ukrainian Literature: From the Beginning to the Age of Realism]. Ternopil, 1994. 480 p. (in Ukrainian).
15. Shevchuk V. Pisni krylatoho zukhvaltsia. [Shevchuk V. Songs of the cruel voracity]. In: *Shevchuk V. Muza Roksolanska. Ukrainska literatura Kh XVI–XVIII stolit.* Kyiv, 2004. vols. 1. pp. 102–110 (in Ukrainian).
16. *Shedevry ukrainskoi liubovnoi liryky.* [Masterpieces of Ukrainian love lyrics]. Kharkiv, 2006. 314 p. (in Ukrainian).

Larisa Semenyuk. The Vision of Love in the Works of Lesya Ukrainka in the Context of Ukrainian Literary Tradition. The article summarizes the recent research of the love lyrics in Ukrainian literature, outlines the most common tendencies and regularities in the approach to this theme of artists of different literary

eras – from the Middle Ages to Modernism. The dialectics of understanding love in the works of Lesya Ukrainka is revealed. It is noted that the life-worldview of love got into Ukrainian national literature through the Bible, authentic folklore and consistently entered the literary context as a manifestation of love for God and as a manifestation of love between man and woman. Each cultural-historical epoch made its vision in the development of this theme: from the celebration of divine love in the Middle Ages, through elegiac and love motifs of the Renaissance-Baroque poems and songs, to inspired images and motifs of romantic love lyrics and of public mood of the era of positivism. True understanding of the theme of love in the philosophical and ontological sense occurs in the era of modernism. Lesya Ukrainka, in her poetic and dramatic works, cultivates «love as religion» and praises sacrificial love that is incompatible with the orthodox-religious worldview («Oderzhyma» (The Obsessed). Metaphysical, mystical love is higher than death («Aisha and Mokhammed»), love is also the act of creating «deep communication» (lyric poetry). Lesya Ukrainka's maximalism allowed her to build her own concept of love, which is the key to understanding her cultural message to the next generation.

Key words: Lesya Ukrainka, love tradition, «Oderzhyma», «Aisha and Mokhammed», lyric poetry, dramatic poem.

Семенюк Лариса Степанівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки, *ORCID ID: 0000-0002-6619-9695;* nediljalar@gmail.com

УДК 821.161.2’05.09:7.04 Українка

Вікторія Соколова

Античний концепт «гнів богів» у творчості Лесі Українки

У статті розглянуто походження та еволюція концепту «гнів богів» і тих понять, з яким він корелюється, – «воля богів», «заздрість богів», «кара богів» – в античній традиції, та особливості втілення цих понять у творчості Лесі Українки. До аналізу залучено давньогрецьку міфологію, твори античних авторів, фікційні та нефікційні тексти Лесі Українки. З’ясовано, що різнорівнева художня рецепція концепту призводить до використання його в якості усталеного ідіоматичного виразу, мікрообразу, засобу характеристики персонажів, одного із аспектів ідейного навантаження художніх творів, способу виразу екзистенційних позицій авторки.

Ключові слова: гнів богів, заздрість богів, античність, рецепція, Леся Українка, Михайло Драгоманов.

© *Соколова В., 2018*

Загальновідомим є самовизначення Лесі Українки, зафіксоване у її листі до брата Миколи: «Таки видно, що ми з тобою еллінського роду» [10, с. 441]. Еллінізм та грекофільство Леся Українка вважає чеснотами і маркує позитивно не тільки у художній творчості, але й у суспільних та естетичних принципах. Антична міфологія і література стали тим прототекстом, на якому українська мисткиня вибудувала значну частину своїх художніх творів, своєрідно інтерпретувала та модифікувала античне надбання.

Леся Українка у своїй творчості акумулювала різні шляхи та можливості рецепції античності. Це й використання сюжетно-образної основи, й полемічне відтворення ідей античності у зіставленні з християнським світоглядом, кодове вживання численних імен, реалій, топосів, запозичених з античності. Майстерність письменниці виявляється у використанні окремих концептуальних понять, смислова місткість яких виявляється залежно від контексту. Одним із них є античний концепт «гнів богів», важливий у вимірі особистого світу Лесі Українки і своєрідно інтерпретований у творчості.

Через включення концепту і викликаних ним асоціацій у художній простір Леся Українка досягає ефекту смислової поліваріантності у літературних творах на античну тематику і у тих, де підіймаються теми, з античністю не пов’язані. Листування засвідчує усвідомлення неминучості покарання за гріхи, у деяких випадках концепти «гнів богів», «заздрість богів» викликають іронічне ставлення, але загалом вони стають важливими орієнтирами в особистому житті, формуючи ряд пересторог і самозаборон.

Починаючи зі статей М. Зерова та Д. Донцова, українське літературознавство досить активно вивчає особливості інтерпретації античного прототексту в художній творчості Лесі Українки. До детального аналізу цієї проблеми та до окремих її аспектів у своїх дослідженнях зверталися В. Агеєва, О. Білецький, А. Гозенпуд, Т. Гундорова, Л. Зелінська, С. Кочерга, М. Моклиця, С. Павличко, Я. Поліщук, О. Турган та ін. Окрім особливостей трансформації та модернізації античного сюжетно-образного та ідейно-тематичного матеріалу, науковий інтерес може представляти функціональність використання у творчості окремих концептів, запозичених з античної міфології та літератури.

Метою статті є розгляд концепту «гнів богів» і його кореляцій в античній традиції та художня рецепція цих понять, що знайшла

відображення в епістолярії Лесі Українки та в її художній творчості. Для реалізації мети передбачається виконання таких завдань:

– розглянути формування та еволюцію концепту «гнів богів» в античній міфології та літературі;

– з'ясувати сенсове навантаження використання понять «воля богів», «гнів богів», «заздрість богів», «Немезіда» та ін., зафіксованих в епістолярії;

– зіставити розуміння поняття «заздрість богів» у концепції М. Драгоманова та у світоглядних і творчих позиціях Лесі Українки;

– простежити амбівалентність використання концепту «гнів богів» у творчості Лесі Українки в якості усталеного ідіоматичного виразу, мікрообразу, засобу характеристики персонажів, одного із аспектів ідейного навантаження художніх творів, способу виразу екзистенційних позицій авторки.

У добу античності було сформоване концептуальне поняття «гнів богів», у якому актуалізувалися світоглядні позиції тогочасного людства. Життя людей підкоряється волі богів, вони карають за злочини та нагороджують за доброчесність. Ця думка знайшла яскравий вираз у вірші Архілоха:

Для богів – усе легким є: часто тих, хто у біді
Впав на чорну землю ницьма, – випростовують, а тих,
Хто ступав, високодумний, певним кроком, навпаки, –
Горілиць кладуть; тоді вже й біди обсідають їх,
От вони й блукають, вбогі, мов несповна розуму [1, с. 52].

У поемах Гомера демонструється різний підхід до понять «гнів богів» та «заздрість богів» і фіксуються еволюційні процеси у свідомості давніх греків. В «Іліаді» вперше розроблена вся теогонічна система, але йдеться лише про залежність людини від волі богів. Вони присутні в усіх людських справах, вони всемогутні, але для них властива турбота про збереження світової гармонії, антропоморфізм, який знаходить вияв, окрім усього іншого у тому, що боги наділені всією гамою людських емоцій. Все це слугує основою міфологічної свідомості і страху перед божественним гнівом, інспірованим скоріш порушенням принципу «богу – богове», аніж заздрістю. Невипадково Діомед, звертаючись до Главка, двічі повторює ту саму фразу «*Я не посмів би ніколи з богами безсмертними битись*» [4, с.109]. Проте таки вступає в бій з богами і Діомед, і інші герої, але лише тоді, коли їх до цього спонукають боги.

Дещо супротивна ситуація описана в «Одіссеї». Поведінка героїв цієї поеми певною мірою визначається вільним вибором. Вони більш чутливі до «несправедливого» і «благого», хоча все ще не здатні до етичної рефлексії. Через зіставлення двох епосів можна побачити, як формується ідея «заздрості богів».

У творах Есхіла та Софокла боги спостерігають за належним порядком у природі та людському суспільстві, від них походять всі блага та лиха як для окремих осіб, так і для цілих народів. Закон відплати складає основне правило у спілкуванні божества з людиною, закон цей має на увазі не тільки самого винуватця, але й увесь його рід. Надмірність, зверхність, пиха розуміються трагіками як тяжкий гріх, образа чи навіть заперечення божества – джерело всіх бід людини, а поміркованість вважається найбільшою чеснотою. «Нічого понад міру» – це та формула, до якої зводиться мораль античних письменників. Смертельний поєдинок Етеокла та Полініка, загибель Аякса, насильницька смерть Агамемнона, Егіста та Клітемнестри, трагічна історія Едіпа і т. ін. – це справедливі акти відплати за злочини самих покараних чи їхніх предків.

Багато спільного зі світоглядом грецьких трагіків має «батько історії» Геродот. Історіограф притримується думки, що боги карають людей за злочини. З приводу загибелі Трої він говорить «На мою особисту думку, яку я тут висловлюю, божество саме так усе це визначило, щоб повна загибель троянців показала людям, що за великими злочинами йдуть і великі кари від богів» [3, с. 112–113].

Боги можуть карати не тільки за злочинні дії, а й за те, що люди в думках підносяться надміру, надто багато думають про себе. Так, за словами Геродота, єгипетський цар Апріес потерпів поразку в битві за своє нечестиве ставлення до богів. «Кажуть, що Апріес гадав, ніби ніхто, навіть сам бог, не міг позбавити його царської влади. Таким непохитним він уважав своє становище. Незважаючи на це, він був переможений у битві і потрапив у полон» [3, с. 129].

У перелічених випадках гнів божества може бути названий «немезидою», тобто відплатою. Цей термін був використаний Геродотом в оповіді про покарання Креза за його пиху: «Божество жорстоко покарало Креза, як я гадаю, за те, що він уважав себе за найщасливішу людину на світі» [3, с. 22]. Отже, йдеться про вираз з боку божества ще й іншого ставлення, яке може бути позначене як ревнощі, заздрість, недоброзичливість, ненависть. Уявлення про

заздрість богів, як уже зазначалося, було поширене в грецькій міфології та літературі. У творі Геродота воно знайшло особливо яскраве вираження: «Ой, Крезе, я знаю, що божество буває заздрісним і схильним робити прикрості» [3, с. 21]. Цю думку висловлює Солон у розмові з Крезом як загальновідому істину. Про те саме пише Амасіс у листі до Полікрата: «твої великі успіхи мені не подобаються, бо я знаю, що божество буває заздрісним. Як на мене, я волів би краще, щоб мої справи і справи тих, кого я люблю, інколи йшли добре, а інколи щоб не все було гаразд, і так мені хотілося б жити з перемінами, ніж в усьому мати успіх» [3, с. 146]. Артабан, дядько Ксеркса, намагаючись відмовити його від походу на Елладу, говорить: «Бачиш, бог уражає блискавкою великих тварин і не дозволяє, щоб вони розбундючувалися, тоді як малі тварини зовсім його не бентежать. І ще ти бачиш, як він жбурляє стріли завжди в найвищі будови і дерева. Це тому, що богові подобається вражати все, що надто підноситься. Так буває, що численне військо знищується іншим нечисленним. Коли, наприклад, бог через заздрість наганяє паніку або лякає їх громом так, що вони ганебно гинуть. Адже бог не дозволяє нікому бути надто високої думки про себе, крім його самого» [3, с. 302]. В іншому місці Артабан говорить, що «протягом нашого життя, що таке коротке, нема людини такої щасливої ні серед оцих, ні серед інших, яка б через те, що з нею ставалося не один раз, а багато разів, не хотіла краще померти, ніж жити», а бог «який дав нам випробувати в нашому житті якусь насолоду, виявляється в цьому заздрісним» [3, с. 312].

Яскравим прикладом заздрості богів до надмірного щастя людини служить для Геродота доля Полікрата. Полікрат сам знав про недоброзичливість божества і, отримавши від Амасіса дружню пораду з цього приводу, намагався умилостивити богів, применшивши своє щастя добровільною втратою дорогої для нього речі – перстня. Але все було марне, боги не прийняли його пожертви. Кинутий у море перстень повернувся до нього, і врешті він загинув ганебною смертю, причиною ненависті до нього божества було його надмірне щастя. Цікаво, що, хоч Полікрат вбив одного свого брата, а іншого відправив у вигнання, Амасіс заключив із ним дружній союз і пізніше (у своєму листі) не згадує тих його злочинів, а небезпеку для нього і для себе, як його друга, вбачає тільки в його щасті.

Показово, що Геродот на заперечує народний політеїзм, але, як видно з наведених цитат, говорячи про богів, він частіше вживає

загальні вирази – «бог», «божество» і т. і., а не імена окремих богів. Цими словами він позначає загалом надприродну силу, не наважуючись визначити, хто саме з богів був винуватцем тієї чи іншої дії. У деяких випадках Геродот згадує «долю», якій підкоряються самі боги, котрі можуть лише відтермінувати, але не скасувати її рішення.

Уявлення про недоброзичливість божества приводить Геродота до песимізму, у всьому його творі проглядається думка про марність щастя, про непостійність усього земного в житті народів, держав, окремих людей, всюди він відзначає страждання та нещастя, що їх переслідують.

Отже, в давньогрецькій літературі відбулося переосмислення концепту «гнів богів» – від розуміння його як запоруки світової гармонії, ладу і порядку до фаталістичної думки про заздрість, ревнощі богів щодо смертних.

Для художньої свідомості Лесі Українки надзвичайно важлива категорія долі або Мойри, яке концептуалізується у поняттях «воля богів», «гнів богів», «заздрість богів». Ці вислови Леся Українка вживає і в листуванні, і в художніх творах з різного приводу і з різним смисловим наповненням.

Добре обізнана в античній міфології та літературі, Леся Українка в листуванні часто вживала ідіоматичні вирази на позначення непевності у реалізації планів. «Як бачиш, мій приїзд “лежить у богів на колінах”», – пише вона до сестри Ольги [15, X, с. 350]. Авторка листа використовує цитату з «Іліади» Гомера, так говорить Гектор до Ахілла у двадцятій пісні поеми «Битва богів»: «*Знаю могутність твою: набагато я слабший за тебе! / Тільки в безсмертних богів лежить іще це на колінах*» [4, с. 322]. Ця ж цитата вживається у драмі «Кассандра». В іншому випадку вираз із тим самим змістом цитується грецькою «але моє прибуття ще “θεών έν γούνασι κεττται”…» [15, X, с. 210], він перекладається як «залежить від богів».

Властива для античності пересторога, що навіть висловлені бажання чи побажання можуть викликати заздрість богів і не здійснитися, або й обернутися бідою, можливо, вплинула на те, що Леся Українка часто уникала й озвучування особистих планів та бажань, і побажань іншим людям. До сестри Ольги вона пише: «пожеланій» не шлю жадних, – ти знаєш мій предразсудок на сей щот» [10, с. 360]; у листі до М. І. Павлика: «Бажаю Вам нової сили в

Новому році (не то що бажаю, а сподіваюсь, бажати я завжди боюся)» [15, XI, с. 315]. Підставовість для такого побоювання підтверджуються прикладом Л. Старицької-Черняхівської, котра, попри небажання, таки опинилась у Луцьку. «Люді Луцьк перстом божим указаний! Таки єсть якась Немесіда на світі. Тепер як хто куди не бажатиме попасти, то нехай не описує á priori, бо ще якраз попаде!» [15, XII, с. 10]. Навіть у словах Поприщіна із «Записок божевільного» М. Гоголя, які часто цитує у листах Леся Українка, – «Но… “ничего, ничего, молчание”» [15, X, с. 370] – вчувається відгомін античної рефлексії.

Особисте переконання, що не про всі думки і почуття варто говорити, накладається на цілком реальні обмеження свободи висловлювань. Сподіваючись, що подругу сестри Ольги А. Хом’якову приймуть до медичного інституту, пише до сестри: «Як будеш їй писати, то привітай від мене і подякуй за пам’ять, своїми ж бажаннями я не хочу псувати їй кар’єри, тим-то й мовчу, “щоб не підслухали заздрі боги”» [15, X, с. 407]. У цьому контексті під «заздрими богами» мається на увазі царська цензура.

Не зважаючи на таке використання досліджуваних понять, Леся Українка стоїть на твердій позиції самостійного вирішення особистих проблем і визначення своєї долі, попри всі зовнішні впливи, що й доводить своїми вчинками. У листовному діалозі з матір’ю вона вдається до самоаналізу та самохарактеристики і зазначає, зокрема, таке: «я взагалі не “мнітельна” і ніяких страшних слів (та й речей) не боюся», «Ні, мамочко, н і х т о не міг нічого від мене о д в е р н у т и. Я не така безхарактерна, як часом здаюся і як звикли мене вважати, і в р і ш у ч і х в и л и н и тільки я сама можу собі помогти, або пошкодити, а більше ніхто» [15, XI, с. 350]. Йдеться про докори матері щодо її поїздки до смертельно хворого С. Мержинського, що, на думку Олени Пчілки, спровокувало хворобу чи погіршило й без того тяжкий стан Лесі Українки. Визнаючи свою провину за те, що завдала турботи своїм близьким, вона все ж наполягає на визначеності своєї долі: «та тільки я вже й так досить “проклята” тією Мойрою чи як вона там зветься, тая “Лесина богиня”»…» [15, XI, с. 351].

Таким чином епістолярій Лесі Українки свідчить про присутність у її свідомості сформульованих античністю понять «Мойра», «воля богів», «гнів богів», «заздрість богів».

Ідея заздрості олімпійських богів і героїчного їй протистояння, продемонстрованого Лесею Українкою, фіксується в характеристиці

її творчої особистості Д. Донцовим. Він стверджує, що нестримний духовний порив, краса «змагання людської душі, що прикута до землі, пнеться до неба, що любить блукати над краєм провалля, над краєм незнаного, раю чи пекла – все одно, аби лиш шукати нового» [6, с. 81], відрізняє Лесю Українку від сучасників і визначає місце її творчості не тільки в українській, але й у світовій літературі. Саме це, на думку дослідника, «виводить творчість Лесі Українки поза рамки стисло національної поезії на великий простір, де змагалися, терпіли і гинули великі розвідчики людськості, що хотіли вирвати від заздрих Олімпійців іскру життя» [6, с. 79].

Поняття гніву богів у античній традиції співвідноситься з ідеєю родового прокляття, коли кара за провину поширюється на наступні покоління. Кількома прикладами з історії Геродот доводить, що за провину предків боги карають й нащадків. Крез був покараний не тільки за свою пиху, а й спокутував гріхи власних предків. Про це йому повідомила Піфія: «Того, що визначено долею не можна нікому уникнути, навіть богові. Крез відпокутував на собі гріхи свого п’ятого предка, який бувши зброєносцем Гераклідів, послухав поради підступної жінки, вбив свого владаря і обняв його посаду, на котру він не мав жодного права» [3, с. 40]. Геродот пише, що навіть втручання у наперед визначений хід подій одного з богів не може нічого змінити, особливо, коли людина не усвідомлює свою залежність від долі і виявляє легковажність. «Локсій зробив усе, на що був спроможний, щоб падіння Сардів відбулося в правління нащадків Креза, лише не за його царювання, але виявилося неможливим вмовити долю. Все, чого міг добитися для Креза бог і що так і сталося – це відкласти здобуття Сардів на три роки і, хай це добре зрозуміє Крез, що він потрапив у полон на три роки пізніше, ніж це визначила доля. Крім того, бог прийшов йому на допомогу, коли той стояв на вогнищі. Що ж до оракула, що йому було дано, то Крезові нема на що скаржитися, бо Локсій провіщував йому, якщо той почне воювати проти персів, то знищить велику державу. Проте, він, щойно одержав цей оракул, мусив послати людей із запитанням, про яку державу йдеться, про його власну, чи про Кірову. Якщо він не зрозумів змісту оракула і не послав удруге спитати, то хай уважає, що сам він у тому винуватий» [3, с. 40]. Леся Українка у кількох творах показує прагнення своїх героїв долати родову провину.

Міфологічна героїня Іфігенія спокутує смертю гріх свого батька Агамемнона перед богинею Артемідою. У драматичній сцені «Іфігенія в Тавриді» хор дівчат характеризує Артеміду як грізну, безжальну богиню:

Горе тому, хто словами безчельними
Грізну богиню образить здола,
Горе тому, хто не склонить покірливо
Гордеє чоло – богині до ніг [15, I, с. 166].

Богиню образив Агамемнон, але її кара поширюється на все ахейське військо, і можливість подальшого руху до Трої може бути забезпечена тільки жертвоприношенням Іфігенії. Цей аспект майже знімається в інтерпретації образу Іфігенії Лесею Українкою. У її творчості підкреслюється героїзм та жертовність юної дівчини, адже вона свідомо йде на смерть, вона «*радо / життя своє дівоче положила / за славу рідного народу*» [15, IV, с. 44]. Проте, навіть порятована Артемідою, Іфігенія все ж покарана, і покарана безвинно. Вона відірвана від рідного краю та родини, страждає від самотності, почесна місія головної жриці в храмі Артеміди обтяжлива для неї, оскільки вона сама усвідомлює, що її молитви до богині формальні: «*Устами я слова сі промовляю, / А в серці їх нема…*» [15, I, с. 167]. Її становище визначене Мойрою і вона вимушена приймати його:

О Мойро!
Невже тобі, суворій, грізній, личить
Робити посміхи над бідними людьми?!
Стій, серце вражене, вгамуйся, горде,
Чи нам, же смертним, на богів іти?
Чи можем ми змагатися проти сили
Землерушителів і громовладців?
Ми, з глини створені… [15, I, с. 169].

Свою фаталістичну приреченість Іфігенія ніяк не пов’язує з вчинком батька. Її жертва Артеміді потрібна «*для слави рідної країни*», і мужність для виконання цієї жертви вона успадковує не від Агамемнона, а від Прометея, якого номінує як батька: «*Тяжкий твій спадок, батьку Прометею*» [15, I, с. 170]. Таке переакцентування не виглядає переконливим, оскільки на відміну від «батька Прометея», який став на прю з Зевсом, Іфігенія покірно приймає волю богів, що артикулюється Агамемноном (батьком і чоловіком), і яку вона (дочка і жінка) мусить виконати, підводячи під свою позицію ідею оборони

рідного краю. Інша дочка Прометея – Кассандра, вже, на думку С. Кочерги, не захоче йти «стежкою гендерної покірності Іфігенії на догоду чоловічим іграм» [11, с. 489].

Драматична сцена не стала драмою, попри авторський задум. Причини незавершеності цього твору Лесі Українки дослідники шукають у різних аспектах невідповідності, у першу чергу, – невідповідності між задумом створити драму у класичному стилі та неоромантичною свідомістю авторки. Окрім того, згадуються ще й зовнішні обставини – відсутність необхідних матеріалів для продовження роботи, читання і переклади інших текстів, робота над іншими творами. На думку О. Вісич, «найбільш переконливою є думка про протиріччя між старими формами і модерним змістом з характерним для Лесі Українки психологізмом і глибоким підтекстом, що його вкладала авторка у свій твір» [2, с. 133]. Ці цілком слушні міркування вважаємо за необхідне доповнити твердженням про певну невідповідність у характеристиці самого образу Іфігенії. Її самохарактеристика по'язується з образом Прометея і з поняттям заздрості богів: «*Тая іскра, / Що ти здобув від заздрих олімпійців, / Я чую пал її в своїй душі…*» [15, І, с. 169]. Але піднятися на боротьбу із богами Іфігенія неспроможна, матеріал міфу із його семантикою жертовності не дає підстав Лесі Українці показати справжню дочку Прометея.

Із поширенням позитивістського світогляду та акцентуацією в художній творчості тем патології та спадковості на ці популярні наприкінці XIX століття позиції теж може накладатися антична ідея родового прокляття та інтертекстуальні відсилання до інших літературних дискурсів. Такий своєрідний ідейний симбіоз характерний для першої драми Лесі Українки «Блакитна троянда».

Античний прототекст цього твору реалізується через асоціативне розгортання ідейно-тематичних комплексів, що позначаються згадками про образи-коди: ареопаг, мойра, фатум, Олімп, олімпійський сміх, у сцені божевілля Любов згадує Сократа та його дружину Ксантіпу, апеляцією до образу Орфея звучить у словах «музика зміняла і каміння в живі істоти» [15, ІІІ, с. 31]. Для авторки принципово важливою є читацька рецепція та розуміння цих кодів. Піклуючись про адекватність сценічного втілення свого творчого задуму, Леся Українка пише: «Ото тільки якби Заньк[овецька] знала *хто* такий Лесбос!... ви вже там якнебудь розкажіть їй, *хто* чи *що*

таке Мойра, фатум, блакитна троянда і т. і.» [15, XI, с. 23]. Вже у цьому авторському попередженні звучить накладання античного та середньовічного ідейно-тематичних комплексів.

М. Моклиця слушно визначає середньовічний контекст драми Лесі Українки «Блакитна троянда» й підкреслює міжтекстові зв'язки цього твору із «Божественною комедією» Данте та із середньовічною літературою загалом [13]. У якості аргументу дослідниця звертається до цитування статті Лесі Українки «Утопія в белетристиці», де авторка, зокрема, пише: «Описи пекла підземного, де мучаться душі грішників, хоча стрічаються часто в давній літературі, але мають уривчастий характер і не даються поєднати в одну цільну картину. Типічні елементи: суд на "тім світі" і відплата "кожному по ділам його" всякими муками дочасними або вічними. Найбільше розвила цю тему література християнська і то головно в середні віки (найтипічніше – Дантове Пекло в Божественній комедії)» [15, VIII, с. 163]. Дійсно, античність, зокрема давньогрецька, не залишила цілісної картини потойбічного світу, для греків царство Аїда було темою табуйованою. Але ідея відплати «кожному по ділам його» ще за життя у їхній літературі звучить дуже виразно і доповнюється, як уже зазначалося, ідеєю спокутування нащадками гріхів предків. Саме цей аспект дозволяє говорити про поєднання у «Блакитній троянді» середньовічного та античного дискурсів.

Відсилання до ідеї божественного прокляття звучить у словах Любові Гощинської: «*Спадок – се фатум, се мойра, се бог, що мститься до чотирнадцятого коліна. На кого ж він наложить важку руку, той мусить пам'ятати, що за одну хвилину його солодкої втіхи ціле безневинне покоління заплатить страшною ціною. Се, панове, така відповідальність…*» [15, III, с. 18]. Враховуючи попередню розмову про негативну спадковість дівчини, зумовлену психічною хворобою матері, її зацікавлення сучасною літературою із психології та психіатрії, можна подумати, що цей висновок стосується лише зловісного фатуму спадкової хвороби. (Показово, що раніше Любов говорила про спадковість, а тут про спадок). Але, якщо взяти до увагу попередню репліку Ореста «*Веселий Олімп, нема що казать!*», попри авторську ремарку «(*незважаючи на слова Ореста*)», думається, що вона на них таки зважила. Можливо, підсвідомо виникла асоціація з античними ідеями «рокованості долі», «родового прокляття» та «заздрості богів». Адже

йдеться не тільки про фізіологічну та психологічну спадковість. Йдеться про ідею відплати «*за одну хвилину солодкої втіхи*» нащадками «*до чотирнадцятого коліна*». Геродот, як пам'ятаємо, наводив приклади такого спокутування. «*Давно живуть між людьми слова такі / Про щастя: воно, мовляв, / Зрілості сягнувши, / Од нас бездітним не відходить: / Щастя – бідою проросте, / Визріє лихом ненаситним*», – так формулює ідею заздрості богів Есхіл у трагедії «Агамемнон» [9, с.197]. Співзвучне з античним розумінням заздрості богів до людського щастя звертання до музи у вірші Лесі Українки «Ave regina!»: *«Невже тобі заздро, богине, на вбогеє щастя моє?»* [15, I, с. 147].

Героїня «Блакитної троянди» наклала самозаборону на особисте щастя і на шлюб. Приводи і причини такої самозаборони допомагають з'ясувати спроби психоаналітичного прочитання цієї драми, до яких вдавалися С. Павличко, В. Агеєва, Т. Гундорова. Л. Зелінська розглянула критичний дискурс навколо драми «Блакитна троянда» та її перших театральних постановок і здійснила спробу психоаналізу твору. Вона зазначила, що один із перших критиків драми П. Рулін «на початку безпосереднього аналізу тексту виявляє в дусі психоаналізу двоїстість лейтмотиву: свідомість героїні забороняє, підсвідомість – прагне» [8, с. 61]. На думку М. Моклиці, Любов Гощинська прагне «ідеального, платонічного кохання». Під платонічним коханням варто мати на увазі не тільки кохання, яке не передбачає інтимних стосунків, але й той вид любові, який Платон визначив як вищий – любов до істини. На гносеологічному підході до аналізу драми «Блакитна троянда» наполягає Л. Зелінська: «у ній знаходимо гносеологічне розуміння боротьби індивіда за самого себе проти самого себе» [8, с. 70].

«Коли Люба й Орест усвідомили взаємне почуття, Люба, замість кинутись у вир нових переживань, продовжує перебувати у колі тих непевних страхів, які визначали її натуру й досі. Вона по-різному пояснює свої стани, але страх, що мрія приречена на загибель і муку, виявляється визначальним» [13, с. 91], – стверджує М. Моклиця. Додамо, що ця позиція героїні цілковито узгоджується із зацитованими вище словами Есхіла.

Тема кохання поєднується з темою божевілля, яка актуальна для Лесі Українки. У листі до Л. Драгоманової-Шишманової вона пише: «Часто так уночі сидиш серед того хаосу думок і думаєш: «О, хоч би

галюцинація з'явилась!». Я б їй повірила так, як перше люди вірили в дива… І чого се люди так бояться галюцинацій і божевілля? А я часто дорого дала б за них» [15, X, с. 354]. Античність пов'язує творчість із «божественним божевіллям», маркованим позитивно. Платон пише: «Божественну нестяму – дар чотирьох богів – ми поділили на чотири види: пророче натхнення ми приписали Аполлонові, посвячення в таїнства – Діонісові, поетичне натхнення – Музам, четвертий вид віддали Афродіті та Еротові. Ми доводили, що найкращим з цих видів є любовна нестяма» [14, с. 285]. Любов Гощинська віддається найкращому з видів божевілля (ми аж ніяк не відкидаємо інші його причини, про які пишуть дослідники), для її авторки привабливими та актуальними є, вірогідно, всі чотири.

У всіх дослідженнях цієї драми так чи інакше згадується автобіографічний підтекст і проводяться паралелі із особистим життям самої Лесі Українки. Тут варто згадати ще раз її переконання у визначеності власної долі Мойрою, «чи як вона там зветься, тая "Лесина богиня"».

Драма Лесі Українки «Блакитна троянда» демонструє паралельну експлікацію кількох дискурсів, у тому числі – середньовічного та античного. Для них обох властива екзистенційна проблема неможливості поєднати ідеал із дійсністю, попри різне обґрунтування цієї неможливості.

Відомо, який визначальний вплив мав на Лесю Українку її дядько М. Драгоманов, неодноразово у листуванні вона називає себе його «духовною дитиною», пише: його «вважаю своїм учителем, бо дуже багато завдячую йому в своїх поглядах на науку, релігію, громадське життя і т. і.» [15, XI, с. 117]. Інтерес до античної історії та літератури теж поєднував учителя та учениці, як зазначають дослідники наукової та публіцистичної творчості М. Драгоманова, саме на основі захоплення античною історією сформувались основні засади його світогляду – демократизм, європеїзм, віра в суспільний прогрес, космополітизм, атеїзм. У статтях та науково-популярних брошурах, таких, зокрема, як «Оповідання про заздрих богів» та «Рай і поступ», він виражав свою підкреслено атеїстичну позицію, яка, безперечно, впливала й на Лесю Українку.

У листі до М. Драгоманова від 17 квітня 1894 року вона пише: «Шкода мені, що я не могла побачити "Заздрих богів", та може, і "Рай і поступ" не хутко до мене приб'ється» [15, X, с. 228].

Перебуваючи у дядька в Софії Леся, очевидно, прочитала ці брошури і вони справили на неї велике враження.

Праця М. Драгоманова «Оповідання про заздрих богів» була надрукована вперше в коломийському «Хліборобі» у 1894 році, пізніше М. Павликом був зініційований передрук у Львові. І у структурі, і в самому змісті цього твору чітко простежується намагання автора аргументувати власні провідні ідеї прикладами із давньогрецької та біблійної міфології, античних і християнських вірувань.

Автор у популярній формі викладає інформацію про процес формування міфології та релігійних уявлень, але одразу дає оціночну характеристику позиціям людей щодо заздрих богів, називаючи ці уявлення «дикими». Посилаючись на «одного писателя», вочевидь Геродота, М. Драгоманов переказує сюжет про Полікрата і робить висновок: «Бог не стерпів, щоб він був завше щасливий!» [7, с. 7].

Пояснюючи походження релігійних вірувань, він зазначає, що люди склали «оповідання про заздрість богів, про те, як боги не хотіли, щоб люде що вміли та знали та були сміливіщими та од них не залежними» [7, с. 7]. М. Драгоманов переказує міф про Прометея та Пандору, акцентуючи ідею заздрості Зевса до людей, які, отримавши вогонь, почувалися щасливішими. Далі він показує, як змінювалися уявлення людей із набуттям нових знань та досвіду і фіксувалися в міфах про «сина божого чоловіколюбця» Геракла, докладно переказує трагедію Есхіла «Прометей закутий». Екстраполюючи зміст Есхілового твору на сучасне суспільне життя, М. Драгоманов так тлумачить алегоричний сенс цього тексту. «В лиці самого Прометея, як і служащих Зевсові богів, Есхіл добре змалював власне людське житє: Прометей то добра, розумна і вільнодумна людина, що бореся з самовольним заздрим паном-царем, – тоді як Гермес показує нам взорець безсовісного слуги того пана, а Гефест такого, що й сам бачить, де правда, а де неправда, та не має стілько совісти, щоб хоч не виконувати неправедної панської волі над своїм товаришем. В Океані та єго дочках Есхіл змалював ті великі купи народу, котрі бачать самі, чия правда, а чия кривда, котрі самі терплять від неправди, та не сміють проти неї повстати, не розуміючи, що неправда тим тілько і держиться, що люде на те позволяють» [7, с. 21].

Зосередженість автора на магістральній ідеї призвела до прикрої помилки у трактуванні міфу про Ікара, яку М. Драгоманов ще й приписав Горацію. Мається на увазі III ода Горація (в перекладі

А. Содомори вона має назву «До корабля»), написана на від'їзд Вергілія до Греції. М. Драгоманов пропонує загалом адекватний переказ змісту цієї оди, але чомусь спробу піднятися до сонця на крилах, скріплених воском, і загибель внаслідок такої зухвалості, він приписує Дедалу, а не його сину Ікару. Зрештою, робиться висновок, що Горацій вважав «розум людський і науку за гріх» [7, с. 30]. Відчувається, що автор досить скептично ставиться до Горація, та й до всієї римської літератури та культури. Він абсолютно переконаний, що саме греки «звели до купи те, що знали до них другі народи, і заклали вільну науку» [7, с. 31]. Можливо, що в перевазі, яку М. Драгоманов віддає грецькому авторові перед римським, знаходить відображення розуміння римлян як колонізаторів та узурпаторів грецького народу, ідея, яка пізніше відгукнеться у драмі Лесі Українки «Оргія».

М. Драгоманов послідовно проводить ще одну важливу думку, яка, безсумнівно, була суголосною позиціям Лесі Українки. Він підкреслює залежне становище жінки в патріархальному суспільстві, і витоки такого становища віднаходить у старовинних оповідях про Пандору та про гріхопадіння перших людей. Так переказ міфу про Пандору він завершує словами: «Се оповіданнє про Пандору мусіло навчати тому, що заздру силу бога люде не одолають, що той бог таки по своєму поставить, а також тому, що лихо розійшлося серед людей через жінку, а почасно через жіночу цікавість. І дуже се оповіданнє принижало серед греків пошану до жінок» [7, с. 10]. Оповіді про перших людей, з його погляду, «скрізь підпирали думку про погорду чоловіків до жінок», думку, «що жінка не може бути рівним чоловікові товаришем, а мусить бути єму підданою, а чоловік мусить бути над жінкою паном» [7, с. 15]. Відчувається, що самого автора таке становище жінки непокоїть і сам він є прибічником ідеї, яку ми сьогодні визначили б як ідею гендерної рівності. Проблема підкореного та упослідженого існування жінки у патріархальному світі стала однією з основних проблем і у творчості Лесі Українки.

Основні ідея праці М. Драгоманова пізніше знайшли продовження у творі «Рай і поступ», де вчений розглянув історичні уявлення давніх греків, зокрема Гесіода, а також окреслив внесок греків у становлення наук. Важливими віхами на шляху загальнолюдського прогресу він вважав започаткування філософії Фалесом і систематизацію наукових знань Арістотелем.

Навряд чи у специфічному викладі загальновідомої інформації, здійсненої М. Драгомановим, було щось нове для Лесі Українки. А. Кримський в рецензії на цю працю М. Драгоманова робить висновок: «Книжка, конечно, не может претендовать на оригинальность и новизну выводов, но, как замечательный образчик популяризаторского труда, она стоит высоко. Недостатком ея мы должны считать известную политическую тенденцию, которую очень нетрудно усмотреть, читая между строк» [12]. Водночас А. Кримський звертає увагу на «велику історичну помилку», якої припустився М. Драгоманов, і яка полягала у переоцінці переваг республіканського устрою Афін. Заперечення викликає ствердження автора брошури, що у давній Греції кожен мав змогу вільно «розбірати розумом усякі речі, що доторкались до віри» [7, с. 31], і А. Кримський цілком логічно запитує: «За что же, спрашивается, страдали Анаксагор, Сократ и др.?!» [12].

Політична тенденція була сприйнята Лесею Українкою і оцінена як важлива і дієва у суспільному процесі. Про це свідчить її зауваження в листі до М. та Л. Драгоманових із Владая, де вона пише про своє враження від праці «Рай і поступ» і, зокрема, зазначає: «Я думаю, що слід би, щоб оті чернігівські раціоналісти прочитали сю річ і "Заздрих богів" теж, се, певно, було б для них добре» [15, X, с. 249].

У статті «Утопія в белетристиці», написаній 1906 року, Леся Українка викладає позиції, в яких відчувається безпосередній вплив релігійно-критичних праць М. Драгоманова, але її аналіз вірувань стародавніх народів та відображення їх у літературі виглядає більшою мірою науково обґрунтованим.

Проте й інші ідеї, не стільки нові, скільки актуалізовані і підкріплені авторитетом М. Драгоманова, були засвоєні і накладені на власні світоглядні та естетичні позиції. У своєрідному ракурсі вони знаходять висвітлення у драматичній поемі Лесі Українки «Оргія». Пересторога про кару богів за невдячність звучить у словах Меценати:

Не забувай, мій друже, що боги
Невдячності не люблять. Пам'ятай же,
Що Рим ходив у Грецію до школи [15, VI, с. 202].

М. Драгоманов у вже згадуваній праці писав, «хоч Римляне і навчались письменства од греків, – та їм ще просвіта, можна сказати, не прійшла крізь шкуру» [7, с. 21]. Такий висновок викликала ода

Горація, і його ж іменем апелює Префект, стверджуючи: «*Добірності такої, як Горацій, / грек не досяг ніколи й не досягне*» [15, VI, с. 203]. Прокуратор теж згадує саме Горація для демонстрації своєї зневаги до грецьких поетів. А горацієва характеристика Прометея у версії М. Драгоманова прозвучала в словах Мецената, який все ж закликає «*поважати батька Прометея, / хоч може, він і був звичайний злодій*» [15, VI, с. 203]. Натомість суголосними позиції М. Драгоманова є слова Антея про Прометея як борця проти богів.

Та не настільки «дикими», як оцінював їх М. Драгоманов, були уявлення про заздрість богів для самої Лесі Українки. У тій же «Оргії» словами Антея артикулюється ідея божественної рівноваги і тієї межі, що її боги накладають на бажання смертних, і порушення якої може викликати їхній гнів.

Се Ніке увінчала
Свого поета. А коли й харіта
Йому додасть гранату чи троянду,
він буде обдарований усім,
чого дозволено бажати смертним [15, VI, с. 174].

У легенді «Орфеєве чудо» поняття гніву богів набуває амбівалентного значення. Загальноприйняте розуміння, що долю (Мойру) потрібно шанувати звучить у словах Зета:

Ні, з долі глузувати не годиться –
вона богиня [15, II, с. 111].

Амфіон озвучує наступну позицію, що вже стосується заздрості богів, їх упередженості і прагнення обмежити силу і волю смертних, яка для богів могла б бути небезпечною.

Се ж не дивно,
що рід героїв нечисленний в світі, –
богам було б інакше небезпечно [15, II, с. 114].

Він же артикулює ідею кари богів за відмову виконувати їхню волю, за нехтування тим даром, який дається богами. Глибоко співчуваючи втомленому Орфеєві, Амфіон просить його заспівати із сподіванням, що його співу послухає каміння і саме зложиться у мури.

Хоч заспівати все-таки не вадить.
Колись було то звичкою твоєю,
і, може, мститься на тобі тепера,
що ти ту звичку занедбав [15, II, с. 115].

Він не називає, хто саме мститься, але зрозуміло, що музичний дар Орфея пов'язаний з Аполлоном, що і підтверджується наступним припущенням. Коли знесилений та зломлений Орфей падає долу, Амфіон говорить: «*Се, певне, Аполлонова стріла / улучила його*» [15, II, с. 114].

Ще одна позиція, надзвичайно важлива в розумінні основної ідеї цього твору. Його суть Ліна Костенко вбачала у репліці: «*Такий митець – і був у нас як раб*», але важливе й її продовження: «*Чи ж то пробачать нам боги за теє?*» [15, II, с. 120]. У ній сформульоване первісне розуміння волі богів як запоруки гармонії та справедливості, її недотримання неприпустиме, боги його не пробачають. І усвідомлення виняткової ролі митця, співця з його божественним даром, який ні в якому разі не повинен бути рабом, адже це вже буде порушенням світової гармонії. У цьому невеликому творі сконденсований майже весь спектр лексико-семантичних комплексів, пов'язаних із концептом «гнів богів», а також важливих для авторки ідей, які знаходять вираз і в інших текстах Лесі Українки.

Вершинним досягненням серед творів письменниці на античну тематику є драматична поема «Кассандра». Українське літературознавство не раз зверталося до аналізу цього твору, але його зміст настільки глибокий та універсальний, що залишає широкий простір для подальших досліджень. Не можна не погодитись із О. Вісич, яка стверджує: «Безсумнівно, "Кассандра" Лесі Українки – модерний твір, що несе в собі глибокі смисли, які не можна декодувати однозначно» [2, с. 142]. Не зупиняючись на вже розглянутих літературознавцями проблемах, зосереджуємо увагу лише на питанні стосунків та комунікації головної героїні з богами.

«Найавторитетнішим божеством для Кассандри є мойра, орієнтація на яку в пророчиці послідовна і неухильна», – пише С. Кочерга. Кассандра сліпо вірить у долю і не намагається її уникнути.

Що зможуть проти долі всі боги?
Вони законам вічним підлягають
так, як і смртні, – сонце, місяць, зорі,
то світачі в великім храмі Мойри,
боги й богині тільки слуги в храмі,
всі владарки жорстокої раби.
Благати владарку – даремна праця,

вона не знає ні жалю, ні ласки,
вона глуха, сліпа, немов Хаос [15, IV, с. 37].

У давньогрецькій міфології Мойра – богиня долі, якій підкоряються навіть боги, у Гомера вона згадується як безлика необхідність, вищий закон природи. Проте визначеність долі можна було змінити чи скорегувати, як це, наприклад зробив Зевс. Дізнавшись від Прометея, що морська богиня Фетіда, з якою він мав намір одружитися, народить сина, сильнішого за батька, Зевс відмовився від свого плану й одружив Фетіду з смертним чоловіком Пелеєм, і в цьому шлюбі народився Ахілл. Мойра (або мойри) не обов'язково карають, вони чинять по справедливості. У словах Кассандри звучить інша характеристика Мойри, підкреслюється її жорстокість, невблаганність. На її думку, навіть боги безпорадні перед долею, тому марно благати богів Олімпських, щоб вони врятували Долона, не може його порятувати Артеміда, погасивши місяць, бо й вона «*рабиня долі*». Тому звернення до богів з проханням про допомогу їй огидне: «*я рабинею рабів не хочу бути!*» [15, IV, с. 37].

У всевладді Мойри Кассандра намагається переконати багатьох персонажів. Гелені вона нагадує про Прометея, якого «*найгірше покарала Мойра*» [15, IV, с. 16], виправдовуючи почуття Поліксени до Ахіллеса, говорить до Андромахи, що «*на неї Мойра наложила руку*» [15, IV, с. 25], і ще раз згадує її у відповідь на гнівний рух Андромахи: «*Не поможе / твоя рука проти правиці Мойри*» [15, IV, с. 26]. У розмові з братом-віщуном Геленом вона знову нагадує йому про «*невблаганну Мойру*», і зрештою, коли надходить звістка про загибель Ономая, на репліку Гелена «*Радій, Кассандро, ти перемогла!*» відповідає: «*Не я, а Мойра. Я її знаряддя*» [15, IV, с. 65].

У листі до О. Кобилянської авторка дала досить вичерпну характеристику своєї героїні, з якої виділяємо такі моменти: «душа її і слово не дається під ярмо»; «пророчий дух не дар для неї, а кара, … вона гірше мучиться, ніж мученики віри і науки» [15, XII, с. 55]. Отже, визнаючи владу Мойри, Кассандра, там не менш, не підкоряється їй ні думками, ні словами, ні душею. У ній Леся Українка репрезентує героїню, яка не зраджує собі, попри рокованість та невідворотність долі, могутність сил фатуму. На відміну від персонажів античних трагедій, де герої змушені підкорятися волі богів, Кассандра чинить внутрішній спротив, на

слова Гелени «*Се ж тільки ти змагаєшся з богами, / за те вони тебе й карають*», Кассандра відповідає: «*їх сила в карі, а моя в змаганні*» [15, IV, с. 13]. На думку С. Кочерги, «античний фаталізм не призводить до пасивності, а навпаки, – служить підґрунтям для героїчних інтенцій, часто наперекір долі» [11, с.112].

Свій пророчий дар Кассандра отримала від Аполлона, і з цим богом у неї неоднозначні та суперечливі стосунки. Леся Українка знімає передісторію цих стосунків, але з міфу відомо, що невіра людей у її віщування – це кара Аполлона за те, що Кассандра знехтувала його коханням. У драмі тільки Пліксена згадує, що бог їй «*затуманив думку*», а Гелен називає Кассандру «*пророчицею Аполлона*». Вона дійсно залишається жрицею Аполлона і сумлінно виконує свої обов'язки:

...на розмові
я мушу бути з яснокудрим богом [15, IV, с. 17].

Дар Аполлона стає для Кассандри справжнім прокляттям, бо всі нещастя вона починає переживати ще задовго до того, як вони відбудуться. Жах і біль від тих картин, які вона бачить і передбачає, неприйняття її видінь з боку інших, прокльони на її адресу, оголошення її зловісницею та божевільною зрештою викликає сумнів, чи не вона сама своїми словами провокує лиха. Дар бога обернувся карою, яка відбувається в кілька етапів. Перший – її пророцтвам ніхто не вірить, другий – вона сама сумнівається у правдивості своїх слів і того, що вона бачить.

Я собі не вірю.
Вже бачиш, довершилась божа кара:
не тільки інші, а й сама Кассандра
зневірилась в Кассандрі. Я не знаю,
чи вже те правда, що тепер я бачу [15, IV, с. 56].

Тільки раз Кассандра вчинила проти волі своєї і проти волі Аполлона, коли сказала Ономаєві «згода», знаючи наперед, що посилає таким чином на смерть не тільки царя, але й усе військо лідійців. За цим ігноруванням свого пророчого голосу слідує наступний етап божої кари – визнання своєї провини перед богами і докори сумління: «*Пролита марне кров / волає до богів супроти мене*» [15, IV, с. 79].

Питання художньої вартості та доцільності епілогу драматичної поеми «Кассандра», його відповідності ідейному змісту та пафосу

твору досі залишається дискусійним і дозволяє висунути ще одну версію на доповнення вже існуючих. У Мікенах відбувається фінальний та остаточний вияв гніву Аполлона.

В епілозі на кону разом з'являються Агамемнон і Кассандра. Агамемнон неодноразово запитує у Кассандри про своє майбутнє, її віщування для нього дуже важливі. «Агамемнон демонструє свою віру пророчиці наперекір чарам бога Аполлона», – стверджує С. Кочерга [11, с. 520]. І цей гріх видається не меншим, ніж його зухвалість, з якою він ступає на пурпурову тканину, що є прерогативою богів. Кассандра бачить у цьому пурпурі «*шлях кривавий*» і остаточно розуміє визначеність своєї долі. Замість пророчого нестяму її охоплює дивний спокій, і вона зрікається свого дару. Героїня говорить про те, що пророчиця Кассандра загинула разом із Троєю, а себе називає рабинею. Вона ламає патерицю і знімає з себе діадему – символи віщунського дару жриці Аполлона – та кидає їх до ніг Клітемнестри, відмовляючись нарешті від божественного дару і перетворюється на звичайну жінку, просто Кассандру. Одночасна загибель, фактично від однієї руки (ініціатор – Клітемнестра), Кассандри та Агамемнона – помста Аполлона їм обом.

Завдяки привернення уваги дослідників на використання у творчості Лесі Українки окремих концептуальних виразів можна уникнути певної регламентованості у висновках щодо конкретних творів і творчості загалом. Поняття «гнів богів», «заздрість богів», «помста богів» є багатовимірними, й у творчості письменниці вони багатофункціональні. Використання цих концептів забезпечує асоціативний зв'язок творчості Лесі Українки з античним і загальнолітературним контекстом, уможливлює інтелектуальну багатошаровість її текстів, розширює можливості читацької рецепції, інтерпретаційного прочитання й аналізу.

Література

1. Архілох. Хліб на списі: фрагменти віршів. Львів: ЛА «Піраміда», 2014. 196 с.
2. Вісич О. А. Естетика нон-фініто у творчості Лесі Українки. Луцьк: ПВД «Твердиня», 2014. 196 с.
3. Геродот. Історії в дев'яти книгах. Київ: Наукова думка, 1993. 576 с.
4. Гомер Іліада. Харків: Фоліо, 2006. 414 с.
5. Гомер. Одіссея. Харків: Фоліо, 2004. 574 с.
6. Донцов Д. Літературна есеїстка. Дрогобич: Видавнича фірма «Відродження», 2010.

7. Драгоманов М. Оповідання про заздрих богів. Б. в., 1915. 38 с.
8. Зелінська Л. «Блакитна троянда» Лесі Українки: проблема дискурсу і методу // Леся Українка і сучасність. Т.4. Кн. 1. Луцьк: Вежа, 2007. С. 59–72.
9. Есхіл. Трагедії. Київ: Дніпро, 1990. 318 с.
10. Косач-Кривенюк О. П. Леся Українка. Хронологія життя і творчості. Луцьк: Волин. обл. друк. 2006. 928 с.
11. Кочерга С. О. Культурософія Лесі Українки. Семіотичний аналіз текстів. Луцьк: ПВД «Твердиня», 2010. 656 с.
12. Кримський А. Рец.: Драгоманов М. Оповідання про заздрих богів. Передрук із «Хлібороба». Коломия, 1894 // Этногр. обозрение, 1895. Кн. 24. № 1. С. 139.
13. Моклиця М. «Блакитна троянда» як перша символістська драма Лесі Українки // STUDIA POLSKO-UKRAIŃSKIE. Варшава, 2016. № 3. С. 81–94.
14. Платон Діалоги. Харків: Фоліо, 2008. 349 с.
15. Українка Леся. Зібрання творів у дванадцяти томах. Київ: Наукова думка, 1975–1979.

References

1. Arkhilokh. *Khlib na spysi: frahmenty virshiv* [Bread on the spear: fragments of poetry]. Lviv, 2014, 196 p.
2. Visych O. A. *Estetyka non-finito u tvorchosti Lesi Ukrainky* [Aesthetics of Non-Finito in the works of Lesia Ukrainka]. Lutsk, 2014, 196
3. Herodot. *Istorii v deviaty knyhakh* [Stories in nine books]. Kyiv, 1993, 576 p.
4. Homer. *Iliada* [Iliad]. Kharkiv, 2006, 414 p.
5. Homer. *Odisseia* [Odyssey]. Kharkiv, 2004. 574 p.
6. Dontsov D. *Literaturna eseistka* [Literary essay writer]. Drohobych, 2010.
7. Drahomanov M. *Opovidannia pro zazdrykh bohiv* [The story about the envious gods]. 1915, 38 p.
8. Zelinska L. «Blakytna troianda» Lesi Ukrainky: problema dyskursu i metodu [Lesia Ukrainka's «Blue Rose»: the problem of discourse and method]. In: *Lesia Ukrainka i suchasnist.* Lutsk, 2007, pp. 59–72.
9. Eskhil. *Trahedii* [Tragedies]. Kyiv, 1990, 318 p.
10. Kosach-Kryveniuk O. P. *Lesia Ukrainka. Khronolohiia zhyttia i tvorchosti* [Lesia Ukrainka. Chronology of life and work]. Lutsk, 2006, 928 p.
11. Kocherha S. O. *Kulturosofiia Lesi Ukrainky. Semiotychnyi analiz tekstiv* [Lesia Ukrainka's Culturosophy. Semiotic analysis of texts]. Lutsk, 2010, 656 p.
12. Krymskyi A. Rets.: Drahomanov M. Opovidannia pro zazdrykh bohiv [Drahomanov M. The story about the envious gods]. In: *Этnohr. obozrenye*, 1895, book 24, no. 1, p. 139.
13. Moklytsia M. «Blakytna troianda» yak persha symvolistska drama Lesi Ukrainky [«Blue Rose» as the first symbolist drama of Lesia Ukrainka]. In: *STUDIA POLSKO-UKRAIŃSKIE*, Warsaw, 2016, no. 3, pp. 81–94.
14. Platon. *Dialohy* [Dialogs]. Kharkiv, 2008, 349 p.
15. Ukrainka Lesia. *Zibrannia tvoriv u dvanadtsiaty tomakh* [Collected works in twelve volumes]. Kyiv, 1975–1979.

Viktoria Sokolova. The ancient «wrath of gods» concept in the works of Lesia Ukrainka. The article deals with the origin and evolution of the «wrath of gods» concept and the ideas it correlates with, including «the will of gods», «the envy of gods», «the punishment of gods» in the ancient tradition, and the peculiarities of the embodiment of these concepts in the works of Lesia Ukrainka. Ancient Greek mythology, works of ancient authors, as well as fiction and nonfiction texts of Lesia Ukrainka are being considered. We trace the evolution of the concept in the ancient tradition and the way it acquires versatility. We show how the perception and realization of the «wrath of gods» concept and its variant «envy of gods» in the consciousness and works of Lesia Ukrainka relates to the M. Drahomanov's work «The story about the envious gods». The multi-level artistic perception of the concept leads to its use as a stable idiomatic expression, a microform, a means of characterizing the characters, one of the aspects of the ideological load of artistic works, a way of expressing the existential views of the author.

Key words: wrath of gods, envy of gods, antiquity, perception, Lesia Ukrainka, Mykhailo Drahomanov.

Соколова Вікторія Альбертівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри теорії літератури та зарубіжної літератури Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки, *ORCID ID: 0000-0002-3582-9406;* sokolovavic@gmail.com

УДК 821.161.2’06-6.09Павличко:821.161.2’05.09(092)

Оксана Теребус

Леся Українка в рецепції Дмитра Павличка

У статті проаналізовано публіцистичні та літературознавчі статті Д. Павличка, присвячені творчості Лесі Українки. Д. Павличко впродовж багатьох років повертається до постаті Лесі Українки, що не тільки зробила потужний внесок в українську та світову літературу, а й стала світочем українського духу. Критик досить скрупульозно простежує етапи становлення творчості поетеси, підкреслює значення її творчості для українського народу, звертає увагу на основних темах та проблемах, мотивах та образах, до яких звертається Леся Українка. Аналізовані статті написані в різний період та з різною метою, але їх пронизує головна ідея про те, що творчість Лесі Українки має світоглядний людинолюбчий характер.

Ключові слова: збірки літературно-критичних та публіцистичних статей, античні та біблійні образи, тема, прометеїзм, поезія, творча спадщина.

Художники слова брали і беруть активну участь у публіцистичному та критичному поцінуванні творчості своїх

© *Теребус О., 2018*

попередників та сучасників, в осмисленні актуальних теоретичних проблем, у формуванні естетичних цінностей своєї епохи, демонструючи новаторське прочитання класичних і сучасних письменників. І це цілком закономірно. Міркування письменників один про одного або про своїх літературних попередників, декларативні і критичні висловлювання є звичайною складовою частиною письменницької справи, що органічно вписується в літературний процес. Володіючи значним потенціалом, часто переростаючи в узагальнені методологічні постулати, письменницькі роздуми про літературу несуть в собі глибину й самобутність особистості художника, що накладає відбиток на всю його діяльність. Тому дослідження є досить актуальним.

Публіцистичні, літературно-критичні виступи письменників вносять помітний внесок в літературознавчу справу, значно впливаючи на розвиток критичної думки, широко використовуються на практиці. Про це свідчать окремі статті Д. Павличка, Є. Гуцала, П. Мовчана, Ю. Мушкетика, І. Драча, І. Дзюби, Б. Олійника, Р. Іваничука, В. Канівця, В. Яворівського, Р. Лубківського та їх збірки статей, які значно підвищили інтелектуально-емоційний рівень публіцистики та критики, чим розширили їх потенційні можливості.

Мета статті – проаналізувати публіцистичні й літературознавчі праці Д. Павличка, присвячені творчості Лесі Українки.

Д. Павличко належить до тієї категорії літераторів, що не обмежуються одним видом творчості чи одним жанром. Павличко-критик дослідив цілу галерею творців – класиків української літератури. Під його пером з новою силою лунає голос Т. Шевченка, спалахує «прометеївський дух Лесі Українки»; каменярівська невгомонність І. Франка; витончений талант О. Кобилянської; «витесування потужною рукою пам'ятника для свого народу» В. Стефаником; слово «поета лицарської гідності і правди» Ю. Федьковича; творчість «падре галицької землі» М. Шашкевича; «оптимістичний дух народу» у збірках С. Руданського.

«Прометеївський дух Лесі Українки» (1976 р.), «Про статтю Лесі Українки «Міхаель Крамер» (1976 р.), «Крим у творчості Лесі Українки» (1980 р.), «В пророчицях велика й нелукава» (1981 р.), «Жити хочу! – Буду жити!» (1994 р.) – статті Д. Павличка, присвячені творчості Лесі Українки. Автор з повним знанням справи розкриває глибинний зміст творчості поетеси, прометеївське завзяття

відчувається майже у всіх кращих її творах. Леся Українка почала писати й «сформувалась як митець під знаком тираноборчої поезії Т. Шевченка. Вона перша після І. Франка в нашому письменстві засвоїла не тільки інтонації, але й праведний гнів Шевченкового слова», – каже критик [3, с. 229].

Д. Павличко неодноразово підкреслює, що завдяки можливості отримати в дитинстві хорошу освіту, Леся Українка добре знала світову літературу та історію, пройнялася любов'ю до української та світової класики, мала можливість занурюватися в глибини європейської літератури, «до її біблійних та античних джерел» [3, с. 228]. Талант поетеси формується під впливом світоглядних принципів, енциклопедичних знань, а також завдяки притаманному «геніальним людям чуттю внутрішньої істини предметів і явищ світу, їхніх діалектичних взаємозв'язків» [3, с. 228] і досконалій формі вислову.

Оригінальна, цілеспрямована, національна творчість Лесі Українки разом з тим є водночас й європейською. Д. Павличко наводить вислів Луї Арагона, який називає її творчість «інтернаціональною творчістю без кордонів» [3, с. 228].

У статті «Прометеївський дух Лесі Українки» (1976) Д. Павличко піднімає гостру проблему, яка супроводжувала творчість видатної поетеси – «читацьку тишу, «пустиню без відгуку», або – ще гірше – глупоту відгуків, на які здобувалися українські сентиментальні хуторяни, що, не люблячи поетеси за незрозуміле для них думання, прикривали своє духовне убозтво фальшивими похвальбами на її адресу» [3, с. 229]. Цю тишу та нерозуміння спробував перервати своєю знаменитою статтею І. Франко, сказавши, що після Шевченкового «Поховайте та вставайте, кайдани порвіте» Україна не чула такого сильного поетичного слова, як з уст слабосилої дівчини. Наступні покоління літературознавців по-різному підходили до слів І. Франка, бо вважали, що він відкрив лише одну грань її творчості, а другу – інтимно-ліричну – обминув. Проте Д. Павличко підкреслює, що митець підкреслив «домінанту творчості Лесі Українки, провідну наснаженість її слова, яка пульсує і в чудовій особистій ліриці поетеси» [3, с. 230].

Сучасники закидали Лесі Українці, що вона часто використовувала античні та біблійні образи, не звертаючись до живих, а також зверталася до інших історичних епох. Дослідник

спростовує такі думки, адже і в багатьох віршах та оповіданнях, у драмі-феєрії «Лісова пісня» вона «показала, як глибоко розуміє основні конфлікти своєї сучасності і як покірно слугують їй реалії з українського глибинно-народного побуту. Але в українській дійсності вона побачила теми, які можна було художньо розкрити засобом езопівського накладання на них подій старовини» [3, с. 230]. У громадянській ліриці та філософській драматургії Лесі Українки, за словами Д. Павличка, «заграла жива кров, «холодні царства суворих ліній древньої культури» стали полями запеклого бою проти соціальної нерівності, національного безправ'я, оміщаненого інтелекту, бляклої буденщини, народженого страхом лицемірства та інших потворних рис поневоленої людини» [3, с. 231].

Історичні твори авторки, «хоч до якої епохи вони належали б за своїм убранням, належать за мисленням XX століттю» [3, с. 231]. Адже розмах, із яким Леся Українка «напластовувала одну епоху на іншу, художницька спостережливість, з якою находила спільні риси в людях різних часів, відчуття міжчасових пропорцій, з якими вона робила історію реальністю, а реальність – підтекстом історії, можуть бути порівнювані з найвищим даром такого мистецтва, уособленим в Уїльямі Шекспірі» [3, с. 231].

І мабуть тому наскрізною ідеєю творчості поетеси є ідея прометеїзму, а найулюбленіший герой – Прометей, до якого вона багато разів поверталася у творах «Fiat nox», «Іфігенія в Тавриді», «У катакомбах», «Кассандра». Хоча, як зазначає Д. Павличко, «подих прометеївського завзяття відчуваємо майже у всіх кращих речах Лесі Українки» [3, с. 232]. Прометей її – людинолюб, непримиренний до будь-якого поневолення, безкорисливий герой, він – «дух перебудови світу, дух возвеличення особистості» [3, с. 233], а прометеїзм – це «система світовідчування, це надбання світової культури» [3, с. 232].

Важливою заслугою Лесі Українки, на яку звертає увагу Д. Павличко, є протиставлення Прометея та Христа. «На чорному тлі християнської рабської скорботи вона вогненними мазками намалювала прометеївську радість непокори» [3, с. 232]. Прометей Лесі Українки є символом громадянства, неповторної людської індивідуальності, возвеличує особистість. Його вдача простежується і в інших образах великих індивідуальностей (Міріям з «Одержимої», Річарда Айрона з «У пущі», пророчиці Тірци з «На руїнах», Антея з «Оргії»).

Д. Павличко не тільки розкриває проблеми творчості поетеси, а й проводить суто наукові дослідження окремих проблем, що його зацікавили. Приклад – дослідження «Про статтю Лесі Українки «Міхаель Крамер». Критик показує проблеми, що їх ставить Леся Українка після виходу у світ драми німецького драматурга Гергарта Гауптмана «Міхаель Крамер» у 1900 році. Навколо його новаторської творчості точаться дискусії. Леся Українка, захопившись революційним змістом і мистецькою новизною його драм, вважає Гауптмана «Колумбом нової європейської драми» [3, с. 238]. Стаття «Міхаель Крамер» – це глибокий аналіз усієї творчості Гауптмана, аналіз, який органічно поєднує проблеми соціальні і психологічні. Авторка статті дає оцінку Гауптману як мислителю, розкриває головну ідею всіх його творів – «болючу тривогу за самотність людини» [3, с. 238]. Д. Павличко наголошує, що перше, що впадає в око при читанні статті «Міхаель Крамер» – це її актуальний підхід до проблеми відчуження людини, яку і досі намагається розв'язати західноєвропейська література.

Леся Українка аналізує чотири варіанти самотньої людини в європейському письменстві – за Мопассаном, Метерлінком, Ібсеном і Гауптманом. Ці чотири лінії трактування самотності з певними новими відтінками продовжуються донині в літературі. А для Лесі Українки найближчі ті образи, які гнітяться відчуженістю, прагнуть вийти з неї, жадають єднання зі світом інших людей, усвідомлюють потребу змінити умови, у яких вони живуть. І авторка покладає надії на мистецтво, що допоможе розвинути уяву.

У цій літературознавчій розвідці Леся Українка, покладаючи надії на мистецтво, визначила його вищу «за саму смерть» функцію «рятівної животворящої людяності» [3, с. 239]. Особливу цінність мають спостереження авторки, які стосуються питань педагогіки, психології, загально митецьких категорій. Стаття писалася у важкі для поетеси часи, біля смертного ложа її друга Сергія Мержинського. У статті «Міхаель Крамер» Леся Українка протиставляє силі смерті всеперемагаючу силу життя.

Ще одне суто наукове дослідження Дмитра Павличка – стаття «Крим у творчості Лесі Українки». Автор робить аналіз поезії, що народилася під час перебування поетеси в Криму. Для Лесі Українки Крим був «дорогою, в своїй красі і в своєму горі зрозумілою, «прекрасною» і «нещасливою» стороною, де поетеса шукала й

знаходила цілюще підсоння на свою недугу, але не могла знайти ліків на свій громадянський біль» [3, с. 240], який не зменшувався, а загострювався, «бо до нього долучалися страждання батоженої кримської землі з її кривавою історією та безрадісною царськорежимною дійсністю» [3, с. 240].

В житті Лесі Українки було три таврійські періоди. Перший – липень-серпень 1980 року і червень-липень 1981 року. Цикл віршів «Кримські спогади» і поема «Місячна легенда» – творчий спадок цього часу. «Кримські спогади» – вірші, написані в роки формування поетичного стилю Лесі Українки, де відчуваються певні мотиви та інтонації з російської поезії. Другий період – з червня 1987 до червня 1988 року. У цей час створено цикл «Кримські відгуки» та оповідання «Над морем», що мають вже всі характерні ознаки зрілого поетичного слова Лесі Українки, «свободолюбна й нескорена душа ліричної героїні зливається з кримською природою, як пильно шукає вона глибинної покревності з духом «дикого, химерного моря, з горами, які горять, ніби жалем її власне серце, «багрянцем кривавим» [3, с. 242–243]. Вірш «Уривки з листа» про квітку-ломикамінь – блискучий автопортрет Лесі Українки, один з найкращих творів світової пейзажної лірики. З березня 1907 до грудня 1908 року тривав третій таврійський період творчості поетеси.

Д. Павличко аналізує всі періоди перебування поетеси в Криму, її творчі надбання, вплив середовища на формування таланту. Вкотре підкреслює дослідник вміння Лесі Українки володіти словом, за допомогою миттєвих пейзажів висловлювати свої настрої та думки, передати «словами мінливу рухливість моря, його вічний неспокій, гнів, що переходить у лагідність, ласку, що стає бурею, – це мало кому з поетів доступне вміння Леся Українка демонструє як найпростішу явину своєї думки, свого письма» [3, с. 243].

Виступи, листи, твори Лесі Українки й надалі продовжували цікавити Д. Павличка. Тому й з’являються нові статті митця, передмови до книжок, виступи тощо. Дослідник каже, що незважаючи на досить помітні досягнення нашого літературознавства щодо творчої спадщини поетеси, «немало з того, що збудувала ця безсмертна жінка для поселення духу, покинуто в бур’янах та заростях...» [3, с. 245]. А чому? Бо все те, що з творчості поетеси «в сталінські і пізніші недобрі часи підлягало забороні або замовчуванню, все те стосується якраз її загальнолюдського

світогляду, її, сказати б, шевченківського чуття світової родини народів!» [3, с. 245].

Леся Українка була глибоким знавцем української історії, ненавиділа самодержавство, російський царизм, всіх тих, хто проводив і підтримував обмежувальну політику щодо нашої мови й культури. Д. Павличко у статті «В пророчицях велика й нелукава» зацікавився листом поетеси до Михайла Кривенюка від листопада 1902 року. Цей лист, за словами дослідника, у нас до цього часу не надруковано (час написання статті – 1981 рік). У листі Леся Українка викладає свої погляди на різні важливі історичні події української історії, які дуже чітко акцентують увагу на самодостатності українського народу і його несприйнятті як російського царату, так і досить обережного ставлення до російського народу. Вона, «ця запалювачка «досвітніх вогнів», надзвичайно близько стоїть своєю національною програмою до наших нинішніх всенародних завдань», – каже критик [3, с. 246].

А ще досить цікаву думку, на часі, виголошує Д. Павличко з огляду на творчість Лесі Українки: «народи не можуть жити за правилами рік, бо менша ріка впадає в більшу і губить при тому свої води й своє ім'я. Народи не можуть жити за правилами дерев, особливо тих, що ростуть одне біля одного. Адже менше дерево повинно викривляти стовбур, щоб з-під більшого дотягнутися до сонця. Народи повинні жити за правилами зоряних небес. Кожна зірка має свій простір і своє світло. І кожна потрібна не тільки для краси, а й для того, щоб людина могла орієнтуватися в космосі. Всі народи повинні світити, щоб людина могла орієнтуватися в безмірі Духу» [3, с. 246].

У 1994 році дослідник пише передмову до книжки Лесі Українки «На крилах пісень». Рання поезія, за словами Д. Павличка, «через свою до певної міри формальну недовершеність, ідейну оголеність і декларативність показує, як добувається вогонь поетичного мистецтва, що є основою феномену нашої письменниці» [3, с. 247]. А поетична збірка є контурним портретом авторки, «на якому ми ще не бачимо в деталях натхненного обличчя, але впізнаємо лінії непокірного, воїтельського і водночас мислительського характеру» [3, с. 247]. Леся Українка вже з першого вірша «Надія» декларує «ненав'язливе, мимовільне, прикрите скорбними й героїчними мотивами поєднання своєї долі з долею України» [3, с. 248]. І хоч поезії, що увійшли до цієї збірки, написані в досить молодому віці, в

«її грудях стугонить серце, велике й вічне серце поета, де вміщається і батьківщина, і людство, і вся Земля» [3, с. 249].

Отже, Д. Павличко у своїх статтях намагався під власним кутом зору проаналізувати творчість Лесі Українки, неодноразово наголошуючи на її освіченості, залюбленості у світову літературу та історію, любові до України, вірі у перемогу добра. Також дослідник підкреслює, що поетеса – послідовниця Т. Шевченка та І. Франка. Використовуючи у своїх творах античні та біблійні образи, Леся Українка «поклала на музику» своєї душі, синтезувавши соціальні й національні болiння українського народу з вічними темами світової літератури» [3, с. 39].

Література

1. Вознюк Г. З обов'язку нових каменярів: Кілька думок про Д. Павличка-критика. *Жовтень*. 1989. № 9. С. 116–118.
2. Ільницький М. Дмитро Павличко: Нарис творчості. Київ: Дніпро, 1985. 189 с.
3. Павличко Д. Літературознавство. Критика. Т.1. Київ: Основи, 2007. 566 с.
4. Павличко Д. Українська національна ідея. Київ: Основи, 2004. 771 с.

References

1. Voznyuk H. Z obovyazku novykh kamenyariv: Kilra dumok pro D. Pavlychka-krytyka [From the duty of new masons : A few ideas about D. of Pavlychka]. In: *Zhovten.* 1989, no. 9, pp. 116–118.
2. Ilnytskyy M. *Dmytro Pavlychko: Narys tvorchosti* [Dmytro Pavlichko: Essay of work]. Kyiv, 1985. 189 p.
3. Pavlychko D. *Literatypoznavstvo. Krytyka* [Literary criticism. Criticism]. Vol.1. Kyiv, 2007. 566 p.
4. Pavlychko D. Ukrainska natsionalna ideia [Ukrainian national idea]. Kyiv, 2004. 771 p.

Oksana Terebus. Lesia Ukrainka in Dmytro Pavlychko's reception. In the article are analysed the journalistic and literature studying articles of D. Pavlychko, dedicated to works of Lesia Ukrainka. D. Pavlychko goes back to the figure of Lesia Ukrainka during many years, which not only did powerful payment in Ukrainian and world literature but also became the torch of the Ukrainian spirit. A critic traces the stages of becoming of work of poetess meticulously enough, underlines the value of her work for the Ukrainian people, pays attention to basic themes and problems, reasons and offenses that Lesia Ukrainka appeals.

D. Pavlychko repeatedly underlines, that due to possibility to a get good education in the childhood, Lesia Ukrainka knew world literature and history well, penetrated by love to the Ukrainian and world classics, had the opportunity to submerge in the depths of European literature. Talent of poetess is formed under act

of the world view principles, the encyclopaedic knowledge, and also due to inherent to the of genius people to internal sense and perfect form of expression.

Original, purposeful, national work of Lesia Ukrainka at the same time is European. D. Pavlychko in his articles tries to analyse works of poetess under his own visual angle, repeatedly emphasizes her erudition, adoration of world literature and history, her love to Ukraine, the faith in victory of good. A researcher underlines also, that poetess - adherent of T. of Shevchenko and I. Franco.

The articles, which are analysed, are written in a different period and with a different aim, but they are pierced by a main idea that work of Lesia Ukrainka has a world view human race character.

Key words: collections of the litersture-critical and journalistic articles, ancient and biblical images, theme, Prometeizm, poetry, literary works.

Теребус Оксана Леонідівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри соціальних комунікацій Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки, *ORCID ID 0000-0002-1493-6534;* oksana_tereb@ukr.net

УДК 821.161.2’05-1/-9.09Українка:101.9(477)

Ольга Яблонська

Творчість Лесі Українки в етнопсихологічних студіях О. Кульчицького

Проаналізовано етнопсихологічні студії О. Кульчицького, присвячені творчості Лесі Українки. У центрі дослідницької уваги – стаття «“Ржавість” і “одержимість” у “Боярині”», в якій виокремлено антагоністичні категорії духовости – Дух України та Дух Москви. Розглянуто поняття «ржавість» та «одержимість», тобто соціальна пасивність як зрада та духовна наснаженість як джерело поступу.

Ключові слова: етнопсихологія, етноімагологія, Дух України, Дух Москви, національний характер, антиколоніальний дискурс.

Національна та культурна ідентичність, національний характер є предметом досліджень літературної етноімагології, як і етнопсихології зокрема. Такі студії активно розвивалися в еміграційному літературознавстві ХХ ст. (Д. Чижевський, В. Янів, І. Мірчук, М. Шлемкевич, Б. Цимбалістий, О. Кульчицький та ін.). М. Шлемкевич наголошував на спільності національних основ у творчості українських письменників кінця ХІХ – поч. ХХ ст. [8,

© *Яблонська О., 2018*

с. 26]; він уважав, що в особі Т. Шевченка, І. Франка, Лесі Українці маємо великих провідників нації, «але не завершителів духа» [8, с. 135]. Б. Цимбалістий, розглядаючи українську родину як носія «традицій у способі думання, настанов до зовнішніх і внутрішніх побудів, типових відповідей на різні ситуації і т. д.» [7, с. 37], указував на роль української жінки в сім'ї та в громадському житті. Окрім того, дослідник вирізняв соціально активну роль українських письменниць: «В нашій літературі жіночі представниці перевищають нераз чоловіків своїм бойовим духом і мужеським тоном (Леся Українка, О. Теліга, О. Лятуринська)» [7, с. 37]. В. Янів в аналізі драми-феєрії Лесі Українки «Лісова пісня» виокремив автентичність почувань героїв і роль родини [13]. Окремі складники проблеми етнопсихологічного підходу представлені в сучасному літературознавстві [1; 6; 9–12].

Мета статті – проаналізувати етнопсихологічні студії О. Кульчицького, присвячені творчості Лесі Українки.

О. Кульчицький в осмисленні української літератури у світлі етно- та соціопсихології дослідив такі концептуальні поняття, як преперсоналізм (постать Г. Сковороди), архетип (в аналізі творчості Т. Шевченка), провідник і національна спільнота (на матеріалі поеми І. Франка «Мойсей»), культ (у тлумаченні соціальної ролі М. Шашкевича) [3]. В аналізі драматичної поеми Лесі Українки «Боярині» науковець апелював до таких соціальних категорій, як «ржавість» та «одержимість» [2], тобто соціальна пасивність як зрада та духовна наснаженість як джерело поступу.

Насамперед О. Кульчицький обґрунтовує потребу аналізу творчості Лесі Українки в аспекті психогагічної перспектики: «"Психогагія" (від грецького терміну "психе" – душа і латинського "аґере" – вести, керувати) торкається дії "ведення душ, керування душами", отже у дальшому висліді – дії, **унапрямлювання, не тільки індивідуальної, але й колективної духовости.** Великі реформатори людства – святі і релігійні діячі, законодавці, провідні філософи і соціологи та поети й письменники типу "віщунів", як напр. Шевченко, були або могли бути саме такими форматорами "психогогами" індивідуальних і народніх душ» [2] (тут і далі виділення в цитатах належать автору. – О. Я.).

Представивши героїв «Боярині», дослідник нагадує, що в художньому тексті можуть промовляти й «**небачимі постаті,** інколи

не зважаючи на свою небачимість, більш **дійсні,** бо більш **діючі,** потужніші за представлені і приявні. Вірне пояснення поеми вимагає тому не поминути ще **двох постатей**, що саме поміж ними йде драматичне, невблаганне змагання, яке віками продовжується до сьогодні та яке творить, як це самі відчуваєте, найвнутрішнішу справжню основу драматичної акції "Боярині"». Це «**найдійсніші** чинники, це собі протиставні, **антагоністичні постаті духовости двох народів** – Духа України і Духа Москви» [2].

Автор статті зауважує два прояви українського духу в першій дії твору: «вибухне... жаром немовто Шевченківського гніву і згірдливости у розмові козака Івана із Степаном, зазвучить юнацьким поривом і очайдушним захопленням козацьких предків, що **"през шаблі мали права".** Але й пролунає іншою ноткою – лагідною, насиченою немовто Сковородянською мудрістю Божих, споконвічних і вселюдських правд у словах бувшого учня Могилянської Академії – Степана, щоб відгомоніти в любовному дуеті Степана і Оксани ідилічним визвуком надії на подружнє, інтимне щастячко у звитому у Москві, як каже Степан, кубелечку, де за його словами: **"Нічого там чужого – у нашій хатоньці не буде.** Правда?"» [2].

У другій дії «Боярині» О. Кульчицький підкреслює домінанту «Духа Москви» [2]. Підкреслюється «докорінна антитеза московської та української концепції світа і людини», яка найперше проявляється у «взаємовідношенні статей чоловіцтва і жіноцтва» [2]. Становище жінки в московському теремі як замкненого в'язня, обличчя якої прислонене на татарський зразок; вона позбавлена можливості побачити свого судженого («в майбутньому її пана і власника-чоловіка» [2]) перед шлюбом. «В цих обставинах слова матері Степана – **"А ми ж бо не вкриваємо обличчя"** – набирають у драмі **символічного** звучання протиставности українського сковородянського, "гуманістичного персоналізму", що виходить від свідомости людини і має за мету **її увартіснення,** та тому відкриває обличча жінки, – московського, що розглядає людину як річ, в особливості жінку...» [2]. Отже, дослідник увиразнив також персоналізм / індивідуалізм української людини.

В аналізі третьої дії простежується, що «зудар двох антагоністичних постатей духовости української і московської... в площині особистих відносин пересувається в площину державно політичних стосунків України і Московії» [2].

Ностальгія Оксани – то прояв антеїстичних основ української людини. Її смертельна недуга тлумачиться як спротив соціальному диктату національно чужого середовища. «Шлях у смерть стає у 5. дії шляхом у правду українського життя, у спогаді дитинства вмираючої Боярині, – про нею в дитячій грі віднайдену, закинуту, заржавілу, до піхви прикипілу, до свого призначення нездатну козацьку щаблю, – символ схибленої, запропащеної, спільної подружньої долі Степана і Оксани. Духова ситуація українства, що за своїм нахилом часто даремно тікає перед суворою проблемністю громадського життя в інтимність "родинного кубелечка", чи інколи, рідше у "вежу із слоневої кости" чистої поезії чи науки, находить свій символічний вираз в передсмертному привиді – візії Оксани "ржавости українських рук", що їх незаплямованість кров'ю – вона в Степана колись так високо цінила» [2].

Дослідник робить висновок, що «правда українського історичного бування у **ствердженні необхідної потреби, для успішности української історичної дії, наявности в українському народі психічного стану, що його Леся назвала в іншій драматичній поемі одержимістю.** "Ржавість" української людини – спричинена нестачею очищуючого палахкотіння одержимости. "Ржавість" і "одержимість" є компрементарними, доповнюючими себе поняттями. Змагання з ржавістю домагається зречення "щастячка", тільки інтимного існування, для піднесення себе на рівень **справжньої гідної людини екзистенції,** вимагає екзистенціяльного "заангажування", що його проголошення в "Боярині" ставить Лесю Українку впоряд із признаними провісниками в літературі філософічної екзистенціяльної думки – Рільке і Унамуном» [2].

О. Кульчицький наголошує, що Леся Українка стала «**виразом ідентифікації із своїм народом та символом української одержимости**» [2]. До речі, засадничі міркування дослідника про Духа України і Духа Москви, про категорії «ржавість» та «одержимість», як і статті Б. Кравціва, О. Воропая, В. Чапленка, Л. Полтави, Р. Задеснянського, опубліковані 1971р. в періодиці української діаспори, стали предметом огульної критики радянської пропаганди [5].

Цього ж ювілейного 1971 р. О. Кульчицький опублікував статтю «Ювілей поетеси одержимости. Святкування Лесі Українки в Парижі» [4]. Окрім інформаційних матеріалів, тут представлені міркування

Є. Сверстюка про значення творчості письменниці («На полі честі»), роздуми В. Мороза про категорію одержимості («Серед снігів»). Автор статті обґрунтовує поняття одержимости як «“навіщеність духом”. Коли ж розуміти духа, згідно із сучасною психологією і філософією, як орган творення, оформлювання, пізнавання і засіювання **ідей**, – одержимість є таким стосунком до духа ідей, у якому дух до тієї міри підпорядковується ідеї, яку сам створив, що він з нею зливається, шоб вжити психологічного терміну з нею **ідентифікується**» [4]. Остання частина тексту називається «Шлях до “одержимости” в “Бояринi”». О. Кульчицький акцентує на актуальності цього твору, що увиразнюється порівнянням життєвої духовної ситуації української людини за часів Руїни XVII ст., коли розгортається подієвість твору Лесі Українки, та сучасної ситуації «морально-духовної Великої Руїни сталінської і по-сталінської ери» [4]. Окрім того, злободенною залишається проблема «протиставности двох культурних кіл, московського і українського, “знеосіблюючого” світовідчування московського і “персоналізуючого” українського кола, що відіграють вирішну ролю у розвитку і себевіднайдення і себеформування українських героїв драматичної поеми. Вершковою точкою їх розвитку, одночасно його мірилом, її ідеалом мало б бути здійснення одержимости Україною, як собі його уявляє Леся Українка» [4].

Отже, здійснений О. Кульчицьким аналіз драматичної поеми «Бояриня» в аспекті етнопсихології дає можливість виокремити ті соціальні складники, які характеризують відносини поневоленої нації та загарбника, тобто етнопсихологічний підхід є важливим для увиразнення антиколоніального дискурсу тексту.

Література

1.Абрамова І. Г. Художнє трактування етнопсихологічних типів українця у прозі І. С. Нечуя-Левицького 60 – 80-х років XIX століття: автореф. дис... канд. філол. наук : 10.01.01. Запоріжжя, 2002. 18 с.

2.Кульчицький О. «Ржавість» і «одержимість» у «Бояринi» // Українське слово. 1971. Ч. 1541. 13 червня.

3.Кульчицький О. Український персоналізм: філософська й етнопсихологічна синтеза / О. Кульчицький. Мюнхен; Париж, 1985. 194 с.

4.Кульчицький О. Ювілей поетеси одержимости. Святкування Лесі Українки в Парижі // Українське слово. 1971. Ч. 1535. 25 травня.

5.Микитась В.Л. Націоналістична метушня навколо драми «Бояриня» Лесі Українки // Зарубіжні видання про Україну. Науково-реферативний бюлетень. 1972. № 1 (15). С. 3–16.

6.Санакоєва Н. Д. Еволюція етнопсихологічної концепції особистості у прозі П. Загребельного: автореф. дис ... канд. філол. наук: 10.01.01. Дніпропетровськ, 2006. 20 с.
7.Цимбалістий Б. Родина і душа народу // Українська душа. Нью-Йорк; Торонто: Ключі, 1956. С. 26–43.
8.Шлемкевич М. Загублена українська людина. Нью-Йорк: Життя і мислі, книжка друга, 1954. 158 с.
9.Яблонська О. В. Янів про «Лісову пісню» Лесі Українки: етно- та соціопсихологічний виміри // Леся Українка і родина Косачів в контексті української та світової культури: наук. зб. Вип. 4. Матеріали IV Всеукр. науково-практичної конф., присвяченої 140-річчю від дня народження Лесі Українки та 100-річчю з часу написання драми-феєрії «Лісова пісня», 24–25 лютого 2011 року, м. Луцьк, с. Колодяжне на Волині / Упорядн. А. Силюк. Луцьк, 2011. С. 126–129.
10.Яблонська О. Класична література крізь призму етно- та соціопсихології Олександра Кульчицького // Волинь філологічна: текст і контекст. Аналіз та інтерпретація тексту, 2015. Вип. 20. С. 281–299.
11.Яблонська О. М. Шлемкевич: творчість Т. Шевченка крізь призму української етнопсихології // Науковий вісник Волинського державного університету ім. Лесі Українки. 2007. № 9. С. 57–65.
12.Яблонська О. Поетична творчість Т. Шевченка : етно- та соціопсихологічні параметри образу москаля // Шевченкознавчі студії: збірник наукових праць. Випуск 16. Київ: Видавничо-поліграфічний центр "Київський університет", 2013. С. 162–173.
13.Янів В. Автентичність почувань і родина в «Лісовій пісні» // Збірник праць і матеріялів на пошану Василя Лева (1903–1991). Львів; Нью-Йорк; Париж; Сідней; Торонто, 1996. С. 177–190.

References

1. Abramova I. Gh. *Khudozhnje traktuvannja etnopsykhologhichnykh typiv ukrajincja u prozi I. S. Nechuja-Levycjkogho 60 – 80-kh rokiv XIX stolittja* [Artistic interpretation of ethnopsychological types of Ukrainian man in I. S. Nechui - Levitsky's prose 60-80's of XIX century]. Extended abstract of PhD dissertation (Ukrainian literature). Zaporizhzhja, 2002. 18 p. (in Ukrainian).
2. Kuljchycjkyi O. "Rzhavist" i "oderzhymist" u "Boiaryni" ["Rustiness" and "obsession" in "Boiarynia"] In: *Ukrainske slovo,* 1971. № 1541, 13 chervnia. (in Ukrainian).
3.Kuljchycjkyi O. *Ukrajinsjkyj personalizm: filosofsjka j etnopsykhologhichna synteza* [Ukrainian personalism: philosophical and ethnopsychological synthesis]. Munsch, Paris, 1985, 194 p. (in Ukrainian).
4. Kuljchycjkyi O. Yuvilei poetesy oderzhymosty. Sviatkuvannia Lesi Ukrainky v Paryzhi [Jubilee is a poetess of obsession. Lesia Ukrainka's celebration in Paris]. In: *Ukrainske slovo,* 1971. № 1535, 25 travnia. (in Ukrainian).
5. Mykytas V.L. Natsionalistychna metushnia navkolo dramy "Boiarynia" Lesi Ukrainky [Nationalistic bustle around the drama "Boiarynia" by Lesya Ukrainka].

In: *Zarubizhni bydannia pro Ukrainu. Naukovo-referatyvnyi biuleten*, 1972. № 1 (15). pp. 3–16. (in Ukrainian).
6. Sanakojeva N. D. *Evoljucija etnopsykhologhichnoji koncepciji osobystosti u prozi P. Zaghrebeljnogho* [Evolution of ethno-psychological concept of personality in P. Zagrebelniy's prose]. Extended abstract of PhD dissertation (Ukrainian literature). Dnipropetrovsjk, 2006. 20 p. (in Ukrainian).
7.Tsymbalistyi B. Rodyna I dusha narodu [Homeland and soul of the people]. In: Ukrainska dusha. New York City, Toronto, 1956. Pp. 26–43. (in Ukrainian).
8. Shlemkevych M. Zahublena ukrainska ludyna [The lost Ukrainian man]. New York City, 1954. 158 p. (in Ukrainian).
9. Yablonska O.V. V. Yaniv pro "Lisovu pisniu" Lesi Ukrainky: etno- ta sotsiopsycholohichnyi vymiry [V. Yaniv about Lesya Ukrainka's "Forest Song"]. In: *Lesia Ukrainka i rodyna Kosachiv v konteksti ukrainskoi i svitovoi kultury*, issue 4. Lutsk, 2011, pp. 126–129.
10. Yablonska O. Klasychna literature kriz pryzmu etno- ta sotsiopsycholohii Olrjksandra Kulchyzkoho [Classical literature through the prism ethno- and sociopsychology Oleksandr Kulchytsky's] In: *Volyn filolohichna: tekst i kontekst*, 2015, issue 20, pp. 281–299. (in Ukrainian).
11. Yablonska O. M. Shlemkevych: tvorchistj T. Shevchenka krizj pryzmu ukrajinsjkoji etnopsykhologhiji [M. Shlemkevich: T. Shevshenko's creative work through prism of ukrainian ethno psychology] In: *Naukovyj visnyk Volynsjkogho derzhavnogho universytetu im. Lesi Ukrajinky*, 2007, no. 9, pp. 57–65. (in Ukrainian).
12. Yablonska O. Poetychna tvorchist T. Shevchenka: etno- ta sociopsykhologhichni parametry obrazu moskalja [Poetical work of T. Shevchenko: social and Ethnopsychological characteristic of image of Moskov's people] In: *Shevchenkoznavchi studiji*, 2013, issue 16, pp. 162–173. (in Ukrainian).
13. Yaniv V. Avtentychnist pochuvan i rodyna v "Lisovii pisni" [Authenticity of feelings and family in the "Forest Song"] In: *Zbirnyk prats I materialiv na poshanu Vasylia Leva* (1903–1991). Lviv, New York City, Paris, Sydney, Toronto, 1996, pp. 177–190. (in Ukrainian).

Olga Yablonska. Lesia Ukrainka's Creativity in Ethnopsychological Studios of O. Kulchytskyi. Ethnopsychological studios of O. Kulchytskyi, which are dedicated to the work of Lesya Ukrainka, have been analyzed in the context of ethnopsisological studies by M. Shlemkevych, B. Tsymbalistyi, V. Yaniv. In the center of research attention is the article "Rustiness" and "obsession" in "Boiarynia", in which the antagonistic categories of spirituality are singled out – the Spirit of Ukraine and the Spirit of Moscow. The concept of "rustiness" and "obsession" is also considered, that is, social passivity as betrayal and spiritual inspiration as a source of progress. It is focused on the vision of O. Kulchytskyi's category of obsession as "compulsion of idea" (article "Anniversary of the poetess of obsession. Celebration of Lesya Ukrainka in Paris"). It is proved that O. Kulchytskyi's analysis of the dramatic poem "Boiarynia" in the aspect of ethnopsychology makes it possible to distinguish those social components that characterize the relations of the enslaved nation and the

invader, that is, the ethnopsychological approach is important for exposing the anti-colonial discourse of the text.

Key words: ethnopsychology, ethnomigology, Spirit of Ukraine, Spirit of Moscow, national character, anti-colonial discourse.

Яблонська Ольга Василівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки, o_jabl@ukr.net

УДК 821.161.2.09:81’255.4=00

Ярина Яблонська

Поезія Г. Гейне «Ratcliff» в перекладі Лесі Українки: лексико-семантичні трансформації

У статті проаналізовано лексико-семантичні трансформації, до яких вдається Леся Українка, перекладаючи поезія Г. Гейне «Ratcliff». Зокрема вирізняються генералізація, модуляція (смисловий розвиток), опущення. Дослідження виконано з урахуванням досвіду аналізу перекладів Лесі Українки поезії Г. Гейне циклів «Lyrisches Intermezzo», «Heimkehr», «Harzreise», «Nordsee», «Romanzero», сатиричної поеми «Atta Troll».

Ключові слова: художній переклад, лексико-семантичні трансформації, генералізація, модуляція, опущення.

1892 р. у Львові було видано дві збірки Г. Гейне українською мовою: «Вибір поезій Генріха Гейне (Німеччина. Байки для дітей). Переклав і пояснив Іван Франко» та «Книга пісень Гейнріха Гейне. Переклад Лесі Українки і Максима Стависького». На думку В. Коптілова, «цим роком ніби завершується перший період засвоєння творчості Гейне українською літературою, яка доти приділяла увагу переважно ліриці німецького поета, і починається новий етап, на якому здобуває собі популярність в українських перекладах і Гейнева сатира» [6, с. 366].

Максим Стависький – один із псевдонімів Максима Славинського, з яким Лесю Українку об’єднували перекладацькі плани з часів літературного гуртка української молоді «Плеяда» (1888–1893). 1903 р. цей творчий дует здійснив нове видання –

© *Яблонська Я., 2018*

«Генріх Гейне. Атта Троль. Ратклiф. Балади. Переклади Лесі Українки і Максима Славинського» (Львів).

Олена Пчілка в «Передмові» до перекладів Г. Гейне, виконаних Лесею Українкою та Максимом Ставиським (1892), наголошувала: «…добрі переклади добрих авторів однаково потрібні як і власні добрі праці, […] кожна література, зовсім не виявляючи тим якогось свого убожества, чі занедбання власної творчости, клопочеть ся об тім, щоб мати в себе переклади найкращих творів инших літератур. А для пісьменности такої молодої, як наша, в котрій справжня літературна мова тілько що починає вироблятись, – переклади (звичайно, переклади добрі), мають бути ще користнійші, ніж для якої іншої, бо, даючи багатий світовий зміст, твори славутніх метців слова, стілю, мають багато послужити, при пильній праці перекладачів, до виробу вдатної, добірної літературної мови нашої» [5, с. VI].

У центрі нашої дослідницької уваги – переклад поезії Г. Гейне «Ratcliff», виконаний Лесею Українкою, оскільки проаналізовано тільки окремі лінгвістичні аспекти перекладів ліричних віршів німецького класика.

Л. Рудницький, цитуючи передмову І. Франка до виконаних ним перекладів («Перекладаючи Гейне, я дбав про те, щоби передати якомога вірно не тільки думку, але також форму, тон, розмір первотвору» [7, с. 142]), зауважує, що «Франко виступає тут проти одностороннього підходу до поетичної творчости Гайне, маючи на увазі головно переклади Лесі Українки і Максима Стависького […], як і цілу низку менше вартісних перекладів лірики Гайне» [7, с. 143].

Літературознавець і поет, представник «п’ятірного ґрона неокласиків», О. Бургардт підкреслив уплив Г. Гейне на творчість Лесі Українки (баладні сюжети), виокремивши спільне в життєписах письменників: «Обоє жили вони в епохи, коли повітря було насичене подувом революційної бурі, обом з різних причин довелося доживати віку на чужині» [1, с. VII]. Водночас дослідник указує на світоглядну відмінність цих письменників (песимізм та егоцентризм Г. Гейне й оптимізм української авторки, її усвідомлення «себе часткою великого цілого» [1, с. VIII]). О. Бургардт простежив, що робота над перекладами Г. Гейне обумовила нові тенденції у творчій лабораторії Лесі Українки, зокрема: переважання 4-стопного хорея, увага до антитези, паралелізму, іронічної кінцівки, засобу метаморфози, а

також «згукова гра епітетами» [1, с. XII] і такі образи в метафорі, як «зорі – очі», «сльози – перлини»; трапляються ремінісценції, напр., наявний уплив «Auf Flügeln des Gesanges» на поезію «Лія» (цикл «Сім струн»), «Loreley» – на «Сафо».

Переклад віршового тексту, наголошує дослідник, виконати складніше. «Насамперед перекладачеві повстає завдання віддати метр і ритм оригіналу, зберегти ту саму кількість рядків, зберегти характер і послідовність рим, і, коли треба, то передати й звукову інструментовку. До того, в ці тісні, заздалегідь поставлені рямці, треба вкласти той самий зміст» [1, с. XIX]. О. Бургардт, перекладач із німецької, англійської, французької, шведської літератур, наголошував: «Втискаючи словесний зміст у готову форму, перекладачеві часто доводиться його порушувати: перекладач – 1) випускає де-які елементи оригіналу, 2) вносить нові елементи, яких в оригіналі немає, 3) де-які елементи оригіналу замінює иншими, 4) міняє синтаксичну структуру, порядок слів, а часами й речень» [1, с. XX].

У німецькому вірші, окрім традиційних розмірів силабо-тоніки, активно представлений дольник, зокрема в поезії Г. Гейне. Однак в українському та російському перекладі усталилися традиція передавати його твори канонізованими розмірами. Леся Українка в перекладах німецького романтика також зверталася силабо-тонічної системи віршування. О. Блок першим переклав поезію Г. Гейне дольником.

Аналізуючи переклади Лесі Українки поезії Г. Гейне, О. Бургардт знайшов «лише дві помилки від нерозуміння тексту» [1, с. XXIII], тому в перекладі послаблюється образ оригіналу.

Дослідниця радянського часу І. Журавська простежила ріст перекладацької майстерності Лесі Українки: «Не все в її перших перекладах можна вважати вдалим. Так, у першому вірші з циклу “Lyrisches Intermezzo” є описові моменти; не можна вважати вдалим вираз «садочків розвивання» у третьому вірші. “Я все те, здавалось, любив до загину” не передає гейнівського “Die liebt’ ich einst alle in Liebeswonne”, себто поетичне почуття переноситься в сферу рефлексії, роздумувань. У вірші “Dein Angesicht so lieb und schön”, який у Гейне складається з двох строф, не передано гейнівської антитези, де нова строфа знов повертає нас до живого обличчя

коханої, до її червоних вуст, які контрастують з блідим поцілунком смерті. У Лесі Українки це більше описується:

“Смерть поцілунок свій положить
Блідий на устоньках прекрасних”.

В цьому ж вірші гейнівський рядок “Das hab’ ich jüngst im Traum gesehen...”, що означає “я недавно бачив уві сні», передано словами «колись мені щоночі снилось”; Гейне розповідає про близьку йому подію, у Лесі Українки дія переноситься в далеке минуле і сон поета стає сном, що снився йому щоночі.

Але дуже швидко поетеса звільняється від подібної скованості, прагнучи передати дух оригіналу, багатство образів, їх особливості. Вона використовує всі можливості поетичної української мови, розширюючи ці можливості. В більшості віршів Леся Українка зберігає не лише розмір і рими, але й поетичний візерунок вірша, і антитезу, що так її любив Гейне. Прагнення зберегти всі нюанси гейнівського вірша, але передати його не дослівно, а відповідними образами, характерне для всіх перекладів Лесі Українки» [4, с. 195].

Перекладач В. Коптілов зауважив у перекладах Лесі Українки поезії Г. Гейне «часом помітне надмірне захоплення зменшено-пестливими формами слів» [6, с. 367].

Однак до сих пір поза увагою дослідників – переклад сюжетної поезії Г. Гейне «Ratcliff».

Поезія Г. Гейне «Ratcliff» увійшла до «Buch der Lieder» (1827) [9]. Сюжет цього тексту є творчим продовженням трагедії в одному акті «William Ratcliff», яка увійшла до видання класика німецької літератури «Tragödien, nebst einem lyrischen Intermezzo» (1823) [8]. Трагедію переклав М. Славинський, 1902 р. текст опубліковано у львівському журналі «Літературно-науковий вісник», наступного року переклад увійшов до видання «Генріх Гейне. Атта Троль. Ратклiф. Балади. Переклади Лесі Українки і Максима Славинського» [3, с. 84–116].

Дослівний переклад поезії Г. Гейне «Ratcliff» засвідчує, що Леся Українка повністю відтворила сюжет тексту на образно-стильовому рівні, максимально наблизившись до оригіналу.

Проте трапляються окремі семантичні зміщення. Так, підрядне речення „*wo die Blumen / Mit klugen Schwesteraugen still mich ansah’n*“ [9] (4–5 рядки), що дослівно перекладається «де квіти / розумними сестринськими очима тихо дивилися», в тексті перекладу Лесі

Українки звучить «*Розумно квіти-сестри поглядали*» [5, с. 84]. Це зразок опущення лексем *очі, тихо;* переклад супроводжується зміною частини мови: прикметник *klugen* – прислівник *Розумно*.

Зіставимо також аналогічні випадки. „*In meiner Brust bewegte sich's*“ [9] (11 рядок): дослівний переклад «в моїх грудях порухалося» і переклад української авторки «*У серці щось озвалось*» [5, с. 84]. Наведений переклад свідчить про такий різновид лексико-семантичної трансформації, як модуляція (або смисловий розвиток), тобто заміна слова або словосполучення мови оригіналу одиницею мови перекладу, значення якої логічно виводиться зі значення початкової одиниці.

Уривок *„Sie sind gesund, und pralle Lend' und Wade / Bezeugt Solidität“* [9] (46–47 рядки) має дослівний переклад «Ви є здорові, і тугі бедра і литки / підтверджують солідність». Переклад Лесі Українки – *«Здорові, так поправились на тілі, – / Се вказує солідність!*» [5, с. 86]. Тут простежується генералізація, тобто заміна одиниці мови оригіналу, що має вужче значення, одиницею мови перекладу з ширшим значенням,

Як бачимо, наведені елементи перекладу Лесі Українки відповідають задуму Г. Гейне й демонструють водночас творчий потенціал перекладача.

Привертає увагу колоритне порівняння Лесі Українки «*Мов квітка чистії уста Марії*» [5, с. 86], що постало як переклад рядка „*Die blumenzarten Lippen von Maria*“ [9] (58 рядок) (дослівний переклад – «Квітково-ніжні уста Марії»). Смислове навантаження в перекладі повністю збережене, однак при цьому нова синтаксична форма

Доречно підібраним у перекладі є і колір плаття: „*Und jenes Weib im fahlen Lillakleid*“ [9] (37 рядок) – «*А тая жінка в фіялковій сукні*» [5, с. 85], хоча дослівний переклад кольору – фіолетовий, без квіткової відповідності, та й у перекладі нема прикметника бліда («fahlen»). Тут доречно твердити про модуляцію.

Примітно, що в перекладі Лесі Українки наявні лексеми, які були нормою для української літературної мови кінця XIX – поч. XX ст., а в сучасному слововживанні належать до колоритно забарвленої лексики (наприклад, софа [5, с. 85]; до речі, слово запозичене з німецької мови). Аналогічно – і в дотриманні словоформ, наприклад, «*люде*» [5, с. 85].

Однак видається невиправданою заміна *„Türken-Shwal“* [9] (59 рядок) на «*Кашемірну хустку*» [5, с. 86], аналогічно: „*Der Blaurock“* [9] (90 рядок) на *«блакитний плащ»* [5, с. 87], оскільки відбуваються семантичні зміщення.

У перекладі Лесі Українки відсутні такі лексико-семантичні трансформації, як експлікація (описовий переклад), конкретизація, антонімічний переклад, цілісне перетворення.

Отже, проаналізований переклад Лесі Українки засвідчує в основному максимальне наближення до тексту оригіналу. Простежуються лише окремі лексико-семантичні відмінності.

Література

1. Бургардт О. Леся Українка і Гайне // Українка Леся. Твори: У 16 т. Т. 4. Переклади. Київ: Книгоспілка, 1927. С. VII–XXIV.
2. Бургардт Осв. Гайне в українських перекладах // Гайне Гайнріх. Вибрані твори. За ред. Дм. Загула: У 2 т. Т. 2. Київ; Харків: Державне видавництво України, 1930. С. V–XLVII.
3. Гайне Генріх. Атта Троль. Ратклїф. Баллади. Переклади Лесї Українки і Максима Славінського. У Львові: Виданнє Редакциї «Лїтерат.-Наукового Вістника», 1903. 135 с.
4. Журавська І. Леся Українка та зарубіжні літератури. Київ: Видавництво АН УРСР, 1963. 231 с.
5. Книга пісень Гейнріха Гейне. Переклад Лесі Українки і Максима Стависького. Репринтне відтворення видання 1892 року. Луцьк: Надстир’я, 2011. 114 с.
6. Коптілов В. Гейне в українських перекладах // Гейне Г. Вибрані твори: В 4 т. Т. 4. Київ: Дніпро, 1974. С. 365–380.
7. Рудницький Л. Іван Франко і німецька література. Мюнхен, 1974. 226 с.
8. Heine Heinrich. William Ratcliff [Електронний ресурс]. URL: https://de.wikisource.org/wiki/William_Ratcliff
9. Heine Heinrich. Ratcliff [Електронний ресурс]. URL: https://de.wikisource.org/wiki/Ratcliff_(Buch_der_Lieder_1827)

References

1. Burhardt O. Lesia Ukrainka i Haine [Lesya Ukrainka and Hayne] In: Lesia Ukrainka. Tvory. In: vols. 16. V. 4. Kyiv, 1927. pp. VII–XXIV. (in Ukrainian).
2. Burhardt Osv. Haine v ukrainskykh perekladakh [Hayne in Ukrainian translations] In: Haine Hainrikh. Vybrani tvory. In: vols. 2. V. 2. Kyiv, Kharkiv, 1930. pp. V–XLVII. (in Ukrainian).
3. Haine Hainrikh. Atta Trol. Ratklif. Balady [Atta Trol. Ratklif. Ballads]. Pereklady Lesi Ukrainky i Maksyma Slavinskoho. Lviv, 1903. 135 p. (in Ukrainian).

4. Zhuravska I. Lesia Ukrainka i zarubizhni literatury [Lesya Ukrainka and foreign literature]. Kyiv, 1963. 231 p. (in Ukrainian).
5. Knyha pisen Hainrikha Haine [Heinrich Heine's book of songs]. Pereklady Lesi Ukrainky i Maksyma Stavyskoho. Repryntne vidtvorennia vydannia 1892 roku. Lutsk, 2011. 114 p. (in Ukrainian).
6. Koptilov V. Heine v ukrainskykh perekladakh [Hayne in Ukrainian translations]. In: Heine H. Vybrani tvory. In: vols. 4. V. 4. Kyiv, 1974. pp. 365–380. (in Ukrainian).
7. Rudnytskyi L. Ivan Franko i nimetska literature [Ivan Franko and German literature]. Munich, 1974. 226 p. (in Ukrainian).
8. Heine Heinrich. William Ratcliff. Available at: https://de.wikisource.org/wiki/William_Ratcliff (in German).
9. Heine Heinrich. Ratcliff. Available at: https://de.wikisource.org/wiki/Ratcliff_(Buch_der_Lieder_1827) (in German).

Yaryna Yablonska. Poetry by H. Heine "Ratcliff" in the translation of Lesya Ukrainka: lexical-semantic transformations. The article analyzes the lexical-semantic transformations that Lesya Ukrainka succeeds in translating the poetry of H. Heine "Ratcliff". The research is based on the experience of Lesya Ukrainka's analysis of H. Heine's poetry of Lyrisches Intermezzo, Heimkehr, Harzreise, Nordsee, Romanzero, and the satirical poem Atta Troll. Olena Pchilka's argument about the importance of translations in the development of the Ukrainian literary language was noted. A review of the research works of I. Franko, O. Burgardt, I. Zhuravskaya, V. Koptilov, L. Rudnitsky devoted to the problems of translation has been carried out.In the translation of Lesja Ukrainka there are such lexical-semantic transformations as generalization, modulation (semantic development), omission. Attention is drawn to individual cases of unjustified replacement of tokens, which results in semantic displacements. It is proved that the translation of H. Heine's poem "Ratcliff" was performed by Lesya Ukrainka on a high level. It is proved that the translation of H. Heine's poem "Ratcliff" was performed by Lesya Ukrainka on a high artistic level.

Key words: artistic translation, lexical-semantic transformation, generalization, modulation, omission.

Яблонська Ярина Романівна – студентка факультету іноземної філології Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки

УДК 821.161.2’05-32.09Українка:[82.0:7.011]

Галина Яструбецька

Естетичне як енергематичне у творчості Лесі Українки (на прикладі оповідання «Примара»)

У статті зроблено спробу показати, що енергематичне бере участь у формуванні твору і є носієм естетичного. Воно присутнє в тексті як концептуальна складова. Основоположний метод – діалектичний. Визначальний прийом – мультидисциплінарні, міжгалузеві зближення в процесі аналізу тексту.

Однопорядковими в плані предмета вивчення є поняття «енергія мови», «семантична енергія», «художня енергія».

На прикладі оповідання «Примара» Лесі Українки демонструємо, як і де проявляє себе енергема в аспекті структуруючого чинника.

Ключові слова: естетичне, енергематичне, ноематичне, структура слова, художня енергія.

Енергематичне можна цілком правомірно вважати метакатегорією естетики, своєрідним естетичним трансцендентом, з яким слово починає свій рух крізь власну художню історію. Ця категорія досі не знайшла належного теоретичного обґрунтування і практичного застосування. Певна частина літературознавців енергематичне сприйме як продукт спекулятивного мислення, адже «емпіричні» докази в цій ситуації – справа, практично, нереальна через специфіку предмета дослідження. Є два сприятливі фактори6 1) частота вживання етимона «енергія» для означення особливого статусу тексту; 2) по’язаний з першим частотно-вібраційний модус реципієнта як цілком аргументований з позиції законів фізичної хімії, квантової фізики, експериментально засвідчених результатів у нейрофізіології, психології і т.п..

Енергематичне бере участь у формуванні твору як носія естетичного. Воно присутнє в прекрасному і потворному, комічному і трагічному, піднесено-духовному і ницому, ліричному і драматичному.

Однопорядковими в плані предмета вивчення є поняття «енергія мови», «семантична енергія», «художня енергія». За В. фон Гумбольдтом мова – не мертвий продукт – ergon, а творчий процес, безперервна діяльність – energia, яка перетворює звук у вираження думки («Про відмінність будови людської мови та її вплив на

© *Яструбецька Г., 2018*

духовний розвиток людсва»). Ян Мукаржовський у площині рецептивної естетики визнавав вічно живу енергію естетичною цінністю, яка конституює текст, проявляючи себе через зумисність (споріднене з «інтенціональність»), що, своєю чергою, виступає як семантична енергія («Навмисне і ненавмисне в мистецтві»). М. Кодак, г. Клочек оперують поняттям «художня енергія» в поетиці як системі (М. Кодак), рецептивній поетиці (Г.Клочек).

Шляхом діалектичного методу можна дійти висновку, що "енергематичне" більшою мірою корінна категорія в естетиці, ніж "прекрасне" завдяки своїй унезалежненості від історичних деформацій. Для цього потрібно зробити екскурс углиб слова як окремої субстанції, причетної до формування сутнісно-предметного на його розрізнювально-відокремлювальній стадії (на порозі меонального). О. Лосєв зазначив, що "для того, аби пробитися до **предмета** слова, до предметної сутності, ми повинні були пройти крізь шар ідеї, тобто крізь те місце, де предметна сутність як така **втілюється** в конкретне слово hic et nunc (без жодного зволікання). Відбувається це так, що предметно-суще починає брати на себе розрізнення, починає сприймати момент не-сущого, меонізуватися" [2, с. 43]. За принципом аналогії можемо так само міркувати і про енергематичне в аспекті естетичного. Слово за своєю структурою – **корелят**. Корелює суще і меональне, матеріальне і енергійне. Момент меонального можна означити також і як момент енергійний. Енергія (визначимо її як творильна першосубстанція), оформляючись як слово, стає його іманентною ознакою, ноематизується в енергосему завдяки енергемі (здатності слова нести в собі момент виокремлення з меонально-енергетичного).

Розглядаючи енергематичне як естетичне, варто врахувати кілька моментів. Перший – об'єктивно-духовний. Скористаємося формулюванням В. Беньяміна: "… Бог із себе звільнив **мову**, що слугувала йому за **середовище творіння**" (підкреслення моє. – *Г. Я.*) [1, с. 74]. Споживацький, обивательський підхід до розуміння мови/слова в цій ситуації повинен бути виключений. Найголовніша вимога – усвідомлення того, що слово як матеріал, з якого постає естетичний об'єкт, ніколи не є арифметичним набором звуків/знаків і механічним відповідником речевого образу світу. Засадничими мають бути тези, сформульовані О. Лосєвим: "Весь фізичний світ, звичайно, є слово і слова … Необхідно розуміти універсальність словесного,

універсальність смислової вираженості вже в фізичній сфері" [3, с. 53].

Енергетичний рух слова до свого естетичного статусу пролягає від моменту меонального крізь ноему, ідею до конкретної об'єктивації в людській свідомості. Набуваючи суб'єктивну іпостась, слово утримує в собі весь потенціал ірраціонального і раціональності сущого, несе в собі енергію, з якої воно, власне, і матеріалізувалося. Ця енергія виражається через енергему і оформляється як енергосема. Чергова умова сприймання: погляд на енергематику як складову естетики означає не вивчення дії енергій, а – в світлі енергій – саме художнє слово в його поліфункціональності. Тут знову проапелюємо до О. Лосєва, оскільки саме його праця "Філософія імені" є чи не єдиною, де слово/ім'я розглядається у всій повноті своїх джерел, структури і, відтак, можливостей. "Наша діалектика, оскільки вона – в світлі енергій сутності, є **символічна** діалектика. За нею ховається деякий нерозгаданий ікс, який, звичайно, якось даний у своїх енергіях, тому що інакше це були б енергії невідомо чого, але який вічно захований від аналізу і є невичерпним джерелом для все нових і нових виявлень. Чим сильніше проявлена ця таємниця, тим символічніший образ, що народжується. Така ця діалектика життя, яка так відрізняється від звичайного абстрактно-метафізичного умонастрою" [3, с. 89].

Отже, методом символічної діалектики можливо здійснити вертикальне занурення в глибинні структури слова як такого, в ресурсах якого – естетичні, сутнісні, а не тільки описово-інформативні можливості. Теоретичний аспект заявленої проблеми опановується легше, ніж знаходиться відповідь на питання, **як** енергематичне проявляє себе у площині естетичного. Для цього потрібно звернутися до категорії "прекрасне", що є однією з форм естетичного і в ієрархії цих форм займає, не дивлячись на підвладність історично змінним концепціям, домінантну позицію.

Висловимо припущення, що прекрасне узалежнене від енергетичного: чим текст енергетично більше насичений, тим він прекрасніший, тим більший естетичний вплив має на реципієнта.

Від чого залежить інтенсивність градування енергії тексту? Певна річ, від слова в аспекті енергеми. Яке слово найбільш сутнісно-енергоємке? Назвемо його архетипно-міфологічним. "Колись прагнення природи Цілого спрямувалося на створення світу" [4,

с. 65]. Світові/Всесвітові і слову властиві одна й та ж концептуальна форма – форма "метафоричного" мислення. Слова́/ймення, що насичували й супроводжували міф сотворення, найбільше наближені до енергоджерела.

Циркулювання таких енергосем як системотворильних у тексті формує найпотужніше енергетичне поле навколо нього (ауру). Для того, щоб слово/ймення віддало енергію сущого, носієм якого воно є, мають бути певні умови. Такими умовами є: 1) диспозиція слів; 2) композиція фрази і тексту, синтаксична конструкція; 3) ритм; 4) сюжет; 5) жанр; 6) стиль; 7) літературний рід.

Увесь цей енергоорганізм, енергоструктура, якою є твір, будується митцем, котрий вибирає/відбирає енергосеми і укладає образні сполуки, що утримують/зберігають енергію. Незалежно від реципієнта текст – носій енергії (**якої** і в **якій кількості** – питання інше).

Більш складною частиною дослідження є підтвердити-проілюструвати теоретичні положення, «зматеріалізувати» в слові те, що заховане від аналізу, проте є конкретно-відчутним, а не абстрактно-метафізичним умонастроєм. Як саме працює енергія в художньому тексті, де і яким чином вона себе проявляє? Завдяки чому один твір має високий показник енергомісткості, інший – у плані енергоносія залишається на позначці, котра наближається до нуля? Ставлячи таку ціль, певною мірою позиціонуємось як алхіміки – робимо спробу створити Камінь, перевівши невидиме в площину зримого. Через художній образ це зробити набагато легше, варто лише знайти відповідник. Чи не наймайстерніше і найближче до суті сказав про це Х.Луїс Борхес у «Троянді Парацельса». Твір показу, що особа автора – найголовніше джерело забезпечення тексту енергією. Від того, ким є митець за своїм внутрішнім змістом, де (в розумінні рівнів реальності) знаходиться, залежить якість «матеріалу», котрий обиратиметься для опрацювання, призма та «інструмент», що його буде застосовано в процесі обробки і шліфування.

Не вдаючись до біографічних деталей, нагадаємо, що кризовою ситуацією, межею, помітною у плані відміни особистості включно з переходом на інші естетичні позиції, стала подія, пов'язана з перебуванням Лесі Українки біля смертного ложа С. Мержинського. Відбулася трансформація, яку, за К. Г. Юнгом, можна назвати оберненням перспективи душевного життя. Як стверджує

психоаналітик, у небагатьох така тонка зміна виразно постає як обернення. У Лесі Українки інтенсивне переживання, викликане спогляданням і участю в стражданнях близької людини, наклалося на інтелект і спричинило прорив у духовність. Якщо в більшості представників людського роду такі відчуття залишаються за порогом свідомості, то в Лесі Українки вони проявилися в осмисленому акті і набули форми драматичної поеми «Одержима». Дослідники зауважують цю ситуацію в процесі руху Лесі Українки в напрямку «надлюдських імагінацій» (Д. Донцов).

Така зміна мала під собою підґрунтя, і вона пов'язана не лише зі смертю С. Мержинського. Цей екзистенційний сюжет варто означити не стільки точкою відліку, скільки межею, бо трансцендентне у художній свідомості Лесі Українки засвідчує свою присутність уже в ранній творчості і фіксується в її епістолярії. Персоніфіковані засадничі світобудовчі сили з її лірики мають відверто візійний характер і не зникають, а, навпаки, набувають рельєфності аж до фізичної відчутності у драматургії. На вірі Лесі Українки в ірраціональне наголосив Д. Донцов.

Д. Донцов зумів також виокремити один з концептуально значимих чинників творчості Лесі України – ідею вічного руху, а отже таку, яка має вже сама по собі енергетичний зміст. «Її сучасники були в поезії тим, чим атомісти в фізиці. Для них матерія складалася з найменших, незмінних у своїй якості частинок (атомів, молекул), так само й душевний світ. Леся Українка бачила в нім гру живих, вічно рухливих творчих сил. Тамті розуміли світ як щось, що ***є*** ; вона – як щось, що ***стає***. Се, власне, і дало їй змогу знайти одну вищу синтетичну ідею для всіх противенств життя, що лучила його протилежні бігуни. Бо лише рух нищить противенства бігунів, бо лише хто не тратить з ока безнастанну квантитативну зміну якоїсь одної річи, може розуміти її перехід у кваліфікативно иншу (дня в ніч, білого в чорне), поставити між ними знак рівности, об'єднати одною формулою, здавалося б, виключаючі себе суперечности. Віра в таємничу єдність, тожсамість усього існуючого – і є вірою Лесі Українки» [2, с. 138].

Параметри імагінативної особистості визначають масштаб, а відтак і енергетичний вміст рефлексій, що стосуються реальності, на якій – «вираз великої, передвічної, всеобіймаючої сили, що криє в собі всі суперечності…» [2, с. 139]. Система «текст-автор»

демонструє один із законів фізики – закон трансформації і збереження енергії. Енергетично потужний митець закладає (аксіома) такої ж самої сили енергію в свій стиль. Вимір автора, зосередженого на питаннях сутнісного змісту, зумовлює і оперування ономатичними енергіями (перцептивно-ноетичний, імагінативно-ноетичний, когітативно-ноетичний момент імені / слова – за О. Лосєвим). Митець послуговується енергіями, а не простими звукосполученнями, пов'язаними з предметним світом референтними зв'язками. Важливий сам цей факт, але важливіше його ***усвідомлення***, оскільки такий підхід повертає слово/ім'я в гіпер-ноетичний момент. Це момент «чистоти», не-торкнутості матерією, момент «над-розумного мислення, або розумного екстазу» (О. Лосєв). Шлях слова/імені у плані реалізації (о-людднення) вираженої сутності (енергеми) починається саме з «розумної екстази», корелюючи фізичну, органічну і сенсуальну, перцептивну й імагінативну, когітаційну енергеми. «Відволікаючись від усього цього енергоматичного розмаїття, яке виражає дії предметної сутності, і узагальнюючи все це ***в одному моменті*** (курсив мій. – *Г. Я.*), з яким сутність звертається до не-сутнісного, ми отримуємо універсальне поняття ***енергії сутності, смислової енергії, або енергійний момент***» (курсив мій. – *Г. Я.*) [3, с. 76]. Поняття «енергія сутності» і «енергія предметної сутності» спроектуємо на твір Лесі Українки «Примара». Заодно зазначимо, що в плані енергозабезпечення важливу роль відіграє вибір форми, в яку буде вміщено словоорганізм як енергематичну цілісність. За принципом аналогії – скупчення енергем на малій площі, його «замикання», «стискання» створює більшу ймовірність еруптивного ефекту в порівнянні з обсягово масштабними текстами (це не обов'язкова залежність, що ілюструє, наприклад, епопея «Листя землі» В. Дрозда, але практика усе ж підтверджує – частіше мала форма концентрує велику енергію).

«Примара» Лесі Українки презентує чисто енергетичну мотивацію волі авторки, яка обрала предметом своєї уваги сутнісне – не обтяжене, не замулене історично та індивідуально психологічно, а саме – ідею руху і єдності взаємозаперечень як фатуму. У цьому контексті проявляють себе чинники подразнення, ідентифікації, вираження/оформлення.

«Я бачу, як лізе сей змій-полоз, але я не бачу голови його. Хто був той один, що був головою потвори? Чи він був коли самотній серед

поля? Чи він кликнув товаришів і повів за собою ту зграю? Чи вони йшли самохіть до брами жаху і кожний з них був проводарем товариша свого, того, що йшов позаду? Коли ж настала та хвилина, що з проводарів погоничі зробились? Чом вони не вернулись від брами назад, поки були ще проводарями? Чи, може, той перший ОДИН чув уже за собою зброю товариша свого і не смів глянути в очі йому? Чи, може, оцей змій-полоз був споконвіку безголовий, і сліпий, і страшний у своїй сліпоті безнадійній, як сам хаос? Хто може спинити його? Хто визволить видющих людей з тіла сліпої потвори?..» [5, с. 203].

Безнастанний рух як стан і супровідний жах, породжений незнанням, не-розумінням причин і необхідності того, що відбувається. ***Як*** найближче до суті пере-дати читачеві (й собі) силу, ступінь ***такого*** від-чуття? Що спроможне виступити його енергетичним аналогом? Безпомильно Леся Українка вибирає древній міфічний образ – змія-полоза, що в цьому контексті оформляється як експресивна алегорія. Певна річ, не обходиться без досвіду ув'язування емоції з поняттям (явище сигніфікації-конвенції), але Леся Українка вивільняє слова від блокуючих енергію понятійних оболонок, розбудовуючи алегоричний образ, який є САМИМ ПЕРЕЖИВАННЯМ. Вона «суґґерує читачеві стани душі на межі між свідомим і підсвідомим; не втискає своїх ідей у вузькі рамки трафаретних і ясних понять, лише спускається в ті рембрандтівські темности, де формуються контури почувань і родяться містичні суті речей… В творах Лесі Українки тяжко дошукатися ясно означеної суті емоції. Замість того суґґерує вона нам лише її ***рід*** і ***степень*** (курсив мій. – *Г. Я.*) [2, с. 140]. «Рід і степень» емоції-стану-переживання – основне джерело енергематичних сполук текстів Лесі Українки, зумовлених параметрами її особистості.

Смисл завжди однаковий. Якщо зробити спробу заглиблення у слово до його меональної межі, то виражений смисл як енергема має сталі (відпочатково універсальні) характеристики. По факту вираження смислу, активації енергематичного ресурсу слово/ім'я вступає в контакт з митцем і варіюється через ступінь і вид/рід. «… необхідно розрізняти смисл речі, або ейдос її, і – ***вираження*** речі, адекватне або часткове, або ***енергію сутності*** її. Але і це ще не все, чого вимагає для себе контакт. Енергія сутності речі спочила на мені. Вона активно оформила мою свідомість (тут – свідомість Лесі Українки. – *Г. Я.*) або частину її. Річ осмислено **подіяла** на мене,

проявилась у своїй енергійності. Чи можу я залишитись тільки пасивним реципієнтом? Ні в якому випадку. Енергія є смислова дія, вплив, активність» [3, с. 154]. Дія, вплив, активність – стосується як автора, так і читача. Щодо автора, то за ним – вибір інструментарію і способів енергію, активовану в слові/імені і замкнуту на собі, трансформувати в тексті, розпорядившись енергійним потенціалом згідно зі своїми інтенціями і можливостями. Леся Українка знає «ім'я» своєму відчуттю-стану і свого читача підводить до нього через образ-алегорію і через техніку фрази, розраховану на ідентифікацію наростання вулканічності емоції і розгортання ланцюга безкінечності: «Вони всі йдуть однаковим кроком, і з першого погляду здається, що то змій-полоз правічний, подоланий, але не поконаний, виліз і тихо в'ється навколо землі, помалу стискає її, хотячи задушити. Але зблизька видко, що то йдуть усе люди, і хоч вони йдуть безкраїм гуртом і всі немов однаковим пилом припали, однаковим маревом повились, однаковим колоритом пойнялись, мов безліч фігур на одній картині, але кожен з тих людей ОДИН і нема другого такого в цілім світі, нема, не було і не буде з правіку й до віку. 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 міріади нових світів» [5, с. 201–202]. Закодована в тексті ідея руху, ключова антиномія «один - однаковий», курсивом – ОДИН, що в заключному абзаці твору проступить ще два рази, – то технічний (стилістичний) бік енергематичного процесу текстотворення, так само, як і поетика запитань, а, отже, доктрина мовчання.

Свідомо залишаємо поза межами дослідження аспект «текст – реципієнт у вимірі енергеми», оскільки предмет зацікавленості – тожсамість художнього твору в іманентному енергійному вияві.

Література

1. Беньямін Б. Щодо критики насильства: статті та есеї / перекл. з нім. І.Андрущенка. Київ: Грані-Т, 312 с.
2. Донцов Д. Поетка українського рісорджімента (Леся Українка) // Літературно-науковий вісник. 1922. Річник 21. Т. LXXVI(I). С. 28–41; С. 135–150.
3. Лосев А. Из ранних произведений. Москва: Издательство «Правда», 1990. 655 с.
4. Марк Аврелий. Наедине с собой / перев. с древнегреч. Киев–Черкассы: Collegium Arbium Ing, Ltd–РВЦ «Реал», 1993. 147 с.

5. Українка Леся. Зібрання творів: у 12-и т. Т. 7. Прозові твори. Перекладна проза. Київ: Наукова думка, 1976. 567 с.

References

1. Beniamin B. *Shchodo krytyky nasylstva: statti ta esei* [Regarding the critique of violence: articles and essays]. Kyiv, 312 p.
2. Dontsov D. Poetka ukrainskoho risordzhimenta (Lesia Ukrainka) [Poet of the Ukrainian Rossorgimenta (Lesja Ukrainka)]. In: *Literaturno-naukovyi visnyk*. 1922. Richnyk 21. T. LXXVI(I). S. 28–41; S. 135–150.
3. Losev A. Yz rannykh proyzvedenyi [From early works]. Moscow, 1990. 655 s.
4. Mark Avrelyi. Naedyne s soboi [Alone with myself]. Kyiv–Cherkasy, 1993. 147 p.
5. Ukrainka Lesia. Zibrannia tvoriv: u 12-y t. T. 7. Prozovi tvory. Perekladna proza [Collected works: in the 12th t. 7. Prose works. Translated prose]. Kyiv, 1976. 567 p.

Halyna Iastrubetska. Aesthetic factor as energematic one in Lesya Ukrainka's works (using an example of the story "The Ghost" (*Ukrainian* - "Примара"). An attempt to show that energetictic factor participates in formation of a work and is a carrier of aesthetic one is made in the article. It is present in the text as a conceptual component. The basis is treating energema as more indigenous category in aesthetics than beautiful, due to its independence from historical deformations. Considering energematic as aesthetic one, we emphasize derivation of the word / name beyond the boundaries of the civilian level of functioning and its integration in the hyper-noethical context.

The article has a wide theoretical part, due to the specifics of the study subject and its necessity for more detailed justification.

The phenomenological-dialectical method was applied. Definitive method is multidisciplinary, interdisciplinary convergence in the process of analysis.

One-order in terms of the subject study is the concept of "speech energy", "semantic energy", "essence energy", "artistic energy".

On the example of Lesya Ukrainka's "Ghost" story, we demonstrate how and where energema appears in the aspect of structuring factor. We show the direct connection of a personality scale (imaginating one in this case) and power supply of the text, which is manifested, first of all, in the choice of the artistic observation object, the form in which it would be presented, stylistics. We define an expressive allegory as the dominant energy-creating image of (trails) of the story.

We argue that Lesya Ukrainka's "Ghost" presents purely energetic motivation of the author's will.

Key words: aesthetic, energematic, noematical, structure of the word, artistic energy.

Яструбецька Галина Іванівна – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри української літератури Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки, *ORCID ID: 0000-0003-1470-9232;* galinaji@i.ua

Обговорення текстів Лесі Українки

Надія Колошук

[Про вірш Лесі Українки «Уривки з листа»]

Вірш-послання «Уривки з листа» (1897, Ялта) і весь цикл «Кримські відгуки» входять до другої Лесиної збірки «Думи і мрії» (Львів, 1899). На інтернетному сайті «Енциклопедія життя і творчості Лесі Українки» вірш подається з посвятою, яка є в автографі: «*Присвячується І. Стешенкові*», – її вилучено в академічному 12-томному «Зібранні творів» [Т. 1. Київ, 1975. С. 157–158]. Зрозуміло, із тих самих ідеологічних міркувань, з яких препарувалася в цьому виданні ціла творчість письменниці: відбирати в українців їхню питому культурну й історичну пам'ять, нав'язати хрестоматійний образ «революціонерки та соціалістки» Лесі Українки. Приятель Михайла Кривинюка Іван Стешенко потрапив під цензурну заборону через той зловісний ярлик, яким радянські дослідники таврували свідому українську інтелігенцію навіть із найближчого оточення письменниці, – «буржуазний націоналіст». Тим часом посвята не лише дає змогу повніше уявити коло знайомств авторки, а й чимало пояснює у змісті вірша та підказує шлях до його прочитання. Отже, передусім з'ясуємо, хто був адресатом поетичного послання.

Коли читаєш про нього в наші дні [див.: 1; 4 тощо], може здаватися, що Леся Українка була провидицею і провістила своєму *товаришеві* долю не лише життєву, а й посмертну, хоча їхні стосунки не були тісними, і вона пішла з життя раніше за нього. Хто ж цей «І. М.»? – переважно такими ініціалами його згадано десятки разів у листах, уміщених у «Хронології життя і творчості» Лесі Українки, написаній її сестрою Ольгою Косач-Кривинюк [3].

Іван Матвійович Стешенко (1873-1918) – громадський і політичний діяч, педагог, літературознавець і письменник, перекладач. Міщанський син, випускник класичної Полтавської гімназії та Київського університету Св. Володимира (1896). Володів французькою, іспанською, італійською, латиною та кількома слов'янськими мовами, перекладав зарубіжну поезію; входив до молодіжного гуртка «Плеяда», який сформувався навколо молодих Косачів та Старицьких у кінці 1880-х. У студентські роки, захопившись марксизмом, І. Стешенко очолив радикальну групу

студентської громади. Зазнав переслідувань царського режиму, зокрема в 1897 році (коли написаний вірш «Уривки з листа», а через М. Кривинюка передавалися численні листовні привіти для «І. М.») був заарештований і відсидів п'ять місяців у Лук'янівській в'язниці, після чого позбавлений права викладати та висланий із Києва. У 1917 році став членом Центральної Ради, генеральним секретарем (а згодом міністром) відомства освіти, на цій посаді здійснював українізацію шкільництва. Убитий невідомими злочинцями 30 липня 1918 року в рідній Полтаві, на очах у сина-підлітка. Про його смерть є відгук у щоденнику Сергія Єфремова від 20 грудня 1923 року: «Дізнався од Костя Івановича [Товкача] страшні подробиці про вбивство Стешенка. Засудила його на смерть большевицька організація Зіньківського повіту; засуд виконав один з членів тієї організації. Звуть його – Башловка. Чому саме засуд упав на Стешенка – не зрозуміти» [цит. за українською Вікіпедією].

Іван Стешенко був чоловіком дитячої письменниці Оксани Стешенко (дочки Михайла Старицького), батьком бібліографа Ярослава Стешенка (котрий у 1939 році загинув на Колимі) та акторки й перекладачки Ірини Стешенко, котру знаємо як одну зі старших друзів у київському колі шістдесятників – Івана Світличного, Василя Стуса, Михайлини Коцюбинської та ін.

Прочитавши дещо про адресата, можна зрозуміти шанобливий та приязний тон, яким пройнятий увесь текст Лесі Українки, звернений до майже ровесника та соратника, і смисл вставної розповіді про квітку ломикамінь, яку вона, ніби ілюстрацію до власних кримських вражень, вміщує у лист. «*Товаришу мій! Не здивуйте з лінивого вірша*», – вже початкове звернення у першому рядку налаштовує на сприйняття саме як дружнього послання, а не як, умовно кажучи, «поетичного» жанру. Однак усе-таки вірш вимагав подальшого «гемблювання» (Лесине слівце щодо власного редагування художніх текстів!), і ця процедура його не оминула. У чистовому варіанті вірш був скорочений, а в початковому авторка присвятила ще 27 рядків розповіді про стан своєї ліричної героїні («*Поки я дивлюся на море, гадаю, що й я така вільна…*»), її мріям «*полинуть по хвилях / Геть за далекий обрій, звідки сонечко сходить, / В новії незнані світа, / На іншую долю й недолю!*». Вилучений фрагмент закінчується рядком: «*Ні, ви не з тих, що живуть у тумані*». І вже потім пропозиція: «*Байку хіба розкажу, а "мораль" ви самі вже виводьте*».

Квітка, про дивовижну появу якої йдеться («*…на гострому, сірому камені блиснуло щось, наче пломінь. / Квітка велика, хороша, свіжі пелюстки розкрила, / І краплі роси самоцвітом блищали на дні*»), в реальності виглядає досить скромно, хоча дійсно дивує своєю незвичайною вітальною силою. І все ж треба бути поетом-символістом, щоб побачити в скромній гірській рослині не просто здатність виживати в малопридатних для життя умовах, а волю Живого до перемоги над Камінним / Безживним / Смертоносним… Леся Українка побачила саме так і розказала свою *байку*, нібито не дбаючи про правильність вірша, хоча недбалість стосовно форми, як знаємо, не була їй притаманна [див.: 2].

Насправді вірш звучить заворожливою мелодією плескоту морських хвиль («*…Могутньої хвилі, що такт одбива течії океану*»): основою мінливого верлібрового ритму є трискладова стопа, де місце наголосу може бути то на другому складі, то на третьому, рідше й на першому, але, як правило, наголошене одне й те саме місце у межах рядка (хоча є поодинокі винятки – «зайві» наголоси). Тим самим рядки звучать розмірено й піднесено, але інтонація постійно міняється, набуваючи ознак природної розмовної мови: кількість складів у рядку – від 6-7 до 18-20, кількість іктів (акцентів) – від 2-3 до 6-7 відповідно. Зміна образного змісту позначається зміною інтонації й довжини рядка та місця наголосів у ньому, а також тісно пов’язана із синтаксисом: речення здебільшого довгі, синтагми розгортаються неквапно й розділені паузами в кінці рядків та іноді цезурами, ніби у звичайній листовній оповіді, де з адресатом діляться враженнями, принагідно розповівши *байку* про важку дорогу на узгір’я Ай-Петрі та про квітку на скелі.

Центральний у першій частині (рядки 1-24, тобто до вилученого фрагмента) образ – морський пейзаж – в остаточному варіанті майже наполовину коротший, ніж опис гірської дороги на сухе узгір’я у другій частині (рядки 25-59, після вилученого фрагмента, які містять *байку*). Обидва ці образи-пейзажі – живої морської стихії та *битого крутого шляху*, обіч якого життя стає все біднішим, аж урешті шлях угору викликає моторошне порівняння («*…се наче дорога в Нірвану, / Країну всесильної смерті…*»), – протиставлені як основа конфлікту, вираженого символічним образом квітки-ломикаменя. До символу авторка додає повчальний висновок зі своєї розповіді: «*Квітку ту*

вченії люди зовуть Saxifraga, / Нам, поетам, годиться назвати її ломикамінь / І шанувать її більше від пишного лавра».

Смисл *моралі* в розказаній товаришеві *байці* Леся Українка, очевидно, співвідносила з життєвими незгодами на шляху, куди її молодший сучасник щойно вступив на порозі своєї зрілості (тюремне ув'язнення після закінчення університету), тому з притаманною їй скромністю й вилучила фрагмент посередині, де йшлося про власні страждання й неволю («*...Що я не на волі, а тільки ланцюг мені довший / На час, на годину дала моя доля лукава…*»): саме того року напередодні від'їзду до Ялти вона кілька місяців перебувала в «липких кайданах» (змушена лежати в ліжку) у період інтенсивного лікування в Києві, яке, зрештою, не дало очікуваного результату.

Залишалося сподіватися на власну вітальну силу («*…не моя в тім заслуга dass ich habe ein zähes Leben*» / нім. «*що я живуча*», – писатиме Леся пізніше Ользі Кобилянській [3, с. 526]), але в ній жила не так тілесна потуга, як сила її дивовижного духу. Символ «квітка ломикамінь» цілком правомірно став одним із провідних у читацькому сприйманні самої Лесі Українки як знакової постаті української культури, проте використовується дослідниками і як парафраз імені її адресата. Зрештою, ореол жертовної і непереможної вітальної сили, який поетеса вклала в символ ломикаменя, можна віднести до нашої культури в цілому.

Література

1. Диба А. Стешенків ломикамінь через призму осягнень полтавця Григорія Титаренка [Електронний ресурс] // Рідний край. 2013. № 2 (29). С. 240–245. URL: file:///C:/Users/Admin/Downloads/Almpolt_2013_2_56.pdf (дата звернення: 05.12.2018).
2. Квітка К. На роковини смерті Лесі Українки // Спогади про Лесю Українку: вид. 2-е, доп. / упоряд., вступ. ст. та комент. А. І. Костенка. Київ: Дніпро, 1971. С. 219–247.
3. Косач-Кривинюк О. Леся Українка. Хронологія життя і творчости: репринт. вид. / вступ. ст. М. Г. Жулинського. Луцьк: вид-во «Волинська обласна друкарня», 2006. 928 с.
4. Титаренко Г. Іван Стешенко: квітка ломикамінь // Сільські вісті. 2009. 31 липня (№ 86). С. 5.
5. Українка Леся. Уривки з листа [Електронний ресурс] // Енциклопедія життя і творчості Лесі Українки / М. І. Жарких (ідея, технологія, коментарі). URL: https://www.l-ukrainka.name/uk/Verses/DumyIMrii/KrymskiVidguky/UryvkyZLysta.html (дата звернення: 05.12.2018).

[Про оповідання Лесі Українки «Примара»]

Про оповідання «Примара», датоване в автографі 30.04.1905 р. (надруковане посмертно в 1923-му), писали чимало дослідників Лесиної прози: Борис Якубський, Костянтин Кухалашвілі, Льоля Кулінська, Тетяна Третяченко, Сніжана Чернюк та ін. (докладніший огляд та аналіз різних точок зору зробила Оксана Головій у своїй статті [1, с. 23]). Мої безпосередні враження від тексту значною мірою не збігаються зі вказаними критичними інтерпретаціями.

Текст подібного штибу (власне, алегорична замальовка: не то сновидіння, не то марення; на думку С. Чернюк – відмерлий як окремий жанр «видіння», але присутній в інших текстах [див.: 5]) складний для тлумачення, отже, єдиного прочитання й не може бути. Літературознавці пов'язують образи, які письменниця зафіксувала у своєму «видінні», із впливом на неї звісток про події російсько-японської війни 1904-1905 років, із враженнями про страйки в Тифлісі 1905 року (із Лесиного листа сестрі Ользі від 7 березня 1905 р.: «*В Тифлісі тепер часи гарячі: страйк…<…> Після бакинської різні в Тифлісі було два величезні мітинги в оградах церков…*» [3, с. 749-750]) та в Петербурзі (туди вона 11 жовтня 1905 року поїхала доглядати сестру Ізидору, яка там навчалася і захворіла на тиф; а «12 жовтня почався загальний залізничний страйк і припинилося поштове сполучення» [3, с. 756]). Однак деякі зі згаданих подій відбувалися пізніше, і головне: жодної соціально-історичної конкретики в оповіданні «Примара» нема. Отже, його можна віднести до «візіонерських» (О. Забужко [див.: 2, с. 221, 235 тощо]) філософських творів Лесі Українки, в яких вона виявила надзвичайну силу творчої уяви та здатність передбачати те, що не розуміли не лише її сучасники, а й нащадки.

Ключ до мого особистого сприймання образу велетенського змія-полоза в Лесиній алегорії мені підказала дитяча пам'ять, коли на своє питання, чому люди вмирають (не пам'ятаю точно, скільки мені тоді було, орієнтовно – п'ять-шість років) я почула відповідь моєї бабусі-поліщучки: «Якби не вмирали, то б небо підпирали». Сказано було спокійно і без церемоній, без огляду на мій вік – бабуся не балувала онуків, бувала й суворою. І резонно не збиралася мене оберігати від тих картин, які, пробуджені кованою фразою, забуяли в дитячій уяві (а не задавай, мала причепо, вічно заклопотаним роботою старшим

зайвих питань!). Коли далеко пізніше я читала оповідання «Примара», асоціація Лесиного образу й моїх дитячих страхів виникла сама собою. Може, на волинському Поліссі то була приказка? Я не пригадую, чи чула її ще від когось, але могла чути й Леся Українка. Зрештою, не так багато я запам'ятала з бабусиних уст, бо вона померла, коли мені не було й десяти…

Два головні алегоричні образи в тексті «Примари» (їхнє протиставлення становить антитезу, яка в наративному розгортанні є напрямком умовної дії; хоча сюжету у «видінні» немає, **дія** все-таки є) – велетенський ***безголовий змій-полоз***, що «*виліз і тихо в'ється навколо землі, помалу стискає її, хотячи задушити*», і *лізе* до ***брами жаху***, де замість змія вже видно людей із їхньою вічною метушнею, «***де зливається темрява з далиною****, звідки ні один живий голос не доходить, де жах одвічний стоїть на сторожі, щоб не пускати людей вступати самохіть у ту браму без сліпих проводарів*» [4; виділення мої – Н. К.]. Так авторка показала людство у триванні його історії, а брама, яка чекає на кожного, хто йде в безкінечному потоці до неї (потік бачиться оповідачці змієм), – брама смерті, «*де стоїть на сторожі одвічний жах і ляскає холодними й гострими зубами, і грозить кривавими устами, і палить вогнем нечистого дихання, але нема впину нікому*» [4]. Художні образи – деталі та стильові засоби, якими змальовано безупинний рух у тілі змія-полоза, котрий повзе у темряву, – доповнюють монструозну алегорію **насилля**, що з правіку було підвалиною життя в людській спільноті.

Однак деякі подробиці, до моторошного ознобу яскраво виписані Лесею Українкою, чи й варто раціонально пояснювати? Адже її уява працювала так, як вона працює у митця – символіста за природою творчого обдарування, тобто за законами високо розвинутої творчої інтуїції. Не випадково твори, в основі яких лежить розгорнута алегорія, за її життя залишалися недрукованими – це й «Осіння казка», і «Примара», і деякі інші – збережені в архіві на правах творчого експерименту [див.: 4, с. 157–172].

Наприклад, що́ саме означає фраза «*верніться вперед*», якою кожного з людей перед брамою поганяє «*той самий жах, що боронить закляту браму*»? Жорстокий закон, за яким мусять першими піти у потойбіччя ті, хто почав свій рух раніше? Трохи згодом, вже у середині ХХ ст. відкритий людством у таборах смерті цинічний закон антилюдяного тоталітарного устрою – «помри ти

сьогодні, а я завтра»? Леся Українка, на щастя (?!), не дожила до того часу, коли «понятія» кримінального світу стали чинними законами в суспільстві, де вимушено опинилася більшість її співгромадян, не оминувши і членів її родини. Бо кримінальною зоною за колючим дротом стала «одна шоста земної суші» – СРСР, за притягальні межі якої ми ще й досі не можемо вирватися.

Художні образи неймовірної навіювальної сили, створені українською письменницею, – неоднозначні й загадкові; у момент своєї появи вони випереджали чимало інших апокаліптичних та есхатологічних образів, створених митцями-модерністами на зламі XIX-XX століть. Подібні їм продовжують творитися в постмодерну добу в численних антиутопіях, але чим конкретно вони породжені, сказати іноді важко. Містична сила народних поліських вірувань, на моє переконання, жила у підсвідомості Лесі-художника і не могла не впливати на її творчу фантазію.

Література

1. Головій О. «Примара» Лесі Українки як експресіоністський текст // Волинь філологічна: текст і контекст: зб наук. праць. Вип. 23: Літературний експресіонізм в інтермедіальному контексті / упоряд. Т. П. Левчук. Луцьк: ПП Іванюк В. П., 2017. С. 22–34.
2. Забужко О. Notre Dame d'Ukraine: Українка в конфлікті міфологій. Київ: Факт, 2007. 640 с.
3. Косач-Кривинюк О. Леся Українка. Хронологія життя і творчости: репринт. вид. / вступ. ст. М. Г. Жулинського. Луцьк: вид-во «Волинська обласна друкарня», 2006. 928 с.
4. Моклиця М. Алегоричний код літератури, або Реабілітація алегорії триває: монографія. Київ: Кондор, 2017. 292 с.
5. Українка Леся. Примара [Електронний ресурс] // Енциклопедія життя і творчості Лесі Українки / М. І. Жарких (ідея, технологія, коментарі). URL: https://www.l-ukrainka.name/uk/Prose/Prymara.html (дата звернення: 31.05.2018).
6. Чернюк С. Л. Про джерела символіки текстів Лесі Українки й Тодося Осьмачки [Електронний ресурс]. URL: http://studentam.net.ua/content/view/8254/97/

Марія Моклиця

«Айша і Мохаммед» Лесі Українки: психоаналітичне прочитання

Драматична мініатюра («діалог» – авторське жанрове визначення) «Айша і Мохаммед» датується 1907 роком, поруч з повноформатними драмами «Кассандра», «У пущі», «Руфін і Прісцілла», якими розпочинається новий етап творчості Лесі Українки, етап, в якому безумовно домінує драматургія, остаточно увиразнюється та жанрова форма, яка вирізняє Лесю Українку серед сучасників і класиків, робить її драматургом світового рівня.

Психоаналітичне прочитання у нас, переважно, асоціюється з апеляцією до З. Фройда чи когось із відомих психоаналітиків, тобто це має бути дослідження з опертям на численні цитати, більш чи менш кореговані текстами автора, покликане розшукати якісь психічні проблеми у житті письменника, показати процес творчості як сублімацію, тощо. Але варто також нагадати, що літературознавчий психоаналіз давно сягнув дорослого віку і цілком може обійтися власними дискурсами. Кожен талановитий письменник – кращий психолог, аніж власник відповідної освіти. Хорошим психологом мусить бути і будь-який дослідник літератури. Одне з магістральних завдань літературознавства – збагнути феномен творчості, конкретного автора і творчої особистості загалом. Психоаналітичне прочитання – це пошук найглибшої мотивації для написання твору. Що змусило написати саме це? Саме тоді? Саме так? Життєвий дріб'язок не мотивує, або ж це не дріб'язок.

Діалог «Айша і Мохаммед» – текст, який досить відчутно випадає з контексту, не пояснюється загальними тенденціями відповідного періоду творчості. Отже, його прочитання мусить супроводжуватись пошуком відповіді на питання, чому ж він був написаний (бо міг і не бути).

Перегуки з великими творами 1907 року відшукати не складно. Айша, юна дружина Мохаммеда, і Хадіджа, його покійна дружина, нагадують опозицію красуні Гелени і пророчиці Кассандри із однойменної драми. В обох творах чітко наголошено суспільний статус жіночої вроди. Краса Гелени та Айші визнана спільнотою й закоханими в них чоловіками як безумовна і самодостатня цінність: Гелену троянці величають боговорівною, а про Айшу Мохаммед каже: «Найкраща ти з усіх жінок на світі, / живих і мертвих, і

ненароджених!» [1, с. 104]. Саме врода жінок породжує непереможне кохання до них у таких видатних чоловіків, як Паріс і Мохаммед, саме врода робить цих жінок неосудними в очах будь-якої спільноти. Обидві красуні прагнуть отримати якомога більше підтверджень своєї неперевершеної вроди і влади над чоловіками. Поміж численних захоплень жіночою вродою (йдеться ж бо про красунь легендарних, тобто архетипних) хіба що в новому часі з'являється відмінний погляд – іншої жінки. Поміж усіх засліплених троянців лише одна Кассандра здатна розгледіти за досконалою зовнішністю дрібну самозакохану душу, байдужу до інших. Гелена ніби щиро закохана в Паріса, але після розгрому Трої радо вертається до колишнього чоловіка, який швидко вибачив Гелені викликані нею приниження.

Перегук з «Кассандрою» актуалізує тему протистояння матеріальних і духовних цінностей у людській спільноті й у внутрішньому світі кожної людини. Це наскрізний конфлікт творчості Лесі Українки, глибинний екзистенційний конфлікт, який проступає на поверхню життя численними колізіями й перипетіями. Шлях чи не кожного персонажа випробовується цим дошкульним вибором, а усвідомлений і підтверджений вчинками вибір тих чи тих цінностей вказує нам на глибинні витоки життєвих трагедій. Саме цей кут зору розставляє всі акценти у любовному трикутнику Айша – Мохаммед – Хадіджа.

У діалозі імпліцитно розгортається важливий, тонко нюансований мотив погляду. Діалог, власне, починається з ключової фрази: «*Айша* / Коханий, глянь на мене! / *Мохаммед мовчки переводить погляд з простору в той бік, де Айша.* / Глянь на мене! / *Мохаммед* / Та я ж дивлюсь. / *Айша* / Ти дивишся й не бачиш! / Так дивляться на дерево, на камінь, / на стіну, на колоду… я не знаю, / ще там на що, але не на дружину, / не свою кохану!» [1, с.100]. Далі в репліках Айші знову буде наголошуватись бачення. Про себе вона каже: «Я добре бачу», про Мохаммеда: «По очах бачу, не одуриш, ні!». Зрештою вона змушує коханого визнати її неперевершену вроду. «*Айша* / Ти завжди думав так? / *Мохаммед* / Як тільки вглядів / твою красу, одразу се збагнув. / *Айша* / І покохав мене? / *Мохаммед* / Як тільки вглядів» [1, с. 104]. Далі мова йде про причину, чому, одразу закохавшись у вродливу Айшу, Мохаммед не взяв її за дружину, адже на той час Хадіджа була зовсім старою. «*Мохаммед* / От ти сказала: / «Стару, негарну…» І в моїх очах / вона ні гарною, ні молодою /

ніколи не здавалась. Не скажу, / що я не бачив і не завважав / того нічого: я злічив всі зморшки / у неї на обличчі… Літ її / мені й сусіди не дали б забути…/ але в ній щось було… щось вічне, Айшо. / Мені здається, що воно живе, / і дивиться на мене крізь могилу…» [1, с. 105–106].

Уся колізія розгортається в діапазоні двох бачень. Мохаммед дивиться поза межі видимого світу, для Айші він не існує, тому їй важливо бачити явне. У видимому вона добре розбирається, тому й бачить по очах Мохаммеда його відсутність. Змусити коханого славословити її вроду вона може єдиним способом: коли змусить себе бачити. Мохаммеда захоплює врода Айші, але щоб активувати почуття, схоже на закоханість, він мусить на неї дивитись (не просто дивитись: зосереджуватись на побаченому, не відволікатись сторонніми думками). Натомість зморшки Хадіджи давали можливість бачити крізь тілесну оболонку, дозволили відчути у Хадіджі щось вічне, здатне дивитися і бачити з могили. Характерно, що важливу біблійну фразу «Дивишся й не бачиш!» Леся Українка вклала в уста Айші, саме тієї, про яку ця теза виголошена. У драмі «На полі крові» ця фраза буде належати Учителю (Месії): «Сліпорожденні! Дивляться й не бачать», і вона стосується зрячих, які здатні збагнути лише видимі речі матеріального світу. Аби бачити поза ним, треба вірити.

Хадіджа з Айшою майже розминулися у часі. Але її невидима присутність породжує в Айши відчуття поразки. У хвилинному гніві Айша формулює важливе питання: «Як і за віщо можна так любити / стару, негарну, навіть мертву жінку? / і зневажати гарну, молоду, / кохану і закохану, живую?» Відповідь Мохаммеда («Не рвися, люба, і не рви мене. / Є таємниці в бога, їх збагнути / не важмося») [1, с. 105] не пояснить нічого Айші, але реципієнту драми скаже багато. В Айши немає нічого вічного, вона цілком належить матеріальному світу, її врода зникне разом з першими зморшками, які покладе на лице невблаганний час. Понад те вона не лишить нічого.

Страждання всіх легендарних красунь мають одну спільну причину: їм важко змиритись з втратою молодості і згасанням вроди. Втім, до красунь приєднуються й красені, культура й чоловіків випробовує на вразливість щодо швидкоплинної вроди. Скажімо, Леся Українка не могла не зауважити цей мотив у Шекспіра, його сонетні дифірамби прекрасному юнакові: думка, що довершена врода

зникне без сліду, нестерпна для ліричного героя. Є у цьому ряду й знаковий твір: «Портрет Доріана Ґрея» Оскара Вайльда, характерний для естетичної течії раннього модернізму, суголосного Лесі Українці. Поступово формується усвідомлення, що саме ця невблаганна минущість будь-якої тілесної краси мусить бути для людини повчальною, повинна штовхати її до пошуку сенсів життя, непідвладних часові.

І все ж… Який би важливий не був цей конфлікт, у кожному сюжеті, де він проявляється, мусить бути додаткова мотивація, кожен універсальний сюжет має наповнюватись пережитим, живим досвідом, тими психологічними нюансами, які неможливо вигадати, але які одні можуть піднести літературний твір до рівня високого мистецтва.

Що покликало до життя короткий діалог «Айша і Мохаммед» у той час, коли проблема матеріального й духовного у людських взаєминах потужно звучить, розгортається і кристалізується у таких монументальних творах, як «Кассандра», «У пущі», «Руфін і Прісцілла»? Що особливого додається до проблеми «зовнішнє/внутрішнє у коханні»? Адже ради цього сюжету був здійснений різкий відхід від магістральної тематичної лінії – постання християнства в боротьбі з грецько-римською релігією та юдаїзмом, його становлення, поширення і кризові етапи від періоду гонінь до Реформації. Її екскурс на ісламський схід, до персонажа, який міг би стати героєм, рівновеликим Месії, завершився коротким діалогом, коли всі аспекти сюжету, що вимальовується за історичним і міфічним образом Мохаммеда, відсікаються чи деактуалізуються. У діалозі він показаний у приватній сфері, до того ж, і цей життєвий план звужено, точніше, скручено, стиснуто до невеличкого епізоду. Враховуючи схильність Лесі Українки брати на себе найвищі зобов’язання щодо фаховості всього зробленого (попри усвідомлення ірраціонального походження багатьох образів, вона сумлінно вивчала навіть дотичний до кожної теми матеріал, довго й наполегливо редагувала твори), складно пояснити цей різкий відхід від шляху, на який вона щойно твердо стала і вже не зійде до кінця. Що привабило її у цій колізії? Скоріш за все, поштовхом до написання діалогу могла стати інформація, яка випадково трапилась письменниці в її різноманітній лектурі. Але рівень виконання твору і численні жанрові ознаки засвідчують його ірраціональне, а не раціональне походження.

Лаконізм твору і легендарність сюжету створюють враження легкості, простоти (такі собі вправи для рук у перервах між виконанням складніших творів), але навіть при цьому впадають в око деталі, які дещо порушують стрункість натхненного виконання, натякають на інші, менш очевидні, але більш важливі обшири твору. За логікою сюжету, у центрі трикутника перебуває Мохаммед, адже це він обирав між Хадіджою та Айшою. За вагою розставлених акцентів у центрі знаходиться фантомний персонаж, тобто Хадіджа. Айша – лише роздратована красуня, не здатна збагнути чогось більшого, аніж світ видимих речей. І все ж центрову роль Айши авторка наголосила кілька разів: у назві стоїть першим її ім'я, хоча напрошується зворотний порядок, з неї починається і нею завершується діалог, перша й остання ремарки драми присвячені Айші. Отже, головне, що перебуває у полі зору авторки, стосується цієї героїні. Айша – лише одна із красунь у гаремі Мохаммеда, невже цей твір про неї? Яка ж мета такої акцентуації? Викрити Айшу в її ролі самозакоханої красуні, не здатної збагнути чогось абстрактного? Навряд, оскільки єдине почуття, яке викликає цей персонаж у читача, це співчуття. Тоді показати складність її душевних переживань, підштовхнути до важливого розуміння? Теж сумнівно, оскільки жодної зміни в бік поглиблення внутрішнього життя в образі Айши не відбулося. Тоді чому вона в центрі? До речі, на відміну від «Кассандри», де Гелена далеко не в центрі, всупереч історії.

Усе стане на свої місця, якщо припустити: Айша символізує антагоніста авторки, антагоніста, відверте протистояння з яким неможливе й безсенсове, адже Айша не самодостатня. Вона тому така певна себе, своєї сили й правоти, що за нею, як і за Геленою, – усталені і непохитні суспільні цінності. Статусна красуня – це ідеал патріархального світу, який ніколи, ніким і ні за яких обставин не піддається сумніву. Саме така жінка має вабити чоловіка, штовхати його на подвиги і жертви, виправдовувати його вчинки, зрештою, бути сенсом життям. Залежність чоловіка, навіть рабська, навіть зі злочинними наслідками, від такої жінки не є в очах спільноти надто суттєвою вадою чи важким гріхом. Більш того, цінність чоловіка для спільноти міряється статусом красуні, якою він володіє, байдуже, в який спосіб. У те, що коронує великі статки чи безмежну владу, має вписатись найбільша перлина чи діамант – неперевершена красуня. Видається, що йдеться про цілком архаїчний світ. А от світ, з якого

наш погляд проникає у ці глибокі прошарки культури, – сучасний світ Лесі Українки, і він має бути іншим. На поверхні він і виглядає іншим: важко уявити на початку ХХ століття війну між країнами через звабливу красуню. Але в діалозі Айши і Мохаммеда є кілька штрихів, які роблять сюжет вічно актуальним, з часами авторки включно. «Я хочу, щоб мене любив Мохаммед! …/ Мене любив, і більш нікого!», – каже Айша вже на початку діалогу, ігноруючи запевнення Мохаммеда в любові до неї. Айша ревнива, вона по-справжньому кохає. Кохання прагне володіти і поглинати об'єкт закоханості. Мохаммед зустрів Айшу і був вражений її вродою ще до смерті Хадіджи, але чомусь не взяв за дружину, хоч міг: і за законом, і через бажання Айші. Питання, чому він цього не зробив, мучить Айшу. Одна із зрозумілих для неї відповідей: «Вона була багата». Мотив одруження на старшій жінці через гроші – стійкий і прийнятний, попри різні оцінні акценти. Принаймні, він зрозумілий усім і в часи Мохаммеда, і в часи Лесі Українки. Але цю відповідь у діалозі скасовує більш красномовний факт: три роки після смерті Хадіджи Мохаммед не одружувався, а тоді взяв до гарему одразу одинадцять жінок. Мохаммед й Хадіджа своїми стосунками дошкуляють спільноті усіх часів, вони непояснимі: старша за чоловіка, не надто гарна жінка не може бути привабливою чи бажаною для надзвичайного чоловіка. Відпадає і такий спокусливий спосіб пояснення незрозумілого, як чари: звичайна жінка не може чарами підкорити Пророка. Втім, відданість Мохаммеда Айші була б якось виправдана, а от відданість Хадіджі – ні. Втім, її багатство було певний час заміною пояснення. І все ж… «Літ її, – каже Мохаммед, – / мені й сусіди не дали б забути…» [1, с. 105]. З літами, до речі, теж у діалозі не все просто. Айша, як свідчить розмова, приблизно на стільки ж років молодша від Мохаммеда, як він від Хадіджи. Різниця у віці та сама, але гендерно обернена: одна справа, коли жінка вдвічі молодша за чоловіка, інша – коли чоловік за жінку. Перший варіант не здається порушенням, Айшу не дивує, що вона закохалась у значно старшого чоловіка (теж, мабуть, у його віці не надто привабливого зовні), але вона ніяк не може збагнути, прийняти, хоч якось пояснити, чому чоловік закохався у старшу і невродливу жінку. Це порушення неписаного закону, аномалія, яку спільнота не може виправдати навіть тоді, коли йдеться про видатних і непідсудних особистостей. Всюдисущі сусіди не дадуть забути про цю неправильність, аби вкотре укріпити «правильність».

Айша з усіх сил намагається збагнути таємницю кохання Мохаммеда до Хадіджи, здається, у неї є всі необхідні складники, всі умови для цього. Ніби треба лише визнати, що кохання – це саме та таємниця, якою володіє Бог. Але Айші такого пояснення мало, вона прагне заступити місце Хадіджи у серці Мохаммеда, їй потрібне змагання за першість і перемога. Закохана й кохана Айша, красуня, яка має все, насправді виявляється нещасною жінкою. Останнє речення останньої ремарки («*Айша падає додолу на килим і ридає в безсилій лютості*») засвідчує головну причину посування Айши у центр сюжету: це вона найбільш трагічний персонаж. Мохаммед, незважаючи на сум за Хадіджою, спокійний і просвітлений, мабуть, щасливою почувалась і Хадіджа. Щасливий союз Хадіджи і Мохаммеда в часи його тривання не цікавий. Цікавим він стає лише тоді, коли проходить випробування смертю і коханням іншої красуні. Тоді цей зв'язок продовжується у вічність.

Авторка, вдивляючись в образ такої жінки, як Айша (або ж Гелена), вчиться розуміти її замість неї, а головне – шукає в собі протиотруту для знешкодження її впливу. Образ красуні – грізний страж внутрішнього життя Лесі Українки, адже красунею була її матір, це жорстоке Божество, яке так важко було любити. Матір ще в дитинстві вклала Лесі в голову дошкульну колізію, запевняючи, що донька негарна. Красуня сидить на троні, повеліває, здійснює присуди, володіє, їй охоче всі коряться. А де має розміститися у цьому колі не-красуня? Змиритися зі своєю долею і віддано служити? Ну, це як кому… Горда, смілива чи талановита не-красуня рано чи пізно почне шукати своє внутрішнє відображення – те, яке належить іншому виміру, цінується за іншою шкалою.

До слова, вічний сюжет Попелюшки – міфологія у цьому ж ряду. Щоправда, на догоду патріархальному світу, Попелюшка, аби отримати гідний статус, мусить перетворитись на красуню. Та й загалом… патріархальних упереджень у цьому сюжеті зібрано надто багато, аби Леся Українка ним зацікавилась.

Леся Українка вийшла заміж у досить зрілому віці, за чоловіка, значно молодшого, як по мірках того часу, всупереч волі матері. До речі, спротив Ольги Петрівни, окрім всього іншого, пояснюється її недовірою до цього зв'язку, їй, мабуть, було важко погодитись, що мрійливий юнак може закохатись у хвору і негарну жінку, легше думати, що тут прихована корисливість, від якої треба оберігати

доньку. Власне, на роки 1905-1907 припадають головні перипетії сімейного життя Косачів, пов'язані з громадянським шлюбом Лариси Косач і Климента Квітки. В якості компромісу Леся погоджується на офіційний шлюб. І все ж… «Літ її / мені й сусіди не дали б забути…». Ця фраза – як обмовка за Фройдом, свідчення надто дітклівої теми для авторки діалогу. Постійний подив у поглядах: що їх пов'язує, цих двох? Що він у ній знайшов? А що примусило її? Нерівний шлюб? Хто до кого піднявся? Хвора й негарна до молодого й гарного? Чи, як ствердила Оксана Забужко, навпаки: він, низького соціального статусу, піднявся до неї, такої родовитої? Головне інше: на чолі всіх осудливих поглядів – вона, обожнювана мама. Статусна красуня, непримиренна, не завжди справедлива володарка сімейного (і не лише його) світу, в руках якої – нитка долі. Світло навколо образу цієї жінки засліплює. Як можна їй заперечити? А заперечити необхідно, життєво необхідно, від цього залежить шлях не лише в особистому чи суспільному чи навіть літературному житті, а всі найглибші сенси, які Леся прагне опанувати.

Спершу в якості опонента з'явилась московська красуня (оповідання «Над морем»), яка «снизошла» до дружби з ліричною героїнею, немодною і негарною «баришнею», щоправда, освіченою, але чого та освіта варта: якась бідна вчителька чи няня теж освічена, бо негарна, от і компенсує свою ваду іншим способом. Проте красуні вигідно приятелювати з такою панною: вона складе пристойне товариство, допоможе у скруті, а головне – відтінить блискучу вроду красуні своїм скромним виглядом. Вдивляючись вкотре в образ статусної красуні, лірична героїня потроху долає свою залежність від неї, починає розуміти, чому не здатна чинити опір її волі, адже обмеженість, самозакоханість, розбещеність та інші неприваблівіі риси красуні було видно здалеку. Красуня викликає співчуття і навіть жаліть, адже, попри певність у своїй вищості, вона нещасна, безпомічна перед лицем хвороби і смерті, яка за нею стоїть. Лірична героїня постійно працює над собою, аби подолати панічний страх смерті, знайти опертя в духовній сфері, натомість московська панночка всіляко уникає думок про смерть, шукає способу відволіктись, поринути у вир штучно накручених пристрастей. Ці дві дівчини – цілком різні, вони антагоністи. Але не викриття цікавить авторку, яка у цьому творі стоїть найближче до оповідачки, а захист, захист себе, своїх цінностей від цінностей, які мають невідпорну силу і магічну

владу над нею, але не є правдивими. Лірична героїня – естетка, для неї краса – це божественне диво. І чи не найбільше з див цього світу – жіноча врода. Їй не даремно поклонялись люди, завжди, незалежно від епохи, культури, цінностей. Саме тоді, на початку 1900-х років, в прекрасному кримському антуражі, після пережитої трагедії – втрати коханого, Леся Українка почала своє звільнення з-під влади прекрасного божества. Але треба буде здолати кілька крутих підйомів на цьому шляху. Кассандра – більш виразна альтернатива Гелені, аніж лірична героїня оповідання «Над морем». А найбільш чітко позиціонування щодо статусної красуні окреслиться в діалозі «Айша і Мохаммед».

Шлях Лесі Українки у період її дивного (нерівного, невигідного, неприйнятного тощо) шлюбу – це суцільні перешкоди й випробування. Покинувши сім'ю, достатньо забезпечену, аби допомагати дочці з дорогим лікуванням, Леся вкрай ускладнила собі життя, поклала на себе, вже й без того змордовану десятиліттями боротьби з невиліковною хворобою, зовсім непосильний тягар. Невже вона не усвідомлювала цього ризику? Мабуть, добре усвідомлювала, тому й воліла громадянського шлюбу. Але… Саме ці каторжні роки – переможний шлях у її великому й величному змаганні з Культурним Каноном. Це роки написання шедеврів, тих мистецьких здобутків, які цілу національну культуру винесли на нову сходинку буття.

Важко провести межу між приватним і суспільним, особливо якщо йдеться про творчу особистість. Леся Українка все свідоме життя поривалась у високості, намагалась підноситись над гризотами, трудністю, болісністю, брудом повсякденного життя, чого б це не коштувало. Тому й наполягала на вододілі: це моє, особисте, а це те, що я віддаю загалові. І все ж особисте, таке складне й напружене, живило її творчість. Живе й пережите проступає в кожному її образі. Навчитись нам, читачам, це бачити – не означає зловтішно шукати комплекси чи понижувати її до посередності. Як і Месія, кожна видатна людина – також звичайна людина. Як саме зі звичайної постає видатна – це і є головне, таємниця божественного в людському, найбільша таємниця, до якої мусить бодай трохи наблизитись за своє життя кожна звичайна людина.

Література

1. Українка Леся. Айша і Мохаммед // Зібрання творів у 12 томах. Київ: Наук. думка, 1976. Т. 4. С. 100–106.

Рецензії

Олег Рарицький

Література у феноменологічному розрізі: нове дослідження критеріїв художності

Левчук Тереза. *Феномен літературності:* монографія. Луцьк: ПВД «Твердиня», 2018. 368 с.

Проблема художності вимагає актуалізації щоразу, коли змінюється ситуація в літературі й відповідно розташування методологічних акцентів у науці. Тереза Левчук насмілилася взяти на себе завдання вкотре прояснити феномен літературності. Об'ємний, чи не всеохопний об'єкт дослідження авторка скеровує в площину дихотомії змісту й форми, що не звужує проблему, але конкретизує її. Автор намагається показати, що невирішувані проблеми теж треба вирішувати.

Структура монографії вмотивована дослідницькою логікою. Погляд із висоти сучасності дозволяє основоположні для літературознавства питання естетичних критеріїв розгорнути в напрямах жанрового розмежування художньої й нехудожньої літератури, формалістичної тенденції, мовної образності.

У першому розділі, який покликаний виконувати роль методологічного підґрунтя й зазвичай обіцяє бути широким і реферативним, Тереза Левчук концентрує увагу на загально визнаних аспектах художності в їхній конкретно часовій варіативності. Авторка простежує вплив історично змінних естетичних категорій на розвиток літератури. В окремому підрозділі з'ясовано ситуацію залежності методологічної ситуації від чинних для певного періоду критеріїв художності. Увагу привертає простеження такого, здавалося б, беззаперечного критерію, як цілісність. Тереза Левчук доводить, що критерій цілісності не можна використовувати беззастережно, знаючи, що ознакою високохудожнього твору можуть бути цілком протилежні якості, як-от завершеність / незавершеність, закритість / відкритість тощо. Дослідниця пропонує залучати поняття *відкритість / закритість* твору на смисловому рівні, *завершеність / незавершеність* – на формалістичному, поняття цілісності – на рівні естетичного сприйняття.

Примітно, що перманентну ревізію естетичних засад різними епохами Тереза Левчук демонструє на матеріалі явища українського шістдесятництва. Звернувшись до доробку і критиків, і митців, науковець показала, як у межах одного покоління можливо докорінно перемаркувати настанови чинної доктрини. Завершує розділ розгляд атрибутивного критерію художньої літератури – уявного / вигаданого. На прикладі казки доведено, що вимисел – далеко не надійний критерій для розмежування художньої (фікційної) й нехудожньої (нефікційної) літератури.

У другому розділі монографії з'ясовано естетичні можливості жанру. Тереза Левчук звернулася насамперед до виразно функційних жанрів, пов'язаних з іншими, нелітературними видами діяльності людини, – політика, історія, наука, юриспруденція тощо. На матеріалі утопії / антиутопії, есе, біографії, заповіту наочно продемонстровано межову природу жанру. Кожному з них присвячений окремий підрозділ, у межах якого розкривається певний аспект згаданих жанрів. Простежено шлях утопії до художньої форми антиутопії; есе проаналізовано в науковому, публіцистичному й художньому варіантах; віддано сумнівам документальність біографії; розкрито функційні зміни заповіту. Матеріал «жанрологічного» розділу демонструє осягнення живого літературного процесу, що завжди цікаво.

Сподіваюся, що інтерес фахових читачів викличе й третій розділ монографії, в якому поняття літератури увиразнюється крізь призму формалістичної поетики. У заголовному підрозділі авторка розробляє три значення дискредитованого радянською наукою поняття *формалізм*. Науковий інтерес викликає підрозділ про формалістичну тенденцію в європейській поезії, яку дослідниця простежує від провансальських трубадурів до українських неокласиків. Опрацювання давньої традиції зорової поезії як ігрової сутності мистецтва привело до несподіваних висновків у третьому підрозділі. Широкий заключний підрозділ містить підпункти, що вмотивовано важливим об'єктом висліду. На матеріалі творчості вітчизняних класиків змодельовано два вектори українського формалізму – прикладний у І. Франка й естетичний у Лесі Українки.

Матеріал четвертого розділу став квінтесенцією книги про феномен літературності, оскільки продемонстрував використання засобів мови в оригінальних, винятково суб'єктивних варіантах. У

творах першорядних митців – Богдана Ігоря Антонича, Володимира Свідзінського, Василя Стуса, Бруно Шульца – дослідниця виявила «порушення», що забезпечили їхнім творам незаперечну оригінальність й високу художність. Міркуючи про «секрети творчості» обраних авторів, Тереза Левчук вдалася до теорій оновлення словника, сформульованих у XX ст. В. Шкловським, Б. Брехтом, Лесем Курбасом. Усі вони передбачали зміну погляду на звичне явище, долання автоматизму сприйняття. «Дивний, незвичний погляд є початком будь-якої творчості: й індивідуально-авторської, і колективної, коли йдеться про творення, скажімо, мови чи виникнення мистецтва загалом».

Широкий діапазон авторів, творів, проблем на перший погляд можуть видатися різнорідними. Звісно, дослідниця спирається насамперед на історію української літератури (Тарас Шевченко, Іван Франко, Леся Українка, Богдан Ігор Антонич, Володимир Свідзінський, Василь Стус, творчість яких досить досліджена, хоча авторка щоразу демонструє свіжий погляд), але виявляє також добре знання зарубіжного письменства, вибудовує панораму розвитку літератури, цілком достатню для вагомих теоретичних узагальнень. Об’єднує їх намагання заглибитись у поетику твору, розкласти його на найдрібніші складники і побачити ту закономірність, яку не помітили інші. Отож не дивно, що науковий запит Терези Левчук сконцентрувався навколо проблем художності, адже кожного сумлінного літературознавця хвилює питання, як підвести під один знаменник літературної класики надто різні за всіма показниками твори. Особливо це питання загострюється при наближенні до сучасного періоду, адже дослідник літератури відчуває відповідальність за намічені ним орієнтири, якими керуються і письменники, і читачі, коли визначають свій шлях у літературу, за ту ієрархію творів і авторів, яка неминуче сформується на підставі фахових розвідок. Немає гарантії, що у перший ряд потраплять найкращі, не існує методології, яка б непомильно вказувала на ті твори, які залишаться в літературі надовго. Будь-який новаторський твір зазвичай сприймається негативно, будь-який сучасник не є безумовним авторитетом. Навіть ревізуючи класику, науковець відчуває відповідальність: чи спроможний виконати взяті на себе зобов’язання і вплинути на формування ієрархічних рядів. Ці питання розташовані в практичній площині, до них мусить апелювати

викладач у навчальній діяльності. Але це також питання, які споконвіку хвилювали найкращі уми людства. Є численна бібліотека відповідей, що таке література і що таке високохудожня література, коли і завдяки чому вона стає мистецтвом, але й досі ані кожна з відповідей окремо, ані всі разом не задовольняють запит, змушують шукати далі, бо літературна практика неминуче конфліктує з накопиченою теорією. Незалежно від того, наскільки переконливою буде відповідь, запропонована Терезою Левчук, її праця актуальна і важлива, бо зачіпає питання літературознавчої фаховості за найвищим рахунком. Кожен із розділів монографії містить окреслену наукову новизну і, в принципі, міг би розширитися до окремого дослідження. Але всі разом вони справді дозволяють побачити літературу як далеко не пізнаний феномен.

Фелікс Штейнбук

Українська метадрама: літературознавчі проекції

Олександра Вісич. *Метадрама: теорія та презентація в українській літературі.* Луцьк: Вежа-друк, 2018. 340 с.

Поняття «метадрама» упродовж останніх десятиліть досить активно почало вивчатись у літературознавстві, проте нема підстав стверджувати, що тлумачення цього поняття є вичерпним, однозначним, радше його конотації відзначаються розмитістю кордонів, контроверсійністю, а саме використання інколи видається необґрунтованим. Відтак виникає ряд питань щодо його вживання в теоретичних, методологічних і практичних концепціях.

Монографія О. Вісич сконцентрована на актуальній проблемі осмислення визначальних рис феномену метадрами, його методологічних джерел та історико-літературного контесту виникнення, засадничих тлумачень і сучасної рецепції як самого терміну, так цілого спектру явищ, дотичних до нього. Актуальність дослідження підкреслює той факт, що вивчення національних моделей метадрами на сьогодні вже має чимало здобутків, наприклад праці Х. Рути-Рутковської про польську драматургію, М. Джодар Пейнадо – про іспанську, А. Макаров – про російську. Таким чином

монографія О. Вісич є своєрідним продовженням низки праць, які поглиблюють теоретичні постулати метадрами і наповнюють їх живим і різнобічним літературним матеріалом.

Зазвичай, в українському літературознавстві металітературні тенденції сприймаються насамперед однією з особливостей постмодерного письма, і це переконливо доводить сучасна драматургія. Однак О. Вісич свідомо робить зсув дослідницького фокусу й зосереджує увагу на процесах метаізації української драматургії першої половини ХХ ст., коли, власне, і побачили світ найбільш відомі тести, що стали віхами утвердження метадрами в світовій літературі (Б. Брехта, Л. Піранделло, С. Бекета, Т. Стоппарда та ін. авторів). Такий підхід дозволив продемонструвати, що українська драматургія чуйно відреагувала на нові віяння, а становлення метадрами в національних вимірах відбувалось синхронно з поширенням цього явища в Європі, і таким чином надати нові докази перебільшення апологетів меншовартості української літератури, що досі відіграють важливу роль у рецепції українського письменства.

Слід наголосити, що термінм «метадрама» тривалий час знаходився в тіні терміну «метатеатр», який почав циркулювати в міждисциплінарних дослідженнях після публікації резонансної роботи Л. Абеля «Метатеатр: новий погляд на драматичну форму» (1963). У 1970 р. терміну «метапроза» дав життя Вільям Х. Гасс в есе «Філософсофія і форми белетристики». Що стосується метадрами, то спроби визначити її контури знаходимо паралельно з розпосюдженням метатеатральної теорії Абеля, але тільки у ХХІ ст. була складена парадигма її особливостей, яку відображено, приміром у доробку Джона Манфреда. Вчений стверджує, що цей термін покликаний означити «тип драми, який актуалізує саморефлексію драматичної форми, досліджує уявлення про те, що саме життя (драма) наслідує мистецтво, а не навпаки, як випливає з припущення Аристотеля. Часто метадрама використовує татральний простір як місце дії в п’єсі, і репетиції або «гра в межах гри» стають частиною дійства» [2]. На жаль, літературознавці нерідко метадраму розуміють виключно як своєрідний синонім таких прийомів, як «п’єса в п’єсі», «театр в театрі», «сцена на сцені» тощо, однак світоглядно-філософський фундамент метафікційності як ознаки сучасної комунікації, що повсякчас інтенсифікується, досить поверхово

розглядається у ряді досліджень. Ці наші спостереження засвідчують, що назріла потреба більш прискіпливо проаналізувати феномен метадрами та її саморефлексійне призначення, що і поставила за мету авторка рецензованої монографії, яка, віддаючи належне українським вченим, котрі порушували проблему метадраматичної форми у своєму доробку (О. Бондаревій, Є. Васильєву, О. Когут), зуміла значно розширити горизонти нашого уявлення про це явище.

Монографія складається з трьох розділів, перший з яких за академічною традицією присвячений систематизації спостережень і констатацій у працях лідерів цього наукового напрямку та визначенні теоретичних засад метадрами в літературознавстві. Значну увагу дослідниця приділила з'ясуванню специфічних ознак метадрами в контексті суміжних явищ: інтертекст, метатекст, металітература, тощо. Імпонує огляд цілого корпусу праць іноземних науковців, що дозволило авторці монографії окреслити цілісну панораму вивчення метадраматичного дискурсу в світовій науці про літературу та довести пріоритетність теми у дослідження ряду європейських країн. Зауважмо, що окремі імена науковців та їхні праці О. Вісич вперше вводить в український науковий обіг.

У двох наступних розділах дослідниця проаналізувала різні типи метадраматичних інновацій у творах українських драматургів. Слід підкреслити, що серед низки проінтерпретованих метадраматичних текстів опинились, як і очікувані, так і несподівані. До прикладу, у другому розділі поряд з доробком іменитих драматургів М. Старицького, Лесі Українки, В. Винниченка, М. Куліша, Я. Мамонтова по-новому були відкриті тексти, які досі не знайшли осмислення в літературознавстві, хоча їхні автори, без сумніву, проявили новаторство і запропонувало нашому театрові фактично перші зразки метадраматичного жанру («Актриса» А. Крушельницького, «Акторка без ролів» В. Чередниченко).

Метадраматичне мислення потужно і різнобічно репрезентують письменники-емігранти третьої хвилі, творчість яких стала предметом дослідження у третьому розділі. Це були письменники, які в середині XX ст. пізнали гірку долю біженців, але разом з тим, опинившись у центрі Європи, жадібно всотували в себе численні експерименти талановитих драматургів та намагались шукати нове обличчя українського театру, уникаючи залежності від мімезису. На відміну від представників попереднього покоління, у творчості яких

нерідко метадраматична оригінальність руйнувалась мелодраматичними стереотипами, широку палітру оригінальних прийомів продемонстрували І. Багряний, І. Чолган, Л. Коваленко, Ю. Косач, І. Костецький, кожен з яких вибудував власну метадраматичну структурно-жанрову парадигму.

Вдало побудована композиція монографії дозволяє простежити висхідну аргументацій на користь тези, що українські літератори-емігранти розпочали епоху рішучого оновлення національного драмопису. Особливий кцент О. Вісич робить на шуканнях недооціненого Ю. Косача, рецепція драматургічної спадщини якого, на нашу думку, ще тільки перебуває на початковому етапі. На прикладі творів Ю. Косача дослідниця розкрила механізми трансгресії, які стали «важливим компонентом інструментарію метадрами з характерною для неї метафікційністю, хаосом умовності, перетіканням образів, що загалом суттєво відрізняється від схематичної форми театру в театрі, п'єси в п'єсі, сцени в сцені» [1, с. 297]. Отож уже в середині XX ст. в українській літературі була вироблена модель, яка почала масово використовуватися та тиражуватися в постмодерній метадрамі.

У цілому О. Вісич зуміла довести достатню затребуваність та самодостатність в українській літературі метадрами, яку слід розуміти як конструювання самостійної художньої дійсності, подвоєння театрального простору, залучення ігрових прийомів різних епох, оголення сценічної умовності, діалогічну взаємодію актора і ролі, актора і глядача.

Як будь-яке серйозне й оригінальне дослідження, ця праця стане предметом наукових дискусій і різночитань, викличе ряд питань. На нашу думку, доцільно було б більш чіткого розмежувати метадраму як жанр, жанрову форму, художнього прийому тощо. Однак, з іншого боку, ми свідомі того, що категоричність не завжди є виправданим засобом спрощення, недарма цілий корпус авторитетних наукових праць все ж зосереджений на метадраматичності як властивості тексту, саморефлексійність якого є свідченням трансформації прадавнього мотиву teatrum mundi. І цей засадничий мотив стає особливо актуальним нині, коли людина в сучасній комунікативній системі гостро відчуває себе маріонеткою, а сама пошукована справжність повсячас розвінчується усвідомленням лише чергового шару ілюзії.

Монографія О. Вісич зацікавить як фахівців із історії і теорії драми, так і значно ширше коло читачів, які знайдуть у ній своєрідний путівник сучасного тлумачення взаємозв'язку тексту і театру, гри і філософії.

Література

1. Вісич О. А. Метадрама: теорія та презентація в українській літературі: монографія. Луцьк: Вежа-Друк, 2018. 340 с.
2. Manfred Jahn A Guide to the Theory of Drama. Part II: of Poems, Plays, and Prose: A Guide to the Theory of Literary Genres. English Department, University of Cologne. 2002. [Електронний ресурс]. URL: http://www.uni-koeln.de/~ame02/pppn.htm.

Про авторів

1. Блохин Дарина Дмитрівна – професор, доктор, Президент Німецько-українського наукового Об'єднання імені Ю. Бойка-Блохина
2. Богдан Світлана Калениківна – кандидат філологічних наук, професор, завідувач кафедри історії та культури української мови Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки, *ORCID ID: 0000-0002-4831-2770;* bohdan-s@ukr.net
3. Бондарук Людмила Василівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри романських мов та інтерлінгвістики Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки, liudmylabndrk@gmail.com
4. Вісич Олександра Андріївна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української мови та літератури Національного університету «Острозька академія», visych@gmail.com
5. Данилюк-Терещук Тетяна Ярославівна – кандидат філологічних наук, завідувач музеєм Лесі Українки Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки, danyluktanya@ukr.net
6. Колошук Надія Георгіївна – доктор філологічних наук, професор кафедри теорії літератури та зарубіжної літератури Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки, *ORCID ID: 0000-0001-6626-2004;* n_koloshuk@ukr.net
7. Кочерга Світлана Олексіївна – доктор філологічних наук, професор кафедри української мови та літератури Національного університету «Острозька академія», *ORCID ID: 0000-0002-0784-6848;* sv_kocherga@ukr.net
8. Кузьма Оксана Юріївна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури ДВНЗ «Ужгородський національний університет», oksana-kuzma@ukr.net
9. Лавринович Лілія Богданівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки, *ORCID ID: 0000-0001-8588-9790;* lilawri@gmail.com
10. Моклиця Марія Василівна – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри теорії літератури та зарубіжної

літератури Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки, *ORCID ID: 0000-0001-7984-4377;* moklytsja@gmail.com

11. Рарицький Олег Анатолійович – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри української літератури та компаративістики Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка, rarytskyi_o@ukr.net
12. Романов Сергій Миколайович – кандидат філологічних наук, доцент кафедри теорії літератури та зарубіжної літератури Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки, *ORCID ID: 0000-0003-1404-4584;* sergmr@ukr.net
13. Семенюк Лариса Степанівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки, *ORCID ID: 0000-0002-6619-9695;* nediljalar@gmail.com
14. Соколова Вікторія Альбертівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки, *ORCID ID: 0000-0002-3582-9406;* sokolovavic@gmail.com
15. Теребус Оксана Леонідівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри соціальних комунікацій Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки, *ORCID ID 0000-0002-1493-6534;* oksana_tereb@ukr.net
16. Хайчевська Тетяна Миколаївна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри романських мов та інтерлінгвістики Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки, tmkhaichevska@gmail.com
17. Штейнбук Фелікс Маратович – доктор філологічних наук, професор кафедри теорії та історії світової літератури імені проф. В. Фесенко Київського національного лінгвістичного університету
18. Яблонська Ольга Василівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки, o_jabl@ukr.net
19. Яблонська Ярина Романівна – студентка факультету іноземної філології Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки

20. Яструбецька Галина Іванівна – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри української літератури Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки, *ORCID ID: 0000-0003-1470-9232;* galinaji@i.ua

Положення про рецензування статей, що подаються до редакції фахового видання «Волинь філологічна: текст і контекст»

Засадничі принципи

Усі матеріали (наукові статті, рецензії на опубліковані розвідки, інформаційні матеріали, бібліографічні огляди, публіцистичні нариси), що надійшли до редакції й відповідають науковому напряму видання, перевіряє секретар на відповідність установленим формальним вимогам (контроль стосується обсягу, структури, технічних параметрів, анотацій і ключових слів, списків джерел кирилицею й латиницею тощо). За допомогою відповідного програмного забезпечення (зокрема, ліцензованої програми «Unicheck») визначається рівень унікальності авторського тексту.

Наукові статті, які пройшли попередню перевірку, підлягають обов'язковому незалежному рецензуванню. Відповідно до редакційної політики журналу рецензування переважно анонімне і для рецензента, і для авторів. Наукове рецензування здійснюють висококваліфіковані спеціалісти (насамперед зовнішні), як правило, доктори наук, професори вітчизняних і зарубіжних установ. Рецензентами можуть бути і члени редакційної колегії наукового журналу «Волинь філологічна: текст і контекст» (щонайменше один із рецензентів). Головна мета рецензування – усунення випадків недоброякісної практики наукових досліджень. Рецензенти оцінюють теоретико-методологічний рівень статті, її наукове значення і практичну цінність. Окрім того, рецензенти визначають відповідність статті принципам етики в наукових публікаціях і надають рекомендації щодо усунення випадків їх порушення.

За результатами рецензування формулюється одна з перерахованих рекомендацій:

- про публікацію матеріалу в поданому варіанті (без зауважень);
- про публікацію матеріалу з пропозицією авторові врахувати зауваження й побажання рецензента (на розгляд автора);
- про публікацію матеріалу за умови обов'язкового врахування автором зауважень рецензента;
- про відхилення поданого матеріалу з правом повторного подання;
- про відхилення поданого матеріалу без права повторного подання.

Можливе тільки дворазове доопрацювання призначеного для публікації матеріалу. Рукопис, виправлений автором і надісланий після чотирьох місяців із моменту отримання рецензії, вважається поданим заново.

Окремі праці видатних учених, а також спеціально запрошені статті можуть бути звільнені від стандартної процедури рецензування.

Етична концепція рецензування

Рецензування поданих до журналу «Волинь філологічна: текст і контекст» матеріалів здійснюється з метою забезпечення належних етичних стандартів наукових досліджень. У засадах рецензування редакція фахового видання орієнтується на вимоги Комітету з етики публікацій *(Committee on Publication Ethics, COPE)* та досвід роботи провідних наукових співтовариств із метою підвищення якості опублікованих статей, подолання упередженості у випадку відхилення матеріалів. Редакція журналу «Волинь філологічна: текст і контекст» зберігає конфіденційність будь-яких відомостей про поданий на наукове рецензування рукопис. З цією метою рецензент мусить письмово підтвердити взяті на себе зобов'язання про збереження таємниці факту змісту поданих матеріалів.

Етичні норми, якими повинні керуватися суб'єкти процесу рецензування:

автор і рецензент однаковою мірою несуть відповідальність за оригінальність і достовірність поданого до друку матеріалу;

завдання рецензента – об'єктивне оцінювання поданої статті та визначення її відповідності науковим стандартам;

упевненість рецензента щодо власної кваліфікації для розгляду пропонованого дослідження та відсутності конфлікту інтересів (про що він повідомляє редакції);

відсутність професійних та особистих зв'язків автора й рецензента (службове підпорядкування, наукове керівництво або співавторство), які можуть вплинути на судження рецензента (у такому разі рецензент зобов'язаний відмовитися від рецензування, автор пропонованого матеріалу може вказати на небажаного рецензента);

збереження конфіденційності змісту рецензованої статті (виняток – необхідність спеціальної консультації, для чого потрібен дозвіл редакційної колегії);

аргументованість і адекватність обґрунтування зауважень рецензента у випадку плагіату або некоректного цитування;

висока самодисципліна авторів і рецензентів, що полягає у своєчасному наданні матеріалів;

взаємна повага суб'єктів рецензування й публікування.

Відповідальність за порушення авторських прав та ігнорування чинних стандартів покладається на автора статті. Відповідальність за достовірність наведених фактів й даних, обґрунтованість зроблених висновків і рекомендацій та науково-практичний рівень статті несуть автор і рецензент.

Процедура рецензування рукописів

1. Надані матеріали проходять перевірку на відповідність формальним і технічним вимогам. Рукописи, оформлені з порушенням встановлених стандартів, не реєструються та не допускаються до подальшого рецензування, про що повідомляється авторам.

2. Прийняті статті спрямовуються за профілем дослідження одному, за необхідності – двом рецензентам. Призначає рецензентів Головний редактор журналу «Волинь філологічна: текст і контекст» або за дорученням член редакційної колегії. В особливих випадках вибір рецензентів вирішується на засіданні редакційної колегії.

3. Після отримання статті на розгляд (протягом 7 діб) рецензент оцінює можливість рецензування матеріалів, виходячи з відповідності власної кваліфікації напрямку досліджень автора та відсутність будь-якого конфлікту інтересів. У разі наявності будь-яких конкурентних інтересів рецензент має відмовитися від рецензування й повідомити про це редакційну колегію, яка повинна призначити іншого рецензента.

4. Рецензент протягом 20 діб робить висновок про можливість друку статті. Терміни рецензування можуть у кожному випадку змінюватися з урахуванням створення умов для максимально об'єктивного оцінювання якості наданих матеріалів.

5. Рецензування проводиться конфіденційно (так зване двостороннє «сліпе» рецензування, коли ні автор, ні рецензент не знають один про одного). Взаємодія між автором та рецензентами відбувається або листуванням електронною поштою через відповідального секретаря журналу «Волинь філологічна: текст і

контекст», або за допомогою середовища *Open Journal Systems* (програмний пакет з відкритим вихідним кодом, який підтримує процеси менеджменту та публікації журналу. Пакет розробляється, підтримується та вільно розповсюджується *Public Knowledge Project* на умовах ліцензії *GNU General Public License.* Сайт видання: https://volyntext.eenu.edu.ua/index.php/volyntext/about/aboutThisPublishingSystem)На прохання рецензента та за погодженням із робочою групою редакційної колегії взаємодія автора та рецензента може відбуватися відкрито, якщо це дозволить покращити стиль і логіку викладення матеріалу дослідження. У такому разі прізвище рецензента може бути вказане наприкінці надрукованої статті.

6. Після остаточного аналізу статті рецензент заповнює стандартизовану форму (Додаток 1), яка містить підсумкові рекомендації. У процесі підготовки форми використано та узагальнено рекомендації щодо послідовності й організації процесу рецензування. Редакція електронною поштою повідомляє авторові результати рецензування без розголошення конфіденційної інформації про редактора.

7. Якщо рецензент вказує на необхідність внесення до статті певних коректив, стаття скеровується авторові з пропозицією врахувати зауваження в процесі підготовки оновленого варіанта або аргументовано їх спростувати. До доопрацьованої статті автор додає листа, який містить відповіді на всі зауваження та пояснює всі зміни, які було зроблено. Виправлений варіант повторно надається рецензенту для прийняття рішення й підготовки мотивованого висновку про можливість публікації. Датою прийняття статті до публікації вважається дата отримання редакцією позитивного висновку рецензента (або рішення редакційної колегії) щодо доцільності й можливості опублікування статті.

8. У разі незгоди з думкою рецензента автор статті має право надати аргументовану відповідь у редакцію журналу. За цієї умови стаття розглядається на засіданні робочої групи редакційної колегії. Редакційна колегія може направити статтю для додаткового або нового рецензування іншому фахівцеві. Редакційна колегія залишає за собою право відхилення статей у випадку неспроможності або небажання автора врахувати побажання та зауваження рецензентів. На вимогу рецензента редакційна колегія може надати статтю іншому

рецензентові з обов'язковим дотриманням принципів анонімного рецензування.

9. Остаточне рішення щодо можливості та доцільності публікації приймає Головний редактор (за його дорученням – член редакційної колегії), за необхідності – засідання редакційної колегії в цілому. Після прийняття рішення про допуск статті до публікації відповідальний секретар повідомляє про це авторові та вказує очікуваний термін публікації.

10. Рекомендована до друку стаття надається технічному редакторові. Незначні виправлення стилістичного або формального характеру, які не впливають на зміст статті, вносяться технічним редактором без узгодження з автором. За необхідністю або за бажанням автора рукописи у варіанті макету статті повертаються авторові для схвалення.

11. Остаточне рішення про склад друкованих статей у черговому номері видання фіксується протоколом засідання Вченої ради Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки, про що робиться відповідна відмітка на другій сторінці журналу.

Додаток 1

Стандартизована форма оцінки статті рецензентом

Запитання рецензенту	Так / Ні	Примітки
Чи відповідає зміст статті науковому профілю журналу?		
Чи є порушена в статті проблема актуальною й практично корисною?		
Чи відображає назва статті її зміст?		
Чи відповідають анотації змісту статті?		
Чи чітко сформульовано мету й завдання дослідження?		
Чи логічно й переконливо аргументовано основні положення?		
Чи достатньо вони проілюстровані?		
Чи є ознаки неправомірного запозичення або інші форми порушення наукової етики?		
Чи є рекомендації щодо покращення стилю викладу матеріалу?		
Особлива думка рецензента		
Конфіденційні зауваження для редактора		
Загальний висновок (підкреслити потрібне) Опублікувати без змін Опублікувати після внесення змін Відхилити з правом повторного подання Відхилити без права повторного подання		

Підпис рецензента _____

Додаток 2

Анкета рецензента

Прізвище, ім’я, по батькові рецензента	
Науковий ступінь, вчене звання	
Установа	
Дата отримання статті	
Дата подання рецензії в редакцію	

Наукове видання

ВОЛИНЬ ФІЛОЛОГІЧНА: ТЕКСТ І КОНТЕКСТ

Леся Українка і персоналії епохи

Збірник наукових праць

Видається з 2006 року

Випуск 26

Упорядкування текстів *М. В. Моклиця*, *Т. П. Левчук*

Редактор і коректор *В. С. Голюк*
Технічний редактор *В. П. Іванюк*

Підписано до друку 28.12.2018 р. Формат $60\times84^{1}/_{16}$.
Обсяг 17,88 ум. друк. арк., 17,5 обл.-вид. арк. Наклад 100 пр.
Друк − ПП Іванюк В. П., м. Луцьк, вул. Винниченка, 63. Телефон 24-63-41.
Свідоцтво про державну реєстрацію ВЛн 31 від 04.02.2004 р.