

**ВОЛИНЬ ФІЛОЛОГІЧНА:  
ТЕКСТ І КОНТЕКСТ**

**Леся Українка: особистість, нація, світ**

*Науковий журнал*

*Видається з 2006 року*

*Випуск 32*

Луцьк  
Волинський національний університет  
імені Лесі Українки 2021

УДК 821.161.2'05.09(092)(062.552)  
В67

Рекомендовано до друку вченою радою  
Волинського національного університету імені Лесі Українки  
(протокол № 13 від 28.12.2021 р.)

**Редакційна колегія:**

- Алессандро Ачіллі** – доктор філософії, лектор україністичних студій Університету Монаша, Мельбурн, Австралія;  
**Рімантас Бальсис** – доктор гуманітарних наук, професор, Клайпедський університет, Клайпеда, Литва;  
**Джованна Броджі-Беркоф** – професор, президент Італійської асоціації українознавчих студій, Мілан, Італія;  
**Юрій Громик** – кандидат філологічних наук, професор, Волинський національний університет імені Лесі Українки, Луцьк, Україна;  
**Олександра Вісич** – доктор філологічних наук, доцент, Національний університет «Острозька академія», Острог, Україна;  
**Світлана Криворучко** – доктор філологічних наук, професор, Харківський національний педагогічний університет імені Г. Сковороди, Харків, Україна;  
**Тереза Левчук** – доктор філологічних наук, доцент, Волинський національний університет імені Лесі Українки (відповідальний секретар), Луцьк, Україна;  
**Марія Моклиця** – доктор філологічних наук, професор, Волинський національний університет імені Лесі Українки, Луцьк, Україна;  
**Зінаїда Пахолок** – доктор філологічних наук, доцент, Луцький інститут розвитку людини Університету «Україна», Луцьк, Україна;  
**Сергій Шаров** – кандидат педагогічних наук, доцент, Мелітопольський державний педагогічний університет імені Богдана Хмельницького, Мелітополь, Україна;  
**Ульріх Швайер** – доктор габілітований, професор, директор Інституту слов'янської філології Університету Людвіга-Максиміліана, Мюнхен, Німеччина;  
**Тарас Шмігер** – доктор філологічних наук, доцент, Львівський національний університет імені І. Франка, Львів, Україна;  
**Наталія Шульська** – кандидат філологічних наук, доцент, Волинський національний університет імені Лесі Українки, (головний редактор), Луцьк, Україна;  
**Наталія Римар** – кандидат філологічних наук, доцент, Білоцерківський національний аграрний університет, Біла Церква, Україна;  
**Маріяна Цибранска-Костова** – доктор філологічних наук, професор, Інститут болгарської мови Болгарської АН, Софія, Болгарія.

**Волинь філологічна: текст і контекст.** Вип. 32: Леся Українка: особистість, нація, світ. Луцьк: В 67 ВНУ імені Лесі Українки, 2021. 302 с.

Випуск присвячено 150-річчю від дня народження Лесі Українки. Вміщені розвідки висвітлюють питання драматургії та поезії, маловідомі моменти біографії, осмислення й популяризацію творчості.

Для широкого кола філологів і шанувальників Лесі Українки.

Журнал є науковим фаховим виданням, у якому можуть публікуватися результати дисертаційних робіт на здобуття наукових ступенів доктора чи кандидата наук (додаток 4 до наказу МОН України 09.02.2021 № 157).

УДК 821.161.2'05.09(092)(062.552)

© Левчук Т., Романов С. (упорядкування), 2021

© Гончарова В., (обкладинка), 2021

© Волинський національний університет імені Лесі Українки, 2021

# **VOLYN PHILOLOGICAL: TEXT AND CONTEXT**

## **Lesya Ukrainka: personality, nation, world**

*Scientific Journal*

*Published since 2006*

*Issue 32*

Lutsk  
Lesya Ukrainka Volyn National University  
2021

UDC 821.161.2'05.09(092)(062.552)  
V67

*Recommended for publication by the Academic Council  
of Lesya Ukrainka Volyn National University  
(Minutes № 13 dated 28.12.2021)*

**Editorial Board:**

**Alessandro Achilli** – Ph.D in Slavic Languages and Literature, Lecturer in Ukrainian Studies at Monash University, Melbourne, Australia;

**Rimantas Balsys** – Doctor of Humanities, Professor, Klaipeda University, Klaipeda, Lithuania;

**Giovanna Brogi Bercoff** – Professor, President of the Italian Association of the Ukrainian studies, Milan, Italy;

**Yurii Hromyk** – Ph.D in Philology, Professor, Lesya Ukrainka Volyn National University, Lutsk, Ukraine;

**Oleksandra Visych** – Doctor of Philology, Associate Professor, National University “Ostroh Academy”, Ostroh, Ukraine;

**Svitlana Kryvoruchko** – Doctor of Philology, Professor, H. Skovoroda Kharkiv National Pedagogical University, Kharkiv, Ukraine;

**Tereza Levchuk** – Doctor of Philology, Associate Professor, Lesya Ukrainka Volyn National University, Lutsk, Ukraine;

**Mariya Moklytsia** – Doctor of Philology, Professor, Lesya Ukrainka Volyn National University, Lutsk, Ukraine;

**Zinaida Paholok** – Doctor of Philology, Associate Professor, Lutsk Institute of Human Development at the University "Ukraine", Lutsk, Ukraine;

**Serhiy Sharov** – Ph.D in Pedagogy, Associate Professor, Bohdan Khmelnytsky Melitopol State Pedagogical University, Melitopol, Ukraine;

**Ulrich Schweier** – Professor, Doctor Habilitated Director of Slavic Philology Institute at Ludwig-Maximilians-Universität München, Germany;

**Taras Shmiher** – Doctor of Philology, Associate Professor, Ivan Franko Lviv National University, Lviv, Ukraine;

**Natalia Shulska** – Ph.D in Philology, Associate Professor, Lesya Ukrainka Volyn National University, Lutsk, Ukraine;

**Natalia Rymar** – Ph.D in Philology, Associate Professor, Bila Tserkva National Agrarian University, Bila Tserkva, Ukraine;

**Mariana Tsibranska-Kostova** – Doctor of Philology, Professor, Institute of the Bulgarian Language of the Bulgarian Academy of Sciences, Sofia, Bulgaria.

V67 **Volyn Philological: Text and Context.** Issue 32. Lesya Ukrainka: personality, nation, world. Lutsk: Lesya Ukrainka Volyn National University, 2021. 302 p.

The issue is dedicated to the 150th anniversary of Lesya Ukrainka's birth. The included investigations cover issues of drama and poetry, little-known moments of biography, comprehension and popularization of creativity.

For a wide range of philologists and fans of Lesya Ukrainka.

*The Journal is a specialized scientific edition addressed to scholars-philologists: doctoral students who can publish the results of their scientific research for obtaining the scientific degrees of Ph.D (Kandidat Nauk) or Doctor (Annex 9 to the order of the Ministry of Education and Science of Ukraine dated 09.02.2021, No. 157).*

UDC 821.161.2'05.09(092)(062.552)

© Levchuk T., Romanov S. (compilers), 2021

© Honcharova V. (cover), 2021

© Lesya Ukrainka Volyn National University, 2021

## Зміст

### Драматургія

#### **Мар'яна Гірняк**

Між свободою духу та «підмурівками» духовності: амбівалентність образу митця у драматичних поемах Лесі Українки ..... 9

#### **Олександра Вісич**

Іменний код французької революції у драматичному діалозі Лесі Українки «Три хвилини» ..... 35

#### **Надія Колошук**

Конфлікт підміни понять у драматичній поемі Лесі Українки «У пущі» (проекція на екзистенціалістську драму) ..... 48

#### **Ірина Зелененька, Вікторія Ткаченко**

Психоісторичні аспекти образно-персонажних опозицій у драматичній поемі Лесі Українки «Бояриня» ..... 73

#### **Наталія Вівчарик**

Імагологічна проблематика в драматичній поемі Лесі Українки «Бояриня» ..... 89

#### **Жанна Янковська**

Духовні основи Дому як життєвого простору крізь призму «Лісової пісні» Лесі Українки ..... 103

### Поезія

#### **Алла Віннічук, Віктор Крупка**

Поезія «Красо України, Подолля!» Лесі Українки: принципи візуальності ..... 120

#### **Тетяна Легерко**

«І лаври, і квіти, і терни»: тема митця і мистецтва у поезії Лесі Українки (флористичний дискурс) ..... 131

#### **Олена Кицан**

Історія одного поетичного циклу Лесі Українки ..... 143

### Постать

#### **Світлана Кочерга**

Особистісний іміджблдинг Лесі Українки (за епістолярієм письменниці) ..... 160

**Сергій Романов**

«Одинокий мужчина» опліч «буковинського та покутського мужиків». Дещо про особливості становлення українського літературного канону ..... 174

**Ганна Моклиця**

Роль сублимації в процесі суб'єктивації Лесі Українки ..... 188

**Алла Швець**

«Нам не сором буде колись згадати той час, в який нам судилося жити» (Леся Українка і Михайло Павлик: вектори життєтворчості) ..... 200

**Осмислення**

**Оксана Левицька**

Перечитати Лесю: твори Лесі Українки в сучасному видавничому репертуарі (особливості підготовки видань і тенденції книжкового ринку) ..... 231

**Ірина Біскуп, Анна Данильчук**

Леся Українка у глобалізаційному інформаційному просторі: до проблеми укладання аудіогіду Музеєм Лесі Українки ВНУ імені Лесі Українки ..... 249

**Алла Диба**

Знищена світлина, зранені сторінки, легендарна "катюша" і великодні гості Косачів ..... 261

**Валентина Прокіп**

До питання про передатування листів Лесі Українки ..... 273

**Жанна Бортнік**

Творчість Лесі Українки в театральній рецепції: соціально-культурний феномен «Гармидера» ..... 286

## Переднє слово

На 2021 рік припадає низка ювілеїв видатних людей української культури – представників національного відродження зламів XIX – XX віків. І це чільні наші митці, учені, громадсько-політичні діячі – Василь Стефаник, Агатангел Кримський, Лесь Мартович, Володимир Гнатюк, Філарет Колесса, Микола Вороний, Василь Щурат. Але й у блискучій плеяді порубіжної епохи, т.зв. «покоління 1871 року», виокремлюється постать Лесі Українки.

У розрізі хронологій і дат доречно згадати несподівану, хоч для нас таки й не дивну, диспозицію письменниці в її часі. Диспозицію, яку сама вона не без нотки іронії визначала так: «почитаєма, але не читаєма». Направду, на межі століть і ще й за двох перших десятиліть XX віку Лесю Українку її співвітчизники аж ніяк не ставили в центр національного канону. Більше того, не бачили навіть у першій когорті митців. Знадобилася зміна епох і поколінь, аби міжвоєнна генерація українських інтелектуалів (головно неокласичного кола) повернула все на свої місця. «Повернення» це бере відлік у 1920-х рр. коли до п'ятдесятиліття письменниці почалася підготовка першого великого зібрання її творів. А друк цього семитомного проекту запущено 1923-го – в десяти роковин авторки. Цього ж великого десятиліття українізації з'явилися й надважливі в науці про Лесю Українку праці М. Зерова, М. Драй-Хмари, Б. Якубського, П. Филиповича, Є. Ненадкевича, А. Музички. Завершилися ж «наші 1920-ті» 12-томним виданням авторки – взірцевим і довгі роки (попри пізньорадянські проекти) найбільш презентативним зібранням її спадщини.

150-річчя найвидатнішої своєї письменниці українці теж відзначали реальними справами. Однією з найбільших, найактуальніших спроб ушанувати генія, постає Повне академічне зібрання творів Лесі Українки у 14 томах. Реалізований силами цілої країни проєкт передовсім лишається здобутком ініціатора й головного виконавця – Волинського національного університету імені Лесі Українки. Варто додати, що цьогогоріч університет продовжив двома книгами й інший свій знаковий проєкт – видання драми-феєрії «Лісова пісня» в оригіналі й мовами народів світу. 2021 року вийшли кримськотатарська та білоруська версії центрального твору українського модернізму. У такий спосіб було підтримано найближчі українцям братні народи за геть непростих для їхньої мови й культури часів.

Волинський університет, який цілком підставово опинився в центрі ювілейних подій, переконливо довів своє право носити ім'я Лесі Українки. Багатолітні напрацювання науково-педагогічного колективу факультету філології та журналістики, діяльність Науково-дослідного інституту Лесі

Українки, Музею Лесі Українки, Біобібліографічного відділу ім. проф. О. Рисака є надійною основою у відповідальній і нелегкій роботі. Досвід волинської філологічної школи, набутий і апробований сотнями видань, десятками наукових семінарів та конференцій, архівно-меморіальною, просвітницькою, популяризаторською працею, найпевніша запорука розвою сучасної гуманітаристики.

Однією із важливих традицій, яку невтомно плекає університет, є традиція щорічних наукових зібрань, присвячених вивченню життя і творчості Лесі Українка та представників родини Драгоманових-Косачів. Ясна річ, що й 2021 рік не був винятком. Проведений 11–13 червня Міжнародний науковий симпозіум «Леся Українка: особистість, нація, світ» став, безперечно, найважливішою подією означеного формату. Під загальнішим кутом скликаний університетом науковий захід слід розглядати черговим етапом роботи в царині української науки. І йдеться тут не лише про значущу для Волині постать Лесі Українки, а й про інших представників славетного роду Драгоманових-Косачів, а також їхніх сучасників та наступників.

У роботі симпозіуму взяли участь учені з чотирьох країн – України, Польщі, Білорусі та Грузії. Примітно, навіть символічно, що до праці зголосилося більше 150-ти науковців, котрі самотужки або ж у співавторстві заявили 140 наукових тем. До співорганізації долучилися й провідні наукові заклади країни – Інститут літератури імені Т. Г. Шевченка НАН України та Інститут Івана Франка НАН України. Названі установи делегували в оргкомітет і до участі в подіях симпозіуму провідних співробітників. Отож програма заходу, який паралельно працював в офлайн і онлайн режимах, вийшла цікавою, насиченою виступами, дискусіями, презентаціями, товариським спілкуванням.

Пропонований двотомник праць, авторами якого виступили учасники ювілейного симпозіуму, постає певною мірою відбиттям сучасного стану справ у науці про Лесю Українку. Науці, яка останніми часами демонструє серйозні здобутки й окреслює так само вагомі перспективи. Відтак є усі підстави вважати, що 2020-ті роки стануть не менш плідними для розвитку нашої культури, аніж це було століття тому. Також хочеться вірити, що висловлену свого часу родиною письменниці думку про те, що земляки-волиняни не надто цікавляться своєю великою краянкою, станом на перші десятиліття ХХІ століття бодай частково спростовано. Шлях українців до взірцевої Українки триває...

*Сергій Романов*



## Драматургія

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

Мар'яна Гірняк

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

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

---

© Гірняк М., 2021

<https://doi.org/10.5281/zenodo.5941611>

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

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

### Вступ

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

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

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

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

### **Теоретико-методологічна база**

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

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

### Виклад основного матеріалу

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

### **Наукова новизна**

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

### **Висновки**

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

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

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

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

### Література

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

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

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

### References

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

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



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

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

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

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

---

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

## Іменний код французької революції у драматичному діалозі Лесі Українки «Три хвилини»

Дискурс Французької революції так чи інакше присутній у різножанровому доробку Лесі Українки, зокрема в епістолярій, публіцистичних працях тощо. Найбільш виразно цю тему сконцентровано у драматичному діалозі «Три хвилини». У творі письменниця використовує історичний конфлікт між монтаньярами та жирондистами як художній інструмент розкриття філософського вибору індивідууму між життям і смертю, вагання особистості в епіцентрі бурхливих суспільних подій. Невеликий за обсягом текст охоплює розлогу систему культурних кодів, провідне місце у якій займає іменний складник. Метою дослідження є всебічний аналіз іменного коду в драматичному діалозі «Три хвилини», що дозволить глибше розкрити авторську концепцію твору. Важливо, що головні персонажі – репрезентанти двох ворогуючих партій – постають у тексті без імен й описів. У такій ситуації означниками їхніх характерів є предметний світ, топоси, мова тощо. У палких діалогах зустрічаємо чимало покликань на історичні постаті, що допомагають розкрити контроверсійність революційної ситуації у Франції. Зокрема, у статті виокремлено щонайменше три типи іменного коду в творі. По-перше, давньоримський, що переважно побудовано на апеляції до історії конфлікту між Цезарем і Брутом. Його використано для розкриття концепції жертвовної смерті, що увічніює ідею, омиту кров'ю. Згадка низки жіночий імен з історії Давнього Риму та їх логічне поєднання з харизматичною постаттю Французької революції – мадам Ролан – активізує феміністичний дискурс у тексті. По-друге, біблійний іменний код, що передовсім реалізовано непрямою згадкою апостола Петра й служить розгортанню ідеї неминучої дифузії ідеї у процесі передачі її нащадкам. По-третє, розлого представлено історичні постаті Франції. Ця категорія персонажів якнайвиразніше демонструє авторську деструкцію історичної ієрархії: уникання одіозних учасників революції та концентрація на маргінесах. Іменний код у драматичному діалозі представлений численними антропосимволами, що дозволяють увиразнити світоглядні координати головних персонажів, компенсуючи їхню безіменність.

**Ключові слова:** іменний код, Леся Українка, антропосимвол, Французька революція.

## Вступ

Леся Українка з юних літ завоювала репутацію винятково освіченої людини, відкритої до інших культур та надбань представників різних країн. Серед країн, які так чи так постійно перебували в полі зору письменниці, важливе місце належить Франції. І хоч її особисті життєві дороги минули цю країну, вона багато важила для дядька і авторитетного вчителя письменниці – Михайла Драгоманова: французька земля для нього стала тимчасовим притулком після вигнання з України. Як стверджує Ольга Мазяр, «французька тема в житті і творчості Лесі Українки дозволяє їй визначити національну ідентичність, переосмислити інший культурний досвід» (Мазяр, 2013: 185).

Відомо, що Леся Українка читала французькою мовою не тільки художні твори, але й наукові, публіцистичні, орієнтувалася у французькій пресі. Завдяки цьому досвіду в Лесі Українки сформувався образ Франції як країни, котра зіграла виключну роль в історичному процесі, а її революційні традиції надихали всі нації у боротьбі за національне та соціальне визволення. Зрада цим традиціям викликала у Лесі Українки гостру реакцію, бажання нагадати сучасникам про минулі звитяги і жертви революційно налаштованого французького народу. Леся Українка особливо болісно зреагувала на факт «профанації поезії і хисту», дізнавшись, що 1896 р. російського царя Миколу II після так званої Ходинської трагедії вітали французькі митці у колишній резиденції французьких королів. Авторку обурювала безпринципність, яка здавалась неприпустимою в «місті-царевбивці, кожний камінь якого кричить: “Геть тиранію!”» (Українка, 2021: 7, 402).

Апеляція до досвіду французької революції посідає важливе місце у праці Лесі Українки «Замітки з приводу статті “Політика і етика”», у якій засвідчено контroversійне тлумачення письменницею знаменитих революційних подій. Авторка відмежовується від політичних гасел, їхньої однозначності, а наполегливо шукає етичну істину у формах протистояння тиранії. Поштовхи для міркувань над історичним феноменом французької революції давала також багата лектура письменниці. Є підстави вважати, що Леся Українка була ознайомлена з багатотомними працями «Французька революція» англійського історика Карлайля Томаса (Українка, 2021: 7, 228). Художній образ революційної Франції склався у неї завдяки прочитанню численних літературних творів, що порушували складні питання, які не вкладалися в межі захоплення/розчарування.

1905 р. в імперській Росії спалахнули масові протести проти нестерпного деспотизму. Попри дивовижну для Лесі Українки тогочасну гармонію її «музи з громадським настроєм» поступово вона знову повертається до наскрізних для її творчості проблем моралі у кризові моменти історії. Відтак драматичний діалог «Три хвилини», вперше надрукований в літературно-науковому місячнику «Нова громада» (1906), значною мірою слід вважати рефлексією Лесі Українки над революційними подіями нового часу, багато в чому суголосними з перипетіями Французької революції 1789–1799 р.

Зважаючи на важливість системи імен у драматичному діалозі «Три хвилини», метою статті є всебічний аналіз іменного коду, за допомогою якого письменниця реалізує історіософську концепцію визначного історичного явища у художньому тексті.

В аспекті локального іменного надтексту науковці лише зрідка оцінювали твір Лесі Українки. Серед останніх студій заслуговують уваги такі статті Михайла Кудрявцева «Одержимість чи... конформізм?: (До ідейної проблематики драматичного етюдю Лесі Українки “Три хвилини”» (Кудрявцев, 2000), Олега Багана «Художня історіософія Лесі Українки: волюнтаристсько-ірраціоналістський дискурс (на матеріалі діалогу “Три хвилини”» (Баган, 2001), Наталії Малютіної «Філософія часу в екзистенційному просторі драматичного діалогу Лесі Українки “Три хвилини”» (Малютіна, 2001), Марії Моклиці «Жанротвірна функція агону в драматургії Лесі Українки» (Моклиця, 2013), Світлани Кочерги Кочерга С. «Паризький текст у творчості Лесі Українки» (Кочерга, 2014) та ін. Тлумачення оригінальності драматичного діалогу Лесі Українки та онтологічних питаннях, порушених авторкою, неможливе без цілеспрямованого дослідження семантики парадигми його символів, зокрема сенсів іменного коду. У цьому аспекті варто насамперед виокремити статтю Оксани Кузьми «Екзистенційна проблематика драматичного діалогу Лесі Українки “Три хвилини”», у якій вона, розглядаючи специфіку твору з філософським змістом, звертає увагу на атрибутику доби, смислове навантаження містких знаків (Кузьма, 2012). Дослідниця підкреслює важливість іменних кодів у тексті, адже кожен з персонажів є репрезентантом суспільно-політичної ситуації, що склалась у Франції. Своєю чергою Віктор Мержвинський наголошує на тяжінні до деперсоналізації Лесі Українки (що переконливо ілюструють головні персонажі «Трьох хвилин»), та водночас стверджує, що «ім'я в системі

поетики драматургії авторки – завжди щось більше, ніж просте найменування, це своєрідна сакральна субстанція, яка виражає ідею...» (Мержвинський, 2007: 35). Осмислення конфігурації низки імен діячів французької революції передбачає міждисциплінарний підхід до вивчення тексту, залучення розмаїтих оцінок ролі особистості в історичних перипетіях.

### **Теоретичний базис**

З висоти часу будь-яке грандіозне явище, що вплинуло на хід історії, завше викликає конфлікти інтерпретацій. Свого часу Умберто Еко писав: «...Історія, що ми читаємо, є дещо непевне. Якщо двоє письменників розповідають нам про одну і ту саму битву, розбіжності такі помітні, що ми навіть можемо гадати, що йдеться про дві різні битви» (Еко, 2016: 297). Питання взаємин жирондистів і монтаньярів є так само неоднозначним, оскільки навіть незаперечні відомості та факти можна трактувати по-різному. Як відомо, провідна роль в Конвенті належала республіканським «партіям», між якими розгортались гострі принципові дискусії. Жирондисти відстоювали інтереси провінційних еліт півдня Франції, які були невдоволені диктатом Парижу, засуджували маховик покарання смертю ще на початку його розгойдування. Натомість ліве крило Конвенту, монтаньяри, були апологетами радикальних політичних методів. У жовтні 1792 р. з Якобінського клубу були виключені жирондисти, і керманічами народної стихії стали монтаньяри. Незабаром Конвент проголосував за арешт 29 впливових жирондистів, і, власне, цей пік протистояння став історичним тлом для зображення у творі Лесі Українки агону представників різних світоглядних орієнтирів. Головним засобом утримання влади для якобінців став терор, який сприяв поглибленню філософських розмислів інтелектуалів про цінність людського життя, долі ідей, що не втрачають своєї актуальності досі і були близькими для Лесі Українки як мислителя і мисткині. Дослідники зазвичай вбачають конфлікт «Трьох хвилин» у двох стратегіях розвитку революційних подій – мирному і кривавому. Але авторка порушує ще гостріші проблеми загальнолюдського значення – вибору індивідууму між життям і смертю, вагання особистості в епіцентрі бурхливих суспільних подій, провини і самодостатності тощо.

Речниками монтаньярів і жирондистів, безперечно, були відомі й популярні політики, однак для Лесі Українки призначення

літератури аж ніяк не сконцентрованою на ілюстративності історії. Письменниці важило говорити про вічні питання, вести діалог з внутрішнім «я», що стає особливо інтенсивним на кульмінаційних хвилях суспільного поступу. Герої «Трьох хвилин», означені як репрезентанти двох ворогуючих партій, не мають імен, портретів, кожного з них доречно окреслити як «лінгвістичне тіло», тобто мислителя, мовця, відтак «за таких обставин формальне підґрунтя для суб'єктивності необхідно шукати у <...> певному типі лінгвістичної детермінації суб'єктивних знаків...» (Штейнбук, 2009: 33).

Саме тому її герої – два безіменні опоненти, однак система аргументів обох ряснить іменами знакових постатей, кожне з яких викликає шлейф асоціацій та алузій, що закріпились за ними упродовж тривалого осмислення поворотної точки в історії людства поколіннями нащадків.

Історичні постаті приречені ставати з часом місткими символами, емблемами доби, відомими для широкого загалу, але водночас тільки-но фахівці намагаються всебічно вивчити та проаналізувати відомості про них, і зазвичай їх очікують суперечливі твердження. Переважно відомих актантів історії згадують для конкретизації певного явища або абстрактної ідеї, які вони символізують. У результаті таких настанов відбувається міфологізація низки постатей, їх спрощення, стереотипізація. До таких людей-символів слід віднести низку персонажів-фантомів, яких задіює Леся Українка у структурі «Трьох хвилин». Для художника апеляція до антропосимволів є засобом репрезентувати координати думки героя, його світоглядні горизонти досвіду. Разом із тим авторське образотворення та хронотоп дає можливість вибудувати ієрархію його індивідуальних характеристик історичного явища, його багатолітності, за допомогою якої констатувати сукупність інтенцій, які, з погляду письменника, стали рушійними для звитяг і трагедій у вирі непересічних подій. Саме таким текстом слід вважати драматичну поему «Три хвилини», яка безпосередньо відображає ракурс візії Французької революції Лесею Українкою, що базувався на вироблених нею аксіологічних засадах.

### **Виклад основного матеріалу**

Культурні коди Французької революції повсякчас активно використовувались у спілкуванні сім'ї Косачів та колі товаришів письменниці. Зокрема, 1890 р. у віршованому листі Михайлові

Косачу «жірондистами» Леся Українка називає членів гуртка «Плеяди». Невипадково криптонім авторки Н. С. Ж. розшифровують як «Наша Славна Жирондистка». Свою реакцію на суцільні метаморфози революційного часу і відлуння в ньому минулого досвіду, що зумовлювало масштабну оптику довкілля, Леся Українка передає з бунтівного Петербургу в жовтні 1905 р. у листі сестрі Ользі та М. Кривинюкові «Живеш наче в романі романтичної школи: кругом контрасти, антитези, неможливості, трагедії, комедії, трагікомедії, хаос і серед нього якісь героїчні сцени та фігури немов з античної драми <...> Бувають моменти, коли тратиш почуття дійсності: то якось зовсім не відчуваєш, що живеш в революції (вдумайтесь в значення сих слів), то знов день і ніч в голові тріщать сухі перебої сальв “усмирителів” і здається, неначе весь світ поділився на взаєможерні партії» (Українка, 2021: 13, 414). Враження і роздуми над реальними подіями своєї доби актуалізували в уяві Лесі Українки образ Французької революції, який вона розгорнула в драматичному діалозі «Три хвилини».

Вже в першому відгуку на твір, що належить Іванові Франкові, має місце нарікання на герметичність тексту, оскільки «під назвами політичних партій (жірондист і мотраньяр) авторка силкується змалювати контраст суперечних світоглядів, та той контраст не виявляється ясно...» (Франко, 2010: 54,710). У постреволуційний період закономірним стає тенденційне прочитання тексту, його вульгаризація під впливом пафосу Скажімо, А. Музичка зіставляє конфлікт жирондистів та монтаньярів безпосередньо з «незгодами між більшовиками та меншовиками Р.С.Д.Р.П.» [С. 74]. Натомість Д. Донцов у статті «Сила крові (“Три хвилини” Лесі Українки)» робить акцент на націософській ідеї твору. Ширші масштаби філософського задуму Лесі Українки стали очевидними лише на зламі ХХ та ХХІ ст. Як зазначає Марія Моклиця, цей твір був призначений насамперед «для заглиблення у суть глобальної суперечності, знову і знову актуальної, дотичної до кожної небайдужої особистості» (Моклиця, 2013: 122).

Драматичний діалог починається посеред палкої дискусії. Письменниця не вводить читача у контекст і не описує персонажів, натомість оперує культурними кодами, щоб розкрити їхню образну сутність. Виразним тут постає давньоримський іменний код, що дозволяє окреслити ідейний конфлікт. Образи Цезаря і Брута як



уособлення влади та опозиції, тиранії та підступності сприяють окресленню політичних перипетії революційної Франції. Жонглювання іменами давньоримських державних діячів унеможливорює проводити прямі історичні паралелі. Утім, важливою в ідейному та сюжетному аспекті є констатація: «Кров Цезаря проливши, Брут обмив // усе болото цезарських тріумфів» (Українка, 2021: 1, 218). Слова Жірондіста стають осяянням для Монтаньяра, саме у цей момент у нього зароджується план розправи над суперником шляхом не страти, а безчестя, аби позбавити його шансу жертвовно загинуть, увічливши ідею. Оксана Кузьма слушно стверджує, що «культурна опозиція “Цезар – Брут” має в тексті декілька функцій», з котрих найважливішими є увиразнення ідеологічних протиріч, трактування героїзму, контроверсійності зради (Кузьма, 2017: 193). Водночас вона наголошує на циклічності історичного розвитку, адже «дві антиномії – ідея республіки (“Брути”) та ідея монархії (“Цезарі”) – циклічно взаємозамінюються і взаємопороджують одна одну» (Баган, 2001:13).

У тюрмі Монтаньяр також активізує давньоримську історію згадкою про Лукрецію та Вірґінію – двох жінок різного соціального стану, міфологізована доля яких видається багато в чому спільною:

Я думаю, що з ласки гільйотини  
madame Роллан ще попаде в пречисті,  
незгірш від тих Лукрецій та Вірґіній,  
що теж хто зна, чим за життя були...(Українка, 2021: 1, 226).

Згвалтована сином царя Секстом Тарквінієм матрона Лукреція покінчила життя самогубством, що стало приводом для заколоту, зміни влади і політичної системи. Вірґінія, донька центуріона, вбита привселюдно власним батьком задля порятунку від зазіхань вельможі, що так само спровокувало повстання та владний переворот. Скепсис Монтаньяра щодо цих жінок є спробою очорнити свою сучасницю Манон Жанну Ролан де Ла Платьер, одну з найвпливовіших жирондисток, яка була організаторкою знаменитих салонів, де збирались провідні діячі революції як жирондистського, так і якобінського крила. Як стверджував Альфонс де Ламартін в «Історії Жирондистів»: «На початку всіх великих починань завжди стоїть жінка; необхідною вона була і для зачину Французької революції. Можна сказати, що ця філософія знайшла цю жінку в мадам Ролан» (Lamartine, 1847). Була заарештована і страчена на гільйотині,

ставши першою жертвою терору. Згадка про неї у творі актуалізує феміністичний дискурс, а водночас є своєрідним конструктором образу Жірондіста. Як і персонаж Лесі Українки, мадам Ролан під час перебування в тюрмі Консьєржері писала мемуари «Звернення до неупереджених нащадків» («Appel à l'impartiale postérité»), назва яких суголосна із заповітом Жірондіста у «Трьох хвиликах»: «Я лишу // свій заповіт нащадкам по ідеї» (Українка, 2021: 1, 220).

Звісно, в емоційному випаді Монтаньяра ключовим є чергове проговорення концепції, що ідея стає сакральною завдяки гільйотині. Проте не менш важливим є авторський задум за допомогою цього історичного трикутника сконденсовано проілюструвати роль жінки в історії та її перетворення з об'єкта в суб'єкт.

Апеляція до Святого Письма є ще одним вектором актуалізації іменного коду. Зокрема в одному з фрагментів Монтаньяр міркує над процесом передачі духовних цінностей між поколіннями, наголошуючи, що на певному етапі неодмінно з'являється інтенція володарювати. Герой ілюструє своє твердження розлогою метафорою, у якій апелює до історичної пам'ятки:

Як думаєш, се ж може бути, що з тіла  
апостола Петра зросло колись  
те дерево, з якого трон вигідний  
для папи римського майстрі зробили? (Українка, 2021: 1, 222).

Йдеться про Катедру Св. Петра, скульптурної композиції в соборі Св. Петра у Ватикані, створеної Дж. Лоренцо Берніні. Бронзова з позолотою споруда уміщує дерев'яний трон самого Апостола.

Закономірно, що найбільш масштабно представлені персоналії доби Французької революції. Окрім уже згадуваної мадам Ролан, згадується ім'я Дюпена – вочевидь, йдеться про Шарля Дюпена, французького математика й економіста. У короткому фрагменті одного з монологів Монтаньяра Леся Українка містко передає драматичні події Французької революції за допомогою обігування імені Людовіка XVI (Луї Капет, Бурбон). Страта французького короля як простого громадянина символічно нівелювала як його особисті соціальні привілеї, так і впливовість цілої династії Бурбонів. Зухвалість розправи – вперше монарха піддали гільйотуванню – спричинила низку повстань у Бретані і Вандеї, про що також

мимохить згадує Монтаньяр. Образ короля вчергове актуалізує код Цезаря та архетип крові, щоб унаочнити механізм міфворення:

Здери порфіру з Цезаря – він раптом  
звичайним, голим чоловіком стане,  
накинй порфіру крові на Бурбона,  
і не один повірить, що то Цезарь... (Українка, 2021: 1, 227).

Насичені іменами стратні списки, що під час революції публікувалися у спеціальному бюлетені. Жірондіст отримує примірник від Монтаньяра і поспіхом зачитує імена, серед яких Лафарій, Лаграк, ймовірно, вигадані авторкою, та цілком реальне – Лавуаз'є. Останнє викликає у в'язня шок, адже це знакова постать тодішнього культурно-суспільного та наукового життя Франції. Славетний реформатор в галузі хімії, фізики, сільського господарства, Лавуаз'є активно співпрацював із королівським урядом, що сприяло фінансуванню його затратних експериментів та дослідів. Це стало приводом для його страти як одного з трьох десятків відкупників податків. Реабілітований посмертно Лавуаз'є став символом варварства якобінців.

У діалозі «Три хвилини» Монтаньяр використовує ім'я вченого, щоб унаочнити хисткість переконань Жірондіста:

В чім тут нещастя,  
для тих, що вірять вічності ідеї?  
Хіба ж не все одно, в котору скриню  
з кісток та м'яса перейде ідея (Українка, 2021: 1, 224).

Саме вістка про смерть Лавуаз'є стає вирішальним чинником у зміні ціннісної траєкторії Жірондіста: від «ідея – вічна» до «людина геніальна єсть той фокус, // в який збирається її проміння, // розсіяне по частках межі нами» (Українка, 2021: 1, 224).

Згущенню атмосфери катування й страт під час революції слугує неодноразове згадування Самсона (багряноперстого Самсона). Йдеться про Шарля Анрі Сансона, ката часів французької революції, який виконував найбільш резонансні страти. В історії зберігся харизматичний образ «гідної людини», як його названо в «Есеях про ранній період Французької революції» Вілсона Кроукера, із «шляхетними рисами і з милим та лагідним виразом обличчя» (Croker, 1857: 571). За іронією долі свою посаду Шарль Сансон успадкував від предків, що служили катами при дворі Бурбонів. Звідси, вочевидь, легендарне ввічливе поводження із

засудженими. У мистецтві та літературі ім'я Сансона отримало популярність завдяки виходу в 1830 р. «Спогадів Сансона» («Les Mémoires de Sanson») – літературної містифікації, чие авторство приписується О. де Бальзаку і Л.-Ф. Леритьє. Літературний ореол цього образу підкріплений у «Трьох хвилинах» містким порівнянням ката з редактором:

Який в тім глузд, що голову його,  
начиння геніальне, кат Самсон  
«до коша» кинув, як шпурля редактор  
бездарний твір якогось там писаки? (Українка, 2021: 1, 229).

Загалом очевидною є літературна природа драматичного діалогу «Три хвилини», що, зокрема реалізовано на метафоричному, персонажному рівнях і потребує подальшого дослідження, як і розшифрування кодів тексту.

**Новизна** запропонованого дослідження полягає у сфокусованому аналізі іменного коду в складній семіотичній системі драматичного діалогу «Три хвилини». Вперше на прикладі одного тексту доведено призначення мережі імен, які виконують різноаспектні функції та презентують певні ідеї та сенси, що є об'єктом художнього осмислення авторки. Наголошено на специфіці ускладненої конфігурації антропосимволів, притаманній Лесі Українці, що переконливо засвідчує тяжіння письменниці до деструкції історичного міфу.

### **Висновки**

У доробку Лесі Українки різнопланово реалізовано дискурс Французької революції 1789–1799 рр., підживлений інтенсивною лектурою письменниці. У художньому світі драматичного діалогу «Три хвилини» ця тема стала плідним підґрунтям для актуалізації філософської та морально-етичної проблематики. Властива Лесі Українці образна ощадливість сприяла конденсованості іменного коду в творі. За його допомогою письменниця окреслює протиріччя конкретного історичного періоду, але водночас оприявнює закономірності онтологічного ідейно-матеріалістичного конфлікту. Структура іменного коду в творі Лесі Українки відзначається багатозначністю. У ній можна виокремити такі вектори: давньоримський, християнський, власне французький. Виразною є авторська деструкція історичної ієрархії: у творі відсутні згадки одіозних Дантона або Робесп'єра, натомість наскрізним постає образ

ката Сансона. Важливу роль відіграє гендерний іменний маркер, що відбиває становлення суб'єктності жінки у політичному дискурсі. Ідейний зміст твору традиційно для творчого почерку Лесі Українки виходить за межі заявленого хронотопу, синтезуючи філософсько-онтологічну проблематику зі специфічною атмосферою конкретного історичного моменту. Механізмом такого синтезу якнайвиразніше виступають численні алюзії на історичні постаті різних епох. Таким чином, насиченість іменного коду вповні компенсує безіменність персонажів, чия узагальнена сутність набуває більш чітких контурів.

### Література

- Баган, О. (2001). Художня історіософія Лесі Українки: волонтаристсько-ірраціоналістський дискурс (на матеріалі діалогу «Три хвилини»). *Вісник Житомирського державного університету ім. І. Франка*, 2001, 7, 12–14.
- Еко, У. (2016). *Острів напередодні*. Харків: Фоліо.
- Кочерга, С. (2014). Паризький текст у творчості Лесі Українки. *Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки. Філологічні науки. Літературознавство*. 19, С. 70–75.
- Кудрявцев, М. (2000) Одержимість чи... конформізм? : До ідейної проблематики драматичного етюдю Лесі Українки “Три хвилини”. *Українська мова та література*, 8, 9.
- Кузьма, О. (2017). Екзистенційна проблематика драматичного діалогу Лесі Українки «Три хвилини». *Текст. Контекст. Інтертекст*, 1, 189–198.
- Мазяр, О. (2013). Етнообраз Франції в епістолярній та критичній спадщині Лесі Українки. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія»*, серія філологічна, 185–187.
- Мержвинський, В. (2007). Поетика заголовків драматичних творів Лесі Українки. *Слово і Час*, 2, 32–40.
- Моклиця М. (2013). Жанротвірна функція агону в драматургії Лесі Українки. *Науковий вісник Ужгородського національного університету*, серія: Філологія. Соціальні комунікації, 1(29), 119–124.
- Музичка, А. (1925). *Леся Українка. Її життя, громадська діяльність і поетична творчість*. Держ. вид. України.
- Українка, Леся. (2021). *Повне академічне зібрання творів (Т. 1–14)*. Луцьк: Волинський національний університет імені Лесі Українки.
- Франко, І. (2010). *Додаткові томи до зібрання творів у 50-и томах*. Київ: Наукова думка, 54, 693–711.
- Штейнбук, Ф. (2009). *Тілесність – мімезис – аналіз (Тілесно-міметичний аналіз художнього твору)*. Київ: Знання України.
- Croker, J. W. (1853). History of the guillotine. Revised from the 'Quarterly review'. URL: <https://cutt.ly/9RM4DU5>.

De Lamartine, A. (1847). *Histoire des Girondins* (Vol. 1). F. Gaillardet. URL: <https://www.gutenberg.org/cache/epub/18094/pg18094-images.html>.

### References

- Bahan, O. (2001). Khudozhnia istoriosofiia Lesi Ukrainky: voliuntarystsko-irrationalistskyi dyskurs (na materialy dialohu «Try khvylyny»). [Lesia Ukrainka's artistic historiosophy: voluntarist-irrationalist discourse (based on the dialogue *Three Minutes*)]. *Visnyk Zhytomyrskoho derzhavnoho universytetu im. I. Franka*, 2001, 7, 12–14.
- Eko, U. (2016). *Ostriv naperedodni*. [The Island of the day before] Kharkiv: Folio.
- Kocherha, S. (2014). Paryzkyi tekst u tvorchosti Lesi Ukrainky [Parisian text in the works of Lesya Ukrainka]. *Naukovyi visnyk Skhidnoievropeiskoho natsionalnoho universytetu imeni Lesi Ukrainky. Filolohichni nauky. Literaturoznavstvo*, 19, S. 70–75.
- Kudriavtsev, M. (2000) Oderzhymist chy... konformizm? : Do ideinoi problematyky dramatychnoho etiudu Lesi Ukrainky “Try khvylyny” [Obsession or ... conformism? : On the ideological problems of Lesya Ukrainka's dramatic sketch *Three Minutes*]. *Ukrainska mova ta literatura*, 8, 9.
- Kuzma, O. (2017). Ekzystentsiina problematyka dramatychnoho dialohu Lesi Ukrainky «Try khvylyny» [Existential issues of Lesya Ukrainka's dramatic dialogue *Three Minutes*]. *Tekst. Kontekst. Intertekst*, 1, 189–198.
- Maziar, O. (2013). Etnoobraz Frantsii v epistoliiarnii ta krytychnii spadshchyni Lesi Ukrainky [Ethnoimage of France in the epistolary and critical heritage of Lesya Ukrainka]. *Naukovi zapysky Natsionalnoho universytetu «Ostrozka akademiia», serii filolohichna*, 185–187.
- Merzhvynskyi, V. (2007). Poetyka zaholovkiv dramatychnykh tvoriv Lesi Ukrainky [Poetics of the titles of Lesya Ukrainka's dramatic works]. *Slovo i Chas*, 2, 32–40.
- Moklytsia M. (2013). Zhanrotvirna funktsiia ahonu v dramaturhii Lesi Ukrainky [The genre-creating function of agon in Lesya Ukrainka's drama]. *Naukovyi visnyk Uzhhorodskoho natsionalnoho universytetu, serii: Filolohiia. Sotsialni komunikatsi*, 1(29), 119–124.
- Muzychka, A. (1925). *Lesia Ukrainka. Yii zhyttia, hromadska diialnist i poetychna tvorchist*. Derzh. vyd. Ukrainy.
- Ukrainka, Lesia. (2021). *Povne akademichne zibrannia tvoriv* (T. 1–14) [Complete academic collection of works (Vol. 1–14)]. Lutsk: Volynskyi natsionalnyi universytet imeni Lesi Ukrainky.
- Franko, I. (2010). *Dodatkovy tomy do zibrannia tvoriv u 50-y tomakh* [Additional volumes to the collection of works in 50 volumes]. Kyiv: Naukova dumka, 54, 693–711.
- Shteinbuk, F. (2009). *Tilesnist – mimezys – analiz* (Tilesno-mimetychnyi analiz khudozhnoho tvoriv) [Corporeality – mimesis - analysis (Body-mimetic analysis of a work of art)]. Kyiv: Znannia Ukrainy.

**Oleksandra Visych. Name Code of the French Revolution in the Dramatic Dialogue *Three Minutes* by Lesya Ukrainka.** The discourse of the French Revolution is somehow present in Lesya Ukrainka's multi-genre works, in particular in epistolary, journalistic works, etc. This theme is most clearly concentrated in the dramatic dialogue *Three Minutes*. The writer uses the historical conflict between the Montagnards and the Girondists as an artistic tool to reveal the philosophical choice of an individual between life and death, the hesitation of the individual at the epicenter of turbulent social events. The small text covers an extensive system of cultural codes, in which the leading place is occupied by the nominal component. The aim of the research is a comprehensive analysis of the name code in the dramatic dialogue *Three Minutes*, which will reveal the author's concept of the work. It is important that the main characters, who are the representatives of two warring parties, appear in the text without names and descriptions. In such a situation, the determinants of their characters are the material world, topos, language, and so on. In passionate dialogues we find many vocations to historical figures who help to reveal the controversy of the revolutionary situation in France. In particular, the article identifies at least three types of nominal code in the work. The first one is the ancient Roman, which is mainly based on appeals to the history of the conflict between Caesar and Brutus. It is used to reveal the concept of sacrificial death, which perpetuates the idea washed with blood. The mention of a number of female names in the history of ancient Rome and their logical combination with the charismatic figure of the French Revolution – Madame Roland – activates the feminist discourse in the text. Secondly, the biblical nominal code, which is primarily realized by the indirect mention of the Apostle Peter and serves to testify the inevitable diffusion of the idea in the process of passing it on to descendants. Third, the historical figures of France are presented in detail. This category of characters most clearly demonstrates the author's destruction of the historical hierarchy: the avoidance of odious participants in the revolution and concentration on the margins. The nominal code in the dramatic dialogue is represented by numerous anthropological symbol that allow to express the ideological coordinates of the main characters, compensating for their anonymity.

**Keywords:** name code, Lesya Ukrainka, anthropological symbol, French revolution.

---

Вісич Олександра Андріївна – доктор філологічних наук, професор кафедри української мови та літератури Національного університету «Острозька академія», <https://orcid.org/0000-0002-1706-1147>; [oleksandra.visych@oa.edu.ua](mailto:oleksandra.visych@oa.edu.ua)

Надія Колошук

## Конфлікт підміни понять у драматичній поемі Лесі Українки «У пущі» (проекція на екзистенціалістську драму)

Підставою шукати аналогії у двох п'єсах – українській «У пущі» та французькій «Калігула» Альбера Камю, – є та обставина, що обидва твори відзначені тривалим процесом авторської роботи над текстом. Очевидно, художник повертається до задуманого чи навіть готового тексту тому, що шукає на поставлені в ньому питання відповідь, яку неможливо знайти або яка суперечить очікуванням суспільства. Це підказує читачам і певну схожість у проблематиці. В обох творах показано підміну істинних понять їхніми сурогатами, які влаштовують більшість спільноти.

Драматична поема Лесі Українки «У пущі» пов'язана із досі нерозв'язною підміною понять на шляху до свободи, а не лише з проблемами мистецькими, які зазвичай літературознавці ставлять на перше місце. **Метою** дослідження є прочитання соціально-філософського конфлікту – пошуки шляхів до свободи та підміна понять у цьому пошуку як трагічна колізія – у драматичній поемі «У пущі» через порівняння із пізнішою п'єсою французького митця й філософа А. Камю «Калігула».

Філософські змісти, закладені в цих п'єсах авторами, не лежать на поверхні. І не варто примірювати твори до традиційної драматичної форми. Поетика «нової європейської драми» розвивалася шляхом зростання театральної умовності, інтелектуалізації – «безпредметності», якщо провести паралель з образотворчим мистецтвом, де тоді ж відбувалися аналогічні процеси. Екзистенціалістська драма у доробку її найвизначніших творців А. Камю та Ж.-П. Сартра показує саме таке зростання «абстракціонізму» (умовно кажучи), навіть у порівнянні із драматургами модерних напрямів у першій половині ХХ ст. Українська авторка йшла самостійним шляхом, хоча про досягнення своїх колег-сучасників на зламі століть знала. Її п'єса вирізняється новаторською поетикою: інтелектуальний конфлікт утілений через протиставлення яскравих індивідуальних персонажів-характерів. Авторка майстерно вибудовує навантажені філософським змістом діалоги та монологи, водночас уміщує в них психологічні підтексти, емоційні нюанси, насичує інтертекстуальними зв'язками та багатою символікою.



**Ключові слова:** драматична поема Лесі Українки «У пущі», нова європейська драма, екзистенціалістська драматургія, п'єса А. Камю «Калігула», конфлікт підміни понять, шлях до свободи, поетика модерної драми.

### Вступ

Серед усіх драматичних творів Лесі Українки п'єса «У пущі» має найтривалішу історію авторської роботи – більш як 12 років, однак зі значними перервами (дати 1897-1909 зазначено в кінці пізнього чорнового автографа з назвою «Скульптор» (див.: Коментарі, 2021: 451)). Усупереч заяві Климента Квітки (він першим прокоментував історію авторської роботи у виданні «Творів» Лесі Українки в 1923 р.) про відсутність «істотних змін» у драмі при її завершенні, чорнові автографи показують, наскільки творчий процес був непростим: авторка переробляла, і не один раз, майже все спочатку написане. Що змушувало її так довго й наполегливо працювати над п'єсою, яка мала нібито далеке від сьогодення філософське спрямування, через що й досі для багатьох реципієнтів не входить у коло уваги?

Тривала історія переробки тексту вирізняє і першу п'єсу французького письменника Альбера Камю «Калігула», відому за трьома редакціями: перша датується 1939 роком, третя (1947) робилася вже після того, як п'єса була перероблена в 1944-му й поставлена у звільненому Парижі (1945) та принесла молодому на той час авторові неабиякий успіх. Останні поправки (1958) вносилися письменником незадовго до загибелі (в 1960 р.). П'єса вважається першим твором А. Камю, де екзистенціалістська проблематика отримала завершене вираження (див.: Наливайко, 1997: 602), однак її правомірно відносять не лише до раннього (так зване «коло Абсурду»), а й до наступного («коло Бунту») та пізнього періодів творчості А. Камю (див.: История, 2003: 122).

Очевидно, художник повертається до задуманого чи навіть готового тексту тому, що шукає на поставлені в ньому питання відповідь, яку неможливо знайти або яка суперечить очікуванням суспільства. Зокрема у п'єсі А. Камю поставлено проблему досягнення свободи через владу й насильство, що не раз вибухало з нечуваною силою в реальній людській історії і ставало непідвладним спробам припинити його. У період Другої світової війни та повоєння, коли західні інтелектуали осмислювали нові загрози тоталітаризму

від недавнього союзника-переможця – сталінської імперії, проблема була пекуче нагальною. Але п'єса не сходить зі сцени й досі, у тому числі й на наших теренах, що свідчить про її перманентну актуальність. Що ж до адекватного читацького розуміння, то воно проблематичне, коли йдеться про твори такого ґатунку.

Українська письменниця майже за півстоліття до «Калігули» також переймалася проблемою досягнення свободи. Її драматична поема «У пущі» пов'язана саме з досі нерозв'язною для сучасного суспільства підміною понять на шляху до свободи, а не лише з проблемами мистецькими, які зазвичай літературознавці ставлять на перше місце (до прикладу: «Релігійна проблема – лише тло, на якому розростається протистояння Митця і оточення...» (Рисак, 1999: 492)).

Критично-наукова й театральна рецепція драматичної поеми «У пущі» почалася після смерті авторки й наразі примітна тим, що порівняно з багатьма її творами значно контраверсійніша та суперечливіша, хоча на позір драма звернута не до українських проблем та далека від сьогочасної актуальності.

К. Квітка згадував про те, що Леся Українка часто була незадоволена своїми задумами і покидала їх, якщо бачила до них холодне ставлення людей, із якими ділилася планами: «Отже й поемою, що пізніше була озаголовлена “У пущі”, але весь час Леся називала “Скульптором”, вона поділилася з близькими людьми і з деякими знайомими літераторами, декому тільки розказала тему, декому показувала написане і зустріла відношення досить холодне. “Воно добре написано, тільки нащо воно?” – сказала їй тоді одна близька людина, навіть письменник, і сю фразу Леся пам'ятала весь вік. <...> Одна теж близька до Лесі письменниця-реалістка похвалила показану їй першу дію, але похвалила за те, що побачила в ній багато здорового реалізму. Отже, сполученість цих впливів привела до того, що драматична поема “У пущі”, майже написана 1898 року, здебільшого у Гадячі (бракувало тільки останньої сцени другого акту – сцени суду), пролежала нерухомо 9 літ. Чи се вийшло на лучче тим, що вона появилася в друку в той час, коли круг читачів поширшав, свідомість виросла і ті дивовижні теорії **фальшиво поійнятого демократизму**, які панували серед нашого громадянства під час написання поеми, коли не зникли, то перестали бути домінуючими, а може, й на гірше, бо якби вона з'явилася у свій час, вона б здійняла духа багатьом, що опустили тоді руки з розпачі в той

малопродуктивний час, і показала б далекі горизонти маловірним і малосвідомим» (Квітка, 2017: 243-244; виділення моє – Н. К.).

### **Теоретичний базис**

Наукові дослідження драматичної поеми «У пущі» упродовж більш як століття показують, що не завжди п'єса ставала предметом достеменного аналізу, чимало науковців писали про неї побіжно, а головні філософські проблеми, зокрема славнозвісний «зв'язок життя з мистецтвом» (А. Музичка), препарувалися відповідно до віянь часу. Радянські дослідники повоєнних десятиліть мусили уникати схвальних відгуків про своїх попередників – «українських буржуазних націоналістів», тобто не робили посилянь на репресованих авторів (уперше п'єсу високо поцінували й досліджували Микола Зеров, Павло Филипович, Михайло Драй-Хмара та у кінці 1920-х рр. Андрій Музичка), до того ж притримувалися «марксистського» тлумачення мистецтва та прилаштовувалися до пропагандистських завдань, нав'язаних офіційною ідеологією. Як це відбувалося, можемо уявити з колоритного епізоду власної дослідницької біографії, про який розповів львівський професор Іван Денисюк, згадуючи свого наставника Михайла Возняка.

У 1952 р. проф. М. Возняк у притаманній йому манері визначив тему дипломної роботи студентові І. Денисюку: «Драма Лесі Українки “У пущі”». «Відсутність вульгарно-ідеологічних декорацій свідчила, що так її сформулював академік, – згадував колишній дипломник. – Проте зубаста кафедра загострила завдання, щоб воно дзвеніло, як добре виклепана коса: “Викриття американського імперіалізму у драмі Лесі Українки “У пущі””. Адже необхідна була політична актуальність дипломної... <...> Правда, дехто схаменувся, що при вульгаризації передано куті меду, і запропонував “американський імперіалізм” замінити фразею “американські реакціонери”. Все одно необхідно було забути про філософський характер Лесиної п'єси й писати про лінчування негрів у сучасній Америці» (Денисюк, 2006: 414).

Як наслідок подібних ідеологічних настанов, поруч зі змістовним аналізом «трагедії таланту», формування тексту драматичної поеми, його зв'язку з історичною епохою, літературних джерел тощо, у радянських дослідженнях бачимо характерні ідеологічні нашарування (див.: Гозенпуд, 1947: 198-218; Журавська,

1963: 138-153; Ставицький, 1970: 75-93; Міщенко, 1986: 236-242; та ін.) й подекуди спрощений біографічний підхід. Чимало прикладів із відповідними кліше є, зокрема, у працях Олега Бабишкіна, котрий переводив розгляд «американської» п'єси на протиставлення радянських концептів «буржуазним» згідно з ідеологічним духом «холодної війни»: «Так Леся Українка викриває суть американської “свободи” в самих її витоках...»; «Поетеса назвала Америку пущею, країною рабства, насильства над людиною з її прагненнями і здібностями»; «В капіталістичному суспільстві особиста свобода митця ілюзорна і облудна»; «...Леся Українка як друг робітників, вірний ідеям соціалізму, боролася за дійове, одухотворене, велике мистецтво завтрашньої перемоги народу» (Бабишкін, 1955: 393, 406, 407; див. також одноосібну монографію: Бабишкін, 1963: 196-218). Як бачимо, письменниця передбачила той казуїстичний спосіб підміни понять, яким користувалися пізніше дослідники її ж текстів.

На протигагу радянським науковцям, дослідниця з діаспори Лариса Залеська-Онишкевич підкреслювала у п'єсі про скульптора «елементи екзистенціалізму», тобто екзистенційні проблеми, порушені разом з естетичними, та її модерне звучання й поетику. У своїй дисертації «Екзистенціалізм у модерній українській драмі» (Енн Арбор, 1973) вона чи не вперше писала про екзистенціалістські ідеї у цьому творі (див.: Залеська-Онишкевич, 1992; Залеська-Онишкевич, 2009: 156-163).

У незалежній Україні запропоновано нові методологічні підходи та нове прочитання тексту в монографіях Віри Агесвої, Віктора Гуменюка, Світлани Кочерги; у статтях Ірини Захарчук, Олександра Рисака, Наталії Малютіної, Вікторії Соколової; у кандидатських дисертаціях про український модернізм – Ірини Веретейченко (Київ, 2003), Оксани Ковальової (Київ, 2006) тощо; докладніший аналіз наукової рецепції робила С. Кочерга (Кочерга, 2010: 39-45).

Донині йдеться переважно про мистецькі проблеми у цій драмі (див. підрозділ із характерною назвою: «Драматична поема “У пущі”: дискурс митця» (Кочерга, 2010: 39-45)), а конкретних порівнянь із французькими екзистенціалістами та достеменного аналізу екзистенційних проблем не зроблено. Унікали таких аналогій і постановники. Творчість А. Камю в Україні повсякчас привертає увагу, однак бракує ґрунтовних досліджень про нього, які би показували, що Лесі Українці належить пріоритет у пізнішій розробці

важливих для екзистенціалістів ідей і як саме вона їх розуміла – зокрема немає праць компаративістських та від фахівців із романської філології.

Одна з проблем, яка повсякчас залишається на маргінесі інтерпретацій драми «У пущі», – конфлікт поглядів Річарда Айрона та його оточення на громадянську й особистісну свободу, розбіжності розуміння свободи як цінності (у тому числі й свободи творчості), про що піде мова надалі. **Метою** нашого дослідження є прочитання соціально-філософського конфлікту – пошуки шляхів до свободи та підміна понять у цьому пошуку як трагічна колізія – у драматичній поемі «У пущі» через порівняння із пізнішою п'єсою французького митця й філософа А. Камю «Калігула». Отже, використовуємо компаративістські (типологічно-порівняльний, тематологічний, рецептологічний) та герменевтичний методи інтерпретації.

### Виклад основного матеріалу

П'єса «У пущі» ставилася рідко і до визнаних «сценічними» у драматичному доробку Лесі Українки не належить (див.: Леся Українка, 2021: 18). Історія театральної рецепції не вивчалася достеменно. Із монографії Бориса Зюкова «На сцені та екрані – Леся Українка» (1968-1986, рос. мовою) відомо про шість постановок драми (включно з постановкою Леся Курбаса в Молодому театрі 1918 р.), але здебільшого дізнаємося лише про те, що вони у свій час були реалізовані (див.: Зюков, 1987: 59-62, 76-77, 103, 125-131, 154-155, 223, 228-229). Показовим є той факт, що деякі режисери скорочували третю дію, не вбачаючи в ній необхідного продовження конфлікту (Зюков, 1987: 78).

Як не парадоксально, авторська робота над текстом теж була спрямована... на скорочення та стискання. Вона нагадує витісування скульптури з каменю і шліфування: більшість змін у чернетках драми «У пущі» (котрі зберігаються в Інституті літератури імені Т. Г. Шевченка НАНУ, ф. 2, од. зб. 807), з якими мені довелося працювати при підготовці 3-го тому нового «Повного академічного зібрання творів», скорочують первісний текст та увиразнюють образ головного персонажа (див.: Коментарі, 2021: 352-451).

До речі, у першій дії авторка показує очима скульптора пуритан, які пливуть у Новий Світ: «*Постаті співців / були мов з бронзи чорної одлиті, / суворі, тверді, повні сили й моці / <...> і стільки в них було краси нової...*» (Українка Леся, 2021: 43). Однак сподівання Річарда на

цих людей не збулися, а мистецькі плани не були реалізовані, оскільки істинна свобода не стала цінністю для його співгромадян. На новий континент вони прибули зі старими гріхами: *«Ні, пуца ся мене найменш лякає... / Тут між людьми ростуть лихі терни»*, – каже він у тій же сцені своєму товаришеві Джонатану (Українка Леся, 2021: 44).

Працюючи над текстом тривалий час (знову доводиться ставити під сумнів слова К. Квітки про те, що «майже написана» п'єса «пролежала нерухомо 9 літ» – чорнові автографи та листи письменниці свідчать про інше (див.: Коментарі, 2021: 337-338, 341-344) авторка викреслювала все, що не стосувалося головного філософського конфлікту – протиборства цінностей, які захищає Річард Айрон, щоб відстояти свободу митця, – і догматичних пуританських поглядів, фарисейства проповідника Годвінсона й фанатизму та лицемірства його прихильників. Власне, формування конфлікту в авторській свідомості, з його складними філософськими підтекстами, й вимагало тривалого часу та неодноразових переробок. Не увійшло до основного тексту те, що не вкладалося в головну конфліктну лінію, вносило в неї особистісні й побутові нюанси, включно з тим, що торкалося можливих стосунків Річарда і Дженні, Річарда з родиною, зі Джонатаном, з оточенням у пуританській колонії та Род-Айленді, із колишніми друзями в Італії та її посланцем у Новий Світ – мессером Антоніо. Найбільш очевидною тенденцією творчого процесу бачиться те, що Леся Українка не викреслювала, а ретельно переробляла все, що стосувалося нюансів індивідуальної характеристики персонажів, зокрема деталі, пов'язані з їхнім самовизначенням щодо засадничих світоглядних цінностей. Скорочуючи написане, вона не робила характери дійових осіб спрощеними й одноплановими – навпаки: залишала лише найвиразніші сцени, штрихи поведінки героїв та деталі, поглиблювала психологічний підтекст як простір для читацької інтерпретації.

Українська письменниця, як їй було притаманно, ретельно вивчила історичні події й обставини, перш ніж писати свій твір. У 1893-1896 рр. за спонукою М. Драгоманова вона студіювала історію епохи Англійської революції 1640-1660-х років і звернула увагу на пуританських ідеологів та діячів – священника, теолога, вчителя Роджера Вільямса (Roger Williams, 1603-1683) та поета й памфлетиста Джорджа Візера (George Wither, 1588-1667), які

вирізнялися нонконформізмом. Крім того, вивчала біографію і творчість славетного англійського поета XVII ст. Джона Мільтона, про якого тоді ж писала популярну брошуру (нині ця праця подається як її незакінчена публіцистична стаття «[Джон Мільтон]» у 7-му томі нового «Повного академічного зібрання творів», 2021). Усі троє реальних діячів англійської Реформації – Дж. Мільтон, Р. Вільямс та Дж. Візер – могли стати історичними прообразами головного героя майбутньої драми – Річарда Айрона. Про Р. Вільямса, наприклад, відомо, що радою пуританської колонії в Массачусетсі він був вигнаний зі спільноти, подався на вільні землі, які купив у місцевих індіанців, і заснував м. Провіденс, де було проголошено свободу віросповідання. Твердження деяких літературознавців про прямий автобіографізм драми (на кшталт «драма самої Лесі» в А. Музички) уводять читачів в оману – між авторкою та її героєм-скульптором є аналогії, паралелі (саме через сповідування певних цінностей), а не автобіографічний зв'язок.

Сюжетні події у драмі розгортаються на початку XVII ст. в реальному місці – у перших двох діях у «невеличкій фермерській колонії» в Массачусетсі та в останній третій дії – у м. Род-Айленд. Родина Річарда Айрона належить до громади перших поселенців-пуритан, які перебралися через океан під тиском королівської влади, вважаючи офіційно утверджене на той час на батьківщині англіканство «нечестивою» церквою.

Потреба створення окремої, незалежної від Римського Папи церкви, яка б відповідала інтересам англійського монарха та держави, була потужною силою реформаторського руху в Англії XV-XVII ст. Однак поряд із реформацією, котра відбувалася «згори», зростала народна реформація «знизу» – її представниками й були пуритани. Вони проповідували загальне братство у Христі й поширювали ідеї соціальної рівності; на час Англійської революції 1640–1649 років пуританство стало ідеологічним прапором боротьби з абсолютною монархією. Неоднорідність соціально-політичного складу пуритан призвела до виділення серед них трьох відгалужень: помірковані (пресвітеріани), радикальні (індепенденти / «незалежні»), а також представники низів (левелери) (див.: Коментарі, 2021: 353-354).

Герой драми Річард Айрон атестує себе в розмові з найближчим товаришем Джонатаном (початок другої дії), вказуючи на цей історичний контекст: *«Такий весь рід: вікліфовці, лолларди, /*

“незгідні”, “незалежні”, “рівноправці”, / такі були мої питомі предки. / Мої всі кривні волі домагались / від короля, від церкви, парламенту, / а я – від них самих. Така вже кров» (Українка Леся, 2021: 52). Називаючи представників різних суспільних груп та течій англійської Реформації, Річард визнає себе за їхнього наступника та прихильника, але почасти й за опонента чи критика – «...волі домагались... а я – від них самих». Найдорожчою цінністю для Річарда став його мистецький хист, однаке права бути вільним митцем у пуританському середовищі він так і не здобув. Проте Леся Українка показує не особисту поразку героя, а безвихідь суспільного становища, коли цього героя витіснено в ізоляцію. Внутрішньо Айрон залишився незламаним і переконаним у своїх цінностях: «Суди Господь між мною й тими людьми! / Не гнеться шия перед Годвінсоном, / не може серце стерпіти неправди, / хоч би й від матери», – каже він Джонатанові при останній зустрічі (Українка Леся, 2021: 106). У чернетці ще було продовження: «Бо жити я [покірни] в покорі не навчусь» (Коментарі, 2021: 428).

Те, що Річард Айрон пишається своїм родом, пов'язаним із найрадикальнішими борцями за свободу переконань, і те, що не кається після розриву з паствою Годвінсона, – зумовлює розвиток дії та вияв конфлікту у драматичній поемі. Річард атестується не лише як художник, прихильник «вищої краси», а й як людина демократичних та свободолюбних поглядів, послідовна в боротьбі за суспільну справедливість. Деякі викреслені у чернетках фрагменти показували це більш детально. Наприклад, у першій дії Річард казав матері про найбільш необхідних представників пуританської громади: «Зустрів я тут / Оту стару, що син їй вмер на морі, / Се йшла по воду в ліс за цілу милю. / Кажу: “бабусю, кружно вам, чому / Не йдете на простець”. – Нема дороги, / Відказує, [та так сама] – просила я громаду, / Щоб хоч стежинку просту прорубали / Від хати до потоку, так зайнята / Громада вся новим будинком”... От як! / І безліч є таких...» (Коментарі, 2021: 364). Детальнішою була в першій дії і сцена із дружиною Річардового сусіда Ріверса, якого пуритани за намовою Годвінсона вигнали з поселення, а його жінку з маленькими дітьми залишили безпорадними у недобудованій оселі без печі. В остаточному варіанті, після ретельної переробки, залишилася коротка виразна сцена, коли Річард без вагань ішов мурувати ту піч, не зважаючи на погрози Годвінсона та прокльони рідної матері.



Натомість сцени, де Річард був показаний зухвалим апологетом «чистого мистецтва», так і залишилися поза остаточним текстом: розмова зі Джонатаном – він же персонаж без імені Скульптор – на початку II дії; там само – сцена з роботодавцем Гопкінсом, від якої не лишилося ні рядка в надрукованому варіанті (Коментарі, 2021: 375-386). Скорочені фрагменти показують, що свого героя Річарда Айрона авторка бачила передусім гуманною та діяльною людиною, котра щиро переймається нещастями ближніх і допомагає, не жалюючи себе, у той час як очільник громади Годвінсон розпатякує про милосердя, але дбає лише про власну вигоду й самоствердження. А його прихильники готові заплющити очі на будь-яку несправедливість, бо кожному з цих лицемірів, за прислів'ям, своя сорочка ближче до тіла. Наприклад, один з учасників громадського судилища над Річардом Джон Мільс каже таку промовисту репліку: *«Своя душа дорожча. Пристаю: / хай буде проклятий»* (Українка Леся, 2021: 83).

Кульмінаційна сцена (згаданий «суд» над Річардом та розгром його майстерні) теж перероблялася не один раз, і зіставлення основного тексту з чернетками показує, наскільки точно й безпомильно Леся Українка відбирала варіанти, щоб показати поведінку кожного персонажа (а саме його ціннісний вибір та орієнтації) індивідуально виразною. Як і в основному тексті, у скороченнях яскраво виявлені риси Річарда Айрона – вільнолюбного й відповідального громадянина, а не лише артиста та естета.

В останній третій дії показано, як Айрона доводило до відчаю не-сприймання його мистецтва освіченими та впливовими людьми, котрих він знайшов у Род-Айленді: Магістер переконував скульптора, що вчительська праця потрібніша, ніж мистецькі шедеври; Органіст без зайвої делікатності заперечував потрібність скульптури загалом; підприємливі засновники гончарської спілки запросили майстра *«зразки ліпити»*, оскільки він знався на глині, придатній, крім іншого, ще й для виготовлення посуду. Деякі епізоди третьої дії неодноразово перероблено і скорочено все, що атестує Річарда як елітарного митця, який цурається «низької» / не мистецької праці (див.: Коментарі, 2021: 413-415, 417-422). Насправді Річард не цурається її – він не бачить для себе сенсу будь-якої роботи, бо мрія про вільний Новий Світ зрадила його.

В одній зі сцен на початку III дії головний герой гірко говорить трьом род-айлендцям, котрі прийшли залагодити з ним свою бізнесову справу (виготовлення посуду), про примарність ідеалу свободи, пошуки якої привели пуритан на новий континент: *«Часом то за мрію / річки криваві люде проливають»* (Українка Леся, 2021: 93); *«Свята, велична мрія, / що ніби люде можуть вільні бути...»* (там само: 94). Його відвідувачі одразу переводять ідеальні «мрії» у площину практичну: *«Хіба ж таки єпископальна церква, / і десятина, й молитовник – мрії?»* (там само: 93). На їхню думку, перейматися нема чим: *«Та бійтесь Бога! Що ви, пане майстре! <...> Се ж ми по мрії аж за море гнались?»* – кажуть у відповідь Річардові (там само: 93). У чернетці більш прямолінійно було показано схильність пересічних громадян до підміни понять: *«1-й [гостей Річарда спочатку було поймає цифрами – Н. К.] Та се ж не мрія, ми ж бо здобули / Ту волю тут, в Род-Айленді. / То щастя / Кому збуваються [всі сні] в житті всі мрії»* (Коментарі, 2021: 417). В остаточному варіанті цю частину сцени просто замінено лаконічною ремаркою: *«(Мовчання.)»*. Після ніякової паузи відвідувачі повертають розмову до своєї вигідної справи, а Річард покидає їх, не знаходячи розуміння. Поза очі його називають диваком, з яким *«часу гаяти не варт»* (Українка Леся, 2021: 95).

У подальшій сцені з італійським гостем Річард ще раз згадує про «мрію». Цей фрагмент у чернетці теж був перероблений і викреслений: *«Та инша мрія звабила мене / про [вільну] щиру волю [в новім християнстві] / і життя нове / про хист новий в новому Ханаані. / І я за океан пішов [за нею] для того. / [Як] Хоч тая мрія зрадила – був час, / Коли я міг в Італію вернутись, / [Та не було ні способу, ні змоги]»* (Коментарі, 2021: 447).

Попри чимало переробок, письменниця так і не змінила трагічної розв'язки, яку навіть Лесь Курбас у своїй постановці 1918 р. намагався зробити більш «життєствердною» (див.: Зюков, 1987: 59-62; Коментарі, 2021: 347). Третя дія завершується відмовою Річарда, у відповідь на пропозицію давнього друга Антоніо (у ранніх редакціях – Мікеле), повернутися в Італію, щоб там вільно займатися мистецтвом і відродити свій талент. У Річарда не стало ілюзій: він згадує у країні своєї молодості *«не тільки лаври й мірти, – / були ще й інквізиції декрети»* (Українка Леся, 2021: 115). Передаючи до Італії свою статуетку, яка втілює «мрію», Річард не поїде туди сам, бо не

знайде там того, про що мріяв. Однак п'єса не закінчується смертю головного героя: розв'язкою став його монолог (у супроводі реквієму зі сусідньої церкви), у якому звучить туга та твердий намір самотньо чекати кінця.

Редагуючи численні монологи, поетеса уникала, за спостереженням В. Гуменюка, «ефекту прямолінійного протистояння, підсиленого романтичною фразеологією...» (Гуменюк, 2002: 160). Натомість як один зі способів виразити складну ідею використано численні інтертекстуальні зв'язки, переважна більшість яких – із Біблією, ними ця п'єса буквально пронизана. Лейтмотивами стали євангельські притчі, зокрема притча про таланти, яка згадується і тлумачиться по-різному кількома персонажами (див.: Коментарі, 2021: 390). Притча означає: усі люди одержують від Господа його дари – хто більше, а хто менше, – щоб служити Богові і ближнім. Як кожен скористався дарами, має звітувати перед Господом. Річард Айрон показаний незламним у служінні своєму мистецькому талантові, бо вважає, що це і є його дар від Господа. Прикидання, пристосування до суспільного лицемірства й тиску, як вимагають від нього всі представники спільноти, як співчутливо радять Джонатан та навіть улюблена сестра («Таки ти справді гострий. Ти б часами / щось відступив...» (Українка Леся, 2021: 62)), він прирівнює до Іудиної зради: «Не можу я, бо зрадником не вдався. / Та навіть хоч би й зрадив, як Іуда, / я, певне б, і повісився, як він» (там само: 63). Тому в розв'язці він чекає свого кінця спокійний і нерозкаяний, просвітлений музикою реквієму, не нарікаючи на ближніх: «Таки згадав / моє прохання добрий мій колега, / заграв і Requiem. Я буду вдячний, / уважно слухатиму...» (там само: 63).

Таким чином, фінал драматичної поеми показує не поразку, а моральну перемогу трагічного героя, якого Леся Українка так довго виношувала й «вигладжувала» (її слівце у листах про спосіб редагування власних текстів). Головний герой випередив своїх сучасників у сповіданні демократичних цінностей, в уявленнях про істинну свободу, які вони мимохідь підмінюють сурогатами, не помічаючи підміни, бо так легше змиритися з тягарем безсенсового існування ради хліба насущного. Цей мотив уведено через євангельську притчу про Марту й Марію, яка також викликає у персонажів різнотлумачення (це видно у розмові Річарда з матір'ю напередодні «судилища»). Притча означає: коли йдеться про вічні,

вищі цінності, необхідно давати собі звіт, чи правильно обираєш, тому що, дбаючи про насущне, як Марта, завжди ризикуєш залишитися без того, що Ісус назвав «хлібом вічного життя» (див.: Коментарі, 2021: 390).

П'єса А. Камю також відзначена обтяженістю монологами, а в діалогах довгими складними репліками, тому для постановок на сцені її, як правило, скорочують та адаптують. Французький письменник показав у «Калігулі» давньоримську епоху й персонажа, котрий став у світовій культурі одним із так званих «вічних» (неодноразово інтерпретованих у різних текстах) уособлень жорстокого тирана. А. Камю спирався головним чином на книгу давньоримського автора Светонія «Життєписи дванадцяти цезарів» (написана близько 121 р. н. е.; український переклад зроблено у 2000-х Павлом Содоморою). Проте взяв у Светонія й інших попередників лише загальну інформацію та осучаснив персонажів, не дотримуючись історичної точності. Відомо, що в першій постановці, здійсненій у Парижі 1945 року, де головну роль виконував знаменитий актор Жерар Філіп, глядачі бачили схожість головного героя з диктаторами Муссоліні та Гітлером.

Драма французького письменника універсальна, а не «на злобу дня». У ній ідеться про пошуки молодим імператором Калігулою шляхів до свободи, яка б дала йому можливість змінити світовий порядок речей – уособленням цих намірів стає його бажання дістати місяць із неба. Маючи абсолютну імператорську владу, Калігула прагне відкрити очі своїм підданам на те, що відкрилося йому після смерті сестри й коханки Друзілли: світ несправедливий та жорстокий, пошуки сенсу існування марні, бо людські можливості обмежені приходом смерті. Однак упродовж наступних трьох дій (усього їх чотири, що досить незвично для композиції драматичного твору упродовж довготривалого розвитку драматургії) наміри й зусилля головного героя ще когось змусити думати про це та відповідно змінити своє життя розбиваються вщент: в останній картині четвертої дії перед розв'язкою, коли на нього накинуться і брутально уб'ють патриції-змовники, згуртовані навколо колишнього наставника Хереа, Калігула визнає, що він нічого не досяг: *«Я не знайшов істинного шляху, ні до чого не прийшов»* (Камю, 1996: 67).

Чимало читачів сприймають твір Камю як п'єсу про інтриги через владу, нещасливе кохання, божевілля тощо, хоча й абсолютно

безпідставно. Драма французького митця складніша, ніж здається на позір: вона має цілком логічно й послідовно вибудований філософський конфлікт, не маючи виразної зовнішньої дії (інтриги). Чотири акти-дії – чотири етапи спроб Калігули змінити світ: дія I – експозиція (читачі дізнаються про те, що сталося в імператорському палаці до появи Калігули після кількадечної відсутності) та зав'язка (поява Калігули і його заява про свої наміри); дія II – Калігула намагається втілити свою ідею свободи, втручаючись у приватне життя своїх підданих, забираючи їхнє майно та вбиваючи їхніх родичів і їх самих, знущається над їхніми почуттями й мораллю та принижує гідність у найбрутальніший спосіб, безрезультатно намагаючись спровокувати на опір; дія III – Калігула руйнує світоглядні засади життя своїх підданих, замахується на віру й цінності (грає роль богині Венери, провокуючи глядачів до блюзнірства чи обурення; дискутує з Хереа); дія IV – завершення чотирьох конфліктних ліній (через стосунки з чотирма персонажами, які їх втілюють – про це трохи нижче) та розв'язка.

Спроби тлумачити п'єсу як «історичну», «психологічну» і т. п. накладають свій відбиток на сучасні театральні інтерпретації, зокрема численні українські постановки дивують усілякими спробами привернути увагу масового глядача та навантажити психологічними нюансами. Зустрічаємо й химерні перетлумачення того, що написав А. Камю (перестановки епізодів, перетасування реплік, уведення / викидання персонажів тощо). У Львівському театрі імені Лесі Українки перелік дійових осіб у виставі 2017 р. включає «жінку з мечем», «патриція» тощо (Театр, 2017); у виставі Волинського театру імені Т. Г. Шевченка (сезон 2006-2007 рр.) було три персонажі на ім'я Калігула – крім просто Калігули, ще й Калігула «в дитинстві» та «в юності», а всіх інших персонажів залишалося наполовину менше, ніж у п'єсі А. Камю.

Ніяких обґрунтувань «дивної» поведінки персонажів «Калігули» у наших літературознавців чи театральних критиків не знаходимо. Натомість дослідниця з Рівного Лідія Зелінська пише: «Драматург розпочав писати твір у 25-річному віці (у такому ж віці його прототип став імператором) і не покинув його образу до кінця життя. Цей факт підштовхує до психологічного дослідження образу Калігули як альтер-его А. Камю, за аналогією до Ґ. Флобера...» (Зелінська, 2011: 57). NB: ідеться про митця, який ще молодим безкомпромісно

виступив проти смертної кари, був переконаним антифашистом – учасником підпільного французького Руху Опору – та антисталіністом.

Важливі конфліктні лінії у п'єсі «Калігула» пов'язані не зі психологічним трактуванням персонажів (по суті, автор цього унікав), а з вибором громадянської та моральної позиції кожним із них (їх два з половиною десятки, і вони дійсно не відзначаються яскравою індивідуалізацією – при першому читанні їх плутають практично всі читачі-студенти, з якими мені доводилося обговорювати п'єсу). Однак головні конфліктні лінії побудовано саме на індивідуальному протиставленні імператорові чотирьох із наближених до нього осіб. Вони показані як носії інших світоглядних та моральних позицій, у зіткненні з якими пошуки Калігули виступають логічно завершеною і «перевіреною» (ніби випробуваною через кілька конфліктних ліній) авторською позицією, котра аж ніяк не дорівнює окремо взятій позиції головного героя чи когось із його супротивників. Психологічні риси кожного, навіть головного персонажа А. Камю показував досить обмежено й почасти спрощено, наскільки йому було потрібно, щоб обґрунтувати протиставлення тирана Калігули (тобто втілену ним ідею змінити світ насильством) іншим позиціям. Через те більшість учасників масових сцен не вирізняються серед загалу підданих імператора такими індивідуальними рисами, які би запам'ятовувалися читачам без особливих зусиль.

Важливими як першопланові герої-персонажі є четверо людей в оточенні імператора (і відповідно – чотири конфліктні лінії). Це 1) його старша коханка Кезонія (відома історикам як третя дружина Калігули, убита змовниками разом із чоловіком та малолітньою дочкою), 2) довірений слуга – вільновідпущеник Гелікон, 3) молодий поет Сціпіон, 4) сенатор Хереа (за Светонієм, він був колишнім наставником і другом Калігули). У стосунку до імператора та його вчинків, які можуть здаватися (і здаються його оточенню) божевіллям, кожен із цих чотирьох вибирає свою лінію поведінки, оскільки всі вони опиняються у повній владі жорстокого й непередбачуваного тирана, якому здається, що, чинячи сваволю, він змусить усіх підданих прийняти нововідкриту ним після смерті Друзілли істину: світ недосконалий – отже, його треба змінити, буквально перевернувши світобудову. Він обирає блюзнірство та

насильство як інструмент своєї влади, несе ганьбу, зневагу, смерть усім, хто опиняється на його шляху.

Той конфлікт, який у п'єсі А. Камю не винесено на поверхню дії, але прочитується у підтексті, – це і є підміна понять: замість свободи Калігула пропонує світові прийняти насильство та сваволю своїх брутальних «діянь» як належне. Історичний Калігула, на думку сучасних істориків (підстави такому розумінню дають Светоній та інші давньоримські письменники), був садистом та маніакальним злочинцем. І це вже вагомий аргумент, щоб не шукати у п'єсі «психологізму» чи автобіографізму. Натомість А. Камю написав інтелектуальну драму (тобто таку, де відбувається протиставлення ідей, а не характерів), показав відомого в історії злочинця філософом, котрий зазнає поразки тому, що обрав хибний шлях до свободи, проте на цей шлях готові ступити й ті, хто його вбивають. Французький письменник бачив проблему не в Калігулі, а в тих його послідовниках, котрі прагнуть змінювати світ, ідучи шляхом насильства і тиранії.

Про головну авторську ідею промовисто свідчить розв'язка драми. Калігула кричить останні слова (виділяємо їх у цитаті) усупереч очевидному, коли змовники убивають його: *«Дзеркало розбивається, і водночас через усі двері входять озброєні заколотники. Калігула з божевільним реготом повертається до них обличчям. Старий патрицій б'є його ззаду, Хереа просто в груди. Сміх Калігули обертається на судомні зойки. Б'ють усі. Зойкнувши востаннє, хрипучи і сміючись, Калігула кричить: <абзац> **Я ще живий!** <абзац> Завіса»* (Камю, 1996: 68). Ніколи ще світова драматургія не використовувала демонстроване насильство так наочно. Але А. Камю зовсім не був прихильником брутальності на сцені (яку, зокрема, допускали його старші колеги-сюрреалісти в особі відомого авангардиста Антонена Арто з його «театром жорстокості»; однак зауважимо, що цю назву не треба сприймати буквально (див.: Паві, 2006: 492-493; История, 2003: 398)). Митець-екзистенціаліст хотів показати саме незнищенність насильства як суспільної практики в сучасному йому світі й повсякчас.

Інша позиція, показана французьким драматургом безжально і промовисто, – вимушена співучасть у насильстві тих, хто опинився поряд із Калігулою й обирає власну поведінку, керуючись «благородними» мотивами. Хтось навіть любить тирана,

захоплюється ним і прагне «врятувати» його і весь світ своєю любов'ю. Це позиція Кезонії, проте коханка Калігули уособлює не лише жіноцтво, а й усіх охочих вірити, що «любов рятує світ». Тому Калігула й каже цій жінці: *«Та хто, дурепо, говорить тобі за Друзілу? Хіба не можеш уявити, що чоловік плаче не тільки через кохання? <...> Чоловіки плачуть, бо життя не таке, яким має бути»* (Камю, 1996: 18-19). Отже, справа не в тому, що імператор збожеволів після смерті молодой коханки, а старша не змогла її замінити; справа в тім, що ідея «любов рятує світ» давно вже перетворилася на порожні слова. Кезонію чекала жорстока розправа, як і всіх інших жертв: перед власним кінцем Калігула задушив її.

Найближчий персонаж в оточенні Калігули – колишній раб Гелікон – показаний цинічним співучасником злочинів імператора через вдячність: він до останку відданий Калігулі за подаровану особисту свободу і робить усе, щоб захистити свого благодійника. Змовники убивають Гелікона в останній момент перед розв'язкою, після його вигуку-попередження *«Стережися, Каю!»* (Камю, 1996: 67), бо мусять прибрати його з дороги, як вірного господареві пса. Такі вірні слуги, як Гелікон, не потребують власних переконань і цінностей, адже служать своїм панам не за страх, а за совість, вигадуючи «кодекс честі» для свого клану.

Складнішою показано позицію поета Сціпіона, котрий відмовляється брати участь у змові проти імператора усупереч загальному переконанню, що повинен помститися за свого замордованого Калігулою батька – Сціпіона-старшого (до речі, у тексті перекладу Петра Таращука є неузгодження навіть у найменуванні цього персонажа у різних діях – у другій дії він Молодий Сціпіон, потім знову, як і на початку, – просто Сціпіон; в українських виданнях такі суперечливі деталі, на жаль, не коментовано). Поведінка Сціпіона не є боягузством чи гамлетівською нерішучістю, – це свідомий вибір людини бути поза насильством. Однак що залишається робити? Поїхати з Рима напередодні того, як Калігулу вбиватимуть, і втішатися виправданням, що не заплямував себе кров'ю. Але світу таким чином не зміниш, він залишиться кривавим і жорстоким, а надії змінити його немає.

Патрицій Хереа серед інших наближених до імператора осіб тримається гідно, вважається розумним і зваженим (щоб так само не збігається з відомим від Светонія, як і зображення інших дійових осіб



у п'єсі А. Камю). Шануючи в його особі сильного ворога, Калігула сам нищить докази того, що Хереа очолює змовників (це свідомий хід драматурга, якому треба було підказати глядачам, що інтрига у п'єсі була можлива, однак відкинута автором). Міркування імператора та вигук за мить до загибелі (*«Та хто наважиться звинуватити мене у світі без суддів, де невинних немає. <...> В історію, Калігуло, в історію! <...> Я ще живий!»*) (Камю, 1996: 67-68)) стосуються вибору, який зробив Хереа та його прихильники: щоб «творити історію», ці розумники й «добродії» йдуть слідами своїх попередників, котрі вбивали.

Таким чином, четверо персонажів показані французьким драматургом як універсальні образи, а не індивідуальні характери: подібні люди були сучасниками Калігули, яких показав Светоній, і знайомі нам у нинішньому світі. Драматург ХХ ст. переймався не психологією чи історичною достовірністю, а важливими для філософського дискурсу світоглядними позиціями людей під владою тотального насильства, змушених обирати кожен свій крок щодо нього. Хіба не схожий Гелікон на тих нацистських злочинців або сталінських поплічників, котрі виправдовувалися тим, що «вірили своєму фюреру / вождю / партії»? А Хереа та його змовники хіба чинять не так, як ті, хто твердить, що з насильством треба боротися лише насильницькими засобами, бо інших немає? Що державна влада повинна встановлювати «порядок» і бути «твердою», бо інакше «порядку не буде»? *«Щоб бути логічним, я, отже, мушу вбивати або захоплювати. <...> Але ти заважаєш, і треба, щоб тебе не стало»*, – каже Хереа у розмові з імператором (Камю, 1996: 49).

За такою логікою, насильство в суспільному житті буде вічним і... необхідним. Воно не раз і доводило свою незнищенність – в усі часи, за всіх форм управління. Після смерті Сталіна Ліна Костенко у своїй баладі «Кінь Калігули» писала про хворе насильством радянське суспільство, у якому не припинялися злочини проти людяності: *«Який закон? Феміда перебліпає. <...> А хвора правда так і не оклигала. / Стратенці йшли небриті, як стерня...»*. І про минулі злочини радянські громадяни мовчали аж до розвалу Союзу, бо *«здох тиран, але стоїть тюрма»*, – словами ще одного шістдесятника Дмитра Павличка (сонет «Коли умер кривавий Торквемада...», 1955).

А мантру «любов рятує світ» хіба не повторюють усі, хто пасує перед насильством і хотів би не бачити його справжнього обличчя? Та й просто не хотів би виходити із зони комфорту, створивши свій окремих затишний куточок, у якому нібито панує любов. Чимало людей заради вигоди чи зручності замінюють одні поняття іншими: жага насильства / володіння – поняттям «любов»; відсутність демократії – поняттями «порядок», «сильна влада», «безпека»; «суспільні інтереси» – те, що потрібно привілейованим на верхівці влади; незгода з офіційною доктриною (інакодумство, дисидентство) – «відщепенець», «божевільний», «дивак» і т. п.

Щодо позиції «неучасті у злі», ненасильницьких методів боротьби зі злом, то ця ідея обговорюється в суспільному дискурсі ще від часів розп'яття Христа, але істина за тими, хто йде шляхом відмови від насильства, досі не стала дороговказом для багатьох. Авторитетні приклади в історії людства були, однак проблема в тому, наскільки мало вони вплинули на людську цивілізацію. Принаймні, від насильства вона не відмовляється ні в ім'я Ісуса Христа, ні після проповіді Льва Толстого («непротивлення злу насильством»), ні внаслідок діянь Махатми Ганді та будь-кого з його послідовників.

А. Камю писав свої твори, безстрашно дивлячись у вічі тим проблемам, на які його сучасники воліли заплющувати очі. Через те й опинився майже у повній ізоляції серед західних інтелектуалів свого часу – останній період його творчості, як відомо, дослідники пов'язують із концептом «Вигнання» (див.: Наливайко, 1997: 598-599; История, 2003: 119-133). У своїх «Шведських бесідах» (промова від 10 грудня 1957 р. з нагоди вручення письменникові Нобелівської премії) він говорив про «дві місії», неперебутні в діяльності митця, які «складають велич його ремесла: служіння істині і служіння свободі» (пер. В. Шовкуна).

### **Наукова новизна**

Підставою шукати аналогії у двох п'єсах – українській «У пуці» та французькій «Калігула», – стала нібито випадкова деталь: обидва твори відзначені тривалим процесом авторської роботи над текстом. Однак ця обставина підказує читачам і певну схожість у проблематиці. Обидві п'єси створені в атмосфері суспільної неготовності побачити складність шляхів до свободи, визнати неоднозначність здобутків у боротьбі за неї. В обох творах показано підміну істинних понять їхніми сурогатами («фальшиво пойнятого

демократизму», як висловився К. Квітка), які влаштовують більшість спільноти.

Філософські змісти, закладені в цих п'єсах авторами, не можна витлумачити, спираючись на спрощений автобіографізм. І не варто примірювати твори до традиційної драматичної форми. Поетика «нової європейської драми», однією із творців якої була Леся Українка (хоча європейська література «не помітила» її досягнень ні у свій час, ні донині), розвивалася шляхом зростання театральної умовності, інтелектуалізації – «безпредметності», якщо провести паралель з образотворчим мистецтвом, де тоді ж відбувалися аналогічні процеси. Екзистенціалістська драма у доробку її найвизначніших творців А. Камю та Ж.-П. Сартра показує саме таке зростання «абстракціонізму» (умовно кажучи), навіть у порівнянні із драматургами модерних напрямів, від символістів кінця XIX ст. до сюрреалістів та Б. Брехта у першій половині XX ст. – наступний крок зроблять творці театру абсурду. Звідси звернення митців-екзистенціалістів до історичних чи міфологічних сюжетів і їхнє довільне трактування, філософська природа конфліктів, відмова від індивідуальних психологічних характеристик персонажів (тобто їх універсалізація) та алогізми, анахронізми, умовні засоби сценографії, перевантаженість діалогів тощо.

### **Висновки**

Українська авторка йшла самостійним шляхом, хоча про досягнення своїх колег-сучасників на зламі століть знала й чимало що вподобала (особливо драматургію Г. Гауптмана та М. Метерлінка). Фактично кожен з її визначних драматичних творів випереджає розвиток ідей та поетики в європейському театрі. Драматична поема «У пуці» – одна з найважливіших та найдалекоглядніших п'єс, яка заслуговує постійної читацької уваги своєю глибиною й актуальністю. Водночас це шедевр модерної драматичної форми. П'єса відрізняється від сучасної Лесі Українці «нової драми» кінця XIX – перших десятиліть XX ст. та пізнішої екзистенціалістської драми (середина XX ст.) новаторською поетикою: у ній має місце інтелектуальний конфлікт, утілений через протиставлення яскравих індивідуальних персонажів-характерів, показаних скупими й точними засобами. Авторка майстерно вибудовує навантажені філософським підтекстом діалоги та монологи, водночас уміщує в них психологічні

підтексти, емоційні нюанси, насичує інтертекстуальними зв'язками та місткою символікою.

### Література

- Бабишкін, О. (1963). *Драматургія Лесі Українки*. Київ: Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури.
- Бабишкін, О., Курашова В. (1955). *Леся Українка. Життя і творчість*. Київ: Державне видавництво художньої літератури.
- Гозенпуд, А. (1947). *Поетичний театр: драматичні твори Лесі Українки*. Київ: Мистецтво.
- Гуменюк, В. (2002). *Шлях до «Одержимої». Творче становлення Лесі Українки – драматурга: монографія*. Сімферополь: Таврія.
- Денисюк, І. (2006). Академік з легенди. *Українське літературознавство: зб. наук. праць*. Львів, 68, 402-424.
- Журавська, І. (1963). *Леся Українка та зарубіжні літератури*. Київ: Вид-во АН УРСР.
- Залеська-Онишкевич, Л. (1992). Драматична поема Лесі Українки «У пущі» як твір модерної літератури. *Вісник АН України*. 10, 50–54.
- Залеська-Онишкевич, Л. М. Л. (2009). *Текст і гра. Модерна українська драма*. Нью-Йорк: Львів: Літопис.
- Зелінська, Л. (2011). Деконструювання образу тирана в драмі «Калігула» Альбера Камю і посттоталітарний слов'янський театральний контекст. *Волинь філологічна: текст і контекст*, 12, 55-65.
- Зеров, М. (2007). Леся Українка. *Зеров М. Українське письменство ХІХ ст. Від Куліша до Винниченка (нарис з новітнього українського письменства): статті*. Дрогобич: Відродження, 357-397.
- Зюков, Б. Б. (1987). *На сцені і екрані – Леся Українка*. Київ: Мистецтво.
- Зьола, Л. (2019). «Калігула» на сцені Франківського драмтеатру зібрав дводенний аншлаґ [опубліковано 23.05.2019]. URL: <https://galychyna.if.ua/analytic/kaligula-na-stseni-frankivskogo-dramteatru-zibrav-dvodenni-anshlag/> (доступ: 20.08.2021).
- История зарубежной литературы XX века* (2003): учебник / под ред. Л. Г. Михайловой, Я. Н. Засурского. Москва: ТК Велби.
- Камю, А. (1996). *Вибрані твори (Т. 1-3). Т. 2: Театр*: пер. з фр. / упоряд. О. Жупанський. Харків: Фоліо.
- Квітка, К. (2017). На роковини смерті Лесі. *Спогади про Лесю Українку / упоряд. Т. Скрипка*. Київ: Темпора, Т. 1, 220-249.
- Коментарі та примітки (2021). *Українка, Леся. Повне академічне зібрання творів (Т. 1-14)*. Луцьк: Волинський національний університет імені Лесі Українки. Т. 3, 337-652.
- Кочерга, С. (2010). *Культурологія Лесі Українки. Семіотичний аналіз текстів: монографія*. Луцьк: ПВД «Твердиня».

- Леся Українка на театральній сцені: бібліографічний довідник: 1899-2020* (2021) / упоряд. Л. Криворучко; уклад. В. Шкарабан. Київ: Мистецтво.
- Міщенко, Л. (1986). *Леся Українка: посібник для вчителів*. Київ: Радянська школа.
- Наливайко, Д. (1997). Інтелектуальна проза Альбера Камю. *Камю А. Вибрані твори* (Т. 1-3). Харків: Фоліо. Т. 3, 593-601.
- Ніковський, А. (1913). Екзотичність сюжетів і драматизм у творах Лесі Українки. *Літературно-науковий вістник*. Т. 64. Кн. X, 64-70.
- Паві, П. (2006). *Словник театру* / пер. з фр. Маркіян Якуб'як. Львів: Видавничий центр ЛНУ імені Івана Франка.
- Рисак, О. (1999). Драматична поема Лесі Українки «У пущі» (спроба сучасного осмислення). *Українська філологія: школи, постаті, проблеми: зб. наук. праць Міжнародної конференції, присвяченої 150-річчю від дня заснування кафедри укр. словесності у Львів. ун-ті* (Львів, 23-25 жовтня 1998 р.). Ч. 1. Львів: Світ, 489-496.
- Ставицький, О. Ф. (1970). *Леся Українка (Етапи творчого шляху)*. Київ: Дніпро.
- Театр імені Лесі Українки* [Львів]. Калігула [прем'єра 24.11.2017 р.]. URL: <https://teatrlesia.lviv.ua/event/kalihula/> (доступ: 20.08.2021).
- Українка, Леся (2021). *Повне академічне зібрання творів* (Т. 1-14). Т. 3: *Драматичні твори (1909-1911)*. Луцьк: Волинський національний університет імені Лесі Українки.
- Филипович, П. (1930). Генеза драматичної поеми Лесі Українки «У пущі». *Українка, Леся. Твори*. Київ: Книгоспілка. Т. IX, 7-27.

### References

- Babyshkin, O. (1963). *Dramaturhiia Lesi Ukrainky* [Dramaturgy of Lesia Ukrainka]. Kyiv: Derzhavne vydavnytstvo obrazotvorchoho mystetstva i muzychnoi literatury (in Ukrainian).
- Babyshkin, O., Kurashova, V. (1955). *Lesia Ukrainka. Zhyttia i tvorchist* [Lesia Ukrainka. Life and work]. Kyiv: Derzhavne vydavnytstvo khudozhnoi literatury (in Ukrainian).
- Hozenpud, A. (1947). *Poetychnyi teatr: dramatychni tvory Lesi Ukrainky* [Poetic theater. Dramatic works by Lesia Ukrainka]. Kyiv: Mystetstvo (in Ukrainian).
- Humeniuk, V. (2002). *Shliakh do «Oderzhymoi»*. *Tvorche stanovlennia Lesi Ukrainky – dramaturha* [The path to the "Obsessed". Creative formation of Lesia Ukrainka – playwrighter]. Simferopol: Tavriia (in Ukrainian).
- Denysiuk, I. (2006). Akademik z lehendy [An Academician of the legend]. *Ukrainske literaturoznavstvo*. 68, 402-424 (in Ukrainian).
- Zhuravska, I. (1963). *Lesia Ukrainka ta zarubizhni literatury* [Lesia Ukrainka and foreign literature]. Kyiv: Vyd-vo AN URSR (in Ukrainian).

- Zaleska-Onyshkevych, L. (1992). Dramatychna poema Lesi Ukrainky «U pushchi» yak tvir modernoi literatury [Lesya Ukrainka's dramatic poem "In the dense Forest" as a work of modern literature]. *Visnyk AN Ukrainy*. 10, 50–54 (in Ukrainian).
- Zaleska Onyshkevych, L. M. L. (2009). *Tekst i hra. Moderna ukrainska drama* [Text and game. Modern Ukrainian drama]. New York, Lviv: Litopys (in Ukrainian).
- Zelinska, L. (2011). Dekonstruiuvannia obrazu tyrana v dramy «Kalihula» Albera Kamiu i posttotalitarnyi slovianskyi teatralnyi kontekst [Deconstruction of the image of a tyrant in the drama "Caligula" by Albert Camus and the post-totalitarian Slavic theatrical context]. *Volyn filolohichna: tekst i kontekst*. 12, 55-65 (in Ukrainian).
- Zerov, M. (2007). Lesia Ukrainka [Lesia Ukrainka]. *Zerov M. Ukrainske pysmenstvo XX st. Vid Kulisha do Vynnychenka (narysy z novitnoho ukrainskoho pysmenstva): statti* [Ukrainian literature of the 20th century. From Kulish to Vynnychenko (essays on the latest Ukrainian literature): articles]. Drohobych: Vidrozhennia, 357-397 (in Ukrainian).
- Ziukov, B. B. (1987). *Na stsene i ekranie – Lesia Ukrainka* [On the stage and screen is Lesia Ukrainka]. Kiev: Mystetstvo (in Russian).
- Ziola, L. (2019). «Kalihula» na stseni Frankivskoho dramteatru zibrav dvodennyi anshlah ["Caligula" on the stage of the Frankivsk Drama Theater has sold out for two days, published 23.05.2019]. URL: <https://galychyna.if.ua/analytic/kaligula-na-stseni-frankivskogo-dramteatru-zibrav-dvodennyi-anshlag/> (accessed 20.08.2021) (in Ukrainian).
- Mikhajlova, L. H. (Ed.). (2003). *Istoriia zarubezhnoj literatury 20 veka: uchebnik* [History of foreign literature of 20 century: textbook]. Moscow: TK Velby (in Russian).
- Camus, A. (1996). *Vybrani tvory (T. 1-3). T. 2: Teatr* [Selected works. Vol. 2. Theater] (ed. O. Zhupanskyi). Kharkiv: Folio (in Ukrainian).
- Kvitka, K. (2017). Na rokovyny smerti Lesi [On the anniversary of death of Lesia]. *Spohady pro Lesiu Ukrainku* [Remembrances about Lesia Ukrainka] (ed. T. Skrypka). Kyiv: Tempora. 1, 220-249 (in Ukrainian).
- Komentari ta prymitky (2021). [Comments and notes]. *Lesia Ukrainka. Povne akademichne zibrannia tvoriv (T. 1-14). Vol. 3*. Lutsk: Volynskyi natsionalnyi universytet imeni Lesi Ukrainky. 3, 337-652.
- Kocherha, S. (2010). *Kulturolohiia Lesi Ukrainky. Semiotychnyi analiz tekstiv* [Culture Study of Lesia Ukrainka. Semiotic analysis of texts]. Lutsk: PVD «Tverdynia» (in Ukrainian).
- Kryvoruchko, L. (ed.). (2021). *Lesia Ukrainka na teatralnii stseni: bibliohrafichnyi dovidnyk: 1899 2020* [Lesia Ukrainian on the theatrical stage: bibliographic reference book]. Kyiv: Mystetstvo (in Ukrainian).
- Mishchenko, L. (1986). *Lesia Ukrainka: posibnyk dlia vchyteliv* [Lesia Ukrainka: manual for teachers]. Kyiv: Radianska shkola (in Ukrainian).
- Nalyvaiko, D. (1997). Intelktualna proza Albera Kamiu [Intellectual prose of Albert Camus]. *Camus A. Vybrani tvory. T. 3: Ese* [Selected works. Vol. 3. Essays] (ed. O. Zhupanskyi). Kharkiv: Folio. 3, 593-601 (in Ukrainian).

- Nikovskiy, A. (1913). Ekzotychnist siuzhetiv i dramatyzm u tvorakh Lesi Ukrainky [The exotic of plots and dramatic effect in the works of Lesia Ukrainka]. *Literaturno-naukovyi vistnyk*. 64, 10, 64-70. (in Ukrainian).
- Pavis, P. (2006). *Slovyk teatru* [Dictionary of theatre]. Lviv: Vydavnychiy tsentr LNU imeni Ivana Franka (in Ukrainian).
- Rysak, O. (1999). Dramatychna poema Lesi Ukrainky «U pushchi» (sproba suchasnoho osmyslennia) [A dramatic poem of Lesia Ukrainka "In the dense Forest" (attempt of modern comprehension)]. *Ukrainska filolohiia: shkoly, postati, problemy*. Lviv. 1, 489-496. (in Ukrainian).
- Stavytskyi, O. F. (1970). *Lesia Ukrainka (Etapy tvorchoho shliakhu)* [Lesia Ukrainka (Stages of her creative way)]. Kyiv: Dnipro (in Ukrainian).
- Teatr imeni Lesi Ukrainky (2017). (Lviv). *Kalihula* (premera 24.11.2017 r.) [Lesya Ukrainka Theater (Lviv). *Caligula*, the premiere of the play 24.11.2017]. URL: <https://teatrlesilviv.ua/event/kalihula/> (accessed 20.08.2021) (in Ukrainian).
- Ukrainka, Lesia (2021). *Povne akademichne zibrannia tvoriv. T. 3: Dramatychni tvory (1909-1911)* [Complete academic collected works. Volumes 1-14. Vol. 3. Dramatic works (1909-1911)]. Lutsk: Volynskiy natsionalnyi universytet imeni Lesi Ukrainky (in Ukrainian).
- Fylypovych, P. (1930). Heneza dramatychnoi poemy Lesi Ukrainky «U pushchi» [Genesis of dramatic poem of Lesia Ukrainka "In the dense forest"]. *Lesia Ukrainka. Tvory*. Kyiv: Knyhospilka. 9, 7-27. (in Ukrainian).

**Nadiia Koloshuk. A Conflict of Substitution of Concepts in the Dramatic Poem "In the Dense Forest" of Lesia Ukrainka (a Projection on Drama of Existentialism).** Founding to search analogies in two plays – Lesia Ukrainka's "In the dense forest" and Albert Camus' "Caligula" – is that circumstance, that both the works are marked the protracted process of authorial work over them. Obviously, an artist goes back to a planned text or even ready text because he searches on the questions, set in it, an answer which is impossible to find or that contradicts the expectation of society. It prompts the readers also certain likeness in the range of problems. Both the works show the substitution of veritable concepts by their substitutes that satisfies majority members in the society.

The dramatic poem of Lesia Ukrainka "In the dense forest" is related to the until now unsolvable substitution of concepts on a way to freedom, not only with artistic problems, which literary critics usually put at the first place. A research aim is reading of social-philosophical conflict – searches of ways to freedom and substitution of concepts in this search as a tragic collision – in a dramatic poem "In the dense forest" through comparing to the later play of the French artist and philosopher A. Camus "Caligula".

Philosophical contents, fitted by the authors in these plays, do not lie on a surface. And it does not cost to compare works to the traditional dramatic form. The poetic of "new European drama" developed by the increase of theatrical convention,

the increase of abstractions – "pointlessness", if to conduct a parallel with fine arts, where analogical processes were. The drama of the existentialists – of the most prominent its creators A. Camus and J.-P. Sartre – shows the same increase to the "abstract" (conditionally speaking), even in comparing to play writers of modern directions in the first half of the 20th century. The Ukrainian author went on her independent way, although she knew about the achievement of the colleagues-contemporaries on the fracture of the century. Her play is distinguished by innovative poetics: an intellectual conflict is incarnate through contrasting bright individual heroes-characters. The author masterly lines uploaded by philosophical senses dialogues and monologues, at the same time she contains in them psychological implications, emotional nuances, she satiates them by intertextual links and rich symbolism.

**Keywords:** the dramatic poem "In the dense forest" of Lesia Ukrainka, new European drama, dramaturgy of existentialism, the play of A. Camus "Caligula", conflict of substitution of concepts, way to freedom, poetics of modern drama.

---

Колошук Надія Георгіївна – доктор філологічних наук, професор кафедри теорії літератури та зарубіжної літератури Волинського національного університету імені Лесі Українки, <https://orcid.org/0000-0001-6656-2004>; [n\\_koloshuk@ukr.net](mailto:n_koloshuk@ukr.net)



## Психоісторичні аспекти образно-персонажних опозицій у драматичній поемі Лесі Українки «Бояриня»

**Метою** наукової розвідки є комплексна спроба дослідження вельми складної проблеми, пов'язаної з образними, історичними, психологічними опозиціями двох відносно близьких і водночас далеких (і навіть контрадикторних) слов'янських культур – української / та російської.

**Методи й методики дослідження** – психоаналіз, психоісторичний проект розвитку української літератури, що уможлиблюють сприйняття кожної культури як унікальної, а це в історичній драматичній поемі Лесі Українки «Бояриня» зміщене й мотивоване агресією, експансією Московщини, спроба загарбницької політики Москви переосмислена через позиції Оксани Перебійної, української козачки, сотниківни, згодом – московської боярині.

**Результати дослідження:** максимально обґрунтовано мотиви морально-етичних і психоісторичних опозицій, що не є традиційно зображеними в літературі віковими чи родинними опозиціями, як-то в реалістичній соціально-побутовій повісті «Кайдашева сім'я» Івана Нечуя-Левицького чи в соціально-психологічному романі «Хіба ревуть воли, як ясла повні?» Панаса Мирного та Івана Білика, ці опозиції послідовно впливають із суспільно-політичних і культурно-історичних опозицій.

**Висновки.** Зрозуміло, що авторка прозора натякає на обумовленість геополітичним становищем України – великою територією, принадною для завоювань, сусідством із Азією; а також суттєвими є політичні маневри гетьманів доби Руїни, історичний контекст політичних змагань царсько-боярської Московщини, спрямованої на знищення гетьмансько-козацької України; це проектується на поведінку Оксани Перебійної, її психологічний стан, ностальгію, втрату сил та зацікавлення життям. Інтелект українки, чутливий до трагедії батьківщини, відображений феноменально в модерністській драматичній поемі «Бояриня» Лесі Українки.

**Ключові слова:** модернізм, психоісторія, етнічна культура, драматична поема, образ-персонаж, символ, образна опозиція.

### Вступ

Драматична поема Лесі Українки «Бояриня», на думку багатьох науковців, виразно, концептуально та навіть стратегічно репрезентує естетику раннього (молодого) українського модернізму, із питомою

часткою неоромантизму; і все це потверджує втілений у сюжеті драматичного твору історико-культурний матеріал із історії Гетьманщини доби Руїни та Московського царства, які були контрадикторними, опозиційними, на фоні боротьби яких із одного боку ліризованою, а з іншого – політично загостреною постає доля слабосилої української жінки. Це, власне, в певних обрисах нагадує доленосні моменти життя й боротьби самої ж таки авторки твору, котра розуміла фатальність імперського пресингу, вказувала на те, що слов'янське братерство є політичною спекуляцією, що українці повинні боротися за свободу, інакше їх чекає прокляття (Леся Українка проклинала кров ледачу: «*Будь проклята кров ледача, / Не за чесний стяг пролита!*» («Мрії»)) (Українка Леся, 1999: 210). Урешті, позиції сильної жінки-інтелектуалки (Оксани Перебійної, головної героїні драматичної поеми, козачки, сотниківни, дружини царського боярина Степана) та чоловіка-ліберала ігнорує стратегічні можливості (козацького нащадка, царського боярина Степана, «холопа Стьопку»), також, до певної міри, у психологічній основі опозиції сприймаються як автобіографічні.

Драматичну поему «Бояриня» можна вважати універсальним твором у системі драматургічних координат (концепційність, стратегії, ліризм, відчутна ренесансність й, при цьому, відображення подій доби бароко), а також за способами висвітлення проблеми формування українства як свідомої нації, проблеми розрізнення національної та чужорідної, інтервентної ідентичності, проблеми самоідентифікації українців й подолання комплексу меншовартості, васальності.

На прикладі долі пари (у першій частині твору – молодій дошлюбній парі, Оксани Перебійної та Степана, а далі – подружжя з формуванням традицій і конфліктом навколо цього) авторка ілюструє ретроградні особливості доби Руїни за гетьманства Петра Дорошенка, адже спочатку, у першій дії твору, зображені залицяння та сватання козака (дівчина не усвідомлює, що він перейшов у статус боярина-холопа, а не посла-демократа) до сотниківни – в Україні, а далі – друга, третя й четверта частини твору подружнього життя боярської пари, українців лицарського походження, – у Москві). Спочатку подружжя зберігало виразні ілюзії стосовно власної безпеки в Москві та своєї місії: першою розчаровується саме Оксана, і це виявляється фатальним для сім'ї та родини, а також для фізичного існування

героїв, для жіночої долі, самопошанності, для нереалізованої дипломатичної місії Степана.

Леся Українка моделює державність через родинність, а родинність – через державність, ілюструючи перманентну поразку національно-визвольних змагань, покрізь свідомість головної героїні; а також авторка транлює прояви рабства в сучасній для себе підімперській Україні, вона, так би мовити, опонує Російській імперії, веде діалог із реципієнтами через усвідомлення важливості історичного контексту.

Текстуально драматична поема є невеликим твором, не складним для сприйняття, оскільки в сюжеті присутні яскраві любовні переживання – від завоювання дівчини до родинного ролювання, діалог особистостей, діалог поколінь, образи добре виписані через діалогічні опозиції. Леся Українка як одна з видатних мисткинь, мислительок Європи доби модернізму, періоду зламу століть, перебуваючи на теренах, непідвладних Російській імперії (у єгипетському Хельвані, поблизу Каїру), пропагує ідею національного розвитку та визволення України. Пишучи «Бояриню» як стратегічний твір, вона надає національно-визвольній боротьбі інтелектуально-мистецького забарвлення й досягає цього саме через форми протистояння Оксани Перебійної.

У першій частині твору ми помічаємо формування опозицій в образних формах – домінантна образно-персонажна опозиція Оксани Перебійної та Степана формується не з першої частини (українське прізвище Степана авторка не вказує, що є натяком на втрату ідентичності), сотниківни та боярина, українки-козачки, вихованої в демократичних традиціях, та змосковленого лицаря, котрий іще не втратив демократичних поривань, у першій дії описаного як *«молодого парубка у московському боярському вбранні, хоча з обличчя його видно одразу, що він не москаль»* (Українка Леся, 1991: 4). Олекса Перебійний звертається до боярина – *«синашу»*, *«зо мною / небіжчик батько твій хліб-сіль водив, / укупі ми й козакували...»* (Українка Леся, 1991: 6–7), Оксана позитивно реагує на його гостювання в родині, частує боярина на прохання батька, і Степан спершу чаркує саме на її честь, вставши та вклонившись Оксані: *«Дай боже, панночко, тобі щасливу / та красну долю!»* (Українка Леся, 1991: 7). Із батькової застільної розповіді дізнаємося, що Степан сподобав Оксану на Трійцю, коли вона несла хоругву (*«перша*

*братчиця в дівочім братстві...»* (Українка Леся, 1991: 8)), але не впізнав – зі Степаном Оксана знайома з дитинства, він їй робив веретенця, про що дівчина нагадує: *«Ті веретенця й досі в мене є...»* (Українка Леся, 1991: 9).

Сотниківна Оксана поступово приймає залицання боярина, погоджується на шлюб осмислено – вона як інтелектуалка аналізує слова й поведінку залицяльника, намагаючись переконатися в тому, що її обранець є носієм європейських чеснот і вольностей. Супроти боярина Степана відкрито виступив Іван, нащадок роду Перебійних, брат Оксани, молодий козак – він критикує лібералізм Степана та його батька, а також будь-які маневрування з московитами, опонує власному батькові під час частування гостя, не даючи захистити його.

Отже, перша частина твору проявляє всі опозиції, що будуть актуальними не лише протягом усього розгортання сюжету, а й моделює історичні опозиції. Перебійниха, матір Оксани, сотничиха, розпитує Степана, чому він не забрав матір в Україну, аби Іванові звинувачення щодо васальності не були занадто дошкульними та не зруйнували взаємин між козацькими родами. Отже, уневиннює Степана лише сотник Перебійний, котрий воював за Україну пліч-о-пліч зі Степановим батьком.

Саме в першій дії драматичної поеми Леся Українка змодельовала форму «на Москві» (а не звичну – «в Москві»), вона використана в діалозі сотниківни Оксани, коли та кепкує зі Степана: *«У вас там на Москві, либонь, дівчата / так бришкати не сміють?»* (Українка Леся, 1991: 10). Невимушене інтонування Оксани ніби й не викликає жодних підозр у політичній дуелі Лесі Українки, однак вона очевидна. Степанові репліки у відповідь не тільки очевидні як маскулінні сатисфакції, а й утверджують політичну опозицію через мовну ініціацію (порівняємо, «на Москві» – «в Києві»): *«Я, власне, недавнє на Москві. Поки ще батько / живі були, я в Києві, в науці, / при Академії здебільша пробував, / а вже як батько вмерли, я поїхав / до матері на поміч...»* (Українка Леся, 1991: 10). Отже, письменниця змодельовала не просто вступну гостинну розмову, а виписала політичну ситуацію в Україні доби Руїни, чи не найбільше – устами сотника Перебійного, вправно жонглюючи супутніми мотивами – родинними, любовними, філософськими, патріотичними.

Далі в драматичній поемі Леся Українка не подає нам подібних ситуацій, її повністю захоплює концепція образу жінки-

опозиціонерки, монументалізація образу ідеологічної борчині, козачки, сотниківни Оксани Перебійної, нетерпимої до будь-яких форм проявів колоніалізму. Тому й не дивно, що головна героїня вповні передає весь спектр емоцій авторки, транслює її переконання щодо долі України, щодо колоніального дискурсу.

### **Теоретичний базис**

Тому чільним завданням нашої наукової розвідки є компаративний, психоісторичний аналіз історичних і культурних, моральних і етичних опозицій – власне української ментальності як типової європейської та московитської як азійської, змішаної, на чому перманентно, у контексті наголошує Леся Українка. *Мета нашого дослідження* – опис типових і нетипових, відкритих і прикритих форм цих опозицій, що втілені почасти в діалогах Оксани Перебійної зі Степаном, із його матір'ю та сестрою, із іншими персонажами драматичної поеми, а також у менторських (схожих до спікерських) монологів боярині-козачки.

*Об'єктом дослідження* виступає «Бояриня» Лесі Українки як модерністська драматична поема, кваліфікована в науковій літературі як патріотично-феміністична, з історично-психологічними акцентами. *Предметом дослідження* при цьому є трансляційна форма спостережень головної героїні твору Оксани Перебійної, зосібна, за контрадикторними особливостями культури українців і московитів, що дозволяє збагнути їхню віддаленість та фатальну опозиційність.

*Стан досліджуваності проблеми:* історію створення, жанрові та композиційні особливості історичної драматичної поеми Лесі Українки «Бояриня» свого часу досліджували Михайло Драй-Хмара, Лукаш Скупейко, Віра Агеева, Лариса Масенко, Ніла Зборовська, Роман Веретельник, Олег Гринів та інші науковці, однак психоісторичні особливості морально-етичних та історико-культурних опозицій, котрі сформувавши стрижневу проблематику твору, є актуальними для сучасних студій. Оскільки є розходження вчених у поглядах на стосунки Оксани та Степана, найбільше стосовне природного конфлікту між чоловічим та жіночим інтелектами в межах родини, де має бути за традицією функціонал лідера й підлеглої, психоісторичні коди взаємин і становлять *актуалітет*, новизну нашого дослідження. А в методологічній основі нашої розвідки опиняються, відповідно, компаративістичні підходи,

психоісторія як проєкт розвитку української літератури (Зборовська, 2002: 82–83).

*Гіпотеза дослідження* полягає в тому, що національна культура українців є власне гуманістичною у своїй основі, що сприймається в контексті панєвропейськості, вона розвивається як поліресурсна в контексті розбудови української державності й унормованості суспільства, що також впливає з історичного контексту твору (60- рр. XVII століття – Лівобережжя України, Москва як центр Московщини, Московського царства), а також із психоісторичних маркерів у ньому (Зборовська, 2002: 82–83).

Контрастним, але правдивим (це склалося історично) моментом є те, що культура московитів була підпорядкована імперським амбіціям, що переросло в агресивне нав'язування українцям васальної, рабської позиції щодо ідентичності. підвалини московського етносу. Письменниця майстерно втілює думки про деформації та гегемонізм у державотворенні, в соціумі та в культурі московитів в опозиціях і в контрастах – і це не лише полюсація традицій, а й побіжне розуміння колоніальної поведінки царя та його бояр, а також українських «холопів» і їхніх родин, які в Москві зберігали ілюзії про дипломатичну місію для України.

Звідси зрозуміло, чому лише перша частина історичної драматичної поеми відбувається в гетьманській Україні, а інші (друга, третя, четверта й п'ята) – у царській Москві. Леся Українка для реалізації психоісторичних стратегій вдалася до переплетення сюжетно-композиційних і, головне, до образно-символічних контрастів та зіткнень (козак Іван – боярин Степан; бояриня, невістка Оксана – старша бояриня, свекруха; козачка й бояриня Оксана – боярин Степан), поступово демонструючи читачеві задум, розпочинаючи з натяків на нього.

### **Виклад основного матеріалу**

Із перебігу сюжету драматичної поеми та з оприявлених опозицій впливає, що проблема суспільної та політичної ролі жінки в країні, а також її місії в утворенні культурної цивілізації в державі, а не лише в фундаментуванні родини, дещо відволікає від повного розуміння позиціонування жінки у світовій цивілізації, де архаїчно панують чоловіки, що перенеслося в усі національні цивілізації, у державні форми. Це добре проглядає в жіночих діалогах, зокрема, у розмовах боярині Оксани з молодшою Степановою сестрою Ганною,

де Ганна демонструє щирю неусвідомленість, нерозуміння причин пресингу влади й відсутності свобод:

Ти, бач, усе до мене: «Погуляй,  
забався, не сиди!» А ти б почула,  
як інші всі боярині спиняють  
своїх сестер та дочок. Їй же богу,

ні за поріг не випустять ніколи (Українка Леся, 1999: 360).

У більшості динамічних діалогів драматичної поеми «Бояриня» жінка постає як духовна домінантна, покрізь сприйняття світського контексту (згадаємо тут випадок із поцілунком боярина, до якого Степан схилив свою дружину Оксану: «...уклонишся, боярин поцілує тебе в уста...» (Українка Леся, 1999: 371),– під світський ритуал замаскована гегемонічна форма впливу влади, а не лише чоловіка, – на жінку).

Образ-символ України доби Руїни чи не найбільше проявляється саме в жіночих образах-персонажах, у бояринях із козацьких родин, він, за традицією, має фемінну форму, а отже, потребує лицарського захисту, як і Оксана потребує Степанового, однак відчуває себе козачкою-невільницею в московському теремі, а не дружиною дипломата. Заручена за царського стрільця Ганна не відчуває подібного, оскільки виросла в Москві, на розпитування Оксани про їхні зустрічі вона відповідає сумовито, але без трагізму: «Хоч би й прийшов, то я ж хіба побачу? / Я в теремі, а він там, у світлиці...» (Українка Леся, 1999: 373).

Отже, у теремі (з обмеженнями свободи) не лише Оксана Перебійна, мати й сестра Степана, а й Україна. Але, якщо Україна, втілена в Оксані, сповнена розуміння потреби боротьби, то Україна, втілена в матері й сестрі Степана, це васальна територія; Степанова матір не в змозі чинити будь-який опір і зберігає фізичне існування, а сестра добровільно відмовляється від свобод і віддає себе чужинецькій волі. Три українки в Москві, на наше переконання, – це символічна трійця інтерпретації України доби Руїни (часи гетьманування Івана Виговського, Івана Самойловича, Петра Дорошенка); дещо подібну модель утілив Тарас Шевченко в поемі-містерії «Великий льох», де три душі символізують Україну за діб Богдана Хмельницького (підписання угод із царем Олексієм Михайловичем), Івана Мазепи (Батурицька різня, ява Петра I) й зруйнування Січі (золота галера Катерини II з воєводами на Дніпрі).

Однак Леся Українка уникає містерії, оперує філософськими акцентами на фоні доби, а тому не виводить інфернальних образів-символів (як у Тараса Шевченка – три ворони), лише солярний – сонце, із яким прощається Оксана, відчуваючи, що втрачає життєві сили: «Добраніч, сонечко! Ідеш на захід... / Ти бачиш Україну – привітай!» (Українка Леся, 1999: 380).

Саме на чужині в колишньої сотниківни, а тепер – боярині формується драматичне світовідчуття й цілком реалістичне геополітичне бачення; приречена молода жінка усвідомлює, що Україна є вельми зручною й вигідною для експансії – це значна європейська територія. Оксана по-пророцькому передбачає, що Україна буде незнищеною за своїм потенціалом, що вона цивілізаційно потенційна – а тому жінка просить свого чоловіка вступити в боротьбу за державність на рідних теренах. Оксана іронічно висловлюється про життя Степана після її смерті, то провокує на шлюб із московкою, то критикує: «Як я умру, ти не бери вже / вдруге українки, візьми московку ліпше...» (Українка Леся, 1999: 365). Вона не просто сприймає чужі звичаї, одяг, культурну комунікацію, а критикує царську владу, позбавлену демократії. У першій частині твору Оксана бачить у Степанові лицаря, у четвертій частині в передчутті смерті вона заповідає Степанові тримати дистанцію від московок: «... тут жінки плохі, вони бояться...» (Українка Леся, 1999: 368).

Леся Українка створила не претензійно модерністську модель стосунків – конфліктних і негармонійних у своїй основі, провокативних, у яких мало історичного фактажу, вона не розщеплює родинність як інституцію, а досягає ефекту універсалізації стосунків української пари в першій частині «Боярині», натомість деформує їх поза теренами України, у Москві, позбавленій інституціональності. Отже, модерністка вдається до суворої акцентації потреби розуміння вартості демократичності дошлюбних, шлюбних і родинних взаємин, адже саме вони впливають на моделювання суспільства як гуманістичної основи країни.

Недемократичні поведінкові традиції московитів Оксана та її свекруха зауважили в християнському храмі, де московки перешіптувалися й засуджували українок: «Черкашенки!», «Хохлушки!» (Українка Леся, 1999: 334), а не перебувати у стані молитви. Отже, головна героїня твору отримала зневажливі наліпки: «черкешенка», «хохлушка», а також «чужачка» (Українка Леся, 1999:



334); зі спілкування жінок (Оксани – зі Степановою матір'ю, із Ганною, сестрою Степана; у першій дії твору Степан, розповідаючи Оксані про свою родину, згадує і свого наймолодшого брата, однак імені його не названо – можна припустити, що це пов'язано з його народженням не в Україні) зрозуміло, що жорсткими, локальними й тотальними, є обмеження в суспільному та в родинному ролюванні дівчини й жінки «на Москві», тобто на тих теренах, де нема очевидних ознак одночасного вияву свобод і захисту громадян.

Внутрішня еміграція, резервація українців у Москві очевидна, її може послабити лише добровільна втрата ідентичності – у творі це добре простежується, до того ж, в усіх частинах безпосередньо, окрім першої (оскільки в першій частині твору дія відбувається в гетьманській Україні, хоч і підконтрольній Москві, там фіксуємо лише натяки, – герої сподіваються на відновлення незалежності).

Безпосереднє зіткнення проблем стихійного й організованого впливу (іронізування та цькування), експансії московитів і резерваційної опозиційності українців розгортається у другій дії «Боярині» – особливими маркерами тут стають словесні наліпки посеред церкви на Службі Божій за те, що жінки-козачки з'явилися в українському етнічному одязі. Усе це вказує не лише на відсутність елементарної культури, належної поведінки у храмі (християнської етики), а й на міщанство москвовок – наведемо для ілюстрування репліку Степанової матері: *«Сьогодні в церкві / що шепоту було навколо нас: «Черкашенки! Хохлушки!»* (Українка Леся, 1999: 334). Оксана відверто зневажає церковні традиції Москви: *«Та й то... прийду до церкви – прости, / боже! – я тут і служби щось не пізнаю: / заводять якось, хтозна й по-якому...»* (Українка Леся, 1999: 315).

Помилковою є думка, що в першій дії, де події відбуваються в Україні, цього зіткнення нема – воно натякове, контекстуальне. Авторка змушує читача замислитися, протиставляючи одяг як маркер духовності, культури, а також як маркер зовнішності. Пригадаємо тут яскраву ідентифікацію образу Степана як підмосковського діяча в одній із ремарок першої дії «Боярині»: *«... Степан, молодий парубок у московському боярському вбранні...»*, *«... хоча з обличчя його видно одразу, що він не москаль...»* (Українка Леся, 1999: 317).

Безправність жінки в Московщині транслюється в першому ж діалозі Оксани, коли вона налагоджує родинні взаємини; свекруха попереджає невістку й кілька разів повторює загрозливе – «на

Москві». Степанова мати добре знає звичаї московитів і стає їхнім ретранслятором у творі: *«Тут на Москві не звичай, щоб жінка мешкала на долі...»* (Українка Леся, 1999: 333), вона, як і Оксана Перебійна, народилася в Україні, була вихована в козацьких звичаях і вольностях, стала свідком Хмельниччини й одружувалася з вільних намірів із козаком, Степанова мати народила й виховала сина в Україні, доньку ж ростила «на Москві». Задля збереження родини й життя дітей вона, не омосковившись остаточно, піддається московському впливу на рівні ужитковому – одяг, поведінкові традиції. Виживання та безпека старшого сина й невістки, а також іще неодруженої доньки, перспектива якої – московське заміжжя, стали сенсом її життя після смерті чоловіка: *«Вони, Оксанко, не питають, / хто як там зріс...», «...ми тута зайди, – / з вовками жий, по-вовчи й вий...»* (Українка Леся, 1999: 333).

Письменниця прозоро натякає, що толерантність, терпимість до етнічних груп, котра притаманна українцям, зовсім не властива московитам – саме на це вказують спостереження Степанової матері й застереження, висловлені Оксані, яку жінка ласкаво називає «доню». Форми одягу, що підкреслюють стан, а також колористика, поведінка українок викликали негативну реакцію в московок – тому, очевидно, Оксана перед смертю застерігає Степана від вибору чужинки.

Леся Українка послідовно ілюструє московські форми культури, починаючи з жіночих атрибуцій, через зіткнення з українськими: *«Дивно їм наше вбрання. Тут жінки зап'яті, / а ми, бач, не вкриваємо обличчя...»* (Українка Леся, 1999: 334). Аналітичні репліки Оксани, вочевидь, демонструють негативну реакцію й готовність протистояти поведінково. В іронічній критиці Оксани проступає стрижнева семантика конфліктності московитів – інакшість, віддаленість: *«Чи ми ж туркені?»* (Українка Леся, 1999: 334); у московок домінують міщанські запити, низькі поведінкові настрої – девальвація християнської моралі, її заміна на забобонність, перманентна залежність від старших родичів, пряма підпорядкованість жінки чоловікові, абсолютний страх перед якісними змінами й реформами, насаджування примітивної давнини, що не має стосунку до Київської Русі, вороже ставлення до інших етносів, упереджене ставлення до літніх людей, резервація особистостей, перешкоджання розвитку й волевиявленню інших. Степанова мати скаржиться на повну

деформацію моралі: *«Що мати, то не жінка...», «Люди бачать, / що я вже лагоджусь у Божу путь, / то де ж таки мені міняти вбори. / Не варт уже справляти щось нового...»* (Українка Леся, 1999: 334).

Оксана Перебійна намагалася врятувати себе апеляціями до козацького походження свого й чоловікового родів, ідентифікувала себе як дочка бойового сотника Перебійного, як дружина українського дипломата в Москві, а не «Стьопки-холопа» (як зневажливо називав козака цар), не московкою. Вона рішуче опирається всякому безґрунтянству, від побутового рівня – до звичаєвого, від ментального – до політичного, сміливо дискутує з омосковленою родиною. Однак родички залякані розправою за непослух, зокрема, свекруха, схиляє Оксану до покірності: *«Та вже ж, як ти бояриня московська, / неначе б то воно тобі й годиться / вбиратися по їхньому...»* (Українка Леся, 1999: 334); чужина й дискримінація провокують у боярині загострену форму ностальгії. Неволя й поразка індивідуальної боротьби, крах авторитету власного чоловіка унеможливили для Оксани створення повноцінної сім'ї – проте Степан цього не розуміє вповні, він хапається за лікування, за можливість поїздки в Україну після того, як «втихомирилося», мовляв, «цар пустить» (Українка Леся, 1999: 338).

У другій дії твору Оксана дізнається від Ганни, що її засватано без власного волевиявлення; її поглинула чужинська ритуалізація, українські традиції для неї – екзотичні, неприйнятні. Свекруха пояснює Оксані це сватання так: *«Як? Через сваху. Як звичайно всі. / Так найпристойніше...»* (Українка Леся, 1999: 344); свекруха намагається тлумачити індивідуальну несвободу молоді в Московському царстві як норму, особливо те, що до заручин дівчина не може без супроводу виходити в люди. Парадоксально, що Ганна це приймає: *«Та дівці мандрувати неначе непогода...»* (Українка Леся, 1999: 336), *«...скажуть люди: «поїхала там женихів ловити...»* (Українка Леся, 1999: 336). Авторка акцентує увагу на традиційному одязі московок – сарафані, котрий не підкреслює жіночий силует, як-то українські сорочка-вишиванка та плахта, використовує діалектну фонетику, вочевидь, для зниження емоційно-оцінного тонування: *«Нехай же тут шарахвани носить, коли судилося...»* (Українка Леся, 1999: 336). Оксана звіряється свекрусі в тому, що боїться втратити прихильність чоловіка через московський одяг із вільним

силуетом: «... матінко. То я... собі гадаю... / коли б я не спротивилася часом / Степанові в такій одежі...» (Українка Леся, 1999: 337).

Степанова сестра Ганна відверто шокована вподобаннями Оксани, серед яких чи не найстійкішими є спів українських пісень, незаангажованість у спілкуванні з чоловіком, із усією родиною: «Такого тут і зроду не чували, – / співати по гаях!..» (Українка Леся, 1999: 340). Традиційні вечорниці української молоді здаються Ганні розпустою, а не вільною формою залицяння: «Ні, я ще сором не згубила!» (Українка Леся, 1999: 343). Ганна дорікає Оксані через риторичне звинувачення: «... як се ти подумати могла, / що я тебе просила проваджати / мене на сходинах?... Невже, Оксано, / вважаєш ти, що я така нечесна?...» (Українка Леся, 1999: 343). Оксана божитья, заперечуючи закиди Ганни, розуміючи, що не зможе викорінити безґрунтянство та прищепити погляди вільної людини в межах рабства, тому висловлюється в дусі риторики дискусії: «Та Бог з тобою! Де ж, яка ж тут нечесть? / Як дівчина постоїть на розмові / з своїм зарученим, то вже й нечесна?...» (Українка Леся, 1999: 344).

Відтак любовні почуття Оксани деформуються, авторитет чоловіка розщеплюється – вона починає сприймати його приниження перед царем і боярами покрізь призму замаху на власну честь після того, як Степан схилив Оксану дозволити старому бояринові поцілувати себе в губи. З'являється стійка екзистенційна опозиція образів: лицар, козак Степан – холоп, боярин Стьопка. Степан пропонує Оксані інтимне приниження: «Ти винесеш їм на тарелі меду, – / уклонишся, боярин поцілує / тебе в уста» (Українка Леся, 1999: 346). Він уневиннює себе, натомість натякаючи на можливості переслідування родини: «... ти не знаєш, / які тут люди мстиві...» (Українка Леся, 1999: 347), «За зневагу / старий боярин візьме, як не вийдеш... / Він оклепає нас перед царем, / а там уже й готово «слово й діло...» (Українка Леся, 1999: 347). Відраза й жалощі до чоловіка загострюють ностальгію, Оксана постає як парадоксальна – вона не бачить у Степанові партнера й не розглядає партнерства поза родиною.

Більшу частину доби жінки в Москві перебувають у межах терема – для Оксани подібне є ознакою експериментування над психікою, механізмом насаджування безґрунтянства, ізолюванням від світу, дистанціюванням від об'єктивної реальності. Саме такі умови

спровокували загострене відчуття приниження, інтимного, родинного, соціального; вона дистанціюється від чоловіка й родини, йдучи на екзистенційний діалог; її візаві – сонце, співрозмовник і посол Оксани як московської бранки до України: «Добраніч, сонечко, ідеш на захід? / Ти бачиш Україну – привітай!» (Українка Леся, 1999: 380).

### **Наукова новизна**

Із власного волевиявлення Оксана Перебійна протистоїть індивідуальному тиску й національному гніту, стає носієм ідей, передових для свого часу, що не знаходять однозначної підтримки в родині, оскільки пов'язані з жертвністю й меценатством в ім'я боротьби за свободу. Її радикальні позиції уяскравлені від другої до п'ятої дії – Оксана ризикує не лише власним життям, а й життям родичів, приймаючи в московському теремі вісників із України, активно агітує чоловіка їхати в Україну, поки там триває боротьба за відновлення Гетьманщини, закликає ігнорувати абсурдні царські заборони й дозволи, протестує супроти боярщини, зневажає міщанський спосіб життя. Саме Оксана Перебійна розуміє, що царська влада всіляко домагається нівеляції прав та свобод населення, розщеплює ідентичність, успадковану від русичів, на рівні одягу й поведінковості насаджує те, що нищить жіночу сексуальність, нівелює природні ініціації.

Назва драматичного твору вдало підсилює історичний контекст, а також дає нам підстави, із огляду на досліджене, констатувати й присутність авторської іронії. Соціальна, суспільно-політична роль козачки-боярині передбачила для Оксани національну та статеву дискримінацію, тому науковець Роман Веретельник окваліфікував позицію героїні так – «козачка в теремі» (Веретельник, 1992), Лариса Масенко доволі прозоро натякнула на ознаках кінцесвітності політики Московщини, (Масенко, 2002), Ірина Зелененька провела вертикаль від пророцтв Лесі Українки до сучасних мистецьких візій Москви як третього Вавилону (Зелененька, 2021: 57), (Зелененька, 2019: 42–43). Вікторія Ткаченко наголосила в навчальному джерелі, розробленому для вивчення другого українського літературного ренесансу й модернізму на зламі століть, що драматичні поеми Лесі Українки, зокрема, «Бояриня» – це твір, котрий належить до, таки би мовити, стратегічних (Ткаченко, 2021: 69–70).

Ставши бояриною, козачка Оксана Перебійна втратила не лише індивідуальну свободу, а й право на ідентифікацію – національну та

державну, продовжувала боротися з обмеженнями, що нівелювали людську гідність: «*Чого се, хай Бог милує, тікати, / як від татар?..*» (Українка Леся, 1999: 337); і її стійкість, схожа до стійкості лицаря, викликана деформаціями поведінки чоловіка, від якого вона очікувала позиції захисника.

Отже, психоісторичні коди у творі вплетені в образно-персонажну канву і моделюють спрямування драматичної поеми на розуміння специфіки «безґрунтянства», «чужого» (експансивного), оскільки під їхнім впливом національне виявляє себе не як екзотичне, а як інакше, шкідливе, вороже, переслідуване, що демонструють поведінка та висловлювання українок у Москві, себто доньки героїчного сотника й боярині Оксани Перебійної, її свекрухи, овдовілої Степанової матері, та Степанової сестри Ганни, дівчини на виданні.

Драматична поема є модерністським натяком на більш, аніж столітні політичні ризики, а діалогічне відтворення колориту доби, зображення Московщини через недемократичні звичаї й негуманне державництво доводять деструктивність, абсурдність та небезпечність форсування проблеми верховенства етносу сусіднього, гібридного, над українцями як європейцями.

### **Висновки**

Письменниця-модерністка Леся Українка в чітких межах жанру драматичної поеми переконливо заперечила засилля штучної ідеї єднання слов'янських народів, акцентуючи увагу на цивілізаційності кожного етносу й ганебності політики втручання. Драматургиня розбудувала драматичний твір як гострий психоісторичний діалог із ліро-драматичними порівняннями ментальності й культури, історії та моралі двох народів, акцентуючи увагу на незалежницькому й рабському світоглядах, транслуючи сучасникам історичну тяглість уявлень про честь і безчестя, що й зумовило замовчування твору в тоталітарну добу.

### **Література**

Агеєва, В. (2001). *Поетеса зламу століть. Творчість Лесі Українки в постмодерній інтерпретації*: Монографія. Київ, 264.

Веретельник, Р. (1992). Козачка в теремі. *Слово і час*. 6, 46–50.

Зборовська, Н. (2006). *Код української літератури: проект психоісторії новітньої української літератури*. Київ, 504. URL:

<https://www.rulit.me/books/kod-ukrainskoi-literaturi-proekt-psihoistorii-novitnoi-ukrainskoi-literaturi-read-288218-2.html>

Зелененька, І. (2021). Культурно-історичні та морально-етичні у драматичній поемі «Бояриня» Лесі Українки. *Ідеологія національної аристократії (на пошану 150-річчя від дня народження Лесі Українки)*. Львів: Друкарня Львівського національного медичного університету ім. Данила Галицького.

Гринів, О. (2019). Екзистенційна несумісність козаків і москалів у драматичній поемі Лесі Українки «Бояриня». *Слово просвіти*, 4 вересня.

Зборовська, Н. (2002). *Моя Леся Українка: Есеї*. Тернопіль, 228.

Масенко, Л. (2002). *У Вавилонському полоні: теми національної та соціальної неволі у драматургії Лесі Українки*. Київ, 152.

Подільські божичі, (2019): *хрестоматія Подільські Божичі: посібник-хрестоматія із вивчення подільської поезії останньої третини ХХ – початку ХХІ ст.* / Наукові статті, коментарі та укладання І. А. Зелененької. Вінниця: ТОВ «Твори», 332.

Ткаченко, В. (2021). *Історія української літератури другої половини ХІХ – початку ХХ століття: навчальний посібник*. Вінниця: ТОВ «Твори», 168.

Українка, Леся (1991). *Бояриня: Драмат. поема*. Київ: Молодь, 109.

Українка, Леся (1999). *Поезія. Драматичні твори*. Київ: Наукова думка, 384.

### References

Aheieva, V. (2001). *Poetesa zlamu stolit. Tvorchist Lesi Ukrainky v postmodernii interpretatsii*: Monohrafiia. Kyiv, 264 (in Ukrainian).

Veretelnyk, R. (1992). *Kozachka v teremi*. Slovo i chas. 6. 46-50 (in Ukrainian).

Zborovska, N. (2006). *Kod ukrainskoi literatury: proekt psykhoistorii novitnoi ukrainskoi literatury*. Kyiv, 504 (in Ukrainian).

Zelenenka, I. (2021). Kulturno-istorychni ta moralno-etychni u dramatychnii poemi "Boiarynia" Lesi Ukrainky // *Ideolohynia natsionalnoi arystokratii (na poshanu 150-richchia vid dnia narodzhennia Lesi Ukrainky)*. Lviv: Drukarnia Lvivskoho natsionalnogo medychnoho universytetu im. Danyla Halytskoho. 51-57 (in Ukrainian).

Hryniv, O. (2019). *Ekzystentsiina nesumisnist kozakiv i moskaliv u dramatychnii poemi Lesi Ukrainky «Boiarynia»*. Slovo prosvity, 04 veresnia (in Ukrainian).

Zborovska, N. (2002). *Moia Lesia Ukrainka: Esei*. Ternopil, 228 (in Ukrainian).

Masenko, L. (2002). *U Vavylonskomu poloni: temy natsionalnoi ta sotsialnoi nevoli u dramaturhii Lesi Ukrainky*. Kyiv, 152 (in Ukrainian).

Podilski bozhychi, (2019): *khrestomatiia Podilski Bozhychi : posibnyk-khrestomatiia iz vyvchennia podilskoi poezii ostannoii tretyny KhKh – pochatku KhKhI st.* / Naukovi statti, komentari ta ukladannia I. A. Zelenenkoi. Vinnytsia: TOV «Tvory», 332 (in Ukrainian).

Tkachenko, V. (2021). *Istoriia ukrainskoi literatury druhoi polovyny ХІХ–pochatku KhKh stolittia: navchalnyi posibnyk*. Vinnytsia: TOV «Tvory», 168 (in Ukrainian).

Ukrainka, Lesia (1991). *Boiarynia: Dramat. poema*. Kyiv: Molod, 109 (in Ukrainian).

Ukrainka, Lesia. (1999). *Poeziia. Dramatychni tvory*. Kyiv: Naukova dumka, 384 (in Ukrainian).

**Iryna Zelenenka, Viktoriia Tkachenko. Psychohistorical Aspects of Image and Symbolic Oppositions in Lesya Ukrainka's Dramatic Poem «Boyarynya».**

**The purpose of the scientific article** is to try to study a very complex problem related to figurative, historical, psychological oppositions of two relatively close and at the same time distant, even contradictory Slavic cultures - ie Ukrainian (European) and Russian (it is a hybrid, Euro-Asian, ie it has mixed features).

**Research methods and techniques** – psychoanalysis, psychohistorical project of development of Ukrainian literature, which allows the perception of each culture as unique, and this is in the historical dramatic poem by Lesya Ukrainka "Boyarin" shifted and motivated by aggression, expansion of Moscow, an attempt at aggressive policy. Ukrainian Cossack, centurion, and later - Moscow boyars.

**Research results.** The article substantiates the motives of moral and ethical and psychohistorical confrontations, which are not traditional age or family confrontations, as depicted in the socio-domestic novel "The Kaidashev Family" by Ivan Nechuy-Levytsky or in the socio-psychological novel, where the author is Panas Mirnyi. These oppositions consistently follow from socio-political and cultural-historical oppositions.

**Conclusions.** It is clear that the author clearly points to the tragic geopolitical situation in Ukraine - it is a large territory, attractive for conquest. Ukraine's neighbor has a different cultural and religious orientation towards Asia. The writer points to the significant political maneuvers of the hetmans of the Ruin era, to the historical context of the political struggles of tsarist and boyar Moscow. Moscow's course was aimed at destroying the hetman's Cossack Ukraine. Oksana Perebyina understood this well - this is what destroys her physically. The intellect of the Ukrainian woman is sensitive to the tragedy of the homeland, it is reflected phenomenally in the modernist dramatic poem "Boyarynya" by Lesya Ukrainka.

**Keywords:** modernism, psychohistory, ethnic culture, historical dramatic poem, image-character, symbol, figurative opposition.

---

Зелененька Ірина Алімівна – кандидат філологічних наук, старший викладач кафедри української літератури Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського, <https://orcid.org/0000-0002-3031-775X>, [selenenka@ukr.net](mailto:selenenka@ukr.net)

Ткаченко Вікторія Іванівна – кандидат філологічних наук, старший викладач кафедри української літератури Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського, <https://orcid.org/0000-0003-0492-3817>; [flyform@ukr.net](mailto:flyform@ukr.net)



## Імагологічна проблематика в драматичній поемі Лесі Українки «Бояриня»

У статті досліджено особливості висвітлення імагологічної проблематики в драматичній поемі Лесі Українки «Бояриня». До аналізу залучено розвідки як вітчизняних, так і закордонних науковців, які зосередили увагу на засадничих аспектах імагології. Теоретико-методологічною базою дослідження послужили праці В. Будного, О. Веретюк, Н. Кіор, Дж. Лірсена, Д. Наливайка, Д.-А. Пажо, В. Якимович, які торкаються різних аспектів імагології та імагологічного дискурсу. На їхній основі простежено специфіку таких понять, як літературна імагологія, етнообраз, національний стереотип, а також чинники, які впливають на зображення інших народів і країн. Особливу увагу звернено на конфлікт свій / чужий, який може реалізовуватися крізь призму історичних, суспільно-політичних та особистих протистоянь. Для дослідження імагологічної проблематики в «Боярині» Лесі Українки використано елементи біографічного, порівняльно-історичного, типологічного й герменевтичного літературознавчих методів, що дало змогу детально проаналізувати суспільно-політичні, етнопсихологічні, культурні відмінності, закладені в опозиціях «свій» / «чужий», «я» / «інакші». Проілюстровано, що імагологічна проблематика в «Боярині» Лесі Українки виводить твір поза конкретні хронологічні виміри й акцентує увагу на непоправній втраті національної ідентичності. Виявлено, що, зображаючи головних героїв поза Батьківщиною, Леся Українка створила образ мігрантів, а головний герой зображений як чужий і для козаків, і для царських слуг. Указано, що в п'єсі як на особистісному, так і на національному рівні функціонують опозиційні пари «тут» / «там», «у нас» / «у вас», Україна / Московія. Доведено, що ставлення до жінки теж сигналізує про відмінності двох культур. Проілюстровано, що російські звичаї і традиції головна героїня сприймає як «інакші», «чужі». Простежено, що насильна зміна національного одягу на російський підкреслює втрату ідентичності. Імагологічну проблематику закладено в такі лексеми, як «зайди», «хохлушки». Виявлено, що через головні образи твору порушено проблеми асиміляції і втрати національної ідентичності. Доведено, що стереотипний образ «чужого» залежить від наявних або ймовірних загроз, відтак проектується на сучасні історичні події.

**Ключові слова:** імагологія, драматична поема, «свій», «чужий», проблема, конфлікт, образ, ідентичність, етнопсихологія.

## Вступ

У процесі глобалізації світу й мультикультуральності суспільства активізувалося вивчення імагологічної проблематики, яка завдяки міждисциплінарним підходам дозволяє пізнавати Себе через Іншого. На думку Н. Кіор, поява «Іншого» стала поштовхом до «первинної бінарної структуралізації світу на свій і чужий простір, свою і чужу культури» (Кіор, 2010: 295). Аналізуючи та оприявнюючи інформацію про «себе» та «іншого», етнічні характери, компаративісти окреслюють способи й шляхи збереження власної ідентичності (Пажо, 2011). Простежити ці процеси допомагає літературна імагологія, яка «досліджує образи Я, Іншого та проміжні між ними, їх ідентичність і своєрідність у творах художньої літератури з метою встановити принципи діалогу / полілогу між ними» (Забіяка, 2013: 218).

На появу й розвиток імагологічних досліджень вплинули географічні відкриття, нові маршрути подорожей, у результаті яких з'явилися історії про «несвоїх» / «інакших». Цей аспект розкрито в науковій розвідці Дмитра Наливайка «Очима Заходу: Рецепція України в Західній Європі XI–XVIII ст.» (Наливайко, 1998). У добу романтизму все частіше застосовуються такі поняття, як «національний темперамент», «національна самобутність». В. Якимович констатує, що «основні концепти імагології «свій – чужий» відповідають концептам Захід / Схід, християнство / іслам» і визначають ракурс зображення (Якимович, 2019: 183). Етнопсихологічні уявлення відбиті в працях «Дві руські народності» М. Костомарова і «Світогляд українського народу» Івана Нечуя-Левицького, у яких виокремлено самобутні риси українців і росіян. У ХХ столітті ці дослідження знайшли продовження в працях таких діаспорних вчених, як О. Кульчицький, В. Липинський, І. Мірчук, М. Шлемкевич. Основними поняттями, якими оперує літературна імагологія, як указано в розвідці В. Якимович «Літературна етноімагологія, літературні образи та етнообрази: проблеми термінології», є «етнообраз» та «національний стереотип» (Якимович, 2018: 74). Вітчизняні й зарубіжні науковці доводять, що суспільно-історичні, політичні, воєнні протистояння впливають на формування т. зв. національного стереотипу. Ці поняття національного розкрито в працях Дж. Лірсена. Дослідник вказує, що стереотипні образи

«чужого» залежать від наявних або ймовірних загроз (Лірсен, 2011: 373). О. Деркачова зауважила, що війна, перебування під владою чужинців призводять до того, що «своєю» і «чужою» стає територія, «своїми» і «чужими» є люди, «своїм» і «чужим» є ворог» (Деркачова, 2020: 84). Ця проблема простежена як у класичних, так і в сучасних текстах.

**Метою** нашої розвідки є репрезентація конфлікту «своє» / «чуже», «я» / «інші» крізь призму національних, суспільно-історичних та особистих протистоянь у драматичній поемі Лесі Українки «Бояриня».

Мета зумовлює такі **завдання**: охарактеризувати підґрунтя бінарної опозиції «свій» / «чужий», проаналізувати особливості зображення українців і росіян у «Боярині» Лесі Українки, розглянути етнопсихологічні, культурні відмінності, які породжують конфлікти, окреслити перспективи подальших досліджень.

Основним об'єктом аналізу стала драматична поема Лесі Українки «Бояриня». Предметом дослідження – імагологічна проблематика цього твору.

### **Методи й методики**

Для досягнення мети використано елементи біографічного, порівняльно-історичного, типологічного та герменевтичного літературознавчих **методів**. Науковим підґрунтям розвідки послужили праці українських і зарубіжних науковців, зокрема В. Будного, О. Веретюк, Н. Кіор, Дж. Лірсена, Д. Наливайка, Д.-А. Пажо, В. Якимович, які торкаються різних аспектів імагології й імагологічного дискурсу.

О. Веретюк звертає увагу на те, що «національна ідентичність письменника як усвідомлена етнічність визначається цілою низкою факторів; найвагоміші з них – мовний, географічний, культурний, державний, ідеологічний, релігійний та фактор історичної пам'яті» (Веретюк, 2005: 69). Ці чинники відіграють визначальну роль у трактуванні імагологічної проблематики в художніх творах. Для Лесі Українки «ідеал свободи особистості та свободи нації був ідейно-концептуальним» (Жулинський, 2020: 29). Для дослідження ідейно-художнього зрізу драматургії Лесі Українки послуговуємося дослідженнями таких учених, як М. Жулинський, О. Забужко, Н. Зборовська, Ю. Ковалів, С. Романов.

### Виклад основного матеріалу

Хоча «Бояриня» Лесі Українки написана в місті Хельвані біля Каїра, проте закорінена в історію власного народу. Імагологічна проблематика виводить твір поза конкретні хронологічні виміри й акцентує на непоправній втраті національної ідентичності. Основна концепція п'єси, як зауважив М. Драй-Хмара, реалізована через зображення різних типів української інтелігенції, адже Степан, «одірвавшись од маси, од народу, сам ішов у чуже оточення й переймав чужу культуру, зрікшись своєї рідної. В особі Оксани можна вбачати іншого типу інтелігента, того, що довго боровся за принцип національного самовизначення», але так і не зміг «вирватися на волю й конав на чужині» (Драй-Хмара, 2002: 210). Зображаючи добу Руїни, Леся Українка наголошує не стільки на конкретних історичних подіях, як на їхніх проєкціях на долі головних дійових осіб – Оксани і Степана, які є дітьми козаків-побратимів, проте Степан приїжджає в Україну як московський боярин. В. Будний, аналізуючи національні образи та стереотипи з погляду етноімагології, зауважує, що «літературний образ мігранта має виміри етичні й політичні, естетичні й гуманістичні: реконструюючи біографії «людей без батьківщини» – мігрантів, вигнанців, біженців, література ставить не лише соціальну проблему експатріації й безпритульності, асиміляції і збереження ідентичності, а й ментальні проблеми інакшості, утрати центру, діалогу між тотожністю та відмінністю» (Будний, 2007: 61). Хоча Перебійний приймає Степана як «свого», проте Іван ідентифікує гостя як зрадника і «чужинця», адже він вбраний у боярське вбрання і служить цареві. Зі слів Степана дізнаємося, що в Україні його зневажливо називають зайдою, заволокою. Головний герой зображений як чужий і для козаків, і для царських слуг: останні не беруть його з собою на бенкет, а син Перебійного не привітав гостя, адже вважає його одним із тих, «що дома чесний статок протесавши, понадились на соболі московські» (Українка, 2021: 190). Імагологічна проблематика закладена в конфлікті, який оприявнений у суперечці Івана та Степана, котрі по-різному трактують історичні події: перший вважає, що не можна «лизати п'яти, чи лядські, чи московські» (Українка, 2021: 189), а інший виявляє поміркованість, бо «невже мушкет і шабля мають більше сили та чести, ніж перо і щире слово» (Українка, 2021: 191). Погляди Степана та Івана на історичні перспективи розвитку України кардинально різняться. У такий спосіб

Леся Українка вказує на відсутність єдності та розкол. Для Перебийного і його дружини Степан виступає представником нового покоління, яке здобуло добру освіту, відтак дбатиме про національні інтереси, навіть служачи царю. На думку С. Романова, у цьому епізоді Леся Українка зобразила таке негативне явище, як «відтік інтелекту», адже цар «для реалізації своїх амбітних планів над усе потребував освічених, працьовитих людей» (Романов, 2012). Хоча Степан намагається довести, що, навіть живучи в Москві, він корисний для свого народу, Іван вважає його зрадником. Для Оксани визначальною характеристикою Степана стає те, що він ніколи не проливав братньої крові. Дівчина закохана, тому не помічає ословлених боярином пересторог: «Я забув, що ти живеш на волі, що для тебе привабного нема нічого там, де я живу...» (Українка, 2021: 195). Відтак у творі як на особистісному, так і на національному рівні з'являється опозиційні пари тут / там, Україна / Московія. Оксана, яка погоджується після одруження покинути рідний край, спочатку зауважує схожість двох топосів, бо «віра там однакова, і мову я наче трохи тямлю, як говорять» (Українка, 2021: 197), проте переїзд розвіює всі її сподівання. О. Вознюк вказує, що переоцінка власних поглядів доволі часто відбувається на «на території Іншого», адже перебування поза рідним краєм «викликає ревізію попередньо здобутого досвіду, оскільки змінюється перспектива бачення, що створює нову візію» (Вознюк, 2008: 179). Опинившись на «чужій» території, у «чужому домі», «чужому» вбранні, головна героїня втрачає власне «Я». Коли вона дивиться в дзеркало, то не впізнає себе, відчуває страх і тривогу. Московія не приймає і не визнає «інакшого», тому й знищує всі мрії і сподівання на щасливе життя. Описуючи Оксану поза Батьківщиною, Леся Українка використовує фольклорні мотиви й асоціативно порівнює героїню з квіткою, яка не прижилася. Імагологічну проблематику підкреслюють такі лексеми, як «зайди», «черкашенки», «хохлушки». Зневажливе ставлення проявляється навіть у церкві. Сакральний простір московського храму описано як чужий і ворожий.

Опинившись поза Україною, Оксана втрачає відчуття безпеки. Навіть московську оселю їй не вдається облаштувати на український лад, як колись мріяв Степан: «От побачиш, яке ми там кубелечко зів'ємо, хоч і в Москві! Нічого ж там чужого у нашій хатоньці не буде...» (Українка, 2021: 197). Терем, який суттєво різниться від української хати, не дає Оксані необхідного відчуття захисту й

безпеки, а «втратити дім для українця – втратити себе, свою самість» (Андрусів, 2000: 98). Держава теж асоціюється з оселею, яка об'єднує і захищає націю, а вторгнення «чужого» сигналізує про небезпеку. Ю. Ковалів вказує, що лексема «руїна», яка окреслює історичний період, про який розповідає Леся Українка, стала «своєрідним кодом національної катастрофи» (Ковалів, 2013: 564).

Свекруха пояснює молодій невістці звичаї і традиції, яких вона має дотримуватися, адже «з вовками жий, по-вовчи вий», «що сторона, то звичай, а що город, то й норів» (Українка, 2021: 200). В. Будний підкреслює, що злам і відчуття безвиході у душі Оксани наступають тоді, коли вона «усвідомила, що разом зі своєю батьківщиною потрапила в політичну пастку тотального контролю» (Будний, 2007: 62). Покинувши Україну, головна героїня втрачає волю. Символічним є той факт, що Оксана все менше співає, перестає ословлювати свої почуття, втрачає здатність відстоювати власні та національні інтереси. Степан не помічає, наскільки важко дружина переживає втрату Батьківщини, адже зайнятий боярськими справами. Зміна одягу підкреслює процес відчуження – як національного, так і особистого. Посилення процесу асиміляції, втрату «свого» засвідчує й той факт, що батько Степана до кінця життя носив козацьке вбрання, а син і донька носять «чужий» одяг. Не випадково Оксана називає одяг коханого «боярським фантєм» (Українка, 2021: 201), свій сарафан порівнює з попівською рясою, зауважує, що російський звичай запинати обличчя робить жінок схожими на туркеня. Хоча Оксана відмовляється носити традиційний російський одяг, проте свекруха вже придбала його для неї. Імагологічну проблематику активізує згадка про придане, серед якого українське вбрання, прикраси, проте вони стають непотрібними. Поза простором Батьківщини, на чужині, ці речі втрачають свою вартість. Коли дівчину «насилено» вдягають у російський одяг, вона не приховує, що відчуває не тільки дискомфорт, а й страх. Ці почуття поглиблює зауваження Степана про те, що «тут люде мстиві» (Українка, 2021: 211).

Російські звичаї і традиції описані як «інакші», «чужі». Вони викликають в Оксани несприйняття й огиду: вона не розуміє, чому потрібно втікати зі світлиці, коли туди приходять бояри, чому вони мають цілувати її в уста. Ставлення до жінки підкреслює суттєву різницю двох культур: бояри поводяться як азіати, а в ставленні козаків простежуються лицарські традиції. Оксана не звикла до насилля, а коханий підштовхує її до поцілунків з боярами.

В. Якимович зауважує, що в художніх текстах українських авторів часто використовується негативний стереотип «москаля» як «іншого», «чужого», небезпечного для жінок (Якимович, 2019: 182). Тому імагологічна проблематика п'єси торкається не тільки історичної та суспільно-політичної сфери, а й особистої, культурно-ментальної. Еміграція породжує «подвоєне буття чи інобуття: у зовнішньому, реальному, фізично присутньому просторі чужої культури і внутрішньому, символічному та метафізичному рідної» (Андрусів, 2000: 315). Степан, його матір і сестра пристосовуються і втрачають національну ідентичність. Ганнуся, яка виросла поза Україною, цілком асимілювалася. Через образи Оксани і Ганнусі Леся Українка змогла показати відмінності світовідчуття, способу мислення жінок, які народжені в козацьких родинах, належать до одного покоління, проте сформувалися в різних культурних середовищах. Степан одружився з україркою, яка, як слушно зауважив С. Романов, стала для нього «своєрідним еквівалентом / заміником вітчизни», а Ганна заручена з чужинцем (Романов, 2012). Вона використовує російський варіант імені й готова відгуляти весілля за російськими звичаями. Спілкуючись з Ганною, Оксана поринає в спогади про своє дівування й розповідає про українські обряди. У такий спосіб Леся Українка вводить у твір народні пісні, у яких відображено душу народу.

Зображаючи звичаї і традиції, Леся Українка використовує прийом контрасту – у нас / у вас. Згадки про Україну, рідний дім, дівування викликають в Оксани глибоку тугу і жаль. Її емоційний стан передано через зміну тональності пісні: традиційне виконання ліричного твору переходить у надривний крик, який асоціюється з «голосом однієї російської ув'язненої» («La voix d'une prisonnière russe»). Саме таку назву мало звернення Лесі Українки до тогочасних французьких поетів, які склали оди на честь приїзду царського подружжя: «Можна все згнітити за винятком голосу душі – він дасть себе почути і в дикій пустелі, і серед натовпу, і навіть перед царями» (Українка, 2021: 401). Перебування на чужині й московські правила життя головна героїня порівнює з «неволею бусурменською» (Українка, 2021: 212), з якої вона, на жаль, не може вирватися. Степан застерігає Оксану від необдуманих вчинків, які можуть зашкодити не тільки йому, а й родині, котра живе в Україні. Цей епізод підкреслює необмежену свавільну владу царя, постійний тиск, який відчувають

його слуги. В окремі моменти вони зображені як паяци, які розважають сп'янілого царя: «Як буде він під чаркою, то, може, я догоджу йому, він часом любить пісень «черкаських» слухати, та жартів...» (Українка, 2021: 216), «...я повинен «холопом Стьопкою» себе взивати та руки цілувати, як невільник...» (Українка, 2021: 212), «Скачи, враже, як пан накаже...» (Українка, 2021: 216). На думку Л. Дем'янівської, Степан втрачає національну гідність, і «для нього вже не існує трагедії розриву з Батьківщиною» (Дем'янівська, 2005: 226). Така поведінка для Оксани огидна, вона більше не бачить у Степанові сильного начала: «Ти хіба не ходиш під ноги слатися своєму пану, мов ханові?» (Українка, 2021: 218). У такий спосіб вибудовуються історичні паралелі, а проблема свободи / рабства накладається на долю України, «зокрема її становища як поневоленої держави у складі Російської імперії» (Приліпко, 2021: 24).

У спогадах Оксани сформувався романтизований образ Батьківщини, де вона жила щасливо, тому вона пропонує повернутися в рідний край, де Степан вже більше не почує зневажливе «хохол». Проте як застереження звучать слова «Москва сльозам не вірить», а царська рука знайде свого боярина будь-де. Коли до Степана приїздить козак з України і привозить супліку зі скаргами на царських воевод, то в очах коханого Оксана бачить страх і усвідомлює, що її чоловік прислужитися рідному народові не зможе. На думку О. Забужко, «Бояриня» проілюструвала «цивілізаційний провал місії духовного лицарства» (Забужко, 2007: 361), а «концепт замінено» (Забужко, 2007: 366). У цій ситуації згадка про незаплямовані руки Степана набуває негативної конотації і вказує на його бездіяльність: «От, здається, руки чисті, проте, все мариться, що їх покрила не кров, а так... немов якась иржа...» (Українка, 2021: 236).

Зважаючи на неспокійну політичну ситуацію, Степан забороняє дружині контактувати з її рідними і товаришкою, радить спалити листа, не передавати будь-які подарунки й гроші в Україну, вказуючи, що цим можуть викликати підозру в царя. Усвідомлення головною героїнею власного безсилля, неможливість вплинути на долю своєї Батьківщини стає кульмінацією твору. Захід сонця символізує поразку національної ідеї, втрату волі, за таких умов одужання головної героїні неможливе: «Татари там..., татари й тут...



Зломилась воля, Україна лягла Москві під ноги... Отак і я утихомирюсь хутко в труні» (Українка, 2021: 234). Н. Зборовська доводить, що «втеча у смертельну хворобу» (Зборовська, 2006: 234) може служити своєрідним способом подолання національного сорому, який Оксана відчуває не тільки за себе, а й за чоловіка, котрий став чужим для України.

### **Наукова новизна**

При аналізі драматичної поеми Лесі Українки «Бояриня» виокремлено і охарактеризовано чинники, які впливають на появу та висвітлення імагологічної проблематики, зокрема історичні, суспільно-політичні, культурні, психологічні. Проведене дослідження допомагає осмислити механізми формування імагологічних образів, національних стереотипів. Екстраполяція досліджуваної проблематики в координати сучасності сприяє формуванню нових стратегій аналізу художнього тексту.

### **Висновки**

Вибудовування імагологічного дискурсу відбувається під впливом найрізноманітніших факторів – як об'єктивних, так і суб'єктивних. Описуючи період Руїни, Леся Українка висвітлює історичні, суспільно-політичні й особисті протистояння, які закладені в конфлікті «свій / чужий», «я» / «інший». Це відображають такі опозиційні пари, як «тут» / «там», «у нас» / «у вас», Україна / Росія. Письменниця створила образи мігрантів, які «чужі» як на Батьківщині, так і поза нею. Зміна українського одягу на російський вказує на втрату національної ідентичності та асиміляцію. Головних героїв різнить те, що вибір Степана добровільний, а Оксані російські звичаї й обряди насаджуються насильно. Тиск та агресія стають основними ознаками «інакшості» ворожого середовища. Імагологічна проблематика виявляється як в ідейних, так і в морально-етичних протистояннях козаків та бояр, адже національні стереотипні образи залежать від наявних або потенційних загроз, а імагологічний дискурс служить їхнім індикатором.

### **Література**

Андрусів, С. (2000). *Модус національної ідентичності: Львівський текст 30 років ХХ ст.: Монографія*. Львів: Львівський національний університет ім. І. Франка, Тернопіль: Джура.

- Будний, В. (2007). Розгадка чарів Цірцеї : національні образи та стереотипи в освітленні літературної етноімагології. *Слово і Час*, 3, 52–63. URL: <http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/11392/07-Vudnyu.pdf?sequence=1> (дата звернення: 30.10.2021).
- Веретюк, О. (2005). Скажи мені, хто я? (Проблема національної ідентичності літератури, літературного твору та його автора). *Слово і Час*, 12, 68–73. URL: <http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/172143/13-Veretiuk.pdf?sequence=1> (дата звернення: 30.10.2021).
- Вознюк, О. (2008). Еміграційна візія іншого: теоретичний аспект. *Вісник Львівського університету*. Серія філол., 44. (Ч. 1.), 178–184. URL: [file:///C:/Users/HP/Downloads/kps\\_2011\\_18\\_16.pdf](file:///C:/Users/HP/Downloads/kps_2011_18_16.pdf) (дата звернення: 30.10.2021).
- Дем'янівська, Л. (2005). Драматичні поеми. *Історія української літератури. Кінець XIX – початок XX ст. у 2-х кн. / За ред. О. Гнідан*. Книга 1. Київ: Либідь, 209–231.
- Деркачова, О. (2020). «Свій/чужий» ворог у сучасній українській ліриці. *Dziedzictwo kulturowe regionu pogranicza*. Gorzów Wielkopolski: Akademia im. Jakuba z Paradyża, 8, 83–101. URL: <http://cwn.ajp.edu.pl/2020/01/#84> (дата звернення: 30.10.2021).
- Драй-Хмара, М. (2002). Бояриня. *Літературно-наукова спадщина*. К.: Наук. думка, 203–218.
- Жулинський, М. (2020). Леся Українка у боротьбі проти духовного рабства. Про участь гуманітарних установ НАН України у підготовці та відзначенні 150-річчя від дня народження письменниці. *Вісник НАН України*, 11, 29–31. URL: [file:///C:/Users/HP/Downloads/vnanu\\_2020\\_11\\_7%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/HP/Downloads/vnanu_2020_11_7%20(1).pdf) (дата звернення: 30.10.2021).
- Забіяка, І. (2013). Імагологічний аспект вивчення сучасної чеської та української літератур. *Компаративні дослідження слов'янських мов та літератур*, 21, 213–219. URL: [file:///C:/Users/HP/Downloads/kdsm\\_2013\\_21\\_31.pdf](file:///C:/Users/HP/Downloads/kdsm_2013_21_31.pdf) (дата звернення: 30.10.2021).
- Забужко, О. (2006). *Notre Dame d'Ukraine: Українка в конфлікті міфологій*. Київ: Факт.
- Зборовська, Н. (2006). *Код української літератури. Проект психоісторії новітньої української літератури. Монографія*. Київ: Академвидав.
- Кіор, Н. (2010). Літературна імагологія: вивчення образів інших етнокультур у національній літературі. *Питання літературознавства*, 79, 290–299. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Pl\\_2010\\_79\\_39](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Pl_2010_79_39) (дата звернення: 30.10.2021).
- Ковалів Ю. (2013). *Історія української літератури: кінець XIX – поч. XXI ст.: підручник: у 10 т. Т. 2: У пошуках іманентного сенсу*. Київ: ВЦ «Академія».
- Лірсен Дж. (2011). Імагологія: історія і метод. *Літературна компаративістика*. Вип. IV: Імагологічний аспект сучасної компаративістики: стратегії та парадигми. Ч. II. Київ: ВД «Стилос», 362–376.

Наливайко, Д. (1998). *Очима Заходу. Реценція України в Західній Європі XI–XVIII ст.* Київ: Основи. URL: <http://194.44.152.155/elib/local/sk608627.pdf> (дата звернення: 30.10.2021).

Пажо, Д.-А. (2011). Від культурних кліше до імажинарного. *Літературна компаративістика*. Вип. IV: Імагологічний аспект сучасної компаративістики: стратегії та парадигми. Ч. II. Київ: ВД «Стилос», 396–430.

Приліпко, І. (2021). Конфлікт «Свій–Чужий» у драматургії Лесі Українки: етнонаціональний та світоглядний аспекти. *Слово і Час*, 1 (715), 22–38. URL: <https://doi.org/10.33608/0236-1477.2021.01.22-38> (дата звернення: 30.10.2021).

Романов С. (2012). «Голос однієї російської ув'язненої» (драматична поема Лесі Українки «Бояриня»). Електронний ресурс. URL: <https://www.l-ukrainka.name/uk/Studies/PrisonersLetter.htm> (дата звернення: 30.10.2021).

Українка, Леся (2021). Голос однієї російської ув'язненої. *Повне академічне зібрання творів: у 14 т. Т. 7. Літературно-критичні та публіцистичні статті* / ред. В. Агеєва; передм. М. Моклиця; упоряд., комент. М. Моклиця, Н. Колошук, Т. Левчук. Луцьк: Волинський національний університет імені Лесі Українки, 401–403. URL: <https://drive.google.com/file/d/1phks7dlygr7yLj75UfsPbiq2yMg-4pV-/view> (дата звернення: 30.10.2021).

Українка, Леся. (2021). Бояриня. *Повне академічне зібрання творів: у 14 т. Т. 3. Драматичні твори (1909–1911)* / ред. Т. Данилюк-Терещук; упоряд. С. Романов та ін. Луцьк: Волинський національний університет імені Лесі Українки, 185–239. URL: <https://drive.google.com/file/d/1uWcBA4umODjS-IQc3j1A1GMuizHyurYe/view> (дата звернення: 30.10.2021).

Якимович, В. (2019). *Імагологічний дискурс прози М. Матіос та Д. Рубіної*. Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису. Дис. на здобуття наук. ступ. канд. філол. наук. 10.01.05. Кременецька обласна гуманітарно-педагогічна академія ім. Тараса Шевченка, Кременець. Бердянський державний педагогічний університет, Бердянськ. URL: <https://bdpu.org.ua/wp-content/uploads/2019/11/%D0%A2%D0%B5%D0%BA%D1%81%D1%82-%D0%B4%D0%B8%D1%81%D0%B5%D1%80%D1%82%D0%B0%D1%86%D1%96%D1%97.pdf> (дата звернення: 30.10.2021).

Якимович, В. (2018). Літературна етноімагологія, літературні образи та етнообрази: проблеми термінології. *Science and Education a New Dimension. Philology*, VI (52), iss.: 177, Sept., 73-76. URL: <https://seanewdim.com/uploads/3/4/5/1/34511564/httpsdoi.org10.31174send-ph2018-177vi52-18.pdf> (дата звернення: 30.10.2021).

### References

Andrusiv, S. (2000). *Modus natsionalnoi identychnosti: Lvivskiyi tekst 30-kh rokiv XX st.: Monohrafiia*. Lviv: Lvivskiyi natsionalnyi universytet im. I. Franka, Ternopil: Dzhura (in Ukrainian).

- Budnyi, V. (2007). Rozghadka chariv Tsirtsei : natsionalni obrazy ta stereotypy v osvittenni literaturnoi etnoimaholohii. *Slovo i Chas*, 3, 52–63 (in Ukrainian). URL: <http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/11392/07-Budnyy.pdf?sequence=1> (data zvernennia: 30.10.2021).
- Veretiuk, O. (2005). Skazhy meni, khto ya? (Problema natsionalnoi identychnosti literatury, literaturnoho tvorcu ta yoho avtora). *Slovo i Chas*, 12, 68–73 (in Ukrainian). URL: <http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/172143/13-Veretiuk.pdf?sequence=1> (data zvernennia: 30.10.2021).
- Vozniuk, O. (2008). Emihratsiina viziia inshoho: teoretychnyi aspekt. *Visnyk Lvivskoho universytetu. Seriiia filol.*, 44. (Ch. 1.), 178–184 (in Ukrainian). URL: [file:///C:/Users/HP/Downloads/kps\\_2011\\_18\\_16.pdf](file:///C:/Users/HP/Downloads/kps_2011_18_16.pdf) (data zvernennia: 30.10.2021).
- Dem'ianivska, L. (2005). Dramatychni poemy. *Istoriia ukrainskoi literatury. Kinets XIX – pochatok XX st. u 2-kh kn. / Za red. O. Hnidan. Knyha 1.* Kyiv: Lybid, 209–231 (in Ukrainian).
- Derkachova, O. (2020). «Svii/chuzhyi» voroh u suchasni ukrainskii lirytsi. *Dziedzictwo kulturowe regionu pogranicza.* Gorzów Wielkopolski: Akademia im. Jakuba z Paradyża, 8, 83–101 (in Ukrainian). URL: <http://cwn.ajp.edu.pl/2020/01/#84> (data zvernennia: 30.10.2021).
- Drai-Khmara, M. (2002). Boiarynia. *Literaturno-naukova spadshchyna.* Kyiv: Nauk. dumka, 203–218 (in Ukrainian).
- Zhulynskyi, M. (2020). Lesia Ukrainka u borotbi proty dukhovnoho rabstva. Pro uchast humanitarnykh ustanov NAN Ukrainy u pidhotovtsi ta vidznachenni 150-richchia vid dnia narodzhennia pysmennytsi. *Visnyk NAN Ukrainy*, 11, 29–31 (in Ukrainian). URL: [file:///C:/Users/HP/Downloads/vnanu\\_2020\\_11\\_7%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/HP/Downloads/vnanu_2020_11_7%20(1).pdf) (data zvernennia: 30.10.2021).
- Zabiiaka, I. (2013). Imaholohichni aspekt vyvchennia suchasnoi cheskoj ta ukrainskoi literatur. *Komparatyvni doslidzhennia slov'ianskykh mov ta literatur*, 21, 213–219 (in Ukrainian). URL: [file:///C:/Users/HP/Downloads/kdsm\\_2013\\_21\\_31.pdf](file:///C:/Users/HP/Downloads/kdsm_2013_21_31.pdf) (data zvernennia: 30.10.2021).
- Zabuzhko, O. (2006). *Notre Dame d'Ukraine: Ukrainka v konflikti mifolohii.* Kyiv: Fakt (in Ukrainian).
- Zborovska, N. (2006). *Kod ukrainskoi literatury. Proekt psykhoistorii novitnoi ukrainskoi literatury.* Monohrafiia. Kyiv: Akademvydav (in Ukrainian).
- Kior, N. (2010). Literaturna imaholohiia: vyvchennia obraziv inshykh etnokultur u natsionalnii literaturi. *Pytannia literaturoznavstva*, 79, 290–299 (in Ukrainian). URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Pl\\_2010\\_79\\_39](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Pl_2010_79_39) (data zvernennia: 30.10.2021).
- Kovaliv Yu. (2013). *Istoriia ukrainskoi literatury: kinets XIX – poch. XXI st.: pidruchnyk: u 10 t. T. 2: U poshukakh imanentnoho sensu.* Kyiv: VTs «Akademiia» (in Ukrainian).
- Leerssen, J. (2011). Imaholohiia: istoriia i metod. *Literaturna komparatyvistyka.* Vyp. IV: Imaholohichni aspekt suchasnoi komparatyvistyky: stratehii ta paradyhmy. Ch. II. Kyiv: VD «Stylos», 362–376 (in Ukrainian).

- Nalyvaiko, D. (1998). *Ochyma Zakhodu. Retseptsiia Ukrainy v Zakhidnii Yevropi XI–XVIII st.* Kyiv: Osnovy (in Ukrainian). URL: <http://194.44.152.155/elib/local/sk608627.pdf> (data zvernennia: 30.10.2021).
- Pageaux, D. H. (2011). Vid kulturnykh klishe do imazhynarnoho. *Literaturna komparatyvistyka*. Vyp. IV: Imaholohichni aspekt suchasnoi komparatyvistyky: stratehii ta paradyhmy. Ch. II. Kyiv: VD «Stylos», 396–430 (in Ukrainian).
- Prylipko, I. (2021). Konflikt «Svii–Chuzhyi» u dramaturhii Lesi Ukrainky: etnonatsionalnyi ta svitohliadni aspekti. *Slovo i Chas*, 1 (715), 22–38 (in Ukrainian). URL: <https://doi.org/10.33608/0236-1477.2021.01.22-38> (data zvernennia: 30.10.2021).
- Romanov S. (2012). «Holos odniiei rosiiskoi uv'iaznenoi» (dramatychna poema Lesi Ukrainky «Boiarynia»). Elektronnyi resurs (in Ukrainian). URL: <https://www.l-ukrainka.name/uk/Studies/PrisonersLetter.htm> (data zvernennia: 30.10.2021).
- Ukrainka, Lesia (2021). Holos odniiei rosiiskoi uviaznenoi. *Povne akademichne zibrannia tvoriv: u 14 t. T. 7. Literaturno-krytychni ta publitsystychni statti* / red. V. Aheieva; peredm. M. Moklytsia; uporiad., koment. M. Moklytsia, N. Koloshuk, T. Levchuk. Lutsk: Volynskiy natsionalnyi universytet imeni Lesi Ukrainky, 401–403 (in Ukrainian). URL: <https://drive.google.com/file/d/1phks7dlygr7yLj75UfsPbiq2yMg-4pV-/view> (data zvernennia: 30.10.2021).
- Ukrainka, Lesia. (2021). Boiarynia. *Povne akademichne zibrannia tvoriv: u 14 t. T. 3. Dramatychni tvory (1909–1911)* / red. T. Danyliuk-Tereshchuk; uporiad. S. Romanov ta in. Lutsk: Volynskiy natsionalnyi universytet imeni Lesi Ukrainky, 185–239 (in Ukrainian). URL: <https://drive.google.com/file/d/1uWcBA4umODjS-IQc3j1A1GMuizHyupYe/view> (data zvernennia: 30.10.2021).
- Yakymovych, V. (2019). *Imaholohichni dyskurs prozy M. Matios ta D. Rubinoi*. Kvalifikatsiina naukova pratsia na pravakh rukopysu. Dys. na zdobuttia nauk. stup. kand. filol. nauk. 10.01.05. Kremenetska oblasna humanitarno-pedahohichna akademiia im. Tarasa Shevchenka, Kremenets. Berdianskyi derzhavnyi pedahohichnyi universytet, Berdiansk (in Ukrainian). URL: <https://bdpu.org.ua/wp-content/uploads/2019/11/%D0%A2%D0%B5%D0%BA%D1%81%D1%82-%D0%B4%D0%B8%D1%81%D0%B5%D1%80%D1%82%D0%B0%D1%86%D1%96%D1%97.pdf> (data zvernennia: 30.10.2021).
- Yakymovych, V. (2018). Literaturna etnoimaholohiia, literaturni obrazy ta etnoobrazy: problemy terminolohii. *Science and Education a New Dimension. Philology*, VI (52), iss.: 177, Sept., 73-76 (in Ukrainian). URL: <https://seanewdim.com/uploads/3/4/5/1/34511564/httpsdoi.org10.31174send-ph2018-177vi52-18.pdf> (data zvernennia: 30.10.2021).

**Natalia Vivcharyk. Imagological Problems in Lesya Ukrainka's Dramatic Poem "Boiarynia".** The article examines the peculiarities of the coverage of imagological issues in Lesya Ukrainka's dramatic poem "Boiarynia". The analysis

involved intelligence from both domestic and foreign scientists, who focused on the fundamental aspects of imagology. The theoretical and methodological basis of the study were the works of V. Budny, O. Veretyuk, N. Kior, J. Leerssen, D. Nalyvayko, D. H. Pageaux, V. Yakymovych, who touch on various aspects of imagology and imagological discourse. Based on them, the specifics of such concepts as literary imagology, ethnic image, national stereotype, as well as factors that affect the image of other people and countries. Particular attention is paid to the conflict of one's own / another's, which can be realized through the prism of historical, socio-political and personal confrontations. Elements of biographical, comparative-historical, typological and hermeneutic literary methods were used to study the imagological problems in Lesya Ukrainka's "Boyarynia", which made it possible to analyze in detail the socio-political, ethnopsychological, cultural differences inherent in the "own" / "foreign" and "I" / "different" oppositions. It is illustrated that the imagological issues in Lesya Ukrainka's "Boyarynia" go beyond specific chronological dimensions and emphasize the irreparable loss of national identity. It was found that portraying the main characters outside the homeland, Lesya Ukrainka created the image of migrants, and the main character is depicted as a stranger to both the kozaks and the tsar's servants. It is stated that the play has both oppositional and national opposition pairs "here" / "there", "we have" / "you have", Ukraine / Muscovy. It is proved that the attitude to women also signals the differences between the two cultures. It is illustrated that the main character perceives Russian customs and traditions as "different", "foreign". It is stated that the forcible change of national dress to Russian one emphasizes the loss of identity. Imagological issues are embedded in such tokens as "zaida", "hohlushka". It is revealed that the main images of the work raise the problems of assimilation and loss of national identity. It is proved that stereotypical images of "others" depend on existing or probable threats, so it is projected on modern historical events.

**Keywords:** imagology, dramatic poem, "own", "foreign", problem, conflict, image, identity, ethnopsychology.

---

Вівчарик Наталія Михайлівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Прикарпатського національного університету ім. Василя Стефаника, <https://orcid.org/0000-0001-8424-2397>; [vivcharik@ukr.net](mailto:vivcharik@ukr.net)

УДК 82.09(477):130.2

Жанна Янковська

### Духовні основи Дому як життєвого простору крізь призму «Лісової пісні» Лесі Українки

Творчість Лесі Українки та її дослідження ніколи не втрачали своєї актуальності. Ще більш на часі такі студії є сьогодні, у 150-річчя від дня народження поетеси.

Драма-феєрія Лесі Українки «Лісова пісня» – один із найбільш читаних і досліджуваних творів письменниці. Проте при виникненні нових методологічних підходів з'являється більша спроможність його глибшого прочитання та розуміння.

Метою розвідки є спроба аналізу твору на межі літературознавства, етнофілософії та етнокulturології, а саме – простежити, як відображено у творі духовні основи топосу *Дім*. Методологічною платформою для написання праці став універсальний архетипний концепт «Дім – Поле – Храм», запропонований С. Кримським для аналізу реалій української культури, в тому числі й літературних творів. У цьому напрямку вченому вдалося лише накреслити можливі вектори досліджень. Тому можемо говорити про те, що дієвими тут виявилися інтердисциплінарний підхід та метод архетипів.

У результаті дослідження виявлено, що найбільш оприявненим із трьох топосів зазначеного концепту в драмі-феєрії «Лісова пісня» є топос *Дім*, причому не стільки його матеріальне, скільки духовне наповнення, що і стало предметом студіювання. Для героїв твору цей ареал виявився багатоліким та полісемантичним. Поняття Дому як фізичного й духовного простору буття для Лукаша, Килини, дядька Лева, Мавки, Русалки, Водяника, Лісовика та інших персонажів різне, як, власне, і їхня природа. Тому *Дім* для кожного із них наповнений також різними цінностями, хоч корелюються вони в межах людських почувань і стосунків. У творі між міфом та дійсністю – дуже тонка межа. Надання переваги матеріальним цінностям перед духовними фактично знищує *Дім* людини. Чужий корисливості, *Дім* природи живе за своїми законами й здатний до самовідновлення. Саме це й породило між зазначеними топосами, а тому й між головними героями, Лукашем та Мавкою, нерозуміння й не дозволило здійснитися їхньому коханню.

**Ключові слова:** драма-феєрія Лесі Українки «Лісова пісня», концепт «Дім – Поле – Храм», топос *Дім*, духовні основи Дому.

## Вступ

У ювілейний рік від народження Лесі Українки вкотре говоримо про її феномен, життя, творчість. Лесина непроминуність – у спадку, який вона для нас залишила. Скільки будемо ми існувати як нація, стільки звертатимемось до її творів, як і до творів Тараса Шевченка, Івана Франка та інших світочів нашої культури. Криниця Лесиної творчості настільки глибока, що змінюються епохи, дослідники, з'являються нові методології, і кожна студія, здається, все більше наближається до пізнання Лесиної неосяжності, але цей процес нескінченний, і кожен прочитує її безсмертні твори по-новому, по-своєму.

Сьогодні знову звертаємось, мабуть, до найбільш аналізованого і найгеніальнішого твору поетеси – до «Лісової пісні» та зробимо спробу проаналізувати духовні основи *Дому* як простору буття героїв крізь призму драми-феєрії, адже здавна *Дім* для українців був і залишається власним мікрокосмом і одночасно цілим світом фізичного і духовного існування особистості. Такий ракурс дослідження вимагає інтердисциплінарного аналізу, поєднання літературознавчих, етнофілософських (метод архетипів) та етнокультурологічних підходів.

## Теоретичний базис

Буття людини, як відомо, протікає у просторі й часі. Сьогодні ми називаємо їх єдиним терміном – хронотоп, бо вони дуже взаємопов'язані: час впливає на простір і навпаки. Проте це настільки дві місткі константи, що їх все частіше аналізують окремо. Дуже прозоро така взаємообумовленість і разом з тим окремішність простежується в художній літературі як словесній формі художнього відображення дійсності.

Аналізуючи простір буття людини, вчені спираються (і досить підставно) на універсальний архетипний концепт «Дім – Поле – Храм», який слідом за М. Гайдеггером та Г. Гачевим увів до аналітичних смислів української культури наш відомий філософ й етнокультуролог С. Кримський (тут варто згадати його праці «Архетипи української культури» (Кримський, 2008), Архетипи української ментальності» (Кримський, 2006) та «Дім – Поле – Храм» (Кримський, 2010)). Учений національну словесність (як народну так і авторську) аналізував у контексті культури етносу як



цілісного явища, звертався у своїх працях до конкретних творів Т. Шевченка, П. Куліша, М. Гоголя та інших письменників. Топоси *Дім*, *Поле* і *Храм* у його осмисленні та застосунку не є чимось закостенілим, нерухомим – вони модифікуються, відповідно до обставин набувають різних форм, є взаємопроникними. У людському бутті ці топоси апіорі наявні (бо архетипні) й можна цілу працю написати про способи й сфери їх оприявлення як у прямому значенні, так і метафорично, змістові та семантичні пересічення. У художніх творах різних жанрів та обсягу можуть бути в різній мірі представлені один чи два топоси, а інші – мисляться у підтексті як само собою зрозумілі. Звичайно, найповніше зазначені архетипні константи представлені в епічних та ліро-епічних, широкоформатних творах.

«Лісова пісня» Лесі Українки – дуже досліджуваний твір, у якому, за словами Л. Скупейка, «на стику міфології й повсякденності, власне й народжується художньо-драматична колізія» (Скупейко, 2006: 116). Попри це, він містить надзвичайно потужний потенціал прихованих смислів, що дозволяє вченим щоразу віднаходити нові ракурси його декодування. Легко переплітаючи давні міфологеми, збережені в народній пам'яті, із власними візіями витвореного її уявою сюжету, поетеса відтворила цілий пласт культури народної й авторської, задавши ритміку, мелодіку, змістову форму як багатогранну цілісність, здатну до розгортання у різних напрямках гуманітарного пізнання. Як зазначив Я. Гарасим, «поступово письменниця наносить художню образність літературних поетичних творів на етноестетичний та етнофілософський фон релігії предків» (Гарасим, 2011). Хоч автор у цьому випадку мав на увазі міфологічні мотиви Лесиної поезії, це твердження цілком слушне й щодо аналізованої драми, яку він назвав «справжньою мистецькою вершиною щодо наповнення художнього тексту животворною енергією естетики» (Гарасим, 2011).

Визначаючи теоретичну базу дослідження при такому інтердисциплінарному підході, важко обмежитися працями кількох останніх років, упродовж яких надруковано цілу низку досліджень М. Жулинського, М. Моклиці, Н. Колошук, С. Кіраля, Я. Гарасима, С. Пилипчука, О. Яблонської, С. Кочерги, О. Вісич та багатьох інших. Виправданим періодом нового осмислення творчої спадщини Лесі

Українки й появи ключових праць, на нашу думку, став період після постання України як незалежної держави і до сьогодні. Ці дослідження можна умовно поділити на дві групи: літературознавчі та інтердисциплінарні (хоч напрямки цих досліджень іноді взаємопроникні). Серед чисельних досліджень першої групи варто назвати фундаментальні праці Л. Скупейка «Міфопоетика “Лісової пісні” Лесі Українки» (Скупейко, 2006), Л. Мірошніченко «Леся Українка. Життя і тексти» (Мірошніченко, 2011), М. Моклиці «Алегоричний код літератури, або Реабілітація алегорії триває» (Моклиця, 2017).

Відзначаючи вартісність згаданої вище праці Л. Скупейка, Я. Голобородько у рецензії написав, що автор проаналізував «Лісову пісню» «як концептуальну художню організацію, що не тільки ретранслює основні цінності Лесі Українки періоду написання цього твору, а й дає змогу відчутніше, проникливіше й масштабніше відтворити її художньо-мисленнєве єство, зрозуміти її художньо-естетичну онтологію» (Голобородько, 2007: 83–84), а також наголосив, що дослідження можна віднести до текстуальної аналітики, бо виконана вона «переважно в режимі декодування художніх реалій драми», де вчений «докладно маркує й досліджує структурно-композиційні особливості, специфіку мотивів, поведінкову логіку характерів, мову й лексичну інтенціональність, символіко-міфологічну харизматику» твору (Голобородько, 2007: 84).

Серед численних інтердисциплінарних досліджень окремим вектором вирізняються ті, у яких простежується відображення архетипів (у вигляді архетипних образів) у літературі як словесно-художній формі відображення дійсності, що у своїх витоках сягає теорії архетипів К. Юнга, викладеної у його основній праці «Архетипи і колективне несвідоме» (Юнг, 2013). Помітними є також праці, які висвітлюють інші етнофілософські та етнокультурологічні ресурси художньої літератури. Тому до другої групи, окрім згаданих студій С. Кримського та Я. Гарасима, можна віднести дослідження О. Кирилюка «Українська міфологія та універсальна культурна структура “Лісової пісні” Лесі Українки» (Кирилюк, 2000), котрий свої дослідницькі пошуки сконцентрував на універсальних вимірах культури, що дають змогу дешифрувати світоглядні коди культурних (в тому числі й літературних) текстів; Л. Ярош «Метасмова поезії в темі пробудження душі в “Лісовій пісні” Лесі Українки

(філософський аспект)», (Ярош, 2000), де йдеться про органічну спадкоємність фольклорних міфологічних сюжетів, мотивів та образів, що переливаються в авторську творчість поетеси; Л. Демської-Бурдзуляк «Драма свободи в модернізмі. Пророчі голоси драматургії Л. Українки» (Демська-Бурдзуляк, 2009), яка вважала, що творчість Лесі Українки живилася джерелами європейського модернізму й водночас піднімалася до його висот; О. Забужко «Notre Dame d'Ukraine в конфлікті міфологій» (Забужко, 2014) та інші. Зокрема, О. Забужко у названій монографії наголошувала на кардинальній недооціненості творів поетеси і зауважила, що «профанація такої знакової постаті, як Леся Українка, триватиме в нас доти, доки не повернемо її в приналежний їй контекст шляхетсько-рицарської культури» (Забужко, 2014: 20). Незважаючи на обмежений характер нашої студії, згадані та інші праці значно розширили інформаційно-категоріальний апарат в сфері різнорівневих досліджень творчості Лесі Українки.

### **Виклад основного матеріалу**

Топос *Дім* у контексті символічного ряду «Дім – Поле – Храм», за визначенням С. Кримського, первинно виступає як символ родинного вогнища, власного космосу, захищеності від світу іншого, чужого. Пізніше, розширюючи смислові межі символу, вчений вказав на *Дім* як «святу округу буття людини, в якій він посідає центральне місце, де, за словами Тараса Шевченка, “своя правда, і сила, і воля”. [...]. Дім – це антропоцентричне буття, ніша людини в драматичному світі» (Кримський, 2010: 427).

У драмі-феєрії Лесі Українки «Лісова пісня» топос «Дім» поділяється на два змістові буттєві локуси: це власне «хата», «хижа» – як оселя людини, в якій протікає її фізичне й духовне буття (Лукаша, його матері, Килини, хлопця); і другий локус – це *Дім* «інших», або «непростих», по відношенню до людини, міфологічних істот (Водяника, Лісовика, Мавки, Русалки Водяної й Польової, Перелесника, Потерчат, «Того, що в скалі сидить»), які, разом з тим, представляють природу, її основні сфери як *Дім* свого буття – ліс, озеро, луг, поле (жито). Як зазначив О. Кирилюк, *Дім* – «це певна область трансцендування людини в світ» (Кирилюк, 2000: 29), у нашому випадку також міфологічних істот, буття яких уособлено екстраполюється на буття людини, перетинаючись із ним, утворюючи складні смислові поля,

закодовані у цих стосунках, в яких людина, збудувавши свою оселю в чужому для неї просторі (у лісі над озером, а не в селі), порушила його рівновагу.

Дядько Лев у цій системі бачиться міжлокусним представником: з одного боку, він представляє світ людини, з іншого – він розуміє природу і її жителів, уміє з ними спілкуватися, має хату, але любить ліс і просить, щоб його саме тут поховали, як прийде час. Отже, свій вічний Дім він бачить саме тут, під віковичним дубом. Якщо попередньо названі герої мають в пріоритеті матеріальне, те, що забезпечує фізичне буття, то дядько Лев, будучи близьким із мешканцями лісу, представляє сферу духовного.

Неодмінною умовою гармонійного буття *Дому* людини є поєднання фізичного (матеріального) і духовного. Без такого поєднання він не може повноцінно існувати як простір людський, що, зрештою, спостерігається і з «Лісової пісні»: хату, яку з таким теплом будував дядько Лев, знищує вогонь. Детального опису цієї оселі поетеса не подає. Через корисливість Лукашевої матері й Килини цей Дім втратив своє духовне наповнення. Найдуховніше, що є у Лукаша, – це голос його сопілки, тонке чуття мелодії, співзвучної звукоритмам природи. Це дає йому змогу відчувати радість кохання, яке він втратив, бо не зміг протистояти корисливості матері, є одним із них. У жителів природи кохання безоглядне, навіть якщо воно на мить. Природа загалом бачиться тут спільним простором людей та міфологічних істот, уособлених Лесею, проте у кожного з них є своя локальна сфера буття. Порушення законів співжиття, зневаження духовних цінностей у цьому спільному просторі призводить до трагедії – втрати *Дому* родиною, зрештою, втрати людьми самих себе як особистостей.

У творі коротко, але дуже влучно подано характеристику простору, який є сферою перебування кожного з природожителів. Цікаво, що наймення «Той, що греблі рве» або «Той, що в скалі сидить» уже самі по собі є просторовими, безпосередньо вказують на їх постійну локацію буття.

Водяна Русалка із Водяником живуть на дні озера: саме там шукають Русалку Потерчата на прохання «Того, що греблі рве»:

Ми спустимось на дно,

де темно, холодно,  
на дні лежить рибалка,  
над ним сидить Русалка...<sup>1</sup> (364)

Її стихія – вода. Вона здатна впливати на плесо, наводить лад між очеретами та водяними квітами, бавиться на хвилях, проте може й потопити.

На виру-вирочку,  
на жовтому пісочку  
в перловому віночку  
зав'юся у таночку! (366)

Водяник, як суворий, але турботливий батько, стереже її, за непослух сердиться: «*Іди на дно! Не смій мені зринати три ночі місячні поверх води!*» (369) Це дуже нагадує те, як батько міг насварити доньку: «*Іди додому! Не смій виходити з хати*». Тому, коли її пробує звабити «*Той, що греблі рве*», то Водяник звертається до неї досить суворо, щоправда, потім стає поблажливим:

Чудна ти, дочко! Я ж про тебе дбаю  
Таж він тебе занапастив би тільки,  
потяг би по колючому ложиську  
струмочка лісового, біле тіло  
понівечив та й кинув би самотню  
десь на безвідді (370).

А те, що вона може потопити необережних чи тих, хто не вмів поводитися на воді, – так це її сутність, тому й не викликає ні в кого здивування. Якщо цих жителів природи поважати, тримати з ними лад, знати слова- та дії-обереги, як дядько Лев, то не такі вже вони й страшні, як бачимо із твору.

Про простір буття Польової Русалки говорить Мавка Перелеснику, дорікаючи за зрадливість:

...А там же  
Твоя Русалка Польова, що в житі.  
Вона для тебе вже вінок  
зелено-ярий почала сплітати (385).

Сам Перелесник згадує й про *гірських* «русалок-літавиць», куди кличе Мавку:

---

<sup>1</sup> Тут і далі художній текст цитуємо за виданням *Українка, Леся. (1974). Лісова пісня. Вибрані твори. Київ: Дніпро. У дужках вказуємо сторінку.*

Линьмо, линьмо в гори! Там мої сестриці,  
там гірські русалки, вільні літавиці,  
будуть танцювати коло по травиці,  
наче блискавиці! (386).

Отож, бачимо, що оселя людини (хата Лукаша і його родини), за драмою, побудована не в межах людського простору – у лісі, а не в селі, яке згадується. Тому очевидно, що люди й «непрості» («інакші») не вжилися у цьому просторі разом, і межа між цими світами є хоч і тонкою, проте відчутною. Тільки люди мудрі й духовні, як дядько Лев, здатні до мирного співжиття із цими істотами. Коли він сказав Лукашу, що «будем хижку ставити», хлопець одразу ж заперечив, що «тут непевне місце». На це старий відповів:

То як для кого. Я, небоже, знаю,  
як з чим і коло чого обійтися;  
де хрест покласти, де осіку вбити,  
де просто тричі плюнути, та й годі.  
Посієм коло хижки мак-відюк,  
терлич посадимо коло порога,  
та й не приступиться ніяка сила... (372)

В образі дядька Лева чітко простежуються риси архетипу Мудрого Старого. Він спілкується з Лісовиком, бачить Пропасницю після того, як промок, коли Водяник перекинув йому човна, і замовлянням відганяє її, тобто бачить, знає й відчуває таке, чого не знають інші, з'являється там, де конче потрібний, відчуває безкорисливість та справедливість жителів лісу, наділений певною трансцендентністю. Архетип Мудрого Старого К. Юнг пов'язував із «шаманами примітивного суспільства» (Юнг, 1991: 57) і в праці «Душа и миф. Шість архетипов» зазначав: «Старий завжди з'являється в той момент, коли герой потрапляє в безнадійну ситуацію, коли врятувати його можуть лише ґрунтовні роздуми над ситуацією або щасливий випадок, тобто те, що складає функцію духа, або певного роду внутрішньопсихічний автоматизм» (Юнг, 2004: 298). Цей архетипний образ добре проглядається як один із векторів «внутрішнього» чи то «прихованого» фольклоризму авторських творів загалом, і тяглість його в українській літературі простежується від літератури доби романтизму, що частково було проаналізовано в нашій монографії «Фольклоризм української

романтичної прози» (Янковська, 2016). Такі риси дядька Лева із «Лісової пісні» Лесі Українки дуже цікаво було б простежити окремо, проте це вже тема іншого дослідження.

У розмові з Мавкою дядько Лев буквально зізнається у своїй «наполовину-інакшості», навіть у тому, що надає перевагу цьому простору:

Але, щоправда, я таки вподобав  
породу вашу лісову. Як буду  
вмирати, то прийду, як звір, до ліса, –  
отут під дубом хай і поховають... (424)

Та й сам Лісовик говорить Русалці про приятнь до цього чоловіка, хоч він і «не їхній». Коли Русалка висловлює невдоволення, що біля озера житимуть «натрутні», тобто люди, й погрожує потопити їх, аби не було тут «солом'яного духу», то він застерігає:

...Стій не квапся!  
То ж дядько Лев сидітиме в тій хижі,  
а він нам приятель. То він на жарт  
осикою та терличем лякає.  
Люблю старого. Таж якби не він,  
давно б уже не стало сього дуба,  
що стільки бачив наших рад, і танців,  
і лісових великих таємниць (373).

Проте стосовно людей загалом Лісовик має іншу думку. Він застерігає Мавку, коли вона, заслухавшись Лукашевої сопілки, закохується у хлопця (тут знову простежується мотив межі між світом людини і природи):

...Але минай людські стежки, дитино,  
бо там не ходить воля, – там жура  
тягар свій носить. Обминай їх, доню:  
раз тільки ступиш – і пропала воля! (376)

Мавка тоді щиро і з нерозумінням дивується:

Ну, як таки, щоб воля – та пропала?  
Се так колись і вітер пропаде! (376)

Для неї воля є природною духовною данністю. Ступивши все-таки на «людські стежки», тобто перейшовши межу, вона таки втрачає волю. Її духовний простір змінюється. Мавка стає заручницею свого щирого почуття. Коли вона пішла жати жито й

Польова Русалка просить не руйнувати її оселі-Дому, то Мавка із сумом говорить:

Рада б я волю вволити,  
тільки ж сама я не маю вже волі (417).

Вона ще й сама не розуміє, що втратила найдорожче.

Після смерті дядька Лева родина забуває про всі його повчання, перестороги й намагається повернути все тільки на збагачення, втрачаючи зв'язок з навколишньою природою. Килина навіть дозволила зрубати й продала дуб, під яким була могила дядька Лева, аргументуючи це Лукашу (після того, як Мавка допомогла йому повернутися до людського вигляду із вовкулаки) так:

...Дядька Лева  
нема на світі, – що з його закляття?  
Хіба ж то ти залявся або я?  
Та я б і цілий ліс продати рада  
або потеревити, – був би ґрунт,  
як у людей, не ся чортівська пуца.  
Таж тут, як вечір, – виткнутися страшно!  
І що нам з того ліса за добро? (445–446)

Для Мавки у її природному *Домі* все звичайно, без сорому, без хитрощів і корисливості. Коли вона запитує Лукаша про його почуття, то розповідає про те, як яшень залицяється до дикої рожі, на що Лукаш відповідає:

А я й не знав, що в них така розмова.  
Я думав – дерево німе, та й годі (378).

Мавка на це йому відповідає: «*Німого в лісі в нас нема нічого*» (378).

Відображений Лесею фізично простір природи ніби й інший. Населений духами, він більш вільний, кожен із них має свою сферу їх побутування, а в спілкуванні немає лукавства. Проте родинні зв'язки у лісовому *Домі* схожі на людські. Поетеса виявила неабиякі знання української міфології, світоглядних вірувань поселенців волинського краю. Згадаймо, як Лукаш запитує Мавку: «*А хто ж твій рід, чи ти його зовсім не маєш?*» (379) Мавка відповідає:

...Маю.  
Є Лісовик, я зву його «дідусю»,  
а він мене «дитинко» або «доню» (379).



А також:

...Мені здається часом, що верба,  
ота стара, сухенька, то – матуся.  
Вона мене на зиму прийняла  
і порохном м'якеньким устелила  
для мене ложе (379).

Кохання, яке спалахнуло між Лукашем та Мавкою, звісно, схоже на кохання між двома молодими людьми, тому часто трактується як повністю людські взаємини. Але, очевидно, так безоглядно не можна переносити зображені Лесею стосунки у моногенне людське середовище, хоч переплетення дійсного й недійсного (міфу) у цьому творі надзвичайно складне: воно не тільки й не стільки у фізичній сутності й присутності героїв, скільки у їх духовних конституціях. Поступово між закоханими зростає стіна нерозуміння саме через те, що вони з різних, паралельних буттєвих просторів: людського (села) й лісового (природного), перший з яких матеріально-духовний, де людина саме на фізично-матеріальному бутті великою мірою вивершує свій духовний світ; а другий – суто духовний; між ними в основі мало спільного. Це чітко простежується у вибудовуванні стосунків між героями. Різниця у розумінні власного простору для «непростих» та людей дуже відчутна: як згадувалося, для Лукаша *Дім* – це «ґрунтець» і «хата», для Мавки – ліс, озеро, луг, поле та все що їх наповнює, живе, духовне.

Мавка заради кохання переступає межу «свого» *Дому* до людського, не відаючи, якими підступними й корисливими бувають людські наміри. Лукаш спочатку захищає Мавку перед матір'ю, переконуючи у гарних намірах лісової жительки, бо навіть «*як вона глядить корів*», то вони «*більше дають набілу*» (407):

Немає відома, чим вам догодити!  
Як хату ставили, то не носила  
вона нам дерева? А хто садив  
города з вами, нивку засівав?  
Так, як сей рік, хіба коли родило?  
А ще он як умаїла квітками  
попідвіконню – любо подивитись! (407)

У цьому переконуванні знову на перший план виходить вигода, а не кохання, яким хлопець, врешті поступається, виправдовуючи матір перед Мавкою:

Їм невістки треба,  
 бо треба помочі, – вони старі.  
 Чужу все до роботи заставляти  
 не випадає... наймички – не дочки...  
 Та, правда, ти сього не зрозумієш... (412)

Мавка докладляє зусиль для такого розуміння, але її духовна природа не здатна досягнути корисливості у стосунках, надання переваги матеріальному. Її найбільшим аргументом і кроком до розуміння є слова «*Я ж пойняла усі пісні сопілоньки твоєї*» (412). На це отримує від хлопця контраргумент: «*Пісні! То ще наука невелика*» (412). Ось тут і можемо зафіксувати точку неможливості перетину на рівні розуміння представників різних духовних просторів. Очевидно, це те, що у людських стосунках Ліна Костенко назвала словами «нерівнею душ». Мавка відчуває й розуміє тільки гарне в душі хлопця й не може зрозуміти, що не воно є для нього головним, їй смутно, що «*своїм життям*» він не може «*до себе дорівнятись*»:

Не зневажай душі своєї цвіту,  
 бо з нього виросло кохання наше!  
 Той цвіт від папороті чарівніший –  
 він скарби *творює*, а не відкриває.  
 У мене мов зродилось друге серце,  
 як я його пізнала (413).

Зрештою, Мавка висновує:

Бач, я тебе за те люблю найбільше,  
 чого ти сам в собі не розумієш,  
 хоча душа твоя про те співає  
 виразно-щиро голосом сопілки... (414)

Як Лукаш почув від Мавки про дари її кохання, «неміряні, нелічені». Але коли вона заговорила з хлопцем про дар кохання, то він сказав: «*Віддячусь потім*». Ці слова були поза можливістю досягнення Мавки, яка не здатна була мислити корисливо, тому не розуміє, як можна віддячитися за кохання, що хлопець використав надто приземлено-корисливо, по-людськи грубо:

То й добре,  
 коли ніхто не завинив нікому.  
 Ти се сама сказала – пам'ятай (415).

Якось Водяна Русалка запитує Мавку, чи не шкодує вона, що покохала «людського хлопця», бо це почуття спустошило її, а «лісове» кохання не таке, на що Мавка відповідає:

Ти кажеш – каяття? Спитай березу,  
чи кається вона за тії ночі,  
коли весняний вітер розплітав  
їй довгу косу? (427)

Порушення межі, головню духовної, між простором Дому «людського» і «лісового», попри велике кохання й жертвність Мавки, обертається трагедією для всіх героїв. Ця трагедія також передана у творі просторово. У ремарках Леся подає опис Лукашевої оселі восени і зломлену Мавку: *«Починається хворе світання пізньої осені. Безлистя ліс ледве мріє проти попелястого неба чорною щетиною, а далі по узліссі снується розтріпаний морок. Лукашева хата починає біліти стінами; при одній стіні чорніє якась постать, що, знеможена, прихилилась до одвірка, в ній ледве можна пізнати Мавку: вона в чорній одежі, в сивому непрозорому серпанку, тільки на грудях красіє маленький калиновий пучечок»* (434).

Мавка не знає помсти. Вона рятує Лукаша, перевернутого Лісовиком у вовкулаку (*«В серці знайшла я тее слово чарівне, що й озвірілих в люди повертає»* (435)), чим викликає його невдоволення:

Не гідна ти дочкою ліса зватись!  
бо в тебе дух не вільний лісовий,  
а хатній рабський!» (435)

Мавка залишила свій Дім, лісовий, вільний, але й у людський її не прийняли, вона не стала у ньому своєю – у цьому її трагедія. Тому на дорікання Лісовика відповідає:

...Я тепер, як тінь, блукаю  
край сеї хати. Я не маю сили  
покинути її... (436)

Ця розмова між Лісовиком і Мавкою дуже знакова для розмежування простору людського і лісового не стільки як фізичного, як духовного: *«...Дитино бідна, чого ти йшла від нас у край понурий?»* (437). Лісовик говорить Мавці, що вона зрадила «саму себе»:

Покинула високе верховіття  
і низько на дрібні стежки спустилась.

До кого ти подібна? До служебки,  
зарібниці, що працею гіркою  
окрайчик щастя хтіла заробити  
і не змогла, та ще останній сором  
їй не дає жебрачкою зробитись (428–429).

У творі чітко проглядається народно-баладний мотив – Мавка перетворюється на вербу. Її визволяє Перелесник, а хату знищує вогонь. Людський *Дім* без духовного тепла гине. Так «жителі» лісового простору помстилися людям за неповагу до законів їхнього *Дому*. Лукаш знову на межі *Дому*-оселі й лісу, де зустрів своє кохання. Лісовому простору й надає перевагу. Цікавим у фіналі є міфологічний образ загубленої Долі. А Мавка, чи її дух, залишилися у своєму просторі. Її відродить *Дім* природи, коли «*легкий, пухкий попелець ляже, вернувшись в рідну землю, вкупі з водою там зросить вербицю, – стане початком тоді мій кінець*» (456), а дух, духовність – це те, що дає їй вічне буття: «*Ні, я жива, я буду вічно жити. Я маю в серці те, що не вмирає*» (433). У цьому й безсмертя Мавки, бо люди з верби зроблять сопілку, яка знову передаватиме спів птахів, мелодію світу природи.

### Наукова новизна

Аналіз драми-феєрії Лесі Українки «Лісова пісня» з погляду відображення у ній архетипного простору буття (у цьому випадку духовного наповнення топосу *Дім*) раніше не був предметом науково-текстологічних студій. Під час проведеного дослідження з'явилося й переконання у його необхідності для глибшого розуміння твору.

### Висновки

Отже, аналіз наповнення архетипного топосу *Дім* крізь призму драми-феєрії Лесі Українки «Лісова пісня» надав можливість її нового прочитання. Найвиразніше із універсального архетипного концепту «Дім – Поле – Храм» в аналізованому творі відображено топос *Дім*, який позначає фізичний та духовний простір буття героїв. Особливо важливого значення поетеса надає духовній субстанції *Дому*, протиставляє її у людей та «непростих» (міфологічних жителів лісу), водночас проектує, ніби приміряючи їхні стосунки та життя на людські. Письменниця однозначно надає перевагу духовному над матеріальним. Завдяки такому архетипному аналізу духовного простору буття людей та

міфологічних героїв твір постає більш осяжним у часі й просторі, бачиться «стереоскопічно», події ніби наближаються. Це дозволяє глибше зрозуміти вчинки та почуття героїв, вияснити причини ключового Мавчиного «не розумію».

### Література

- Гарасим, Я. (2011). Етноментальна аура «Лісової пісні» Лесі Українки. *Каменяр*. Інформаційно-аналітичний часопис ЛНУ ім. Івана Франка, 7, жовтень.
- Голобородько, Я. (2007). Емблематичність як вираження енігматичності. *Слово і Час*. 2007, 8, 83-85.
- Демська-Бурдзуляк, Л. (2009). *Драма свободи в модернізмі. Пророчі голоси драматургії Л. Українки*. Київ: Академвидав.
- Забужко, О. (2014). *Notre Dame d'Ukraine. Українка в конфлікті міфологій*. Київ: КОМОРА.
- Кирилюк, О. (2000). Українська міфологія та універсальна культурна структура «Лісової пісні» Лесі Українки. *Універсальні виміри культури*. Одеса, 2000, 173–183.
- Кирилюк, О. (2000) Універсально-культурні структури міфологічних підвалин масової політичної свідомості. *Універсальні виміри культури*. Одеса, 27–38.
- Кримський, С. (2008). Архетипи української культури. *Під сигнатурою Софії*. Київ: Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 301–319.
- Кримський, С. (2006). Архетипи української ментальності. *Проблеми теорії ментальності*. Київ: Наукова думка, 273–301.
- Кримський, С. (2010). Дім – Поле – Храм. *Про софійність, правду, смисли людського буття*. Київ: ІФНАНУ, 426–439.
- Скупейко, Л. (2006). *Міфопоетика «Лісової пісні» Лесі Українки*. Київ: «Фенікс».
- Мірошниченко, Л. (2011). *Леся Українка. Життя і тексти*. Київ: Смолоскип.
- Моклиця, М. (2017). *Алегоричний код літератури, або Реабілітація алегорії триває*. Київ: Кондор.
- Українка, Леся. (1974). *Лісова пісня. Вибрані твори*. Київ: Дніпро. 362–463.
- Юнг К. Г. (2013). *Архетипи і колективне несвідоме*. Львів: Астролябія.
- Юнг К.–Г. (1991). *Архетипи и символы*. Москва: Ренесанс.
- Юнг К.–Г. (2004). *Душа и миф. Шесть архетипов*. Минск: Харвест.
- Янковська Ж. (2016). *Фольклоризм української романтичної прози*. Львів: НВФ «Українські технології».
- Ярош, Л. (2000). Метамова поезії в темі пробудження душі в «Лісовій пісні» Лесі Українки (філософський аспект). *Універсальні виміри культури*. Одеса, 166–172.

## References

- Harasym, Ya. (2011). Etnomentalna aura «Lisovoi pisni» Lesi Ukrainky [Ethnomental aura of Lesia Ukrainka's «Forest Song»]. *Kameniar*. Informatsiino-analitychnyi chasopys LNU im. Ivana Franka, 7, October (in Ukrainian).
- Holoborodko, Ya. (2007). Emblematychnist yak vyrazhennia enigmatychnosti. [Emblematicity as an Expression of Enigmaticity] *Slovo I Chas*. 2007, 8, 83–85 (in Ukrainian).
- Demska-Burdzuliak, L. (2009). *Drama svobody v modernizmi. Prorochi holosy dramaturhii L. Ukrainky* [The Drama of Freedom in Modernism. Prophetic Voices of L. Ukrainka's Drama]. Kyiv: Akademydav (in Ukrainian).
- Zabuzhko, O. (2014). *Notre Dame d'Ukraine. Ukrainka v konflikti mifolohii* [Notre Dame d'Ukraine. Ukrainka in the conflict of mythologies]. Kyiv: KOMORA (in Ukrainian).
- Kyryliuk, O. (2000). Ukrainska mifolohiia ta universalna kulturna struktura «Lisovoi pisni» Lesi Ukrainky [Ukrainian Mythology and the Universal Cultural Structure of Lesya Ukrainka's «Forest Song»]. *Universalni vymiry kultury*. Odesa, 173–183 (in Ukrainian).
- Kyryliuk, O. (2000). Universalno-kulturni struktury mifolohichnykh pidvalyn masovoi politychnoi svidomosti [Universal and Cultural Structures of Mythological Foundations of Mass Political Consciousness]. *Universalni vymiry kultury*. Odesa, 27–38 (in Ukrainian).
- Krymskyi, S. (2008). Arkhetypy ukrainskoi kultury [Archetypes of Ukrainian Culture]. *Pid syhnaturoiu Sofii*. Kyiv: Vydavnychiy dim «Kiyevo-Mohylianska akademiia», 301–319 (in Ukrainian).
- Krymskyi, S. (2006). Arkhetypy ukrainskoi mentalnosti [Archetypes of the Ukrainian Mentality]. *Problemy teorii mentalnosti*. Kyiv: Naukova dumka, 273–301 (in Ukrainian).
- Krymskyi, S. (2010). Dim – Pole – Khram [Home – Field – Temple]. *Pro sofiinist, pravdu, smysly liudskoho buttia*. Kyiv: IFNANU, 426-439 (in Ukrainian).
- Skupeiko, L. (2006). *Mifopoetyka «Lisovoi Pisni» Lesi Ukrainky* [Mythopoetic of Lesya Ukrainka's «Forest Song»]. Kyiv: «Feniks» (in Ukrainian).
- Miroshnychenko, L. (2011). *Lesia Ukrainka. Zhyttia i teksty* [Lesia Ukrainka. Life and Works]. Kyiv: Smoloskyp (in Ukrainian).
- Moklytsia, M. (2017). *Alehorychnyi kod literatury, abo Reabilitatsiia alehorii tryvaie* [Allegorical Code of Literature, or Rehabilitation of Allegory Continues]. Kyiv: Kondor (in Ukrainian).
- Ukrainka, Lesia. (1974). *Lisova pisnia* [«Forest Song»]. Kyiv: Dnipro. 362–463 (in Ukrainian).
- Jung, C.-G. (2013). *Arkhetypy I kolektyvne nesvidome*. Lviv: Astroliabia (in Ukrainian).
- Jung, C.-G. (1991). *Arkhetypy i simvoly*. Moscow: Renesans (Russian).
- Jung, C.-G. (2004). *Dusha i mif. Shest arkhetipov*. Minsk: Kharvest (Russian).

Yankovska, Zh. (2016). *Folkloryzm ukraïnskoi romantychnoi prozy*. Lviv: NVF "Ukrainski tekhnolohii" (in Ukrainian).

Yarosh, L. (2000). Metamova poezii v temi probudzhennia dushi v «Lisovii Pisni» Lesi Ukrainky (filosofskyi aspekt) [Poetry Metalanguage in the Theme of Awakening of the Soul in Lesya Ukrainka's «Forest Song» (A Philosophical Aspect)]. *Universalni vymiry kultury*. Odesa, 166–172 (in Ukrainian).

**Zhanna Yankovska. The Spiritual Foundations of «Home» as a Living Space through a Prism of Lesia Ukrainka's «Forest Song».** Lesya Ukrainka's works and their study have never lost their relevance. Such studies are even more timely today when it is the 150th anniversary of the poet's birth.

Lesya Ukrainka's drama-extravaganza «Forest Song» is one of her most read and studied works. However, with the emergence of new methodological approaches, there are more opportunities for its deeper comprehension and interpretation.

The *purpose* of this study is to analyze the work at the intersection of literary criticism, ethnophilosophy, and ethnocultural studies, namely to trace how the work reflects the spiritual foundations of the topos *Home*. *The methodological foundation* for this paper is the universal archetypal concept «Home – Field – Temple», suggested by S. Krymskyi for the analysis of the realities of Ukrainian culture, including literary works. The scholar managed to outline possible vectors of research in this field. Therefore, it can be claimed that the interdisciplinary approach and the *method* of archetypes proved to be effective here.

The research has shown that in the drama extravaganza «Forest Song», the most manifested of the three topoi of this concept is the topos *Home*, and not so much its material as its spiritual content, which has become the subject of the study. For the characters of the work, this area turned out to be multifaceted and polysemantic. The notion of *Home* as a physical and spiritual space of existence for Lukash, Kylyna, Uncle Lev, Mavka, Rusalka, Vodianyk, Lisovyk, and other characters varies, as, in fact, does their nature. Therefore, *Home* for each of them is also filled with different values, although they are correlated within human feelings and relationships. There is a very thin line between myth and reality in the work. Giving preference to material values over spiritual ones, actually, destroys the *Home* of the Human. Free from self-interest and greed, the *Home* of Nature lives by its own laws and is capable of self-renewal. This is what caused the misunderstanding between these topoi, and therefore between the main characters, Lukash and Mavka, and did not allow their love to come true.

**Keywords:** Lesya Ukrainka's drama-extravaganza «Forest Song», the concept «Home – Field – Temple», topos *Home*, spiritual foundations of *Home*.

---

Янковська Жанна Олександрівна – доктор філологічних наук, професор кафедри філософії та культурного менеджменту Національного університету «Острозька академія», <https://orcid.org/0000-0002-7846-2796>; [zanna.malva@gmail.com](mailto:zanna.malva@gmail.com)

## Поезія

УДК 821.161.2-1.09

Алла Віннічук, Віктор Крупка

### Поезія «Красо України, Подолля!» Лесі Українки: принципи візуальності

**Метою** розвідки є дослідження поезії «Красо України, Подолля!» в аспекті її візуальних характеристик, що сприяє комплексному науковому прочитанню означеного твору Лесі Українки.

**Методи й методики.** З цією метою використано ключові аспекти рецептивної естетики, які в сукупності з текстологічним та історико-літературним методами уможливають синтетичний підхід до висвітлення проблеми.

**Результати.** У статті вперше зацентровано на художній специфіці візуальних параметрів, які значною мірою увиразнюють сприйняття реципієнтом художнього твору, його виразності, настроєвості, енергетичної цільності.

**Висновки.** Під час дослідження було означено місце поезії «Красо України, Подолля!» в циклі «Подорож до моря», відповідно, у збірці «На крилах пісень» (1892) та усій поетичній творчості письменниці, окреслено її вписаність у мистецький набуток літературного краєзнавства подільського краю (як Хмельниччини, так і Вінниччини), висвітлено життєпис Лесі Українки та родини Косачів, пов'язані з цими місцями.

Візуально-художній вимір поезії розкривається завдяки своєрідності яскравого пейзажу подільського краю, який сприймається зором обсерватора і передається крізь призму його відчуттів реципієнту. Важливими композиційними прийомами є обрамлення й пейзажні замальовки краєвидів подільської природи, відображені у трьох «кадрах», швидка зміна яких зумовлена рухом потяга.

Висвітлено також творчі паралелі в зображенні візійних доміант з поетичною творчістю Тараса Шевченка, зокрема поемою «Княжна», які мають однакові об'єкти навколишньої дійсності, а різняться лише основними й допоміжними фокусами уваги обсерватора. З'ясовано, що народнопоетична традиція істотно впливала на розвиток класичної української літератури і забезпечувала тяглість історико-літературного процесу.

**Ключові слова:** рецептивна естетика, романтизм, поетична візія, традиція, рустикальність, творча еволюція



## Вступ

«Тріада Шевченко – Франко – Леся Українка як символ українства» (Скупейко, 2016) є визначальною домінантою в українському історико-літературному процесі і, власне, виформовує його цілісність і поступальність ще й на регіональному рівні, зокрема в аспекті висвітлення ключових проблем літературного краєзнавства.

Для літератури Поділля традиційними є теми: «Тарас Шевченко і Поділля», «Михайло Коцюбинський і Іван Франко», «Родина Косачів на Поділлі», відповідно, особливо значущими стають твори, які безпосередньо чи опосередковано торкаються географічного локусу краю. Так, подільські мотиви у творчості Тараса Шевченка відображені в поемах «Гайдамаки», «Відьма», вірші «Меж скалами, неначе злодій», повісті «Варнак», у творчості Лесі Українки – поезія «Красо України, Подолля!», яка стане об'єктом дослідження в розвідці.

Цей вірш Лесі Українки належить до циклу «Подорож до моря» (збірка «На крилах пісень» (1892)), який, окрім означеного твору, вміщує такі поезії: «Прощай, Волинь! прощай, рідний куточок!», «Далі, все далі! он латані ниви...», «Сонечко встало, прокинулось ясне...», «Великеє місто. Будинки високі...», «Далі, далі від душевного міста!», «Ой високо сонце в яснім небі стало...», «Вже сонечко в море сіда...», «Кінець подорожі...».

Інтерпретаційний дискурс поезії «Красо України, Подолля!» варто розглядати в контексті означеного циклу, оскільки кожен із віршів є складником певної ідейно-художньої єдності (недарма літературознавець і літературний критик Борис Якубський, який до того ж був дослідником, текстологом і видавцем творів Лесі Українки, означає його поемою). Крім того, цикл можна тлумачити як ліричний щоденник-путівник, де авторка описує свої враження про місце, з якими знайомиться вперше і, здавалося б, не зупиняючи погляд на дрібницях, фіксує саме ту мить і суть, яка була потрібна для творчого осяяння.

Аналізуючи означений цикл, Б. Якубський зазначає: «На рівні тодішнього її розвитку, і – що особливо варто уваги – на рівні навіть тодішнього розвитку нашої поезії, цей твір має своє й неабияке значення.

Романтизм тут щирий, не фальшивий, не епігонічний; думки та настрої, хоч і сентиментальні, але вириваються так само щиро й

молодо. Для шістнадцятилітнього читача ця поезія шістнадцятилітньої поетки і сьогодні зберігає всю свою свіжість і молоду силу» (Якубський). Більш категоричним у своїх судженнях і прискіпливим до оригінальності поетичного циклу Лесі Українки є Михайло Драй-Хмара: «Від'їжджаючи з Волині до Криму, Леся прощається з нею, як з «рідним куточком», і з сумом залишає соснові бори Славути і «Случі рідної веселі береги» (Драй-Хмара, 1926: 28). Науковець зазначає: «З великою любов'ю говорить вона й про Поділля. Але у всіх цих віршах не відчувається справжня природа чи то Волині, чи Поділля – замість Волині можна поставити Поділля або щось інше і навпаки. Скрізь тут природа ідеалізована, змальована в якомусь народно-Шевченківському стилі. Це ні більше, ні менше, як звичайні трафарети, що подибуємо їх у письменників народно-романтичної школи» (Драй-Хмара, 1926: 28).

Літературознавчі розвідки наступних десятиліть суттєво не відрізнялися від раніше написаних. Так, Олег Бабишкін відзначає, що «Подорож до моря» – це пісня красі рідної природи, один з блискучих зразків пейзажної лірики» (Бабишкін, 1955: 8). А Михайло Вишняк увиразнює цю тезу, акцентуючи на соціальному складнику вірша: «Тут можна говорити про продовження Лесею Українкою літературних традицій від Шевченка до Франка, про використання ними пейзажу як засобу контрасту, протиставлення ідилій і реалій світу» (Вишняк, 2007: 14). Літературознавець вказує на те, що «вона [Леся Українка – авт.] дає не розлогі картини реальності, як, скажімо, Шевченко в знаменитій поемі «Сон» після ідилічної картини – ранкового пейзажу, а лише якісь деталі, окремі її штрихи, проте досить влучні й образні, виразні і яскраві, що зразу ж повертають читача від ідилій до реалій життя» (Вишняк, 2007: 14). Отже, літературно-критичні судження дослідників творчості Лесі Українки про цикл віршів «Подорож до моря» хоча й стосуються здебільшого змістового наповнення, проте увиразнені окресленням художньої майстерності мисткині слова крізь призму опозиції традиція/новаторство, де амплітуда трактувань коливається від схвальної оцінки Б. Якубським – до доволі категоричної думки щодо художньої самобутності юної Лесі Українки М. Драй-Хмарою. Для нашої студії поезія «Красо України, Подолля!» цікава насамперед як вияв зачудування краєм і як певна висхідна раннього доробку геніальної української поетеси в її творчій еволюції.

Вірш «Красо України, Подолля!», зважаючи на маршрут прямування письменниці залізницею, більше відображає враження, пов'язані з Хмельниччиною (станції: Рівне, Здолбунів, Острогож, Шепетівку, Полонне...), та й опісля поїздки Леся Українка побувала в Полонному (як зазначає Петро Надуваний у розвідці «Леся Українка і Поділля»), бо цей населений пункт належав до Звягельського повіту Волинської губернії (Надуваний, 2017: 5). Однак літературно-красознавче дослідження «Родина Косачів і Поділля» (Родина Косачів, 2011), авторами якого є К. Завальнюк, І. Журавлівський і Т. Стецюк висвітлює перебування родини Косачів на Вінниччині у 20-і роки ХХ століття: згадуються населені пункти, які відвідала їхня родина, особливу увагу приділено Могилеву-Подільському, де вони проживали з 1920 до 1924 року.

Тут мріяла оселитися й Леся Українка, про що писала в листі до матері від 21 березня 1908 року: «Маримо ми, коли б якось врядитись, як не в Криму (що страшенно трудно), то в Бессарабії або в Південному Поділлі» (Українка, 1979, т. 12: 242). В одному з наступних листів від 27 червня 1908 року вона зазначає: «Зрештою, жити на Україні нам можна було б не далі на північ, як Могилів-Подільський» (Українка, 1979, т. 12: 247). А згодом у листі до Б. Грінченка висловить наступне: «А як уже не змога або нехить вам їхати на чужину, то може, ліпше, ніж у Криму, було б понад Дністром, у Кам'янці, сей курортик тепер дуже вилюднів, а проте ще не навчився так обдирати людей, як «русская Ривьера», клімат там гарний, околиця гарна, а народ рідний. Я б там з охотою жила, коли б вибір житла залежав від мене» (Українка, 1979, т.12: 282). Проте мріям письменниці не судилося збутися, хоча на думку дослідників (і про це стверджує лист сестри Ісидори Косач-Борисової), Леся Українка ще зовсім юною таки побувала в Могилеві-Подільському, а також разом із матір'ю Оленою Пчілкою могла гостювати в родини Старицьких у селі Карпівка.

**Мета** статті – розкрити ідейно-естетичні принципи візуальності в поезії «Красо України, Подолля!» Лесі Українки в літературному контексті доби.

### **Методи й методики**

Провідною методологією розвідки є рецептивна естетика, яка у взаємодії з традиційним аналізом художнього тексту й естетичних

практик дозволяє окреслювати нові грані наукової рецепції поетичної творчості Лесі Українки.

### **Виклад основного матеріалу**

Одним із ключових принципів художньої рецепції циклу «Подорож до моря», зокрема поезії «Красою України, Подолля!», є візуальний, який увиразнює зорові образи й пейзажні картини, що є цілком закономірним з огляду на духовний досвід й особливості психофізіологічних процесів авторки. Г.Клочек у монографічному дослідженні «Поетика візуальності Тараса Шевченка» зазначає, що «літературний текст не є суцільно візуальним, сконцентрованим лише на відтворенні у свідомості читача зорових уявлень, <...> візуальні й не-візуальні моменти в одному художньому тексті перебувають у взаємозалежних, синергетичних відношеннях» (Клочек, 2013: 12).

У вірші «Красо України, Подолля!» можна виділити два основні композиційні складники: обрамлення та пейзажний малюнок подільського краю, відображений у трьох «кадрах», швидка зміна яких зумовлена рухом потяга, в якому Леся Українка подорожувала до Чорного моря. Власне, обрамлення як своєрідний композиційний прийом певним чином звужує візуалізацію пейзажу, не дає йому можливості вийти за позатекстові межі поезії. Його наявність, напевно, як зазначають дослідники творчості Лесі Українки, обумовлена традицією народницької літератури і поезії зокрема.

Про ранній період творчості письменниці літературознавиця Віра Агеєва зазначає: «І юна Лариса Косач самовіддано старалася бути Лесею Українкою: «співала» про слово – гострий меч, про Україну – «нашу бездолюну матір», плакала над її долею, живописала «красу України – Подолля», палко мріяла про визволення рідного краю...» (Агеєва, 2001: 8). Сформований саме такими факторами світогляд авторки зумовлює написання першої-останньої строфи вірша:

*Красо України, Подолля!*

*Розкинулось мило, недбало!*

*Здається, що зроду недоля,*

*Що горе тебе не знавало! (Українка, 1975, т. 1: 92) –*

де шевченківська традиція є доволі таки відчутною, бо пейзажна картина і соціальна дійсність контрастують між собою, хоча і не безпосередньо, проте вияв цього контрасту набуває домінантного звучання саме завдяки обрамленню. Свідомість і художнє мислення

поетеси циркулюють і наповнюють візуальні малюнки тими смислами, які характеризують творчий портрет зовсім юної Лесі Українки.

У цій строфі поетичною сентенцією є рядок «Красо України, Подолля!», який для митців та й для пересічних подолян-українців набув ще й сакрального звучання.

Другий рядок «Розкинулось мило, недбало!» з наступними перебуває в певних внутрішніх суперечностях, бо є пропедевтичною деталлю для рецепції пейзажного малюнка і зумовлює, здавалося б, налаштування на легкий настрій замилювання картинами рідної природи, якби не два останніх рядки строфи, які змушують реципієнта повернутися до соціальних реалій актуальної авторці української дійсності.

Навряд чи варто говорити про особливу глибину «кіномови» та багатокadroвість у досліджуваній поезії, проте беззаперечною є її романтична притягальність, що зумовлює популярність серед читачів. Насправді, тут можна розглянути не три, а два «кадри», бо друга і третя строфи поєднані між собою, тому «кадр» залишається тим же, однак зір реципієнта услід за поглядом поетеси поступово занурюється у його продовження, зміщуючись настільки, наскільки це можливо зробити, позираючи у вікно потягу під час його руху.

Отже, строфи –  
*Онде балочка весела,  
В ній хороші, красні села,  
Там хати садками вкриті,  
Срібним маревом повиті,  
Коло сел стоять тополі,  
Розмовляють з вітром в полі,*

*Хвилюють лани золотії,  
Здається, без краю, – аж знову  
Бори величезні, густії*

*Провадять таємну розмову* (Українка, 1975, т. 1: 93) –  
перегукуються з Шевченковим панорамний «кадром» з поеми «Княжна»: «Село! І серце одпочине: / Село на нашій Україні – / Неначе писанка, село. / Зеленим гаєм поросло. / Цвітуть сади, біліють хати, / А на горі стоять палати, / Неначе диво. А кругом /

Широколистії тополі, / А там і ліс, і ліс, і поле, / І сині гори за Дніпром. / Сам Бог витає над селом» (Шевченко, 1999: 325).

І в першому, і в другому випадку село показане в романтично-сентиментальному вимірі: у Шевченка – «неначе писанка, село», в Лесі Українки – «в ній хороші, красні села»; наступний компонент хата як вияв людського буття і садок як її продовження, але уже за основною її межею: У Шевченка – «цвітуть сади, білють хати», у Лесі Українки – «там хати садками вкриті, / срібним маревом повиті». Для відтворення ще однієї деталі – *тополь* – в Шевченка потрібно наблизити «камеру» і налаштувати «фокус», аби чіткіше його «побачити» – «А кругом / Широколистії тополі»; в Лесі Українки просто змістити дещо ракурс «кадру» – «Коло сел стоять тополі, / Розмовляють з вітром в полі». Наступні деталі «кадрів», маємо на увазі *поле і ліс*, для Шевченка є менш значущими і такими, які, напевно, можна побачити периферійним зором (бо в центрі уваги таки село!) – «А там і ліс, і ліс, і поле», для Лесі Українки значно увиразнюють «кадр», роблять його довершеним, масштабнішим – «Хвилюють лани золотії, / Здається, без краю – аж знову / Бори величезні, густії / Проводять таємну розмову». Отже, багато в чому схожі візуальні ряди картин природи в Тараса Шевченка й Лесі Українки зумовлені не лише народницькою традицією, яка перебувала в силовому полі постаті Великого Кобзаря, вони, на думку Лесі Генералюк, «будучи константами української ментальності або ж етнічними образами-концептами, є водночас елементами архетипного пейзажу – ландшафту, що представляє лице епохи і народу» (Генералюк, 2009: 3). Це, власне, ті етноментальні світовияви, які на довгий час залишилися в художній свідомості поетів рустикального дискурсу в українській літературі як ХІХ, так і ХХ століть.

Повертаючись до аналізу першого «кадру» поезії «Красо України, Подолля», хочемо відзначити, що він є динамічним і доволі швидко змінює перспективу зображення об'єкту. Село постає у своїй ідилічній, начеб первозданній красі садків. З огляду на рядок «срібним маревом повиті» можна припустити, що це вранішній пейзаж. Майже прозорий туманець надає йому якоїсь легкої настроєвості, повної умиротвореності й навіть загадковості.

Доволі швидко ракурс «кадру» змінюється – і на передньому плані видніються тополі, які поєднують село з полем. Вони радше є

декоративною, ніж символічною деталлю пейзажу, хоча, зважаючи на багатотомову народнопоетичну традицію, використання цього архетипного образу є доречним, а в аспекті дослідження вірша може стати в нагоді коментар В. Войтовича: «Біля цих дерев людина відчуває полегкість, бо вони очищують повітря від шкідливих духів» (Войтович, 2002: 139). Хоча поле і видається поетесі безкраїм ще й тому, що таких великих ланів вона не бачила, і це дає можливість зрозуміти читачу, що в подорожі вона перебувала у другій половині літа, проте доволі швидко в центрі пейзажної картини з'являється **бір** – рідний для ока молодій поетесі об'єкт, і виникає враження, що в її душу закрадається ностальгійний настрій: «*Бори величезні, густії / Проводять таємну розмову*».

У поезії «Прощай, Волинь...» читаємо: «Славути красної бори соснові». І тут маємо зазначити про «Лісову пісню» поетки та лист до матері, в якому вона зізнається: «Мені здається, що я просто згадала наші ліси та затужила за ними...» (Українка, 1979, т. 12: 378), а також до Агатангела Кримського уже після написання драми-феєрії: «... Я не згадую лихом волинських лісів. Сього літа, згадавши про них, написала «драму-феєрію» на честь їм, і вона дала мені багато радощів, хоч я й відхорувала за неї (без сього вже не йде!)» (Українка, 1975, т.5: 32). Власне, означений фактаж дає підстави говорити про успадковану з дитинства любов Лесі Українки до волинських лісів, яким присвятила своє серце і душу – «Лісову пісню».

Другий «кадр» –  
Он ярочки зелененькі,  
Стежечки по них маленькі,  
Перевиті, мов стрічечки,  
Збігаються до річечки,  
Річка плине, берег рвучи,

Далі, далі попід кручі...(Українка, 1975, т. 1: 93) – є увиразненням типового зразка зображення природи подільського краю. Природний ландшафт увиразнює сприйняття поезії, зокрема охудожнення ярів та річок надає описуваній місцевості особливої неповторності. Пейзажні замальовки насичені пестливими формами, що споріднює цей образ з народнопісенними відповідниками, які гармонізують «кадр», дають йому можливість набути певного узагальнення, яке стало виразником обрамлення в сентенції вірша.

**Наукова новизна** статті полягає в тому, що в ній уперше здійснено аналіз візуальних принципів як ключових параметрів рецептивної естетики в поезії «Красо України, Подолля!» Лесі Українки у контекстуальному вимірі; узагальнено погляди літературознавців і краєзнавців про вписування поетки в історико-літературні колізії Поділля кінця ХІХ – початку ХХ століття.

### Висновки

Поезія «Красо України, Подолля!» Лесі Українки має виразний сентиментально-романтичний світовияв візуальності, який попри лаконічну палітру образів, сприяє тому, що реципієнт услід за поглядом авторки насолоджується красою Поділля, вбирає в себе її емпатію, поліфонічну образність, яка перегукується з Шевченковою, та дає можливість спостерегти початки творчої еволюції однієї із найяскравіших особистостей в історії українського письменства.

### Література

- Агеева, В. (2001). *Поетеса зламу століть : творчість Лесі Українки в постмодерній інтерпретації*. Київ: Либідь.
- Бабишкін, О. (1955). *Леся Українка в Криму*. Сімферополь : Кримвидав.
- Вишняк, М. (2007). Жанрова своєрідність кримської лірики Лесі Українки. *Леся Українка і сучасність : зб. наук. праць*. Луцьк: РВВ «Вежа» Волинського національного університету ім. Лесі Українки, т. 4, кн. 1, 11–33.
- Войтович, В.М. (2002). *Українська міфологія*. Київ: Либідь.
- Генералюк, Л. (2009). Пейзаж-гіпотипозис (пластичний пейзаж) у творчості Шевченка. *Актуальні проблеми слов'янської філології. Серія: Лінгвістика і літературознавство, ХХ*, 39–46.
- Драй-Хмара, М. (1926). *Леся Українка: життя і творчість*. Харків: Держ. вид-во України.
- Клочек, Г. (2013). *Поетика візуальності Тараса Шевченка: монографія*. Київ: Академвидав.
- Надуваний, П. (2017). *Леся Українка і Поділля. Українська літературна газета*. 16 (25 серп.), 5.
- Родина Косачів і Поділля* (2011): літ.-краєзн. за ред. К.В. Завальнюка та ін. Вінниця: Державна картографічна фабрика.
- Скупейко, Л. (2016). Леся Українка і Т. Шевченко: колізії сприйняття. *Слово і Час*, 12, 18–22.
- Українка, Л. (1975–1979). *Зібрання творів у 12 томах*. Київ: Наукова думка.
- Шевченко, Т. (1999). *Кобзар*. Київ: Дніпро.
- Якубський, Б. Подорож до моря. <https://www.l-ukrainka.name/uk/Guide/JakubskyBorys/TravelToSea.html>



## References

- Ageieva, V. (2001). *Poetesa zlamu stolit: tvorchist Lesi Ukrainky v postmodernii interpretatsii*. Kyiv: Lybid (in Ukrainian).
- Babyshkin, O. (1955). *Lesia Ukrainka v Krymu*. Simferopol: Krymvydav (in Ukrainian).
- Vyshniak, M. (2007). Zhanrova svoieridnist krymskoi liryky Lesi Ukrainky. *Lesia Ukrainka i suchasnist: zb. nauk. prats*. Lutsk: PVV «Vezha» Volynskogo natsionalnogo universytetu im. Lesi Ukrainky, t. 4, kn. 1, 11–33 (in Ukrainian).
- Voitovych, V.M. (2002). *Ukrainska mifologiiia*. Kyiv: Lybid (in Ukrainian).
- Generaliuk, L. (2009). Peizazh-gipotyzys (plastychnyi peizazh) u tvorchosti Shevchenka. *Aktualni problemy slovianskoi filologii. Seriiia. Lingvistyka I literaturoznavstvo*, XX, 39–46 (in Ukrainian).
- Drai-Khmara, M. (1926). *Lesia Ukrainka: zhyttia i tvorchist*. Kharkiv: Derzh. vyd-vo Ukrainy (in Ukrainian).
- Klochek, G. (2013). *Poetyka vizualnosti Tarasa Shevchenka: monografiia*. Kyiv: Akademvydav (in Ukrainian).
- Naduvanyi, P. (2017). Lesia Ukrainka i Podillia. *Ukrainska literaturna gazeta*. 16 (25 serp.), 5 (in Ukrainian).
- Rodyna Kosachiv i Podillia (2011): lit.-kraiezn. za red. K.V. Zavalnika ta in. Vinnytcia: Derzhavna kartografichna fabryka (in Ukrainian).
- Skupeiko, L. (2016). Lesia Ukrainka i T. Shevchenko: koliziii spryiniattia. *Slovo i Chas*, 12, 18–22 (in Ukrainian).
- Ukrainka, L. (1975–1979). *Zibrannia tvoriv u 12 tomah*. Kyiv: Naukova dumka (in Ukrainian).
- Shevchenko, T. (1999). *Kobzar: Dnipro* (in Ukrainian).
- Yakubskiy, B. Podorozh do moria. <https://www.l-ukrainka.name/uk/Guide/JakubskyBorys/TravelToSea.html> (in Ukrainian).

### **Alla Vinnichuk, Victor Krupka. Poetry «Beauty of Ukraine, Podolya! » by Lesya Ukrainka: Principles of Visuality.**

**The purpose** of the investigation is to observe the poetry "Beauty of Ukraine, Podolia! » in terms of its visual characteristics, which contributes to a comprehensive scientific reading of this textbook work by Lesya Ukrainka.

**Methods and techniques.** For this purpose, the key aspects of receptive aesthetics are used, which in combination with textual and historical-literary methods allow a synthetic approach to the coverage of the problem.

**Results.** The article for the first time focuses on the artistic specifics of visual parameters, which largely express the recipient's perception of the work of art, its expressiveness, mood, energy integrity.

**Conclusions.** During the research, the place of poetry «Beauty of Ukraine, Podolia! » in the cycle «Journey to the Sea», respectively, in the collection «On the Wings of Songs» (1892) and all the poetic works of the writer, outlines her inscribed

in the artistic heritage of literary local lore of Podolsk region (both Khmelnytsky and Vinnitsa) and the Kosach families associated with these places.

The visual and artistic dimension of poetry is revealed due to the originality of the bright landscape of the Podolsk region, which is perceived by the observer and is transmitted through the prism of his feelings to the recipient. An important component is the compositional factor, which has a clear frame and pictures of landscapes of Podolsk nature, reflected in three «frames», the rapid change of which is due to the movement of the train.

Creative parallels in the depiction of visual dominants with the poetic work of Taras Shevchenko, in particular the poem «Princess», which have the same objects of the surrounding reality, but differ only in the main and auxiliary focuses of the observer. It was found that the folk poetry tradition significantly influenced the development of classical Ukrainian literature and ensured the longevity of the historical and literary process.

**Keywords:** receptive aesthetics, romanticism, poetic vision, tradition, rusticity, creative evolution

---

Віннічук Алла Петрівна – кандидат філологічних наук, доцент, завідувач кафедри української літератури Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського, <https://orcid.org/0000-0003-0359-4169>; [alla\\_vinnichuk@mail.ru](mailto:alla_vinnichuk@mail.ru)

Крупка Віктор Петрович – кандидат філологічних наук, старший викладач кафедри української літератури Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського, <https://orcid.org/0000-0002-2320-8045>; [viktor\\_krupka@ukr.net](mailto:viktor_krupka@ukr.net)

## «І лаври, і квіти, і терни»: тема митця і мистецтва у поезії Лесі Українки (флористичний дискурс)

Статтю присвячено дослідженню ліричних творів Лесі Українки, які вирізняються темою митця і мистецтва, вираженою через художню концептуалізацію рослинних образів. Флористичний дискурс в обраних для дослідження текстах представлений образами, що є наскрізними у творчості Лесі Українки і актуалізація яких слугує засобом не лише естетизації, а й сакралізації поезії. Узятий до огляду біографічний чинник має великий вплив на образотворення, а відтак і на загальну концепцію флористичних мотивів у межах текстів та поза ними. Простежено еволюцію у задіюванні авторкою рослинних образів: від переважно алегоричних і проартикульованих у традиційному «форматі», до символічних із привнесенням нових авторських значень та відтінків, що дозволяє трактувати їх як метатекстові одиниці. Дослідження поезії Лесі Українки з позицій літературознавчої флористики дало можливість глибше оцінити мотиви й ідейно-сенсову палітру її творчості, розширити межі розуміння ліричного доробку авторки через пропонування новий рівень наукового прочитання. Також проаналізовано специфіку функціонування і впливу флористичної концептосфери на текст та його реципієнта, специфіку авторської рецепції заявленої назвою статті теми, що, власне, і поставлено за **мету**. **Теоретичною базою** розвідки стали дослідження останніх років, авторами яких є С. Романов, Т. Гундорова, Н. Мафтин та інші. З'ясовано, що Леся Українка охоче послуговується узагальненим образом квітів для вираження власних ідей та переконань щодо того, ким є митець і чим визначається його творчість. Виявлено, що образ тернового вінка тісно пов'язаний із образом лаврового і є незмінною ознакою справжнього митця, котрий свідомо обирає для себе шлях творчості попри численні випробування, які на нього чекають. **Результатами** дослідження доведено, що Леся Українка утверджує новий для вітчизняної традиції ідеал митця-модерніста. Покликання такого митця полягає не лише у сповіданні абстрактних ідеалів, ненастанній боротьбі за краще майбутнє і самовідданому патріотизмі. Передовсім йдеться про усвідомлення особистістю власного призначення через творчість, самоаналіз, пізнання світу і взагалі сприйняття й «розігрування» життя як творчого акту. Як **висновок** можна ствердити, що істинний митець, а ним є сама Леся Українка, з гідністю приймає і квіти, і лаври, і терни, повсякчас торуючи шлях самовдосконалення і духовного та інтелектуального зростання.

**Ключові слова:** митець, модерніст, мистецтво, творчість, флористичний дискурс, рослинні образи, квіти, терен, лавр.

### Вступ

Тема митця, мистецтва, їхнього призначення у житті є однією із провідних у творчості багатьох письменників. Це не випадково і навіть закономірно, адже роздумуючи над цим, письменник виходить на шлях самоаналізу і самопізнання. Важливим є те, якими методами і творчими засобами автор виражає свою позицію, до яких мистецьких прийомів удається, які образи обирає (чи вони обирають його). Велику роль відіграють також художні деталі та мотиви, бо навіть вони допомагають виокремити певні тенденції чи закономірності творчого саморуху, дають можливість простежити розвиток мислення і зростання/дозрівання митця як особистості. Флористичний дискурс тут посідає важливе місце вже бодай тому що рослини, а надто квіти, з'являються чи не в кожного поета і обов'язково мають вплив на текст. У ліриці Лесі Українки рослинні мотиви представлені особливо яскраво і то впродовж майже всього творчого шляху – метафорично, алегорично чи символічно забарвлені.

**Мета** дослідження – з'ясувати, як саме флористичний дискурс реалізовано авторкою у розкритті ролі митця і мистецтва, які впливи здійснюють і як функціонують рослинні образи не тільки на тематичному, а й на ідейному рівні. Також важливо визначити, наскільки флористична символіка/образність значима з погляду обраного тематичного напрямку, простежити розвиток переконань Лесі Українки щодо призначення та завдань мистецтва і його служителів.

Дослідження останніх років, безперечно, є ґрунтовними, проте серед них немає таких, які би стосувалися безпосередньо рослинного дискурсу творчості Лесі Українки, надто з огляду на конкретику заявленої тематики. Але, тим не менше, вони вносять додаткову ясність щодо того, ким є митець, яким є його призначення, мета і, власне, яка доля чекає на нього і його творіння. У цьому ключі структуровано й основні **завдання** дослідження – розширити межі образного сприйняття поезії Лесі Українки у конкретному напрямку, що полягає у розкритті теми митця і мистецтва через призму

рослинної образності, та з'ясувати специфіку взаємозв'язків і розвитку флористичних мотивів у ліричних текстах. Серед найновіших і таких, що відповідають тематиці цієї розвідки, – дослідження С. Романова, Т. Гундорової та Н. Мафтин. Науковці глибоко аналізують різні грані особистості й творчості авторки і формують об'єктивну сучасну наукову думку. Розвідки цих та деяких інших науковців, зокрема М. Моклиці та С. Лотоцької, стали своєрідною **теоретичною базою** дослідження. Юну Лесю Українку влучно і лаконічно характеризує Н. Мафтин: «Замість рефлексувати і плекати власну образу на життя – багато читала, виливала думки на папір, щиро раділа «листочку зеленому» і «дрібненьким квіточкам», що заглянули у вікно – весна не забула і про неї...Тендітна дівчина, що мала всі підстави нарікати на долю, сміливо кидає їй виклик» (Мафтин, 2019: 40). Про Лесю Українку як вже визрілого митця С. Романов пише: «Виявляється, що для самого поета майже завжди несподівано, а отже, удвічі сильніше, первинне знання про те, що таке мистецтво і як воно можливе, відкривається трагічною, коли не сказати жахливою, фатальною природою. Бо ж суть його – у найдальших глибинах буття, межі – у найкритичніших станах індивіда, вияв – у граничних спалахах уяви. З цілковитою очевидністю Лесі Українці збагнути це довелося в переломний період життя і творчості, що припадає на зиму 1900–1901 рр. “Мінська історія”, з котрої вона вийшла письменницею того реєстру, про який говорять тільки категоріями геніальності, заповілася випробуванням не тільки тіла й духу, а і слова» (Романов, 2016: 23). Т. Гундорова щодо позиції Лесі Українки з приводу модернізму, естетики і культурних засад зауважує: «Леся Українка включається в дискусії навколо нової модерної епохи, удаючись не лише до викликів біографічного, психологічного й сексуального характеру. Важливим стає також трактування життя й людських стосунків у категоріях естетики й культурних форм (жанрів, моделей)» (Гундорова, 2021: 14).

### **Виклад основного матеріалу**

Чітко погрупувати чи однозначно сказати, до використання яких конкретно рослинних образів, як часто і якою мірою вдається мисткиня, складно, адже процес творчості зазвичай поза межами логічного і раціонального сприйняття. Можливо говорити лише про частотність і доречність їхньої актуалізації, адже кожен автор надає

перевагу певним творчим методам, які, власне, і роблять його манеру письма впізнаваною. Перш ніж переходити до розгляду та аналізу конкретних текстів, варто зазначити, що йтиметься про лірику модерного автора, що, безперечно, має велике значення, бо саме модерним митцям найбільшою мірою притаманне явище життєтворчості. Це означає, що автор і те, що з'являється з-під його пера, тісно взаємопов'язані, нероздільні, адже модерний митець життя усвідомлює як неперервний творчий процес, в якому віднаходить шлях до пізнання світу і себе через світ, або ж навпаки. Очевидно, що це є одним із головних критеріїв, які потрібно мати на увазі на постійній основі під час аналізу творчості модерніста. З приводу теми ролі й місця митця і мистецтва у Лесі Українки М. Моклиця зазначає: «Поетичні маніфести, себто віршовані маніфестації творчих засад, поглядів на місію поета і поезії складають значну частину поетичної творчості Лесі Українки. Можна навіть стверджувати – переважну, бо мало який вірш обходиться без роздумів про долю або місію поета, мало в якому вірші нема настроїв, пов'язаних з проживанням цієї долі» (Моклиця, 2011: 124).

Повертаючись до постаті Лесі Українки, а конкретніше, до флористичних образів лірики, зауважимо, що чим далі і вглиб хронологічно, тим цікавіша і самотніша поезія. Коли на початку творчого шляху переважають здебільшого алегоричні рослинні образи (наприклад «Конвалія») чи квіти як елементи естетизації або увиразнення ідеї поезії (наприклад «В магазині квіток»), то вже пізніше активно додаються символічні елементи, авторські інтерпретації традиційних трактувань рослин, наскрізні та узагальнені образи, що переходять із поезії в поезію, навіть більше – у драматичні твори чи навпаки – із драматичних творів у поезію.

Почати варто із узагальнених образів: вони, поряд із декількома іншими, найяскравіше взаємодіють із тематикою митця і мистецтва. Часто авторка вживає образ квітів, позбавлений додаткової конкретизації, що лише посилює сугестивний ефект, адже дає змогу реципієнту сприймати таке порівняння не лише на рівні естетичному, а й на дещо вищому, сакральному. Переконаймося, у вірші «На пам'ять 31-го юля 1895 року» образ квітів – не що інше як символ високого і прекрасного, що зазвичай і є мистецтвом:

*Колись я думала для тебе на прощання  
Увити гарне «рондо» чи «сонет»*

*І ріфмами уквітчати навколо,  
Немов гільце весільне, – та шкода!  
Торік бувало тут, над сим потоком,  
Звивала я тобі вінки барвисті,  
Тоді ж у мене і квітчасті вірші  
Жартуючи, лилися з-під пера... (Українка Леся, 2021: 269)*

Лірична героїня не просто віршує, а уквітчує, прикрашає буденність і справедливо вважає процес творчості прекрасним, про це яскраво засвідчує порівняння «немов гільце весільне» і не менш виразний епітет «квітчасті вірші», які є очевидно позитивно маркованими на противагу наступній частині поезії. Подальші рядки ніби обривають, здавалося б, ідилічну картину, звучать слова, подібні самовироку:

*Але тепер нема квіток для мене  
Ні в полі, ні в діброві, ні в душі... (Українка Леся, 2021: 269)*

Тут укотре квіти реальні, котрі прикрашають буденність, переходять в образ квітів як елементу чи навіть символу творчості. Навіть у хрестоматійному «Contra spem spero», що став своєрідним гімном творчого і життєвого шляху, лірична героїня стверджує:

*Я на вбогім, сумнім перелозі  
Буду сіять барвисті квітки,  
Буду сіять квітки на морозі,  
Буду лить на них сльози гіркі.  
І від сліз тих гарячих розтане  
Та кора льодовая, міцна,  
Може, квіти зійдуть, і настане  
Ще й для мене весела весна (Українка Леся, 2021: 74)*

У поезії все досить зрозуміло і навіть прозоро, адже садження квітів символізує творчий процес, який покликаний на результат попри несприятливі для того умови – вбогий сумний перелог, мороз, льодова кора, проте слід зважити й на фактор, передусім, сили волі і таланту, що й уособлюють проліті «сльози гіркі», які сприяють настанню весни – періоду не так визнання, як усвідомлення цінності творчості іншими, менш свідомими щодо її значення.

Розмаїттям флористичних образів вирізняється ще один зі знакових віршів Лесі Українки «Ти хотів би квіток на дорозі моїй...». Узагальнений образ квітів тут є прямою вказівкою на його

символічність – квіти так само є чимось прекрасним, ознакою процвітання, у нашому випадку, таланту та визнання:

*Ти хотів би квіток на дорозі моїй?*

*Нащо сипати їх попід ноги?*

*Хай живуть вони в ніжній красі чарівній, –*

*я сама їх знайду край дороги (Українка Леся, 2021: 313).*

Поетка вводить риторичні елементи, що виявляють її ставлення до факту визнання, мовляв, висипані під ноги митцю квіти (як символ похвали тощо) нічого не варті, адже рано чи пізно зів'януть, тоді як знайдені власноруч, що вочевидь означає усвідомлення власної цінності як митця, житимуть довго. Привертає увагу образ дороги, біля якої за сюжетом поезії ростуть квіти: як відомо, дорогу часто розглядають і в художньому, і в повсякденному мовленні, як життєвий шлях, тобто у словах «я знайду їх сама» криється ще й своєрідне кредо, мовляв, кожен сам пише свою долю і має вибір помічати прекрасне, творити його для себе, чи ігнорувати. Іншого рівня сенсів поезія набуває далі, коли з'являється образ терену.

*...обережно та ніжно лицем притулюсь,*

*стрівши в білім убранні тернину.*

*Будуть шарпати одіж суворі гілки*

*і скривавлять колючками руки,*

*та гілкам не допоможуть лагідні квітки,*

*ні, вони нагородять за муки (Українка Леся, 2021: 313).*

Отож квіти нерозривні з тереном – символом творчих мук, і репрезентовані у цьому випадку ще й як символ нагороди. Далі Леся Українка звертається до конкретних образів, аби підкреслити ідею поезії:

*Не плямив поцілунок мій зроду квіток,*

*чи то пишні були туберози,*

*чи квітки, що зродив найпростіший садок,*

*чи до краю вразливі мімози (Українка Леся, 2021: 313).*

Розкрито не менш важливу і цілком справедливую думку: квіти як творчість настільки вразливі, що не терплять будь-якого втручання ззовні, навіть якщо то легкий цілунок, який виражає прихильність і захоплення.

Квіти у позитивному розумінні не є повсюдними у творчості Лесі Українки та й узагалі у європейській та світовій культурі. Події, а тим паче трагедії особистого життя, не можуть не накладати



відбиток на творчість, коли вона є невід'ємною його складовою. Поезію «Квіток, квіток, як можна більше квітів...» Леся Українка написала одразу після смерті Сергія Мержинського разом із низкою інших відверто інтимних, і, можливо, саме тому геніальних творів, у них – туга і біль від втрати, які навряд чи комусь вдасться вмістити у слова. Образ квітів як останнього дарунку у творі плавно і майже непомітно переходить у інший – квіти починають уособлювати творчість. Різниця, по суті, ледь вловима і для усвідомлення її потрібно не просто читати, а відчитувати текст на принаймні двох різних смислових рівнях:

*Я дам живих квіток, зрощу їх крів'ю,  
І заблищать вони, немов рубіни, –  
Не так, як ті бліді, убогі квіти  
Весни лихої, – і не будуть в'януть,  
І в землю не підуть, і не умруть,  
І ти знов оживеш в вінку живому... (Українка Леся, 2021: 305).*

Легко простежити двоїстість образу квітів, навіть протиставлення «весняні квіти» і «вірші-квіти», пригадаймо, що весна у Лесі Українки – символ кращих часів і світлого майбутнього, як у загальному, так і у творчому плані. Тобто можемо стверджувати, що поетка усвідомлює творчість не просто як сублімацію чи можливість висловитися – для неї це виклик фізичній смерті, протидія їй. Саме цим можемо пояснити величезну творчу спадщину Лесі Українки попри те, що життя її було нетривалим. Іншими словами кажучи, автор житиме, допоки існуватимуть його твори.

Повернемося до важливого через свою показовість образу тернового вінця, який у Лесі Українки є невід'ємним атрибутом істинного митця. Авторка неодноразово «нагороджує» поета саме ним, ба більше, вона сама приміряє його: «... Нестиму вінець,/ Той, що сама положила на себе...», «Ти дав колючу гілочку тернову,/ Без жаху я в вінок її вплела,/ Рясніше став колючий мій вінок... Готова я приймать і рани, і терни...» (Українка Леся, 2021: 146, 278). Терновий вінок, за трактуванням авторки, – свідомий вибір істинного митця і попри традиційне його значення (муки, тяжкий шлях), він не вважає і не усвідомлює його непосильним тягарем чи покаранням. Натомість маємо інше: для митця муками і випробуванням є неможливість творчості, життя (шлях) без мистецтва:

*Ох, як то тяжко тим шляхом ходити,*

*широким, битим, курявою вкритим,  
де люде всі отарою здаються,  
де не ростуть ні квіти, ні терни!* (Українка Леся, 2021: 228)

Сприйняття образу терену у негативному руслі залишається швидше на рівні стереотипізації у свідомості читача, проте Леся Українка пропонує вийти зі звичної зони комфорту і поглянути на речі під іншим кутом.

Цікавим і знову ж таки незвичним є те, що часто образ лаврового вінка чи вінка із квітів переходить, чи то пак, сплітається із терновим:

*Бо вдень, серед люду, поети мов діти,  
Їм милі тріумфи, і лаври, і квіти,  
І вабить їм очі великая слава,  
Якої не дасть перемога кривава, –  
В надії на неї терновий вінець  
Прийма молоденький співець* (Українка Леся 2021: 150).

Звучить ще одна думка: тріумфи, лаври і квіти немислимі без того таки тернового вінця, і поет (співець у тексті), якщо погоджується чи бодай сподівається на перше, неминуче приймає й друге. Таким чином знову підкреслюється свідомість вибору шляху мистецтва з усіма його, так би мовити, перевагами й недоліками. Часто ліричний герой, попри візуальне розмежування, обирає, на перший погляд, менш естетичне, дискомфортне. Такий вибір автоматично відсилає до думки, що обдарованість – не лише щось винятково прекрасне, легке, зручне і однозначно позитивне, це те, що нагадує носієві про його інакшість і подекуди вищість над матеріальним і приземленим на постійній основі. С. Лотоцька у своєму дослідженні пише: «У Лесі Українки протистояння обов'язку митця перед суспільством і служіння своїй власній музи завершується перемогою музи. Не всім дано талант творця. А якщо хтось його має, то він не владен змушувати цей талант діяти за якимось статутом, за кимось встановленими правилами. Свобода – головна умова розквіту таланту – в неволі, в путах він загине. Свобода творчості, вільного польоту думки – ось до чого має прагнути митець. Він не має права витратити свій дар даремно. Ідея служіння митця народу у творчості Лесі Українки еволюціонувала до утвердження думки про служіння митця таланту, про трепетне до нього ставлення» (Лотоцька, 2000: 75). Леся Українка не змальовує митця страждальцем, мучеником

заради високої мети, вона акцентує увагу на іншому: покликання мистецтва полягає не у служінні комусь/чомусь, а в його щирості, а від того непроминальності:

*Завжди терновий вінець  
буде кращий, ніж царська корона,  
завжди величніша путь  
на Голгофу  
ніж хід тріумфальний ...  
...Але стане вінцем  
лиш тоді плетениця тернова,  
коли вільна душею людина  
по волі квітчається терном,  
тямлячи вищу красу...* (Українка Леся, 2021: 221)

Чи не показово звучить «квітчатися терном»? Авторка знову ж таки поєднує непоєднуване, грає сенсами, виражаючи власну позицію і бачення. З приводу цього поетичного тексту С. Романов зазначає: «Вірш поза чи, власне, через свою поліфонію сприймається своєрідним життєвим кредо авторки, викладом її поглядів на суть та призначення людини і митця. То більше, що написано його в переломну (жовтень 1900-го) добу, саме на початках того, другого і головного періоду творчості, який пізніше буде названо шляхом генія» (Романов, 2017: 190). Безсумнівно, вибір тернового вінця над царською короною чи будь-яким іншим вінцем – свідомий і від того ще прекрасніший, адже вдатися до нього може тільки вільна душею людина, ким і є справжній митець, ким і стала Леся Українка. «*Чи тільки терни на шляху знайду,/ Чи стріну, може, де і квіт барвистий?*», – пише мисткиня у поезії «Мій шлях», яка є своєрідним роздумом про власну долю (як митця). Черговий раз в одному тексті авторка поєднує і терен як символ випробувань, і квіт як символ прекрасного. Образи, по суті, є протиставними, але в поезії Лесі Українки вони постають бінарною опозицією, тобто один стає немислимий без іншого, коли йдеться про митця і мистецтво.

**Новизна** дослідження полягає, в першу чергу, у тому, що досі не було здійснено аналізу текстів, які стосуються теми митця і мистецтва через призму рослинної образності. Пропонована розвідка обґрунтовує ще один підхід до вивчення і розширення меж розуміння творчості та особистості Лесі Українки, адже очевидно, що флористичний дискурс посідає вагоме місце як у ліриці письменниці,

так і в її житті. Також здійснено новий підхід щодо трактування рослинної образності, її реалізації та функціонування в текстах і, як наслідок, поза ними.

### Висновки

Поняття і розуміння ролі митця і мистецтва в поезії Лесі Українки є не просто оригінальним, самотутнім і напевно модерним, а, передусім, багатогранним. Митець, на переконання авторки, що засвідчують її поетичні твори, які належать до різних періодів творчості, покликаний не тільки до служіння народу, патріотичним ідеям, абстрактній високій меті. Очевидно, що як мало хто з людей він перебуває на неперервній шляху пізнання світу та себе через світ і навпаки. Щирий і справжній, він не прагне нагород і готовий приймати і квіти, і лаври, і терни, більше того – він не відчуває «тернового» тягара і мук, навпаки – трагедією і стражданням для нього є неможливість самореалізації, тобто творчості. Флористичні образи слугують не тільки і не стільки засобом естетизації чи увиразнення, а інструментом для вираження переконань та ідей, мають символічний характер і, звісно, позбавлені шаблонності. Саме ці риси, різні можливості трактування образності у її багатоаспектності, в тому числі флористичної, відкривають широкі перспективи для подальших досліджень рослинних мотивів у творчості Лесі Українки.

### Література

- Гундорова, Т. (2021) «Блакитна троянда» Лесі Українки: психіатрія, біографія і сексуальність (із додатком: Леся Українка. "Крафт-Эбинг. Психиатрия". Виписки). *Слово і Час*, 12, 3–21.
- Українка Леся (2021). *Повне академічне видання творів у 14 томах. Том 5. Поетичні твори. Ліро-епічні твори*. Луцьк: Волин. нац. ун-т. ім. Лесі Українки.
- Лотоцька, С. (2001) Муза у творчості Лесі Українки. *ВІСНИК Житомирського державного університету імені Івана Франка*, 7, 73–75.
- Мафтин, Н. (2019) Ідеал краси у творчості Лесі Українки. *Дивослово*, 2, 39–45.
- Моклиця, М. (2011) *Естетика Лесі Українки (контекст європейського модернізму): монографія*. Луцьк: ВНУ ім. Лесі Українки.
- Романов, С. (2016) «Бути письменником повсякчас»: Леся Українка та Олександр Олесь. *Слово і Час*, 12, 22–30.
- Романов, С. (2017) *Леся Українка і Олександр Олесь: на порубіжжі часів, світів, ідентичностей: монографія*. Луцьк: Вежа-Друк.

### References

- Hundorova, T. (2021) «Blakytyna troianda» Lesi Ukrainky: psykhiatriia, biohrafiiia i seksualnist (iz dodatkom: Lesia Ukrainka. "Kraft-Ebinh. Psykhiatryia". Vypysky ["Blue Rose" by Lesya Ukrainka: psychiatry, biography and sexuality (with appendix: Lesya Ukrainka. "Kraft-Ebing. Psychiatry". Extracts)]. *Slovo i chas*, 12, 3 – 21 (in Ukrainian).
- Ukrainka Lesia (2021). *Povne akademichne vydannia tvoriv u 14 tomakh. Tom 5. Poetychni tvory. Liro-epichni tvory [Complete academic edition of works in 14 volumes. Volume 5. Poetic works. Lyrical and epic works]* Lutsk: Volyn. nats. univer. im. Lesi Ukrainky (in Ukrainian).
- Lototska, S. (2001) Muza u tvorchoosti Lesi Ukrainky [Muse in Lesya Ukrainka's works]. *VISNYK Zhytomyrskoho derzhavnoho universytetu imeni Ivana Franka*, 7, 73–75 (in Ukrainian).
- Maftyn, N. (2019) Ideal krasy u tvorchoosti Lesi Ukrainky [The ideal of beauty in Lesya Ukrainka's work]. *Dyvoslovo*, 2, 39–45 (in Ukrainian).
- Moklytsia, M. (2011) *Estetyka Lesi Ukrainky (kontekst yevropeiskoho modernizmu) : monohrafiia [Aesthetics of Lesya Ukrainka (context of European modernism): monograph]*. Lutsk : VNU im. Lesi Ukrainky (in Ukrainian).
- Romanov, S. (2016) «Buty pysmennykom povsiakchas»: Lesia Ukrainka ta Oleksandr Oles ["To be a writer all the time": Lesya Ukrainka and Oleksandr Oles]. *Slovo i chas*, 12, 22–30 (in Ukrainian).
- Romanov, S. (2017) *Lesia Ukrainka i Oleksandr Oles: na porubizhzhii chasiv, svitiv, identychnosti: monohrafiia [Lesya Ukrainka and Oleksandr Oles: on the border of times, worlds, identities: monograph]*. Lutsk: Vezha-Druk (in Ukrainian).

**Tetiana Leherko. "And Laurels, and Flowers, and Thorns": the Theme of the Artist and art in Lesya Ukrainka's Poetry (Floristic Discourse).** The article is devoted to the study Lesya Ukrainka's lyrical works, which are distinguished by the theme of the artist and art expressed through the artistic conceptualization of plant images. The floristic discourse in the texts selected for research is represented by images, that are pervasive in Lesya Ukrainka's work, and their actualization, which serves as a means not only for aestheticization but also for the sacralization of poetry. The biographical factor taken into account has a great influence on the formation, and hence on the general concept of floral motifs within and outside the texts. The author's evolution of plant image's using is traced: from mostly allegorical and articulated in the traditional "format", to symbolic with the introduction of new authorial meanings and shades, which allows to interpret them as metatextual units. The study of Lesya Ukrainka's poetry from the literary floristics standpoint made it possible to deepen the motives and ideological and semantic palette of her work, to expand the boundaries of understanding the author's lyrical work through the proposed new scientific reading's level. Also, the specifics of the functioning and floristic's influence conceptosphere on the text and its recipient, the specifics of the author's topic reception stated in the title of the article, which, in fact, is set as a goal,

are analyzed. The theoretical basis of intelligence was recent years' research, the authors of which are S. Romanov, T. Gundorova, N. Maftin and others. It was found that Lesya Ukrainka willingly uses a generalized flower's image to express her own ideas and beliefs about who the artist is and what defines his work. It was found that the thorns crown image is closely related to the image of the laurel and is an invariable true artist's feature, which consciously chooses the path of creativity despite the many trials that await him. The research's results prove that Lesya Ukrainka affirms the new ideal of the modernist artist for the national tradition. The vocation of such an artist is not only in abstract ideal's confession, the unceasing struggle for a better future and selfless patriotism. First of all, the poet talks about the individual's awareness of his own purpose through creativity, introspection, knowledge of the world and in general the perception and "play" of life as a creative act. In conclusion, we can say that a true artist, and he is Lesya Ukrainka herself, accepts with dignity flowers, laurels and thorns, always paving the way for self-improvement and spiritual and intellectual growth.

**Keywords:** artist, modernist, art, creativity, floral discourse, plant images, flowers, thorns, laurel.

---

Легерко Тетяна Олегівна – аспірантка кафедри теорії літератури та зарубіжної літератури Волинського національного університету імені Лесі Українки, <https://orcid.org/0000-0002-9865-0401>; [toleherko@ukr.net](mailto:toleherko@ukr.net)

## Історія одного поетичного циклу Лесі Українки

У статті проаналізовано цикл Лесі Українки «Невільничі пісні» зі збірки «Думи і мрії», який спочатку налічував лише сім поезій. Згодом авторка розширила його до 14-ти текстів. Відтак **метою** праці визначила історія становлення й трансформації циклу, зокрема зміни його композиції, ідейно-змістового рівня та графічного профілю текстів. Ключовим для авторського задуму став т.зв. «італійський сюжет» літературно-видавничої легалізації циклу. Для реалізації окресленої мети найдієвішими виявилися текстологічний та біографічний **методи**, а також поєднання історико-культурологічних та історико-порівняльних підходів.

У **результаті** роботи з'ясувалося, що Леся Українка редагувала вірші циклу, починаючи від чорнового рукопису аж до останнього прижиттєвого видання. Провідною ідеєю «Невільничих пісень» стала боротьба українців за свободу. Письменниця усвідомлювала ідейну гостроту текстів, а тому, остерігаючись цензури, завуалювала їхній український контекст. Так, у робочому примірнику збірки вона змінює назву циклу, а також заголовки окремих поезій. Український сюжет перетворюється на італійський, на арену виходять провідні діячі італійського руху Рісорджіменто. Лесю Українку цікавлять передусім жіночі постаті, історично обійдені увагою дослідників. Це могли бути невідомі дружини карбонаріїв, або ж мало знані Аніта Гарібальді та Ассунта Орсіні. Добре орієнтуючись в культурі, минулому та сучасності Італії, письменниця охоче задіювала цей історико-філологічний матеріал у своїй художній практиці, літературно-критичному доробку та епістолярії. У **висновках** підкреслено визначальне для циклу Лесі Українки знання і розуміння сучасної їй італійської культури, яка формувалася в ході визвольної боротьби упродовж цілого XIX століття. Отож паралелі між українським та італійським народами, спільність долі і схожий характер національного шляху й нашттовхнули авторку на ідею подання однієї історії крізь призму іншої. Така історико-літературна містифікація дозволила не лише обійти цензурні втручання, а й значно розширити тематику віршів. А тому поезія Лесі Українки органічно входить не лише у вітчизняний, а й усеєвропейський контекст.

**Ключові слова:** поезія, цикл, містифікація, епіграф, цензура, автограф.

### Вступ

Італія залишила значний слід у житті та творчості Лесі Українки. У різні періоди з 1901 р. по 1903 р. письменниця

проживала в курортному італійському місті Сан-Ремо на березі Середземного моря. Але й навіть на відпочинку Леся Українка не забувала про творчість. Хоча написала тут небагато (вірші «Ой я пострелена, порубана словами», «Гострим полиском хвилі спалахують», «Дим», «Угорі так ясно зорі сяють», поеми «Бранець» та «Вавилонський полон»), але італійський слід можна відшукати і в її літературно-критичному доробку та епістолярії.

**Метою статті** є проаналізувати цикл «Невільничі пісні» у контексті розвитку «італійського сюжету». Досягнення мети передбачає виконання таких завдань: визначити місцециклу «Невільничі пісні» у поетичній спадщині Лесі Українки, проаналізувати чорнові варіанти циклу та робочий примірник збірки «Думи і мрії», простежити текстологічний та культурно-історичний зв'язок між українським та італійським сюжетами.

У своїх літературно-критичних працях Леся Українка, осмислюючи питання державності, неодноразово порівнювала українське питання з італійським: «Становище України під час польського повстання мало багато спільного з становищем італіянців під час повстання тирольців проти Наполеона. Де були тоді ті італіянці, що тепер плачуть над бурами. Трудно вгадати ...» (Українка Леся, 2021: Т. 7, С. 462). Письменниця воліла би бачити Україну такою ж незалежною та нерозділеною, як Італія. Думки про це вона висловлює у статті «Державний лад»: «Часом один народ буває поділений межі двома державами, як, наприклад, наш, а польський, наприклад, поділений навіть межі трьома. Але єсть такі держави, де тільки один народ живе, от як в Італії. Тільки таких держав мало <...> Так само і народ може бути або незалежним, або підданим. Напр[иклад] італіянський народ незалежний (не весь, а більша частина його, менша ж частина і тепер піддана австрійському цісарові), бо над ним править не чужий король, а теж італіянець і всі старші чиновники (міністри і т. ін.) теж італіянці.» (Українка Леся, 2021: Т. 7, С. 423). Оці паралелі між двома народами, українським та італійським, спільність доль і схожий характер національно-визвольної боротьби, нашттовхнули авторку на думку подання однієї історії крізь призму іншої.

### **Методи й методика**

Текстологічному дослідженню творчої спадщини Лесі Українки присвячено праці Г. Аврахова, Н. Вишневної, Л. Мірошніченко,



В. Савчук та ін. Головною проблемою, яку розглядають провідні текстологи, є встановлення основного авторського тексту. Вірші порівняно з прозою часто мають більше варіантів чи редакцій. Найвагомим при виборі основного тексту тривалий час виступав саме принцип останньої авторської волі, яку пов'язували з останнім прижиттєвим виданням. Але проміжні етапи існування поетичного тексту дають змогу скласти уявлення про рух авторської думки. Якщо чернетки та чистові автографи Лесі Українки постійно є об'єктом аналізу провідних науковців, то робочий примірник збірок поезії майже обділений увагою. У роботі використано такі методи: текстологічний метод – для вивчення та встановлення історії тексту, подальшого дослідження автографів і друкованих варіантів тексту, з'ясування творчої еволюції авторки; культурно-історичний – для осмислення епохи та розгляду культурно-історичного контексту поетичних текстів циклу; біографічний метод дозволив проаналізувати поезію Лесі Українки крізь призму основних біографічних подій; порівняльно-історичний використано для зіставлення різних варіантів поезій з циклу «Невільничі пісні».

### **Виклад основного матеріалу**

Цикл «Невільничі пісні» уперше надруковано як підбірку з чотирнадцяти поезій у книзі «Думи і мрії» (Львів. 1899. С. 57–82). Однак слід знати, що первісно цикл складався із семи поезій, опублікованих у 1895 р. в часописі «Народ» під спільною назвою «Невільничі пісні» («Божа іскра», «Мати-невільниця», «І все-таки до тебе думка лине...», «Slavus-sclavus», «Ворогам», «Північні думи», «До товаришів»). Епіграф у рукописах поезій відсутній, бо ж з'являється тільки в першодруці у журналі «Народ». У листі до В. Гнатюка від 8 вересня 1899 р., ділячись враженнями від останньої коректури збірки «Думи і мрії», Леся Українка висловлює невдоволення його графічним розташуванням: «З друку я вдоволена, хіба ото тільки трохи негаразд, що епіграф до «Нев[ільничих] пісень» уміщений на тому місці, де в нас звичайне друкується тільки «дозволено цензурою», тим-часом як йому слід би бути або на тій же сторінці, що й заголовок, або зовсім на окремій картці (як я і думала). Та се вже навряд чи можна тепер справити. В сьому недогляді, запевне, винна я сама» (Українка Леся, 2021: Т. 12, С. 243). Епіграф із «Шільйонського сонета» Дж.Г. Байрона в збірці надруковано на окремій сторінці перед поезією «Мати-невільниця».

Як відомо, провідною ідеєю циклу «Невільничі пісні» є боротьба українського народу за свободу. Вірші пройнято полум'яним пафосом соціального й національного визволення. Вочевидь, саме тому цей цикл так спотворено київською цензурою. Зокрема знято заголовки, а низку найгостріших творів узагалі вилучено. З окремих віршів викинуто цілі строфи, а від поезії «Мати-невільниця» лишилося всього 13 початкових рядків. Вочевидь авторка розуміла усю небезпеку цензурних втручань, адже ще на стадії підготовки книги, вирішила вдатися до історико-літературної містифікації. Цей задум розкриває робочий примірник збірки, згадане львівське видання «Дум і мрій». Тут над кожним віршем циклу поетка олівцем надписала нові назви, пов'язані вже з італійським національно-визвольним рухом.

Леся Українка була залюблена в Італію, глибоко цікавилася її історією та сьогоденням. Вона знала, що італійська культура формувалася в ході визвольної боротьби, яка тривала впродовж цілого XIX ст. З 1796 р. в країні розпочався період наполеонівського владарювання, а з 1815 р. поновилася влада австрійської монархії в Північній Італії та династії Бурбонів у П'ємонті. А відтак на початку XIX ст. країна лишалася феодальною, роздробленою, економічно та політично відсталою. У той самий час почалося народне пробудження, назване незабаром епохою Рісорджіменто (італ. – воскресіння). Першим потужним етапом зазначених процесів став рух карбонаріїв, повстання яких прокотилися Італією на початку 1820-х рр. У наступному десятилітті на зміну розгромленим карбонаріям приходить таємна організація «Молода Італія». Її засновником був революціонер Джузеппе Мадзіні (Giuseppe Mazzini, 1805–1872). Згадана організація боролася за об'єднання Італії. Мадзіні обстоював свободу особистості і національну свободу не лише своєї Батьківщини, а й усіх країн континенту. Він вважав, що європейські народи мають жити в рівності і братерстві в межах своїх природних кордонів. Ідея створення такої організації з'явилась у засновника 1831 р., коли він сидів у в'язниці в очікуванні суду. Мадзіні вважав, що для розвитку та процвітання Італії варто дотримуватися трьох принципів – єдності, свободи і незалежності. Він був антиімперіалістом і виступав проти панування одних народів над іншими. Після італійського, великого значення надавав

слов'янським рухам, які вважав найбільш важливими для побудови нової Європи.

Ідеолог національного відродження України Михайло Драгоманов наголошував на важливості досвіду Мадзіні для політичного розвитку своєї Батьківщини. Наш мислитель сприйняв успіх інтеграційних процесів в Італії як сигнал для неминучих змін у всій Європі. Про це він написав статтю «Восточная политика Германии и обрусение», надруковану 1872 р. петербурзьким журналом «Вестник Европы». Спадщина Мадзіні допомогла Драгоманову зрозуміти спрямування українського національного руху. У праці «Чудацькі думки про українську національну справу» автор захоплено відгукується про італійське Рісорджіменто: «З таких рухів до вільності й поєднання різних частин одного народу остатніми часами найголосніший був рух серед італіянців. Довго вони напружались, поки не повиганяли неприязних людові князів та королів, увільнили дві свої країни (Ломбардію й Венецію) від Австрії, а третю (Римську околицю) – від попівського уряду папи і склали одне королівство з досить вільними порядками <...> Усі освічені люди похваляли змагання італіянців до вільності й до єдності державної і ставили італіянський рух у приклад другим подібним у других народів. Такі рухи прозвано *національними*, від латинського чи італіянського слова *націо, націоне*, т. є. порода, народ» (Драгоманов, 2007: 58). Український діяч радив наслідувати приклад італійців: «В імені кого б став тепер я говорити перед Європою? В імені Вашого кружка молодіжі? Так скажу Вам прямо, Європі мало інтересний голос кружка, а такого класу політичного, про котрий часто говорять росіяни – “молодіж”, Зах[ідна] Європа не зна. В ній і в старі часи “Молодої Італії” та “Молодої Германії” назва “молода”, значить, власне, “нова”, і під нею стояли і молоді, і старі – Мацціні, Гарібальді і т. ін., через те вони і домоглися свого» (Драгоманов, 2007: 206).

Ймовірно, що саме від дядька Леся Українка дізналася про обставини й культурно-політичні уроки італійського національно-визвольного руху. Називаючи себе «духовною дитиною» М. Драгоманова, вона намагалася продовжити його справу. У листі до приятеля дядька, письменника, літературознавця і видавця, а також професора Римського університету Анджело Де Губернатіса (1840–1913) від 2 січня 1903 р. вона пише: «Одне із завдань, яке я

взяла на себе у зв'язку з заповітом, полягає в тому, щоб усіма засобами, якими володію, сприяти розголосу українського питання в іноземних літературах, розтлумаченню літератури, життя й ідеалів нашого народу серед інших народів Європи. Мені здається, що моя вітчизна, яка – на жаль! – є “irredenta” (не визволена; італ.), наближається до початку свого “великого Рісорджименто”. Між історією і літературою України та Італії я вбачаю щось подібне...» (Варварцев, 2005: 207–208).

Очевидно, Леся Українка знала про тогочасні праці, в яких дискутувалися означені явища. Зокрема, Юліан Бачинський надіслав М. Драгоманову рукопис своєї найважливішої праці «Україна irredenta» («Уярмлена Україна»); Львів, 1895 р. Відомою на той час стала й брошура Софії Русової «Биография Дж. Гарибальди, освободителя Италии» (1905). Доступною для прочитання в Україні була видана в Петербурзі 1906 р. брошура «Джузеппе Гарибальді», авторства Сергія Кравчинського (літературний псевдонім Степняк). У 1908 р. в Одесі вийшла праця українського публіциста Івана Бондаренка «Про Гарибальді, борця за волю італійського народу». «Нам зрозуміло, – писав він, – за віщо шанували і шанують Гарибальді італійці. Будучим поколінням італійського народу Гарибальді передав дороблювати те, чого він сам не доробив, тобто дбати про розв'язання всіх тих найпекучіших задач, які звичайні для кожного народу, для кожної нації» (Бондаренко, 1908: 62).

У Львові вперше українською було опубліковано переклад праці Мадзіні «Деякі перепони революцій в Італії» (1907), зроблений молодим письменником Петром Карманським. Творами Мадзіні він захопився, навчаючись у Римі, а переклад робив у львівській в'язниці, де опинився як борець за створення українського університету. Перша в Україні праця про Мадзіні належить письменниці Надії Кибальчич. До наших днів вона дійшла у вигляді недатованого рукопису, який було надіслано до редакції львівського «Літературно-наукового вістника» за підписом «Н. К.», але з невідомих причин не опубліковано. Авторка, як і Леся Українка, захоплювалася не лише італійською культурою, а також ідеями національного відродження, які проголошував Мадзіні.

Помічаючи паралелі між Україною та Італією та побоюючись цензури, Леся Українка вирішує завуалювати український контекст циклу «Невільничі пісні». У робочому примірнику збірки (ІЛ. Ф. 2.

Од. зб. 1261. С. 53) закреслено олівцем заголовок циклу і легенько надписано: «Пробудження Італії» (Italian Risorgimento). Закреслено перед цим: «Італьянське пробудження». Рух Рісорджіменто прославив імена Гарібальді та Мадзіні. Однак Лесю Українку цікавлять передусім жіночі постаті, історично обійдені увагою. Це нікому не відомі дружини карбонаріїв, або ж Аніта Гарібальді та Ассунта Орсіні, які перебували в затінку своїх відомих чоловіків.

Станом на кінець ХІХ ст. Леся Українка не особливо вірила в українське Рісорджіменто, а все ж певні сподівання вона поклала на просвітництво, зокрема на «...виховання в народі (і вже не в одній, а у всіх його класах) національної свідомості з метою найшвидшої сепарації; або ще шлях компромісів з іншими політичними партіями, або, як кажуть у Галичині, «консолідація», бо інакше навряд чи можливе українське Risorgimento». І далі ж у цитованій «Оцінці нарисів програми української партії соціалістичної» підсумовує: «Але із консолідованого Risorgimento соціалізму либонь прийде якраз стільки користі, скільки прийшло її італійському демосові з визволеної Італії, – треба наперед бути приготованими, що після таких повстань на кермі спільними силами врятованого корабля застаються звичайно не Гарібальді, але Кавури або навіть Кріспі...» (Українка Леся, 2021, Т. 7: 503).

У робочому примірнику збірки закреслено олівцем заголовок першої поезії циклу «Мати-невільниця» і легенько надписано: «Жінки карбонаріїв». Відомо, що карбонарії (від італ. carbonaro, буквально – вугляр) – члени таємних революційних організацій, поширених в Європі в І пол. ХІХ ст. Їхньою метою було повалення монархій шляхом збройного повстання, підготовленого вузьким колом підпільників, і утворення демократичних республік. До складу цих організацій входили представники різних суспільних верств. Саме карбонарії очолили революцію 1820–1821 рр. у П'ємонті, а також брали участь у революційних повстаннях 1831 р. у Романьї, Модені та Пармі.

В автографі поезії Олена Пчілка поряд із заголовком написала «Галя». Вважається, що це вказівка на ймовірну співрозмовницю ліричної героїні Галину Ковалевську-Деген (1870–1897), подругу Лесі Українки, учасницю літературного гуртка «Плеяда». Г. Ковалевська була донькою подружжя –Миколи Ковалевського та Марії

Воронцової-Ковалевської, яке належало до революційного кола народівців.

Відомо, що участь у русі карбонаріїв брав також Байрон. Можливо, й це зумовило появу строфи з його «Шільйонського сонета» епіграфом циклу. Вочевидь, спочатку авторка не зближувала італійський та український рухи. Тому епіграф був дописаний пізніше, як і нові заголовки до поезій. З рухом карбонаріїв письменниця хотіла пов'язати і поезію «Грішниця», надписавши в робочому примірнику збірки нову назву «Оповідання старого карбонарія» (Ф. 2. Од. зб. 1261. С. 67).

Заголовок другого вірша циклу «І все-таки до тебе думка лине» Леся Українка планувала змінити на «У Лондоні» (ІЛ. Ф. 2. Од. зб. 1261. С. 59). Поява британського мотиву в контексті циклу є дещо несподіваною. Першим поясненням тут може стати постать згаданого англійського романтика. Однак імовірнішою усе ж видається інша версія, пов'язана з перебуванням Мадзіні у британській столиці, куди він прибув 1837 р. У лютому 1840 р. в Лондоні він створює робітничу секцію «Молодої Італії», яка згодом отримає назву «Спілка італійських робітників». Тут він заснував і Європейський демократичний центральний комітет (1850), до якого увійшли емігранти з різних країн. Аби приховати український контекст вірша, Леся Українка змінює другий рядок останньої строфи з «Україна ціла може в них втопитись» (першодрук: Народ. 1895. № 15–16. С. 255) на «Країна ціла може в них втопитись» (Українка Леся, 2021, Т. 5: 145).

У робочому примірнику збірки (Ф. 2. Од. зб. 1261. С. 59) закреслено олівцем заголовок поезії «Ворогам» і легенько надписано: «Орсіні і [Сагрері]». Цей варіант теж закреслено. Ймовірно, Леся Українка мала на увазі італійського діяча національно-визвольного руху Феліче Орсіні (1819–1858), учасника Рісорджіменто, члена «Молодої Італії». У 1844 р. Орсіні був засуджений в Римі на довічну каторгу, але через два роки звільнений за амністією. У 1846–1847 рр. він брав участь у визвольному русі у Флоренції. Під час Революції 1848–1849 рр. Орсіні став волонтером у війні за незалежність проти Австрії. У 1854 р. заарештований окупаційною владою, проте через два роки зумів утекти з в'язниці. Орсіні ввійшов в історію зухвалим нападом на Наполеона III Бонапарта: 14 січня 1858 р. в Парижі він кинув бомбу в карету монарха. Цим він сподівався розбухати

революційні сили Європи і рідної Італії. За вироком суду Ф. Орсіні був страчений.

Прізвище Орсіні згадується в контексті ще одного вірша циклу «Ангел помсти». У робочому примірнику збірки замість попереднього заголовку олівцем надписано: «Привид сінйорі Орсіні перед змовою в Паріжі 1825 р.» (Ф. 2. Од. зб. 1261. С. 77). Можливо, йдеться про дружину Феліче Орсіні – Ассунту (Assunta Orsini (Laurenzi)), з якою він побрався в 1848 р. у Флоренції. У проханні про помилування чоловіка, Ассунта нагадує Наполеону III про те, що і в його жилах тече італійська кров. Якщо Леся Українка мала на увазі замах на Наполеона в Парижі, то в даті, вочевидь, помилилася. Адже в 1825 р. Феліче було лише 6 років.

До поезії «Північні думи» письменниця планувала прикласти заголовок «*Anita Garibaldi*» (Ф. 2. Од. зб. 1261. С. 60). Аніта Гарібальді (Ana Maria de Jesus Ribeiro da Silva, 1821–1849), була учасницею національно-визвольної боротьби в Південній Америці та Італії. Подружжя побралося 1842 р. в Монтевідео. Далі вони повернулися в Італію, щоб узяти участь у революції 1848–1849 рр. Аніта боролася в загоні Гарібальді, захищаючи Римську республіку 1849 р. Померла у віці 27 років під час походу гарібальдійців до Венеції після падіння Риму. Аніта Гарібальді назавжди лишилася символом жіночої стійкості і відданості.

Назву вірша «До товаришів» у робочому примірнику збірки замінено на «Ученик Мацціні» (Ф. 2. Од. зб. 1261. С. 61). До збірки «На крилах пісень» 1904 р. поезію не введено. Історію назви допоможуть зрозуміти такі факти. Мадзіні мав прихильників серед різних верств населення і найрозмаїтіших професій. У лавах «Молодої Італії» перебували ремісники, діячі культури, військові, портові вантажники, матроси. Впродовж 1831–1833 років чисельність організації сягнула 60 тисяч осіб. Зокрема, «учеником» Мадзіні можна вважати і матроса торговельного флоту Джузеппе Гарібальді, який у 1832 р. вступив до «Молодої Італії». У Таганрозі він дав клятву присвятити себе справі визволення вітчизни. Невдовзі Мадзіні та Гарібальді зустрілися у Марселі. На пропозицію керівника «Молодої Італії» Гарібальді перейшов на службу у військово-морський флот Сардинії, щоб загітувати матросів до повстання в П'ємонті. Видається, що це найімовірніше припущення щодо «героя» італійської містифікації вірша.

Цікавою є історія вірша «Поет під час облоги», вперше надрукованого в збірнику «Привіт д-ру Івану Франку в 25-літній ювілей літературної діяльності складають українсько-руські письменники» (Львів. 1898. С. 190–193). Зберігся чорновий автограф (Ф. 2. Од. зб. 697. С. 1–4), текст якого фрагментований, густо покреслений і має чимало виправлень. До різних строф зроблено авторські позначки, які скеровують послідовність викладу. На полях закреслено фрагмент, якого немає у прижиттєвих публікаціях вірша:

Співцеві тріумф обіцяє облога,  
І більша надія його, ніж тривога.

У чорновому автографі поезії заголовок відсутній. Його прописано на 3-й сторінці чернетки, поміж рядками тексту й перед епіграфом. У первісному задумі вірш мав називатися «Облога». Збереглася також авторизована копія в архіві І. Франка (Ф. 3. Од. зб. 224), де до тексту вже подано епіграф – перефразовані рядки з вірша М. Некрасова «Поэт и гражданин»:

Грешно в годину слез и горя  
Красу луны небес и моря  
И ласки милой воспевать.

Девіз «тенденційних».

Епіграф записаний, вочевидь, з пам'яті, бо цитата не зовсім точна, але зміст її збережений (у Некрасова: *Еще стыдней в годину горя / Красу долин, небес и моря / И ласку милой воспевать...*). В автографі та авторизованій копії є чимало стилістичних відмінностей, а також різниться порядок строф. Вочевидь, про цей вірш і обставини його публікації в збірнику «Привіт д-ру Івану Франку в 25літній ювілей літературної його діяльності складають українсько-руські письменники» (Львів, 1898) йдеться у листі до матері від 25–26 грудня 1897 р.: «Ти добре зробила, що дала мого «Співця» в юбілейний збірник, якби я була дома, то й сама б його дала. Тільки, здається, я його колись посилала самому Ф[ранкові]. Ворон[ий] казав, що Ф[ранко] загубив той транспорт матерьялів, – але якщо Ф[ранко] тепер се знайде і помістить у «Вістнику», то може вийти ніяково. Але навряд, щоб знайшов.» (Українка Леся, 2021, Т. 12: 93).

У робочому примірнику збірки закреслено олівцем заголовок вірша «Поет під час облоги» і легенько надписано: «Джусті». Цей варіант закреслено теж. Збоку нерозбірливо написано інше слово. Вочевидь, йдеться про Джузеппе Джусті (Giuseppe Giusti, 1809–1850),



найбільш відомого співця італійського національно-визвольного руху, друга Мадзіні. Його політичні віршовані сатири впродовж 1830–1840-х рр. ширилися всією Італією, здобуваючи особливу популярність у радикальної інтелігенції, яка прагнула до звільнення і об'єднання роздробленої Італії.

Ім'я Джусті згадується поряд із поезією «На вічну пам'ять листочкови, спаленому приятельською рукою в непевні часи». Над заголовком вірша авторка спочатку написала «На мотивь», а під ним «Елегія Джусті» (Ф. 2. Од. зб. 1261. С. 81). Вочевидь, на якомусь етапі авторка відмовилася від цих заголовків. Про цей вірш пише О. Стешенко (Старицька), згадуючи обшук, що передував її арешту за участь в антиурядовій демонстрації: «Прийшли на світанку й по мене, а напередодні, вже не пригадаю хто, не повідомивши мене, привіз цілу в'язку нелегальщини і поклав на шафу, що стояла в передпокої. Робили жандарми у мене трус довго, переглядали кожний нікчемний папірець, а на шафу, що стояла під дверима, не звернули уваги. / Леся потім була страшенно обурена з такого безцеремонного вчинку: у тій в'язці були й Лесині вірші (автограф). Уже після мого ув'язнення хтось спалив всю цю в'язку нелегальних книжок. / З цього приводу Леся і написала свого вірша: “На вічну пам'ять листочкові”» (Стешенко, 1971: 329).

З поезії «Товарищі на спомин» у збірці «На крилах пісень» 1904 р. опубліковано лише перші три строфи під назвою «Лист». Наприкінці останньої строфи стоїть кома, а не крапка, як в автографі та першодруці (Привіт д-ру Івану Франку в 25-літній ювілей літературної діяльності складають українсько-руські письменники. Львів. 1898 р. С. 1–3). Це свідчить про те, що далі мало йти продовження, котре було вилучене з цензурних міркувань, а не з авторської волі. Італійський сюжет у цій поезії проявляється найяскравіше. Авторка звертається до історії Стародавнього Риму: згадує патриціїв, родову аристократію, яка тримала у своїх руках громадські землі, всю повноту влади і протиставляла себе плебеям. А от говорячи про давньо-римський плебс, Леся Українка таки мала на увазі українців: «великих духом, силою малих». Вона безжально сувора до своїх співвітчизників, говорить гірку правду, називаючи їх рабами, що не мають власної хати, зрадниками своїх поводитарів, власниками заржавілих мечів. Але у фіналі все ж стверджує

можливість появи свого Спартака. В контексті сказаного цікавою видається завершальна строфа, наявна тільки в автографі:

О, сором мовчки гинути й страждати,  
Як маєм у руках хоч заржавілий меч.  
Ні, краще ворогу на одсіч дати,  
Та так, щоб голова злетіла з плеч!

У робочому примірнику збірки заголовки поезії «Товарищі на сполин» закреслено олівцем і легенько надписано: «Лист з вежі на о. Іскіі» (Ф. 2. Од. зб. 1261. С. 65). На острові Іскія здавна будували укріплення, які за часів правління Гієрона Сиракузького перетворилися на справжню фортецю. У 326 р. до н.е. грецьку фортецю, яка підпорядковувалася місту Неаполісу (сучасний Неаполь), захопили римляни і владарювали тут аж до VII ст., коли острів став належати Візантії. У Середні віки фортеця постійно змінювала власників і перебудовувалася. У II пол. XIV ст. у фортеці, на вершині скелі, збудовано вежу Машію, яка збереглася до наших днів. Але з середини XVIII ст. Арагонський замок поступово занепадає. В часи Наполеонівських воєн старовинна фортеця сильно постраждала від обстрілу англійського флоту. У 1823 р. король Фердинанд I в часі боротьби з карбонаріями перетворив замок у в'язницю. У середині XIX ст. в Арагонському замку збудовано нову в'язницю, де тримали революціонерів і політичних опонентів чинної влади. Відтак назва, планована в італійському сюжеті Лесі Українки для цього вірша, відсилала читача до постаті революціонерки, ув'язненої у вежі Машію. Ймовірно, задум твору був такий: лірична героїня пише листа своїй товаришці, розуміючи, що вони більше не побачаться.

Для вірша «Хвилина розпачу» у робочому примірнику збірки запропоновано заголовок: «Після подолання П'ємонта Австрійцями 1848 р.» (С. 75). Отже, фактажем для твору слугували відомі історичні події. У 1848 р. в північній Італії розпочались антиавстрійські виступи з ідеєю об'єднання всіх італійських держав навколо П'ємонту на чолі з Карлом Альбертом. 26 березня сардинські війська під безпосереднім командуванням короля вступили в австрійські володіння, здобули кілька перемог, проте у серпні були розбиті. Австрія змусила Сардинське королівство (П'ємонт) підписати принизливе перемир'я. Розчарований поразкою, в 1849 р.

Карл Альберт Савойський зрікся престолу на користь свого сина Віктора Еммануїла і залишив Італію.

Поезію «О, знаю я, багато ще промчить» поетка взагалі планувала вилучити з циклу. А тому у робочому примірнику збірки олівцем збоку написала: «Можна в другу рубріку». Бажання авторки вже було виконано у збірці «На крилах пісень» 1904 р. Тут цей твір подано останнім у розділі III. «Мелодії».

У вірші «Fiat pox» йдеться про хаос, але не ту первісну стихію, стан, що передував створенню світу. Оповідється про хаос, викликаний земним богом. Після того, як він проголосив вирок «Хай буде тьма!», темрява поглинула вже народжене життя, що прагнуло світла:

...Ні, ще гірше  
Був той хаос, бо у ньому були  
Живі створіння, їх давила тьма.

І цей хаос – це не лише темрява, а й «Лиха зараза, голод, злидні, жах». Авторка протиставляє пітьмі світло, бездіяльності боротьбу. Адже життя в темряві (життя без боротьби) повинне закінчитися смертю. У робочому примірнику збірки (Ф. 2. Од. зб. 1261. С. 79) викреслено олівцем закінчення рядка: «...сказав наш бог земний». Поетка хотіла перевести тематику вірша у метафізичну площину, приховати винуватця хаосу, наче б то винних у цій темряві немає. Очевидно, що так само неоднозначно сприймалося б цензурою звертання «царю тьми», від якого легко провести паралель із російським правителем. Щоб алюзія на самодержця не була настільки помітною, письменниця у робочому примірнику збірки (Ф. 2. № 1261. С. 79) над словом «царю» олівцем надписує «князю». Але оскільки цей варіант не був остаточним, то у тексті нічого не змінилося і цензор зауважень не подав. Уже традиційно письменниця запланувала змінити і заголовок поезії: «Fiat pox» на «Italia irredenta» (*Італія невоzz'єднана, незвільнена, уярмлена. – італ.*). Іреденти – послідовники Джузеппе Гарібальді в Італії. Правки, внесені у робочий примірник збірки, засвідчують прагнення авторки дещо пом'якшити гостроту твору.

Вірш «Слово, чому ти не твердая криця» присвячений незламній силі, яка є єдиною зброєю в руках поета. Зрозуміло, чому для цього твору авторка вирішує підібрати заголовок «Уміраючий Леопарді» (Ф. 2. Од. зб. 1261. С. 81). Адже Леся Українка високо цінувала

творчість цього видатного італійського поета-романтика та есеїста, якого називають «поетом світової скорботи» і згадують поруч із Байроном. Джакомо Леопарді (Giacomo Leopardi, 1798–1837) здобув успіх патріотичною лірикою. Справжніми шедеврами вважаються твори «До Італії», «На пам'ятник Данте», «До Анджеоло Маї», «На весілля сестри Паоліни». У його творах розкриваються перипетії, злети і колізії Рісорджіменто. Хоча сам письменник не прийняв повстання карбонаріїв, як і загалом руху «Молода Італія», вважаючи їх приреченими на невдачу.

Леся Українка не раз зверталася до постаті та спадщини Леопарді у літературознавчих працях. Навіть планувала перекласти його «Діалоги», про що сповіщала у листі до брата від 1889 р.: «Самоучкою я не можу вивчитись по-англійськи, але по-італьянськи можу, тільки ти, як їхатимеш сюди, то купи мені італьянський словарь (як нема італьянсько-руського, то італьянсько-французький) і книжку іт[альянську], одну з тих, що ви маєте перекладать. Я вже трохи знаю граматику, а для перекладів практичного знаття не треба. Леопарді «Діалогі» (в прозі) я можу вам хоч зараз перекласти, бо у мене в «Пантеоні» вони єсть і написані зовсім не трудним складом, але його вірші, так само, як і всякі інші, я наважила перекладать тільки з італьянського» (Українка Леся, 2021, Т. 11: 88). У цьому ж листі авторка просить адресата привезти книжки Петрарки, або Леопарді, або Гольдоні.

**Наукова новизна дослідження** полягає в тому, що пропонується новий підхід до аналізу літературного тексту. Об'єктом дослідження стали не лише чорнові автографи письменниці, а й робочий примірник збірки «Думи і мрії». Це дозволило проаналізувати цикл «Невільничі пісні» крізь призму розвитку італійського сюжету. Відтак поруч із історико-літературним контекстом увиразнено текстологічний та джерелознавчий виміри появи та існування тексту.

Леся Українка неабияк переймалася враженнями, які справить її творчість в Італії. У листі до Анджеоло де Губернатіса з Сан-Ремо від 1902 р. письменниця розпитує про свої перспективи зацікавити італійську публіку: «Хочу зазначити, що я вже не новачок у літературі, я давно займаюся белетристикою, критикою, а також фольклором. Мене певною мірою знають у літературних колах Росії, Австрії і Німеччини, але в Італії – кому відоме скромне ім'я Лесі

Українки (мій літературний псевдонім)? Чи можу я сподіватися, що мене почують у літературі, де я «*persona ignota*»?» (Українка Леся, 2021, Т. 13: 139-140).

### Висновки

Підсумовуючи, варто зазначити, що Італія залишила вагомий слід у житті та творчості Лесі Українки. Враження від проживання в курортному італійському місті Сан-Ремо, глибока обізнаність з історією та культурою Італії, переклади з італійської мови – все це лягло в основу статей, віршів, листів. Свій інтерес до історії та культури середземноморської країни Леся Українка майстерно обіграла у своєрідній містифікації, пов'язаній із циклом «Невільничі пісні». До кожного вірша пропонувалася нова назва, пов'язана з італійським сюжетом. Авторка звернулася до найважливішого періоду з історії країни – Рісорджіменто. Вона задіює, «заграє» в тексти не лише прізвища найвідоміших борців за свободу Італії (Мадзіні, Гарібальді), а й повертає із забуття невідомі постаті дружин карбонаріїв або мало знані, навіть у себе на Батьківщині, імена мужніх учасниць національно-визвольної боротьби. В поезії «Забута тінь» також виведено несправедливо забуту дружину Данте Аліг'єрі – Джемму Ді Манетто Донаті. Зі слів доньки композитора М. Лисенка Галини, поява цього вірша пов'язана з її матір'ю Ольгою Липською, яка надихнула Лесю Українку висловитися на захист усіх несправедливо забутих жінок: «Лесю, голубко, гордість наша, ви ж багато можете зробити своїм крицевим словом! Спростуйте цю образу, скажіть своє слово в захист гордої жіночої душі, скажіть, що не тінь вона...» (Лисенко, 1971: 284). Отож бачимо, що вміння «запаралелювати» інонаціональні культурні сюжети – одна із наскрізних ознак ліричного стилю письменниці.

Удавшись до історико-літературної містифікації циклу «Невільничі пісні», авторка не просто мала намір обійти цензурні втручання, а й значно розширити тематику віршів. Варто відзначити й поліфонію художнього письма генія, яке органічно вплітається не лише в український, а й в європейський контекст. Леся Українка засвідчила своє вміння розуміти загальні історичні процеси, аналітично опрацьовувати й оцінювати їхню значущість і перспективи, а також через локальні культурні явища виходити на загально цивілізаційні магістралі. Такі містифікації з цензурних міркувань не могли бути типовими, але вони аж ніяк не спотворили

циклу, а вивели його на нові семантичні рівні. Такі дослідження є перспективними в пошуках паралелей між різними культурами, інтертекстами, образами.

### Література

- Аврахов, Г. (2007). *Леся Українка: Проблеми текстології та історії друку: до дванадцятитомного видання творів, 1975-1979*. Луцьк: ПВД «Твердиня».
- Агеєва, В. (2001). *Поетеса зламу століть: Творчість Лесі Українки в постмодерній інтерпретації*. Київ: Либідь.
- Бондаренко, І. (1908). *Про Гарібальді, борця за волю італійського народу*. Одеса.
- Варварцев, М. (2005). *Джузеппе Мадзіні, мадзінізм і Україна*. Київ: Унів. вид-во ПУЛЬСАРИ.
- Астори, Д. (2008). Леся Українка і Сан-Ремо. *Леся Українка і сучасність*, Т. 4, кн. 2, 432-448.
- Донцов, Д. (1994). Поетка українського рiсорджiменту. *Українське слово: хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ ст.* Т.1. Київ: Рось.
- Драгоманов, М. (2007). *Вибрані праці: [у 3 т., 4 кн.] / Т. 1, кн. 2: Історія. Публіцистика. Політологія*. Київ: Знання України.
- Зеров, М. (1990). *Леся Українка / Твори: у 2 т.* Т. 2. Київ: Дніпро.
- Лисенко, Г. (1971). З давнини. *Спогади про Лесю Українку*. Київ: Дніпро.
- Стешенко, О. (1971). Ясній пам'яті товариша. *Спогади про Лесю Українку*. Київ: Дніпро.
- Українка, Леся. (2021). *Повне академічне зібрання творів (Т. 1–14)*. Луцьк: Волинський національний університет імені Лесі Українки.
- Українка, Леся. «Робочий примірник збірки “Думи і мрії”». Інститут літератури. Ф. 2. Од. зб. 1261.

### References

- Avrakhov, H. (2007). *Lesia Ukrainka: Problemy tekstolohii ta istorii druku: do dvanadtsiatytomnoho vydannia tvoriv, 1975-1979*. Lutsk: PVD «Tverdynia».
- Aheieva, V. (2001). *Poetesa zlamu stolit: Tvorchist Lesi Ukrainky v postmodernii interpretatsii*. Kyiv: Lybid.
- Bondarenko, I. (1908). *Pro Haribaldi, bortsia za voliu italiiskoho narodu*. Odesa.
- Varvartsev, M. (2005). *Dzhuzepppe Madzini, madzinizm i Ukraina*. Kyiv: Univ. vyd-vo PULSARY.
- Astori, D. (2008). *Lesia Ukrainka i San-Remo. Lesia Ukrainka i suchasnist*, Т. 4, кн. 2, 432-448.
- Dontsov, D. (1994). *Poetka ukrainskoho risordzhimentu. Ukrainske slovo: khrestomatiia ukrainskoi literatury ta literaturnoi krytyky ХХ ст.* Т.1. Kyiv: Ros.
- Drahomanov, M. (2007). *Vybrani pratsi: [u 3 t., 4 kn.] / Т. 1, кн. 2: Istoriia. Publitsystyka. Politolohiia*. Kyiv: Znannia Ukrainy.

Зеров, М. (1990). *Lesia Ukrainka / Tvory: u 2 t.* Т. 2. Kyiv: Dnipro.

Lysenko, H. (1971). *Z davnyny. Spohady pro Lesiu Ukrainku.* Kyiv: Dnipro.

Steshenko, O. (1971). *Yasnii pam'iaty tovarysha. Spohady pro Lesiu Ukrainku.* Kyiv: Dnipro.

Ukrainka, Lesia. (2021). *Povne akademichne zibrannia tvoriv* (T. 1–14). Lutsk: Volynskiy natsionalnyi universytet imeni Lesi Ukrainky.

Ukrainka, Lesia. «*Robochyi prymirnyk zbirky "Dumy i mrii"*». Instytut literatury. F. 2. Od. zb. 1261.

**Olena Kytsan. The Story of one Poetic Cycle by Lesya Ukrainka.** The article analyzes Lesya Ukrainka's cycle «Nevilnychi pisni» from the collection «Dumy i mrii», which initially numbered only seven poems. Subsequently, the author expanded it to 14 texts. Thus, the purpose of the article is the history of formation and transformation of the cycle, in particular changes in its composition, ideological and semantic level and graphic profile of the texts. Central to the author's idea was the so-called «Italian plot» literary and publishing legalization of the cycle. Textological and biographical methods, as well as a combination of historical-cultural and historical-comparative approaches proved to be the most effective for the realization of the outlined goal.

As a result of the work, it was found out that Lesya Ukrainka edited the poems of the cycle, from the draft manuscript to the last lifetime edition. The leading idea of «Nevilnychi pisni» was the struggle of Ukrainians for freedom. The writer understood the ideological sharpness of the texts, and therefore, fearing censorship, veiled their Ukrainian context. Thus, in the working copy of the collection, it changes the name of the cycle, as well as the titles of individual poems. The Ukrainian plot turns into an Italian one, the leading figures of the Italian Risorgimento movement enter the arena. Lesya Ukrainka is primarily interested in female figures, historically overlooked by researchers. These could be unknown wives of the Carbonari, or little known Anita Garibaldi and Assunta Orsini. Well versed in the culture, past and present of Italy, the writer willingly used this historical and philological material in her artistic practice, literary criticism and epistolary. The conclusions emphasize the knowledge and understanding of Italian culture contemporary to Lesya Ukrainka's cycle, which was formed during the liberation struggle throughout the 19th century. Thus, the parallels between the Ukrainian and Italian peoples, the common destiny and the similar nature of the national path led the author to the idea of presenting one story through the prism of another. Such historical and literary mystification allowed not only to circumvent censorship, but also to significantly expand the theme of poetry. That is why Lesya Ukrainka's poetry is organically included not only in the national but also in the European context.

**Keywords:** poetry, cycle, mystification, epigraph, censorship, autograph.

---

Кицан Олена Вікторівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри теорії літератури та зарубіжної літератури Волинського національного університету імені Лесі Українки, <https://orcid.org/0000-0002-8722-3041>; 1982kitsan@gmail.com

## Постать

УДК 821.161.2.09

Світлана Кочерга

### Особистісний іміджблдинг Лесі Українки (за епістолярієм письменниці)

Стаття присвячена персональному іміджблдингу Лесі Українки на матеріалі епістолярних свідчень письменниці. З'ясовано, витоки та тлумачення поняття іміджу та стилю, що асоціюється з самовираженням особистості, вплив письменників на маніфестацію своєю зовнішністю певних смислів, зокрема національних (Тарас Шевченко, Іван Франко). Питання іміджу письменниці однією з перших порушила Оксана Забужко, яка наголосила на тривалій заангажованості інтерпретацій художньо-наукового образу Лесі Українки. Листи авторки репрезентують різні її іпостасі та тлумачення екзистенційного вибору авторки, її пріоритетів в одязі. В основному іміджблдинг Лесі Українки був підпорядкований її професійній репутації української літераторки зі шляхетного роду. Приділена увага формуванню смаку дівчинки в родині. У центрі дослідження перебуває досвід Лесі Українки як модельєрки і кравчині, оскільки дуже часто вона сама собі шила одяг або адаптувала куплене вбрання. Доведено, що Леся Українка орієнтувалася в модних тенденціях, зокрема європейських, чому сприяв її мандрівний спосіб життя. Разом з тим вона прагнула модернізувати традиційні одяг та прикраси українців, наповнюючи народні деталі у своєму вбранні іміджевим смислом. Серед знакових атрибутів образу письменниці виокремлено капелюшки (фетрові, солом'яні). Приділено увагу кольоровій гамі одягу письменниці, її схильності до яскравих деталей в молоді роки, тяжіння до білого кольору та поступовий вибір домінантною у своєму гардеробі чорної барви, яка підкреслює її орієнтацію на діловий стиль і водночас знаменує особливості трагічного внутрішнього світу. Прокоментовано камуфляж як одну з функцій автоблдингу письменниці. Окремо виділено рецепцію Лесі Українки власних фотографій, здатність до самоіронії щодо своїх зображень, її дискомфорт у межах комільфо. Дослідження довело, що іміджблдинг Лесі Українки характеризують такі пріоритети європейської жінки-інтелектуалки фендесеклівської доби: елегантність, стриманість, шляхетність. Разом з тим оригінальності її образу додавала гендерно-атракційна та національна риторика тогочасної еліти.

**Ключові слова:** імідж, стиль, етнічний, одяг, шиття, колір, фотографія.

---

© Кочерга С., 2021

<https://doi.org/10.5281/zenodo.5949068>



## Вступ

Творчий світ Лесі Українки репрезентує безліч персонажів, які відзначаються ретельно виписаними одягом, зачісками, манерою триматися, що є засобом підкреслення їхнього статусу, історичної або національної традиції тощо. Особливо рельєфно ці деталі авторської візії героїв закономірно представлено в драматургії (насамперед «Йоганна, жінка Хусова», «Камінний господар», «Бояриня», «Лісова пісня»), прозі («Жаль», «Над морем», Екбаль-ганем»). Власне, кожний автор так чи інакше бере на себе функції конструювання іміджу своїх героїв. Однак персональний іміджблдинг письменників тільки принагідно потрапляє в поле зору дослідників. Не так багато фактів у цьому руслі стали об'єктом осмислення і в працях, присвячених феномену Лесі Українки. Хоча поступово зростає інтерес до мемуарів, студій біографів, музейних колекцій письменниці, що особливо помітно в ювілейні роки. Зокрема вшанування 150-ліття з Дня народження Лесі Українки зумовило актуалізацію коментувань фахівцями збережених світлин авторки. У цьому напрямку заслуговує уваги презентація Тамари Гундорової «Про що говорять фото Лесі Українки», підготовлена спеціально для BBC News Україна.

Зважаючи на тривалу заангажованість художньо-наукового образу Лесі Українки в ХХ сторіччі, однією з перших гостро порушила низку проблем Оксана Забужко, яка, до речі, слушно ставить питання: якою все-таки була Леся Українка: – «з народницькою косою чи з фен-де-сьєклівською зачіскою “вузликом”?» (Забужко, 2007: 46). Безперечно, будь-які констатації з приводу візуального образу особистості, тим більше особистості знаної, канонізованої, без автокоментарів завжди є тільки вершиною айсбергу, не позбавленого суб'єктивізму реципієнта. І в цьому сенсі важко переоцінити значення приватних листів. Епістолярна спадщина Лесі Українки багатогранно відображає складну епоху зламу сторіч очима української інтелектуалки шляхетного роду і водночас дарує огром іпостасей авторки, яка «шиє собі одяг і виписує книжки з європейських бібліотек...» (Українка, 2017: 4).

Завдання нашого дослідження – осмислити маловивчену проблему автоіміджблдингу Лесі Українки, який можна окреслити завдяки власним свідченням письменниці у приватному листуванні.

## Теоретичний базис

Як відомо, уявлення про людину ніколи не обмежується габітусом, тобто фіксацією зовнішнього вигляду, тілесністю, що визначається природними даними. Габітус значною мірою покривають соціальні нашарування (одяг, макіяж, прикраси тощо). Прийнято розрізняти різні види іміджу, як-от: вербальний; кінетичний (особливості жестів, міміки, ходи, осанки), який зчитується здебільшого несвідомо; діловий імідж, котрий відображає репутацію ділової людини; імідж соціокультурного середовища тощо. Не зважаючи на те, що термін «персональний іміджбілдинг» є надбанням сучасності, витоки практик, спрямованих на конструювання тілесності та іміджу, надзвичайно глибокі. Разом з тим варто враховувати також поняття харизми, яку небезпідставно вважають енергоінформаційним полем особистості, винятково обдарованої духовною силою, пасіонарністю. Але якщо харизма і пасіонарність генетично запрограмовані, то імідж – інформаційний образ, зумовлений соціальними вимогами, в межах якого майже завжди зріла особистість виокремлюється власним стилем. Імідж створюється з метою відповідності настановам певних референтних груп, стосується передусім публічних людей. Натомість стиль як один зі способів крізь соціальну маску проявити свою індивідуальність асоціюється насамперед з самовираженням. Але і імідж, і стиль залежить від смаку, обидва відображають епоху і національний характер, рівень освіченості та культури, гендерну приналежність.

Намагання вкласти свій особистий смисл у власний імідж завжди є результатом екзистенційного діалогу з самим собою. Насамперед конотативні сенси слід шукати у численних луках, створених для конкретного часу і місця, образах, які збереглися в мемуарах, епістолярії, іконографії.

Як правило, іміджбілдинг підпорядкований самоідентифікації особистості, і в цьому аспекті надзвичайно важливу роль відіграє професійний вибір. Леся Українка в ранньому віці усвідомила своє призначення бути літератором, власне українським літератором, що накладає додаткову місійність, прирікає на долання низки бар'єрів для самореалізації. У вісімнадцять років вона пише братові Михайлові: «...як би там не було, а література моя професія» (Українка, 2021: 11, 85). Через кілька років у привітанні

М. Старицькому з нагоди його ювілею Леся Українка зазначає: «...я знаю, яка тяжка й терниста путь українського літератора» (Українка, 2021: 11, 297). Вона належала до покоління, котре з прикрістю констатувало, що звання літератора «навіть у поліцейських участках не прописують» (Косач-Кривинюк, 1970: 378). Леся Українка добре знала, що у певних колах її сучасників в Україні панівною була думка, «ніби українців-літераторів “просто нема”» (Українка, 2021: 13, 366). До соціального ігнорування додавались особисті перипетії зі здоров'ям, необхідність тривалий час перебувати під наглядом медиків у лікувальних закладах. «... поки я тут, я не літератор і навіть не людина, а хірургічно-ортопедичний манекін» (Українка, 2021: 12, 226), – писала молода письменниця до Михайла Павлика з берлінської клініки.

Ідентифікаційне самоствердження українських письменників у спільноті відбувалося, зокрема, завдяки історіям, які стосуються їхнього іміджу. Пригадаймо знаменитий кожух Шевченка, з приводу якого Григорій Грабович висловив таку думку: «Він навмисне одягав того кожуха, бо розумів, що це його імідж. Це такий трохи богемний стиль, який демонструє, що він був людиною високого світу» (Грабович, 2021). Своєю чергою Іван Франко поєднав народну вишиванку з костюмом-трійкою. За Наталією Тихолоз, «це був новаторський підхід до трансформації образу українського інтелігента, у якому поєднувались прадавня українська традиція і модерні запити нової епохи» (Тихолоз, 2017). Українські письменники постреволюційної доби робили оригінальними свої луки на загальному квазімілітарному тлі, користуючись нагодою робити бажані покупки під час відряджень в європейські країни. Отож кожне покоління письменників гостро відчувало нові тенденції епохи та вплинуло на еволюційний процес формування іміджу українського інтелігента, літератора, що заслуговує скрупульозного аналізу.

### **Виклад основного матеріалу**

Досвід Лесі Українка суттєво відрізняється від перелічених іміджпрактик, оскільки вона виросла в дворянській родині, і традиція цього середовища була домінантною в її екзистенційному виборі стилю. З дитячих років мати, що завжди відзначалася схильністю до елегантності, прищеплювала маленькій Лесі смак, націлювала на естетичне вбрання, їй допомагали й інші члени родини. В перших

листах майбутньої письменниці важливе місце відводиться повідомленням про новинки одягу, якими обдаровували її та сестру Ольгу родичі. Насамперед варто виділити листи до бабусі. Наприклад, в одному з них десятирічна дівчинка повідомляє: «...папа... зробив мені муфту і шапку. Лілі дали червоний шарф, а мені синій; Ліля дуже хвастає своїм шарфом и надіває его часто зверху шуби. У Лілі єсть біленька шапочка з пушком і біла муфта (Українка, 2021: 11, 56). З тих же послань дізнаємось про типові ігри дівчаток з ляльками, що закладають основи майбутнього гендерного самовиявлення в одязі: «...в теї кукли єсть кілька платьїв, і Ліля її по десять раз на день переодіває, перш по одному платью, а після всі разом – одне на друге» (Українка, 2021: 11, 55). В інфантильних оповідях дівчинки помітний культурний код української шляхти, її привчають своєю зовнішністю відповідати статусу родини, викликати симпатію своїм виглядом, в чому полягає іміджеве призначення функції візуалізації, гендерної атракції.

Із часом іміджбілдинг Лесі Українки актуалізує її креативний потенціал. Як творча особистість, вона намагалась нестандартно проявити себе і зовнішньо, а відтак приділяла велику увагу вбранню, причому не тільки придумувала собі образи, але безпосередньо займалася рукоділлям, аби мати вигляд, відповідний її «я-концепції». Отож Леся Українка зазвичай була сама для себе і модельєркою, і кравчиною, і швачкою. Шиття – це третій вид творчої діяльності, окрім письменства та музикування, якому вона приділяла чимало часу. Певна формула її трибу життя зафіксована в листах – «як не пишу, то шию», «шитиму межі читанням та диктовками» тощо. Не можна сказати, що поринала вона в цей процес з натхненням, нерідко нарікала на «марудність» шиття, але все ж наполегливо і послідовно бралася за голку, аби поновити свій гардероб, досягти задуманого образу. З листів відомо, що з юних літ Леся Українка, як і всі Косачівни, користувалася послугами модисток, включно зі столичними, розцінки яких були доволі високі. Тим не менше шити своїми руками, перешивати, вишивати, адаптовувати на свій смак готовий виріб для неї також було звичною справою. У своїх задумах Леся Українка враховувала віяння моди, усталені смаки рідних, та все ж домагалася індивідуального образу. Пріоритетним для неї було підкреслити свій статус письменниці, а ім'я Лесі Українки поступово ставало знаним у читацьких колах. Особливо багато уваги вбранню

вона приділяє в молоді роки, і на цьому тлі варто виокремити листи з Ялти. Саме в цьому місті Леся Українка вперше на цілий рік була відкраяна від родини і детально повідомляла близьким про свої заняття, які певною мірою відбилися в оповіданні «Над морем». Наприкінці 1897 р. вона повідомляє в листі до матері про «великі реформи» в туалеті: «При помочі срібного гапту вийшла дуже елегантна блуза з *plus ultra* неелегантної «лежальної» блузи, таки справді! мої ученики аж жахнулись, як я її вчора наділа. Запевне, рукава в ній тепер модні – вузькі, і локті цілі» (Українка, 2021: 12, 64). Часом інформує про свій щоденний одяг, ділиться планами, які засвідчують, що, як і в літературній творчості, ідеї щодо вбрання у неї виникали не спонтанно, а здебільшого були добре зважені, як-от: «Ще думаю справити собі сукняну сукню (плеоназм!) так зв. «*taylor dress*» з кавказського сукна (воно страх дешеве і тепле, а притім гарне, походить на англійські матерії) і шапку теж кавказську справлю, таку як у Лілі і Оксани, тут їх масу продають. Крім того маю вже фланелеву блузу і лехку шерстяну сукню («в хмарах»), отже матиму що надіти на всі *demi-saison* і *quart-saison*...» (Українка, 2021: 12, 62). Разом з тим її бажання були цілком підпорядковані основним критеріям щодо свого образу, що підкреслюють її зізнання: «Сьогодні кінчаю одно «предприємство», довгу блузу, *une robe de chambre*, давню свою мрію. Ти побачиш, яка се хороша річ вийшла, я в ній маю просто величний вигляд; бачиш ти, інакше як *négligée* я не можу тепер довго писати, а вечорі тепер безконечні, отже треба щось робити, ти ж знаєш, що я й на самоті не люблю бути занадто *négligée*. До того ж мені треба одягу варту мого письменського стану» (Українка, 2021: 12, 64). Щоправда, останній вираз вона вживає напівжартівливо, апелюючи до телеграми від Літературно-артистичного товариства, яке відзначило її оповідання «Струни», що для неї було приємним знаком «цехового» визнання.

Важили для Лесі Українки і національні критерії самопозиціонування. Чимало дослідників вказують на тяжіння письменниці до етностилю, який для неї видавався доречним насамперед у святкові, урочисті моменти. Попри те, що на зламі століть відбувалися еkleктичні процеси в урбаністичному просторі через масову трудову міграцію селян до міст, окрему роль у поширенні народного одягу відігравала ініціатива еліти. Історик Марина Олійник зазначає, що «частина свідомої молоді прийняла як

принципову позицію вираження своїх переконань через маніфестацію свого українства в зовнішності» (Олійник, 2017: 90). Леся Українка була в числі тих, хто прагнув модернізувати інтерпретацію архетипного вбрання українців, традиційних прикрас та свідомо наповнити їх іміджевим, символічним змістом. Мистецтвом вишивки вона опанувала сливе професійно, що цілком природно для доньки Олени Пчілки, відомої дослідниці етнографії, авторки книжки «Український народний орнамент». Ольга Косач-Кривинюк наголошує, що вишивка у їх родині була значно ширшим поняттям, ніж просто «дамське рукоділля». Сама Леся Українка писала сестрі: «...я часто буваю в такому стані, що тільки вишивати й здатна, а більш до нічого, тому й вишиваю чимало (лежачи)» (Українка, 2021: 14, 219). Утім, зазвичай Леся Українка любила вишивати речі, включно з сорочками, для подарунку близьким людям, інакше кажучи, у цьому випадку приміряла на себе роль іміджмейкера.

Разом з тим не слід применшувати інтерес Лесі Українки до європейських трендів у моді. Буваючи в закордонних містах, отримувала цікаву для неї інформацію вочевидь, спостерігаючи за манерою одягатися іноземців, подекуди деякі тенденції фіксувала у листах і вони ставали орієнтиром для доповнення власного гардеробу. Приміром, на італійському курорті їй здавалось, що «всі ходять в батістових блузках і солом'яних шляпах» (Українка, 2021: 13, 136). Проте надмірний потяг до шопінгу радше викликав у неї іронію. Скажімо, безліч покупок тьоті Єлі, враженої багатим вибором і дешевизною товарів у Європі, Леся Українка коментує у листі до сестри Ізидори з Сан-Ремо з усмішкою, і там же констатує: «Ти знаєш, я взагалі не люблю купувати» (Українка, 2021: 13, 35). Та все ж вона не цуралася модних магазинів – як київських, так і закордонних. З задоволенням Леся Українка згадує речі, придбані в Берліні, як-от: «Я вже дещо купила собі: дві спідниці нижні, накидку, літню довгу блузу, одну блузку, а то ще куплю скільки блузок і, може, ціле літнє плаття. Шляпу тим часом маю простішу, а гарну куплю тоді, як буду вільніша в рухах, бо шляпу завжди треба купувати в присутності того, хто має її носити» (Українка, 2021: 12, 217).

Капелюшок – один з важливих атрибутів образу Лесі Українки, переважно вона носила класичні, фетрові, а в Італії придбада собі модний солом'яний головний убір. Взимку носила шапки, згадує в

листах також й інші атрибути холодної пори року – хустки, муфту, рукавиці.

Окремо варто зупинитися на знаковості кольорів в автоіміджі Лесі Українки. У її згадках про вбрання мають місце такі кольори, як синій, сірий, що гармоніювали з її виразними сірими очима та попелястим (за визначенням самої письменниці) волоссям. Та на перехресті століть фіксуємо кілька рішучих поворотів у її кольорових схильностях. Після операції в Берліні, коли поверталось оптимістичне бачення майбутнього, молода Леся Українка почала активно додавати яскраві плями до темного вбрання, зокрема пріоритет надавався червоній барві, яка сигналізувала про активність натури, віру в свої сили, певність у власній привабливості. Кожен, хто знайомий з її листами, не забуде ось такий нетиповий вербальний автопортрет письменниці: «...я надіну свою нову, вчора куплену, чорну накідку і червону (!) шляпу з чорною лентою, сяду в «одкідную карету» і поїду “во всю прыть тихими шагами”, на тих конях, що так чудово копитами клапають» (Українка, 2021: 12, 210). Певну зміну в своїх кольорових пріоритетах фіксувала сама Леся Українка і навіть аргументувала нову іміджеву стратегію. Міркуючи про незмінне тавро смутку на національній літературі, вона зазначає: «...так і хочеться сказати з розпачем Гамлета: “Най дьявол носить смуткове убрання, а я надіну ясні кармазини!”, і, певне, я се зроблю, тільки ще не зараз, потрохи звикатиму, оце ж почала червоні капелюхи носити...» (Українка, 2021: 12, 247). Однак після смерті Сергія Мержинського тривалий час Леся Українка відчувала повне відчуження від себе колишньої, отождивлення до яскравих кольорів різко зникло, а різнобарв'я у жіночому стилі навіть дратувало її. Виявом святковості і радості для неї став виключно білий колір, що традиційно вважається символом чистоти, щирості. Дізнавшись про плани на весілля сестри Ольги, Леся Українка пише їй у відповідь про свій намір: «...я таки справді мушу собі сукню пошити хоч яку небудь та білу, бо я не хочу бути в чорному на твоєму весіллі, а в кольоровому я просто якось не в стані бачити себе тепер, та в мене навіть і нема нічого кольорового тепер» (Українка, 2021: 12, 356). З часом чорний колір стає домінантним для письменниці. Він цілковито відображав її внутрішню тугу, але водночас був також свідченням органічного прийняття ділового стилю для свого іміджу. Наприклад, готуючись до публічного виступу, «відчиту» перед

літературним товариством, вона, покладаючись на свої імпровізаційні таланти, «пошила собі власноручно чорну «blouse-fantaisie» (Українка, 2021: 12, 246), оскільки була переконана – «інакше, як в чорному, читать, по-моєму, не випадає» (Українка, 2021: 12, 244). Чорний колір згодом стає переважає і в домашньому одязі. Можна припустити, що цей вибір певною мірою зумовлений трибом життя авторки, яка переважно творила вночі, позаяк чорне тло дозволяло яскравіше бачити візії уяви, що за допомогою атраменту знаходили втілення на папері .

Одна з функцій іміджу – камуфляж, і до нього Леся Українка вдавалася через складні засоби лікування, зокрема вимушеного носіння спеціального апарату. Це стимулювало письменницю до нових експериментів з одягом. «До того ж мусіла ще собі і вбрання якесь приладити, бо то з моєю машиною (кайданами!) не кожну сукню можна убрати...» (Українка, 2021: 12, 246), – читаємо в одному з її листів. Знаходимо і більш детальні пояснення, чому вдома вона надавала перевагу халатам: «Всякі «проби» показали, що для щоденного убрання мені можуть служити тільки довгі блузи (Morgenröcke), бо всякі спідниці, ліфи і навіть блузки при апараті невідгодні...» (Українка, 2021: 12, 230). Післяопераційні сліди змушували також Лесю Українку носити на лівій руці мітенку, що стала одним з впізнаваних штрихів її образу, який можна трактувати як уникання домислів стигматичного характеру, неприйнятної для неї репутації страдниці. Стан здоров'я лише зрідка, при загостренні больових відчуттів у нозі, змушував її користуватися палицею. В останні роки до атрибутів домашнього образу письменниці було додано пенсне.

Важливим чинником формування уявлення про тих чи інших історичних осіб справедливо вважають візуальні документи – світлини, художні портрети. Ролан Барт, автор відомого дослідження «Camera lucida. Коментар до фотографії», писав: «Ніщо написане не в силах зрівнятися за достовірності з фото. Нещастя мови, а можливо і властива їй чуттєва насолода, пов'язана з тим, що вона нездатна перевірити власну автентичність. [...] мова за своєю природою заснована на вигадці...» (Барт, 2011: 152). З літератури нон-фікшн, мемуарів, щоденників, листів можна дізнаватися, як саме відомі персони ставились до тих чи інших своїх зображень. Такі свідчення мають місце і в епістолярії Лесі Українки. Загальновідомо, що родина



Косачів культивувала звичай фотографування («увіковічення»), що на ту пору почало ставати дедалі запитуванішим у тогочасному суспільстві. Сама Леся Українка охоче обмінювалася з близькими людьми знімками, цінувала світлини родичів, друзів. Відомо, що Леся Українка зафіксована як на любительських фото, так і зроблених професійно, в салонах, причому в різних містах і країнах – отож відомі берлінські, віденські, львівські, ялтинські карточки тощо. Відома також низка імен фотографів, перед якими позувала письменниця, серед яких і її брат Михайло Косач. Іконічними нині вважаються світлини Лесі Українки, в яких засвідчений свідомий вибір письменниці для фотосесії етностилу. Вони виразно презентують іміджеву тенденцію у середовищі освічених людей, оскільки «фотографування в народному вбранні ставало демонстраційним актом – візуалізацією, яка була потрібна людині на психологічному рівні для конструювання нового формату інтерпретації себе» (Олійник, 2014: 108). Саме ці ранні світлини з виразною знаковою системою іміджу народофілки стали хрестоматійними, вони були покладені в основу міфу, впливового і сьогодні, про «дівчинку у вінку» (Оксана Забужко). Більш прискіпливого аналізу заслуговують салонні портрети і любительські фото Лесі Українки в умовах повсякдення. Відгуки у листуванні дають уявлення про її суб'єктивну оцінку схожості виразу обличчя, що часто здавався «якийсь не такий, як, впрочім, завжди на фотографіях буває» (Українка, 2021: 11, 151). Але це не применшувало цінності фотовідбитку, позаяк її сприйняття передбачає, що «на се у кожної людини єсть фантазія<sup>1</sup>» (Українка, 2021: 12, 139). Показовими є розкидані в епістолярії Лесі Українки ремарки, що стосуються фотографій близьких людей на кшталт: «філософський вираз», «дуже велична», «чучелком на всіх тих домашніх фотографіях вийшла» тощо. Самокритичною була письменниця і до своїх зображень. Коли Ольгу Кобилянську замилувало берлінське фото Лесі Українки з сестрою Ольгою, то Леся Українка не без іронії відповіла подрузі: «Та не знаю, чим вона Вам сподобалась: ще Ліля там не так зле вийшла, а я то, далебі, там більше до мокрої курки подібна, ніж до “лебеда”. Я б може тепер

---

<sup>1</sup> Твердження Лесі Українки суголосне тезі Сьюзен Зонтаґ, яка наголошувала, що світлини «невтомно закликають до дедукції, спекуляції, роботи уяви» (Сонтанґ, 2013: 38).

фотографувалась, та боюся, щоб знов не пригадати собою тії ж таки мокрої курки, а се образ якось малопоетичний...» (Українка, 2021: 12, 311). Зі спогадів відомо, що навіть власне фото, яке найбільше імпонувало письменниці, зроблене в ательє чернівецького фотографа Яна Кржановського, викликало жартівливі асоціації схожості з овечкою божою. Іноді в Лесі Українці прокидалася тинейджерська зухвалість, і вона висловлює бажання «здійнятися» у далеко не зразковому вигляді. Наприклад, захворівши в Криму на тиф, Леся Українка змушена була підстригти волосся, але у своєму перетворенні письменниця побачила образ таки вартий уваги. Дядькові Михайлові Драгоманову вона пише: «Але, може, я тепер справді з'являю собою монстра чи рарітета з тим своїм настобурченим коротким волоссям, що після тифу почало надто «фантазійним» способом рости, та все-таки я хочу здійнятись така, як єсть...» (Українка, 2021: 11, 178). Це сміливе зізнання показує одну з рис її психотипу – бунт проти комільфо. У цьому сенсі дамоклів меч іміджбілдингу дещо створював дискомфорт для письменниці, свідомої необхідності відповідати своєю зовнішністю виробленим стандартам щодо публічних людей в межах традицій епохи. Нерідко їй бракувало права бути самою собою, пригнічував надмір нарцисизму як в середовищі селебріті, так і в обивательському колі. Саме тому для неї особливим простором волі, незалежності стали Карпати, які вона цінила зокрема тому, що «тут кожний може одягатись, як хоче, і нема де показувати шик» (Українка, 2021: 12, 381).

Оцінка Лесею Українкою своїх художніх портретів – окрема тема. Наголосимо тільки, що між роботами Івана Труша і Фотія Красицького їй була ближча остання. Є свідчення, що остання фотографія Лесі Українки, яку зняв Юрій Тесленко-Приходько, – це спроба повторити образ, відтворений Красицьким: та сама поза, погляд, і навіть блузка з жабо.

### **Наукова новизна**

Вперше осмислення феномену письменниці сфокусовано на сфері, до якої дослідники зверталися лише спорадично. Студія особистого іміджбілдингу Лесі Українки показала органічний синтез іпостасей Лесі Українки на рівні самоідентифікації. Епістолярні коментарі письменниці власного образу та повсякчасної цілеспрямованої роботи над ним доводять оригінальну дифузю

іміджу «яскравої європейки» і модерної українки, яка творчо використовує елементи національної традиції для самопрезентації. Аналіз автопортретів, що має місце в листах Лесі Українки, засвідчує мовою документа особливості її луків, котрі не лише віддзеркалюють добру орієнтацію в модних тенденціях, але й маркують особливості внутрішнього світу, стану душі. Водночас вони дають можливість зрозуміти відповідальну підпорядкованість емблематичних елементів власного образу місії українського літератора, якому належало розбити стереотипи щодо хуторянства «малоросів» та утверджувати буття українців як європейської нації.

### Висновки

Отже, іміджблдинг Лесі Українки дозволяє виділити такі пріоритети для неї: елегантність, стриманість, шляхетність, що були знаковими для європейської жінки-інтелектуалки фендесьєклівської доби. Важливим виразником її «я-концепції» є одяг, який нерідко письменниця сама моделювала і шила, засвідчуючи творчі інтенції і в царині мистецтва шиття. Вбранням вона підкреслювала, що є діловою жінкою-літераторкою, але деталями давала знати, що їй не чужа гендерно-атракційна та національна риторика тогочасної еліти.

### Література

- Барт, Р. (2011). *Camera lucida. Коментарий к фотографии*. Москва: Ад Маргинем Пресс.
- Грабович, Г. (2021). Шевченко одягав кожуха, бо розумів, що це його імідж. *Локальна історія*. 06.03.2021. Url: <https://localhistory.org.ua/texts/interviu/> (дата звернення 05.05.2021).
- Забужко, О. (2007). *Notre Dame d'Ukraine: Українка в конфлікті міфологій*. Київ: Факт.
- Косач-Кривинюк, О. (1970). *Леся Українка. Хронологія життя і творчості*. Нью-Йорк.
- Українка, Леся. (2021). *Повне академічне зібрання творів* (Т. 1–14). Луцьк: Волинський національний університет імені Лесі Українки.
- Українка, Леся (2017). *Листи: 1898–1902*. Київ: Комора.
- Олійник, М. (2017). *Український одяг у системі міської культури Києва (друга половина ХІХ – початок ХХІ століття)*. Київ.
- Олійник, М. (2014). Вираження української ідентифікації в міському одязі (на прикладі життя родин Драгоманових і Косачів). *Народна творчість та етнологія*. 4, 105–114.
- Сонтаг, С. (2013). *О фотографии*. Москва: Ад Маргинем Пресс.

Тихолоз, Н. (2017). *Вишиванка в родині Франків: від коду роду до коду народу*.  
 Url: <https://frankolive.wordpress.com/2017/05/18/> (дата звернення 10.03.2021).

### References

- Bart, R. (2011). *Camera lucida. Kommentarij k fotografii [Camera Lucida: Reflections on Photography]*. Moskva: Ad Marginem Press (in Russian).
- Hrabovych, H. (2021). Shevchenko odiahav kozhukha, bo rozumiv, shcho tse yoho imidzh [Shevchenko wore a cloak because he understood that it was his image]. *Lokalna istoriia*. 06.03.2021. Url: <https://localhistory.org.ua/texts/interviu/> (data zvernennia 05.05.2021), (in Ukrainian).
- Zabuzhko, O. (2007). *Notre Dame d'Ukraine: Ukrainka v konflikti mifolohii [Notre Dame d'Ukraine: Ukrainka in the conflict of mythologies]*. Kyiv: Fakt (in Ukrainian).
- Kosach-Kryvyniuk, O. (1970). *Lesia Ukrainka. Khronolohiia zhyttia i tvorchosty [Lesya Ukrainka. Chronology of life and work]*. Niu-York, 1970 (in Ukrainian).
- Ukrainka, Lesia. (2021). *Povne akademichne zibrannia tvoriv (T. 1–14) [Complete academic collection of works]*. Lutsk: Volynskyi Natsionalnyi Universytet Imeni Lesi Ukrainky (in Ukrainian).
- Ukrainka, Lesia. (2017). *Lysty: 1898–1902 [Letters: 1898–1902]*. Kyiv: Komora (in Ukrainian).
- Oliinyk, M. (2017). *Ukrainskyi odiah u systemi miskoi kultury Kyieva (druha polovyna XIX – pochatok XXI stolittia) [Ukrainian clothing in the system of Kyiv urban culture (second half of the XIX – beginning of the XXI century)]*. Kyiv (in Ukrainian).
- Oliinyk, M. Vyrzhennia ukrainskoi identyfikatsii v miskomu odiazi (na prykladi zhyttia rodyn Drahomanovykh i Kosachiv) [Expression of Ukrainian identification in urban clothing (on the example of the life of the Drahomanov and Kosach families)]. *Narodna tvorchist ta etnolohiia*, 4, 105–114 (in Ukrainian).
- Sontag, S. (2013). *O fotografii [On photography]*. Moskva: Ad Marginem Press (in Russian).
- Tykholog, N. (2017). *Vyshyvanka v rodyni Frankiv: vid kodu rodu do kodu narodu [Embroidered shirt in the Frankish family: from the code of the family to the code of the people]*. Url: <https://frankolive.wordpress.com/2017/05/18/> (data zvernennia 10.03.2021), (in Ukrainian).

**Svitlana Kocherga. Personal Image Building of Lesia Ukrainka (on the Writer's Epistolary).** The article deals with Lesya Ukrainka's personal image building on the material of the writer's epistolary. The origins and interpretation of the concept of image and style associated with self-expression of the individual, the influence of writers on the manifestation of certain meanings using their appearance, including national issues (Taras Shevchenko, Ivan Franko). Oksana Zabuzhko was one of the first to raise the issue of the writer's image, emphasizing the long-term bias of artistic and scientific interpretations of Lesya Ukrainka's image. The author's letters represent her various incarnations and interpretations of the author's existential

choice, her priorities in clothing. Lesya Ukrainka's image building was mainly subordinated to her professional reputation as a Ukrainian writer from a noble family. Attention is paid to the formation of the girl's taste in the family.

At the heart of the study is the experience of Lesya Ukrainka as a fashion designer and dressmaker, as she often sewed clothes for herself or adapted the purchased clothes. It is proved that Lesya Ukrainka followed fashion trends, in particular European ones. At the same time, she sought to modernize the Ukrainian traditional clothing and jewelry filling the folk details in her outfit with image meaning. Among the symbolic attributes of the image of the writer are hats (felt, straw). Attention is paid to the colour scheme of the writer's clothes, her tendency to bright details in her youth, her attraction to white and the gradual choice of black in her wardrobe, which emphasizes her focus on business style and at the same time marks the tragic inner world. It is defined camouflage as one of the functions of the writer's self-image. Lesya Ukrainka's reception of her own photos, her ability to be self-ironic about her images, and her discomfort within the *comme il faut* are singled out.

The study proved that Lesya Ukrainka's image building is characterized by the following priorities of a European woman-intellectual of the *fin de siècle*: elegance, restraint, nobility. At the same time, the originality of her image was added by the gender-attraction and national rhetoric of the elite of that time.

**Keywords:** image, style, ethnic, clothes, sewing, colour, photography.

---

Кочерга Світлана Олексіївна – доктор філологічних наук, професор кафедри української мови та літератури Національного університету «Острозька академія», <https://orcid.org/0000-0002-0784-6848>; [sv\\_kocherga@ukr.net](mailto:sv_kocherga@ukr.net)

## «Одинокий мужчина» опліч «буковинського та покутського мужиків». Дещо про особливості становлення українського літературного канону

У статті розглянуто питання становлення українського літературного канону. Акцент зроблено на постаті Лесі Українки – третій постаті класичної української тріади (поруч із романтиком Тарасом Шевченком та реалістом Іваном Франком). Процес та супутні йому обставини появи і закріплення письменниці в національному каноні й визначають **мету** пропонованої статті. Реалізацію мети здійснено в контекстуальних полях узаємодії провідної авторки епохи з митцями-сучасниками, також претендентами на чільне місце в літературі. **Теоретичним базисом** для наукових пошуків слугують концепції, напрацьовані сучасними американськими дослідниками Г. Блумом та Е. Саїдом. Саме названі вчені виробили дві провідні на сьогодні моделі розуміння та інтерпретації літературного канону – «елітарну» та «демократичну». Посилені міркуваннями українських дослідників, теоретичні засновки дали можливість структурувати добу раннього українського модернізму в означених метою ракурсах. У **результаті** було окреслено соціокультурні й гендерні чинники функціонування та нарощування канону; проаналізовано явище жіночої присутності в патріархальній культурі; описано специфіку номінації і самопрезентації трьох самобутніх митців порубіжної доби (поруч із Лесею Українкою це ще Василь Стефаник і Ольга Кобилянська); виявлено вплив і значимість механізмів відбору й затвердження кандидатур до верхівки літературного канону. **Висновки** статті увиразнюють окреслені результати, зокрема в площині зіставлення розуміння канону народницькою, радянською та модерною традицією. У цьому ракурсі було враховано й узаємодію маскулінних та фемінних кодів, де останні в той чи той спосіб піддавалися «розмиванню» кожною з епох. Однак інтелектуально-естетична вартість літературного доробку таки утвердила в каноні й жіночу присутність.

**Ключові слова:** жінка, чоловік, мистецтво, свобода, дім, епоха, селянство, світ.

### Вступ

Питання літературного канону – його деконструкції та переформатування – постало й активно дискутувалося ще на початку 1990-х рр. Щоправда, ішлося тоді про перегляд радянського

«іконостасу» (М. Павлишин). Представників класичної доби, яку в тих же радянських часах називали «дожовтневою», згадані дискусії не торкалися. Тоді й пізніше могло хіба йтися про складнощі з якими стикалися інтелектуали міжвоєнного часу, утверджуючи пріоритетні місця за постатями порубіжної (ранньомодерної) доби. Означені тенденції, однак теоретично употужнені працями західних учених, збереглися й у дослідженнях останніх років. Так, для Р. Мовчан у міркуваннях над епохою межі ХІХ–ХХ ст. визначальними стали дві версії літканону – «народницький» і «модерністський» (Мовчан, 2018: 12–13). Міркування В. Агеєвої вирізняються переосмисленням національного спадку вже постмодерною спільнотою. Однак слушними стають її міркування щодо передумов і середовища, що витворило та закріпило в ранньомодерній епосі усталений і нині канон: «Якнайрадикальніше змінюється концепція адресата: не література для народу (ототожнюваного із селянством, мужицтвом), а література для нації, не щиросердне каганцювання, а вибаглива елітарність, не домашньовжитковість, а європеїзм» (Агеєва, 2019: 43). Попри зроблене в указанім напрямку, вимагає додаткової уваги «інституційне» становлення верхівки українського канону, зокрема поява в ньому постаті Лесі Українки та її диспозиція стосовно письменників-сучасників. Означена мета вимагатиме реалізації низки завдань, головними з яких бачиться: розкриття соціально-класових та гендерних чинників «канонотворчості» межі ХІХ–ХХ ст; аналіз особливостей виокремлення феномену жіночої присутності в патріархальній культурі з утвердженням у ній власної етики і естетики, з'ясування специфіки номінативного «самопрописування» митців у його зв'язках із офіційними чи півофіційними номенами; виявлення центробіжних та відцентрових сил, які визначали самé існування літканону.

### **Теоретичний базис**

Фактично до середини ХХ ст., а в деяких культурах то ледь не до його фіналу, домінував т.зв. елітарний підхід до канону, непорушність якого скріплювали традиція та ідеологія. Однак вже на кінець віку виробилася альтернатива. Перед тим як її окреслити, варто вказати, що впливів і модифікацій довелося зазнати й самому елітарному підходові. Усталений у його принципах канон уже не відповідав своєму критичному постмодерному визначенню – паноптикуму написаного «мертвими білими чоловіками», котрі представляють культури євроатлантичного юдеохристиянського світу. Так, Гаролд Блум, один зі

стовпів американської критики, до своєї версії світового літканону вводить тексти і жінок, і темношкірих, і представників / представниць країн та культур з-поза окреслених вище світоглядно-географічних меж. Однак непорушним для нього лишається європо- і як її продовження америкоцентричність таких літературно-історичних побудов (Блум, 2007). Водночас співвітчизник професора Блума професор Едвард Саїд, у своїх інтеркультуральних студіях ратує за максимально осягну демократизацію канону, ледь не до повного його розмивання, перетворення у своєрідну культурну різому (Саїд, 2014).

### **Виклад основного матеріалу**

Український літературний канон, що його формування у знаній тепер троїстості довершувала епоха порубіжжя, од початку закладався так: Т. Шевченко – І. Франко – В. Стефаник. Народницька традиція, котра його утвердила й освятила, керувалася найперше логікою світоглядного переємства. Відтак розвиток, як підкреслювалося (іноді й не без гордощів), мужицького змістом і пафосом письменства інакше просто не мислився. Зрозуміло, що місця у когорті небагатьох покликаних для таких «артистів слова» (термін доби) як М. Коцюбинський, О. Олесь, М. Вороний, Г. Чупринка, П. Карманський, М. Яцків не знаходилося. Окремо випозиціонованою у літературі була жіноча присутність, в новітньому нашому письменстві уперше така масова й потужна. Та попри це, ні Леся Українка, ні О. Кобилянська, ні, тим паче, скромніші таланти, приміром, Л. Старицька-Черняхівська, Х. Алчевська, Грицько Григоренко (О. Судовщикова), претендувати на чільне (і єдине!) місце в каноні не могли. Проте час усе поставив на місця. І вже наступна доба українського модернізму (іноді його називають «високим») утвердила остаточну тріаду нашої класики.

Ясна річ, що «вилучення» особотексту *авторки* з центру літературного процесу не було цілеспрямованою акцією чи диверсією. Тим паче диверсією чоловіків. Усе мало свої чинності та, як писав поет «сумир порядкування». Коли звернутися до візій старшого покоління, то чільне місце Стефанику резервувалося цілком природньо і, що важливо, за підтримки загальноновизнаних авторитетів. Певно, що не йшлося про призначення патріярхом свого наступника. Однак визнання І. Франком першорядності постаті й таланту молодшого колеги вже самим собою виявляло пріоритети. Примітно, що належним був і



зворотній зв'язок. Стефаник із честю та готовністю приймав на себе місію Франкового послідовника.

Інакше стратегія діяла щодо жінок. Якщо говорити про першу потугу, тобто Лесю Українку, то й Франко, і Павлик (мабуть двоє найбільших щодо неї «міфотворців»; чи є сенс ситуативно визначати їхню роль саме так?) діставали приватну інформацію про письменницю безпосередньо від її родини. Але обоє не вважали за потрібне зберігати конфіденційність. «Крилате» порівняння першого – «хвора, слабосила дівчина... ледь не самотній чоловік на всю соборну Україну» – одразу мало призначення риторичного прийому в публіцистичній полеміці. Тоді як епістолярний дискурс другого покривав не менш значуще поле міжособистих контактів. Варто дати враження першої зустрічі, відбите у листі Драгоманову. Тим паче, що воно, це враження, тиражуватиметься потім і в зверненнях до інших адресатів: «Ну, а Леся так просто ошоломила мене своїм образованием та тонким розумом. Я думав, що вона тільки в крузі своїх поезій, аж воно далеко не так. На свій вік це геніальна жінка. Тим більший жаль, що, бідна, не живе, а мучиться. Що би то чоловік дав, якби такій людині помочи. Та ба, на це мало й з Богом битися» (Леся Українка, 1971: 70).

Духом цього «інформативного співчуття», з останніми відомостями про наслідки берлінської операції, перейнято й супровідний допис Павлика до пересланого Кобилянській першого листа майбутньої подруги. Слід аж було чекати особистих зустрічей, аби переконатися, на певний навіть подив, що міф про «велику хвору» – то таки великою мірою міф. Чи зважала О. Кобилянська на атестації чоловіками-галичанами не знайомі ще їй жінки-волинянки? Хтозна, та навряд тут доречно говорити про безоглядну довіру. Вилучена Франком із автури «Першого вінка», потенційна (але сама відмовилась) наречена Павлика, свавільна буковинка навчилася складати ціну чоловічим думкам щодо жіноцтва.

Лінією взаємодії письменники vs письменниці, лінією протилежною співчуттю, але природою і наслідками напрочуд йому близькою, стало, як не дивно, ігнорування. Воно не обов'язково мало бути відвертим, проявляючись риторичними формами уникання, замовчування, оминання. Визначало цю фігуративність відчуття необов'язковості самих стосунків. Адже все, чим перейнята інша / нетака, в суті своїй не здається потрібним, важливим, сумнівно, щоб навіть реальним. Неповноцінність, неповносправність, словом

неповнота, слугує тут запорукою пливкого, а то й сумнівного результату.

Рокованість на поразку, або казали по-іншому, на ніщо, закладено вже у самій природі «слабкої статі». Відома ще з античності, а остаточно утверджена в середньовіччі, поміж іншими й авторитетом Т. Аквінського, ідея жінки як випадкової, недовершеної істоти, різновиду «невдалого чоловіка», мала кілька опорних конотацій. З-поміж найбільш уживаних виокремлюється остання, де маскулінно-імперативній досконалості протистоїть, нівелюючи, тобто псуючи і спотворюючи, фемінно-аморфна обмеженість. Тому її слід розглядати різновидом відхилення, хвороби, подекуди й девіації. Жінка – ідеальна Інша, через яку чоловік пізнає себе (порівнюючи оригінал і невдалу копію), але не долучає її до справжнього життя, де вона однак ні до чого вартісного не здатна. Адже сфери її діяльності – химерне, ефемерне, ілюзійне. Те, чому не можливо й, власне, не потрібно давати назви.

Проблемними виявилися навіть спроби ідентифікувати себе, зокрема і з написаним. Так для двадцятичотирирічної Кобилянської тут виникла неабияка дилема. Через сорокаліття від часу коли «злагоджено до друку першу новелку» вона пам'ятала все з дивовижною яснотою. Саме цим епізодом відкривається подячна промова (її незакінчений варіант) з нагоди сорокаріччя творчої праці: «Довго боролася я з собою... чи підписувати мені своїм іменем, чи прибраним... Своїм власним було страшно. Праця могла бути і невартісна, і батьки скажуть: компрометуєш ім'я. Біда – прибраним підписуватись не хотілося. Врешті я рішилася... сама праця... заговорить за себе. Чужі нехай мені скажуть, чи варта вона що, чи ні» (Кобилянська, 1963: 5, 180). Остороги початківця, що ними можна витракувати сказане, зовсім не розкривають всієї специфіки ситуації.

«Новелка», якою зважено було дебютувати, німецькою (мовою виконання) називалася «Kein Glück» («Без щастя»). Саме це «коротке оповідання з життя» передувало, частково лігши в основу, славнозвісній «Природі», з якої, великим рахунком, починається Кобилянська-письменниця. Підписати свій перший готовий до оприлюднення твір вона вирішила псевдонімом: Marie Olganoff. Це нескладно зашифроване повне ім'я авторки, котру по матері звали Ольга-Марія. Прізвище було стилізовано під східно-слов'янський зразок, задля берлінських видавців, які охочіше друкували митців

загадкового російського краю. Також необхідно додати, що це єдина річ під прибраним іменням, адже відтоді і назавжди вона виступатиме у світі під сигнатурою батькового родового коду.

Розгляд у цьому ключі досвіду персоналізації індивідуальності *Лариси Косач* у творчу особистість *Лесі Українки*, передумовою ставить виведення за дужки складника особистої волі, бажання чи не бажання зміни. Як відомо першу поезію «Надія» *Леся Косач* заримувала, маючи неповних 9 років. Тільки п'ятиліттям пізніше (у цій проміжку, свідчить О. Косач-Кривинюк, теж «щось писалось») мати «силоміць добула» (знову слова сестри) від неї кілька щойностворених текстів до друку. І саме тоді Ольга Петрівна / Олена Пчілка «добрала», яке точне поняття! старшим дітям – Михайлик теж «пробував пера» – псевдоніми.

Що це суттю своєю було, точніше, що відбулося і сталося: спроба вберегти від тиску імперського світу, літературна гра, маска, закріплення свого права на дітей через друге народження в ідеї-емблемі духовного, а не просто паспортного імені? Мабуть, усе назване і ще дещо. А отже, витракувати це, здавалося б, просте питання з підходів суто психологічно-репресивних, як то пропонується прихильниками психоаналізу не зовсім коректно і зовсім не вичерпно. Акцент на родинній інфантилізації тут автоматично і без надміру зусиль перекидався на царину культури, де *Лариса Косач* *підмінялася*, але не *перетворювалася* на *Лесю Українку*. Таким чином, дібране матір'ю ім'я поставало мінус програмою, чимось, що мало, але не було подолане – не обов'язковим, дискретним, таким, що відчужує не тільки суб'єкт від суб'єкта, а й суб'єкт від об'єкта (світу).

Дивлячись, отже, у протилежний бік, доречною видається можливість, ба необхідність говорити про дар, феномен, існування якого годі вичерпати тільки родинними модусами спадкоємності, наслідування, транспонування. Нагоду з'ясувати коли і в який спосіб («логіка і хронологія» процесу) доньку було обдаровано матір'ю вже було використано. А от в яку «позачасову мить» це сталося / відбулося, а головне, чи почувалася *Лариса* / *Леся* втішеною отриманим і що насправді, сенсбуттєво отримане означало, тобто як позначилося на її долі, належить ще зрозуміти. Наділення тринадцятилітнього хворобливого підлітка іменем нації, якої у реальному просторі не існувало, належить узяти на просто актом номінації, чи принаймні не простим номінаційним актом. Цим, на позір не складним шляхом,

донька вводилася у силове поле національного космосу, ставала (була поставленою) під його благословення і захист. Одночасно, це ще й зворотний процес: персоналізована сакральним іменем спільноти, людина скеровувалася, програмувалася на опції її співтворення й охорони.

Інакше, епічніше кажучи, відбувся тут не тільки дар доньки нації, а й дар нації (України – Українці) доньці. І скинутися дару-місії обраниця не могла і не хотіла. Лариса Косач мала майже десяток псевдонімів і криптонімів. Направду нічого не завадило б узяти якесь інше літературне ім'я, або повернутися до паспортного. А все ж вона лишилася вірною отриманому / прийнятому від матері імені. Прийняття це могло виявитися таким природним і стійким ще й завдяки свідомо успадкованій традиції (чи слід її називати «чоловічою»?) національного уприсутнення. Нагадаємо, що саме «Українцем» підписував деякі свої праці М. Драгоманов.

В «еманаціях» родинного коду, мусово прояснити ще один важливий і вже більшою мірою імперсональний для обох письменниць етап, який виявляється у перепрофілюванні батьківського спадку на простори духовно-суспільного. У дію тут вступає один із конститутивних, як запевняє психоаналітика, чинників людського існування – потреба в «системі орієнтації і поклоніння». На рівні індивідуальному образ матері і/чи батька зазнає доповнення (О. Кобилянська) або заміщення (Л. Косач) соціальнозначущими феноменами. До таких належать рід-нація-державна, ідеологія, релігія, наука, мистецтво. Саме остання сфера виявилася найдоступнішою. Та суть не лише у можливостях професійної реалізації через мистецтво. Питання потрібно розширити до екзистенційної необхідності персоналізувати *саму себе* в особистість (ясна річ, що це не суто жіноча проблема, але у випадку жінки обтяжена побічними факторами). І ось на межі індивідуально-родового й колективно-інституційного спроби «повернути самість» виявилися, по суті, головним випробуванням для жінки.

Очевидно, що перед чоловіком такі випробування також поставали з усією властивою гостротою. Коли залучити до розгляду досвід Іншого, то чи не «взірцевим» для віддзеркалення тут виявиться особотекст В. Стефаніка. Зусилля персоналізувати себе інтелігентом, збувши, але свідомо не до кінця, самість мужика \ селянина, не менш титанічні, аніж зусилля жінки стати рівною чоловікові. Якщо світ

культури для Л. Косач та О. Кобилянської органічно своїм буде змалку, то сину покутського селянина належатиме його здобувати великою потугою. І от цікаво, що ні в його часі, ні навіть ген пізніше, цю потугу та, щонайдивніше, її результати сливе мало хто й завважував. Так, у Кракові Стефаник зійшовся із представниками модерністського угруповання «Молода Польща», члени котрого і особливо їхній лідер Станіслав Пшибишевський, за власним зізнанням, «сам великий і його великі товариші навчили мене шанувати мистецтво» (Стефаник, 1964: 288). Це твердження, здається, не викликає сумнівів щодо кута зору під яким молодій людині відкрився (чи був відкритий) світ високої світової культури. Але можливі, як указувалося, можливі й інші думки.

Зазвичай у дослідженні явища «становлення письменника» найперше береться у розрахунок вплив на нього літературної традиції. Особливо такими підходами вирізнялося народництво і, як не дивно у цім контексті, радянська гуманітаристика. Бо ж в обох доктринах від ролі життєвого і творчого наставника / попередника багато у чому залежало місце митця у каноні, а, отже його значимість, актуальність, а не рідко й обдарованість. У випадку зі світоглядною ідентифікацією Стефаника здавалося б, особливих труднощів немає (про первісний варіант українського канону уже йшлося). Принагідне ж зізнання в юначому захопленні Успенським та читанні Герцена й Чернишевського дозволило безпосередньо пов'язати його з демократичною російською літературою. Саме остання, а ще «спогади поета, винесені з-під рідної стріхи та вплив Драгоманова – на думку, приміром І. Труша (а це 1909 рік!), власне й, – дали йому (Стефанику – Р. С.) поштовх до літературної праці» (Василь Стефаник, 1970: 68). В радянський час у сказаному залишалося тільки заретушувати постать Драгоманова. Це ж довелося зробити й стосовно Лесі Українки, котру, щоправда, виявилось значно важче підвести під російські впливи, бо ж для цього слід було якось обійти значно очевидніші впливи західні.

Як це реалізовувалося на практиці можна спостерегти на прикладі спогадів Вацлава Морачевського – людини, загалом, внутрішньо далекої від етики й естетики соцреалізму, але змушеної жити в добу його розквіту. Так, згадуючи про «Молоду Польщу», він підтверджує тісні взаємини (але без впливів) свого друга Стефаника із членами угруповання, що через них останній і «познайомився з європейською літературою від Бодлера до К'єркегора, але й вона не залишила в душі цього «мужика» глибоких слідів». Та, йде на поступки автор, «без сумніву він відчував красу тих

Барбе д'Оревільї і Верлена, перекладав навіть уривки з Верлена, *проте це був чужий для нього світ* (курсив мій – Р. С.). Відвідував його, як відвідують музей» (Василь Стефаник, 1970: 304). Мабуть, не варто коментувати сказане, а доречніше надати слово ще одному полякові – тому, хто за власним зізнанням, одним із перших відзначив непересічний хист невідомого українського прозаїка, більше того, визнав його цілком своїм. «Те, що я прочитав, – згадував С. Пшибишевський після ознайомлення з новелами переданими, до речі, Морачевським, – було для мене зразу ревелюцією величезного таланту. Вихований на європейському письменстві, я був просто зчудований відкриттям, яке я зробив. <...> Він такий життєвий, такий ядерний і стихійний, що Горький здавався мені де-де слабшим. Владислав Оркан? <...> справді Стефаник нагадує Оркана, але він глибший і якийсь завзятіший, твердіший» (Василь Стефаник, 1970: 281–282).

Те що було очевидним для Лесі Українки та О. Кобилянської і поблажливо їм прощалося, стосовно Стефаніка обходилося мовчанкою чи збувалося поверховими заувагами. А насправді, він з не меншим інтересом і завзяттям, працював над тим, щоб, мовлячи його ж словами, «мати вікно до Європи», себто якнайповніше пізнати не лише класичне, а й усе найновіше у західному мистецтві та філософсько-інтелектуальній думці. І йдеться тут, зрозуміло, не тільки про красне письменство, а й музику, театр, малярство, скульптуру тощо. Коли навіть побіжно співставити лектуру всіх трьох молодих людей, то можна побачити там не лише згаданого К'єркегора, а й Спенсера та Ніцше; не тільки Верлена, а й Золя, Ібсена і Метерлінка... Словом у їхньому полі зору було чи не все найвартісніше, що тоді читалося й дискутувалося у світі. А ще ж нагоди бувати в цьому вільному світі давали можливість зануритися у тамтешню атмосферу за враженнями Лесі Українки – «подихати повітрям свободи».

Однак чи можна до решти збутися себе самого, та чи й ставилася така мета? М. Рудницький, особисті враження від зустрічей з митцем дуже вдало спроектував на його творчість. «Свідомо, з деякою афектованою гордістю, – читаємо у відомій праці “Від Мирного до Хвильового”, – підкреслює, що він (Стефаник – Р.С.) “мужик” і зберігає деякі форми своєрідно-аристократичної поведінки. Але мозок його інтелігентський, і тільки завдяки ньому він зумів кермувати своїм талантом, обмеженим до такого невеличкого світу і таких простих мистецьких засобів» (Рудницький, 2009: 186).

Не менших труднощів у сучасників викликали спроби творчої, утім і стильової ідентифікації митця. Так поет П. Грабовський, очевидно, вважаючи, що робить колезі неабиякого комплімента, впевнено нарік його «талановитим побутописцем». Та, мабуть, з відчуття, що сказаного все ж не достаньо й утерті штампи явно не покривають масштабу оспівуваного феномену, довелося вдатися до останнього, найпереконливішого аргумента. Йдеться про поширену тоді думку (не позбавлену, утім слухності), що Стефаник випередив усіх, хто писав і пише про українське село. А це, в контексті дискурсу «мужицької літератури», автоматично дозволяло претендувати на статус першого, принаймні серед свого покоління, митця. Цікаво, що для одного із німецьких журналів саме так його і було презентовано, з незмінною вже й тоді прикладкою «поет села».

Іншою, полярно протилежною формою «розпізнання й атрибуції» митця стало введення до табору декадентів, перебування у якому в народницькій традиції, уважалося мало не злочином. Обтяжувало справу й те, що, на гадку обвинувачення, не обійшлося тут без українських польських впливів. А таке поєднання, як іронізував Стефаник, то вже шлях зведення молодих русинів на «манівці фраз і безідейності» (Стефаник, 1964: 438). Варто додати, що відвідавши 1903 р. Наддніпрянщину, письменник із подивом дізнався, що й там він навіть багатьма «світлими людьми» вважається декадентом. Іронічний М. Рудницький, називаючи новели старшого товариша афоризмами, особливо підкреслював, що «люди не знали, чи дивитись на них як на хлопський мужицький борщ, чи як на панський десерт. Селяни не люблять Стефаника, бо гадають, що він із них сміється, інтелігенти не люблять його, бо гадають, що він плаче над селянами» (Рудницький, 2009: 193). Згадується так само іронічне самоозначення Лесі Українки «почитаєма, але не читаєма», яке в проєкції на постаті її галицького та буковинської колеги теж здається слухним (коли, підкреслимо, читання трактувати як розуміння). До слова й сам Стефаник не раз нарікав, що на Батьківщині має дуже невелику аудиторію.

Мова, звісно, не про цільову аудиторію, до котрої адресувався тогочасний український митець. Такого вибору ніхто тоді не мав. Ішлося-бо про завдання вагоміші, навіть епохальні: творилася не тільки повновага національна література, а й її читач. У перекладі з кодів мистецьких на суспільно-політичні – творилася нація. Показовим тут може бути випадок із 1909 р., коли в рідному Русові на зустріч з

односельцем письменником і політиком, який з відкритим серцем та реальними пропозиціями хотів говорити про важливі справи, прийшло дуже мало людей. Очевидець занотував той виступ з котрим звернувся до них Стефаник. «Що кому говорити так, як головою о мур, – з гіркотою і, таке враження, звертаючись більше до себе ніж до присутніх, вів промовець. – А я вже тільки бив головою о мур мужицької впертості до просвіти і злуки... і – мур стоїть, як стояв, а я ходжу з розбитою головою і закривавленим серцем. *І нам, що вас любим і для вас працюєм, лишається одно: або зробимо з вас, мужиків, народ або упадем... Подумайте яка завдача: з мужиків – народ* (курсив мій – Р. С.)» (Стефаник, 1964: 488).

Своїм «номеном» автор сказаного якнайкраще ословленій «завдачі» й відповідав. «Покутський мужик» доброхить брав на себе місію (мабуть-таки, не «машкару») торування камінно-важкого хресного шляху оформлення селянської стихії у народ. Навряд чи доречно, втрапляючи у радянські кліше, говорити про те, що митець «зростав разом зі своїм народом». Як «архітект» національного проєкту Стефаник уже здобув усі необхідні «кваліфікації». Отож ітися хіба могло про добровільний супровід спільноти тим, хто шляхом цим уже успішно пройшов, бо став на ньомум і громадянином, і митцем, і собою. Відтак самоатестація «мужика» мала передовсім соціогенетичні конотації. І водночас це був маркер-ідентифікатор, що в символічній і конкретно-практичній формах виражав безцінний досвід становлення й самоусвідомлення.

Інакше було з жінками. Шлях, яким українки модерної доби ставали собою, передбачав, та що там – вимагав долання перешкод куди більш значущих за соціальні табу. Перетворення Лариси Косач на Лесю Українку / Дочку Прометея, а Ольги Кобилянської на Гірську орлицю (іноді, за потреби, горлицю), санкціоноване чоловіками, навіть у цих маскулінних означниках, відбувалося насправді не завдяки, а всупереч. Скепсис щодо можливостей жіноцтва представляти культуру / країну мало коли був таким необ'єктивним, як за часів порубіжжя, а упередження, форматування й спрощення ними зробленого довелося «знешкоджувати» аж у поколінні наступному.

### **Наукова новизна**

Обраний ракурс наукового пошуку по-новому розкрив специфіку функціонування таких складних історико-літературних «конгломератів» як національний літканон. Водночас на рівні



теоретичної проблеми й через співвіднесення зі світовим досвідом виразніше проступила суть до- та відцентрових механізмів, які визначають відбір, закріплення й устійнення «особотексту» митця в часопросторі культури. Власне під цим оглядом визначальною стала гендерна стратегія «канонотворчості» у порівняльних полях фемінних та маскулінних кодів.

### Висновки

Узвичасно-архетипне представлення вершини канону логічніше виглядало б у тріаді Кобзар – Каменярь – Єдиний мужчина. Це не тільки б згладило гендерну неоднорідність, що, власне Франків присуд також робив, а й зняло напругу культурної чужорідності. Дочка Прометея спадкувала не зовсім національним традиціям, що й підлягало ретушуванню, початому ще за життя письменниці. Схожій «корекції» піддавалася й постать О. Кобилянської. Доречним тут придалося іронічно-химерне самоозначення «буковинського мужика», уживане цією аристократкою духу на означення певних своїх психологічних станів (зокрема відлюдництва). Здається «камінним» означення «мужика» повсякчас лишалося тільки за В. Стефаником. Однак за уважного аналізу і його письменницький «родовід» постає далеко не тільки селянського кореня.

Натомість народницька та слідом за нею радянсько-народницька традиції зуміли зручно адаптувати цей приватний означник у соціокультурний профіль. І передовсім це стосується жіночої присутності. Окрім іншого, в такий спосіб скріплювався відповідний канон, маскулінний фундамент якого мав лишатися непорушним; вочевидь коштом розмивання чи нівеляції фемінних кодів. Однак деконструкція цієї, таки штучної структури, почалася ще в часі її утвердження. Почалася майже непомітно й ніби мимоволі. Та оскільки визначальними тут стали, сказати б, відцентрові сили, тобто самі канонотвірні постаті, то процес цей було не зупинити. Наступне за порубіжним покоління інтелектуалів зуміло переконливо повернути до чільної когорти письменниць, чий місце в літературі відтоді під сумнів уже не ставилося. Відтак завданням їхніх наступників (завданням актуальним до сьогодні) стало якомога повніше розкрити механізми функціонування літературного канону в усій специфіці історичного процесу, культурної ситуації та законів естетики.

## Література

- Агеева, В. (2019). Канон класики і колоніальна свідомість. *Український тиждень*, 52, 42–47.
- Блум, Г. (2007). *Західний канон: книги на тлі епох* / пер. з англ. під. заг. ред. Р. Семківа. Київ: Факт.
- Василь Стефаник у критиці та спогадах. *Статті, висловлювання, мемуари*. (1970). Київ: Дніпро.
- Кобилянська, О. (1962–1963). *Твори* (Т. 1–5). Київ: Держлітвидав України.
- Леся Українка. *Документи і матеріали 1871–1970*. (1971). Київ: Наук. думка.
- Мовчан, Р. (2018). Канон української класики, його функціонування в сучасній школі. *Дивослово*, 12, 11–15.
- Рудницький, М. (2009). *Від Мирного до Хвильового. Між ідеєю і формою*. Дрогобич: Відродження.
- Саїд, Е. (2014). *Гуманізм і демократична критика* / пер. англ. А. Чапай. Київ: Медуза.
- Стефаник, В. (1964). *Твори*. Київ: Дніпро.
- Українка, Леся. (2021). *Повне академічне зібрання творів* (Т. 1–14). Луцьк: Волин. нац. ун-т ім. Лесі Українки.

## References

- Aheieva, V. (2019). Kanon klasyky i kolonialna svidomist [Canon of the classics and colonial consciousness]. *Ukrainskyi tyzhden*, 52, 42–47. (in Ukrainian).
- Blum, H. (2007). *Zakhidnyi kanon: knyhy na tli epokh* [Western canon: books on the background of epochs ] / per. z anhl. pid. zah. red. R. Semkiva. Kyiv: Fakt. (in Ukrainian).
- Vasyl Stefanyk u krytytsi ta spohadakh. Statti, vyslovliuvannia, memuary* [Vasyl Stefanyk in criticism and memoirs. Articles, statements, memoirs]. (1970). Kyiv: Dnipro. (in Ukrainian).
- Kobylianska, O. (1962–1963). *Tvory* (T. 1–5) [Works]. Kyiv: Derzhlitvydav Ukrainy. (in Ukrainian).
- Movchan, R. (2018). Kanon ukrainskoi klasyky, yoho funktsionuvannia v suchasni shkoli [The canon of Ukrainian classics, its functioning in the modern school]. *Dyvoslovo*, 12, 11–15. (in Ukrainian).
- Rudnytskyi, M. (2009). *Vid Myrnoho do Khvylovoho. Mizh ideieiu i formoiu* [From Mirny to Khvylovy. Between idea and form]. Drohobych: Vidrodzhennia (in Ukrainian).
- Said, E. (2014). *Humanizm i demokratychna krytyka* [Humanism and democratic criticism ]. / per. anhl. A. Chapai. Kyiv: Meduza (in Ukrainian).
- Stefanyk, V. (1964). *Tvory* [Works]. Kyiv: Dnipro (in Ukrainian).
- Ukrainka, Lesia. (2021). *Povne akademichne zibrannia tvoriv* (T. 1–14) [Complete academic collection of works]. Lutsk: Volynskyi Natsionalnyi Universytet Imeni Lesi Ukrainky (in Ukrainian).

**Serhiy Romanov. “Lonely man” near the “Bukovinian and Pokut peasants”. Something about the Peculiarities of the Formation of the Ukrainian Literary Canon.** The article considers the formation of the Ukrainian literary canon. The article focuses on the figure of Lesya Ukrainka – the third figure of the classical Ukrainian triad (along with the romantic Taras Shevchenko and the realist Ivan Franko). The purpose of this article is determined by the process and circumstances of the appearance and consolidation of the writer in the national canon. The realization of this goal was carried out in the context of the interaction of the leading author of the era with contemporary artists, as well as contenders for a prominent place in literature. The theoretical basis for scientific research are the concepts of modern American researchers G. Bloom and E. Said. It is these scholars who have developed two leading models of understanding and interpretation of the literary canon today – “elitist” and “democratic”. Reinforced by the considerations of Ukrainian researchers, the theoretical foundations of this article made it possible to structure the era of early Ukrainian modernism in the perspectives indicated. As a result, socio-cultural and gender factors of functioning and building of the canon were outlined; the phenomenon of female presence in patriarchal culture is analyzed; the specifics of the nomination and self-presentation of three original artists of the frontier period are described (along with Lesya Ukrainka, it is also Vasyl Stefanyk and Olga Kobylyanska); the influence and significance of the mechanisms of selection and approval of candidates for the top of the literary canon are revealed. The conclusions of this article emphasize the outlined results, in particular in the field of comparing the understanding of the canon with the populist, Soviet and modern traditions. This perspective also took into account the interaction of masculine and feminine codes, which in different ways were “eroded” in each of the eras. However, the intellectual and aesthetic value of the literary work still confirmed the female presence in the canon.

**Keywords:** woman, man, art, freedom, home, era, peasantry, world.

---

Романов Сергій Миколайович – доктор філологічних наук, доцент, завідувач кафедри теорії літератури та зарубіжної літератури Волинського національного університету імені Лесі Українки, <https://orcid.org/0000-0003-1404-4584>; [sergmr@ukr.net](mailto:sergmr@ukr.net)

## Роль сублімації в процесі суб'єктивації Лесі Українки

**Мета** статті – опис психічного механізму суб'єктивації Лесі Українки. **Теоретичний базис** – концепції Зіґмунда Фроїда, Бенно Розенберга, Мелані Кляйн, Джойс МакДугал. Згідно із засадами психоаналізу, суб'єкт формується через мазохізм, сепарацію і сублімацію. На думку Бенно Розенберга, людина може відчувати себе суб'єктом через відчуття тілесного або морального болю. Мелані Кляйн довела, що суб'єкт народжується через сепарацію, він повинен відділитися від первинного об'єкта, тобто матері. Джойс МакДугал стверджувала, що окремий суб'єкт народжується в творчості, тобто в сублімаційному процесі. **Результати.** У дослідженні біографії, творчості та листів Лесі Українки було виявлено усі ці психічні процеси, які допомогли сформуватися Лесі Українці як самодостатньому суб'єкту. Особливо помітні названі процеси у стосунках Лесі Українки з матір'ю. З одного боку, письменниця була дуже прив'язана до матері, навіть обожнювала її, завжди прагнула заслужити її схвалення. Через хвороби доньки матір змушена була приділяти їй значно більше уваги, але при цьому також отримувала можливість інтегрувати доньку у свій власний сюжет, впливати на її становлення як письменниці. При таких обставинах сепарація дуже ускладнена. Бажання бути поруч з матір'ю, бути такою, як вона, а з іншого боку – стати окремим суб'єктом, відмінним від неї, – боролися у внутрішньому світі доньки. Через сепарацію від материнської фігури, фізичний та моральний мазохізм, сублімацію Леся Українка ставала самодостатньою особистістю, а зрештою – талановитою письменницею та видатною людиною. Сепаруватися Лесі Українці допомагали численні переїзди, спілкування з матір'ю на відстані, а також стосунки, які матір не схвалювала, зокрема одруження з Климентом Квіткою. Мазохізм фізичний – це хвороби, які допомагали відчувати себе, своє тіло, концентруватися на собі. За рахунок душевного болю, яким було пронизано усе життя через втрати близьких людей, письменниця стала суб'єктом, який пізнає свою унікальність. У листах Леся Українка часто висловлювала думку про те, наскільки страждання важливі для творчості. **Висновки.** Завдяки сепарації і мазохізму Леся Українка змогла сублімувати пережите і вкласти його у творчість, стати письменницею, сильнішою за матір. Через проживання болю і рефлексію над ним Леся Українка змогла написати геніальні твори.

**Ключові слова:** Леся Українка, сублімація, сепарація, мазохізм, суб'єктивація.

## Вступ

Для дослідження психіки відомих письменників давно використовують психоаналітичну концепцію З. Фрейда. Історія психоаналізу в Україні бере свій початок вже наприкінці ХІХ – початку ХХ ст., коли почали активно використовувати психоаналітичну теорію для аналізу творчості письменника та створення його психологічного портрету. 916 р. у світ вийшла праця львівського психоаналітика С. Балея про творчість Т. Шевченка, перша робота, в якій досліджується психологія автора через концепцію психоаналізу. Ідеї психоаналізу проникли і в літературознавство 1920-х років (праці А. Халецького, В. Підмогильного та ін.). Але згодом праці З. Фрейда і психоаналітичний метод були заборонені. Лесею Українкою під кутом психоаналізу почали розглядати лише в 1990-і роки. Соломія Павличко, Ніла Зборовська, Оксана Забужко, Марія Моклиця, Віра Агеєва – літературознавиці, які почали використовувати праці З. Фрейда про письменників і митців у дослідженні особистості та творчості Лесі Українки. Зокрема, було ширше використане листування письменниці, залучено чимало матеріалів, які свідчать про досить складні стосунки Лесі Українки з матір'ю (Н. Зборовська, В. Агеєва), висвітлено по-новому особисте життя письменниці (С. Павличко, О. Забужко), під психоаналітичним кутом зору прочитані окремі твори (М. Моклиця), тощо. Але особистість письменниці так і не була піддана глибокій, послідовній, всебічній інтерпретації на засадах психоаналізу.

Актуальним на сьогоднішній день є розширення прикладного психоаналізу, дослідження несвідомого творчої особистості не тільки через творчість, а й через листування. Адже несвідоме виявляє себе насамперед у живому мовленні. Тому, якщо у психоаналітика немає доступу до мови аналізанта (а це стосується усіх людей минулого), з'являються межі психоаналізу. Психоаналіз працює з мовою, а отже обмежений у можливості піддавати аналізу несвідоме, яке проявляється спонтанно. Вирішення цієї проблеми може відбутися через залучення тих біографічних матеріалів (насамперед це листи), які найближче стоять до живого голосу, є прямою мовою особи, часто емоційною реакцією на ті чи інші події. Велика кількість листів, залишених Лесею Українкою у спадок нащадкам, дадуть змогу зазирнути в її несвідоме, проаналізувати важливі аспекти її творчого

процесу. Листування дає можливість простежити глибинні процеси психіки, зокрема потяги та їхню долю, процеси, які є надзвичайно вагомими в концепції психоаналізу. Тому у перспективі – вивчення глибинних механізмів сублімації та формування суб'єкта, взаємозв'язок між цими процесами. Адже і поняття сублімації, і механізм потягу смерті недостатньо розкриті в психоаналітичній теорії. Актуальним на сьогоднішній день є дослідження сублімації та механізму її виникнення. У кожному творі присутній автор. Завдання даного наукового дослідження – встановити зв'язок між психічним процесом сублімації і становленням Лесі Українки як письменниці та як окремого суб'єкта, на матеріалі її біографії, листів та творів.

Практичне значення дослідження полягає в можливості подальшого використання результатів у сфері прикладного психоаналізу. Зокрема, для аналізу значимих для культури та нації людей минулого, на основі біографічних матеріалів та листування.

### **Теоретичний базис**

З теорії психоаналізу відомо, що сублімація – це процес десексуалізації потягу. Ми розглянемо цей процес як елемент суб'єктивізації. Теоретичною основою дослідження є концепції Зігмунда Фрейда, Джойс МакДугал, Мелані Кляйн та Бенно Розенберга.

Джойс МакДугал пов'язує процес суб'єктивізації з пошуком себе через творчість, сексуальність та повторення. Творчий продукт дає можливість зібрати в ньому свій цілісний образ, який завжди є розщепленим. У творчих людей цей образ особливо часто є розділеним, немає відчуття себе як цілісного суб'єкта. «Творчі особистості часто мають справу з окремими частинами самих себе, і в той же час пристрасно шукають сенс індивідуальності і цілісності через свої творіння або винаходи» (МакДугалл, 1999: 73).

Для МакДугал ще одним аргументом того, що творчий процес є елементом суб'єктивізації, є те, що творчість дає можливість заявити про себе як про суб'єкта, який має права і особисту ідентичність. «Творити – значить заявляти свої права на окреме існування і особисту ідентичність» (МакДугалл, 1999: 73). МакДугал посилається на концепцію Дональда Віннікотта про гру, яку вчений вважав творчим процесом, сублімацією. Британський дослідник ввів поняття проміжного простору, в якому поєднується зовнішнє середовище та внутрішня реальність. На думку Віннікотта, суб'єкт проміжного

простору розширюється в грі, художній творчості і розумінні, в релігійному почутті і фантазуванні (МакДугалл, 1999: 85).

Ще одним елементом становлення суб'єкта МакДугал вважає повторення. Той процес, який З. Фройд розмістив по іншу сторону принципу задоволення, назвав потягом смерті. МакДугал заперечує, що процес повторення (або програвання) психікою пережитого, конфліктів і травм є потягом до смерті, а вбачає в цьому процесі становлення суб'єкта, який намагається психічно вижити. Повторення, на її думку, являє собою процес збереження і відтворення психічних травм заради відчуття себе суб'єктом. «У клінічній роботі ми часто зустрічаємося з пацієнтами, чий потяг призначення здається прикутим до збереження (не важливо, якою ціною) первинних дитячих рішень у відповідь на травматичні або фатальні події і взаємини минулого. З цього випливає, що ця безжальна сила повторення має на меті психічне виживання, «виживання як істоти», як індивідуального суб'єкта, як аспекту істинної сутності, навіть в її явно патологічних вимірах» (МакДугалл, 1999: 123).

Важливим фактором становлення суб'єкта є низка розчарувань, після яких відбувається розуміння того, що ти не можеш мати чогось, що хочеш мати. «Очевидно, що придбання міцного почуття як особистої, так і сексуальної ідентичності вимагає ряду послідовних ситуацій розчарування, щоб відбулася відмова від бажання мати “те, що не так, як у мене”. Ці кроки дорослішання не здійснити без болю і жертв...» (МакДугалл, 1999: 98).

Можна зіставити це твердження з теорією Мелані Кляйн. Маленька дитина не відділяє себе від зовнішнього світу, від тих хороших об'єктів, які є частиною її, які їй належать. Коли вона розуміє, що цей об'єкт (груди матері) їй не належить, починається процес народження суб'єкта. Таким чином процес суб'єктивації можна зіставити з процесом відділення від хорошого об'єкта: є інший об'єкт, який мені не належить, і є Я, і я відрізняюся від цього значимого об'єкта.

Бенно Розенберг пов'язав процес суб'єктивації з мазохізмом. Цьому питанню З. Фройд також приділяв увагу у своїх лекціях про мазохістичне бажання. Коли він описував опір аналізанта психоаналітичному процесу, то зауважував насолоду від хвороби, насолоду від симптому, який приносить страждання. «Схоже на те,

що цей момент – несвідома потреба в покаранні – причетний до будь-якого невротичного захворювання» (Розенберг, 2018: 156). Тобто мазохістична тенденція притаманна тією чи іншою мірою будь-якій людині. До 1920 року, до того часу, коли була написана стаття «Економічна проблема мазохізму», Фройд вважав, що мазохізм є іншим способом задоволення лібідозних потреб. Згодом він дійшов думки, що мазохізм є способом задоволення потягу смерті.

На думку Розенберга, мазохізм притаманний будь-якій людині та визначає більшість психічних процесів, тобто життєвих проявів, це первинний механізм з'єднання потягів, тому «завжди існує мазохістичний вимір людського існування в цілому» (Розенберг, 2018: 182).

Однією з цілей мазохізму Розенберг вважає бажання відчути себе суб'єктом. Часто людина сприймає себе об'єктом, наприклад, об'єктом задоволення чийось бажань, нарцисичним продовженням когось з батьків, тобто об'єктом, який не має власних бажань і цілей. Мазохістична тенденція, відчуття болю (фізичного чи морального) дає можливість людині відчути себе суб'єктом переживання. «Людська істота може пізнати себе тільки через об'єкта і через проекцію, і вона може відчути сама себе, пізнати себе в якості суб'єкта завдяки мазохістичним переживанням» (Розенберг, 2018: 104). Мазохізм – це чи не єдиний спосіб відчути себе суб'єктом без об'єкта.

Отже, до процесу суб'єктивації, на основі теорій Джойс МакДугал, Мелані Кляйн та Бенно Розенберга, ми можемо віднести сублімацію, сепарацію та мазохізм.

### **Виклад основного матеріалу**

Процес суб'єктивації пов'язаний з відчуттям себе суб'єктом, який є відмінним від інших людей, який має свої власні бажання, знаходить своє окреме місце у світі. Цей процес реалізовується шляхом певних психічних процесів, які були описані вище: сепарація, мазохізм та сублімація. У біографії Лесі Українки можна простежити домінацію психічних процесів, які допомагали їй відчути себе суб'єктом.

Весь життєвий шлях Лесі Українки свідчить про те, що хвороби стали її необхідністю: насамперед, у підлітковому віці, для того, щоб привернути до себе обожнювану матір, яка віддавала свою увагу і любов іншим дітям, обділяючи старшу дочку. Пізніше хвороби



допомагали справлятися з душевним болем. Згодом це стало універсальною відповіддю психіки на все, що відбувалося в житті. Хвороба в житті Лесі Українки відіграє важливу роль у процесі суб'єктивації: завдяки їй вона стає суб'єктом, який відчуває, несе у собі велике страждання, яке потрібно виправдовувати чи осмислювати.

Звісно, не можна заперечувати реалії фізіології, проте можна сказати, що в них був ще один сенс, а саме – мазохізм. Цей процес пов'язаний з самопокаранням внаслідок глибинного почуття провини. Часто у своїх листах вона пише, що вважає себе винною, бо вона не така, вона безталанна. Постійне почуття провини пов'язане з суворим Над-Я, сформованим внаслідок виховання, і материнського, і в цілому сімейного (згадаємо вплив М. Драгоманова). Як відомо, саме суворий закон батьків стає представником інстанції Над-Я.

Любовні історії Лесі Українки також пронизані болем та хворобами. У таких ситуаціях мазохізм допомагає відчути себе окремо від обожнюваного об'єкта, відділитися від нього. Мазохізм стає процесом становлення суб'єкта, суб'єктивацією, як писав Розенберг.

Найбільш важливим елементом суб'єктивації є сепарація. Дитина спочатку перебуває у симбіозі з матір'ю, пізніше їй потрібно відділитися від неї. Процес відділення відбувається у кілька етапів і часто має драматичний характер, причому для обох учасників.

Постійні переїзди Лесі Українки – це, на перший погляд, вимушений спосіб життя, адже визначався необхідністю лікування. Але якщо уважніше вчитатися у листи, стає зрозуміло, що проживання далеко від сім'ї не завжди можна пояснити медичними вимогами. Цей спосіб життя мотивувався, окрім іншого, також несвідомим бажанням віддалитися від матері. Враховуючи сильну ідентифікацію з матір'ю і неминуче бажання залишитися з нею в симбіозі, можемо вести мову про великі труднощі з сепарацією. Весь життєвий шлях Лесі Українки пронизаний бажанням бути з матір'ю і не менш сильним бажанням жити оддалік від неї. Ольга Петрівна Косач багато ресурсів вкладала у свою доньку, в тому числі і матеріальних, адже постійне лікування тяжкої хвороби дорого коштувало. Чим більше вкладалося в доньку, тим міцнішим ставав зв'язок. Вольова особистість матері не давала можливості доньці формуватися як

окремий суб'єкт, матір приписувала доньці свої бажання та шляхи реалізації. Донька тривалий час була нарцисичним продовженням матері, а не окремим суб'єктом.

Леся Українка бачила у своїх переїздах певну закономірність, називала мандри своєю долею (у психоаналізі це називається несвідомим сценарієм, повтором). Із листа до Г. Комарової 23.III.1909 р.: «...Та вже, видно, мені на роду написано бути такою *princesse Loontaine* [Далекою царівною (*франц.*). – *Ред.*], пожила в Азії, поживу ще й в Африці, а там... отак все посуватимусь далі та далі – та й зникну, обернуся в легенду... Хіба ж це не гарно...» (Українка Леся, 2021: т. 14, 156).

На прикладі листів Лесі Українки до матері можна сказати, що процес сепарації був тісно пов'язаний з мазохізмом. Коли рідних не було поруч, її фізичний стан часто погіршувався. З листа до матері від 13 вересня 1896 року: «Ти знаєш, уже при тобі моя нога боліла, на другий день після вашого виїзду вона стала боліти гірше, на третій ще гірше, надто коли, посидівши який час, я вставала, щоб іти, то вже мусила просить кого-небудь, щоб поміг, бо нога боліла дуже різко і страшно було подумати наступити на неї...» (Українка Леся, 2021: т. 11, 325–326).

В іншому листі йшлося, що якби не хвороби, то й не писалося б. Із листа до матері 28.XII.1912 р. із Хелуана: «Дивна річ, як була  $t^{\circ}$  під  $38^{\circ}$ , то писалося краще, а тепер при нормальній живу, як деревина. А що ж би то було, якби я колись зовсім виду жала? Може б, усякий *esprit* втратила, набувши ваги... Треба б усе-таки попробувати видужати. Правда?» (Українка Леся, 2021: т. 14, 356). Питання, адресоване матері наприкінці життя, свідчить про те, що хвороба допомагала їй писати і бути такою, якою хоче її бачити матір. І те, що донька натякнула матері на зв'язок хвороби і письменництва, свідчить, що значну частину несвідомих процесів вона усвідомлювала, тому поступово опановувала своїм життям. Навіть можна стверджувати, що таким чином донька натякала матері: видужування може зашкодити творчості чи й зупинити її.

Коли помирав Сергій Мержинський, якого Леся Українка любила, за дуже короткий час була написана поема «Одержима», один із найбільш болісних і трагічних її творів. У листі до Франка від 14.01.1903 року Леся Українка дала коментар до «Одержимої»: «Ви

он кажете, що в моїй «Одержимій» епічний тон не витриманий, що навіть і вона лірична. Діло сьогодні пішло на щирість, то признаюся Вам, що я її в таку ніч писала, після якої – певне, буду довго жити, коли вже тоді жива осталась. І навіть писала, не перетравивши туги, а в самому її апогею» (Українка Леся, 2021: т. 13, 183).

Відтоді уся її творчість пронизана темою смерті. Водночас саме період кінця ХІХ – початку ХХ століття став початком її стрімкого літературного зростання. Пережитий біль, втрати та хвороби допомогли їй стати великою драматургинею.

Ключовим елементом суб'єктивації був процес сублімації. Саме завдяки їй Леся Українка змогла реалізуватися у професійній сфері, стати видатною письменницею, стати яскравим суб'єктом, не тільки відомою письменницею, але й більш успішною, ніж її матір. Враховуючи історію її стосунків з матір'ю, той факт, що вона посідала настільки ключову позицію в її психіці, те, що вона стала успішнішою за матір, свідчить про інтенсивну і дуже драматичну суб'єктивацію. Донька відділилася від матері, пишучи про глибоко особисте, те, що їй важливо, що найбільше болить. Розквіт творчості припадає на період тяжких втрат, коли в неї відбувається загострення хвороб, частішають вимушені переїзди. Її переживання, втрати та вона сама присутні в її творах, там вона все проживає заново, коли персоніфікує проблеми та ідентифікується з персонажем. Водночас готовий твір опосередковує пережите і дозволяє його переоцінити, переосмислити.

Сублімація також дає можливість подолати страх смерті. Леся Українка втрачала близьких людей, через ускладнення хвороби сама постійно наближалася до смерті. Через смерть своїх персонажів і можливість не лише заново пережити, а й осмислити сенс страждання, сенс життя і смерті, вона отримувала можливість оволодіти сильними переживаннями страху смерті, який завжди був з нею.

У своїй другій теорії потягів Зігмунд Фройд довів, що будь-яка людина не тільки боїться смерті, а й бажає її. Є те, що допомагає людині опанувати страх смерті. Наприклад, народження дітей, які стануть генетичним чи нарцисичним (через виховання) продовженням людини, віддаляє смерть у неозначене майбутнє. Хоч рідних дітей Леся Українка не мала, вона часто була в позиції матері: щодо рідних братів та сестер, щодо прийомних дітей, навіть щодо

коханих чоловіків. Але саме твори стали її улюбленими символічними дітьми. Шляхом творчості вона змогла сублімувати страх смерті і зміцнити свою віру в безсмертя духу.

У відомому монолозі з «Лісової пісні» можна простежити сплетіння потягу життя та потягу смерті, а сама сублімація слугує потягу життя. Водночас Леся Українка наголошує те саме, що й Фройд: смерть – це повернення на початок, повернення туди, звідки все починалося.

О, не журися за тіло!

ясним вогнем засвітилось воно,  
чистим, палючим, як добре вино,  
вільними іскрами вгору злетіло.

Легкий, пухкий попілець  
ляже, вернувшись, в рідну землю,  
вкупі з водою там зростить вербицю, –  
стане початком тоді мій кінець.

Будуть приходити люде,  
вбогі й багаті, веселі й сумні,  
радощі й тугу нестимуть мені,  
їм промовляти душа моя буде.

Я обізвуся до їх  
шелестом тихим вербової гілки,  
голосом ніжним тонкої сопілки,  
смутними росами з вітів моїх.

Я їм тоді проспівую  
все, що колись ти для мене співав,  
ще як напровесні тут вигравав,  
мрії збираючи в гаю...

Грай же, коханий, благаю! (Українка Леся, 2021: т. 3, 328).

Весь життєвий шлях Лесі Українки пронизаний боротьбою потягу життя та потягу смерті. Сублімація допомогла їй стати суб'єктом, врятуватися від неврозу та вічно жити.

### **Наукова новизна**

Наукова новизна дослідження полягає в тому, що в психоаналітичній літературі немає детального опису механізму сублімації та психічних процесів, які на нього впливають. Досліджується взаємозв'язок сублімації з процесом суб'єктивізації у

житті Лесі Українки, вперше вказується на важливість мазохізму і сепарації у процесі суб'єктивації Лесі Українки.

### **Висновки**

Значною частиною життя Лесі Українки були хвороби. На основі листів та біографії показано, що хвороби були міцно інтегровані в процес суб'єктивації, адже завдяки їм вона ставала суб'єктом, тілесно і душевно зосередженим на собі, відчула, а згодом усвідомила унікальність і цінність власної індивідуальності.

Важливим елементом суб'єктивації була сепарація. У Лесі Українки вона відбувалася дуже драматично, адже любов до матері і бажання бути з нею часто були сильнішими, ніж бажання відділитися від неї. З іншого боку, і вольова особистість матері, її бажання керувати життям дочки не сприяли сепарації. Вигода від хвороби проявилася і в цьому внутрішньому конфлікті: перебуваючи на лікуванні, Леся Українка змушена була жити далеко від родини, будувала епістолярні стосунки з рідними. Самостійне життя мотивувало до творчості.

Ключовим елементом її суб'єктивації став процес сублімації. Саме завдяки їй вона змогла реалізуватися у професійній сфері, стати видатною письменницею, стати самодостатнім суб'єктом. Сублімація дала можливість подолати страх смерті.

Отже, сепарація, мазохізм і сублімація є важливими елементами процесу суб'єктивації Лесі Українки. Умовою того, що Леся Українка сформувалася як видатна особистість, яскрава індивідуальність, стала її здатність випробування і тяжкі обставини життя повернути на користь особистісного розвитку.

### **Література**

- Кляйн, М. (1968). *Психоаналитические эссе*; пер с фр. Париж, Панайо. С. 110-141 / *Essais de psychanalyse*, Paris, Payot, p. 110-141.
- Косач-Кривинюк, О. П. (2006). *Леся Українка. Хронологія життя і творчості* / Репринт. вид. Вст. ст. М. Г. Жулинського. Луцьк: Волин. обл. друк.
- МакДугалл, Дж. (1999). *Тысячеликий Эрос. Психоаналитическое исследование человеческой сексуальности*; пер. с англ. Е. Замфир. Санкт-Петербург: Восточно-Европейский институт психоанализа.
- Розенберг, Б. (2018). *Мазохизм смерти и мазохизм жизни*; пер. с фр. Москва: Когито-центр.

- Українка, Леся (2021). *Повне академічне зібрання творів* (Т. 1-14). Луцьк: Волинський національний університет імені Лесі Українки.
- Фрейд, З. (2012). *Введение в психоанализ: Лекции*; пер. с нем. Санкт-Петербург: Питер.
- Фрейд, З. (1999). *Влечения и их судьба*; пер. с нем. Москва: ЗАО ЭКСМО-Пресс.

### References

- Kliain, M. (1968) *Psykhoanalytycheskye эссе* [Psychoanalytic essay]. Paryzh, Panaio: S. 110-141 / *Essaisdepsychanalyse*, Paris, Payot (in Russian).
- Kosach-Kryvyniuk, O. P. (2006). *Lesia Ukrainka. Khronolohiia zhyttia i tvorchosti* [Lesya Ukrainka. Chronology of life and work]. Reprint. vyd. Vst. st. M. H. Zhulynskoho. Lutsk: Volyn. obl. druk (in Ukrainian).
- MakDuhall Dzh. (1999). *Tysiachelykyi Eros. Psykhoanalytycheskoe yssledovanye chelovecheskoi seksualnosti* [Thousand Faced Eros. The psychoanalytic study of human sexuality]. per. s anhl. E. Zamfyr. Sankt-Peterburg: Vostochno-Evropeyskiy ynstitut psykhoanalyza (in Russian).
- Rozenberh B. (2018). *Mazokhyzm smerty y zhyzny* [The masochism of death and the masochism of life]; per. s fr. Moskva: Kohyto-tsentr (in Russian).
- Ukrainka, Lesia (2021). *Povne akademichne zibrannia tvoriv* (Т. 1-14). Lutsk: Volynskiy natsionalnyi universytet imeni Lesi Ukrainky (in Ukrainian).
- Freid, Z. (2012) *Vvedenye v psykhoanaliz: Lektsyy* [Introduction to psychoanalysis]. Sankt-Peterburh: Pyter (in Russian).
- Freid, Z. (1999) *Vlecheniya y ykh sudba* [Attractions and their fate]. Moskva: ZAO ЭКСМО Press (in Russian).

### **Hanna Moklytsia. The role of sublimation in the process of subjectification of Lesya Ukrainka.**

**The purpose** of the article is to describe the mental mechanism of Lesya Ukrainka's subjectivation. **Theoretical basis** - the concepts of Sigmund Freud, Benno Rosenberg, Melanie Klein, Joyce McDougall. The subject is formed through masochism, separation and sublimation. Benno Rosenberg says that a person can feel like a subject because of physical or moral pain. Melanie Klein writes in her theory that the subject is born through separation, it must be separated from the primary object, ie the mother. Joyce McDougall says that a single subject is born in creativity, that is, in the process of sublimation. **Results.** A study of Lesya Ukrainka's biography, work, and letters revealed all these mental processes that helped Lesya Ukrainka emerge as a separate entity. Examining Lesya's relationship with her mother, it was noticeable that Lesya was very attached to her mother, she wanted her mother to be around more often, she was able to keep her close due to illness, and she in turn pushed Lesya on her writing career. The desire to be close to the mother, to be like her and to become a separate subject, different from her, was fought in her. And it was through separation from the mother figure, physical and moral masochism and

sublimation that Lesya Ukrainka became a separate person, a talented writer and an outstanding person. For the separation of Lesya, Ukrainians were helped by numerous relocations and relationships that were not approved by her mother, marriage to Kliment Kvitka. Physical masochism is her illness that helped her feel herself, her body. She has become a subject who suffers from mental pain that has permeated her entire life, including mental loss. **Conclusions.** And it was thanks to separation and masochism that Lesya Ukrainka was able to sublimate all these experiences and invest them in drama, which made her an outstanding writer better known than her mother. It was in her work that Lesya Ukainka became such an outstanding playwright because of her pain. Lesya herself often writes about this in her letters and works, realizing that true deep creativity is born in suffering.

**Keywords:** Lesya Ukrainka, sublimation, separation, masochism, subjectivation.

---

Моклиця Ганна Володимирівна – аспірантка кафедри теорії літератури та зарубіжної літератури Волинського національного університету імені Лесі Українки, <https://orcid.org/0000-0002-4672-4886>; [Ania.Moklytsia@gmail.com](mailto:Ania.Moklytsia@gmail.com)

**«Нам не сором буде колись згадати той час,  
в який нам судилося жити»  
(Леся Українка і Михайло Павлик: вектори життєтворчості)**

У статті на основі обопільного епістолярію висвітлено історію тривких взаємин Михайла Павлика й Лесі Українки, зокрема звернено увагу на різні факти їхнього творчого й громадсько-політичного співробітництва. Реконструйовані завдяки листуванню різновекторні контакти приятелів, демонструють їхню світоглядну еволюцію, творчі задуми, ідеологічні переконання, психоконституцію й життєву аксіологію, а з іншого боку віддзеркалюють тогочасні політичні процеси й партійну ситуацію в Галичині та Наддніпрянщині, історію місцевих періодичних видань, конфлікти і консенсуси в межах покоління. Для експлікації цієї теми використано біографічний, контактологічний, культурно-історичний метод із оперттям на фактографічні джерела – листування й спогади.

Знайомство Лесі Українки із М. Павликом відбулося в лютому 1891 року, коли вона разом з матір'ю по дорозі до Відня зупинилися у Львові. Відтоді започаткувалося їхнє інтенсивне листування, яке з певними паузами тривало упродовж 1891–1907 років. Окрім листів були безпосередні, здебільшого львівські зустрічі Павлика й Лесі Українки (щонайменше їх було 8) – у січні й березні 1891 р., червні 1894 р., серпні 1895 р., квітні та листопаді 1901 р., жовтні 1902 р., червні 1903 р. З Лесею Українкою Павлик зближували не лише зацікавлення громадськими й літературними справами, а й спільне середовище, передусім її родинні зв'язки з Драгомановими, завдяки яким вона часто виступала в ролі комунікатора між дядьком і його вірним побратимом М. Павликом. В характері приятельських взаємин Лесі Українки й Михайла Павлика, навіть у їхньому діловому листуванні, присутня особлива емпатія, довіра, психологічно-емоційне і світоглядне порозуміння. Павлик належав до кола найближчих людей в Лесиному оточенні, так само, як і вона відіграла в його житті роль душевної повірниці й соратниці. Найважливішими векторами у взаєминах Лесі Українки з М. Павликом були діяльність Русько-української радикальної партії, ініційована Лесею фінансова підтримка з Наддніпрянщини радикальних часописів, увічнення пам'яті й видання писемної спадщини Михайла Драгоманова, творча співпраця й публікаторська активність Лесі Українки в журналі «Народ», спільні погляди на формат жіночої періодики.

**Ключові слова:** листування, творча співпраця, Русько-українська радикальна партія, «Народ», Галичина, Наддніпрянщина.



## Вступ

Зумисне централізована в назві статті епістолярна цитата Лесі Українки до Михайла Павлика, увиразнює спільний часовий діапазон їхнього суспільницького й громадянського чину, показує горизонти поколіннєвого зближення, той разом пережитий час «спільного ділання», як любили казати в Галичині. Водночас така листовна фраза дуже чітко ословлює непроминальну історичну значущість цього унікального галицького-волинського тандему для політичного, літературного, громадянського й культурно-національного прямування тодішньої імперськи розділеної України.

Основні аспекти культурно-інтелектуальних зв'язків М. Павлика та Лесі Українки вже були предметом дослідження у статті М. Остропольської (Остропольська, 2011), щоправда без залучення Павликового епістолярію. У раніших працях (І. Денисюка (1960), С. Злупка (1964), В. Качкана (1986), В. Полека (1963), П. Шкраб'юка (2012)) контакти галицького літератора з Лесею Українкою принагідно згадувались в контексті його життєтворчості, політичної діяльності та контактів з іншими сучасниками. Проте історія взаємин Михайла Павлика й Лесі Українки ще не була достатньо висвітлена з урахуванням їхньої двосторонньої кореспонденції, а також листування третіх осіб, з належною увагою до різних фактів їхнього творчого, громадсько-політичного співробітництва, приватних взаємин, контактів з оточенням, на тлі ширших історико-політичних й літературних процесів Галичини та Наддніпрянщини.

## Теоретичний базис

Таким чином, на основі повного доступного корпусу листування М. Павлика та Лесі Українки в статті буде реконструйовано різновекторні взаємини приятелів, які, з одного боку висвітлюють їхні творчі інтенції, світоглядну еволюцію, видавничі задуми, психоконституцію й життєву аксіологію, а з іншого – віддзеркалюють тогочасні політичні процеси й партійну ситуацію в Галичині та Наддніпрянській Україні, історію місцевих періодичних видань, внутрішньопоколіннєві контроверзи й консенсуси. Для експлікації цієї теми буде використано біографічний, контактологічний, культурно-історичний метод із опертям на фактографічні джерела – листування й спогади.

### Виклад основного матеріалу

Колись, лютого 1891 року, транзитний візит до Львова обидвох «Пчілок», як любив кликати Косачевих матір і доньку Іван Франко, дав старт їхній тривалій дружбі з Галичиною, започаткувавши не лише цікаві літературні зв'язки, а й багатолітню творчу репрезентанцію в найпрестижніших львівських часописах і персональних видавничих проєктах. *«Тільки приїхавши та зобачивши, як тут люди живуть, я зрозуміла ліпше галицькі справи та відносини»* (Леся Українка, 2021: 11, 135), – зізнавалася Леся про свій новий досвід в листі до Михайла Драгоманова 17 березня 1891 р. Придивившись ближче до дивних устроїв і партійних норів цієї території, відділеної від Наддніпрянщини політичною прірвою, Леся Українка складе власне уявлення про Галичину – назвавши її «хаотичної країною», «країною несподіванок», повною «якихсь клинів, сіток, інтриг», у партійних справах якої можна легко «згубити нитку», де «погано бути жінкою, а дівчиною ще гірше», бо «можна б стати притчею во азицѣх», де «грубий підкуп» на виборах називається «видатками на агітацію», де процвітає пліткарство та моральна тиранія. А втім Галичина вабила її своїм інакшим, вільнішим і жвавішим, життєвим трибом, інтенсивністю культурних течій, можливістю кращої письменницької самореалізації й меншим цензурним тиском: *«Я не конче ідеалізую Галичину, а тільки думаю, що там все-таки легше робити тому, хто охочий до роботи, і що там видніша всяка робота, чи то особиста, чи то партійна, чи то добра, чи то лиха <...>»* (лист до М. Драгоманова від 23 квітня 1893 р.) (Леся Українка, 2021: 11, 217). Попри непрості галицькі політичні залаштунки й всі тутешні звичаї та нориви, Леся мала сталий сентимент до Галичини, протиставляючи її інертному укладові Наддніпрянщини: *«Але вже краще ваше галицьке життя з усіма його пригодами лихими, ніж наше українське громадське життя, що то проходить собі “без пригоди, мов негода“...»* (лист до Павлика від 3 березня 1891 р.) (Леся Українка, 2021: 11, 128). Звісно, цікавими були для письменниці й самі галичани, з більшістю яких познайомилася, перебуваючи тоді 1–5 лютого 1891 р. у Львові, чи то на приватних гостинах в Шухевичів та Франків, чи в готелі «Європейському» на Маріїнській площі № 4 (тепер пл. Міцкевича), де зупинялись матір з донькою. Саме в будинку Франка Леся Українка запізналася з Михайлом Павликом, уже з Відня

започаткувавши своє тривале приятелювання першим листом від 14 лютого 1891 р. Вражений інтелектуальним кругозором київської гості, Павлик звіряється своїм захопленням її дядькові, а своєму другові й політичному побратимові Михайлові Драгоманову (лист від 6 лютого 1891 р.): *«Леся так просто ошоломила мене своїм образованием та тонким розумом. Я думав, що вона тільки в крузі своїх поезій, аж воно далеко не так. На свій вік це геніальна жінка. Тим більш жаль, що, бідна, не живе, а мучиться. Що би то чоловік дав, якби такій людині помочи. Та ба, на це мало й з богом битися!.. Ми говорили з нею дуже довго, і в кожному її слові я бачив розум та глибоке розуміння поезії, освіти й людського життя. Дуже би цікаво й корисно, якби її поезія й інші літературні праці (до котрих вона, по-моєму, спосібна) перейшли на соціальне поле»* (Переписка, 1910: 6, 121).

Їхньому безпосередньому знайомству передувала Павликова публічна згадка про Лесину поезію в рецензії на жіночий альманах «Перший вінок» (Львів, 1887), де відзначено «правдивий поетичний талант» її віршів, написаних «прехорошою літературною мовою та й дуже плавно» (Павлик, 1891: 49).

Контактологічний дискурс Михайла Павлика й Лесі Українки, представлений цікавим і досить об'ємним **листуванням**, яке налічує 74 листи Лесі до галицького приятеля й 42 Павликові відписи. Ця кореспонденція збереглася завдяки Павликовій домовленості з Лесею про повернення його листів. Наприклад, відомо, що окрему колекцію цих листів адресатка привезла до Львова 1895 року, повертаючись з Болгарії та 1902–1903 рр. дорогою з Італії (Леся Українка, 1984: 67). Хронологічно їхній взаємний епістолярій охоплює період **1891–1907 рр.**, що протікав з певними комунікативними паузами (від 1896 до 1898 р., від 1904–1907 р.) й був особливо плідним та інтенсивним впродовж 1894–1895 років під час болгарського побуту Лесі Українки. На основі цього листування вдається цікаво реконструювати міжособистісний життєтворчий наратив у всіх його автентичних виявах – психологічних, суспільно-політичних, творчих, історико-літературних, генераційних. Ці аспекти на позір лише приватної комунікації екстраполюються на виміри галицько-

---

<sup>1</sup> Зберігаються у відділі рукописних фондів і текстології Інституту літератури імені Т. Г. Шевченка НАН України. Ф. 101. Од. зб. 137–177.

українського культурно-політичного життя в умовах імперськи розділеної України і виявляють доволі контroversійні суспільницькі настрої й літературні тенденції. Спробуємо розглянути **найголовніші вектори** їхніх життєтворчих взаємин.

**Зустрічі у Львові.** Окрім листів, були безпосередні, здебільшого львівські зустрічі Павлика й Лесі (щонайменше їх було 8) – у січні й березні 1891 р., червні 1894 р., серпні 1895 р., квітні та листопаді 1901 р., жовтні 1902 р., червні 1903 р. Попри певний острах Львова й психологічний дискомфорт в чужому місті («Львова я трохи боюсь через те, що томить він мене завжди до млостів» (Леся Українка, 2021: 12, 401)), повертаючись з якої дальшої подорожі й відчуваючи потребу в своєму середовищі, Леся не минала нагоди ступити до Львова, «аби лаятися, з ким варто, і розмовляти по добрості, з ким можна» (Леся Українка, 2021: 12, 403). У Львові зупинялася в готелях «Європейському», «Централь», в помешканнях І. Труша й, звичайно, М. Павлика, який жив за адресами вул. Коперніка, 6, Сокола, 1 (теперішня Ковжуна). Щоправда, знаючи осудливу й схильну до пліткарств галицьку публіку, на люб'язні запросини господаря Леся дещо іронічно відповідала (лист від 3 червня 1895 р.): «Ви ж мене так гечно в свою хату закликаєте. Як буду у Львові, скористаю з Ваших записин, хоч і страшно, що се може “скомпромітувати Вас перед публичною опінією”, я трошки знаю, які у Вас люде спритні на вигадки» (т. 11, с. 374). Втім до можливого тутешнього осуду такого «квартирування» Павлик ставився байдуже, завжди радіючи гості: «<...> заїздить на жите і нічогісінько не робить собі з того, як і я не роблю. Галичина і тут справді дивний край, і мені колись приходилось доказувати навіть товаришам, що можна без гріха спати в одній хаті з жінками. Не повірили і не вірять, бо вони – “інтелігенція”» (Леся Українка, 1984: 96).

**Фактори зближення.** У виборі своїх приятелів свободолюбива й нестерпна до будь-яких форм «моральної тиранії» (Леся Українка, 2021: 13, 314) навіть у дружбі, Леся Українка шукала якщо не інтелектуально тотожних собі людей, то, принаймні, споріднених духовно й ідейно, які б могли наповнити ці взаємини цікавим змістом. Засадничим для неї був критерій передусім світоглядної емпатії: «Я вибираю собі не *amis de mes amis* [друзі моїх друзів. – Ред.], але *amis de mes idées* [друзі моїх ідей. – Ред.], хоч би случайно і не всі ті *amis* любилися межи собою» (Леся Українка, 2021: 13, 314).

Відтак галицький літератор і публіцист, на той час дієвий очільник й засновник Русько-української радикальної партії, головний редактор її часописів Михайло Павлик, вочевидь, привабив Лесею своїм імпульсивним темпераментом, активним громадянським чином і стійкою ідеологічною позицією. Особа та вдача Павлика відповідала Лесиним уявленням про справжність і безкорисливість дружби, як про це звірялася вона приятелеві: *«Не сумуйте, що не можете мені служити, — мені треба дружби, а не служби, для мене досить, коли мої друзі згадують мене добрими словами та вірять мені»* (Леся Українка, 2021: 11, 318). Причому свою приязнь до Павлика Лариса Косач не соромилася виявляти навіть публічно, доводячи ближньому оточенню, що між ними *«сімпатія взаємна»* (Леся Українка, 2021: 11, 318). Таким чином, від початку їхнього листування встановилися дуже близькі й довірливі стосунки, які дозволяли Павликові листовно *«вливати душу»* про свої психологічні труднощі, матеріальні негаразди, проблеми зі здоров'ям, особисті конфлікти з галичанами й партійні неузгодження. Дуже дорожив щирим листуванням із Лесею, цінуючи його за відвертість і дружній тон: *«воно піддержує в мені віру в людей, так дуже потрясену подіями тогорішнього [в автографі (Ф. 101. № 146, арк. 2) – теперішнього. – А.Ш.] часу, і з другого боку, доказує Ваш палкий інтерес до рідних Вам і мені людей, та й до справи»* (лист Павлика від 6 березня 1895 р.) (Леся Українка, 1984: 83). Леся також вважала Павлика своїм винятковим адресатом, зізнаючись йому, що *«тільки до Вас пишу з охотою»* (Леся Українка, 2021: 11, 366). Невдовзі офіційний апелятив Косачівни – *«високодостойний добродію»* – набув нових емоційно-контактних відтінків, надалі закріпившись в епістолярній формі *«шановний друже»*.

З Лесею Українкою Павлика зближувало й спільне середовище, передусім її родинні зв'язки з Драгомановими, завдяки яким вона часто виступала в ролі комунікатора між дядьком і Павликом – його вірним соратником й побратимом, чи, як іронізував Франко, *«трубою Драгоманова»* в Галичині. Так само, як Лесі хотілося *«дядькового друга вважати і за свого»* (Леся Українка, 2021: 11, 314), Павликові також було *«за честь мати другом людину, свою землячку <...>, а ще до того душу рідну моїм ріднішим рідних душам і найщирішим приятелям — М[ихайлу] П[етровичу] і Людмилі Мих[айлі]вні, що*

*мене не зрадили і в найприкріші часи»* (лист до Лесі 27 серпня 1894 р.) (Леся Українка, 1984: 75).

**Радикальна партія.** Від початку знайомства з Галичиною Леся особливо симпатизувала засадам радикальної партії, біля витоків якої стояв той таки Павлик. У листі до нього від 10 березня 1891 р. М. Драгоманов повідомляв, як палко Косачеві жінки захопилися ідеями галицького радикалізму: *«Обидві (Леся і її мати Олена Пчілка) розкусили до дна галицьке народовство й ентузіастично стають на наш ґрунт. Будемо мати гарячих двох адвокатів, таких, яких я навіть не ждав»* (Переписка, 1910: 6, 137–138). Саме феномен партійного радикального руху, який більше репрезентував інтереси селянства, уґрунтовувався на засадах української державності й колективного устрою праці задля потреб народу, особливо був близьким до тогочасних політичних орієнтувань Лариси Косач. Побувавши ще й в іншому «околі радикальним» – серед віденських студентів-січовиків, вона остаточно зближується з програмними засадами галицьких радикалів, заповідаючи їм впевнений політичний успіх: *«З усіх трьох галицьких (рус[инських]) партій радикальна, мені здається, найпрогресівніша і найрозумніша; я думаю, що коли вона розумно поведе свої справи, то їй легко повернути до себе простий люд»* (лист Лесі Українки до М. Косача від 25 лютого 1891 р.) (Леся Українка, 2021: 11, 120). Ба більше, ідеологічні принципи й «гостріші радикальські ідеї» нової партії, за Лесиними сподіваннями, мусіли б мати й більший резонанс на підросійській Україні – *«трохи розбудять нашу ос[n]алу та прибуту громаду та допоможуть виплисти на чистішу воду»* » (Леся Українка, 2021: 11, 136).

Будучи добре орієнтованою й інтегрованою в політичну ситуацію мультипартійної Галичини, заповненої аж чотирма партіями – «твердих» (тобто москвофілів), «угодовців» (апологетів «нової ери»), народовців і радикалів, Леся Українка часто обговорювала партійні справи з Павликом, вдаючись до нещадної критики народовського «угодовства», політики так званої нової ери, яку вважала «галицькою бідною» (Леся Українка, 2021: 11, 164). З боку народовців ідеї «новоерства» найбільше форсував Юліан Романчук, свідомо толеруючи ганебний компроміс із поляками. Такий факт сильно збурих політичну прозорливість Лесі Українки, виявну передусім в листах до дядька та М. Павлика. На її думку, «криві дороги» й «льояльний патріотизм» скомпрометованих народовців, їх «quasi

патріотичні вигукування та поклони урядові» (Леся Українка, 2021: 11, 135) мусіли б докорінно змінити вектор політичних симпатій в Галичині в бік радикалів.

З партійними засадами радикалів Леся Українка ідентифікувала ідею нової жіночої газети, яку на противагу другому жіночому альманахові й всупереч Н. Кобринській відверто лобіювали Франко і Павлик. Солідаризуючись з останніми, Леся Українка передбачала редакторську протекцію Павлика в цій газеті навіть за умови її літературного профілю, загалом пов'язуючи жіночий рух в Галичині з діяльністю радикальної партії: *«Що Ви і нова газета, певне, будуть взаємно доповнюватись і контролюватись, в тім я певна, бо мені рух жіночий в Галичині представляється тісно злученим з рухом вашої партії, таж серед якої иншої партії галицької він навіть не може знайти ґрунту. Мені чомусь видається, що нова газета буде більше літературною, ніж політично-громадською, отже, ви одно другому ніяк заважати не можете»* (Леся Українка, 2021: 11, 172–173). У листуванні з Павликом Леся обговорювала склад редакційного комітету, автури, годилась літературно й фінансово підтримати цю газету й закликала якнайшвидше її видавати, адже *«таке довге зволікання може розхолодити і тих небагато симпатізуючих»* (лист від 2 травня 1892 р.) (Леся Українка, 2021: 11, 188). Щоправда, газета «Рівність» (ідея назви належала Олені Пчілці) так і залишилась нереалізованим проєктом, найімовірніше, через відсутність злагождености між авторками й належного редакторського досвіду (детальніше про це див.: Швець, 2018: 81–86).

**Радикальний часопис «Народ».** На тлі попервах активної підтримки радикальної партії на запросини Павлика Леся стає активною дописувачкою і *«прихильним кореспондентом»* її друкованого органу «Народ» (Леся Українка, 2021: 11, 352), ба більше, лобістом й апологетом цього журналу на Наддніпрянщині, де за її словами, він мав не вельми поважну опінію через свій *«сварливий тон»*, *«вічні переклади з Толстого та Успенського»* та недостатню опозицію до москвофілів (Леся Українка, 2021: 11, 136). Бажаючи зробити «Народ» загальноукраїнським журналом, Павлик запрошував Лесю (в листі від 27 серпня 1894 р.) стати не лише його постійною дописувачкою, а й координаторкою авторів із Наддніпрянщини: *«Але ж Ви знайте, що ставши мені другом, Ви взяли на себе обов'язок: відтепер я Вас буду визискувати для праці в “Народі” й инчих наших*

виданнях. *Мусите мені і з Росії писати дописи, чи які інші свої праці та ще й дбати непремінно, щоби й інші писали відти в “Народ” про українські справи»* (Леся Українка, 1984: 75). Власне, своїми дописами й листовними заувагами Павликові Леся впливала на редакційну політику цього журналу. Особливо захоплювалась редакторською й публіцистичною продуктивністю Павлика, який самотужки споряджав до друку цілі «номериська» часопису, вивівши його на новий рівень галицької партійної періодики: *«Без «Нар[оду]» світ якимсь порожнім видається або принаймі нецілим»* (Леся Українка, 2021: 11, 157).

У скрутні для «Народу» часи в 1894–1895 роках Леся виступала посередником між київським меценатом Миколою Ковалевським (у листуванні він фігурував під одним із своїх псевдонімів – Arbeitgeber чи AG) та Павликом у справах матеріальної допомоги журналові. Через неї з Наддніпрянщини надходили вагома фінансова допомога для підтримки галицьких радикальних часописів й виборчу агітацію, а в зворотному напрямі переправлялись звіти від Павлика. Чимало листів якраз висвітлюють такі **фінансові взаємини** між друзями, з яких видно, що аудиторська роль Лариси Косач була дуже суворою і вправною, надто ж коли це стосувалося нераціональності витрат. Як наприклад, вона дорікала Павликові за його авантюрну «Брідську одісею», тобто балотування на виборах до Галицького сейму від радикальної партії в лютому 1894 р. в Бродах (тепер райцентрі Львівської області). Тоді він провалив всю виборчу справу, не набравши жодного голосу, натомість витративши чималу суму спонсорських коштів від Ковалевського. Леся вважала, що Павликове самовисувне кандидування було абсолютно нестратегічним в окрузі, де його не знають і де не було б жодної користі навіть у разі його перемоги. Згодом Павлик й сам визнав безглуздість своєї виборчої епопеї, зізнаючись приятельці в листі від 20 липня 1894 р., що *«сам тепер не рад, що пішов туди»* (Леся Українка, 1984: 74).

На підставі цієї історії, звикла до певної системності й ладу в рахунках, Лариса Петрівна дорікала Павликові за химерний виборчий бюджет радикалів, *«чого вибори так дорого коштують, адже подорожі і льокалі не така вже дорога річ»*. Не сприймала й проплаченої реклами і необґрунтованих агітаційних видатків партії, бо, на її думку, *«коли ж гроші потрібні “для впливу”, то їх шкода на се, бо се значить оплачувати деморалізацію. Ліпше обернути ті*



*гроші на що кращого. Міцна партія мусть мати вплив і без грошей, а инакше її вплив нічого не варт, хоч би й як багато коштував» (Леся Українка, 2021: 11, 306).*

Павлик надзвичайно цінував Лесину жертовність, яка в часи великої скрути чи не єдина, так ентузіастично обстоюючи «Народ» й «Хлібороб», не дала самоліквідуватися цим радикальним часописам, щиро вірячи в їхній політичний успіх: *«Я чомусь думаю, що «Н[арод]» не загине. І взагалі вірю в нашу справу, що вона таки буде жити й рости<...> В ній є велике зерно життя – прихильність селян, хоч би й малого числа їх на перший раз (лист до Павлика 25 лютого 1895 р.) (Леся Українка, 2021: 11, 350).* Важливим Лесиним заходом для порятунку з кризи радикальних друкованих органів був її патетичний зазивний «Лист до товаришів», написаний орієнтовно в січні 1895 р. зі Софії (судячи з її листа до Павлика від 11–23 січня 1895 р.). Він був адресований землякам на Наддніпрянщину з проханням підтримати «тяжко хворих на брак грошей і праці» галицькі часописи «Хлібороб» і «Народ». Ідея листовного звернення полягала в тому, аби через М. Ковалевського максимально поширити заклик поміж однодумцями в Києві, до яких письменниця апелювала з легким докором за громадянську інертність: *«Скажіть, мої товариші, чому не чути вашого голосу, тим часом як усяка “темна сила” не боїться здіймати його прилюдно? Невже для нашої країни ще не настав час, щоб виявила себе сила світліша?» (Леся Українка, 2021: 7, 378).* У листі зокрема йшлося про конечну потребу зберегти галицькі видання радикалів як міцний інформаційний форпост українства: *«“Народ” при всіх своїх хобах (і тут не без нашої вини) єсть все таки єдина часопись на українській мові, де можлива одкрита розмова про наші громадські питання та подавання фактів з життя нашого люду, незалежно від всякої “тонкої політики”» (Леся Українка, 2021: 7, 378).* Втрата цих часописів, за словами Лариси Петрівни, загальмує дотеперішні здобутки радикальної партії із «розбудження» селянства й зумовить неминучу потребу засновувати нові видання, що в цезурних умовах видається мало реальним. Вражений Лесиною перейнятістю справами «Народу», Павлик все-таки не радив їй поширювати цього «Листа», переконаний, що галичани не варті такого шляхетного жесту й не оцінять його (лист від 28 січня 1894 р.) (Леся Українка, 1984: 80). Втім з Лесиною відпису 2 лютого 1895 р. зрозуміло, що їй йшлося не

про «прислужування» галичанам і радикальній партії зокрема, а про власний біль через можливий упадок таких потужних галицьких видань: *«Мені душа горить, що справа гине»* (Леся Українка, 2021: 11, 345).

Особливо прикро діяли Ларису Петрівну «безконечні варіації» (Леся Українка, 2021: 7, 362) з іншим радикальним органом – газетою «Громадський голос», що почала виходити 1895 р. як додаток до «Народу». Спочатку, вітаючи цю звістку, Леся підтримала Павликів задум нового видання, але, як виявилось невдовзі, молоде крило радикалів – В. Будзиновський, Д. Лукіянович, Л. Турбацький – хотіли усунути Павлика від будь-якого редакторства галицьких часописів й замість нього призначити редактором «Громадського голосу» В. Будзиновського, мотивуючи це начебто Павликовою нездарністю й провиною в банкрутстві «Народу». Тому, солідаризуючись із Павликом в ситуації цієї «партійної заколоти», Леся категорично відмовлялася фінансово підтримувати «Громадський голос», а тим більше «адвокатствувати» за нього перед Ковалевським без Павликової редакторської участі. *«Коли б “Гр[омадський] Г[олос]“ видавали Ви або инша людина певна, то, вірте, я обома руками готова була б йому помагати, як-от тепер помагатиму “Нар[оду]”, а так скажу тільки: побачимо, що ще з того буде»*, – писала вона галицькому приятелю (Леся Українка, 2021: 11, 362–363). Далі, цілковито погрузши в галицьких внутріпартійних контроверзах, Павлик було навіть звернувся до Лесі (у листі від 3 квітня 1895 р.) з пропозицією спільно заснувати «свою (драгоманівську) популярну газету», побоюючись, що *«інакше не будемо мати в руках селян <...> і будемо без ґрунту – кружком»* (Леся Українка, 1984: 89). Але з цієї ідеї Леся зрезигнувала, розуміючи, що зі Софії налагодити видавничий процес й контролювати дописувачів їй із дядьком не вдасться. Тому вирішено сконцентрувати всі зусилля для стабілізації «Народу», в чому навесні 1895 р. Павлик отримав від Драгоманова листовне запевнення: *«“Народ” беремся підпирати з Лесею що є нашої сили»* (Переписка, 1911: 8, 224). Але, на жаль, ця підтримка була недовгою, бо небагом, після смерті Драгоманова 20 червня 1895р. і в зв'язку з хворобою Павлика «Народ» припинив своє існування.

Складна видавнича історія «Народу» тривалий час стала фактором дивовижної взаємопідтримки обох приятелів, їхньою

громадянською амбіцією, актом духовного спільництва і важливим об'єднавчим чинником Галичини і Наддніпрянщини. Сам Павлик надавав справі спільної з Лесею боротьби за «Народ» історичної ваги: *«Треба хоть нам якось держатись з ‘Народом’ – то бодай для потомків останеться якийсь знак, що були певні люде. Горе мое тільки, що у нас нема фізичної сили!»* (лист до Лесі Українки від 26 березня 1895 р.) (Леся Українка, 1984: 88).

**Критика радикалів.** Після нетривкого захоплення своїми ідейними побратимами в Галичині, вже 1894 року Лариса Петрівна доволі різко змінила ставлення до радикалів, вражена непослідовною й непрозорою політикою, внутріпартійними чварами, незлагодженістю їхньої командної роботи. Якраз епістолярний дискурс Лариси Косач із Павликом виявляє доволі складну політичну історію радикальної партії. На прохання своєї наддніпрянської адресатки Павлик ніколи не табував перед нею реального стану справ всередині партії, а Леся завжди демонструвала рішучу *«твердість – слухати усяку нашу партійну погань»* (лист М. Павлика до Лесі Українки від 20 березня 1895 р.) (Леся Українка, 1984: 86). Саме на підставі листування й приватної комунікації з галичанами вона принципово висловлює Павликові (у листі від 27 червня 1894 р.) вельми критичний осуд колишніх побратимів й спровокованої ними партійної структури: *«Після розмов у Львові і листів з Галичини до дядька я зложила собі не дуже оптимістичний погляд на тих людей, що звать себе рад[икальною] партією, я не бачу в них ні енергії, ні щирої віри в своє діло, ні навіть властивої партії, се видно навіть з їх власних слів, а ще більше з їх поведіння»* (Леся Українка, 2021: 11, 305). Надто в діяльності радикалів Лесею діткнула повна бездіяльність у протегуванні власних часописів, бо *«як се можна, щоб партія не кивнула пальцем для ратунку своїх газет (принаймі тоді, коли ще признавала їх своїми), а ратують їх інші люде»* (Леся Українка, 2021: 11, 305). Очевидний внутріпартійний розкол й доведені до крайнощів *«сперечки в рад[икальній] партії»*, за словами Лесі, боляче діткнули й Драгоманова, *«долили отрути в остатні хвилі його життя»* (лист Лесі Українки до Д. Лукіяновича від 30 липня 1895 р.) (Леся Українка, 2021: 11, 384).

Фактично, листування М. Павлика з Лесею Українкою періоду 1894–1895 рр. є цінним із погляду оприявлення залаштункової історії діяльності радикальної партії, що проливає світло на внутрішньо- і

міжпартійні взаємини в Галичині, тогочасні політичні настрої, громадсько-культурні відносини Наддніпрянщини і Галичини, постаті опонентів і лідерів, причини ідеологічних розходжень, різні партійні трансформації. Активно задіяна в галицькому політикумі, Леся Українка забезпечувала радикалам фінансову протекцію з Наддніпрянщини. Тому Павлик надзвичайно цінував виняткову Лесину самопосвяту, її перейнятість Галичиною, розуміючи, що *«на Україні мало людей, котрі жертували би для справи, та ще так важко»* (лист до Лесі від 21 вересня 1894 р.) (Леся Українка, 1984: 78).

**Публікації Лесі Українки в «Народі».** Період активної співпраці Лесі Українки з «Народом» увінчався її успішною публікаторською активністю, що також відображає творчі контакти авторки із редактором М. Павликом. Серед її дописів в цьому журналі – поезії «Сльози-перли» (1891. № 7), «ціла в'язка» поезій, написаних в Болгарії й надрукованих під назвою «Невільничі пісні» (1895. № 15–16. С. 254–256): «Мати-невільниця», «І все-таки до тебе думка лине», «Ворогам», «Північні думи», «До товаришів» «Божа іскра», «Slavus-sclavus».

Планувалося, що до «Народу» письменниця подаватиме також свої нариси під заголовком «Волинські образки», ділячись із Павликом творчим задумом цієї серії: *«Се справжні образки з натури, сліве дописі, тільки що мені не подобається форма кореспонденційна, то я собі їх писатиму в напів белетристичній формі, так мені самій цікавіше <...>»* (Леся Українка, 2021: 11, 344). Щоправда, світло денне побачив лише нарис «Школа» (1895. № 3–4. С. 34–37). Нову «струну» гострої публіцистики спробувала Леся статтею «Безпардонний патріотизм» (1895. № 9. С. 131–132), надрукованою разом із поезією-памфлетом «Пророчий сон патріота» під криптонімом «Н. С. Ж.» (1895. № 9. С. 135–136), в яких розкритиковано редактора Буковини О. Маковея за його апологетику народовців та їхньої угодовської політики. Ці матеріали дуже заімпонували Павликові, в яких він розгледів Лесин хист до політики: *«Статейки дуже добрі – в такій формі з Вас може бути і політик <...>. Я дуже рад би якби Ви і до кожного н-ру прислали таке»* (лист від 24 травня 1895 р.) (Леся Українка, 1984: 93–94). А згодом листовно (10 червня 1895 р.) прокоментував й публічну опінію про ці дописи: *«Цей Ваш вірш і стаття в “Народі” загально подобаються і*

люди дивуються , що таке написала дівчина (звісно, я не називаю Вас)» (Леся Українка, 1984: 97).

Окрему авторську нішу в «Народі» займають переклади Лесі Українки. За дорученням Михайла Драгоманова письменниця переклала три праці французького вченого Моріса Верна «Біблія або книги Старого Завіта», «Євангеліє», «Історія і релігія жидів». Перший друкувався в «Народі» з передмовою М. Драгоманова (1894. № 11–18; Передмова М. П. Драгоманова: № 11 – 12. С. 186–188). Згодом переклад вийшов окремим виданням: *Верн М. Біблія, або Книги Старого завіту / Переклад Л. У., передмова М. Драгоманова.* Львів, 1903. 80 с. (Літ.-наук. б-ка. № 60–61). Павлик вважав Лесин переклад дуже фаховим, призначаючи його «для малих і великих мужицьких дітей» (Леся Українка, 1984: 76). Зрештою й для перекладачки було важливо, «*як то галичане читають Верна й яке він на них враження робить*» (Леся Українка, 2021: 11, 315).

Також на прохання Павлика Леся Українка перекладала німецькі вірші, що їх він надіслав у листі від 24 вересня 1894 р. (Леся Українка, 1984: 79). Йдеться про вірш німецькою мовою невідомого автора, який в перекладі Лесі Українки мав заголовок «В небі ми жодного доброго батька не маєм...». У відписі 27 вересня/9 жовтня 1894 р. Леся зізналася, що такий переклад робить неохоче й то радше для Павликової «потіхи і прочитання», бо ці вірші їй не подобалися за формою («*важкі вони і занадто німецькі*»), до того ж не вдовольняв її й «*не дуже добрий*» сам переклад (Леся Українка, 2021: 11, 333). Тому вважала, що цієї поезії не варто друкувати (в «Народі» вона не була опублікована).

**Болгарський період взаємин.** Леся Українка й М. Павлик особливо зблизилися впродовж 1894–1895 рр., коли більше року вона перебувала в родині М. Драгоманова в Болгарії, ставши, за словами Павлика, «правою рукою» дядька. Цей період для обох приятелів був виявом найпродуктивніших й найінтенсивніших взаємин. З-поміж різних тем їхнього тогочасного листування (творчих, політичних, приватних) була організація 30-літнього ювілею творчої діяльності М. Драгоманова, який українська громадськість відзначала 16 грудня 1894 р. у Львові. За словами Лесі Українки, «*се справді було свято свідомої себе України*» (Леся Українка, 2021: 11, 356). Практично, всією ювілейною організацією займалася Лариса Петрівна й М. Павлик, злютовані «*головним ділом – помагати й послужити*

дядькові» (лист Павлика від 6 березня 1895 р.) (Леся Українка, 1984: 84). Саме тоді на замовлення Павлика Леся упорядковувала дядькову бібліографію, *de visu* звіряючи всі книги та статті з його книгозбірні, а також забезпечувала надходження вітальних адрес на честь Михайла Петровича від закордонних учених. У листі від 1 березня 1895 р. надіслала Павликові самотужки скомпонований «спис творів» (Леся Українка, 2021: 11, 353), який згодом той умістив у виданні «Михайло Петрович Драгоманов. Єго юбилей, смерть, автобіографія і спис творів» (Львів, 1895).

-Страшним ударом стала для Лесі дядькова смерть 20 червня 1895 р., свідком якої їй довелося стати й надовго закарбувати в пам'яті цю важку трагедію втрати. Емоційно знесилена родинним горем, тоді Леся ще більше зблизилася з Павликом, рятуючись від цілковитої апатії інтенсивними душевними листами до нього: *«Друзе, вірте, що спільне лихо ще більше привернуло мене до Вас»* (лист від 15 липня 1895 р.) (Леся Українка, 2021: 11, 379). Відомо, що М. Павлик разом із Франком планували приїхати в Софію на похорон Драгоманова, який відбувся наступного дня, в п'ятницю 21 червня, але через паспортні проблеми затрималися на австро-угорському кордоні аж до вівторка, поки львівська поліція врешті дозволила видачу паспортів. Втім Франко тоді змушений був повернутися до Львова, а Павлик таки приїхав до Софії, встигнувши лише *«поклонитися свіжій могилі незабутнього покійника і покласти на ній вінець»* (Михайло Петрович Драгоманов, 1895: 147).

Ще два місяці після дядькової смерті Леся залишилася в Болгарії, щоб підтримати рідних, які тоді переїхали зі Софії у гірське село Владаю, а вже наприкінці серпня вирушила додому, хоча її *«половина серця й душі зосталась за Дунаєм»* (Леся Українка, 2021: 11, 391). 20 серпня 1895 р. дорогою до Колодяжного Леся зустрічалася у Львові з Павликом. Саме тоді трапився між ними й один дорожній курйоз. Повертаючись зі Софії, вона відіслала Павликові кошик зі своїми зимовими речами, прохаючи, аби він передав його кимось зі Львова на Наддніпрянщину. Втім неретельний Павлик послав кошика просто залізницею без жодної квитанції. Леся дуже переймалася зникненням речей, серед яких найдорожчою реліквією була шита золотом хустинка з грудкою землі з могили Драгоманова. Довідатись у Павлика долю цього багажу та спосіб його доставки – *«(через контору, поштою чи товаром?)»* – його власниця

листовно прохала навіть Ольгу Франко (Леся Українка, 2021: 11, 400), проте відпис Франкової невідомий, як і доля цих речей.

**Увічнення пам'яті М. Драгоманова.** Співпраця з Лесею активізувалася після смерті М. Драгоманова, коли Павлик готував до друку повну бібліографію праць покійного та інші видання його спадщини, постійно залучаючи до цієї справи й свою наддніпрянську приятельку. Як видно з їхнього листування, «Драгоманівщина» була для Павлика не лише його великою амбіцією й виявом глибокого пошанівку, а й наміром обернути її в загальнонаціональну ідею. *«На мою думку, для політики і взагалі для дальшого поступу Вкраїни нема справи важнішої над докладний показ того, що то таке драгоманівщина»*, – актуалізував Павлик спільні цілі в листі до Лесі Українки від 15 квітня 1903 р.) (Леся Українка, 1984: 112).

Ще будучи в Софії, на його прохання Леся переписувала дядькові листи, хоч й зізнавалася в особистій нехоті до такого марудного заняття: *«ненавижу такої роботи, як збірання, переписування і т. у., я занадто лінива для того»* (Леся Українка, 2021: 12, 168). В київських бібліотеках за вказівками Павлика письменниця ретельно розшукує й звіряє за цитатами чи назвами російськомовні праці Драгоманова, переважно в журналах «Вестник Европы», «Русская мысль», Киевская Старина», «Киевлянин», «Петербургские ведомости». Часом співпраця довкола упорядкування творів і спогадів про Драгоманова заходила в глухий кут, коли Лесі набридало бути лише «консерваторкою паперів», а Павлик ремствував на зволікання й інертність головних виконавців, конфліктуючи навіть із дружиною Драгоманова – Людмилою Михайлівною, яка не віддавала чоловікових рукописів, дозволяючи лише її копіювати. Ці настрої часто відлунювали в розпачливих листовних докорах Павлика до Лесі: *«Всі матимете несплачений гріх перед дядьком і перед справою коли я, через недостачу матеріалів, – котрих мені самому добути в Росії не сила – не напишу біографії его так, якби бажав або й зовсім не напишу, – а так як я не зможе написати її ніхто. Значить, коли я вмру, не написавши біографії дядька, то се буде виключна заслуга его прихильників і найближчих ему людей»* (лист від 26 жовтня 1902 р.) (Л. Ф. 101. № 167 арк. 4).

Зчинені в Галичині контроверзи довкола «культу Драгоманова» й відверта критика «Драгоманівщини», впливали й на дразливий тон Павликових листів до Лесі, якій він намагався донести «весь хаос

нещирости земляків» (Леся Українка, 2021: 13, 189) супроти Михайла Петровича й спонукав приятельку попри всі перешкоди з боку дядькових опонентів працювати разом задля увічнення його імені так, аби «*культ Драгоманова*» став неминучою моральною потребою» (лист до Лесі від 28 січня 1903 р.) (Леся Українка, 1984: 106).

Відомо, що Павлик особисто прохав Лесею Українку стати головним «плєніпотентом» та куратором дядькової спадщини. Певний час між ними обговорювалося навіть питання її переїзду до Львова (про це йтиметься далі), аби тут надійно зберігати архів Драгоманова і сконцентруватись на виданні його писемної спадщини. Як зацікавлена особа у справі популяризації імені Драгоманова Леся особисто намагалася «*шукати фондів*» (Леся Українка, 2021: 12, 134) на видання всіх його матеріалів – листів, творів й фундаментальних праць, що їх після смерті свого ментора ретельно готував Павлик. Зокрема за підмоги Лесі Українки в різний час Павликові вдалося видати такі матеріали: «Розвідки Михайла Драгоманова про українську народну словесність і письменство». У 4 т. Львів, 1899. Т. 1; 1900. Т. 2; 1906. Т. 3; 1907. Т. 4; кілька томів його листування з відомими діячами (І. Франком, М. Бучинським, Т. Окуневським, Лесею Українкою, Ю. Яворським, О. Борковським, О. Огоновським, Д. Танячкєвичем, Н. Кобринською, Р. Яросєвичем, О. Пипіним та ін.), зокрема «Переписка. Михайло П. Драгоманов» (Львів, 1901); праці: «Михайло Петрович Драгоманов, 1841–1895: Єго юбилей, смерть, автобіографія і спис творів» (Львів, 1896), «Михайло Драгоманів і єго роля в розвою України» (Львів, 1907), «Переписка М. Драгоманова з М. Павликом» (1876–1895): У 8 т. (Чернівці, 1910–1912), «Михайло Драгоманів як політик» (Львів, 1911). Також Павлик був упорядником і автором передмов до видань окремих праць Драгоманова: «Рай і поступ» (Відень, 1915); «Пропаций час: Українці під московським царством» (1654–1876) (Львів, 1909).

**Творчі контакти. Історія оповідання «Жаль».** Шануючи Павлика як «одвертого критика», Леся Українка зчєста заєягала його ради щодо деяких своїх творів, вважаючи судження приятеля конструктивними й такими, що інспірують творчі ідеї: «*Знаєте, така критика, як ваша, то найліпша річ для починаючих авторів, – не дає людині заснути, а заставляє подумати добре над собою*» (лист до Павлика від 16 липня 1891 р.) (Леся Українка, 2021: 11, 158).



Павликова критична думка якось навіть вплинула на видавничу історію Лесиного оповідання «Жаль», яке в січні 1891 р. дорогою до Відня вона залишила в домі Франка з наміром надрукувати у Львові. Але Павлик, з яким Леся листувалася щодо видавничої долі цього оповідання, сприйняв його доволі негативно, навіть порадивши авторці знищити твір, аби не завдати шкоди своїй літературній кар'єрі (Леся Українка, 2021: 11, 225) У відписі з Євпаторії 22 червня 1891 р. Леся болісно зреагувала на пораду зректися свого дебютного прозового твору, впевнено обстоюючи перед критиком достовірність зображених образів й актуальність порушеної теми: *«...Мені здається, що тема не єсть так далека для автора, як Ви думаєте, бо таких людей, як героїня повісті, він знає чимало і бачить дуже з близька, а тільки може Ви не сподівались такої теми і для Вас вона є досить далека або просто нецікава. Що залежить до виконання, то певне що воно далеко не бездоганне, але ще там мусить чимало поправитися»* (Леся Українка, 2021: 11, 143). Відмовилася й від іншої Павликової поради – надіслати твір на рецензію дядькові, бо з того б вийшла «дуже затяжна справа» (Леся Українка, 2021: 11, 158).

Взагалі з Лесиним оповіданням «Жаль» у Львові склалася тривала, майже трирічна, видавнича історія, в епістолярному дискурсі якої фігурували Павлик, Франко та його дружина, М. Драгоманов, О. Маковей, Олена Пчілка, Михайло Косач. Цікаво, що оповідання зазнало цілком полярних оцінок з боку Павлика й Франка – *«один зовсім на смерть осудив, а другий не прибере місця, де посадити!»* (лист Лесі до Олени Пчілки від 12 або 15 липня 1891 р.) (Леся Українка, 2021: 11, 148). Після Павликової критики Леся спочатку вирішила умістити твір в другому жіночому альманасі, а згодом уже через матір отримала Франкову листовну пропозицію надрукувати «Жаль», який дуже йому імпонував, в черговій книжці серії «Літературно-наукової бібліотеки», аби «така гарна річ не лежала у рукописі» (лист І. Франка до Олени Пчілки від 30 вересня 1891 р.) (Франко, 1986: 49, 299). Далі оповідання «Жаль» на довгий час «осіло» у Франка, про що Леся іронічно згадувала в листі до дядька від 3/15 березня 1892 р.): *«от і тепер одна моя повість скінчена ще два роки тому назад, блукає по світі галицькому, то блукає, то вилежується цілими місяцями на одному місці. Зовсім так, як сам автор!»* (Леся Українка, 2021: 11, 182).

Через два роки вплинути на видавничу долю цього оповідання – «визволити» його з «темниці» й прилаштувати в «Зорі» – Леся прохала О. Маковея в листі від 4 вересня 1893 р., знову-таки згадавши про залаштункову рецепцію твору: *«З поводу сієї повісти “Жаль” розкажу Вам, яку вона критику викликала на себе, ще не будши в друку. Павлик радив мені знищити сю повість, бо вона, мовляв він, не придасть нічого до моєї слави, а ще, може, й пошкодить; Франко ж казав, що се найкраща моя річ і що гріх було б не пустити її в світ»*. (Леся Українка, 2021: 11, 225). За сприяння О. Маковея оповідання «Жаль» було надруковане в «Зорі» 1894 р. (№ 10–11).

**Галичина в життєвих планах Лесі Українки.** У Павликових листах до Лесі Українки після смерті Драгоманова не раз зринала ідея переїзду родини Михайла Петровича до Галичини, передусім, аби вберегти від знищення цінну писемну спадщину покійного й перевезти її до Львова, а також забезпечити вдові з дітьми надійний прихисток. Павлик розраховував, що біля родини зможе оселитися в Галичині й Леся й разом із ним розгорнути активнішу діяльність над впорядкуванням рукописів і спогадів про Драгоманова (лист Павлика до Лесі України від 11 липня 1895 р.) (Леся Українка, 1984: 99). Тим паче, що Лариса Петрівна завжди мала сентимент до Галичини, була успішно інтегрована в галицьке середовище, орієнтувалася в тутешньому політичному, культурному житті, мала тут свою репрезентаційну трибуну як письменниця, передусім у «Народі», «Зорі», «Житі і слові», «Літературно-науковому віснику» і ніколи не вважала *«гал[ицьких] справ для себе чужими»* (Леся Українка, 2021: 12, 293).

1899 р. на запитання Олени Пчілки Людмила Михайлівна разом із дітьми таки переїхала зі Софії до Києва. Думка про Галичину відтоді не полишала й Лесю, тим паче, що щоразу гостріше назривала потреба знайти «сталого куратора», який би допомагав Павликові упорядковувати твори й листи Драгоманова, і в руках якого зосереджувався би архів покійного. Власне зі Сан-Ремо Леся обговорювала з Павликом (лист від 27 березня 1903 р.) умови свого переїзду в Галичину, погодившись стати таким куратором: *«Часто і я вертаюся до думки, чи не могла б таки я сама оселитись у Вашій стороні. Але теж – питання зарібку! Діпльомів у мене жадних нема. Чи досить просто знати чотири європейські мови порядно, хоч і без*

дипльому, щоб могли знайти собі хоч приватний зарібок (*Minimum – Existenz*) [Мінімум – для існування (нім.)], не рахуючи на патріотизм “роботодавців”?» (Леся Українка, 2021: 13, 244). У зв’язку з цим просила приятеля розвідати про можливість заробітку в сфері, «де потрібне знання чужих мов і вправність в літературному (хоч би і діловому тільки) стилі» (Леся Українка, 2021: 13, 245).

У відписі 5 квітня 1903 р. Павлик запевнив Лесю, що в Галичині їй буде легко заробляти на життя приватними лекціями «мов європейських», передбачаючи, що охочих учениць було б багато (Леся Українка, 1984: 111). Зазиваючи приятельку якнайшвидше переїжджати до Львова, пропонував їй оселитися в камениці, яку мала намір придбати Соломія Крушельницька, і де, за задумом Павлика, міг би розміститися й архів Драгоманова. Щоправда, за умови переїзду до Галичини Павлик попереджав Лесю про необхідність «скинутися всякої політики», аби уникнути переслідування тутешніх властей (Леся Українка, 1984: 111). Втім обтічність Павликової інформації не вельми задовольняла його приятельку, лише посилюючи сумніви щодо доцільності побуту й загалом можливості сталого заробітку в Галичині. «“Багато“ і “небагато” поняття дуже релятивні, і я на них не можу нічого виразного збудувати», – дорікала Леся галичанинові за неконкретність (Леся Українка, 2021: 13, 258). Та, мабуть, найголовнішим аргументом нерішучості щодо ідеї оселитися в Галичині, були проблеми зі здоров’ям і суворий лікарський вердикт: «Літом мені жити, принаймі сього року, в великому місті (отже, й у Львові) заборонено» (Леся Українка, 2021: 13, 258). Окрім цього, Лесі дозволено лише чотири – найбільше п’ять годин інтелектуальної праці на день, яких було б недостатньо, аби заробляти з приватних уроків. Тому з плану переїзду довелося зрезигнувати.

Листовне «вирозуміння» між Павликом та Лесею про її переїзд до Галичини зачепило й деякі дражливі питання, зокрема тему громадянства чи політичного підданства, яке вона без вагань годилася змінити на австрійське замість російського: «...аби я могла усталитись в Австрії на життя, то уживу всіх заходів, щоб скоріше перестати вважатись рос[ійською] підданою» (лист до Павлика від 17 квітня 1903 р.) (Леся Українка, 2021: 13, 258). Письменницю надзвичайно гнітила ситуація несвободи, імперського свавілля й національних утисків, від яких потерпала підросійська частина

України, тоді як політична ситуація в австрійській її частині була сприятливішою для культурної реалізації українців. Ця тема в епістолярії з Павликом набуває гострих національних одкровенень. В одному з листів Леся Українка зізнається, що *«готова б хоч в абіссінське горожанство перейти, аби не бути рос[ійською] підданою, бо підданства того зовсім не вважаю ні за яку національну ознаку (скоріш, за нац[іональне] нещастя), а за річ чисто практичного значіння»* (лист до Павлика від 17 квітня 1903 р.) (Леся Українка, 2021: 13, 262).

Несподівано листовна комунікація з Павликом на тему Лесиноного осідку в Галичині набула доволі емоційного тону, викликаного Павликовою порадою до неї – *«скинутися всякої політики»* в Галичині. На таку «жертву душі» Леся не була готова, бо це б означало для неї зрадити свої цілі, дядьків заповіт й стати лише безідейною «консерваторкою паперів». Власне патетично-декларативна Лесина епістола до Павлика від 10 січня 1903 р. стає своєрідним *profession de foi*, що виявляє її темперамент нескореної борчині й високі морально-патріотичні устої. *«Невже так, що в Галичині я мала б ще “тихше” жити, ніж на Україні?... скинутися “всякої політики” в літературі і в моїх зносинах з метрополією ніяк не можу, бо не тільки переконання, але темперамент мій того не дозволяє...»* (Леся Українка, 2021: 13, 258–259). Водночас емоційна дискусія з Павликом оприявнила надзвичайну болючу для Лесі Українки проблему підневільного статусу імперськи розділеної України, яка змушувала її до повсякчасного чину й наснажувала її бунтарський дух: *«Ні, друже, спитавши по щирости своєї душі, я не можу обіцяти, що буду жити на вільнішій землі тихше, ніж жила на зовсім поневоленій. <...> я не можу, не сила моя скинутися того, чого досі не скинула при гірших умовах. Тоді треба скинутись мені і моєї поезії, моїх найщиріших слів, бо вимовляти і ставити їх на папері, скинувшись того діла, на яке вони кличуть інших, мені буде сором»* (Леся Українка, 2021: 13, 259). У відписі від 15 квітня 1903 р. Павлик пояснив, що зректися політики він радив не конкретно Лесі, а особі, яка в Галичині посідатиме архів Драгоманова, а отже муситиме берегтися «від ревізії і загарбання архіва властями» (Леся Українка, 1984: 112).

**Павлик у війні Лесі Українки з І. Трушем та галицькі залаштунки.** Приятельські взаємини Лесі Українки з Павликом не

раз наражалися на справжні випробування, тестуючи їхню дружбу на міцність та щирість, а зчаста примушуючи балансувати поміж різними, навіть опозиційними, таборами у галицькому середовищі. Контroversійна постать Павлика й пов'язані з ним усілякі «львівські кружкові звади» в Товаристві ім. Шевченка, зокрема особиста його неприязнь із Грушевським так чи так торкнулися й Лесі Українки як його близької соратниці. Наприкінці травня 1903 р. під час свого дводенного побуту у Львові дорогою зі Сан-Ремо Леся Українка переживає «прикрі львівські вражіння» (Леся Українка, 2021: 13, 278), пов'язані з публічним скандалом, що його в Товаристві ім. Шевченка демонстративно вчинив їй Іван Труш – Лесин колишній приятель і львівський чичероне, автор її відомого портрета, а також наречений сестри у других Аріадни Драгоманової (з якою одружився 1904 р.). Суть цього конфлікту Леся детально розповіла в листі до М. Кривинюка 11 червня 1903 р., сприкрена зухвалою поведінкою Труша, який докоряв їй за приятелювання з Павликом, негативний вплив на його наречену Аріадну, ігнорування Грушевського. Ще однією причиною конфлікту було Трушеве звинувачення Лесі в її публічному обуренні фактом продажу її портрета намісникові Пінінському. Відомо, що на замовлення Наукового товариства імені Шевченка в рамках ініціативи створення галереї портретів визначних діячів української культури Іван Труш 1900 р. написав в Києві портрет Лесі Українки, а невдовзі створив і його репліку. Як згадувала Леся, позування займало в неї багато часу й фізичних зусиль через холодне приміщення новозбудованого Музею старожитностей і мистецтв. Проте згодом після експонування цих портретів на власній виставці Труш, замість передати портрет НТШ, продав його оригінал польському графові Леонові Пінінському. Після Лесиної листовної претензії, він пообіцяв повернути портрет Товариству, але віддав лише копію. Ця ситуація, фактично, й розпочала історію особистої неприязні поміж Трушем і Лесею Українкою, дійшовши аж до припинення її взаємин із сестрою Аріадною.

На публічний львівський скандал Леся відповіла Трушеві «довгою і рішучою нотою» в листі до 16 червня 1903 р., після чого «порвала з ним назавжди і викликала війну за вплив на Раду», а також і за Павликову репутацію (Леся Українка, 2021: 13, 295). У своїй апологетиці Павлика Леся дала чітко зрозуміти, що ніколи не

зречеться взаємин із Павликом на угоду мимовільній примсі його запеклого опонента: *«не порву я і з Павликом, поки не допевнюся об'єктивно, що варто порвати»* (Леся Українка, 2021: 13, 285). Чи не вперше так відкрито вона не лише обстоювала вірного друга, але й дала йому високу людську оцінку. Ба більше, Трушевій мізерности, «некультурности, товариській грубости» протиставила Павликову шляхетність й людяність: *«Тим часом одно безперечно, що Павлик толерантніший від Вас: він ніколи не вимагав, щоб я зірвала з Вами, коли хочу бути в його товаристві, і він один з немногих, від кого я не чула повторення тих чи інших пльоток про Ваші особисті справи, він не зрікся знайомости з Радою за те, що вона Ваша наречена, він не докоряв мені моїми візитами до Груш[евського], Франка, Гнатюка, і моїм небуванням у його сестри в Чернівцях, і моєю особистою антипатією проти деяких його приятелів, я маю проти нього, може, й більші «провини», та він умів толерувати їх дійсне по-товариськи* (Леся Українка, 2021: 13, 285). У цьому доволі злісливому листі, відстоюючи честь приятеля, Леся дорікала Трушеві за нетактовність в її присутності паплюжити гідність друзів, а також узалежнювати особисті взаємини від справ партійних: *«Я не знаю, чому Ви маєте право не то ганити, але просто грубо ганьбити при мені, напр[иклад], Павлика... Як людина, заприятенна з Вами і з Павл[иком], я, власне, хотіла іти посередині, себто, не мішаючи ніяких партійних взглядів до моїх особистих відносин до Вас обох»* (Леся Українка, 2021: 13, 283–284).

Лесина «афера з Трушем» мало того, що «стала клином» між нею і її «крєвними» (Леся Українка, 2021: 13, 315), була ще й емоційним індикатором несподіваної зміни ставлення до неї й інших галичан. Своїми здогадами про невмотивовану прохолодність львів'ян Леся листовно поділилась з іще одним галицьким приятелем Іваном Франком, дошукуючись «фактичних і об'єктивних причин» такого бойкотування (лист до Франка від 2 липня 1903 р.): *«Я завважила, що в сей мій приїзд до Львова не всі наші спільні знайомі обходилися зо мною по-давньому і мало хто був такий приятний, як Ви; почувалась якась навмисна холодність і немов упередження. Я б хотіла знати, чи справді єсть якась зміна до мене в настрою найближчих до Вас кругів (тут я не маю на увазі п. Труша, але інших), чи то мені тільки так здалось»* (Леся Українка, 2021: 13, 313). Наскільки прикро діймав Лесю незрозумілий статус «без вини

засудженої», свідчив її наступний лист до Франка від 14 серпня 1903 р., в якому, схильна до ясности у взаєминах й ненависна до «невиразної фальші», вона знову-таки декларувала свою нейтральність у внутрішніх розбірках галичан, заявляючи, що не має наміру *«пристосовувати моїх відносин з Вашими земляками до кружкових справ львівських, бо прийшлося би мені потрапити в такий лабіринт, якого ні мої нерви, ні моя вдача не витримали б»* (Леся Українка, 2021: 13, 313). Особливо неприйнятним для Лесі було негласне натякання приятелів Грушевського до абсурдного компромісу – посваритися з Павликом задля *«задля доброго тривку»* з ними (Леся Українка, 2021: 13, 313). Відповідаючи на цей ультиматум Франкові, Лариса Петрівна знову ж виявила шанобливість до свого опального приятеля, пояснивши, що не збирається ставати догідною апологетам Грушевського ціною зречення давньої дружби з Павликом: *«Моя знайомість з П[авликом] давня і завжди була зовсім незалежна від внутрішньої політики Тов[ариства] ім[ені] Ш[евченка], котрої я в розмовах з ним стараюсь і не зачіпати. Нас зв'язують зовсім інші інтереси і традиції, котрих навіть і не можна порвати оттак по першому сумніву в правоті П[авлика] супроти Г[рушевського] чи кого там иншого»* (Леся Українка, 2021: 13, 313). У взаєминах із Павликом Леся передусім цінувала його толерантність та неупередженість, вміння розмежовувати суспільне й особисте, хоч би й ціною відмови від власних амбіцій: *«П[авлик] ніколи не брав мені за зле моїх зносин з його противниками (принаймі не виявляв того ні одним словом)»* (Леся Українка, 2021: 13, 313). Інший бік прикрих Лесиних неузгіднень із галичанами намагався прокоментувати сам Павлик (лист від 11 червня 1903 р.), щоб заразом морально підбадьорити приятельку: *«...рад, що у Вас затираються львівські скотства, і певний, що дома вони й зовсім затруться і Ви прийдете в нормальний стан, навчившись не жити ілюзіями до людців. Завини їх, кидані тепер на Вас і, при нагоді, і на мене –се так собі, тягарі, аби ними влекшити власну безперечну вину перед Вами»* (Леся Українка, 1984: 114).

Усі ці галицькі суперечки проливали світло не лише на внутрішні незгоди в Товаристві ім Шевченка, непрості взаємини Павлика з табором Грушевського, раптову прохолодність галичан у ставленні до Лесі Українки, але також виразно означували контroversійність

культу Драгоманова в цьому середовищі, що найприкріше вражало письменницю. Тому вона рішуче заповзялась передусім виступити «референтом» Павлика в Україні, розуміючи, що «відносини родини Драгом[анових] до Павлика можуть мати і ширші, громадські наслідки» (Леся Українка, 2021: 13, 286). Для цього запланувала виклопотати в родини і громади «votum довір'я» до Павлика як головного упорядника дядькової спадщини й таким чином вберегти його від інтриг й наклепів, надавши цій справі зокрема й матеріального характеру: «Я думаю, що поки не витягну інтриганів за язик *ad forum publicum*, то брехні і т. д. не матимуть краю. Я визволю ім'я мого дядька з сього хаоса інтриг і всю справу поставлю на виразних пунктах умови, хто, що, кому і як обов'язується з одного боку робити, з другого платити, хто мусить мати доступ до діла, а хто ні, від чого справа залежить, а від чого ні. Проєкт буде від мого імені. Се буде цілий еляборат» (лист до Павлика від 19 червня 1903 р.) (Леся Українка, 2021: 13, 296). Її надзвичайно обурювала обструкція, яку безпідставно влаштували Павликові в Галичині зокрема й через його мало що не фанатичну відданість справі Драгоманова. Тому як вірна приятелька вона прагнула всіляко відновити Павликову ділову репутацію зокрема й на Наддніпрянщині, куди про Павлика доходили неправдиві чутки: «Годі нарешті і з П[авлика] витягати жили, нехай йому дадуть гроші і детально-умовлену повномочність або скажуть виразно раз назавжди: ти нам не потрібен, ми тобі не віримо, залиши свою роботу. Може *votum* недовір'я його уб'є, та принаймі не смажитиме на малім вогні, бо мені “вчуже” стало не до витримання вже!..» (Леся Українка, 2021: 13, 297). Згодом, у листі до Павлика від 1 липня 1903 р. повідомляла, що своїми «доводами» зуміла змінити негативну опінію про нього на Наддніпрянщині: «Настрій до Вас знов поправився...» (Леся Українка, 2021: 13, 299). Підсумком тривалих Лесиних перемовин з наддніпрянськими приятелями було рішення домагатися для Павлика за упорядкування писемного спадку Драгоманова стабільної пожиттєвої пенсії замість одноразового гонорару за поточну роботу. В цьому ж листі Леся пояснила Павликові й дещо прохолодне ставлення до нього Людмили Михайлівни – «ніколи не ворогувала на Вас, а тільки невдоволена була, що робота йде нешвидко і що видання не посувається вперед» (Леся Українка, 2021: 13, 299). Опікуватися матеріальною допомогою



для Павлика Леся не припиняла навіть дистанційно, з Грузії прохаючи сестру Ольгу Косач, яка тоді навчалася на Вищих жіночих медичних курсах у Петербурзі, «постаратися за Павлика серед петербуржців»: «нехай би хоч 50 р[ублів] на рік дали» (Леся Українка, 2021: 13, 319). Як свідчить Лесин лист до Павлика від 9 лютого 1907 р., на її прохання справу про пенсію було розглянуто під час першого установчого з'їзду Української радикально-демократичної партії в Києві 29–30 грудня 1905 р. Заопікуватися цим питанням вона просила свого приятеля Івана Стешенка. Як вирішилася ця справа – достеменно невідомо, оскільки від липня 1903 р. і аж до лютого 1907 р. листовна комунікація між Лесею і Павликом перервалася. Втім, судячи із Лесино лист до Павлика від 9 лютого 1907 р., від того часу, тобто вже 14 місяців виплат із Наддніпрянщини він так і не отримував. Про непевний вислід цієї справи адресантка пояснила Павликові доволі обтічно: *«Мені сказано було, що гроші Вам будуть посилатись, і я здалась на Ст[ешен]ка, але тепер бачу, що даремне»* (Леся Українка, 2021: 14, 28). З цього ж листа відомо також, що Леся ще й з інших джерел щомісячно надсилала Павликові допомогу в розмірі 10 руб. Про остаточне рішення щодо Павликової пенсії відомостей немає. Після Лесино лист від 9 лютого 1907 р. кореспонденція між ними припинилося, чи то через Лесину *«нездатність до правильного листування»* (Леся Українка, 2021: 14, 28), пов'язану з прогресуючою хворобою, чи тому, що й самому Павликові було *«невесело в душі і навколо»* (Леся Українка, 1984: 101), чи, можливо, через відсутність спільних листовних тем й справ.

**Особисті виміри дружби.** В характері приятельських взаємин Лесі Українки й Михайла Павлика захоплює його емпатичний струмінь, який відчувається навіть в контексті суто ділового листування як дивовижне психологічно-емоційне, світоглядне порозуміння. В певний час Павлик належав до кола найближчих людей в Лесиному оточенні, перед яким могла не критися у своїх душевних таємницях, творчих задумах чи навіть залаштунках психологічного буття, розраховуючи на щирість й розуміння: *«до своїх справ тільки приятелів допускаю. Все, що пишу, то тільки до Вашої відомості, щоб Ви розуміли те, чого, може, інші не розумітимуть в моєму поведінні, а власне сих ненормальних змін активності й апатії, експансивності й замкненості etc».* (лист від 6

липня 1901 р.) (Леся Українка, 2021: 12, 373). Обоє відчували між собою дивовижну схожість у темпераментах, в кволому фізичному укладі. Леся навіть убачала в цьому фатальну спорідненість «товаришів по хворобі» (Леся Українка, 2021: 13, 97): *«Ви, дядько і я – всі неначе в лихий слід уступили від якого часу, – як то ми виступимо з нього?»* (лист від 2 травня 1892 р.) (Леся Українка, 2021: 11, 189). Й жартома годилася перебрати Павликові недуги на себе: *«Будьте справді здорові! лишіть вже мені той монополь мій, усякі туберкули та инше лихо, – нащо воно Вам потрібне?»* (Леся Українка, 2021: 11, 189). Зчаста Лесині листи до Павлика були особливо перечуленими, сповненими роздумами про свої почуття, душевний настрій, природу таланту, гнітючий комплекс хворого. Такі душевні одкровення письменниця могла довірити лише найближчим. Особиста недоля й повсякчасна внутрішня боротьба ще більше зближувала їх у пориві до праці, у громадянському чині й співтворчості, робила здатними до співпереживання, взаємопідтримки, самопожертви. *«Не сумуйте: нам з Вами доля не дала жити особисто, то хоть жиймо для других, чей нас колись пригадають добрим словом»*, – підбадьорював приятельку Павлик (лист від 21 вересня 1894 р.) (Леся Українка, 1984: 78). Схожа листовна риторика долітала до друга вже зі Сан-Ремо: *«Хоч які ми з Вами єсьмо хворі і т. у., а таки ми сю справу доведемо до кінця... Тим часом не падайте духом, ще наше не загинуло!»* (Леся Українка, 2021: 13, 154).

Павлик захоплювався Лесиним самовідданим служінням справі навіть всупереч повсякчасній боротьбі з недугою, в умовах затяжних лікувань і вимушених курортних мандрів: *«нараз навіть дивувався, відки у Вас скільки терплячки, бо доля Ваша справді важка; інша я не знаю, що робила би на Вашім місці, а Ви ще й робите (більше, ніж усяка панночка) і турбуєтесь ділом, та навіть не маєте тої втіхи, щоби бути серед него й бачити его прояви* (лист від 18 жовтня 1891 р.) (Леся Українка, 1984: 123).

### **Наукова новизна**

У статті вперше на основі двостороннього епістолярію, спогадів, публіцистичних праць, листування третіх осіб комплексно висвітлено тривалі різнобічні взаємини Лесі Українки з Михайлом Павликом: приватні стосунки, творча й видавнича співпраця, громадсько-політичне співробітництво, співучасть в популяризації культу

М. Драгоманова й публікації його писемної спадщини, взаємосприяння у виданні галицьких радикальних часописів. Усі ці аспекти осмислено в контексті ширших історико-політичних, культурних, генераційних процесів в Галичині й Наддніпрянщині. Стаття має відкривавчий характер з погляду висвітлення взаємин Лесі Українки з її найближчим оточенням.

### Висновки

Справжня людська дружба поміж Лесею Українкою й Михайлом Павликом протестована роками їхніх тривалих взаємин, які не затьмарила ні 18-річна різниця віку, ні політична «прірва», ні внутрішньопартійні інсинуації й галицькі плітки, не применшили їхні часом відмінні літературні смаки, світоглядні розбіжності й роки епістолярних пауз. У найскрутніші для Павлика часи його моральних мук, упадку здоров'я, гірких непорозумінь із галичанами, Леся була чи не єдиною опорою й підтримкою, по суті, справджуючи свою колись дану Павликові обіцянку: *«я певна перед своєю власною душею, що я Вас ніколи не зражу і не зневажу, бо се було б проти моєї натури* (лист від 6 липня 1901 р.) (Леся Українка, 2021: 12, 372). Взаємини з Лесею дали змогу й Павликові відкрити для себе дуже цінну, по суті екзистенційну істину: *«Тепер я бачу різницю між “приятелями” і дійсними приятелями»* (лист від 25 січня 1895 р.) (Леся Українка, 1984: 80). Аксиологія цієї щирої дружби наскрізь прочитується в напрочуд цікавому листовному сюжеті, наснаженому неймовірною енергетикою справжнього приятельства.

### Література

- Денисюк, І. (1960). *Михайло Павлик*. Київ: Державне видавництво художньої літератури.
- Злупко, С. (1964). Творче єднання. *Жовтень*, 8, 13–15.
- Качкан, В. (1986). *Михайло Павлик: нарис життя і творчості*. Київ: Дніпро.
- Леся Українка. Публікації. Статті. Дослідження (1984) / Упорядник О. Ф. Ставицький. Київ: Наукова думка.
- Листи так довго йдуть... Знадоби архіву Лесі Українки в слов'янській бібліотеці у Празі* (2003) / Упорядкування, передмова та примітки Світлани Кочерги, післямова Оксани Сліпушко. Київ: Вид. центр «Просвіта».
- Михайло Петрович Драгоманов. Єго юбилей, смерть, автобіографія і спис творів* (1896) / Упорядник М. Павлик. Львів.

- Остропольська, М. (2011) Михайло Павлик і Леся Українка: особливості культурно-інтелектуальних зв'язків. *Вісник Дніпропетровського університету. Серія: Історія та археологія*, 19, 46–52.
- Павлик, М. (1890). Перші ступні русько-українського жіноцтва. *Народ*, 4, 42–50.
- Переписка Михайла Драгоманова з Михайлом Павликом (1910)* / упорядк. М. Павлик Чернівці. Т. 6 (1890–1891).
- Переписка Михайла Драгоманова з Михайлом Павликом* / упорядк. М. Павлик Чернівці: 1911. Т. 8 (1894–1895).
- Полек, В. (1963). Дружба. *Вітчизна*, 8, 220–221.
- Українка, Леся. (2021). *Повне академічне зібрання творів* (Т. 1–14). Луцьк: Волинський національний університет імені Лесі Українки. При покликанні на це видання у тексті зазначаємо том і сторінку.
- Франко, І. (1986). *Зібрання творів у 50 т.* Київ: Наукова думка, 1976–1986. Т. 49.
- Швець, А. (2018). *Жінка з хистом Аріадни: Життєвий світ Наталії Кобринської в генераційному, світоглядному і творчому вимірах.* Львів: Інститут Івана Франка НАН України; Лекторій СУА з жіночих студій УКУ; ВГО «Союз Українок».
- Шкраб'юк, П. (2012). *Ми, українські радикали ...* Львів.

### References

- Denysiuk, I. (1960). *Mykhailo Pavlyk* [Mykhailo Pavlyk]. Kyiv: Derzhavne vydavnytstvo khudozhnoi literatury (in Ukrainian).
- Zlupko, S. (1964). *Tvorche yednannia* [Creative unity]. *Zhovten*, 8, 13–15 (in Ukrainian).
- Kachkan, V. (1986). *Mykhailo Pavlyk: narys zhyttia i tvorchosti* [Mykhailo Pavlyk: an essay of life and creation]. Kyiv : Dnipro (in Ukrainian).
- Lesia Ukrainka. Publikatsii. Statti. Doslidzhennia* (1984) [Lesya Ukrainka. Publications. Articles. Research]. /Uporiadnyk O. F. Stavytskyi. Kyiv: Naukova dumka (in Ukrainian).
- Lysty tak dovoho ydut... Znadoby arkhivu Lesi Ukrainky v slov'ianskii bibliotetsi u Prazi* (2003) [The letters are coming on for so long ... Lesia Ukrainka's archive items in the Slavic Library in Prague] /Uporiadkuvannia, peredmovna ta pryimky Svitlany Kocherhy, pisliamova Oksany Slipushko. Kyiv: Vyd. tsentr «Prosvita» (in Ukrainian).
- Mykhailo Petrovych Drahomanov. Yeho yubylei, smert, avtobiohrafii i spys tvoriv* (1896) [Mykhailo Petrovych Drahomanov. His anniversary, death, autobiography and spear of works] /Uporiadnyk M. Pavlyk. Lviv (in Ukrainian).
- Ostropolska, M. (2011). *Mykhailo Pavlyk i Lesia Ukrainka: osoblyvosti kulturno-intelektualnykh zv'iazkiv* [Mykhailo Pavlyk and Lesya Ukrainka: peculiarities of cultural and intellectual relations.]. *Visnyk Dnipropetrovskoho universytetu. Serii: Istorii ta arkheolohiia*, 19, 46–52 (in Ukrainian).

- Pavlyk, M. (1890). Pershi stupni rusko-ukrainskoho zhinotstva [The first steps of Ruthenian-Ukrainian women]. *Narod*, 4, 42–50 (in Ukrainian).
- Perepyska Mykhaila Drahomanova z Mykhailom Pavlykom* (1910) [Correspondence of Mikhailo Drahomanov with Mikhailo Pavlyk] /Uporiadk. M. Pavlyk Chernivtsi:» T. 6 (1890–1891) (in Ukrainian).
- Poliek, V. (1963). Druzhba [Friendship]. *Vitchyzna*, 8, 220– 221 (in Ukrainian).
- Ukrainka, Lesia. (2021). *Povne akademichne zibrannia tvoriv* (T. 1–14) [Complete academic collection of works]. Lutsk: Volynskiy natsionalnyi universytet imeni Lesi Ukrainky (in Ukrainian).
- Franko, I. (1986). *Zibrannia tvoriv* (T. 1–50) [Collection of works]. Kyiv: Naukova dumka, 1976–1986. T. 49 (in Ukrainian).
- Shvets, A. (2018). *Zhinka z khystom Ariadny: Zhyttievyi svit Natalii Kobrynskoi v heneratsiinomu, svitohliadnomu i tvorchomu vymirakh* [A woman with Ariadne's gift: The life world of Natalia Kobrynska in generational, world view and creative dimensions]. Lviv: Instytut Ivana Franka NAN Ukrainy ; Lektorii SUA z zhinochykh studii UKU; VHO «Soiuz Ukrainok» (in Ukrainian).
- Shkrab'iuk, P. (2012). *My, ukrainski radykaly ...* [We, Ukrainian radicals ...]. Lviv (in Ukrainian).

**Alla Shvets. «We will not be ashamed to ever remember the time in which we were destined to live» (Lesya Ukrainka and Mykhailo Pavlyk: vectors of life and creativity).** The history of long-term relations between Mykhailo Pavlyk and Lesia Ukrainka on the basis of mutual epistolary is highlighted in the article. In particular, the attention is brought to various facts of their creative and socio-political cooperation. The multi-vector contacts of friends reconstructed through correspondence demonstrate their mindset evolution, creative ideas, ideological convictions, psychoconstitution and life axiology, and on the other hand reflect the political processes and political parties situation in Galicia and the Naddnipyrianshchyna. To explain this theme biographical, contact, cultural and historical method based on archival sources, correspondence and memoirs have been used.

Lesya Ukrainka's acquaintance with M. Pavlyk began in February 1891, when she and her mother stopped in Lviv on the way to Vienna. Since then, their intensive correspondence began, which lasted with some pauses during 1891–1907. In addition to the correspondence some personal meetings between Pavlyk and Lesia Ukrainka took place mostly in Lviv (there were at least 8 of them) - in January and March 1891, June 1894, August 1895, April and November 1901, October 1902, June 1903. Lesya Ukrainka and Pavlyk were close together not only due to their common interests in public and literary affairs, but also due to common environment, especially her ties with the family of her uncle Mykhailo Drahomanov, thanks to which she often acted as a communicator between her uncle and his congener M. Pavlyk. In the nature of friendly relationship between Lesia Ukrainka and

Mykhailo Pavlyk, even in their business correspondence, there is a special empathy, trust, psychological, emotional and ideological understanding. Pavlyk belonged to the circle of closest people in Lesya's entourage, just as she played the role of a soul confidante and a colleague in his life.

The most important vectors in Lesia Ukrainka's relations with M. Pavlyk were the activities of the Ruthenian-Ukrainian Radical Party, Lesia's financial support from radical journals of Naddniprovyanshchyna, perpetuation of memory and publication of Mykhailo Drahomanov's written legacy, Lesia Ukrainka's creative cooperation and publishing in the journal «Narod», common views on the format of women's edition.

**Keywords:** correspondence, creative cooperation, Ruthenian-Ukrainian Radical Party, journal «Narod», Galicia, Naddniprovyanshchyna.

---

Швець Алла Іванівна – доктор філологічних наук, заступник директора з наукової роботи Інституту Івана Франка НАН України, [alla\\_shvec@ukr.net](mailto:alla_shvec@ukr.net)

## Осмислення

УДК 655.4:821.161.2"18/19"Л.Українка

Оксана Левицька

### **ПЕРЕЧИТАТИ ЛЕСЮ: твори Лесі Українки в сучасному видавничому репертуарі (особливості підготовки видань й тенденції книжкового ринку)**

2021 р. відзначаємо 150-річний ювілей Лесі Українки, чия творчість представлена в численній кількості книжкових видань для різних категорій читачів, є у видавничих портфелях вітчизняних видавців і пріоритетом підтримки перекладів за кордоном, водночас моніторинг книгарень цього року засвідчує досить бідний асортимент видань письменниці і щодо кількості назв, і щодо якості книжкових видань. **Метою статті** є огляд видань творів Лесі Українки у видавничому репертуарі й книготорговельному асортименті періоду незалежності України, аналіз загальних тенденцій у підготовці видань та пошуку шляхів розширення й поглиблення асортименту, привернення уваги дослідників творчості Лесі Українки до підготовки нових сучасних змістом і формою видань творів письменниці.

В основі **методології огляду** – метод бібліографічного пошуку, оскільки сучасного бібліографічного покажчика публікацій творів Лесі Українки не укладено, тож у межах статті зібрано бібліографію видань, користуючись каталогами бібліотек, бібліографічним виданням «Літопис книг», також сайтами видавництва та книготорговельних мереж. З метою систематизації видань на основі читацької адреси, функціонального призначення, визначення типів та видів видань застосовано тематико-типологічний метод.

У **результаті дослідження** здійснено огляд понад півтори сотні видань творів Лесі Українки українських видавництв, в тому числі й перекладів різними мовами. Значну увагу приділено огляду видань творів письменниці для дітей, зокрема й адаптаціям. Простежено тенденції щодо упорядкування вибраних творів, які переважають серед інших в сучасному асортименті, акцентовано увагу на виданнях драматичних творів Лесі Українки у моновиданнях і збірниках, виокремлено якісні з редакторсько-видавничого погляду книги. Простежено особливості видань авторських поетичних збірників, прозових творів письменниці та епістолярного корпусу. В межах дослідження уперше здійснено огляд видань за різними групами, зважаючи на видавничі і книготорговельні класифікації, виявлено повноту видавничого

асортименту й навпаки, потребу видань тієї чи іншої групи творів Лесі Українки.

У **висновках** дослідження підсумовуємо асортиментні характеристики видань творів Лесі Українки на книжковому ринку й пропонуємо рекомендації задля створення нового якісного видавничого продукту, який найкраще представлятиме творчість письменниці на сучасному етапі для різних категорій читачів та удоступнить її для читачів інших країн.

**Ключові слова:** Леся Українка, видання, переклади, видання для дітей, вибрані твори, зібрання творів, академічне видання.

## Вступ

Ювілейні роки письменників традиційно є каталізатором активізації видань їхньої творчої спадщини, внесення авторів у видавничі плани, а також час моніторингу книжкового ринку. Найрезонанснішою подією ювілейного року Лесі Українки на сьогодні є Повне академічне зібрання творів у 14-ти томах, яке підготували у Волинському національному університеті імені Лесі Українки за підтримки Українського інституту книги. Поза цим проєктом з'являються поодинокі видання, присвячені 150-річному ювілеєві, а книгарні пропонують украй вузький асортимент видань творів цієї письменниці. То ж є потреба з'ясувати, наскільки повно, глибоко й широко представлена творчість Лесі Українки у видавничому репертуарі й книготорговельному асортименті, виявити, які видання переважали в репертуарі видавців упродовж останніх десятиліть.

Ювілей Лесі Українки підтримує дослідження й видання творів письменниці на державному рівні, зокрема, крім уже згаданого академічного зібрання творів Лесі Українки (Українка Леся, 2021), сучасному лесезнавству присвячено роботу відділу національної бібліографії Національної бібліотеки України імені В. Вернадського, в межах якої очікуємо реалізації проєкту «Леся Українка. Твори. Переклади. Література про життя та творчість» (Дзюбич, 2021: 233).

На сьогодні немає актуальної бібліографії видань творів письменниці, дослідники й читачі можуть спиратися хіба на бібліографічний посібник: «Леся Українка (1871–1913) – українська письменниця, поетеса, драматург, публіцист, перекладач, громадський діяч: бібліографічний покажчик до 140-річчя з дня народження», який підготували десятиліття тому (Українка, Леся 2011) та кілька бібліографічних покажчиків, які з'явилися вже 2021 р.



До того ж сучасні видавці потребують книгознавчого моніторингу для включення творів письменниці у видавничі плани.

Метою дослідження є здійснити огляд видань Лесі Українки, що вийшли друком в Україні від часу незалежності. Завдання статті-огляду – методом бібліографічного пошуку виявити книги творів Лесі Українки, здійснити їхню систематизацію за різними критеріями, проаналізувати асортимент сучасних видань з погляду редакторсько-видавничих аспектів та наповнення книготорговельного асортименту, а відтак сприяти новим виданням сучасних видавців.

### **Теоретичний базис**

Для здійснення огляду видань базовими є методи бібліографічного пошуку й систематизації матеріалу, використання методики книгознавчого аналізу й застосування редакторсько-видавничого інструментарію.

Позаяк бібліографічного покажчика видань творів Лесі Українки до 150-річного ювілею не видано, тож основу дослідження становить бібліографічна інформація «Літописів книг» (за три десятиліття незалежної України) та каталогу книжкових видань Національна бібліотека України імені В. І. Вернадського, сайти книгарень та видавництв. Основні видання, які увійшли до огляду, подано у прикінцевому розділі статті «Бібліографія видань творів Лесі Українки».

### **Виклад основного матеріалу**

Огляд видань розпочинаємо з дитячих книг творів Лесі Українки, адже зазвичай перше знайомство з творчістю письменниці здебільшого відбувається через казку «Біда навчить». Традиція ще від «Веселківських» видань 1960-х, коли ця казка вийшла окремою книжечкою з прекрасними ілюстраціями для найменших читачів. Відтоді вона періодично з'являється в репертуарі «Веселки» з ілюстраціями Сергія Гулина (зокрема видання вийшли у 2000, 2006, 2016 рр.). 2001 року ця казка вийшла з друку в донецькому «Сталкері». Сучасні видання казки Лесі Українки пропонує також видавництво «Богдан» з ілюстраціями Лесі Томків у серії «Читання – це справді цікаво!» (2017).

Для дітей, які щойно навчаються читати, дитячі видавці пропонують Українчині твори в серії «Читаємо по складах», зокрема в репертуарі «Навчальної книги – Богдан» є оповідання «Три метелики» з ілюстраціями Ростислава Крамаря» (2015).

«Лелія» – ще одна із дитячих Українчиних казок, яку видають окремим виданням – 2010 року казка вийшла з друку у видавництві «Факт» з ілюстраціями Олександра Гузева. Наявні твори письменниці й у серії львівського видавництва «Апріорі» – «Леся Українка – дітям» (2009).

Сучасні світові тенденції до адаптованих переказів творів для дитячої аудиторії захопили й творчість Лесі Українки – у Київському будинку книги започатковано серію «Мавка. Лісова пісня», у якій вийшли з друку три адаптованих видання: переказ для дітей «Лісової пісні» українською та англійською мовами у білінгві, а також окремими виданнями переклад адаптації англійською та російською мовами. Доповнює серію популярний сьогодні жанр скетчбуків.

Для дітей молодшого та середнього шкільного віку видавці здебільшого добирають твори, які передбачає навчальна програма. У серії «Українські письменники дітям» «Навчальна книга – Богдан» підготувало збірку віршів та казок «Хотіла б я піснею стати» (2011), адресовану вихователям дошкільних закладів, учителям та батькам. Збірник в художньому оформленні Терези Троць, з чорно-білими ілюстраціями, малопривабливими для дітей, дизайнерським несмаком в оформленні обкладинки та неякісною поліграфією може бути корисним хіба з метою добору текстів для певних вікових категорій і полегшенню пошуку освітянам.

До 145-ї річниці від дня народження Лесі Українки Луцький національний технічний університет та Ковельська міська друкарня випустили у світ збірку поезій для середнього шкільного віку «Давня весна» та казку «Біда навчить» (2006).

Найбільшу групу видань у видавничому асортименті складають вибрані твори. Видавництво «Фоліо» в серії «Шкільна бібліотека української та світової літератури» періодично випускає з друку видання вибраних творів Лесі Українки під назвою «Лісова пісня». Об'ємна понад 600-сторінкова книга вміщує добірку поетичних текстів та драматургію з передмовою академіка Миколи Жулинського, проте зорієнтоване на шкільну програму навчання та юнацьку аудиторію. Перевидання цієї книги виходили з друку 2011, 2012, 2013, 2017 рр., накладом здебільшого півтори-дві тисячі примірників, різняться видання хіба художньо-технічним оформленням й, відповідно, вартістю. Щоправда, видавці підготували й колекційний тираж цієї книги кількістю 100 прим., які віддруковані

на папері високої якості й оздоблені палітуркою з натуральної шкіри із золотим тисненням, вартість такого примірника сягала понад 9 тис. грн.

Найбільш доступними є книги вибраних творів «Клубу сімейного дозвілля» також з титульною назвою «Лісова пісня» (видані накладами 6–10 тис. прим. у 2009, 2010, 2011, 2014, 2019 рр.), що вміщують драматичні поеми й лірику Лесі Українки, а також «Кращі твори» (упоряд. Лукаш Скупейко) (2012; 7000 прим.). Найбільшим накладом вийшли «Вибрані твори» у видавництві «Шанс» (2013; серія «Шкільна бібліотека; 17 818 прим. державним коштом).

Асортимент видань, що задовольняють попит на вибрані твори Лесі Українки останнього десятиліття, становлять: «Поезія. Драматичні твори» («Наукова думка», 1999, 2001, 2004, 2008), «Бояриня. Лісова пісня» («Український письменник», 2000), «Твори» («Дніпро», 2000), «Вірші. Драматичні поеми» («Фоліо», 2005, 2006, 2007, 2008), «Поеми, драми, ліричні твори», «Вибрані твори» («Навчальна книга Богдан», 2010), «Незабутні шедеври» (БАО, 2009, 2011), «Горить моє серце» («Київська правда», 2004), «Я любила вік лицарства» («Країна Мрій», 2008), «Поезії. Лісова пісня» (БАО, 2007), «Вибране» («Школа», 2003, 2008), «Вірші. Драматичні поеми» («Комсомольська правда. Україна», 2008), «Лісова пісня» («Аргумент Принт», 2012), «Вибрані поезії» («Карпати», 2007), «Вибрані твори» («Країна мрій», 2009), «Волинський скарб» (Волин. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2011), «Contra spem spero» («Кондор», 2020), «Думи і мрії» (КСД, 2020).

Титульною назвою творів Лесі Українки вже традиційно вважають «Лісову пісню», вона домінує над усіма іншими текстами в медійному просторі, репертуарах театрів і, природно, у видавничих портфелях. За останні два десятиліття налічується понад два десятки видань цієї драми, від знакової в історії культури й книжкової графіки книги з ілюстраціями Софії Караффи-Корбут видавництва «Веселка» (2007), до сучасних електронних видань у новітніх застосунках, до читання яких більше охочі школярі та студенти.

Проте якісною редакційно-видавничою підготовкою, а тим паче якісною поліграфією, можемо відзначити далеко не кожную з аналізованих книг. Варті уваги видання видавництва «Основи» 2014 р., переосмислені в сучасних ілюстраціях Поліни Дорошенко,

сучасна графіка якої контрастує зі стилем тексту твору, проте робить книгу стильним сучасним виданням, що вирізняється з-поміж інших публікацій драми. Це видання отримало визнання і від книжкових експертів – воно увійшло до одного з найпрестижніших міжнародних каталогів «Білі круки». Якісно видана ця драма Лесі Українки й у новій книзі видавництва «Апріорі», з ілюстраціями Олесі Вітовської, хоча її художнє оформлення видання зорієнтоване здебільшого на юну аудиторію школярів.

Інші ж видання представлені в низької якості поліграфічній продукції, що не сприяє естетичній насолоді від читання, залежується на полицях книгарень та бібліотек, не відповідає читацьким очікуванням та сучасним тенденціям книжкової практики. Серед них видання БАО, «Грамоти», «Вівату», більшість видань «Фоліо», «Фактора» та ін.

Напередодні ювілею побачили світ два знакові видання для сучасної лесезнавчої науки і зорієнтовані на глибше прочитання творів Лесі Українки також серед ширшої читацької аудиторії. Йдеться про «Коморівську» книгу «Апокрифи» (2020), де твори Лесі Українки супроводжують чотири глибокі й з новими сенсами розмови Оксани Забужко з Блаженнішим Святославом Шевчуком, а також книга вибраних творів «Вже близько рай, Земля обітована» (2021), що побачила світ з ініціативи Артура Рудзицького й об'єднує поетичні і драматургічні твори, а також переклади, пов'язані з біблійними мотиви. Це видання супроводжується дослідженням Віри Сулими про біблійну тематику у творчості письменниці та ілюстроване графікою на цю ж тематику Ефраїма Моше Лілієна.

Інші Українчині драми окремими виданнями з'являються на книжковому ринку досить рідко, для їхньої появи має бути певна причина, щоб видавець включив такі книги у видавничі плани й не зазнав ризиків збитків. Тож окремими книгами час від часу виходила «Бояриня», включена у програму 10-го класу («Надстир'я», 2003; «Навчальна книга – Богдан», 2006; «Андронум», 2020) та ін. Заохочувати підлітків до читання інших творів Лесі Українки – для видавців справжній виклик, тим паче, за умов млявої підтримки читання в державі назагал й середовищі молоді зокрема. Тож привертають увагу поодинокі спроби, як-от драми «Камінний господар» та «Оргія», а також поема «Роберт Брюс, король шотландський» Видавця Вадима Карпенка. Книги вийшли у серії

«Місто пригод», (2006, 2014). Для прикладу процитуємо анотацію, якою приваблює видавництво юних читачів:

*«Хто шукає пригоди, той їх знаходить. Або ж пригоди знаходять його. Іспанський ловелас Дон Жуан заради жінки вирішив змінити своє життя та прибрати до рук чужу власність і... Корінфський співець Антей заради жінки вирішив змінити її життя та знехтувати власним достатком і... те саме. Чого тільки не зустрінеш у “Місті пригод”. До уваги уважного читача драми неперевершеної письменниці “Оргія” та “Камінний господар”».*

Проте ці книги мають дуже низьку культуру художньо-технічного оформлення та поліграфії, то ж перспективною цю серію не назвемо.

Знаковим виданням останнього десятиліття є «Руфін і Прісцілла», яка вийшла у «Либеді» 2011 р. в упорядкуванні, з післямовою і примітками Володимира Панченка та ілюстрована завершеною графікою Сергія Якутовича.

Збірники драм Лесі Українки все частіше з'являються на книжковому ринку, зорієнтовані здебільшого на масового читача в масовому чи науково-масовому типах видань. Подією у літературно-видавничому процесі був вихід 2001 року збірника драматичних поем «Оргія» у Видавництві Соломії Павличко «Основи» в серії «Аристократи духу». Також збірники драматичних творів є в репертуарі Видавничого дому Дмитра Бураго (2007), «Мистецтва» (2008), «Знання» (2018), Центру учбової літератури (2021) та ін.

Окрему групу видань становлять авторські поетичні збірники, десяток видань останніх років поезій Лесі Українки – це вибрані поетичні тексти в різній конфігурації віршів та поем, видані й у великих видавництвах накладом до 2-х тис. прим. (приміром, «Фоліо», 2010, 2012, Центр учбової літератури», 2021, Видавничий дім Дмитра Бураго, 2007), і невеликі наклади (від 300 прим.) у друкарнях. Серед них годі шукати книгу, яка варта була б поетеси, мала б оригінальний книжковий дизайн, а саме видання художню цінність.

Увійшли поезії Лесі Українки в широковідомій серії «Мініатюри» харківського «Фоліо», у ній вийшло кілька перевидань збірника поезій «До музи» в художньому оформленні Л. Кирпач-Осипової (2007, 2008, 2013 рр.).

Україні рідко у репертуарі видавців з'являються прозові твори письменниці, особливо для дорослих, тож такі видання не проходять повз увагу дослідників та читачів Лесі Українки. 2015 року у видавництві «Академія» вийшла з друку книга «З людської намови» з передмовою Вікторії Сірук.

Не можна оминати увагою тритомне видання листів в упорядкуванні Валентини Прокіп, що побачило світ у видавництві «Комора» (2016–2018), якісна текстологічна підготовка, книжковий дизайн, поліграфія та активна промоційна кампанія видавництва посприяли приверненню уваги до епістолярного корпусу письменниці.

Вирізняється з переліку видань спроба упорядкувати усі твори письменниці в одному томі – під такою назвою ірпінське видавництво «Перун» 2008 видало всю відому творчу спадщину Лесі Українки в упорядкуванні Григорія Латника.

Не зупинятимусь детально на виданнях для фахового читача, адже ці книги не потраплять на полиці книгарень, проте важливо зазначити наявність також сучасних репринтних видань Лесі Українки. У цьому першість належить Луцьким видавцям – 2008 року вийшла репринтна «Стародавня історія східних народів» в упорядкуванні та з коментарями Олени Огневої та Надії Стащенко, 2011 р. збірка «На крилах пісень», 2015 факсимільна «Лісова пісня».

Але найбільшою подією видавничої історії Лесі періоду незалежної України стало видання Повного академічного зібрання творів у 14-ти томах, як таке, що вперше найповніше й найбільш відповідно на сучасному рівні розвитку текстологічної науки презентує літературну спадщину письменниці й перекладачки, має якісне художньо-технічне й поліграфічне виконання, й доступне в електронній версії для усіх зацікавлених.

Сподіваюся, що ювілейна дата, привернення уваги до видань Лесі Українки, державна підтримка, запит читачів й амбіції видавців дадуть новий якісний видавничий продукт.

Розуміючи важливість міжкультурної комунікації для того, щоб ставати видимими для світу, представити твори Лесі Українки ширшій аудиторії неукраїномовних читачів, а серед них і дослідників, маємо дбати про переклади іншими мовами. Серед українських видань перекладів зверну увагу на книгу вибраних творів «Квітка на долоні вічності» – двомовне видання українською та

кримськотатарською мовами, 2012 р. видане у львівському видавництві «Світ» накладом 3 тис. прим.

2012 р. у Харкові вийшли з друку «Драмы» Лесі Українки в перекладі Вікторії Волиної, накладом лише 200 прим. Ще меншим накладом – 100 примірників побачило світ видання драматичної поеми «Одержима» та добірки тринадцятих поезій у французькому перекладі, Марії Джури, видане у львівському видавництві «Levada» 2020 р.

Як і серед оригінальних видань, найбільше перекладів є «Лісової пісні», зокрема Волинський національний університет імені Лесі Українки має у своєму репертуарі переклад англійською Персиваля Канді (2011), польською Єжи Літвінюка (2016), білоруською В'ячеслава Рагойші (2021), кримськотатарською Юлдуса Кандима (2021). 2016 р. вийшов друком переклад Юрія Ботвінкіна мовою гінді (Київський університет). Переклад Вірляни Ткач, Ванди Фіппс вийшов з друку в Київському будинку книги 2021 р. У цьому видавництві є також вже згадані переклади адаптацій «Лісової пісні» англійською та російською мовами, видані 2019–2021 рр.

2021 року твори Лесі Українки були серед пріоритетів програми підтримки перекладів «Транслейт Юкрейн» («Translate Ukraine») Українського інституту книги, відтак з друку вийдуть переклади «Лісової пісні» азербайджанською турецькою, прозові твори арабською та «Триптих (Що дасть нам силу)», «Адвокат Мартіан» німецькою.

### **Наукова новизна**

У рік 150-річного ювілею наукова спільнота та кваліфіковані й некваліфіковані групи читачів, працівники бібліотек та книгарень, а також видавці очікують на підготовлений у середовищі бібліографів та науковців-лесезнавців бібліографічний покажчик, який би продовжив розпочату до 140-річчя бібліографічну роботу і здійснив систематизацію видань за останні десять років. Проте на сьогодні такого покажчика немає, тож у межах статті зібрано основний масив видань Лесі Українки, користуючись каталогами бібліотек, бібліографічним виданням «Літопис книг», також сайтами видавництв та книготорговельних мереж. У межах дослідження уперше здійснено огляд видань за різними групами, зважаючи на видавничі й книготорговельні класифікації, виявлено повноту видавничого асортименту й навпаки, потребу видань тієї чи іншої

групи творів Лесі Українки. Книгознавчі й редакторсько-видавничі підходи до систематизації й аналізу асортименту видань творів Лесі Українки можуть доповнити сучасні наукові дослідження про Лесю Українку, виявити слабкі місця у формуванні видавничого репертуару, заохотити дослідників творчості Лесі Українки до підготовки нових, сучасних змістом і формою книжкових видань, які б відповідали і тенденціям видавничого ринку, і запитам читачів авторки, а отже репрезентували сучасний стан вивчення й представлення творчої спадщини видатної письменниці.

### **Висновки**

Бібліографія видань творів Лесі Українки засвідчує сталий інтерес видавців до творчості письменниці, який підвищується в ювілейні роки, а також реагує на потреби ринку, зокрема зміни в навчальних програмах та читацьку потребу у виданні тих чи інших творів. Проаналізовані види й групи видань виявили потребу в оновленні вибраних творів, підготовці актуальних з погляду сучасної літературознавчої науки коментованих науково-масових видань для нефархових читачів, виданні якісних щодо художньо-поліграфічних характеристик книг, які викликали б зацікавлення в широкій аудиторії поціновувачів книжкових видань. Сьогодні можна говорити, що видання академічного зібрання творів у 14-ти томах, доступне кожному читачеві в електронному та друкованому форматах частково задовольнить попит на видання творів Лесі Українки і може стати поштовхом для нової хвилі видань масового та науково-масового типів на основі академічного корпусу текстів.

Емпіричні дослідження засвідчили, що львівські невеликі приватні книгарні пропонують вкрай бідний асортимент видань Лесі Українки, від однієї до п'яти книг, у кількох книгарнях не виявилось жодної позиції, у тому числі й мережевих книгарнях «Фоліо», найбільшого за кількістю назв видавця творів Лесі Українки. Книготорговельні мережі мають ширший асортимент видань останнього десятиліття, зокрема онлайн «Книгарня Є» в асортименті має близько трьох десятків видань (станом на червень 2021 р.), дещо ширший асортимент має «Якабу» – здебільшого завдяки електронним книгам.

Середній наклад сучасних видань Лесі Українки складає 2 тис. прим., для порівняння, наклад збірки «Лірика» Лесі Українки, виданий у видавництві «Дніпро» 1970 р. (напередодні 100-річчя)



становив 50 тис. прим. Та й видані книги загалом не заохочують до придбання та читання через низьку якість поліграфії, невиразне художнє оформлення, відсутність унікального змісту й слабку промоцію творів письменниці. Сподіваємося, що огляд видань творів письменниці приверне увагу лесезнавців до підготовки нових видань для широкого загалу, які наповнять полиці книгарень, публічних та приватних бібліотек.

### Бібліографія видань творів Лесі Українки

1. Гринник, О. (2011). *Струни палкого серця: пісні на вірші Лесі Українки*. Севастополь: Кручинін Л. Ю.
2. Данилюк, Н. (упоряд.) (2019). *Леся Українка у світі перекладу. Вибрані переклади європейськими мовами*. Київ: Кондор.
3. *Леся Українка – дітям*. (2021) / передм., упорядкув. Д. Іваницька. Львів: Априорі. (Серія «Априорі – дітям»).
4. Українка Леся (2016). *Лісова пісня*. Київ: Основи.
5. Українка Леся (2018). *Мавка. Лісова пісня: скетчбук*. Київ: Київський будинок книги (Скечбук Film.ua).
6. Українка Леся, Шевчук, С. Бл., Забужко, О. (2020). *Апокриф. Чотири розмови про Лесю Українку*. Комора.
7. Українка Леся. (1970). *Лірика*. Київ: Дніпро. (Перлини світової лірики).
8. Українка Леся. (1995). *Сім струн: поезії / пер. груз. Р. Чілачава*. Київ: Гол. спеціаліз. ред. літ. мовами нац. меншин України.
9. Українка Леся. (1999). *Поезія. Драматичні твори*. Київ: Наукова думка, (Бібліотека школяра).
10. Українка Леся. (2000). *Біда навчить*. Київ: Веселка.
11. Українка Леся. (2000). *Бояриня. Лісова пісня*. Київ: Український письменник.
12. Українка Леся. (2000). *Твори*. Київ: Дніпро, 2000.
13. Українка Леся. (2001). *Біда навчить*. Донецьк: Сталкер.
14. Українка Леся. (2001). *Квітка на долоні вічності: вибр. тв. Сімферополь: Доля (Укр. та кримськотатар.)*.
15. Українка, Леся. (2001). *Оргія: драматичні поеми*. Київ: Вид-во Соломії Павличко «Основи» (Аристократи духу).
16. Українка Леся. (2001). *Поезія. Драматичні твори*. Київ: Наукова думка, (Бібліотека школяра).
17. Українка Леся. (2002). *Лісова пісня*. Луцьк: Надстир'я.
18. Українка Леся. (2002). *Роберт Брюс, король шотландський (шотландська легенда)*. Київ: Видавець Вадим Карпенко.
19. Українка Леся. (2003). *Бояриня: драмат. поема*. Луцьк: Надстир'я.
20. Українка Леся. (2003). *Вибране*. Київ: Школа (Шкільна хрестоматія).

21. Українка Леся. (2003). *Роберт Брюс, Король шотландський*: шотландська легенда. Київ: Видавець Вадим Карпенко; Дзеркало. (Дитяча шухлядка).
22. Українка Леся. (2004). *Горить моє серце*: вірші та поеми. Київ: Київська правда.
23. Українка Леся. (2004). *Камінний господар*: драми. Київ: Видавець Вадим Карпенко.
24. Українка Леся. (2004). *Лісова пісня*. Харків: Видавничий будинок «Фактор».
25. Українка Леся. (2004). *Поезія. Драматичні твори*. Київ: Наукова думка. (Бібліотека школяра).
26. Українка Леся. (2005). *Вірші. Драматичні поеми*. Харків: Фоліо. (Українська класика).
27. Українка Леся. (2006). *Біда навчить*. Київ: Веселка.
28. Українка Леся. (2006). *Бояриня*: драмат. поема. Київ: Богдана. (Із скарбниці української літератури).
29. Українка Леся. (2006). *Вірші. Драматичні поеми*. Харків: Фоліо. (Українська класика).
30. Українка Леся. (2006). *Давня казка*. Київ: Школа. (Хрестоматія школяра).
31. Українка Леся. (2006). *Камінний господар*. Київ: Видавець Вадим Карпенко. (Місто пригод).
32. Українка Леся. (2006). *Лісова пісня = Das Waldlied* / пер. І. Качанюк-Спех. Львів. (Укр. та нім. мовами).
33. Українка Леся. (2007). *Вибрані поезії* / пер. Л. Балла. Ужгород: Карпати, 2007. (Укр., угор. мовами).
34. Українка Леся. (2007). *Вірші та поеми*. Київ: Вид. дім Дмитра Бураго. (Поетичні свічада України).
35. Українка Леся. (2007). *Вірші. Драматичні поеми*. Харків: Фоліо. (Українська класика).
36. Українка Леся. (2007). *До музи*. Харків: Фоліо. (Українська класика).
37. Українка Леся. (2007). *Драматичні твори*. Київ: Вид. дім Дмитра Бураго. (Поетичні свічада України).
38. Українка Леся. (2007). *Лісова пісня*. Київ: Веселка.
39. Українка Леся. (2007). *Поезії. Лісова пісня* / Леся Українка. Донецьк: БАО.
40. Українка Леся. (2008). *Вибране*. Київ: Школа. (Бібліотека шкільної класики).
41. Українка Леся. (2008). *Вірші. Драматичні поеми*. Київ: Комсомольская правда Украина, 2008. (Книжная коллекция «Комсомольской правды» в Украине).
42. Українка Леся. (2008). *Вірші. Драматичні поеми*. Харків: Фоліо. (Українська класика).
43. Українка Леся. (2008). *До музи*. Харків: Фоліо. (Українська класика).
44. Українка Леся. (2008). *Драматичні твори*. Київ: Мистецтво.

45. Українка Леся. (2008). *Зоря поезії*. Донецьк: Донеччина.
46. Українка Леся. (2008). *Лісова пісня*. Харків: Фоліо. (Українська література. Колекція).
47. Українка Леся. (2008). *Поезія. Драматичні твори*. Київ: Наукова думка, (Бібліотека школяра).
48. Українка Леся. (2008). *Стародавня історія східних народів*. Перевид. 1918. Кам'янець-Подільський: Буйницький О. А.
49. Українка Леся. (2008). *Стародавня історія східних народів*. Репр. вид. Луцьк: Волинська обласна друкарня, 2008.
50. Українка Леся. (2008). *Усі твори в одному томі*. Київ; Ірпінь: Перун. (Поетична поличка «Перуна»).
51. Українка Леся. (2008). *Я любила вік лицарства...: вибрані твори / Київ: Країна Мрій*. (Бібліотека школяра).
52. Українка Леся. (2009). *Вибрані твори*. Київ: Країна мрій (Духовні джерела).
53. Українка Леся. (2009). *Вірші та поеми*. Київ: Велес. (Класика української літератури).
54. Українка Леся. (2009). *Лісова пісня*. Донецьк: БАО. (Бібліотека школяра та студента. Українська класична література)
55. Українка Леся. (2009). *Лісова пісня. Драматичні поеми. Лірика*. Харків: Клуб Сімейного Дозвілля. (Шедеври на всі часи).
56. Українка Леся. (2009). *Незабутні шедеври: поезія, драматургія*. Донецьк: БАО.
57. Українка Леся. (2009). *Нехай мої струни лунають...: вибрані поезії*. Луцьк: Волинська обласна друкарня.
58. Українка Леся. (2010). [Поезії]. Харків: Фоліо.
59. Українка Леся. (2010). *Вибрані твори*. Тернопіль: Навчальна книга – Богдан. (Класна українська класика).
60. Українка Леся. (2010). *Лелія*. Київ: Факт.
61. Українка Леся. (2010). *Лісова пісня. Драматичні поеми. Лірика*. Харків: Клуб Сімейного Дозвілля. (Шедеври на всі часи).
62. Українка, Леся. (2011). *Волинський скарб: вибр. твори*. Луцьк: Волин. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2011.
63. Українка Леся. (2011). *Лісова пісня = Ukrainka, Lesya. Forest song* [пер. з укр. П. Канді. Луцьк: Волин. нац. ун-т ім. Лесі Українки (Укр., англ. мовами)].
64. Українка Леся. (2011). *Лісова пісня. Драматичні поеми. Лірика*. Харків: Клуб Сімейного Дозвілля. (Шедеври на всі часи).
65. Українка Леся. (2011). *Лісова пісня*. Луцьк: Волинська обласна друкарня.
66. Українка Леся. (2011). *Лісова пісня*. Харків: Фоліо. (Шкільна бібліотека української та світової літератури).
67. Українка Леся. (2011). *На крилах пісень*. Репр. відтворення вид. 1893 р. Луцьк: Надстир'я.

68. Українка Леся. (2011). *Незабутні шедеври: поезія, драматургія*. Донецьк: БАО.
69. Українка Леся. (2011). *Руфін і Прісцилла*. Київ: Либідь.
70. Українка Леся. (2011). *Хотіла б я піснею стати: поезії, казки*. Тернопіль: Навчальна книга Богдан. (Серія «Українські письменники дітям»).
71. Українка Леся. (2012). [Поезії]. Харків: Фоліо.
72. Українка Леся. (2012). *Квітка на долоні вічності = Бакъийлик авучындаки чечек: вибр. тв.: у 2-х т. / пер. Ю. Кандимов, А. Велієв*. Львів: Світ.
73. Українка Леся. (2012). *Кращі твори*. Харків: Клуб Сімейного Дозвілля.
74. Українка Леся. (2012). *Лісова пісня*. Київ: Грамота.
75. Українка Леся. (2012). *Лісова пісня*. Харків: Фоліо. (Шкільна бібліотека української та світової літератури).
76. Українка, Леся. (2012). *Лісова пісня: драма-феєрія, поезія*. Харків: Аргумент Принт, 2012. (Українська класична література).
77. Українка Леся. (2013). *Вибрані твори*. Київ: Шанс. (Шкільна бібліотека).
78. Українка Леся. (2013). *До музи*. Харків: Фоліо. (Українська класика).
79. Українка Леся. (2013). *Лісова пісня*. Харків: Фоліо. (Шкільна бібліотека української та світової літератури).
80. Українка Леся. (2014). *Вибрані твори*. Київ: КМ-БУКС. (Духовні джерела).
81. Українка Леся. (2014). *Лісова пісня. Драматичні поеми. Лірика*. 2-ге вид., стер. Харків: Клуб Сімейного Дозвілля. (Шедеври на всі часи).
82. Українка, Леся. (2014). *Роберт Брюс, король шотландський*. Київ: Видавець Вадим Карпенко. (Місто пригод).
83. Українка Леся. (2015). *З людської намови: проза*. Київ: Академія. («In studio»).
84. Українка Леся. (2015). *Лісова пісня*. Факсиміл. вид. 1914 р. Луцьк; Ковель: Надстир'я.
85. Українка Леся. (2015). *Три метелики*. Тернопіль: Навчальна книга – Богдан. (Читання це справді цікаво!).
86. Українка Леся. (2016). *Біда навчить*. Ковель: Ковельська міська друкарня.
87. Українка Леся. (2016). *Біда навчить*. Луцьк: ЛНТУ; Ковель: Ковельська міська друкарня.
88. Українка Леся. (2016). *Давня весна: вірші*. Ковель: Ковельська міська друкарня.
89. Українка Леся. (2016). *Купала на Волині*. Ковель: Ковельська міська друкарня.
90. Українка Леся. (2016). *Лісова пісня = Ukrainka, Łesia. Pieśń lasu / пер. з укр. Є. Літвінюка*. Луцьк: Східноєвроп. нац. ун-т ім. Лесі Українки (Укр., пол. мовами).
91. Українка, Леся. (2016). *Слово, моя ти єдина зброє...* Луцьк.
92. Українка Леся. (2016–2018). *Листи (Т. 1–3)*. Київ: Комора. (Persona).

93. Українка Леся. (2017). *Біда навчить*. Тернопіль: Навчальна книга – Богдан («Читання це справді цікаво!»).
94. Українка Леся. (2017). *Лісова пісня*. Харків: Віват. (Шкільна бібліотека)
95. Українка Леся. (2017). *Лісова пісня*. Харків: Фоліо. (Шкільна бібліотека української та світової літератури).
96. Українка, Леся. (2017). *Три метелики*. Тернопіль: Навчальна книга – Богдан. (Читаємо по складах).
97. Українка Леся. (2018). *Лісова пісня* = Ukrainka, Lesya. *Forest song* [пер. з укр. П. Канді]. Луцьк: Волин. нац. ун-т ім. Лесі Українки (Укр., англ. мовами).
98. Українка Леся. (2018). *Лісова пісня. Бояриня*. Київ: Знання. (Скарби).
99. Українка Леся. (2018). *Лісова пісня*. Новоград-Волинський: Гембарський О. П.
100. Українка Леся. (2019). *Лісова пісня. Бояриня*. Кондор.
101. Українка Леся. (2019). *Лісова пісня. Вибране*. Харків: Клуб Сімейного Дозвілля. (Перлини української класики).
102. Українка Леся. (2019). *Лісова пісня*. Харків: Фоліо. (Шкільна бібліотека української та світової літератури)
103. Українка Леся. (2020). *Contra spem spero! Вибрані поезії*. Кондор.
104. Українка Леся. (2020). *Думи і мрії*. Харків: Клуб Сімейного Дозвілля.
105. Українка Леся. (2020). *Лісова пісня*. Київ: Андронум.
106. Українка Леся. (2021). *Вже близько рай, Земля обітована...: вибр. тв.* Київ.
107. Українка Леся. (2021). *Драми та драматичні поеми*. Київ: Центр учбової літератури. (Класика української літератури)
108. Українка Леся. (2021). *Лісова пісня: переказ для дітей*. Київ: Київський будинок книги. (укр., англ.).
109. Українка Леся. (2021). *Лісова пісня*. Київ: Book Chef. (Шкільна серія).
110. Українка Леся. (2021). *Лісова пісня*. Львів: Априорі.
111. Українка Леся. (2021). *Повне академічне зібрання творів* (Т. 1–14). Луцьк: Волинський національний університет імені Лесі Українки.
112. Українка Леся. (2021). *Поезії*. Андронум, 2021.
113. Українка Леся. (2021). *Поезія*. Київ: Центр учбової літератури. (Класика української літератури).
114. Українка Леся. (2021). *Поеми, драми, ліричні твори / упоряд. Б. Щавурський*. Тернопіль: Навчальна книга – Богдан. (Серія «Богданова шкільна наука»).
115. Українка Леся. (2021). *Поеми, драми, ліричні твори*. Тернопіль: Богдан, 2021. (Світовид).
116. Українка Леся. (2012). *Драми / пер. с укр. В. Волиной*. Харків: Бровин А. В.
117. Українка, Леся. (2019). *Лесная песня: пересказ для детей*. Київ: Київський будинок книги.

118. उर्काईका , लेस्या. (2016). वन गीत। = Українка, Леся. *Лісова пісня* / пер. на гінді Юрій Ботвінкін. Київ: Київський ун-т.
119. Ukrainka Lesia (2019). *Mavka. The forest song: adapted for children* / пер. Макс Константиновський. Київський будинок книги.
120. Ukrainka Lesia (2020). *Le poeme «La Possédée» en traduction française = Драма «Одержима» Лесі Українки у французькому перекладі* / trad. du drame de l'ukr. en fr. Maria Djoura. Lviv: Levada. (Фр., укр. мови).
121. Ukrainka Lesia (2021). *Лісова пісня* / пер. англ. В. Ткач, В. Фіппс. Київ: Київський будинок книги, 2021. (Крафт Еволюція). (Укр., англ. мови).

### Література

- Аврахов, Г. (2007). Леся Українка: Проблеми текстології та історії друку: до 12-томного вид. творів, 1975–1979. Луцьк: Твердиня. 228 с.
- Данилюк, Н. (ред.). (2019). Леся Українка у світі перекладу (вибрані переклади європейськими мовами): навч. посіб. для студ. / упоряд. і відповід. ред.: Н. Данилюк. Київ: Видавничий дім «Кондор». 272 с.
- Дзюбич, С. (2019). Леся Українка в українській бібліографії ХХ ст.: кризь призму сучасного сезезнавства. *Наукові праці Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського*. Вип. 51. С. 233–242.
- ДСТУ 3017: 2015 (2015). Видання. Основні види: Терміни та визначення: вид. офіц. Київ: Держстандарт України, 2016. 36 с.
- Златогорська, Л. (2010). Леся Українка: матеріали до бібліографії. *Леся Українка: доля, культура, епоха: зб. ст. і матеріалів*. Луцьк. Вип. 1. С. 162–169.
- Леся Українка: бібліогр. матеріали до 150-річчя з дня народження видатної української поетеси, прозаїка, драматурга. URL: <http://www.nbuv.gov.ua/node/5486>
- Літопис книг: Державний бібліографічний покажчик України (1991–2021). Національна бібліотека України ім. Вернадського. URL: <http://www.nbuv.gov.ua/>
- Ні! Я жива, я буду вічно жити...: бібліогр. покаж. до 140-річчя від дня народження Лесі Українки (2011). URL: <http://biography.nbuv.gov.ua/data/data/bibliogr/2990.pdf>
- Про відзначення 150-річчя з дня народження Лесі Українки: Постанова Верховної Ради України. Відомості Верховної Ради. 2018. № 11. Ст. 64.
- Українка Леся. (2021). *Повне академічне зібрання творів* (Т. 1–14). Луцьк: Волинський національний університет імені Лесі Українки.

### References

- Avrakhov, H. (2007). *Lesia Ukrainka: Problemy tekstolohii ta istorii druku: do 12-tomnoho vyd. tvoriv, 1975–1979* [Lesya Ukrainka: Problems of textology and history of printing. T. 1–12 (1975–1979)]. Lutsk: Tverdnyia. 228 s.
- Dziubych, S. (2021). *Lesia Ukrainka v ukrainskii bibliohrafi 20 st.: kriz pryzmu suchasnoho leseznnavstva* [Lesia Ukrainka in the Ukrainian bibliography of the twentieth century through the prism of contemporary Lesia studies]. In *Naukovi*

- pratsi Natsionalnoji biblioteki Ukrainy im. V. I. Vernadskoho*. 2019. Iss. 51. P. 233–242 (in Ukrainian).
- DSTU 3017: 2015 (2016)*. *Vydannia. Osnovni vydy: Terminy ta vyznachennia* [Information and documentation. Editions. Basic types. Terms and definitions conceptions]. Kyiv. 36 c.
- Zlatohorska, L. (2010). Lesia Ukrainka: materialy do bibliohrafiï [Ukrainka Lesya: Bibliography]. In *Lesia Ukrainka: dolia, kultura, epokha: zb. st. i materialiv* [Ukrainka Lesya: fate, culture, epoch: a collection of articles and materials] (Iss. 1, pp. 162–169). Lutsk, Ukraine: Volyn. nats. un-t im. Lesi Ukrainky (in Ukrainian).
- Danyliuk, N. (ed.). (2019). *Lesia Ukrainka u sviti perekladu (vybrani pereklady yevropeiskymy movamy)* [Lesya Ukrainka in the World of Translation (selected translations into European languages)]. Kyiv: Vydavnychiy dim «Kondor». 272 s.
- Lesia Ukrainka: bibliohr. materialy do 150-richchia z dnia narodzhennia vydatnoi ukrainskoi poetesy, prozaika, dramaturha* [Lesya Ukrainka. Bibliography to 140 from the day of birth of]. URL: <http://www.nbuv.gov.ua/node/5486>
- Litopys Knyh* [Book Chronicles]: *Derzhavnyi bibliohrafichnyi pokazhchyk Ukrainy* (1991–2021).
- Natsionalna Biblioteka Ukrainy im. Vernadskoho [Vernadsky National Library of Ukraine]. URL: <http://www.nbuv.gov.ua/>
- Ni! Ya zhyva, ya budu vichno zhyty...: biblioh. pokazh. do 140-richchia vid dnia narodzhennia Lesi Ukrainky* (2011) [No, I'm alive! I'll live eternally! Bibliography to 140 from the day of birth of Lesya Ukrainka]. URL: <http://biography.nbuv.gov.ua/data/data/bibliogr/2990.pdf>
- Pro vidznachennia 150-richchia z dnia narodzhennia Lesi Ukrainky [About marking of 150 from the day of birth of Lesya Ukrainka] (2018). In *Vidomosti Verkhovnoi Rady*. Kiev. Iss. 11. P. 64 (in Ukrainian).
- Ukrainka Lesia. (2021). *Povne akademichne zibrannia tvoriv* (T. 1–14) [Complete Academic Collection of Works]. Lutsk: Volynskyi Natsionalnyi Universytet Imeni Lesi Ukrainky (in Ukrainian).

**Oksana Levytska. RE-READING LESYA: Lesya Ukrainka's Works in the Portfolio of Modern Publishers (Preparation of the Editions and Publishing Trends).** In 2021 we are celebrating the 150<sup>th</sup> anniversary of Lesya Ukrainka's birth. The writer's legacy is represented by numerous works aimed at different target audiences. These writings are present in portfolios of Ukrainian publishers and receive priority support for translations abroad. At the same time, careful monitoring of bookstores reveals that the available selection is modest in terms of titles and quality of editions. The article **aims to** give an overview of the editions of Lesya Ukrainka's works produced by Ukrainian publishing houses and present on the bookselling market of the independence era; analyze the general trends in the preparation of editions, search for distribution channels and expansion of the assortment; draw the attention of Lesya Ukrainka researchers to compilation of new editions of her works with relevant content and form.

The **review methodology** is based on the method of bibliographical search since there is no up-to-date bibliographical index of Lesya Ukrainka's works. Therefore, within the premises of this paper, a bibliography of editions has been collected using library catalogs, Litopys Knyh (Book Chronicles) bibliographical publication as well as websites of publishing houses and bookstore chains. A thematic and typological method has been used to systematize the publications according to target audience, functional purpose, type, and kind.

The **research findings** include more than 150 editions of Lesya Ukrainka's works published by Ukrainian publishers as well as translations made into different languages. Close attention has been paid to the overview of works written for children, in particular adaptations. The paper traces major trends in the compilation of selected works dominating the existing assortment, focuses on mono editions and collections of dramatic works, and highlights quality editions in terms of editorial and publishing approaches. The specifics of the editions of authorial poetic collections, prose works, and epistolary genre works have been outlined. The research presents the first-ever overview of different types of editions through the prism of publishing and bookselling classifications, acknowledging the completeness of assortment or lack thereof for particular works by Lesya Ukrainka.

The **conclusions** summarize the selection of the editions of Lesya Ukrainka's works available on the book market and suggest recommendations for the creation of new quality editions which will represent the writer's creativity to different readers and make it more accessible to foreign audiences.

**Keywords:** Lesya Ukrainka, editions, translations, editions for children, selected works, collections, academic edition.

---

Левицька Оксана Степанівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри медіакомунікацій Української академії друкарства, доцент кафедри прикладної лінгвістики Національного університету «Львівська політехніка», <https://orcid.org/0000-0002-5033-4661>; oksana\_levytska@ukr.net



## **Леся Українка у глобалізаційному інформаційному просторі: до проблеми укладання аудіогіду Музеєм Лесі Українки ВНУ імені Лесі Українки**

Стаття розповідає про два практично-орієнтовані перекладацькі проекти, виконані спільно кафедрою прикладної лінгвістики та Музеєм Лесі Українки Волинського національного університету імені Лесі Українки у 2021 році. Мета публікації: познайомити наукову спільноту з процесом укладання англomовного аудіогіда Музеєм Лесі Українки, проаналізувати труднощі та переваги таких завдань у складі комплексної підготовки прикладних лінгвістів та перекладачів. На сьогодні, творчість та біографія Лесі Українки недостатньо представлені в глобалізаційному інформаційному просторі, хоча універсальність тем та доля письменниці цікаві широкій, світовій аудиторії. Леся Українка знала багато мов, перекладала та популяризувала європейську літературу в Україні, а її тексти поєднують у собі унікальні національні теми з вічними та глобальними. Перший проєкт передбачав створення статті Вікіпедії про драму-феєрію «Лісова пісня» англійською мовою. Студенти, залучені до його виконання, використовували уже існуючий переклад Персіваля Канді. Їх головне завдання полягало в структуруванні статті згідно з вимогами Вікіпедії та насиченні її додатковими джерелами, ілюстраціями й посиланнями. Другий проєкт, робота над укладанням англomовного аудіогіда Музеєм Лесі Українки, був значно складнішим та масштабним. Він поєднував у собі кілька етапів: від адаптації тексту до його запису носієм англійської мови. Над укладанням працювали директор Музею Лесі Українки Тетяна Данилюк-Терещук, магістри прикладної лінгвістики під керівництвом проф. Біскуб І.П. та викладач і носій англійської мови, голос аудіогіда, Даглас О'Брайен. У процесі перекладу тексту екскурсії було здійснено багато граматичних та лексико-семантичних трансформацій, найскладнішими для перекладу були власні назви та реалії, що потребували адаптації, додаткового тлумачення для глобальної аудиторії не знайомої з українським культурним контекстом.

**Ключові слова:** Леся Українка, глобалізація, глобалізаційний інформаційний простір, переклад, адаптація, англійська мова, прикладна лінгвістика, аудіогід.

## Вступ

Більшість європейських дослідників історії та політики погодяться, що бум нових національних літератур, який відбувався впродовж XVIII-XIX століть, великою мірою визначив майбутню мапу світу. Поети та драматурги ставали голосами свого народу, що часто іще не мав власної державності, кордонів чи нормативно зафіксованої мови. Загублені поміж імперіями, проте сповнені бажань до самовизначення та незалежності, такі письменники ставали батьками своїх молодих політичних націй. Для Польщі таким «голосом» був Адам Міцкевич, для Угорщини – Шандор Петефі, для України – Т. Шевченко, І. Франко та Леся Українка. Проте, незважаючи на чітку лінгвокультурну приналежність цих авторів, їх глибоке занурення у національний історичний та політичний контекст, сьогодні вони відіграють важливу роль у глобалізаційному інформаційному просторі.

Українська письменниця Оксана Забужко у своєму інтерв'ю Радіо Свобода з нагоди 150-ліття Лесі Українки зазначає: «Сьогодні європейська культура доходить до певних речей, які Лариса Косач заявила на початку XX століття. І без неї історія європейської літератури XX століття, звичайно, не просто не повна, а зяє здоровенною дірою, тому що це справді письменниця першої величини» (Кузнєцова, 2021).

## Теоретичний базис

Леся Українка володіла багатьма європейськими мовами, серед яких польська, болгарська, англійська, німецька, французька, італійська, давньогрецька й латинська мови. Такі знання допомагали їй постійно бути в контексті європейської літератури, знайомитися з її шедеврами в оригіналі, а також перекладати світову класику на українську мову. Леоніла Міщенко у праці «Леся Українка в літературному житті» наводить перелік тих авторів і творів, які поетеса вважала за необхідне перекласти українською чимшвидше: «Байрона «Childe Harold's Pilgrimage» і «Manfred», Бальзака «La femme de trente ans», «Les Illusions Perdues», «Paysans», найкращі пісні Беранже, Бомарше «La Trilogie», вибрані твори Вольтера і Руссо, Гете «Faust», «Werther», Гюго «Les Miserables», «Notre-Dame de Paris», Діккенса «David Copperfield» та новели, Золя «L'assommoir», вірші Конопніцької і Міцкевича, Мольєра «Tartuffe ou l'Imposteur», «Le mariage forcé», «L'avare»,

«Les précieuses ridicules», оповідання Ожешко, Свіфта «Gulliver's Travels», Сервантеса «Don Quijote», Флобера «Madame Bovary», «L'Éducation sentimentale», Шекспіра «Hamlet», «The Tragedy of Othello», «The Tragedy of Macbeth», «King Lear», Шіллера «Die Jungfrau von Orleans», «Die Räuber», «Mary Stuart» та інші» (Мищенко, 1964: 226). Такий багатий перелік творів свідчить про глибоку обізнаність Лесі Українки з європейською літературною сферою того часу, та бажанням відкрити її для українського читача, що сміливо можна вважати одним з перших євроінтеграційних досвідів у нашій культурі.

Дослідник Петро Кралюк також звертає особливу увагу на європеїзованість літературознавчих робіт Лесі Українки присвячених античному спадку, філософським поглядам Платона чи Августина Блаженного, культурі італійського Ренесансу, Фрідріху Ніцше. «Письменниця демонструє не лише прекрасне знання європейських літератур. Фактично ці твори багато що можуть розповісти про літературні зацікавлення Лесі Українки і про впливи на неї європейських авторів. Зокрема, їй належить робота «Два напрямки в новітній італійській літературі», де Леся Українка веде мову про творчість Ади Негрі й Габріеле д'Аннунціо, які були ровесниками письменниці й користувалися в Італії та за її межами чималою популярністю в кінці XIX – на початку XX століття. Не менш цікавий огляд європейської літератури, поданий у специфічному аспекті, зустрічаємо в роботі «Утопія в белетристиці». Тут Леся Українка веде мову про Платона, Августина Блаженного, Томаса Мора, Еразма Роттердамського, Томазо Кампанеллу, Грака Бабефа, Джорджа Байрона, Генріха Гейне, французьких і англійських соціалістів-утопістів тощо» (Кралюк, 2021).

Такий вагомий перекладацький та літературознавчий доробок Лесі Українки, все ж не може відвернути увагу дослідників від головного аспекту її творчої діяльності. Перш за все, Лариса Косач – письменниця, що на думку Карла-Еріка Бехгофера, видавця першого перекладу драматичного твору Лесі Українки англійською мовою, «дала цій літературі глибинність думки і багатство словника, вивела занепадницький дух вузьконаціональної літератури на європейський рівень» (Скрипка, 2010: 172).

Навіть швидкий аналіз головних тем та мотивів творчості Лесі Українки дозволяє простежити їх смислову та стилістичну

спорідненість із загальноєвропейським, глобальним контекстом – еволюція індивідуальних свобод (Демська-Будзуляк, 2009: 11), фемінізм, демократія, стосунки людина-природа. Незаперечним є також зв'язок її творів з античними, християнськими, лицарськими сюжетами. Саме тому, ми вважаємо, що літературний спадок Лесі Українки є одним із важливих компонентів спільного українського європейського культурного контексту. Особиста біографія поетеси, її світогляд та тексти можуть і сьогодні слугувати одним із містків інтеграції України до Європейського Союзу.

Як зазначає Роксолана Зорівчак, характеризуючи творчість Лесі Українки в англомовному світі, «доробок англомовних перекладачів творів Лесі Українки в контексті українсько-англомовних літературних зв'язків дотепер вивчено недостатньо, зокрема тому, що протягом десятиріч офіційна критика в Україні необґрунтовано замовчувала перекладацький доробок П. Канді, В. Річ, К. Андрусишина, В. Кірконела або ж давала йому нещадно негативну, філологічно нічим не обґрунтовану характеристику» (Зорівчак, 2008: 60).

Ми ж спостерігаємо іще одну негативну тенденцію – брак нових, свіжих перекладів Лесі Українки закордоном. Біографія головної української поетеси теж малодоступна англомовному читачеві, не кажучи вже про інші світові мови. Іноземні користувачі соціальної мережі Goodreads навіть мають окрему гілку форуму, присвячену знайомству і пошуку фактів про Лесю Українку та її творів англійською мовою. Більшість обмежуються посиланнями на публікації у Вікіпедії (Wikipedia, 2021), онлайн-енциклопедії Британіка (Britannica, 2020), та, віднедавна, з нагоди 150-ліття поетеси, на сторінці ЮНЕСКО (UNESCO, 2021).

### **Виклад основного матеріалу**

Кафедра прикладної лінгвістики Волинського національного університету імені Лесі Українки вирішила ініціювати та приєднатися до низки спеціальних проєктів, покликаних популяризувати ім'я патронеси університету в глобалізаційному інформаційному просторі. До першого проєкту ми долучилися на запрошення Українського інституту. Студенти-другокурсники кафедри прикладної лінгвістики працювали над створенням нових та покращенням уже наявних

статей про українську культуру у Вікіпедії іноземними мовами. Спільний проєкт Міністерства Закордонних справ України, Українського інституту та громадської організації Вікімедіа Україна «Місяць культурної дипломатії України» тривав з 10 лютого по 10 березня 2021 року.

Участь у «Місяць культурної дипломатії України» була особливо корисною для прикладних лінгвістів, адже сприяла збагаченню студентського досвіду із перекладу та редагування текстів англійською мовою, роботи у онлайн-середовищі Вікіпедії, аналізу та критичного осмислення запропонованих тем. Що особливо важливо, студенти створили англomовну версію сторінки «Лісова пісня» – «Forest Song» у Вікіпедії (Wikipedia, 2021). Працюючи з текстом, вони використовували переклад Персіваля Канді 1950 року (Ukrainka, 1950), а також додали чимало інформативних посилань на інші англomовні джерела, що стосуються життя і творчості Лесі Українки.

У процесі створення та редагування статей Вікіпедії, студенти переконалися, що важливою складовою якісного перекладу є його адаптація до потреб цільової аудиторії. Оскільки, англomовні статті Вікіпедії користуються популярністю серед широкого кола читачів, важливо було передбачати й враховувати ті фрагменти тексту, що викликать складності в розумінні носіями різних мов та культур, для яких англійська є *lingua franca* сучасного глобального інформаційного простору. Ми поділяємо бачення Демецької В.В., що адекватність перекладу прагматично зорієнтованого тексту можлива за умов його адаптації до лінгвокультурних стереотипів реципієнта. Адаптивні переклади, на відміну від суміжних видів мовного посередництва, або інтертекстів (анотацій, перекладів за мотивами, переспівів) підлягають обов'язковому зіставленню з вихідним текстом. Свідомий вибір перекладачем на користь адаптивних стратегій, таким чином, передбачає, по-перше, використання переважно мовних і культурних моделей реципієнта й, по-друге, відтворення прагматичного потенціалу оригінального тексту в перекладі, що призведе до адекватної ідентифікації реципієнтом типу тексту та дискурсу в перекладі (Демецька, 2006).

Англomовний аудіогід до експозиції Музею Лесі Українки Волинського національного університету був предметом дослідження

магістрів кафедри прикладної лінгвістики, що виконувався під керівництвом завідувача кафедри, проф. Ірини Біскуб. Вихідні джерела та бібліографічні матеріали для аудіогіда надала директор Музею Лесі Українки Тетяна Данилюк-Терещук. Даглас О'Брайен, викладач кафедри практики англійської мови та носій англійської мови, втілює ідею в життя, ставши її голосом, а також здійснивши загальну редакцію англійського тексту аудіогіда.

Укладання аудіогіду Музеєм Лесі Українки відбувалося в кілька етапів. На першому етапі потрібно було якісно опрацювати надані працівниками Музею тексти екскурсійних матеріалів, скомпресувати їх, залишивши важливу біографічну інформацію та описи найцінніших експонатів Музею. Аудіогід — непростий текст, головне завдання якого представити мистецький світ Лесі Українки глобальній, англомовній аудиторії. Текст передбачає максимальну увагу до її життя і творчості, але з акцентом на реальні артефакти, які зберігаються у музейних експозиціях.

Найскладнішим етапом стала адаптація вже готового, максимально інформаційно насиченого тексту до сприйняття англомовними реципієнтами. Зокрема, коли перекладений текст переглянув носій англійської мови, виявилось, що деякі фрагменти потребували серйозної редакції з огляду на відмінності у світосприйнятті україномовної та англомовної аудиторії. Ми змінювали чергування фактів біографії з описом літературної діяльності, додавали уточнення щодо родинних зв'язків сім'ї Косачів, уважно працювали над транслітерацією імен та інших власних назв. Фінальний продукт виявився чітким, але художньо забарвленим життєписом Лесі Українки та переліком найцінніших музейних експонатів, який, поза сумнівом, викличе зацікавлення усіх англомовних відвідувачів музею.

### **Наукова новизна**

Для того, аби детальніше продемонструвати перекладацькі трансформації та адаптації у процесі роботи над аудіогідом, розглянемо кілька наочних прикладів. Зокрема, у матеріалах екскурсії, наданих директором Музею, знаходимо багато поетичних пасажів, які природно сприймаються україномовними відвідувачами, проте під час роботи над англомовною версією їх довелося частково спростити, збільшивши при цьому

інформаційне насичення тексту. Наприклад, оригінальна версія українською мовою:

*«Луцьку судилася щаслива доля навіки поєднатися з життєвою та творчою долею Лесі Українки. Тут вона жила з 1879 – 1882 рр., та впродовж кінця 1890 – початку 1891 рр. Саме в Луцьку «маючи 8,5 чи 9 років» Лариса Косач написала свій перший вірш «Надія» – схвильований відгук на заслання в Сибір дорогої тітки Олени Косач. І саме з Луцька починається Лесина «тридцятилітня війна» з хворобою».*

Адаптована версія:

*«Леся Українка (Лариса Петрівна Косач-Квітка (25 лютого 1871 – 1 серпня 1913) була однією з найвидатніших письменниць української літератури, найбільш відомою своїми віршами та п'єсами. Вона також була активною політичною, громадською та феміністичною активісткою. Серед найвідоміших її творів – збірки віршів «На крилах пісень» (1893), «Думки і мрії» (1899), «Відлуння» (1902), епічна поема «Давня казка» (1893), «Одне слово» (1903), п'єси «Принцеса» (1913), «Кассандра» (1903—1907), «У катакомбах» (1905) та «Лісова пісня» (1911)».*

Англомовна версія:

*«Lesia Ukrainka was born Larysa Petrivna Kosach on February 25, 1871, and died on August 1, 1913. She was one of the most prominent writers in Ukrainian literature and best known for her poems and plays. She was also an ardent political and feminist activist. Her poetry collections such as «On Wings of Songs» (1883), «Thoughts and Dreams» (1899), «Echoes» (1902), «Old Tale» (1893), and «One Word» (1903); and her plays: «Princess» (1913), «Cassandra» (1903-1907), «In the Catacombs» (1905), and «Forest Song» (1911) are among her most famous works».*

Характерною рисою професійних екскурсій, підготовлених працівниками Музею, є майстерне вплітання у текст екскурсії цитат самої Лесі Українки. Маючи гострий розум та неабияке критичне ставлення до власної особи, Леся Українка не надавала великого значення власній біографії. Цю ідею важливо було зберегти у англомовному аудіогіді:

*«З біографією Лесі Українки працювати доволі не просто, адже відомо, що вона була категорично проти «виставляння особи автора на позорище». Однак, біографія – це не спосіб щось пояснити, але це шлях до розуміння митця».*

Переклад: *«There is no easy way to study the life of Lesia Ukrainka as it is well-known that she was distinctly against the «exposure of the author». However, biography is not a way of explaining, but a way of understanding the artist».*

У перекладі авторської фрази «виставляння особи автора на позорище» вжито англійське слово *exposure*, у словникових визначеннях якого теж наголошено на виставленні на показ, що супроводжується почуттям незахищеності, ризику:

1: *the fact or condition of being exposed: such as*

a: *the condition of being presented to view or made known: politician seeks a lot of exposure*

b: *the condition of being unprotected especially from severe weather: died of exposure*

c: *the condition of being subject to some effect or influence risk: exposure to the flu*

d: *the condition of being at risk of financial loss minimize: your exposure to market fluctuations* (Merriam-Webster.com Dictionary, 2021).

Отже, небажання Лесі Українки акцентувати на власній особі з перших фраз аудіогіду донесено до слухачів.

Поетичний стиль викладу екскурсійного матеріалу, попри незвичність для англомовних слухачів, був частково збережений, оскільки нашим вагомим завданням було передати автентичну атмосферу музейних експозицій. Водночас, у наступному прикладі перекладу ми вдалися до спрощення структури речень:

*«Легенда починалася з великої історичної Волині... та невеликого, хоча й древнього містечка Звягеля (Новограда-Волинського), у родині Косачів, роду українських лицарів і патріотів, на дворянському гербі яких здавна було два символи: «Меч і перо»».*

*«The legend began in the vast and historical region of Volyn and the small, but ancient town of Zvyahel, Novohrad-Volynskyi. The Kosach lineage traces itself from the dynasty of Ukrainian nobles and patriots. Their crest of arms has two symbols from ancient times: a sword and feather».*

Важливим фактом для розуміння трагічності та глибини особистості Лесі Українки, безумовно, є її героїчна боротьба з хворобою – туберкульозом, і цей акцент – «тридцятилітня війна» – присутній у тексті аудіогіда:

*«I same з Луцька починається Лесина «тридцятилітня війна» з хворобою».*



*«Lesia's «Thirty Years' War» with her disorder, tuberculosis, began in Lutsk».*

Підсумовуючи, зазначимо, що найбільш вживаними методами при перекладі тексту екскурсії були такі граматичні трансформації як транспозиція, додавання, уникнення, розділення, а найбільш вживаними методами лексико-семантичних трансформацій були транслітерація та лексична синонімія. Найскладнішими для перекладу були власні назви та реалії, що потребували адаптації, додаткового тлумачення для глобальної аудиторії не знайомої з українським культурним контекстом.

Працюючи над укладанням аудіогіду, магістри прикладної лінгвістики на практиці побачили труднощі перекладу культурно-зabarвленої, історичної інформації. Колективна робота, що об'єднала музейників, лесезнавців, досвідчених перекладачів, студентів та носіїв англійської мови, дозволила розкрити важливу роль адаптації в перекладі. Практична цінність та новизна проекту поєднує в собі відразу два компоненти: наявний якісний, англомовний гід для відвідувачів Музею Лесі Українки у ВНУ та досвід, який здобули магістри, працюючи над його створенням у реальних, а не лабораторних умовах.

### **Висновки**

Творчість та біографія Лесі Українки цікаві глобальній аудиторії. Це засвідчує як кількість онлайн переглядів англомовних публікацій, присвячених її роботам, так і універсальність тем, обраних поетесою. 150 річниця від дня народження Лесі Українки, яку ми відзначаємо в 2021 році, слугувала своєрідним поштовхом до активізації популяризації її імені та творчості в світі. Поява нових англомовних публікацій, наукових розвідок, та створення англомовного аудіогіда в Музеї Лесі Українки в Луцьку – це приклади важливих культурних проєктів, що посилюють присутність Лесі Українки в глобальному європейському та світовому контекстах. Залучення студентів до перекладу та адаптації тексту аудіогіда дозволило їм на практиці познайомитися із професією перекладача, навчитися прогнозувати та розв'язувати складні культурні та мовні «задачі».

На особливу увагу також заслуговує той факт, що на завершальному етапі укладання аудіогіду до команди перекладачів приєднався носій англійської мови та викладач кафедри практики

англійської мови Даглас О'Брайен, який допоміг відредагувати текст та ще точніше адаптувати його до потреб англомовної аудиторії. Після того як було здійснено останні правки та редагування, Даглас О'Брайен записав фонограму англомовного аудіогіду Музеєм Лесі Українки ВНУ. Запис, зроблений носієм, полегшує сприйняття відвідувачами тексту, та відповідає стандартам світової музейної практики, коли аудіогіди озвучують виключно носії мови, якою він звучить.

### Література

- Міщенко, Л. (1964). *Леся Українка в літературному житті*. Київ: Дніпро.
- Зорівчак, Р. (2008). Творчість Лесі Українки в англомовному світі. *Леся Українка і сучасність: Зб. наук. пр.*— Луцьк: РВВ «Вежа» Волин. нац. ун-ту ім. Лесі Українки, 4(2), С. 48-62.
- Демська-Будзуляк, Л. (2009). *Драма свободи в модернізмі. Пророчі голоси драматургії Лесі Українки: монографія*. Київ: Академвидав.
- Скрипка, Т. (2010). Перший переклад драматичного твору Лесі Українки англійською мовою. *Збірник статей і матеріалів «Леся Українка: доля, культура, епоха».*, 1(Луцьк), с. 170 – 173.
- Кралюк, П. (2021, лютого 7). *Леся Українка як євроінтегратор України. Неймовірна ерудиція та знання культури Західної Європи*. Радіо Свобода. Retrieved червня 7, 2021, from <https://www.radiosvoboda.org/a/lesia-ukrainka-europa-ukrayinska-literatura/31087950.html>
- Кузнєцова, І. (2021, лютого 20). «Янукович украв клейноди Лесі Українки: інтерв'ю Оксани Забужко». Радіо Свобода. Retrieved червня 7, 2021, from <https://www.radiosvoboda.org/a/Lesia-ukrainka-oksana-zabuzhko/31111684.html>
- Britannica. (2020, May 28). *Lesia Ukrainka*. Britannica. Retrieved June 8, 2021, from <https://www.britannica.com/biography/Lesia-Ukrainka>
- Merriam-Webster.com Dictionary. (2021, February). *Exposure*. Merriam-Webster.com Dictionary. Retrieved June 29, 2021, from <https://www.merriam-webster.com/dictionary/exposure>
- Ukrainka, L. (1950). *Spirit of Flame: A Collection of the Works of Lesia Ukrainka. Translated by Percival Cundy*. New York: Bookman Associates.
- Демецька, В.В. (2006). *Теорія адаптації: крос-культурні та перекладознавчі проблеми: Монографія*. Херсон: МЧП «Норд».
- UNESCO. (2021, February 25). *Lesia Ukrainka: a path of love, fight, and hope*. UNESCO. Retrieved June 8, 2021, from <https://en.unesco.org/news/lesia-ukrainka-path-love-fight-and-hope>
- Wikipedia. (2021, February 21). *The Forest Song*. Wikipedia. Retrieved June 8, 2021, from [https://en.wikipedia.org/wiki/The\\_Forest\\_Song](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Forest_Song)
- Wikipedia. (2021, May 15). *Lesia Ukrainka*. Wikipedia. Retrieved June 8, 2021, from [https://en.wikipedia.org/wiki/Lesia\\_Ukrainka](https://en.wikipedia.org/wiki/Lesia_Ukrainka)

## References

- Mishchenko, L. (1964). *Lesia Ukrainka v literaturnomu zhytti* [Lesia Ukrainka in Literary Life]. K.: Dnipro (In Ukrainian).
- Zorivchak, R. (2008). *Tvorchist Lesi Ukrayinky v anhlovnomu sviti* [Lesia Ukrainka`s Literary Art in the English-speaking World]. *Lesia Ukrainka i suchasnist: Zb. nauk. pr.— Lutsk: «Vezha» Volyn nats. un. im. Lesi Ukrayinky*, 4(2), 48-62 (In Ukrainian).
- Demska-Budzuliak, L. (2009). *Drama svobody v modernizmi* [Drama of Freedom in Modernism]. *Prorochi holosy dramaturhii Lesi Ukrayinky: momohrafiya*. K.: Akademydav (In Ukrainian).
- Skrypka, T. (2010). *Pershyi pereklad dramatychnoho tvoriv Lesi Ukrayinky anhliyskoyu movoyu* [The first translation of Lesia Ukrainka`s drama work in English]. *Zbirnyk statey i materialiv «Lesia Ukrainka: dolia, kultura, epokha».*, (Lutsk), 170 – 173 (In Ukrainian).
- Kraliuk, P. (2021). *Lesia Ukrainka yak evrointegrator Ukrayiny. Neymovirna erudytsia ta znannia kultury Zakhidnoi Evropy* [Lesia Ukrainka as the eurointegrator of Ukraine. Extraordinary erudition and knowledge of the Western European culture]. Radio Svoboda. Retrieved June 7, 2021, from <https://www.radiosvoboda.org/a/lesia-ukrainka-europa-ukrayinska-literatura/31087950.html> (In Ukrainian).
- Kuznietsova, I. (2021). *«Yanukovykh ukrav kleynody Lesi Ukrayinky»: intervyyu Oksany Zabuzhko* [Yanukovykh stole Lesia Ukrainka`s jewels: interview with Oksana Zabuzhko]. Radio Svoboda. Retrieved June 7, 2021, from <https://www.radiosvoboda.org/a/Lesia-ukrainka-oksana-zabuzhko/31111684.html> (In Ukrainian).
- Britannica. (2020, May 28). *Lesia Ukrainka*. Britannica. Retrieved June 8, 2021, from <https://www.britannica.com/biography/Lesia-Ukrainka> (In English).
- Merriam-Webster.com Dictionary. (2021, February). *Exposure*. Merriam-Webster.com Dictionary. Retrieved June 29, 2021, from <https://www.merriam-webster.com/dictionary/exposure> (In English)
- Ukrainka, L. (1950). *Spirit of Flame: A Collection of the Works of Lesia Ukrainka. Translated by Percival Cundy*. New York: Bookman Associates (In English).
- Demetska, V. (2006). *Teoriya adaptatsii: kros-kulturni ta pereklaoznavchi problemy: Monohrafiya* [Theory of adaptation: cross-cultural and translation problems: Mongraphy]. Kherson: «Nord» (In Ukrainian).
- UNESCO. (2021, February 25). *Lesia Ukrainka: a path of love, fight, and hope*. UNESCO. Retrieved June 8, 2021, from <https://en.unesco.org/news/lesia-ukrainka-path-love-fight-and-hope> (In English).
- Wikipedia. (2021, February 21). *The Forest Song*. Wikipedia. Retrieved June 8, 2021, from [https://en.wikipedia.org/wiki/The\\_Forest\\_Song](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Forest_Song) (In English).
- Wikipedia. (2021, May 15). *Lesia Ukrainka*. Wikipedia. Retrieved June 8, 2021, from [https://en.wikipedia.org/wiki/Lesia\\_Ukrainka](https://en.wikipedia.org/wiki/Lesia_Ukrainka) (In English).

**Iryna Biskub, Anna Danylchuk. Lesia Ukrainka in the Global Information Space: Case-Study of the Audio Guide Creation for the Lesia Ukrainka Museum.** The article describes two practice-oriented translation projects carried out jointly by the Department of Applied Linguistics and the Lesia Ukrainka Museum of the Lesia Ukrainka Volyn National University in 2021. The purpose of the publication is to introduce the scientific community to the process of compiling an English-language audio guide for the Lesia Ukrainka Museum, and to analyze the difficulties and advantages of such tasks as part of applied linguists and translators comprehensive training. We believe that today Lesia Ukrainka's works and biography are represented in the global information space insufficiently, although the universality of the topics and the biography of the writer are of great interest to the global audience. Lesia Ukrainka spoke many languages, translated and popularized European literature in Ukraine, and her texts combine unique national themes with eternal and global ones. The first project involved creating a Wikipedia article about the drama-feerie «Forest Song» in English. The students involved in its implementation used the already existing translation of Percival Cundy. Their main task was to structure the article according to the requirements of Wikipedia and add sources, illustrations and links. The second project, the work on the compiling of an English-language audio guide for the Lesia Ukrainka Museum, was much more complex and large-scale. It combined several stages: starting from the adaptation of the text to its recording by a native English speaker. The project united the efforts of Tetyana Danyliuk-Tereshchuk, director of the Lesia Ukrainka Museum, masters of applied linguistics under the guidance of prof. Biskub Iryna and Douglas O'Brien, a teacher and native English speaker. In the process of translation of the tour text, many grammatical and lexical-semantic transformations were carried out. Proper names were among the most difficult to translate, and cultural realities needed adaptation for the global English-speaking audience unfamiliar with the Ukrainian cultural context.

**Keywords:** Lesia Ukrainka, globalization, translation, adaptation, English, audio guide.

---

Біскуб Ірина Павлівна – доктор філологічних наук, професор, завідувачка кафедри прикладної лінгвістики Волинського національного університету імені Лесі Українки, <https://orcid.org/0000-0001-5844-7524>; [ibiskub@vnu.edu.ua](mailto:ibiskub@vnu.edu.ua)

Данильчук Анна Леонардівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри прикладної лінгвістики Волинського національного університету імені Лесі Українки, <https://orcid.org/0000-0001-8127-2953>; [danylchuk@vnu.edu.ua](mailto:danylchuk@vnu.edu.ua)

## **Знищена світлина, зранені сторінки, легендарна "катюша" і великодні гості Косачів**

Дослідження виконане в межах проєктів, які фінансуються за рахунок коштів бюджетної програми «Підтримка розвитку пріоритетних напрямів наукових досліджень» (КПКВК 6541230).

Метою розвідки є необхідність виявлення матеріалів до біографій представників родини Френкелів, які свого часу були близькими друзями Михайла та Лариси Косач, пошук фактів, оригінальних світлин, витоки й шляхи досліджень, продумування подальшого наукового пошуку та аналіз можливих і реальних набутоків. Вивчення спогадів, документів, епістолярію та встановлення істини на підставі наявних і вперше розшуканих у процесі вивчення автентичних джерел. Критична перевірка помилкових трактувань у відомих публікаціях за названою тематикою. Спілкування з нащадками Сергія, Якова, Євгенії та Захара Френкелів, історія цієї родини, яка дала Україні яскравих представників української політичної нації (родина Френкелів – це євреї, німці, поляки, росіяни та українці), що їм судилося не тільки зробити вагомий вклад у науку, літературу, педагогіку, політичне життя свого часу, але й пройти немало випробувань у дожовтневий та радянський час, переживши арешти, репресії, а декому й розстріли. Поглиблене вивчення матеріалів фондів Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України та Київського музею Лесі Українки, важливих публікацій інших дослідників за названою тематикою, енциклопедичних та монографічних видань. Порівняльний аналіз віднайдених елементів інформаційного набуtku та залучення цих результатів до увиразнення окремих деталей, фактів, особистостей, пов'язаних з Лесею Українкою та її родиною, спільними друзями – Ковалевськими-Дегенами, Крохмелями, Кістяківськими, Карташевськими, Цвітковськими, Славинськими, Костянтином Арабажиним, Фотієм Красицьким та багатьма іншими, літературним гуртком «Плеяда». Йдеться й про побутування Косачів у Києві, Дерпті (нині Тарту, Естонія), Петербурзі та на Полтавщині. У розповіді задіяно немало цікавих, подеколи й трагічних епізодів із життєпису героїв, спілкування їхніх нащадків зі співробітниками Київського музею Лесі Українки. Задіяні і певні алузії до творчої долі Сергія Корольова (у сюжеті з зятем Френкелів Іваном Клейменовим) та унікальною київською родиною друзів Косачів-Кривинюків Кобилків-Сидоренків.

**Ключові слова:** спогади, атрибутування, автограф, дарчий напис, фотооригінали, документи, епістолярій, репресії.

Одного дня, ще в музеї (працювала у Київському музеї Лесі Українки до 2001 року, а ці події відбулися у 1980-х – на початку 1990-х), до мене звернулися працівники фондів з тим, щоб дати розшифровку фотографії з братом Лесі Українки. І саме тоді мені було видано сепійну копію, яку використовували при підготовці останньої на той час експозиції. На світлині одним з трьох чоловіків був брат Лесі Українки Михайло Косач, а поруч – один із двох – його друг Захар Френкель. Хто ж третій? І що ми взагалі знали тоді про цих людей? Хіба що могли процитувати в екскурсії згадку з епістолярію письменниці: «Бачила я в Петерб[урзі] подружжя Славинських, подружжя Кістяківських, Карташевських, Френкелів, Цвітковського з синами та онуками, Пипіна, Сластьона і його компанію (Фотю там же, звичайне), цілий кружок літераторів і Струве «во главе», безліч медичок і всяку «учащуюся молодежь». Була на балу Академії художеств, де бачила і велике панство петербурзьке. Бачила музеї, з'їздила Петербург вздовж і впоперек, на звощиках, на конках і на «вейках» (селяни-ести, що приїждять на масницю возити гуляючих петербуржців). Тільки в театрі не була, бо репертуар мало цікавий, а білети надзвичайно трудно дістати» (Українка Леся, 1978–1979, т.11: 167).

Але наш шлях до справжнього пізнання оточення Лесі Українки багато в чому був ще попереду. На цей момент я вже дещо знала про так званого Діда – знайомого Лесі Українки, приятеля киянина-іскрівця Віктора Крохмалю Якова Френкеля, революціонера-народника, який свого часу відбув покарання у горезвісній Петропавлівській в'язниці і дивом вибрався з неї. Всі троє – Лариса Косач, Віктор Крохмаль і «Дід» згадувалися разом у одних жандармських документах, які вже на той час дослідила львівська професорка Леоніла Міщенко (Міщенко, 1974: 84–85), одна з моїх літературознавчих вчителів, якій я пізніше присвятила свою книгу «Сподвижники» (Дибя, 2003) і з якою досить активно спілкувалась, працюючи над науковою темою «Леся Українка і Сергій Мержинський». Цьому дослідженню віддала десять років життя. Нова тема «Українська Плеяда» ще тільки проростала в мені.

А позаяк товаришем Михайла Косача, зображеним на фото, був, очевидно, Захар Френкель, то я й написала листа нащадкам Френкелів, вклавши у конверт ту сепійну копію світлин, з нетерпінням чекаючи на відповідь, якої все не було. Але якось,

поспішаючи на роботу, у коридорі біля ліфтів і поштових скриньок я побачила таке собі конфіті зі шматочків якогось листа, придивилась – не тільки знайомий прочерк, але й дрібні шматочки сепійної світлини... Зрозуміла, що хтось добрався до моєї поштової скриньки і невідомо з якого дива знищив листа з фотографією. Я була розгублена, не знала, що робитиму далі, не уявляла, що скажу на роботі і як повідомлю про це Френкелям. За декілька днів, оговтавшись від болю, шоку, нерозуміння, я таки наважилася знову написати онучкам Френкелів. І – о диво! – відповідь прийшла дуже швидко, конверта мені вручила особисто поштарка. Я відкрила його і побачила в листі слова підтримки, вони намагалися мене заспокоїти й розрадити, повідомивши, що, коли писали мені минулого разу, то копію свого листа залишили й собі. Отож надсилають його мені. А там усі необхідні мені відповіді.

Отже, йшлося про те, що поруч із Михайлом Косачем, який сидить за столиком праворуч, у центрі стоїть його друг Захар Френкель (1869–1970), а ліворуч сидить вродливий бородатий чоловік, друг і Михайла Косача, і Захара Френкеля Костянтин Левицький (1869–1919), який згодом став чоловіком молодшої сестри братів Френкелів Євгенії. Діти й онуки напевно знали, хто на цьому фото. Захар Григорович Френкель прожив дуже довге життя – сто років, став видатним вченим-гігієністом і геронтологом, академіком. Залишив великі й присутні спогади, у яких немало сторінок присвячено епізодам спілкування з другом Михайлом, родиною Косачів, творчості Лесі Українки, іншим друзям, зокрема киянам у Дерпті Галі (Ганні) Ковалевській та її чоловікові Євгенові Дегену. Він і через багато років не оговтався від передчасної втрати Михайла Косача. Фрагменти з його спогадів публікувалися у спеціальних мемуарних виданнях, присвячених Лесі Українці (Спогади про Лесю Українку, 1963: 276–282).

Варто зазначити, що й до сьогодні атрибуція цього фото зазнає помилкових трактувань. Навіть у роботах знаних дослідників родини Косачів та їхніх знайомих. Так у фундаментальній праці Тамари Скрипки «Родові гнізда Драгоманових-Косачів» бачимо неправильний ініціал у Костянтина Левицького «С.» (Скрипка, 2013: 129, іл. 63), а у монографічному дослідженні Лариси Мірошниченко «Михайло Косач. Твори. Переклади. Листи. Записи кобзарських дум» (Косач, 2017:117) у підтекстовці до цього ж фото зазначено, що

ліворуч сидить Костянтин, але не Левицький, а Арабажин (1866–1929) – ще один близький до молодіжного оточення Лесі Українки та Михайла Косача чоловік. Тому для порівняння у ілюстраціях також додаю кілька фотопортретів Костянтина Арабажина, з яких видно, що чоловік, зображений на груповому фото з Михайлом Косачем і Захаром Френкелем, має зовсім інше обличчя. Так само Скрипкою та іншими дослідниками неправильно підтекстовується фото у Петербурзі, 1903 р. (Скрипка, 2013: 147, іл. 81), де Костянтин Левицький знову має ініціал «С», а у Лариси Мірошніченко у вже згаданій вище книзі (Косач, 2017: 142) Кость Левицький знову названий Костем Арабажиним.

Поступово спілкування з нащадками родини Френкелів, вивчення матеріалів про цю родину, я відкривала її для себе, не перестаючи дивуватися й захоплюватись. Батьками Захара Френкеля були Григорій (1828–1914) та Єлизавета (1834–1910) Френкелі. Він – хлопчик-кантоніст, приписаний до військового відомства. Сирота, який не мав ніякої можливості одержати добру освіту, але дякуючи своїй невтомній праці та самоосвіті зумів, як кажуть, створити себе. Був насильно християнізованим, але зробив те, чого зазвичай євреям у царській Росії не дозволялося. Адже єврей мав право бути корчмарем, та землеробом – ні. А чоловік надзвичайно любив землю, плекав поле, город, сад. Згодом служив управляючим декількох поміщицьких маєтків, представників української шляхти. Найбільшим своїм багатством вважав родину і повну книг шафу в своєму домі. У Борисполі під Києвом познайомився з майбутньою дружиною Єлизаветою Бах, теж єврейкою. Але – що парадоксально – за своїм менталітетом вони почувалися природніми українцями. Любили носити українські вишиті сорочки, в домі постійно звучала українська пісня, читалися українські книжки. А читати дітей вчили... за «Кобзарем» Тараса Шевченка і віршами Лесі Українки. Френкелі мали десятеро дітей, усім дали добру освіту. Їхні сини Захар і Сергій дружили з Косачами.

Найстарший син Яків після звільнення з в'язниці став таким собі Тев'є-молочарем: мешкав на хуторі недалеко від Києва, тримав корів і постійно возив до міста свіженьке молоко (Две тетради Евгении Левицкой, 2005: 20). Писав вірші, мав багато дітей. Яків Френкель був організатором легендарної київської друкарні, за якою так довго полював горезвісний жандармський генерал Новицький. Коли ж



шриффт повністю стерся і його довелося міняти, то підпільники вночі перенесли старе обладнання в кущі під вікна кабінету генерала у день його народження (Діба, 2003: 149; Міщенко, 1974: 85).

Ще один брат Френкелів Сергій неодноразово згадується у листуванні Лесі Українки, адже був її щирим приятелем. Спілкувалися вони впродовж багатьох років, адже Сергій Григорович 1896 року успішно закінчив два факультети Київського університету: фізико-математичний та юридичний, отже мешкав одночасно із Косачами у Києві близько десяти років. Це він приїздив у гості до Косачів на Великдень 1900 року, коли Лариса Петрівна пекла мазурки, щоб пригостити двох Сергіїв – Мержинського і Френкеля (Українка Леся, 1978–1979, т. 11: 176).

По закінченні Київського університету Сергій Григорович учителював, у одній зі шкіл зустрів свою майбутню дружину Олену Олександрівну Брунзель (1881–1948), народжену в родині німця-залізничника. Показово те, що бабуся дружини Амалія Карлівна не знала російської, імперської, мови, а спілкувалася виключно українською та німецькою. У родині Сергія та Олени Френкелів було п'ятеро дітей. Коли вони підрости, батько, розповідаючи про свою молодість, зауважив, що у студентські роки мав симпатію до дуже хорошої дівчини, а вона до нього. Але згодом він її зрадив, одружившись із іншою дівчиною, молодшою від нього на дванадцять років. І це була їхня мама. А першою, зрадженою ним, дівчиною була Лариса Косач, письменниця Леся Українка. І повідав про те, що квартирував у Косачів разом із другом-грузином Нестором Гамбарашвілі (Мороз, 1992: 170). І у них обох була щира й сердечна симпатія з Ларисою. Нестор одружився першим, а незабаром звісткою про одруження порадував і Сергій. Доля ж Лесі Українки була вже поруч, але хлопці-квартиранти залишилися її друзями назавжди. До речі, у спогадах Олександра Моргуна йдеться тільки про Нестора Гамбарашвілі, Сергій Френкель не згаданий (Моргун, 1963: 431–432).

Саме Сергій Френкель повідомив Косачів про передчасну смерть однієї з найближчих подруг Лесі Українки Ганни Ковалевської (Деген) (Косач-Кривинюк, 2006: 378).

Дружина Сергія Френкеля була не тільки гарною вчителькою, а ще й один час співала в капелі «Думка». Але кращих одразу ж бачила

радянська влада й одразу ж виривала з корінням: пройшла через репресії за своє яскраво виражене українство.

Маємо важливі свідчення Сергія Френкеля у Ольги Косач-Кривинюк (Косач-Кривинюк, 2006: 339, 360, 377–378, 388, 440).

Репресії торкнулися декілької гілочок родинного древа Френкелів. Приятель Михайла Косача К. Левицький зі студентських років брав активну участь у революційних рухах, переслідувався царською владою. І хоч він досить рано помер, але і його нащадкам не забули того, що він ніколи не приймав агресивного ленінського вчення. За походженням поляк, але за душевним складом українець. Доля його була дуже важкою. Спершу Френкелі й Косачі дуже переживали за Костя Левицького, коли у нього несподівано померла перша дружина, а з нею й новонароджена дитина молодого подружжя. У другому шлюбі з Френкель теж спокою не було, адже родина жила на нелегальному становищі. Навіть по його ранній смерті, вже за радянської влади, вдова постійно боялась арешту. І не дарма, бо тепер вже взялися за дітей.

Небагатьом відомо, що творцеві «катюші» Іванові Терентійовичу Клейменову (1899–1938) не судилося побачити тріумфальний поступ свого дітища дорогами війни, бо він був заарештований задовго до бойових дій командою майбутнього генералісимуса-переможця, як «ворог народу», і розстріляний. А його ім'я надовго викреслене з історичних джерел. Іван Клейменов був чоловіком дочки Костянтина Левицького та Євгенії Френкель Маргарити Левицької, в одруженні Клейменової (1900–2000). У 1930 році Клейменов – співробітник радянського торгпредства в Німеччині, потім був керівником Реактивного науково-дослідного інституту (Две тетради Евгении Левицкой, 2005: 5), в якому працювали С. Корольов та В. Глушко (там само: 183). Дуже цікаву версію назви смертоносної ракетної установки, у створенні якої брав участь зять Френкелів-Левицьких, дає моя колега й співавторка в дослідженнях про Ольгу Косач-Кривинюк Олександра Шалагінова (Рушай), родичка класика польської літератури Ярослава Івашкевича: «<...> страшна ракетна установка “катюша” і її винахідник поляк (один з винахідників. – А. Д.). Мені стало ясно, що назва походить від польського слова “KATUSZA” – катуша, що означає тортури, страждання, муки. На фронті російською було більш зрозуміло “катюша» (відповідно до популярної у ті роки пісні. – А. Д.). В

українській мові це поняття відоме: кат-палач, катувати-мучити, катівня-застінок, каторга і т.д. Це старе слово з групи індоєвропейських мов з тим же значенням. Наприклад: англійською to cut – сікти, рубати, кришити. Від цього “котлета”, тобто посічене м’ясо. У поляків був вираз “посікти” шаблями ворогів на “капусту”» (Олександра Шалагінова. Лист до Алли Диви від 6 червня 2021 р.). Але повернімося до долі Івана Клейменова. Скільки добивалися його звільнення рідні, зокрема дружина! Не допомогли навіть старання самого Михайла Шолохова, який врятував від репресій багатьох станичників із Вешенської, але не зумів врятувати друга Клейменова...

У нещодавно нами з Олександрою Шалагіновою виданій книзі «Найкраща лілея з родинного саду Косачів» є цілий розділ про унікальну родину киян Кобилків-Сидоренків, які були близькими приятелями родини Ольги Косач-Кривинюк і одержали від Косачів у подарунок альбом українських національних узорів Олени Пчілки (Дива & Шалагінова, 2020: 98, 246]. Такий же альбом було свого часу подаровано родині Сергія Френкеля. Пізніше його і ряд інших матеріалів з родини Френкелів передали до Київського музею Лесі Українки. Тодішній заступник директора з наукової роботи п. Степан Кабан на основі цих матеріалів зробив публікацію «Поранені сторінки» (Кабан, 1987). Чому «поранені»? Бо в дім Френкелів у селищі Високому під Харковом, так само, як і в будинок моїх рідних у Бучі, у часи Другої світової потрапив снаряд, була пожежа, і альбом узорів серйозно постраждав, як і прострілений родинний альбом моєї бабусі Людмили.

Родина Френкелів також передала музеєві копію прошення студентів Юр’ївського (Дерптського) університету Захара Френкеля (медичний факультет) та Костянтина Левицького (юридичний факультет) на ім’я директора Історико-Філологічного інституту князя Безбородька у місті Ніжині та гімназії при цьому ж інституті, датованого 26 серпня 1894 року про те, що під тиском колишнього директора та завідувача гімназії і погрозами про можливу заборону на видачу документів для вступу до університету, не дивлячись на відмінні успіхи в навчанні та добру поведінку, вони змушені були повернути до канцелярії Ніжинської гімназії групові знімки свого випуску, а тепер все ж просять вислати ті фото на згадку про роки

навчання в Ніжині. Під прошенім наведено адресу: «г. Юрьевъ, Mühlenstr[asse], 10» [Музей Лесі Українки, Д-2866/1 – 2].

Розбираючи завали після пожежі у Високому, родина знайшла три аркушки знищеної книги – альбому українських узорів Олени Пчілки. Вгорі на титульному аркуші зберігся автограф дарчого напису:

«Вельмишановному Сергію Френкелю, прошу не забувайте авторку». Нижче заголовок – «Український орнамент. Собрала Ольга Косачева».

Посеред сторінки – портрет авторки: молода, вродлива жінка в українському вбранні з чудовою вишивкою по білих рукавах (Кабан, 1987: 24). Ці постраждалі сторіночки разом з іншими матеріалами родинного архіву Френкелі передали до Київського музею Лесі Українки, а тодішній заступник директора музею з наукової роботи Степан Кабан зробив про це спеціальну публікацію «Поранені сторінки» (Кабан, 1987). За тими узорами бабуся Олена вчила онучок Галину та Лідію вишивати.

Мені пощастило спілкуватися листовно з дочками Наталії Френкель Лідією та Галиною, а з їхніми дочками, правнучками Сергія Френкеля Тетяною Натус з Петербурга і Ольгою Лісіциною з Москви ми навіть зустрічалися у Києві. 4 січня 1990 року музей відвідали онука С. Френкеля Галина Вікторівна Борковська та племінниця С. Френкеля Валентина Павлівна Кондевська. 5 січня того ж року Г. Борковська за дорученням сестри Лідії Вікторівни Борковської передала до фондів музею два фото: 1) Леся Українка. 1896 р. (з дарчим написом Лесі Українки Сергію Френкелю). Фото було подароване в час закінчення Сергієм Григоровичем університету і його виїзду на роботу до Полтави. Цей фотопортрет Лесі Українки 1896 року з фотоательє Лазовського у Києві з автографом дарчого напису письменниці: «Дорогому товаришу панові Сергієві Френкелеві од Лесі Українки» [Музей Лесі Українки, КН-7627, ФО-2486]; 2) С. Френкель (крайній праворуч у другому ряду) серед студентів та викладачів Київського університету Святого Володимира на практичних заняттях. 27 квітня 1895 р. (Музей Лесі Українки, КН-7628, ФО-2487).

Нам відомий також фотопортрет Сергія Френкеля 1898 року з ательє І. Хмілевського в Полтаві з дарчим написом: «Полтава 1820/III98 року

На спомін вельмі шановним Петру Антоновичу и Ользі Петровні од Сергія Френкеля», збережений у фонді Олени Пчілки (Відділ рукописних фондів і текстології ІЛ, ф. 28, од. зб. 2282). В ілюстраціях маємо також кілька фотопортретів Захара Френкеля.

Показово те, що у родинному альбомі Френкелів-Левицьких «дети одеты особенно нарядно, на женских и детских платьях – украинская народная вышивка <...>».

Хозяйка альбома из всех хранящихся в нем изображений больше всех любила маленькую карточку, где она снята в шестнадцать лет. На ней – белое платье с украинской вышивкой, на шее в несколько рядов бусы. Лицо юное – спокойное, безмятежное, кровь с молоком.

Коса, как водилось тогда у всех девушек» (Две тетради Евгении Левицкой, 2005: 199).

Спогади Захара Френкеля про многотрудне життя його самого, родини, дружбу з Косачами рясно пересипані українськими словами, які органічно увійшли в контексти родини. Тата і маму вони не називали інакше, ніж «батьки», знали й співали постійно безліч українських пісень. Співпрацювали з гуртком «Плеяда», в якому Френкелів з оточенням Лесі Українки також поєднала Україна.

Спілкування з нащадками Якова, Захара, Сергія та Євгенії Френкелів дало можливість розшифрувати багато важливих моментів біографій цих людей, увиразнило важливі епізоди з листування Лесі Українки, де були згадані ці люди. Вони ж надали дослідникам документальні матеріали про свою сім'ю, які я частково використовую у цій науковій розвідці: Две тетради Евгении Левицкой, 2005; История семьи Френкель; Матеріали до генеалогічного древа Френкелів; Френкель, 2009; Френкель, З. Предисловие. Авторизований машинопис. Знаємо тепер дати життя кожного з них та інші важливі факти до життєпису представників цієї родини, маємо безцінні фотооригінали, які показали нам, дослідникам творчої спадщини Лесі Українки та її життєвого шляху, те, якими ж були ці люди, що стільки років були поруч із Косачами, ідентифікувавши кожного з них. Все це можна буде використовувати зокрема у статтях до майбутньої Енциклопедії Лесі Українки, необхідні для посилань і коментування, дають можливість атрибутувати нові й нові епізоди та документи, ще раз підтверджуючи те, що поруч із письменницею не було нецікавих, неінтелектуальних, непатріотичних, незреалізованих професійно

людей, адже більшість її знайомих і друзів беззаперечно були патріотами України, звитяжно працюючи для її повсякчасного поступу.

### Література

- Відділ рукописних фондів і текстології Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка Національної академії наук України.
- Две тетради Евгении Левицкой (2005). Письма автора «Тихого Дона» / Публикация Льва Колодного. Москва: Голос-Пресс.
- Диба, А. (2003). Сподвижники: Леся Українка у колі соціал-демократів. Київ: Основні цінності.
- Диба, А., Шалагінова, О. (2020). Найкраща лілея з родинного саду Косачів. Київ: Саміт-книга, 2020. – 256 с.
- История семьи Френкель. Урывки. Електронна версія надана родиною Френкелів.
- Кабан, С. (1987). Поранені сторінки. *Україна*, 23, 24.
- Косач-Кривинюк, О. (2006). Леся Українка: Хронологія життя і творчості. Репринтне видання. Луцьк: Волинська обласна друкарня.
- Косач М. (2017). Твори. Переклади. Листи. Записи кобзарських дум / упоряд., авт. приміт., біографія Л. Мірошниченко. Київ: Комора, 2017.
- Леся Українка (1971). Документи і матеріали. 1871–1970. Київ: Наукова думка.
- Українка, Леся (1978–1979). Зібрання творів: У 12-ти т. Київ: Наукова думка. Т. 10–12.
- Листи представників родини Френкелів до Алли Диби. Особистий архів А. Г. Диби. Автографи.
- Матеріали до генеалогічного древа Френкелів. Електронна версія. Надано родиною Френкелів.
- Міщенко, Л. (1974). Політична поезія Лесі Українки: Соціальний генезис і естетична природа. Львів: Вища школа.
- Моргун, О. (1963). На провесні то було... (Спогади про Лесю Українку). *Визвольний шлях*, Т. IV, Кн. 4, 420–434; 538–553.
- Мороз, М. (1992). Літопис життя і творчості Лесі Українки. Київ: Наукова думка.
- Скрипка, Т. (2013). Родові гнізда Драгоманових-Косачів: Їх устрій та культура. Київ: Темпора.
- Спогади про Лесю Українку (1963) / Упорядкування, вступна стаття та коментарі А.І. Костенка. Київ: Радянський письменник.
- Френкель, З. (2009). Записки и воспоминания о пройденном жизненном пути. Санкт-Петербург: Нестор-История, 2009.
- Френкель, З. Предисловие. Авторизований машинопис. 10 с. З архіву родини Френкелів.

## References

Department of Manuscripts and Textology of the Taras Shevchenko Institute of Literature of the National Academy of Sciences of Ukraine.

*Dve tetradi Yevhenii Levitskoi* (2005). Pisma avtora "Tikhogo Dona" [Two notebooks by Yevhenia Levytska. Letters of the author of "Tikhii Don"]. Moskow: Holos-Press (in Russian).

Dyba, A. (2003). *Spodvyzhnyky: Lesya Ukrainka v koli sotsial-demokrativ* [Companions: Lesya Ukrainka in the circle of Social Democrats]. Kyiv: Osnovni tsinnosti (in Ukrainian).

Dyba, A., Shalaghinova O. (2020). *Naykrashcha lileya z rodynnoho sadu Kosachiv* [The best lily from the Kosach family garden]. Kyiv: Sammit-knyha (in Ukrainian).

*Istoria semii Frenkel* [The story of the Frenkel family]. Excerpts. The electronic version is provided by the Frenkel family (in Russian).

Kaban S. (1987). Poraneni storinky [Wounded pages]. *Ukraina*, 23, 24 (in Ukrainian).

Kosach-Kryvnyiuk, O. (2006). *Lesya Ukrainka: Khronologiya zhyttya i tvorchosti* [Chronology of life and work]. Lutsk: Volyn regional printing house (in Ukrainian).

Kosach, M. (2017). *Tvory. Pereklady. Lysty. Zapysy kobzarskykh dum* [Writings. Translations. Letters. Records of kobzar thoughts]. Kyiv: Komora (in Ukrainian).

*Lesya Ukrainka. Dokumenty i materialy* (1971) [Documents and materials]. 1871-1970. Kyiv: Naukova dumka (in Ukrainian).

Ukrainka Lesya (1978–1979). *Zibrannnya tvoriv* [Collection of works]: In 12 volumes. Kyiv, V. 10–12 (in Ukrainian).

*Lysty predstavnykiv rodyny Frenkeliv do Ally Dyby* [Letters from members of the Frenkel family to Alla Dyba]. Personal archive of A. Dyba. Autographs (in Russian).

*Materials for the Frenkel family tree. Electronic version. Provided by the Frenkel family* (in Russian).

Mishchenko, L. (1974). *Politychna poesiya Lesi Ukrainky: Sotsialnyi genesys i estetychna pryroda* [Lesya Ukrainka's political poetry: Social genesis and aesthetic nature]. Lviv: Vyshcha shkola (in Ukrainian).

Morgun, O. (1963). Na provesni to bulo... (Spogady pro Lesyu Ukrainku) [In the spring it was ... (Memories of Lesya Ukrainka)]. *Vyzvolnyi shlyakh*, T. IV, Кн. 4, 420–434; 538–553 (in Ukrainian).

Moroz, M. (1992). *Litopys zhyttya i tvorchosti Lesi Ukrainky* [Chronicle of the life and work of Lesya Ukrainka]. Kyiv: Naukova dumka (in Ukrainian)

Skrypka, T. (2013). *Rodovi gnizda Dragomanovykh-Kosachiv: Ikh ustrii ta kultura* [Family nests of Drahomanov-Kosachs: Their structure and culture]. Kyiv: Tempora (in Ukrainian).

*Spogady pro Lesyu Ukrainku* (1963) [Memories of Lesya Ukrainka] / Arrangement, introductory article and comments by A. Kostenko. Kyiv: Radyanskyi pysmennyk (in Ukrainian).

Frenkel, Z. (2009). *Zapiski i vospominaniya o proidennom zhyznennom puti* [Notes and memories of the traversed life path] St. Petersburg: Nestor-Istoria (in Russian).

Frenkel, Z. *Predislovie* [Preface]. Authorized typing. p.10. From the archives of the Frenkel family (in Russian).

**Alla Dyba. Destroyed Photo, Injured Pages, Legendary “Katyusha” and Kosach’s Easter Guests.** The purpose of scientific research is the need to identify materials for biographies of members of the Frenkel family, who were once close friends of Mykhailo and Larisa Kosach, search for facts, original photographs, origins and ways of research, thinking about further research and analysis of possible and real achievements. Study of memoirs, documents, epistolary and establishment of the truth on the basis of available and for the first time searched in the process of studying authentic sources. Critical verification of misinterpretations in well-known publications on this topic. Communication with the descendants of Serhii, Jakov, Yevhen and Zakhar Frenkel, history of this family, which gave Ukraine bright representatives of the Ukrainian political nation (the Frenkel family includes Jews, Germans, Poles, Russians, and Ukrainians), who were destined not only to make a significant contribution to science, literature, pedagogy, and political life of their time, but also to undergo a lot of radiation in pre-October and Soviet times, having survived arrests, repressions, and some even executions. In-depth study of the materials of the Taras Shevchenko Institute of Literature of the National Academy of Sciences of Ukraine and the Lesia Ukrainka Museum in Kyiv, important publications of other researchers on this topic, encyclopedic and monographic publications. Comparative analysis of the found elements of information accumulation and involvement of these results in the expansion of certain details, facts, personalities used with Lesya Ukrainka and her homeland, mutual friends - Kovalevsky - Degen, Krokmal, Kistyakivsky, Kartashevsky, Fotii Krasitsky and, among others, literary circle "Pleiada". I am also talking about the stay of Kosachs in Kyiv, Dorpat (now Tartu, Estonia), St. Petersburg and Poltava region. The story involves many interesting, sometimes tragic episodes from the biography of the heroes, the communication of their descendants with the staff of the Kiev Museum of Lesya Ukrainka. Certain allusions to the creative destiny of Serhiy Korolyov (in plots with Frenkel's son-in-law Ivan Kleimenov) and the unique Kyiv family of Kosach-Kryvinyuk's friends Kobylkiv-Sydorenko are also involved.

**Keywords:** memories, attribution, autograph, gift inscription, photo originals, documents, epistolary, repressions.

---

Диба Алла Георгіївна – письменниця, науковий співробітник Інституту літератури імені Т. Г. Шевченка НАН України, dyba@ukr.net



Валентина Прокіп

## До питання про передатування листів Лесі Українки

Листи Лесі Українки публікують від 1911 р.: ще за життя адресантки М. Павлик, упорядковуючи добірку «Переписка Михайла Драгоманова з Михайлом Павликом», розмістив у ній разом кілька коротких кореспонденцій мисткині. Згодом чимало її епістолярних текстів було надруковано в наукових збірниках і в періодиці України й за кордоном. Відтоді світ побачило шість багатотомних видань творів письменниці, у чотирьох з яких значне місце посідає її листування (у 5-ти (Київ, 1951–1956), 10-ти (Київ, 1963–1965), 12-ти (Київ, 1975–1979) і 14-ти томах (Луцьк, 2021)); фундаментальна праця О. Косач-Кривинюк «Леся Українка. Хронологія життя і творчості» (Нью-Йорк, 1970), в основі якої – мемуарні свідчення, документи, листування родини Драгоманових-Косачів, зокрема й Лесі Українки; окреме видання листів Лариси Косач-Квітки у 3-х томах (Київ, 2016–2018) тощо. Паралельно текстологи й упорядники працювали над датуванням кожного з віднайдених і підготовлених до друку епістолярних текстів, значна частина яких потребувала додаткового дослідження щодо цього питання. У статті окреслено загальні принципи датування (подекуди передатування) науковцями листів Лесі Українки й труднощі, пов'язані здебільшого з існуванням у тогочасному суспільстві подвійного літочислення (юліанського та григоріанського календарів) й з поодинокими механічними помилками в записі самих адресантів, зокрема й Лариси Косач-Квітки. Зосереджено увагу на окремих кореспонденціях письменниці, на прикладі яких показано принципи роботи текстолога над встановленням точної або орієнтовної дати написання тексту і важливість такої праці. У публікації йдеться про уточнення й виправлення датування деяких листів Лесі Українки, опублікованих із відповідними коментарями в Повному академічному зібранні творів письменниці в 14 томах. Стаття привертає увагу дослідників до порушеної проблеми, адже загалом датування (передатування) епістолярних текстів стає предметом дослідження науковців здебільшого принагідно.

**Ключові слова:** епістолярний текст, лист, адресантка, адресант, абсолютне (точне) датування, відносне (орієнтовне) датування, передатування.

### Вступ

Нині в науковців не викликає жодного сумніву теза щодо важливості питання датування художнього, публіцистичного чи

епістолярного тексту письменника: дослідження будь-якого твору буде неповним без визначення точної або хоча б орієнтовної дати написання підготовленого до друку тексту. Без цього не може обійтися сьогодні також сучасна видавнича практика: хронологічний чи жанрово-хронологічний принцип розташування творів став загальноприйнятим і для критичних, і для науково-популярних видань, а упорядники здебільшого подають хоча б мінімальну інформацію про історію їхнього написання. Якщо ж ідеться про академічне зібрання, у якому приміткова база та науковий коментар мають бути найбільш повними, текстологу необхідно прикласти максимум зусиль, показати все своє вміння, аби встановити дату написання тексту й прокоментувати її. Здавалося б, досліднику епістолярної спадщини щодо цього поталанило найбільше, адже адресант в основному датував свої листи, начебто позбавляючи науковця необхідності розмірковувати над таким важливим питанням, однак не все так однозначно, особливо коли йдеться про епістолярій Лариси Косач-Квітки. Донині це питання лише принагідно висвітлювалося текстологами. Більшість із праць – це передмови до видань листів письменниці, де переважно подано загальну характеристику її епістолярію (Українка, 1951–1956; Українка, 1965; Українка, 1975–1979; Українка, 2016–2018), або ж короткі статті, які присвячено вивченню окремих листів мисткині, найчастіше виявлених напередодні й оприлюднених у цих же публікаціях (Варварцев, 1982; Мірошніченко, 2008). Значно рідше трапляються розвідки щодо питання датування окремих епістолярних текстів Лариси Косач-Квітки (Шацька, 2019). Цей аспект не було досліджено й у комплексній праці В. Святювця «Епістолярна спадщина Лесі Українки» (1981): упорядкувавши напередодні виходу монографії останній том видання «Леся Українка. Зібрання творів у дванадцяти томах» (Українка, 1975–1979: 12), автор здебільшого спрямував зусилля на вивчення теми зв'язків листів письменниці з її художньою творчістю, залишивши поза увагою проблеми джерелознавчо-текстологічного характеру.

### **Теоретичний базис**

У статті не ставимо собі за мету проаналізувати всі епістолярні тексти Лесі Українки щодо датування, зупинимося лише на загальних тенденціях й виокремимо один із найбільш цікавих, на нашу думку, випадків, коли уточнена дата написання опублікованого раніше листа

драматургині дає можливість її біографам додати до життєпису мисткині деякі деталі її перебування в Європі, зокрема в Берні, у травні 1902 р. Для досягнення поставленої мети використано як загальнонаукові (спостереження, порівняння, аналіз, синтез, узагальнення тощо), так і конкретно-наукові методи дослідження, зокрема текстологічні.

### **Виклад основного матеріалу**

Усі епістолярні тексти Лесі Українки щодо датування умовно можна поділити на три групи – датовані, недатовані й частково датовані<sup>1</sup>, проте незалежно від категорії кожен із них щодо цього питання потребував ретельної дослідницької роботи, бо, як зазначав С. Рейсер, навіть авторське датування не завжди є абсолютним і в будь-якому випадку зобов'язує текстолога до контролю (Рейсер, 1978: 75). У цьому напрямку працювали упорядники практично всіх публікацій творчої спадщини Лариси Косач-Квітки, ретельно встановлюючи якнайточніші дати написання її текстів, зокрема й епістолярних. Ще 1911 р. М. Павлик, уперше оприлюднюючи деякі кореспонденції Лесі Українки в добірці «Переписка Михайла Драгоманова з Михайлом Павликом», у примітці до її листа В. М. Крохмалю від 22.II.1895 щодо цієї дати в автографі зазначив: «Так виразно в моїй копії з 1896 р.; не находячи оригіналу, не знаю, чи й там так; але повинно бути „III” (марта)» (Павлик, 1911: 228). Звісно, досліднику варто бути особливо обережним із копіями: нерідко вони, особливо рукописні, можуть привести до хибних тверджень і висновків, але іноді через втрату оригіналу це єдина можливість ознайомитись із текстом (значна частина епістолярію Лесі Українки збереглася тільки завдяки копіям). У випадку ж зі згаданим вище листом до В. Крохмалю в автографі, очевидно, дату написання було вказано таки помилково – 22/II замість 22/III (Українка, 1895: 1).

Подібні описки в адресантки бували не раз. Про одну з них, наприклад, ідеться в розвідці А. Шацької «Датування і місце написання одного листа Лесі Українки» (Шацька, 2019). Дослідниця аргументовано доводить, що кореспонденцію, датовану Ларисою Косач 2 січня 1881 р., насправді написано в Києві роком пізніше,

---

<sup>1</sup> У листах раннього періоду Леся Українка, наприклад, не завжди вказувала повну дату написання, обмежуючись числом і місяцем, іноді днем тижня. У таких випадках текстологам й упорядникам попередніх видань довелося встановлювати їх за змістом тексту, поштовим штемпелем, почерком адресантки тощо.

тобто 2 січня 1882 р. У Повному академічному зібранні творів Лесі Українки в 14-ти томах цей лист із відповідними коментарями справедливо подано серед епістолярних текстів 1882 р. (Українка, 2021:11, 56; 452).

Найчастіше механічну помилку спостерігаємо в датуванні листів Лесі Українки, надісланих з-за кордону, коли письменниця вказувала в автографі подвійну дату – за юліанським і григоріанським календарями (на території Російської імперії, на відміну від Європи, до 1918 р. офіційно користувалися старим стилем). Наприклад, лист до О. Кобилянської Лесею Українкою датовано 12–24.III.1901 р. (Українка, 1901: 1), проте, очевидно, його написано 12 (25) березня 1901 р.: різниця між календарями у ХХ ст. становила 13 днів, тоді як роком раніше (1900) – 12. Таку ж неточність, приміром, Леся Українка допустила й у листі до І. Франка від 9 (22) серпня 1903 р., зазначивши на першій сторінці іншу дату – «9–21.VIII.1903» (Українка, 1903: 47). Очевидні описки в обох текстах виправлено текстологами ще в попередніх виданнях, щоправда, без обґрунтування, у першому випадку навіть без застереження (Українка, 1975–1979: 11, 216; 433). Зрештою, правильно встановити подвійну дату адресантці іноді було не так просто: крім різниці в календарях, треба було врахувати, наприклад, чи високосний рік, пам'ятати про кількість днів у кожному місяці тощо. До речі, не раз саме з цієї причини Леся Українка затримувалася з привітаннями рідних: «Люба Лілея, я не поздоровила тебе з іменінами, бо різні стілі календарні збили з толку» (Українка, 2021: 13, 124).

Подвійне літочислення кінця ХІХ – початку ХХ ст. викликає чи не найбільше труднощів у текстолога, який працює з епістолярієм Лесі Українки. Уже починаючи з поїздки у Відень через Львів, тобто з 1891 року, письменниця використовувала для датування власної кореспонденції різні або ж відразу обидва календарі, залежно від адресата, місця написання листа, терміну мандрівки тощо. Якщо спочатку вона вживала для цього григоріанський календар не так часто, здебільшого адресуючи листи в Європу, якою для неї був і Львів, то під час своїх наступних довготривалих подорожей в основному переходила на григоріанський календар або ж датувала кореспонденцію подвійно. З'ясувати, про який саме стиль у конкретному листі письменниці йдеться, нерідко дуже складно. Чудово, якщо зберігся конверт (приміром, так було з окремими

текстами, адресованими О. Кобилянській) або ж це була листівка, на якій чітко видно поштовий штампель. У більшості випадків встановити, за яким календарем датовано лист, можливо лише за поштовим штампелем конверта і поодинокими відповідями адресатів, якщо такі збереглися (наприклад, іноді у випадку з листами до М. Павлика, який мав звичку збирати свої ж кореспонденції для власного архіву), або ж за змістом. У зв'язку з цим, зокрема, в 14-томному зібранні творів Лесі Українки датування низки листів уточнено. Як наслідок, деякі тексти переставлено на відповідне місце в хронологічному порядку. У кожному випадку зазначено попереднє датування дослідників і вказано підстави для його зміни. Приміром, у книзі О. Косач-Кривинюк «Леся Українка. Хронологія життя і творчості», ймовірно, помилково не враховано, що літочислення в Болгарії велося за юліанським календарем до 31.03.1916 р. Це спричинило кілька помилок у датуванні листів письменниці того періоду й у самому виданні, і в наступних публікаціях науковців, які використовували «Хронологію...» як джерело.

Але найскладніше текстологу, коли йдеться про недатований лист або епістолярний текст, що зберігся без початку чи фрагментарно. Допомогти досліднику в цьому випадку може поштовий штампель, примітка адресата про дату отримання (як відомо, так іноді робив М. Грушевський, О. Маковей), датування листів і дописок на звороті та, без сумніву, сам зміст. Один із таких автографів зберігається в Слов'янській бібліотеці у Празі (Ф.Т-LU1. Од. зб. 39), датований у фондах 5 травня 1902 р. Це дописка Лесі Українки до листа невідомого адресанта М. Кривинюку, яку вперше опублікувала в «Хронології...» Ольга Косач-Кривинюк (Косач-Кривинюк, 1970: 620–621). Упорядниця, відповідно до принципів видання, датувала його за юліанським календарем – 22 квітня 1902 р. Таку ж дату подано в праці М. Мороза «Літопис життя та творчості Лесі Українки» (Мороз, 1992: 326). В обох виданнях не було зазначено місце написання, що потребувало додаткового з'ясування. Викликав неабиякі сумніви щодо датування і сам короткий, проте багатослівний зміст тексту<sup>1</sup>:

*Дорогий брате! Оце додаю Вам скільки слів, а довгий лист мій все ще in spe<sup>2</sup>, бо я сьогодні почувуюся втомлено та й іритуюся тим,*

---

<sup>1</sup> Текст листа Лесі Українки подано з дотриманням правопису адресантки.

<sup>2</sup> Сподіваний, у надії (лат.).

що нічого виразного з проф. Sahli поки що не виходить.

Сподіваюсь, Ви досі маєте вже всю коректу. Я хотіла зкоррегувати сама (досі було б вже скінчено) і вже взяла коректу до своїх паперів, та К[узьма]<sup>1</sup>, отримавши Вашу грізну інструкцію, забрав її назад від мене і тепер справа знов “поза сферою мого безпосереднього впливу”. Однак пишіть мені, чи не можу що зробити, поки тут, — з охотою зроблю.

Тим часом будьте здорові. Стискаю руку Вашу.

Леся (Лист до М. Кривинюка, 1902: 4)

Текст дописано до російськомовної кореспонденції, датованої 5/V.02. Поряд запис червоним олівцем, зроблений рукою О. Косач-Кривинюк, – 22/IV. Лист, у якому йдеться про конспіративні справи, ще потребує додаткового вивчення істориків, як і з'ясування прізвища адресанта, з яким Лариса Косач познайомилася і, очевидно, як мінімум, кілька днів спілкувалась у Швейцарії<sup>2</sup>:

5/V.02

Дорогой М [ихаил] В[асильевич]!

Начну с изліяній. Не смотря на наше сравнительно краткое знакомство мнѣ Вас не достает.

Отчего от Вас еще нѣтъ письма? К[а]к кончилось дѣло Ив[ана]<sup>3</sup>? Если хорошо и если он не захватил то нужно бы Вам поухать. Да и вообще если Вы не очень заняты то с'ѣздите туда и выясните во 1-х вопрос о платѣ и во вторых необходимо узнать к[а]к часто и сколько приблизительно он может выработать. Очень выяснитъ вопрос о скорости. Можно ли устроить так, чтобы через 4-5 послѣ того, к[а]к ему доставлен будет материал, он все окончательно приготовил. Получали ли письма от прикащика и что он пишет? Вы всегда сообщайте содержание писем прикащика.

Когда Вы собираетесь ухатъ и рассчитываете ли потом вернуться в Л[ьвов]? Наши дума[ю]т послать в Л[ьвов] одну госпожу, когда Вы будете собираться уѣзжать. Полагаете ли Вы, что это нужно?

<sup>1</sup> Йдеться про Ляхоцького Антона (Антіна) Михайловича (псевдонім Кузьма; [1853]–1918) – політичного емігранта з Росії, співзасновника і видавця «Української друкарні» в Женеві, де було опубліковано понад 100 видань українською та російською мовами, зокрема збірники «Громада» й деякі брошури Групи УСД; давній приятель М. Драгоманова і Лесі Українки.

<sup>2</sup> Подаємо повний текст листа невідомого адресанта з дотриманням його правопису (окремі механічні помилки та описки виправлено без застереження). Авторські скорочення розшифровуємо в квадратних дужках.

<sup>3</sup> Встановити особу не вдалося.

Получили ли Вы 25 гульд[енов]? Имѣете ли извѣстія от Ваших из К[иева]? От этого телеграммы нет значит скверно. Его очень ругают за то, что он так поступил т[ак] к[а]к у него были оказывається спѣшныя порученія. От предидущаго получаютя извѣстія и он очевидно рѣшил немного попутешествовать там.

Нагрудники вы вѣрно получили и ругаете вѣрно за то что они недостаточно изящны. Но я их купил второпях перед самым от'ѣздом и выбирал их Кос.<sup>1</sup> Впрочем если темн. суждено погибнуть то он погибнет не смотря на неизящныя воротники у [Ко]с.

Пишу у панны Леси, которая явилася третьяго дня к В. С.<sup>2</sup> через 15 минут послѣ моего пріѣзда. Вчера были с ней на русском балу. Рѣдко встрѣчал такого симпатичного умного и разносторонняго человѣка. Ей вѣрно придется прожить здѣсь нѣсколько дней пока профес. ее примет. Здоровья ея по ея словам недурно.

Я остаюсь здѣсь до слѣдующаго воскресенья. Отвѣтьте пожалуйста немедленно. Мой горячій привѣт всѣм товарищам и в особенности Ст.<sup>3</sup> Не забывайте меня и в Нью-Йоркѣ. Крѣпко обнимаю Вас.

Ваш [Я.]<sup>4</sup>

Бываете ли у П[авлика]? Что Вы предприняли по поводу водевиля? Не откладываете дѣла в долгій ящик и дѣйствуйте энергично. У П[авлика] кажется имѣются знакомые, кот[орые] смогут повліять на директора театра. Всего хорошого.

NB Получились ли вещи из Черн[овцов]? Если нѣтъ то напишите немедленно (т[о] е[сть] попросите П[авлика?]) к[а]к мы условились. Да, нужно также узнать не может ли сынъ Ив[ана] замѣнить его, если Ивана на цѣлый мѣсяцъ. Когда госпожа явится перед Вашим от'ѣздом к Вам, то она передаст условленный знак. Я однако не увѣрен запомнил ли я его дословно. Поэтому не обращайтесь вниманія,

---

<sup>1</sup> Встановити особу не вдалося.

<sup>2</sup> Встановити особу не вдалося.

<sup>3</sup> Можливо, йдеться про Стешенка Івана Матвійовича (1873–1918) – українського громадсько-політичного діяча, літературознавця, письменника, перекладача, політика та урядовця УНР. За деякими джерелами, 1896 р. у Києві разом із Лесею Українкою заснував Групу УСД, на той час займався збиранням коштів для фінансування видань цієї соціал-демократичної спілки.

<sup>4</sup> Встановити особу адресанта не вдалося, підпис нерозбірливий.

<sup>5</sup> ...если Ивана на цѣлый мѣсяц. – У цьому реченні, очевидно, пропущено слово; імовірно, «заберуть», «арештують», «відрядять» тощо.

*если будет маленькая неточность* (Лист до М. Кривинюка, 1902: 1–4).

Зміст обох епістолярних текстів свідчить, що адресанти на час написання листа перебували в Берні, де тоді й практикував відомий швейцарський лікар Герман Салі (1856–1933) – автор підручника про клінічні методи дослідження (1894) й фундаментальної праці, присвяченої питанням імунітету у хворих туберкульозом та застосуванню туберкуліну в їх лікуванні (1906): упродовж 1888–1929 рр. професор працював тут на посаді ординатора (головного лікаря) університетської клініки внутрішньої медицини. У кінці ХІХ – на початку ХХ ст. у цьому європейському місті також мешкало чимало емігрантів з Росії. Наприклад, у листі до Лідії Драгоманової-Шишманової від 1 (14) травня 1902 р. Леся Українка згадувала Хаїма Осиповича Житловського – відомого публіциста і політичного діяча, доктора філософії, лідера і теоретика Соціалістичної єврейської робітничої партії (1905): напередодні своєї поїздки в Швейцарію письменниця просила кузину писати їй у Берн на його адресу Ціглерштрассе, 35 і додавала: «Се я вже збираюсь виїздити з Сан-Ремо. Думаю виїхати 20.V (значить, поки сей лист до тебе дійде, я вже виїду)» (Українка, 2021: 13, 109). Таким чином, 22 квітня (5 травня) 1902 р. Леся Українка була ще в Сан-Ремо і тільки планувала майбутню подорож.

Коли ж написано лист із Берна? Очевидно, 25 (за н. ст.) травня 1902 р., тобто 12 (25).05.1902 р. виправивши механічну помилку невідомого адресанта (25 замість 5), можемо чітко прослідкувати подальшу хронологію подій. Уже 28 (за н. ст.) травня 1902 р., тобто через кілька днів, Леся Українка в листі до М. Кривинюка з Цюриха розповіла йому про свою поїздку в Берн і консультацію в професора Салі, яка відбулася напередодні: «Я вам хутко пришлю телеграму, куди подамся з Цюриха. Можливо, що я ще й надовше лишуся в Швейцарії, принаймі так радив Sahli» (Українка, 2021: 13, 114). Про 27 (за н. ст.) травня 1902 року як кінцеву дату свого перебування в Берні Лариса Косач-Квітка згадувала також у листі до М. Кривинюка від 7 (20) травня 1902 р.: «Завтра буду в Женеві, позавтраму в Берні, де маю лишитись до 27» (Українка, 2021: 13, 113).

Уточнення щодо дати і місця написання цього листа дало можливість упорядникам 14-томного зібрання творів Лесі Українки знайти його відповідне хронологічне місце і розкрити авторське



скорочення *К.* як *Кузьма* (Українка, 2021: 13, 114). Очевидно, йдеться про Антона Ляхоцького, з яким письменниця напередодні зустрічалася в Женеві у видавничих справах Групи УСД. Лист невідомого адресанта, знайомого Лариси Косач-Квітки, – матеріал для майбутніх досліджень: він розкриває деякі деталі поїздки Лесі Українки в Берн у травні 1902 р. й додає нові штрихи до її життєпису.

Однак найскладніше встановити точну (висловлюючись термінологією текстологів, абсолютну (Нечаева, 1962: 173)) або ж хоча б відносну (орієнтовну) дату написання недатованого епістолярного тексту. Загалом, за підрахунками науковців, такою є до 30 відсотків кореспонденції будь-якого адресанта (Гирич, Ляхоцький, 2000: 25), зокрема і Лесі Українки. До того ж більшість її листів збереглася без конвертів, окремі з невиразними поштовими штампелями, які здатні були б істотно полегшити роботу дослідників. За таких умов текстологові потрібно датувати лист за змістом, оперуючи фактами та спираючись на інформацію щодо порушених тем, і таким чином знайти для нього відповідне місце в публікації серед датованих текстів. Іноді відносна дата вказується за допомогою виразів «не раніше ніж» чи «не пізніше ніж» або ж зазначається певний період, коли лист міг бути написаний. Процес датування таких текстів складний. Один дослідник може звернути увагу на одні деталі, інший – на інші. Кожен, крім того, інтерпретує їх по-своєму. З часом з'являються і нові розвідки, окремі деталі, здатні інформаційно допомогти текстологу в роботі. Як приклад, варто згадати один із листів Лесі Українки до І. Франка із Буркута, де письменниця разом із Климентом Квіткою перебували влітку 1901 р. [Українка, 2021: 12, 390]. У 12-томному виданні 1975–1979 рр. упорядники датували його орієнтовно – між 4 і 14 серпня (за н. ст.) 1901 р. (Українка, 1975–1979: 11, 265; 442). Завдяки змісту кореспонденції й новим дослідженням про Буркут початку ХХ ст., зокрема про роботу поштового відділення регіону, вдалося встановити, що лист написано не раніше ніж 7 серпня (за н. ст.) 1901 р. В академічному зібранні творів Лесі Українки у 14-ти томах подано наступний коментар: «Датується орієнтовно — за змістом листа на підставі згадки про недавній виїзд із Буркута І. Франка, М. Міхновського, Л. Кульчицького та фрази “почтарь наганяє” (пошту приносили й забирали в понеділок, середу та п’ятницю; найближча після виїзду гостей дата припадає на середу 25 липня (7 серпня) 1901 р.)» (Українка, 2021: 12, 585). До такої ж

думки схиляються дослідники Євген та Оксана Нахліки: «Як свідчить фраза в листі “почтарь наганяє”, Леся Українка написала його того-таки дня, коли одержала відпис від О. Кобилянської, згаданий у листі; оскільки пошта в Буркут із Жаб'яого приходила (й відходила) у понеділок, середу й п'ятницю, то Леся Українка написала цього листа до Франка не раніше, ніж у середу 7 серпня, а ймовірно, пізніше – у п'ятницю 9 серпня, понеділок 12 серпня або в середу 14 серпня» (Є. Нахлік, О. Нахлік, 2020).

### Наукова новизна

Дана публікація покликана привернути увагу науковців до проблеми датування епістолярних текстів Лесі Українки й спонукатиме їх до нових досліджень. Уперше оприлюднено лист невідомого адресанта М. Кривинюка, знайомого драматургині. Його зміст, уточнене місце і дата написання доповнюють деталі поїздки Лариси Косач-Квітки у Берн навесні 1902 р.

### Висновки

У передмові до книги Л. Мірошніченко «Леся Українка. Життя і тексти» М. Коцюбинська писала: «Навіть нескінченно мала величина в тексті може обрости значущими смислами, стати отим чарівним ключиком від заповідних дверей» (Коцюбинська, 2011: 9). Іноді й уточнене датування листа письменниці є таким «ключиком», що дає можливість наблизити нас усіх до істини, бо ж Повне академічне зібрання творів Лесі Українки в 14-ти томах ставить лише три крапки в процесі пізнання цієї істини.

### Література

- Варварцев, М. (1982). Флорентійська знахідка: лист Лесі Українки. *Радянське літературознавство*, 4, 63–67.
- Гирич, І., Ляхоцький, В. (2000). *Видання україномовних епістолярних джерел кінця ХІХ – середини ХХ ст.* Методичні рекомендації. Київ: Український державний науково-дослідний інститут архівної справи та документознавства, Інститут української археографії та джерелознавства ім. М. С. Грушевського НАН України.
- Косач-Кривинюк, О. (1970). *Леся Українка. Хронологія життя і творчості.* Нью-Йорк: Видавнича Спілка «Гомін України».
- Коцюбинська, М. (2011). Кризь магічний кристал тексту. *Мірошніченко Л. Леся Українка. Життя і тексти.* Київ: Смолоскип, 7–16.
- [Лист до М. Кривинюка від 12 (25) травня 1902 р.]. (1902). *Слов'янська бібліотека при Національній бібліотеці Чеської Республіки в Празі.* Ф. Т-LU1. Од. зб. 39.

- Мірошниченко, Л. (2008). Невідомі автографи Лесі Українки. *Слово і час*, 1, 72–78.
- Мороз, М. (1992). *Літопис життя та творчості Лесі Українки*. Київ: Наукова думка.
- Нахлік, Є., Нахлік, О. (2020, Липень 21). Франко і Міхновський: перетини траєкторій. *Збруч*. Відновлено з <https://zbruc.eu/node/99151>.
- Нечаева, В. (Ред.). (1962). *Основы текстологии*. Москва: Издательство АН СССР.
- Павлик, М. (Ред.). (1911). Лярісса Косач до післанця від Мик. Ковалевського. *Переписка Михайла Драгоманова з Михайлом Павликом (1876–1895)*. (Т. 8, 228–229). Чернівці: Руська Рада.
- Рейсер, С. (1978). *Основы текстологии*. Ленинград: Просвещение.
- Святовец, В. (1981). *Епістолярна спадщина Лесі Українки*. Київ: Вища школа.
- Українка, Леся. (1951–1956). *Зібрання творів* (Т. 1–5). Київ: Державне видавництво художньої літератури.
- Українка, Леся. (1965). *Зібрання творів* (Т. 1–10). Київ: Дніпро.
- Українка, Леся. (1975–1979). *Зібрання творів* (Т. 1–12). Київ: Наукова думка.
- [Українка, Леся. (1895, Березень 22 (Квітень 3)). Лист до В. Крохмалю]. *Відділ рукописних фондів і текстології Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України*. Ф. 2. Од. зб. 1544.
- [Українка, Леся. (1903, Серпень 9 (22)). Лист до І. Франка]. *Відділ рукописних фондів і текстології Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України*. Ф. 3. Од. зб. 1635.
- [Українка, Леся. (1901, Березень 12 (25)). Лист до О. Кобилянської]. *Відділ рукописних фондів і текстології Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України*. Ф. 14. Од. зб. 880.
- Українка, Леся. (2016–2018). *Листи* (Т. 1–3). Київ: Комора.
- Українка, Леся. (2021). *Повне академічне зібрання творів* (Т. 1–14). Луцьк: Волинський національний університет імені Лесі Українки.
- Шацька, А. (2019). Датування і місце написання одного листа Лесі Українки. *Спадщина: Літературне джерелознавство, текстологія* (Т. XIII/XIV, 67–70). Київ: К.І.С.

### References

- Varvartsev, M. (1982). Florentiiska znakhidka: letter Lesi Ukrainky. *Radianske literaturoznavstvo*, 4, 63–67. [in Ukrainian]
- Нурч, І., Ліахотський, В. (2000). *Vydannia ukrainomovnykh epistoliarnykh dzherel kintsia XIX – seredyny XX st., Metodichni rekomendatsii*. Kyiv: Ukrainykyi derzhavnyi naukovo-doslidnyi instytut arkhivnoi spravy ta dokumentoznavstva, Instytut ukrainskoi arkheohrafii ta dzhereloznavstva imeni M. S. Hryshevskoho NAN Ukrainy. [in Ukrainian]
- Kosach-Kryvnyiuk, O. (1970). *Lesia Ukrainka. Khronolohiia zhyttia i tvorchosty*. New York: Vydavnycha Spilka "Homin Ukrainy". [in Ukrainian]

- Kotsiubynska, M. (2011). Kriz mahichnyi krystal tekstu. *Miroshnychenko, L. Lesia Ukrainka. Zhyttia i teksty*. Kyiv: Smoloskyp, 7–16. [in Ukrainian]  
 [Letter to M. Kryvyniuk] (1902, May 12 (25)). [Manuscript]. Slavic Library at the National Library of the Czech Republic in Prague (Fund T LU1, Folder 39). Prague, Czech Republic. [in Ukrainian]
- Miroshnychenko, L. (2008). Nevidomi avtohafy Lesi Ukrainky. *Slovo i Chas*, 1, 72–78. [in Ukrainian]
- Moroz, M. (1992). Litopys zhyttia ta tvorchosti Lesi Ukrainky. Kyiv: Naukova dumka. [in Ukrainian]
- Nahlik, Ye., Nahlik, O. (2020, July 21). Franko i Mihnovskyyi: peretyny traiektorii. *Zbruch*. Retrieved from: <https://zbruc.eu/node/99151>. [in Ukrainian]
- Nechaeva, V. (Ed.). (1962). *Osnovy tekstologii*. Moscow: Izdatelstvo AN SSSR. [in Russian]
- Pavlyk, M. (Ed.). (1911). Larysa Kosach to poslantsia Myk. Kovalevskii. *Perepyska Myhaila Drahomanova z Myhailom Pavlykom (1876–1895)*. (Vol. 8, 228–229). Chernivtsi: Ruska Rada. [in Ukrainian]
- Reiser, S. (1978). *Osnovy tekstologii*. Leningrad: Prosveshhenie. [in Russian]
- Sviatovets, V. (1981). *Epistoliarna spadshchyna Lesi Ukrainky*. Kyiv: Vyscha shkola [in Ukrainian]
- Ukrainka, Lesia. (1951–1956). *Zibrannia tvoriv* (Vol. 1–5). Kyiv: Derzhavne vydavnytstvo hudozhnoi literatury. [in Ukrainian]
- Ukrainka, Lesia. (1965). *Zibrannia tvoriv* (Vol. 1–10). Kyiv: Dnipro. [in Ukrainian]
- Ukrainka, Lesia. (1975–1979). *Zibrannia tvoriv* (Vol. 1–12). Kyiv: Naukova dumka. [in Ukrainian]
- [Ukrainka, Lesia. (1895, March 22 (April 3)). *Letter to V. Krohmal*]. [Manuscript]. The Department of Manuscripts and Textual Studies. Shevchenko Institute of Literature of the National Academy of Sciences of Ukraine (Fund 2, Folder 1544). Kyiv, Ukraine. [in Ukrainian]
- [Ukrainka, Lesia. (1903, August 9 (22)). *Letter to I. Franko*]. [Manuscript]. The Department of Manuscripts and Textual Studies. Shevchenko Institute of Literature of the National Academy of Sciences of Ukraine (Fund 3, Folder 1635). Kyiv, Ukraine. [in Ukrainian]
- [Ukrainka, Lesia. (1901, March 12 (25)). *Letter to O. Kobylinska*]. [Manuscript]. The Department of Manuscripts and Textual Studies. Shevchenko Institute of Literature of the National Academy of Sciences of Ukraine (Fund 14, Folder 880). Kyiv, Ukraine. [in Ukrainian]
- Ukrainka, Lesia. (2016–2018). *Lysty* (Vol. 1–3). Kyiv: Komora. [in Ukrainian]
- Ukrainka, Lesia. (2021). *Povne akademichne zibrannia tvoriv* (T. 1–14) [Complete academic collection of works]. Lutsk: Volynskyyi Natsionalnyi Universytet Imeni Lesi Ukrainky. (in Ukrainian)
- Shatska, A. (2019). Datuvannia i mistse napysannia odnogo lysta Lesi Ukrainky. *Spadshchyna: Literaturne dzhereloznavstvo, tekstolohiia* (Vom. XIII/XIV, 67–70). Kyiv: K.I.S.

**Valentyna Prokip. On the Issue of Re-dating Lesya Ukrainka's Letters.** Lesya Ukrainka's letters have been regularly published since 1911. Still, in the lifetime of the addressee, M. Pavlyk, compiling selection of *Correspondence of Mykhailo Drahomanov with Mykhailo Pavlyk*, included to it some short letters of the poetess. Subsequently, many of her epistolary texts were published in scientific collections and periodicals in Ukraine and abroad. Since then, six multi-volume editions of the writer's works have been published, in four of which a significant place is occupied by her correspondence, namely in 5-volume edition (Kyiv, 1951–1956); in 10-volume edition (Kyiv, 1963–1965); in 12-volume edition (Kyiv, 1975–1979); in 14-volume edition (Lutsk, 2021)). Fundamental work *Lesya Ukrainka: Chronology of Life and Creativity* (New York, 1970) by O. Kosach-Kryvyniuk, elucidates memoirs, documents, correspondence of the Drahomanov-Kosach family, including Lesya Ukrainka's letters. Lesya Ukrainka's correspondence also occupies a significant part in a separate 3-volume edition of Larysa Kosach-Kvitka's letters (Kyiv, 2016–2018). At the same time, textologists and compilers worked hard on the correct dating of each of the epistolary texts found and prepared for publication, much of which required additional research on the issue of dating. The article focuses on the general principles used by the researchers when dating (sometimes re-dating) Lesya Ukrainka's letters and the difficulties caused mostly by the existence of double chronology (Julian and Gregorian calendars) in the society of that time and some rare mechanical errors in the addressees' notations, including Larysa Kosach-Kvitka. The author concentrates on the individual correspondence of the writer. The case study of individual letters helps to reveal the principles of a textologist's work on establishing the exact or approximate date of when the text was written and show the importance of such work. The publication is about clarifying and correcting the dating of some of Lesya Ukrainka's letters, published with relevant comments in the Complete Academic Collection of the Writer's Works in 14 volumes. The article attracts the attention of researchers because, in general, the issue of dating (re-dating) epistolary texts is an occasional subject of the studies.

**Keywords:** epistolary text, letter, addressee, absolute (exact) dating, relative (approximate) dating, re-dating.

---

Прокіп Валентина Анатоліївна – кандидат філологічних наук, науковий співробітник відділу української літератури Інституту українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, <https://orcid.org/0000-0002-4443-7090>; [prokipvalentina74@gmail.com](mailto:prokipvalentina74@gmail.com)

## Творчість Лесі Українки в театральній рецепції: соціально-культурний феномен «Гармидера»

Метою статті стало дослідження театральної рецепції творчості Лесі Українки театром «Гармидер» та специфіки змін мистецького стилю театру в цьому контексті. Основою дослідження стала концепція лімінальності А. ван Геннепа і В. Тернера, яка дає можливість схарактеризувати нинішній період розвитку театру як лімінальний. Вияв глибинних зв'язків між художніми текстами Лесі Українки і театральними постановками за цими текстами мотивував увиразнення образної картину творів авторки, які переосмислюються та інтерпретуються сучасними дослідниками та театральними режисерами. Зміни в театральній естетиці театру «Гармидер» і пошук власного мистецького стилю відбувалися паралельно з художнім осмисленням творчості Лесі Українки. «Гармидер» звертався до текстів авторки на початкових етапах існування театру, відтак знову повертався до творів Лесі Українки. На початковому етапі роботи з класичними текстами, для яких «Гармидер» обирав жанр містерії, було поставлено «На полі крові» та «Апокрифи». Під час наступного етапу театр реалізував формат «site-specific» і втілював оновлений варіант імерсивної вистави «На полі крові». Для реалізації соціально-культурних проєктів було представлено мініформат відеовистави про дитинство Лесі Українки в Луцьку. На нинішньому етапі роботи з постдокументальними постдраматичними текстами ведеться робота над перформенсом «Я – Леся». Образи драм і віршів Лесі Українки в театральній рецепції творчого колективу «Гармидер» стають основою для суспільного ритуалу переходу як підґрунтя для формування спільних цінностей. У кожному з текстів Лесі Українки, обраних театром, присутнє протиставлення образів стабільної структури та проміжної фази випробувань для персонажа.

**Ключові слова:** драма, театр, рецепція, Леся Українка, лімінальність, вистава

### Вступ

У літературі, театрі, музиці, живописі нові смисли та форми утворюються на перетині різних видів мистецтва і соціальних проєктів, а літературознавча методологія активно живиться інструментарієм із інших дотичних царин. Звісно, такі взаємні обміни відбувалися протягом усього розвитку літератури та

літературознавства, однак кожен новий етап має свої особливості і увиразнює особливі специфічні зближення.

Найбільш дотична і нероз'єднана пара – це театр і драматургія: вони завжди впливали одне на одного: в історії взаємодії з давніх-давен і донині на перший план виходили або театр (відповідно п'єсу сприймали як таку, що пишеться передусім для постановки на сцені), або драма (театр виконує функцію інтерпретатора тексту – режисерський театр від ХІХ ст.). «Перформативний поворот» (Е. Фішер-Ліхте) та постдраматичний театр (термін Г. Т. Леманна), які визначили розвиток мистецтва від кінця ХХ ст., у другому десятилітті ХХІ ст. продовжують впливати на сучасний культурний простір, зокрема на природу відношень текст/театр. У метамодерну епоху драматургічний текст перетворюється з художнього артефакту на подію.

Перебування сучасної української драматургії на лімінальній фазі відбувається паралельно з театральними лімінальними процесами, йдеться, звісно, про ті театри, які відповідають цим вимогам: сепарувалися від стабільної структури, функціонують у стані пошуків власної театральної мови і існують на етапі змін театральної естетики в очікуванні інкорпорації. Перебування театру на лімінальному етапі переходу визначається наявністю ознак попереднього і наступного етапів, межового часу і транзитного простору, увиразнює жанрову лімінальність, потребує лімінальної позиції від митців, міжмистецької взаємодії, яка зумовлює стан розмивання меж між видами мистецтва і закладає основи формування нових мистецьких феноменів, ставить за мету створення рецептивної лімінальності у відношеннях вистава/глядач втілює жанрову матрицю ритуалу переходу.

Якщо театр обирає для постановок тексти класичної літератури, то в такому разі для театру працює така стратегія: режисер інтерпретує їх таким чином, щоб увиразнити через них установки сучасності, або створює текст разом з колективом за обраною ідеєю (постдраматичний театр). У драматичному тексті повинні бути закладені трансгресивні імпульси для мотивації читацьких інтерпретацій, постановка змушує думати, аналізувати, мотивує потребу до діалогу, збурує реакцію, аби не лишити глядача байдужим до проблеми – виводить на лімінальну фазу. Режисер має оприявнити два сюжети: деструкції міфів стабільної структури та

реконструкції міфологічної основи для формування спільних цінностей. Якщо художні акценти розставлені правильно, то глядач отримує мистецьке повідомлення про ознаки структури, які треба оновлювати, переживає рецептивну лімінальність у пошуку відповідей та отримує спільне підґрунтя, яке дає надію на оновлення та ініціацію. Тут сам факт реалізації вартісного художнього феномену вистави, усвідомлення глядачем можливості та потенціалу спектаклю може стати такою основою для спільних цінностей. Вистава має формувати для митців і глядачів лімінальне поле випробування, де час і простір спектаклю стають гетеротопією – тим «іншим» простором з умовним часом і своїми внутрішніми законами. Лімінальна бездомність, розгубленість, намацування правильного шляху визначають образ персонажа, а театральна постановка робить час і простір персонажа часопростором глядача. Вистава структурується за принципом ритуалу, залучає ритуальні символічні об'єкти, створює ритуальні образи переходу між світами, умовні портали, залучає містичних, перехідних персонажів-трікстерів, вибудовує метафори-асоціації ритуальних дійств, режисер уникає в постановках очевидного фіналу, демонструє відкриту форму, мотивує відкритий фінал, залучає глядачів до обговорення, що перетворює її на подію.

У спостереженні за проявами лімінальної естетики в театрі для літературознавця особливого зацікавлення набуває, по-перше, селекція драматургічних текстів, які театральні колективи обирають для ритуалу переходу (давніх, класичних, сучасних), щоб продемонструвати лімінальну естетику, а також процеси, які відбуваються в театральній площині паралельно з власне літературно-драматургічною, аби усвідомити, чи є ці процеси загальною культурною тенденцією. Усі ці особливості роботи з текстами та експерименти на межі театру/перформенсу/соціального проекту активно втілює колектив українського театру «Гармидер», який пройшов кілька етапів становлення – від аматорського театру до громадської організації і сучасного експериментального мистецького простору «Гармидер ангар-stage», вистава якого «Кострубізма. Кумановський» увійшла в шорт-лист ІV Всеукраїнського театального фестивалю-премії «Гра» в номінації «За найкращу пошуково-експериментальну виставу (на перетині театральних/мистецьких жанрів)». Знаковими для українського



театру загалом і для творчого колективу «Гармидер» зокрема стали тексти Лесі Українки – вони мають усі зазначені імпульси, що дозволяє втілити лімінальну естетику і реалізувати мистецький ритуал переходу.

*Мета статті* – дослідити в театральну рецепцію творчості Лесі Українки колективом «Гармидера» та оприятити специфіку змін мистецького стилю театру в цьому контексті.

### **Теоретичний базис**

До розгляду творчості Лесі Українки, яку актуалізовано театральним колективом «Гармидер», залучаємо концепцію лімінальності, основу якої склали праці А. ван Геннепа (Genep, 1960) і В. Тернера (Turner, 1977). На думку науковців будь-які періоди змін супроводжуються ритуалом переходу, який має три фази – сепарацію від стабільної структури, лімінальність як поле пошуків і випробувань, відтак інкорпорації-об'єднання. Сучасна українська драматургія і театр від 2013 року (від Революції гідності, яка стала катализатором змін) перебуває на лімінальному етапі пошуків та експериментів. Для аналізу та усвідомлення цієї специфіки варто залучити термінологію теорії лімінальності.

### **Виклад основного матеріалу**

Театр «Гармидер» так маніфестував свої лімінальні зацікавлення: «Театр “Гармидер” – це живий театр, що розвивається, рефлексуючи на поточний стан речей та виходячи за межі драматургії, класичної вистави та театральної зали» (Гармидер, 2014). Театр «Гармидер» належить до тих експериментальних майданчиків, які активно розвиваються – і це одне з найбільших їхніх досягнень, зумовлених готовністю до експерименту, пошуками власної театральної естетики та поглибленому відчутті часу. Театр зафіксував свої принципи, філософію, увиразнюючи і статус комунітас, і лімінальність назви, де гармидер зумовлений руйнувати сталі правила, чинити безлад, аби зрозуміти, що з цієї структури варто потім лишити, а що викинути: «Загальні Принципи: /– спільність пошуку і творення вистави. Кожен учасник має можливість спробувати себе, як у ролі актора, так і в багатьох “закулісних” ролях – режисера, звукорежисера, композитора, хореографа, художника, дизайнера, майстра костюмів, фотографа...; /– відкритість для усіх, хто бажає якимось чином долучитися, щось порадити чи просто поспостерігати за творчим процесом; /– ліберальність навпіл із

відповідальністю (жодного примусу, але «якщо взявся за гуж, то не кажи, що не дуж»). / Мистецькі принципи: форма заради розкриття змісту, а не форма заради форми, неповторність і психологізм. / Завдання: / – розкриття потенційних можливостей кожного учасника театр-студії, через оголення бажання та волі до самопізнання і пробудження творчого стану. / – створення дійств високого ґатунку (у всіх значеннях), розрахованих на багаторівневе сприйняття різною публікою. Філософське вираження: варто шукати в його назві. Ми слово «Гармидер» трактуємо, як крок від безликого хаосу, оживлення, що переростає у творчий процес, із якого народжується Щось...» (Гармидер, 2014). Ключові слова у маніфесті характеризують лімінальний стан: «спільність пошуку і творення», «ліберальність», «оголення», «пробудження», «творчий процес», а «крок від безликого хаосу» показує особистісне народження власних смислів, а «гармидер» уособлює діонісійське.

Харківська режисерка С. Олешко (театр «Арабески»), дослідниця польського театру, говорячи, приміром, про конкурс «Людина Театру 2018» у Польщі та Театр імені Гелени Моджеєвської в Лігніці під керівництвом Яцека Ґломба, лауреата Нагороди імені Зигмунта Губнера, говорить: «Я не знаю, з ким можна порівняти Яцека Ґломба та його театр в Україні. Хоча ні, знаю. З режисеркою Русланою Порицькою та її театром «Гармидер», які уже десятиріччями збагачують культурний ландшафт Луцька... їхня вперта та послідовна праця є дуже професійною, відданою і вже вписаною в історію українського театру» (Олешко, 2018). Премія, яку отримав польський режисер, визначає ту місію, яку він втілює своїм мистецтвом і яка відповідає тій місії, що її реалізує «Гармидер»: «Цей титул отримують митці, які працюють над вихованням чутливості та громадянської позиції глядачів. При виборі лауреатів на цю премію оцінюють професійний рівень, працездатність і ретельність, глобальний та цілісний підхід до театру, а також суспільну відповідальність. Капітула відзначає всебічно обдарованих особистостей, чия праця впливає на розвиток театру, візіонерів, для яких театр є сенсом життя» (Олешко, 2018).

На етапах становлення колектив «Гармидера» шукав власний театральний стиль: у репертуарі були спроби психологічно-реалістичних постановок («Мазайло», «Гра долі, або Доля Гри», «За 10%», «Попелюха», «Така життя» та ін.), вистави у стилістиці

символістського чи пластичного театрів («На полі крові», «У темряві», «Містерія любові»), експерименти в естетиці абсурдизму («Сенат шаленців», «Івонна – принцеса Бургундська», «Мати», «Кінь, який їздив верхи», «Віткацій є/ Віткація немає» тощо); документального і постдокументального театру («Ау!!! Сказане мільйонам», «Дожити до...», «Кордон», «Монодії в червоному» тощо), візуально-перформативні постдраматичні практики. Ще одна важлива риса театру «Гармидер», яка увиразнює їхню прикордонну естетику, – це здатність бути більше, ніж театром: на межі між театром, громадською організацією, активістами, волонтерами, генераторами ідей. Актори театру є ініціаторами багатьох змін, були на чолі протестів під час Майдану, учасниками багатьох соціальних проєктів із неповносправними, проєктів туристичного спрямування («Імена Луцька: маленькі спогади з великої історії» та ін.), співорганізаторами міжнародного літературного фестивалю «Фронтера» (теж дослідження прикордонних літературних процесів).

На етапах експерименту театральний колектив починав з творчої роботи над класичними текстами української та польської літератур, які найкраще допомагали увиразнювати межову естетику, відтак це мотивувало до наступного етапу – роботи з документальними текстами, власне створення текстів до постдраматичних постановок та на нинішньому етапі синтез усіх попередніх ознак. Театр бере за основу і класичні, і сучасні тексти, працює над створенням сценаріїв постдраматичних вистав, – об'єднати усі види текстів допомагає матриця ритуалу переходу, яка дає можливість втілювати ціннісні спрямування і діяльнісний характер мистецтва.

Зміни в театральній естетиці театру і пошук власного мистецького стилю відбувалися паралельно з художнім осмисленням творчості Лесі Українки. «Гармидер» звертався до текстів авторки на початкових етапах існування театру, відтак повертався до драматургії Лесі Українки знову і знову: долучав мистецькі рефлексії щодо місця авторки у волинському просторі та писав сценарії за її віршами. Звертаючись до текстів Лесі Українки, театр «Гармидер» руйнував стереотипи про ці тексти як застарілі, неспроможні розказати сучасникові про актуальне, спрямовані лише на проблеми минулого, що почасти властиве постановкам традиційного «психологічного» театру кічевої, етнічно-шароварної естетики.

Спектаклі «Гармидера» увиразнювали установки сучасності, шукали мову для актуалізації сенсів і реалізували це формою сучасної містерії: «На полі крові», триптих «Апокрифи» («Прокляття Рахілі», «Що дасть нам силу?») і «На полі крові») тощо. У театральній рецепції класичних текстів театру «Гармидер» втілював містичні шари – морально-ціннісний, казково-ідеалістичний, національно-історичний, які увиразнюють потребу в сепарації від тих чинників, які досі гальмують розвиток країни. Ці тексти об'єднують символічний образ запродавства, зради своєї внутрішньої людської природи, внутрішніх протиріч, які роздирають країну, і вона продовжує існувати в лімінальному просторі – такі образи з текстів Лесі Українки увиразнювали актуальний сучасний контекст. У виставах за драмами Лесі Українки – це зрада власної людської природи за пів кроку до спокути, до болісного самоусвідомлення.

Пошук власне свого місця в сучасному світі, художнє осмислення того, що значить сьогодні бути українцем, мотивує представлення вистав за творами Лесі Українки як містерій. Природа жанру містерії якнайкраще втілює естетику ритуалу переходу, демонструє сакральне/профанне, тяжіє до лімінального простору, реалізує сюжет народження/смерті/воскресіння, залучає глядача до активної творчої рецепції в інтерпретації містерійних образів, тож не дивно, що до цього жанру звернувся колектив.

Драматичну поему Лесі Українки «На полі крові» Є. Ненадкевич визначив як «замасковану містерію» (Ненадкевич, 1929: 22), тож саме цей авторський імпульс було використано у виставі театру «Гармидер». Ю. Шерех писав, що справжній конфлікт у п'єсі відбувається між Юдою та Христом (Шерех, 1998: 387), що дає можливість дослідникам бачити Ісуса як «фантомного персонажа» (Коментарі та примітки, 2021: 3, 458). Для постановки «На полі крові» «Гармидер» обирає текстовий містеріальний імпульс, який був у першому варіанті драми Лесі Українки, де окрім Юди та Прочанина, є три жінки – Магдалина, Саломея і Сусанна, які присутні у виставі безмовно. Таким мистецьким прийомом театр зреалізував підтекстові сенси драматичної поеми. По-перше, втілює замасковану містерію через введення образів Магдалини, Саломеї і Сусанни, лишаючи містерію прихованою, адже персонажі присутні, але мовчазні. По-друге, увиразнив діалог Юди з Христом, адже внутрішній драматичний пафос слів Юди був більше спрямований не

на Прочанина, а на ці образи-янголи, які перформативними рухами реагували на його слова, ніби підважуючи хибність виправдань зрадника. Таким чином, це спрямування формувало опосередкований діалог з Ісусом, увиразнюючи сакральний сенс відродження (присутності) бога, що властиво для містерії. Складна внутрішня боротьба головних героїв п'єси, їхня словесна битва відбувається на тлі трьох жінок у білому одязі: вони весь час ніби нагадують про вихід за межі інтересів героя, про існування вищих сенсів, яке він не хоче бачити, фіксують той вимір, що виводить свідомість глядача за межі маленького шматка землі, задля якого Юда зрадив передусім свою людську природу, а значить – свою божественну сутність.

Режисерка Р. Порицька реалізувала у виставі «На полі крові» тричастинну структуру народження/смерті/воскресіння, актуальну трискладову історію української ідентичності «існування в структурі/умовна смерть для структури/пошук естетичних цінностей для відродження». Алегорію, почасти властиву містерії, замінено на складну розгалужену метафору, а мотив пошуку цінностей для відродження полягає і в самому факті існування вистави як модерного естетичного феномену, що демонструє культурне відродження.

У кожному з текстів, обраних театром, присутнє протиставлення стабільної структури та проміжної фази випробувань, руйнування системою людини та її внутрішнього світу, що зумовлює сепарацію та пошуки. Кожен з текстів має трагічне закінчення, коли порятунок можливий лише в ірреальному світі. У театральній рецепції театру «Гармидер» ці тексти оприявнюють власне сепарування та етап пошуків власного стилю. Реалізація цих творів як містерій виявляє напрям для експерименту та створює основу для формування спільних цінностей театр/глядач, де театральна подія стає особливим мистецьким феноменом – тим альтернативним світом мистецтва, де ці цінності працюють, тобто тим образом містеріального бога, без якого цей метажанр неможливий.

Важливим етапом у розвитку театру «Гармидер» була робота з простором міста – художнє освоєння цього простору, пошук власного мистецького дому, які знову актуалізували творчість Лесі Українки. Самі учасники «Гармидера» створили не одне дійство, пов'язане з історією Луцька: традиційну театралізовану екскурсію-прогулянку, відеоролики «Імена Луцька: маленькі спогади з великої історії»,

створені в рамках Конкурсу соціальних проєктів туристичного спрямування, проведеного управлінням туризму та промоції міста в партнерстві з Британською Радою в Україні. Один із відеороликів був пов'язаний із переосмисленням того значення, яке має Леся Українка для лучан-сучасників: у ньому відтворено епізоди з життя маленької Лесі, її ігри, згадано про вірш «Надія», який було написано в Луцьку (Леся Українка / Імена Луцька: маленькі спогади з великої історії, 2017). Для художнього освоєння багатьох локацій це працювало як вияв метамодерної категорії «постпам'яті»: «Для постпам'яті характерне поєднання зображень з публічного простору (світлина з концтабору, наприклад, можуть стати частиною приватно пропрацьованої картини минулого) та індивідуального досвіду – публічне «апропріюється» приватним і навпаки. Постпам'ять – це не тільки спосіб будування мосту до невідомого минулого (зв'язок між поколіннями), але й спосіб саморозуміння представників постпокоління» (Минуле/Майбутнє/Мистецтво, 2019). Театр реалізує у відеоролику-виставі категорію постпам'яті, увиразнюючи куточки рідного міста, які «пам'ятають» Лесю Українку і ніби повертають її не як недосяжний мистецький взірець, а як близьку людину, значить – сучасну, актуальну.

Міжнародний театральний фестиваль «Мандрівний вішак», заснований театром «Гармидер» у 2013 р., шість років поспіль був унікальним проєктом «театрів за межами театру» в м. Луцьку, втілював сучасний національний формат «site-specific», який є одним із найбільш популярних видів театральних форм у світі. «Site-specific» театр передбачає, що вистава відбувається в різних нетеатральних локаціях, не пристосованих для спектаклю, втім, вона повинна вписатися в це місце і, утворивши нові смисли, водночас творчо освоювати територію. Особливістю проєкту театру «Гармидер» «Мандрівний вішак» була колективна творча рефлексія над функцією та роллю різних куточків Луцька та увиразнення творчого потенціалу. Оргкомітет разом із режисерами театрів, які приїжджали на фестиваль, обирали відповідні локації для спектаклів, і кожен раз це було не просто місце дії, а уявна розмова із простором та, найголовніше, відкриття для лучан і гостей нових цікавих місць.

Розглядаючи фестиваль «Мандрівний вішак» як мистецький проєкт театру «Гармидер», можемо визначити його стратегію, яка проявляє жанрову матрицю ритуалу переходу: для фестивалю було

обрано актуальну проблематику дослідження міста засобами мистецтва; трансгресивна тематика втілювалася новітніми драматургічними експериментальними формами вистав, аби мотивувати рецептивну лімінальність, демонструвати нові здобутки світового мистецтва, розвивати імерсивний театр (де глядач стає учасником) тощо; фестиваль здійснював деконструкцію міфів та стереотипів – руйнував уявлення про театральну виставу як дійство за «четвертою стіною», обирав тексти, які ламали стереотипи системи, втілював перформативну складову мистецтва з його неможливістю повторення, «ефектом очарівнення», де тіло глядача у процесі променаду набувало сакральності та ставало складником відношень естетичне/тілесне переживання події; формував унікальний гетеротопний простір мистецької гри і свободи зі своїми внутрішніми правилами; об'єднувальним естетичним переживанням створював основу для спільних демократичних цінностей та демонстрував дієву функцію мистецтва.

У форматі «театру за межами театрів» фестивалю «Мандрівний вішак» «Гармидер» знову актуалізує творчість Лесі Українки, представляючи виставу «На полі крові» в іншому форматі та в оновленій естетиці, яка відображає відповідно новий етап розвитку театру. Спектакль «На полі крові» режисерка Р. Порицька реалізувала як «site-specific» театр. Для цього було втілено глядацький перформенс умовного символічного руху до безпосереднього місця дійства. За режисерським задумом, глядачам було запропоновано місце зустрічі – біля церкви, далі передбачено долання відстані до закинutoї будівлі, а згодом освоєння символічного простору «поля крові»: рух учасників і глядачів (як учасників) певною мірою повторював шлях Юди – від церкви до занедбаної землі. Таким чином, режисерка втілює сенс твору Лесі Українки через глядацький перформенс, осучаснює твір ритуальною формою дії, однак це не суперечить символічним сенсам драматичної поеми, а увиразнює їх театральними засобами.

У процесі лімінальних пошуків театр «Гармидер» пройшов шлях актуалізації класичної драми через жанр сучасної містерії, експериментів у форматі документальних та постдокументальних проєктів, театральних пластичних перформенсів, роботи з постдраматичними текстами та постановками у втіленні сучасної жанрової матриці ритуалу переходу. Роботу з постдокументальним проєктом театр втілює в постдокументальній виставі – поетичному

перформансі «Я – Леся», з яким ведеться робота та готується прем'єра. Цей театральний вектор свідчить про те, що «Гармидер» не йде торованим шляхом, не зупиняється на тій театральній естетиці, яка близька і до якої колектив знайшов способи та прийоми успішної реалізації. Колектив обрав інший напрямок – експерименту і освоєння нових форм, адже стан лімінальної тривоги та пошуків не дає лишитися зі здобутим досвідом, потребує присвоєння ознак нової, майбутньої структури, яку лімінар обирає собі за творчий орієнтир.

Цей етап театру «Гармидер» можна порівняти з досвідом роботи Леся Курбаса зі своїм театральним колективом, коли він брав для акторських тренінгів та постановок різну театральну естетику, аби актори таким чином пройшли експрес-курс з історії театру, відчували весь досвід світового театального мистецтва на собі, аби згодом сформуванати власний стиль. Цей період розвитку українського театру був унікальним за масштабом творчого процесу і мистецьких пошуків – особливим лімінальним станом національного мистецтва, який мав би завершитися народженням нової театральної парадигми, але не завершився, адже був знищений радянською репресивною машиною.

Постдрама і постдокументальний театр із характерними для них ознаками дослідження суб'єктом дії себе через переживання естетичного досвіду, спрямованого на документ, на конкретну реальність, непередбачуваність і перформативність, відмова від текстоцентричності, можуть реалізувати жанрову матрицю ритуалу переходу. Постдокументальні проєкти театру «Гармидер» спочатку були зосереджені переважно навколо літературного тексту як основи, згодом основою стає сама особистість актора-дослідника, який осмислює текст/документ. Театр «Гармидер» освоював роботу з документальним матеріалом та реалізував немало документальних вистав. На нинішньому етапі ведеться робота з віршами Лесі Українки, які учасниці перформенсу мають обрати, усвідомити та присвоїти, відчувши їх як свої. Ця вистава уповні втілить естетику постдокументального театру, адже актори беруть за основу дослідження себе через документ (біографію Лесі Українки) і через художній текст (вірші), обирають твори Лесі Українки, які б це осмислення змогли продемонструвати «тут і тепер». Для роботи над виставою «Я – Леся» режисерка Р.Порицька обрала акторок-підлітків, які під час творчої резиденції мають спробувати зрозуміти творчість Лесі Українки, підважити шаблони щодо її життя і



біографії, знайти «свою Лесю» і обрати вірші, які б відгукувалися самим акторам. Цей процес втілює повернення та актуалізацію класики, осучаснює тексти не зміною авторських сенсів, а сепарацією від шаблонів, які почасти лишилися ще з радянського критичного дискурсу, тож потребують переосмислення та боротьбу зі стереотипами системи. Ця вистава має стати ритуалом переходу до власного образу Лесі Українки для молодих акторок, відтак актуалізує національні коди та створює основу для формування спільних цінностей.

### **Наукова новизна**

Уперше було досліджено специфіку творчості Лесі Українки крізь призму сучасної театральної рецепції і в контексті теорії лімінальності. Вияв глибинних зв'язків між художніми текстами і їхніми театральними постановками дають можливість усвідомити образну картину творів, яка стає актуальною в сучасності, переосмислюється та інтерпретується дослідниками та театральними режисерами.

### **Висновки**

Зміни, які пройшов театр «Гармидер» від роботи з класичною українською драмою, п'єсами польських абсурдистів через вистави містерії, документальні, постдокументальні, постдраматичні вистави та перформенси, відтак до текстів сучасних українських драматургів, оприявнюють головну властивість театального стилю – інтерес до дослідження межових явищ, які найкраще можна втілити, застосувавши жанрову матрицю ритуалу переходу. Театр «Гармидер» є одним із сучасних українських мистецьких феноменів, які спрямовані на експеримент, отже, на творчий неспокій, пошуки. У таких пошуках можуть траплятися помилки і невдачі, що властиво стану, коли процес важливіший за результат, натомість тільки в пошуках може народитися унікальний мистецький продукт. Образи драм і віршів Лесі Українки в театральній рецепції творчого колективу «Гармидер» стають основою для суспільного ритуалу переходу як підґрунтя для формування спільних цінностей.

### **Література**

*Гармидер.*

(2014).

URL:

<https://web.archive.org/web/20110607214130/http://atheatre.com.ua/uk-UA/Theatres/Details/garmyder>

- Коментарі та примітки (2021). Українка, Леся. *Повне академічне зібрання творів* (Т.1-14). Луцьк: Волинський національний університет імені Лесі Українки. Т. 3, 337–652.
- Леся Українка / Імена Луцька: маленькі спогади з великої історії (2017). <https://www.youtube.com/watch?v=0Aoi9HXMID0>
- Минуле/Майбутнє/Мистецтво. (2019). *Платформа культури пам'яті. Глосарій*. URL: <https://pastfutureart.org/glossary/#Postmemory>
- Ненадкевич, Є. (1929). На полі крові. Леся Українка. *Зібрання творів* (Т. 1–12). Т. 8. Київ–Харків: Книгоспілка, 7–23.
- Олешко, С. (2018). Творити театр, а не лише спектаклі. *Culture.pl*. URL: <https://culture.pl/ua/stattia/tvoryty-teatr-a-ne-lyshe-spektakli>
- Українка, Леся. (2021). *Повне академічне зібрання творів* (Т. 3). Луцьк: Волинський національний університет імені Лесі Українки.
- Шерех, Ю. (1998). Театр Лесі Українки чи Леся Українка в театрі? *Пороги і Запоріжжя. Література. Мистецтво. Ідеології*. У 3 т. Т. 1. Харків: Фоліо.
- Genner, A. (1960). *Van. The Rites of Passage*. Chicago. University of Chicago Press.
- Turner, V. (1977). *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*. Ithaca, New York: Cornell Paperbacks Cornell University Press. URL: [https://monoskop.org/images/9/90/Turner\\_Victor\\_The\\_Ritual\\_Process\\_Structure\\_and\\_Anti-Structure.pdf](https://monoskop.org/images/9/90/Turner_Victor_The_Ritual_Process_Structure_and_Anti-Structure.pdf)

### References

- Harmyder. (2014). URL: <https://web.archive.org/web/20110607214130/http://atheatre.com.ua/uk-UA/Theatres/Details/garmyder> (in Ukrainian).
- Коментарі та примітки (2021). [Comments and notes]. Lesia Ukrainka. *Povne akademichne zibrannia tvoriv* (Т. 1–14). Vol. 3. Lutsk: Volynskyi natsionalnyi universytet imeni Lesi Ukrainky. 3, 337-652 (in Ukrainian)
- Lesia Ukrainka / Imena Lutska: malenki spohady z velykoi istorii (2017). [Lesya Ukrainka / Names of Lutsk: small memories from a big history]. <https://www.youtube.com/watch?v=0Aoi9HXMID0> (in Ukrainian).
- Mynule/Maibutnie/Mystetstvo. (2019). [Past/Future/Art]. Platforma kultury pam'iaty. Hlosarii. URL: <https://pastfutureart.org/glossary/#Postmemory> (in Ukrainian).
- Nenadkevych, Ye. (1929). Na poli krovu. [In the field of blood]. Lesia Ukrainka. *Zibrannia tvoriv* (Т. 1–12). Т. 8. Kyiv–Kharkiv : Knyhospilka, 7–23 (in Ukrainian).
- Oleshko, S. (2018). Tvoryty teatr, a ne lyshe spektakli. [To create theater, not just performances]. *Culture.pl*. URL: <https://culture.pl/ua/stattia/tvoryty-teatr-a-ne-lyshe-spektakli> (in Ukrainian).
- Ukrainka, Lesia. (2021). *Povne akademichne zibrannia tvoriv* (Т. 3) [Complete academic collection of works]. Lutsk: Volynskyi natsionalnyi universytet imeni Lesi Ukrainky (in Ukrainian).

Sherekh, Yu. (1998). *Teatr Lesi Ukrainky chy Lesia Ukrainka v teatri?* [Lesya Ukrainka Theater or Lesya Ukrainka in the theater?]. U : Porohy i Zaporizhzhia. Literatura. Mystetstvo. Ideolohii. (T. 1-3). Kharkiv: Folio (in Ukrainian).

Gennep, A. (1960). Van. *The Rites of Passage*. Chicago. University of Chicago Press. (in English).

Turner, V. (1977). *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*. Ithaca, New York: Cornell Paperbacks Cornell University Press. URL: [https://monoskop.org/images/9/90/Turner\\_Victor\\_The\\_Ritual\\_Process\\_Structure\\_and\\_Anti-Structure.pdf](https://monoskop.org/images/9/90/Turner_Victor_The_Ritual_Process_Structure_and_Anti-Structure.pdf) (in English).

**Zhanna Bortnik. Lesya Ukrainka's Creativity in Theatrical Reception: the Social-Cultural Phenomenon of «Armyder».** The article explores the theatrical reception of Lesya Ukrainka's works by the «Armyder» theater and the specific changes in the artistic style of the theater in this context. The research is grounded in the concept of liminality by A. van Gennep and V. Turner, providing a characterization of the current period of theatrical development as liminal. The discovery of profound connections between Lesya Ukrainka's artistic texts and the theatrical productions based on these texts motivated the vivid portrayal of the author's imagery, which is reinterpreted and interpreted by contemporary researchers and theatrical directors. Changes in the theatrical aesthetics of the «Armyder» theater and the quest for its own artistic style occurred parallelly with the artistic interpretation of Lesya Ukrainka's works. «Armyder» turned to the author's texts in the early stages of the theater's existence, returning to Lesya Ukrainka's works once again. In the initial stages of working with classical texts, for which «Armyder» chose the mystery genre, productions of «On the Field of Blood» and «Apocrypha» were staged. During the subsequent stage, the theater implemented the «site-specific» format and embodied a renewed version of the immersive performance «On the Field of Blood». To realize socio-cultural projects, a mini-performance about Lesya Ukrainka's childhood in Lutsk was presented. At the current stage of working with post-documentary post-dramatic texts, the theater is developing the performance «I Am Lesya». The images from Lesya Ukrainka's dramas and poems, as perceived by the creative team at «Armyder», form the basis for a communal ritual of transition, serving as a foundation for the formation of shared values. In each of the texts by Lesya Ukrainka selected by the theater, there is a juxtaposition of images of stable structures and an intermediate phase of trials for the characters.

**Key words:** drama, theater, reception, Lesya Ukrainka, liminality, performance

---

Бортнік Жанна Іванівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри теорії літератури та зарубіжної літератури Волинського національного університету імені Лесі Українки, <https://orcid.org/0000-0002-3461-791X>; [bortnikzhanna@ukr.net](mailto:bortnikzhanna@ukr.net)

## Contents

### Drama

#### **Maryana Hirnyak**

Between Freedom of Spirit and Foundations of Spirituality: Ambivalence of the Image of Artist in the Dramatic Poems by Lesia Ukrainka ..... 9

#### **Oleksandra Visych**

Name Code of the French Revolution in the Dramatic Dialogue *Three Minutes* by Lesya Ukrainka ..... 35

#### **Nadia Koloshuk**

A Conflict of Substitution of Concepts in the Dramatic Poem "In the Dense Forest" of Lesia Ukrainka (a Projection on Drama of Existentialism) ..... 48

#### **Iryna Zelenenka, Viktoriia Tkachenko**

Psychohistorical Aspects of Image and Symbolic Oppositions in Lesya Ukrainka's Dramatic Poem «Boyarynya» ..... 73

#### **Natalia Vivcharyk**

Imagological Problems in Lesya Ukrainka's Dramatic Poem "Boyarynia". ..... 89

#### **Zanna Yankovska**

The Spiritual Foundations of «Home» as a Living Space through a Prism of Lesya Ukrainka's «Forest Song» ..... 103

### Poetry

#### **Alla Vinnichuk, Victor Krupka**

Poetry "Beauty of Ukraine, Podolya!" by Lesya Ukrainka: Principles of Visuality 120

#### **Tetiana Leherko**

"And Laurels, and Flowers, and Thorns": the Theme of the Artist and art in Lesya Ukrainka's Poetry (Floristic Discourse) ..... 131

#### **Olena Kytsan**

The Story of one Poetic Cycle by Lesya Ukrainka ..... 143

## Figure

### ***Svitlana Kocherga***

Personal Image Building of Lesia Ukrainka (on the Writer's Epistolary) ..... 160

### ***Serhiy Romanov***

“Lonely man” near the “Bukovinian and Pokut peasants”. Something about the Peculiarities of the Formation of the Ukrainian Literary Canon ..... 174

### ***Hanna Moklytsia***

The role of sublimation in the process of subjectification of Lesya Ukrainka ..... 188

### ***Alla Shvets***

«We will not be ashamed to ever remember the time in which we were destined to live» (Lesya Ukrainka and Mykhailo Pavlyk: vectors of life and creativity) ..... 200

## Comprehension

### ***Oksana Levytska***

RE-READING LESYA: Lesya Ukrainka's Works in the Portfolio of Modern Publishers (Preparation of the Editions and Publishing Trends) ..... 231

### ***Iryna Biskub, Anna Danylchuk***

Lesya Ukrainka in the Global Information Space: Case-Study of the Audio Guide Creation for the Lesia Ukrainka Museum ..... 249

### ***Alla Dyba***

Destroyed Photo, Injured Pages, Legendary “Katyusha” and Kosach's Easter Guests ..... 261

### ***Valentyna Prokip***

On the Issue of Re-dating Lesya Ukrainka's Letters ..... 273

### ***Zhanna Bortnik***

Lesya Ukrainka's Creativity in Theatrical Reception: the Social-Cultural Phenomenon of «Harmyder»..... 286

Наукове видання

**ВОЛИНЬ ФІЛОЛОГІЧНА:  
ТЕКСТ І КОНТЕКСТ**

**Леся Українка: особистість, нація, світ**

*Науковий журнал*

*Видається з 2006 року*

*Випуск 32*

Упорядкування текстів *Т. Левчук, С. Романов*

Редактор і коректор *Г. Дробот*  
Технічний редактор *В. Іванюк*

Підписано до друку 28.12.2021. Формат 60×84<sup>1/16</sup>  
Ум. друк. арк. 18,0. Замовлення № 37. Тираж 100.  
Папір офсетний Гарнітура Times. Друк офсетний.

Друк ПП Іванюк В. П.  
43021, м. Луцьк, вул. Винниченка, 65.  
Свідоцтво Держкомінформу України  
ВЛн № 31 від 04.02.2004 р.