



ЛЕСЯ УКРАЇНКА

Жінка-мисткиня як ікона національної модернізації

Збірка науково-популярних есеїв
за редакцією

Марії Шувалової,
Ольги Полюхович,
Романа Веретельника
та Олександра Пронкевича

Леся Українка

Жінка-мисткиня як ікона національної модернізації

*Збірка наукових есеїв за редакцією
Марії Шувалової, Ольги Полюхович,
Романа Веретельника
й Олександра Пронкевича*

Academic Studies Press

Марія Шувалова, Ольга Полюхович, Роман Веретельник, Олександр Пронкевич
Леся Українка: жінка як ікона національної модернізації. — Бостон: Academic Studies Press, 2025. — 160 с.

Збірка наукових есеїв. *Рекомендовано Вченою радою Національного університету
«Києво-Могилянська академія» (протокол №12 від 3 липня 2025 року).*

Український переклад у вільному доступі став можливий завдяки фінансовій
підтримці Фонду імені Гайнріха Бьоля, бюро Київ-Україна.

Редакторка Ольга Веремчук.

Коректорка Інна Іванюсь.

Верстальниця Лідія Кравченко.

Дизайнерка обкладинки Марія Кінович.

Відповідальні за випуск Анна Возьна та Марія Шувалова.

Усі права застережено. All rights reserved.

© 2024 by Шувалова, Полюхович, Веретельник, Пронкевич

© Academic Studies Press, ліцензія вільного доступу Creative Commons
AttributionNonCommercial licence, 2025

ISBN 979 8 8978 3052 7 (pdf)

ISBN 979 8 8978 3045 9 (epub)

ISBN 979 8 8978 3043 5 (paper back)

Видано Academic Studies Press
1007 Chestnut Street, Newton
MA 02446, USA
press@academicstudiespress.com
www.academicstudiespress.com

Електронна версія цієї публікації поширюється
на умовах ліцензії CC-BY-NC. Ознайомитися з ліцензією:
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>.
Крім випадків, передбачених ліцензією, книга або її
частини не можуть бути відтворені будь-яким електронним
або неелектронними засобами без дозволу видавця.

This book is subject to a CC-BY-NC license. To view a copy of this
license, visit <https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>



This book is subject to a CC-BY-NC license.
To view a copy of this license, visit <https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>

Зміст

Вступне слово від Фонду імені Гайнріха Бьолля	5
Передмова	9
<i>ВІРА АГЕЄВА:</i>	
Епістолярна автобіографія Лесі Українки: нова жінка та її час	15
<i>ТАМАРА ГУНДОРОВА:</i>	
Хвороба і творчість Лесі Українки	29
<i>ОЛЬГА ПОЛЮХОВИЧ:</i>	
Модерністська проза Лесі Українки	42
<i>САША ДОВЖИК:</i>	
«Світові теми» та «велич» Росії: міфи, які розвінчала Леся Українка	53
<i>ГЕЗЕР ФІЛДІНГ:</i>	
Леся Українка, «The New Age» й українське питання у Великій Британії на початку XX століття	62
<i>ОЛЕНА ГАЛЕТА:</i>	
«Йоганна, жінка Хусова» Лесі Українки: пошуки нової комунікаційної моделі в модерній українській літературі	79
<i>МАКСИМ СТІХА:</i>	
Леся Українка — перекладачка	94
<i>ОЛЕКСАНДР ПРОНКЕВИЧ:</i>	
Іспанія Лесі Українки	111
<i>РОМАН ВЕРЕТЕЛЬНИК:</i>	
Коротка історія англomовних перекладів творів Лесі Українки	125
<i>МАРТА БОГАЧЕВСЬКА-ХОМЯК:</i>	
Життя ... і Лариса Косач-Квітка	133
Бібліографія	140
Примітки	149

Вступне слово від Фонду імені Гайнріха Бьолля

Леся Українка по праву займає своє почесне місце в каноні української літератури — її тонкий мистецький геній подарував Україні та світові глибокі драматичні твори, проникливу лірику та сміливу філософську думку, що утвердили українське слово як носія європейської інтелектуальної і духовної традиції.

Її постать виростає над епохою як символ внутрішньої сили, нескореності та інтелектуальної гідності. Іван Франко назвав її «одиноким мужчиною у нашому письменстві», визнаючи в ній волю, мужність і стійкість, яких бракувало багатьом її сучасникам-чоловікам. В сучасному гуманістичному й феміністичному дискурсі ця фраза викликає критичне осмислення: вона спирається на застаріле уявлення, що мужність і сила — переважно чоловічі риси. Леся Українка ж власним прикладом доводить: твердість переконань, етична стійкість і глибина думки — це універсальні якості, які не залежать від статі чи гендеру. Ба більше, вона втілює нову модель жінки модерної доби — освіченої, вільнодумної, здатної самостійно формувати інтелектуальний дискурс і творити історію на рівні з чоловіками, а часто й попереду них. Її кредо — «*Contra spem spero*» («Без надії сподіваюсь») — стало уособленням сили духу, що здатна долати й особистий біль, і національне безсилля, трансформуючи страждання в джерело творчості та віри в майбутнє. У XXI столітті, в умовах повномасштабної агресії Росії проти України, коли країна зазнає нищівних втрат, руйнувань і масових страждань, ці слова набувають особливої актуальності. Вони стали моральним орієнтиром для українського народу, що, попри втрати й труднощі, продовжує боротися і вірити — всупереч усьому, *contra spem*.

Підтримка Фондом імені Гайнріха Бьоля, бюро Київ-Україна українського перекладу цієї збірки — це не лише внесок у відновлення і поширення культурної спадщини Лесі Українки, але й важливий жест солідарності з українським інтелектуальним простором. Сприяння українському дискурсу та культурі є одним із ключових пріоритетів організації, особливо в умовах, коли український голос набуває особливої ваги і потребує посилення на міжнародній арені. Ця збірка є черговим кроком у довготривалій традиції Фонду підтримувати видання, що висвітлюють важливі сторінки української культури та історії. Серед таких ініціатив перевидання альманаху «Перший вінок» — збірки творів українських авторок кінця XIX-початку XX століття, та книги «Ті, що творили “Перший вінок”» — розвідки про письменниць, які стояли за створенням цього унікального культурного феномену. У 2024 році обидві книги були видані в партнерстві з видавництвом Creative Women Publishing. Цього ж року світ побачив український переклад книги Орелі Брос «Жінки і Війна: Листи з України до вільного світу», яка розповідає історії 38 українських жінок, які переживають цю страшну несправедливу війну. Важливою подією стало й видання першої книги The Ukrainians Publishing «Контурні карти пам'яті: путівник місцями нашої спадщини, яку руйнує Росія», що також вийшла за підтримки Фонду. Її присвячено авторці ідеї книги Вікторії Амеліній — українській письменниці та правозахисниці, яка загинула 27 червня 2023 року у Краматорську, внаслідок влучання російської ракети у будівлю кафе. Колеги Вікторії продовжили її справу, і в 2024 створили збірку 8 есеїв про об'єкти української культурної спадщини, що зазнали руйнівного впливу війни в прифронтових регіонах України. Протягом понад 10 років Фонд співпрацює із Українською асоціацією дослідниць жіночої історії, Українською асоціацією усної історії та Центром міської історії Центрально-Східної Європи. В рамках тривалої співпраці, Фонд підтримав два видання: колективну монографію «Жіночі виміри минулого: уявлення, досвіди, репрезентації» (2023) та збірку наукових праць українських і зарубіжних дослідниць і дослідників «Жінки Центральної та Східної Європи у Другій світовій війні: гендерна специфіка досвіду в часи екстремального насильства» (2018).

Кажуть, що культура має бути поза політикою — незалежною від ідеологій і конфліктів. Проте сучасна реальність доводить протилежне. Росія перетворила культуру на інструмент колоніального впливу, пропаганди та маніпуляції, намагаючись через неї стерти ідентичність поневолених народів. У таких умовах культура — це не лише простір пам'яті й творчості, а й потужна зброя у війні за уми та душі людей, їхню гідність і право на само-

визначення. Щоб вистояти і перемогти, ми повинні не лише знати своє — ми маємо його плекати, проговорювати, осмислювати і святкувати.

Підтримка перекладів, нових інтерпретацій та актуалізація текстів Лесі Українки — це частина ширшого зусилля, спрямованого на утвердження української культури як повноцінної, самодостатньої і видимої у світовому просторі. Адже саме культура формує цінності, дає мову для осмислення реальності, укорінює відчуття приналежності та надихає продовжувати робити своє — всупереч усьому, *contra spem*.

Команда Фонду імені Гайнріха Бьолля,
бюро Київ-Україна

Посилання на сайт Фонду:



Передмова

Хоча сама Леся Українка за свого життя ніколи була у Сполучених Штатах Америки, «Сполученими штатами» називали помешкання Косачів — Лисенків — Старицьких, що мешкали поруч у Києві на Маріїнсько-Благовіщенській вулиці. Це був екзотичний острівець літературної української мови та культури у тодішньому переважно імперському Києві.

Більше, аніж через сто років, на щорічній конференції Асоціації ASEEEES у Бостоні у листопаді 2024 року перед бурхливими виборами 47-го Президента США, ми з колегами та колежанками-україністами, які приїхали з нашими українськими темами, в тому числі і про Лесю Українку, подивовувалися тому, що у Лесі Українки є текст про США. Її драма «У пущі» (1907) розповідає про перших поселенців-пуритан у штаті Масачусетс у XVII столітті. Драма спокушає пафосом теми початку нового життя з нуля, а також одвічною дилемою між щоденним виживанням та вічним — творчістю. Що ж — після Другої світової війни у США оселиться її молодша сестра Ізидора Косач-Борисова та її племінник Юрій Косач. Косачі різних поколінь, очевидно, знали про життя «у пущі»: чи то будучи підданою імперії, як Леся Українка сама називала себе, чи то українським митцем у Нью Йорку, як Косач.

Збірка наукових (науково-популярних) есеїв, яку Ви зараз тримаєте, власне і розповідає про тягість, втрачену та віднайдену, через осмислення складної постаті Лесі Українки, яка своєю діяльністю уфундувала модернізаційні чинники нашої культури, розвиток яких ми можемо бачити і дотепер.

Тексти у книзі — це результат роботи українських та іноземних дослідників та дослідниць про Лесю Українку, які розкривають її множинні іпостасі: драматургиня, поетка, перекладачка, громадська діячка, театралка, критикиня, естетка, бунтарка, модерністка, класикиня. Ці всі аспекти її індивідуальності стали темою міжнародної конференції до 150-літнього ювілею Лесі Українки «Жінка-мисткиня як ікона національної модернізації: Феномен Лесі Українки у порівняльному аспекті» («The Female Artist as an Icon of National Modernization: The Phenomenon of Lesia Ukrainka in a Comparative Perspective»), яка була проведена в онлайн форматі у далекому ковідному 2021-му. На конференції спілкувалися трьома мовами: українською, англійською та іспанською, що мало на меті представити творчість Українки в світовому контексті. Співорганізаторами конференції виступили Національний університет «Києво-Могилянська академія», Чорноморський національний

університет імені Петра Могили, Асоціація іспаністів України та ГО «Нова українська академічна спільнота». Партнерами заходу стали ГО Українське Фудбрайтівське коло та Посольство Іспанії в Україні.

Ця збірка есеїв не претендує на новизну та оригінальність у представленні матеріалів, це радше своєрідний підсумок, фіксація нашого рівня розуміння творчості і постаті Лесі Українки. Ця праця, звичайно, не вичерпує знання про мисткиню, а є радше певним зрізом, точкою акумуляції знання на момент її ювілею, у 2020-х. Ці есеї — результат багатолітньої роботи дослідників, деякі з них вже з'являлися в інших виданнях або навіть є частинами книг.

Ця збірка потрапить до наших читачок і читачів у 2025 році — це вже інший світ для України та українців після повномасштабного російського вторгнення в Україну. Від цього факту збірка не втратить у змісті, а радше навпаки, як не парадоксально, саме зараз вона має більші шанси привабити значно ширшу аудиторію. Завдяки Збройним Силам України Україну та її культуру почали набагато більше помічати у світі й запит на українську культуру зріс загалом: в Україні й поза нею.

Леся Українка теж була свідкою і тонко осмислювала історичні спалахи на мапі світу, які провіщали глобальну кризу та зміни, такі як революційні події 1905 р. в Петербурзі, численні страйки робітників на залізниці та транспорті, політичні демонстрації та розправи над страйкарями у Тіфлісі (Тбілісі), військові дії у Царегороді, Греції та Смірнській затоці. Вона померла за рік до початку Першої світової війни та провіщала у своїй творчості крах. Певно, що відчуття кінця чи то б пак *кінцесвітнього* давало їй чутливість, з якою вона витончено осмислювала власну українскість та себе у світі.

Леся Українка була лідеркою національної модернізації, коли Україна була розділена між двома імперіями — Російською та Австро-Угорською. Саме в таких умовах, коли царський тиск на українську мову і культуру був найбільшим, Лариса Петрівна Косач, народжена за 8 років після прийняття Валуєвського циркуляру 1863 та на час Емського указу (1876) їй було 5 років, обирає собі псевдонім Українка. Елемент виклику чи імперський бунт? Знак надії «без надії»? Спротив?

Леся Українка багато в чому була новаторкою, її погляд сягав і справді України як модерної нації зі своєю культурою. Чого вартий хоча б її з братом Михайлом під пильним наглядом матері Олени Пчілки список класичних творів світової класики для термінового перекладу на українську? Чи її оповідання, які мало хто розумів? Чи тонке розуміння модернізму, тонкий естетизм? Лист до французьких поетів, які радо вітають російського царя

у Версалі? Або питання, які порушує Віра Агеева у своєму есеї цієї збірки: як зберегти власну гідність і самоповагу, коли принижена твоя спільнота і її мова, а літературі відмовлено у праві на існування? Чи може полонений віддати свій талант на службу ворогові й приймати від нього лаврові вінки? Як примирити уявлення про незаплямовану честь, національну гідність — і прагнення слави, яка завжди була заповіддю творців? Хіба не нам усім про це ідеться сьогодні?

Назва збірки есеїв «Леся Українка: жінка-мисткиня як ікона національної модернізації» відсилає до відомого есею Марка Павлишина «Канон та іконостас». «Ікона» в назві вжито в сенсі знаку певної недосяжності, закидки на майбутню матрицю прочитання текстів та її актуальності як у 2021-му, так і в часи російсько-української війни і в майбутньому. «Іконостас стверджує, а не ставить під знак питання», — пише Павлишин. Наша ідея в тому, щоб нарешті ввести ще в ширші обрії нові прочитання Лесі Українки, чи то б пак — повернутися до джерел, до власне текстів і життя Лесі Українки, дорога до яких була ускладнена різними кліше на кшталт «хвора», «дочка Прометея», «поетка досвітніх вогнів» тощо. Авторам та авторкам цієї збірки ідеться про наше власне осягнення нашої культури у теперішньому часі.

Як пише Марта Богачеська-Хом'як у цій збірці: «Леся Українка залишається світлою іконою в народному іконостасі, а не гаслом навіть на сучасних майданах. Більшість її творів не шаблонні і не надаються в легке перетворення на гасло чи лозунг. Тож закономірно що аж тепер її творчість і життя набувають ширшого інтересу — Україна стає тою державою, у якій Леся Українка хотіла жити. Її творчість викарбовує людей, спосібних розбудовувати суспільство і державу. Така творчість не вмирає».

Ця збірка розповідає про різні обличчя Лесі Українки, які у сумі дали поштовх розвитку України як модерної нації з повноцінною культурою.

Есей Віри Агеевої пропонує прочитання життя і творчості Лесі Українки на широкому культурологічному та історичному тлі у добу *fin de siècle*, коли роль жінки та владні стосунки переосмислювалися, а нові літературні тенденції вступають у свої права. Модернізація культури та зміни тісно пов'язані з європеїзмом (а Леся Українка напряму мала доступ до європейських та світових культурних набутків, без жодних посередництв), який однак не протиставляється українству, а органічно з ним пов'язаний. Цей есей розглядає родинний і приватні контексти: непрості стосунки з матір'ю, сестринство, побратимство, товаришування, про інтелектуальну й творчу дружбу. Тут знайдемо і непрості стосунки мисткині із поетичним духом, часом замаскова-

ним у спокійні «години праці», а часом персоніфікований у демон творчості, одержимість до божевілля.

Тамара Гундорова пише про питання хвороби й тілесності в житті і творчості Лесі Українки. Справді, ще Іван Франко назвав її «хорою, слабосильною дівчиною», що стало сталим кліше у радянський час, проте, чим саме була хвороба у часи Лесі Українки. Хвороба — типowo модерністський концепт, її тема стала активним полем для осмислення європейського модернізму. Гундорова пише про життя Лесі Українки, яке майже все було проведено на курортах. Її «великий “курортний” сезон», який почався з 17-літнього віку і тривав до кінця життя, охоплював широку географію періодичні поїздки на лікування в Одесу, Євпаторію, Ялту, пізніше в Сан Ремо, єгипетський Гелуан. Саме гетеротопія курорту, як стверджує професор Гундорова, визначала структуру її художніх творів, з якого виростає «екзотизм» її текстів.

Мій есей (**Ольги Полюхович**) присвячений маловідомій іпостасі Лесі Українки як авторки оповідань. Мисткиню прикро засмучувало, що критики «не славлять» її прозу, і це не дивно, адже вона писала про такі непопулярні («екзотичні») теми як тілесність, сексуальність, феміністична і ґендерна проблематика, витонченості митця й вразливості і непорозуміння із середовищем, обов'язок митця, громадське життя, ролі жінки й чоловіка, родина, побратимство, питання істерії, божевілля та фізичної норми. На європейській інтелектуальній мапі періоду *fin de siècle* ці теми були в особливій пошані, і вона була в тісному діалозі зі своїм часом.

Есей **Саші Довжик** «“Світові теми” та “велич” Росії: міфи, що їх розвінчала Леся Українка» аналізує творчість Лесі Українки, зокрема її драматичну поему «Кассандра», у контексті поняття ревізійоністської міфотворчості, єврейсько-американської поетки і критиктні Алісії Острікер. Розвідка докторки Довжик присвячена переосмисленню Лесею Українкою світових тем у зв'язку з антиімперськими позиціями, як вона відкидала парадигму провінційності, нав'язану українській культурі Російською імперією. Цей есей також цікавий паралелями із сучасною Україною в умовах повномасштабного російського вторгнення. У той час, коли у квітні 2023 року в дитячій бібліотеці прифронтового міста Слов'янська Донецької області на сході України знаходиться Повне зібрання творів Лесі Українки (2021) серед вибитих вікон і віддалених звуків вибухів і його нікому читати, росіяни вивішують портрети імперських і привласнених письменників, яких ми звикли називати «великими», над місцями масових убивств, такими як розбомблений Маріупольський драматичний театр.

Гезер Філдінг пише про публікацію перекладу драми Лесі Українки «Вавилонський полон» у Британському виданні у британському журналі «The New Age» 27 травня 1915 року. У той час поруч з Українчиним перекладом у томці журналі друкувалися тексти чільних модерністів Езра Паунд, Т.Е. Халм, Кетрін Менсфілд, Річард Олдінгтон. Згодом був включений до збірки «П'ять російських п'єс: з однією з української» (1916). Бехьофера, який описує п'єсу Українки як таку, що повністю реалізує «європейський» стиль, який, на його думку, з'явився у менш розвинутій формі у творчості Чехова та Єврейнова. При цьому професорка Філдінг пише і про інші парадокси сприйняття тексту Лесі Українки, які були пов'язані із загальними сприйняттям України та її культури у Великій Британії.

Олена Галета аналізує драму на біблійний сюжет «Йоганна, жінка Хусова» (1909) Лесі Українки в контексті нової комунікаційної моделі «текст–читацтво», який вибудовує драматургиня своїм твором. Малі драми Лесі Українки — це випробування і читачів та читачок, адже, як пише професорка Галета, «малі драми незрідка вводять читача у ситуацію, в якій він буквально не знаходить собі місця». Авторка цього есею пропонує іти через поетику «відкритого твору», яка, за словами творця цього терміна Умберто Еко, змушує нас шукати власні відповіді і є викликом для дослідників. І не лише для дослідників, адже тексти Лесі Українки крізь віки промовляють до нас сьогодні, перетворюючи нас на дійових, чи то б пак «дієвих», осіб її текстів.

Хоча у більшості ім'я Лесі Українки ніяк не асоціюється із перекладами, її перекладацький спадок величезний. Допомогає нам розібратися у цих питаннях есей **Максима Стріхи**. «Велика європейка української літератури», як назвав Лесю Українку Михайло Драй-Хмара, через численні переклади світової класики зробила потужний вклад у розвиток української мови і таким чином утверджувала повноцінність нашої мови та культури серед інших. Професор Стріха пропонує трактувати переклади Лесі Українки як її «творчу лабораторію» витоків світових тем її власної творчості.

Олександр Пронкевич пише про осмислення Іспанії Лесею Українкою, яку професор Пронкевич означає «інтелектуалкою, яка цілком була спрямована на зовнішній світ». Леся Українка одна з перших жінок модерністок, хто написала про це й у «іспанській тематиці» вона була абсолютною новаторкою. Протагоніст Українчиної п'єси не Дон Жуан із Севільї («місто-свято»), але дон Жуан із Кадісу («пекло») — унікальний випадок у світовій літературі. Професор Пронкевич доходить до висновку, що у своїй творчості через інтелектуальну та естетичну гру, Леся Українка дійшла до сучасного розуміння цієї Іспанії «як динамічної полікультурної реальності».

Стаття **Романа Веретельника** «Коротка історія англomовних перекладів творів Лесі Українки» представляє стислий огляд питань та результатів, які стосувалися розвитку перекладів творів Лесі Українки на англійську мову.

Закінчує цю збірку есей **Марти Богачевська-Хом'як**, який розповідає, як Лесю Українку сприймали українські повоєнні переселенці у США — переклади її текстів, пам'ятники, конференції на честь письменниці тощо, а також діяльність Союзу Українок Америки (Українська Народна Ліга Жінок Америки). Пише професорка Богачевська-Хом'як і про виклики рецепції: «Творчість Лесі Українки не було так легко передати, як поезії Франка чи Шевченка. Образ письменниці не знаходився поруч святих образів у скромних американських мешканнях так, як образ Шевченка чи Франка». Проте саме вона поволі стала тією об'єднуючою ланкою, яка з'єднувала в Америці вихідців з різних частин України.

Збірка задумувалася як читання для широкого загалу, при цьому, чи вдався цей задум — вирішувати вже не нам. Чи можна писати про Лесю Українку просто чи простіше, якщо вона була в постійному діалозі зі своїм непростим часом, собою та оточенням та мала візію майбутнього? Життя і творчість і Лесі Українки сьогодні — це точка постійного зростання для нас, джерело сили та опірності для майбутньої України, яку вимріяла наша мисткиня у своїй творчості.

Ольга Полюхович

Епістолярна автобіографія Лесі Українки: нова жінка та її час

Віра Агеєва

У ХХІ столітті Леся Українка стала нашою культурною героїнею, її тексти виявилися конче необхідними для встановлення нових моделей національно-культурної ідентичності. Зараз уже можна простежити, як на різних етапах історичного розвитку ті чи ті її твори, ідеї, символи, образи опинялись у фокусі, визначали й засади переформатування класичного канону, й певні ідеологічні акценти. Леся Українка дебютувала якраз у добу, коли гасла індивідуалізму, незалежності мистецтва та його творців приваблювали — обіцянкою неймовірного розширення життєвих горизонтів — новизною й радикальністю. Але в культурі колонізованої нації всі ці ідеї сприймалися в особливому наświetленні. Як зберегти власну гідність і самоповагу, коли принижена твоя спільнота і її мова, а літературі відмовлено у праві на існування? Чи може полонений віддати свій талант на службу ворогові та приймати від нього лаврові вінки? Як примирити уявлення про незаплямовану честь, національну гідність — і прагнення слави, яка завжди була заповіддю творців? На рубежі ХІХ-ХХ століть ці контрверсії дебатовалися пристрасно. Леся Українка намагалася знайти вимовні історичні аналогії, зверталася до світових сюжетів, реінтерпретувала засадничі міфи європейської цивілізації. Дуже важливими були для неї античні алюзії, зокрема завоювання Греції Римом поетка послідовно співвідносила із підкоренням її батьківщини імперією російською, «Третім Римом». Ще одне значуще зіставлення — вавилонський полон, зруйнування Єрусалима, єгипетська неволя.

Якось не без гіркої іронії Леся Українка відзначила в одному з листів, що почувається авторкою шанованою, але не читаною. Зостаючись апологетами позитивістських цінностей, малих справ і домашньовжитковості, сучасники часто докоряли їй за неувагу до української минувшини, до історичних сюжетів, козакофільської романтики, власне, до злоби політичного дня, вважаючи

тих старожитніх вавилонян і єгиптян надто далекими від актуальних потреб української дійсності. Лише з незалежністю держави, з розбудовою культурного суверенітету в ренесансні двадцяті роки саме ця авторка вивищується до одної із центральних канонічних постатей. У перше десятиліття після національної революції зусиллями київських неокласиків виходить повне зібрання її творів, з'являються блискучі інтерпретації.

Прикметно, що для неокласиків і, уже в тридцяті роки, поетів-емігрантів, котрі належали до Празької школи, вершинним її твором послугував «Камінний господар». Леся Українка, повідомляючи своїх адресатів про те, що написала «того самого» Дон Жуана, вводила драму в контекст тодішніх українсько-російських стосунків. Знамениті автори численних версій сюжету про Дон Жуана здебільшого або виносять ім'я великого спокусника у назву твору, або принаймні розміщують його першим у списку дійових осіб. Леся Українка цю традицію виключно порушує. Командора в її «іспанській драмі» представлено не гостем, а камінним господарем, та й Дон Жуан фігурує в переліку після дона Гонзаго з донною Анною. «Камінний господар» таки не про кохання, а насамперед про владу й ставлення до неї на момент кризи засадничих цінностей. У кількох її творах, що побачили світ упродовж 1910–1912 років, передано відчуття неминучої історичної катастрофи, великої руйнації та розриву зв'язку часів. А опозиція «бути чи мати» незмінно корелює з виразним протиставленням завоювання — і служіння. Зі спогадів, листування, з контексту тодішніх ідеологічних, політичних дискусій знаємо, що проблеми нової моралі, свободи вибору й обов'язку перед загалом, складні колізії анархістської сваволі та підпорядкування індивідуальних цінностей груповим, громадським, партійним інтересам — усе це в середовищі діячів українського національно-визвольного руху пристрасно обговорювалося у співвіднесенні з ідеями державності. Не бракувало прихильників анархістських концепцій цілковитого руйнування будь-яких структур примусу й поневолення, тоді як без нового державного апарату антиімперська боротьба попросту унеможливлялася. Ніцшівський Заратустра розрізняв уявлення про «свободу від чогось» і «свободу для чогось». І в сюжетах Лесі Українки свобода часто інтерпретується як добровільна самопосягата, жертвне служіння.

Лариса Косач виростала в аристократичній українській родині; її батьки належали до кола найактивніших діячів національного відродження, були членами київської Старої Громади, яка зуміла втілити амбітні націєтворчі проекти. Саме в цьому середовищі провадили колосальну роботу, що й сприяла постанню незалежної української держави.

Злополучні Валуєвський циркуляр 1863-го та царський Емський указ 1876-го років були спробами зупинити наростання національно-визвольного руху, убезпечитися від очевидної загрози. Тож після оприлюднення цих жорстких офіційних заборон майже будь-яка культурницька робота виявлялася злочинною. Проте указ царського міністра внутрішніх справ Петра Валуєва діяв якось не вельми ефективно. І книжки виходили, й альманахи з'являлися, і спектаклі ставили. Річ у тім, що Стара Громада спромоглася значною мірою знівелювати зусилля влади. Зорганізувала книговидавничу базу в Галичині, налагодила поширення цих закордонних видань на Наддніпрянщині. А ще вдалася до найпевнішого в наскрізь корумпованій Російській імперії засобу, як-от: зібрати гроші й дати хабаря не кому-небудь, а таки ж столичному петербурзькому цензоріві. І якийсь час той охоче дивився крізь пальці на появу незаконних «сепаратистських» книжок.

Громадівці купили газету «Киевский телеграф» і по змозі використали її для пропаганди своєї ідеології. Ще однією «злочинною» їхньою акцією було створення Південно-Західного відділу російського географічного товариства. З погляду влади, там провадилася щонайнебезпечніша підривна діяльність — видрук етнографічних та історичних матеріалів. Проводилися наукові зібрання, а україністика коли й не ставала окремою академічною дисципліною, то принаймні потрапляла в поле зору серйозних учених. Що ж, боротьба за владу між переможцями й переможеними — це завжди боротьба за пам'ять. Навіть зовсім уже безчільний узурпатор прагне легітимізувати свої завоювання та мати шляхетний вигляд в очах сусідів. Тож відділ географічного товариства невдовзі закрили, зваживши на доноси щирих патріотів. Указ, котрий ще більш жорстко й непоступливо забороняв уже раз забороне-не, 1876 року мусив підписати сам імператор. Реакція знову ж не забарилася. Стара Громада виряджає до Швейцарії Михайла Драгоманова (його на той час звільнили з посади в університеті Святого Володимира як політично неблагонадійного) і фінансує українську друкарню. Журнал «Громада» став рупором української ідеї. В Женеві опублікували і Шевченків «Кобзар», і роман Панаса Мирного «Хіба ревуть воли, як ясла повні?», і низку інших класичних творів. А згодом і в Києві змогли організувати легальний український клуб, зареєструвавши його з назвою «Родина»: так що ініціатори читали слово в його українському варіанті, а ті, хто давав офіційний дозвіл, — у російському. Це якраз у тому приміщенні клубу, що біля Золотих воріт, відбулося, фактично, установче засідання Центральної Ради.

Важливо пам'ятати, що вже від кінця XIX століття йшлося про розбудову і нижчих, і вищих рівнів культури, тобто й про просвітництво, й про високу

літературу та мистецтво. Покоління рубежу віків дбало тепер не про служіння народу, меншому братові, а про модернізацію нації й творення своєї держави. На відміну від російських народників, які хотіли опрощуватися, обробляти землю та вчитись у «мужиків», засвоюючи їхню високу мораль, українофіли натомість розгорнули мережу недільних шкіл, аби навчати селян, ширити знання. Щоби творити державні інституції, потрібна самовіддана національна еліта. І громадівці змогли сформувати таку спільноту, навіть попри те, що в умовах тотальної русифікації українська ідентичність повсякчас видавалася zagrożеною.

Оприсутнювалися різноманітні ініціативи, що змінювали узвичаєні способи соціалізації. Це, зокрема, стосувалося й освітніх стратегій, які вивторювались для покоління «громадівських» дітей, аби вберегти їх від русифікаторських впливів. Ровесники Лариси Косач якраз і були тими ошатно вбраними дівчатками та хлопчиками з гарних родин, що викликали подив на київських вулицях чи алеях Ботанічного саду: вони розмовляли між собою українською, причому їхня вишукана літературна мова навіть на обивательське вухо відрізнялася від тої, якою говорили няньки й куховарки в заможних садибах. Аби унезалежитися від програм офіційних гімназій, Ольга Петрівна Драгоманова-Косач зважується на дуже непростий експеримент. Діти довго вчилися з домашніми вчителями, екстерном складали шкільні іспити. У ситуації, коли не було ні підручників, ні навіть просто дитячих книжок, завдання поставало майже невиконуваним. Людмила Старицька, близька подруга Лариси Косач, розповідала, як їй, зовсім маленькій, «дядя Коля», тобто материн брат композитор Микола Лисенко, читав диктанти з творів Нечуя-Левицького. А якраз Лисенко небезпеку злополучних дівочих пансіонів добре усвідомлював. Його мама, Людмила рідна бабуся, виховувалася у Смольному інституті в Петербурзі та вийшла звідти цілковито зросійщеною. Українську забула, послуговуватись нею відмовлялася, попри гострі конфлікти із сином. (Як згадують, часом вони в родині спілкувалися французькою, бо Микола Віталійович не хотів уживати російську.) На Шевченкові роковини діти вчать вірші, влаштовують вистави: це свято антидержавне, «сепаратистське», тож до протестної діяльності прилучаються дуже рано. Був у Косачів і домашній театр: скажімо, Олена Пчілка спеціально написала для нього лялькову п'єсу «Кармелюк». Лисенко komponує кілька дитячих опер, спонукаючи малечу до сценічних дебютів.

У родинному маєтку Колодяжному старша донька часом зоставалася за господиню й виховательку менших, а до того ж була скута суворими лікарськими обмеженнями. Тоді життя мало вигляд приблизно такий, як описано

матері 14 (26) червня 1890-го: «У мене нога болить як і перше, я “більшею частию лежу на кроваті”, читаю Тена і варю варення, часами пишу вірші».¹ Варіанти такого стану й статусу знаходимо в кількох листах. Замість варення могло бути приготування пастили з яблук (доводилося притьмом рятувати щедрий урожай), замість Іпполита Тена, скажімо, — Моріс Верн чи улюбленець Байрон. А «робочим настроєм» для віршів завжди вельми тішилася. «Почуваю себе “як не може бути” (себто — як слід) у своїй новій, маленькій, рожевій хатинці з білими меандрами (ся хатка має підтримувати в мені оптимістичний настрій)».²

Незрідка влаштовувалися у «Сполучених штатах», тобто родинях Косачів — Лисенків — Старицьких, що мешкали поруч у Києві на Маріїнсько-Благовіщенській, літературні конкурси. Давалось якесь слово — і воно мало стати зав'язкою або чинником белетристичного сюжету. До творчості спонукали всіх, писали й старші, й молодші, згодом журі вибирало переможця. Кращі тексти нагороджувалися «золотим жетоном» і друкувались на сторінках «Киевской старины». Леся Українка написала так кілька своїх оповідань.

У всіх мандрах європейськими столицями Леся залишалась пристрасною театралкою, намагалась досягнути найновіші мистецькі прямуювання тієї чи тієї національної культури. У листах із Відня, датованих весною 1891-го, багато згадок і відгуків про вистави, концерти, опери. Побувала на «Іванові Грозному» Олексія Толстого у виконанні знаменитої італійської трупи: «Зобачу як то італіянці по італіянські кацапську тиранію представлятимуть! Там то певне сміх буде».³ Найчастіше ходила у віденську оперу, на Вагнера, Верді. А у Берліні, після хірургічної операції 1899 року, подивилася низку п'єс Герхардта Гауптмана, якого вважала одним з найяскравіших тоді представників європейської « нової драми ». Його вплив помітний у декотрих творах української авторки. Лесю Українку завжди вабив дух мандрів, пізнання нових земель і культур. І хоч не змогла втілити довго плекану мрію про кругосвітню подорож, але вражень, по-сучасному кажучи, туристських, мандрівницьких в її епістолярії розкидано дуже багато.

Лесині листи розкривають біографічні контексти значущих соціокультурних та психологічних змін, і детальна хроніка тим цікавіша, що описується рівень родинних взаємин, інтимних стосунків між найближчими людьми, — а якраз тут тиск традиції переборювався таки найтяжче. Крім того, жінці треба було долати наслідки узвичаєного вже тепличного « дівочого » виховання, а отже, й цілковитої непристосованості до виживання в нетепличному кліматі: « Мене ж балували, а не виховували », — нарікає у « Блакитній

троянді» Любов Гощинська, страждаючи від браку «витривалості». Листи підсвічують численні Українчині сюжети, історії героїнь, які не хочуть зважати на одвічне «годиться / не годиться». З усією прямоотою це проклямує Кассандра: «Кассандрі байдуже, що випадає, // що ні, — вона лиш те чинити мусить, // що їй на долю випало».

Серед інших свобод, які послідовно виборюються, — право жінки *говорити*, обстоювати власну рацію та правоту. Мавка в «Лісовій пісні» зважується на любовне оспівування — і згодом наражається на докори: дівчині негоже забирати перше слово, вона мала би пасивно чекати. Від Кассандри також сподіваються, щоб «узяла кужілку», «пряла й не пророкувала». А вже у драмі «В катакомбах» героїні попросту вказують на її місце, звертаючись до високого авторитету: «Великий наш апостол заповідав: // “А жінка серед збору хай мовчить”». І коли дозволити жінкам пророкувати, коли не обмежувати їхню активність у публічному просторі, — запевняє єпископ, — це загрожує самому існуванню церкви, самим підвалинам суспільного устрою. Не зважується озватися до Месії у трагічний час перед Голгофою Міріам, адже вона лише «нешасна жінка», і звинувачення, що хоче «дорівнятись» до сина Божого, уже чула. Прерогатива звертатися, зав'язувати розмову — це право старшого, авторитетнішого. Порівнюючи ставлення до жінки у Наддніпрянській Україні та в Галичині й Болгарії, Леся Українка звертала увагу якраз на різницю товариських звичаїв і готовність чи небажання вислухати інше бачення. «Бути в Болгарії жінкою се не дуже то цікава доля, я б принаймі не хотіла. Коли я кажу, що зосталась би тут на безрік, то Ви ж знаєте, які тому причини, а так, незалежно від сього, я нізачо не хотіла б тут жити. В Росії хоч біда й лихо, та хоч людей добрих багато і товариство тебе за людину, а не за мавпу вважає, а тут, хто не має доброї сім'ї, як от Ліда, то чисто хоч об стіну головою бийся. Та врешті в Галичині теж трошки до сього подібне життя (я говорю про життя жінок, на скільки про нього чула). Жінкою тут погано бути, а дівчиною ще гірше, як би тут почати так жити, як живуть всі мої знайомі дівчата, то можна б стати притчею во азицѣх. Я вже й так два скандали зробила: пішла сама з Радою в театр (дві дівчини сами!) а потім ще й на вибори ходила дивитись, аж у самий виборчий двір залізла, — сим я вже й Ліду і її чоловіка перелякала! Я вже не споминаю про те, що я й тут не покинула звичайки “просторікувати”, а се певне тутешнім панам і паничам зовсім скандальним здається».⁴ У Відні наддніпрянки й дивували, й захоплювали місцевих січовиків, студентів-українців. Звикнувши «бавити пань» (Леся Українка у листі до родини не відмовляє собі в задоволенні поглузувати над самим цим висловом і звичаєм), стикнулися із «чужодальніми» землячками,

котрі вели розмову на рівних, безкомпромісно обстоювали власну точку зору й про жіночність домашнього ангела геть не дбали.

Зміна владних орієнтирів, нові уявлення про обшири особистої свободи та право індивідуального вибору спричиняють у добу *fin de siècle* кризи патріархальної родини. Проблематикою нової сім'ї переймається і тодішня публіцистика, і краще письменство. Слід зважати на те, що традиційні структури руйнувалися не лише з огляду на домагання емансипанток, нових жінок, а й унаслідок зміни уявлень про засади маскуліності. Освічена передова молодь категорично не приймала стороннього втручання, будь то материнське благословення, батьківський дозвіл чи пресловуте напучування священника про обов'язок дружини «убоятися мужа свого». Відмова вінчатися скандалізувала навіть і не надто старосвітських батьків. Косачівни витримали з цього приводу ціле тяжке змагання. 3 січня 1905 року Леся Українка пише листа до Михайла Кривинюка у Прагу, звертаючись водночас і до сестри, яка вже мусила приїхати до чоловіка. Вітання зі «щасливим покінченням всяких митарств» доповнюються тут розповіддю про тривалі суперечки з матір'ю з приводу громадянського шлюбу й ставлення до «нової сім'ї». З листа дізнаємося про дискусії з матір'ю: «Вона (сестра Ольга. — В.А.) писала мені, що розмови з родичами пройшли тихо, мирно, і з їх боку була повна толерантність. Коли так було до кінця, то я дуже рада, — значить, всі мамині стріли (папа стріл ніколи не вживає) обламалися об мене, і для Лілі їх вже не лишилось; се не раз так бувало і нема нічого дивного, коли й на сей раз так вийшло. Діло в тім, що з осені у мене з мамою (коли ми лиш[а]лись удвох) чимало було принципіальних і непринципіальних розмов на тему про шлюб, вінчання і т. і., тоді було з її боку маса сліз, ридання, прикрих і вразливих речей, часом цілі ночі проходили так, що бодай не згадувати... Тії ночі надломили мені душу і через те я, може, колись мусітиму зробити навіть таке, від якого ви з Лілею щасливо врятувались. Але як коли почуєте про мене щось подібного, то не кидайте каменем, знайте, що тяжкі рани, а не власна воля примусять мене скласти зброю. У всякім разі, мені буде потіхою те, що коли не собі, то своїй найдорожчій сестрі я помогла пробити дорогу до вільного і чесного життя; може, без моєї боротьби її боротьба була б трудніша. [...] Так чи інакше, все ж можу сказати, що я перша примусила маму логікою відступитись від крайностей її погляду на невінчаний шлюб, і вона сказала, що не вважає вже себе вправі вживати якогось примусу над Лілею в тім напрямі і щиро відступається від своїх слів, ніби вона не хотіла б у себе приймати невінчаної дочки з дитиною. Логічно і морально я перемогла маму, тільки ся перемога так дорого мене коштувала, що — краще не будем ніколи згадувати про неї».⁵

Щасливий шлюб не втримається на засадах підлеглості. «Коли ти можеш, то се вже досить, — наголошує Леся Українка сестрі, — для жінки з Косачівського роду (згадай, що нам часом на сю тему тітки говорили) і нарешті життя кожної людини складається з моментів, часто суперечних між собою, треба тільки, щоб твоя дружина розуміла і поважала усі ті моменти».⁶ Остаточний вибір ні з якими авторитетними наставниками не треба узгоджувати. Утім вітальний лист із приводу одруження закінчено програмовим феміністським постскриптомом: «А G[eorge] Sand все-таки читай! То не вадить!».⁷

Конфлікти з авторитарною, таки ж незгідливою матір'ю в листах згадуються раз у раз; ідеться знов-таки про ціннісний розрив, про різне ставлення до питань підлеглості й емансипації. Нарікання на материнську «ревність» і бажання вибудувати життя дітей за власним зразком свідчать про ревізію засадничих патріархальних настанов, про модернізацію стосунків суто приватних, родинних. «Тільки все таки се прикро, і тяжко, і фатально, що ні одна моя дружба, чи симпатія, чи любов не могла досі обійтись без сеї отрутної ревности, чи що воно таке, з боку мами».⁸ Врешті, про своє вінчання Леся Українка пише сестрі як про крок цілковито вимушений, поступку батькам і загалові: «Спасибі за повиншування і за добрі слова. Я думала, що ти скоріш осудиш мене за сей крок, що тобі трудно буде зрозуміти, як могли ми “скласти зброю” там, де ти свою держиш, не хилячи. . . . І великий камінь знявся з душі моєї, як я побачила, що ти очевидячки “ввійшла в наше положення”. Справді, стільки вимучившись, як я за сей рік, може навіть Галілеєве одречення можна зробити, бо таки людина більш не видержить, ніж її сила дозволяє, тай то, якби річ була тільки в мені, то може б я й видержала ще, але наражати K[льоню] на дальшу турботу я вже не могла, се занадто страшно. Сподіваюсь, що тепер матимем спокій хоч від людей, коли не від иншого чого».⁹

Ревізія патріархальних ціннісних ієрархій супроводжувалася водночас виробленням нових форм спілкування та моделей стосунків. Жінка входила в заказаний для неї досі публічний простір, у нові обшири, звикала до нових ролей. Звільнення від гніту поведінкових стереотипів означало непорівнянно більшу свободу в особистих взаєминах. Ще у «Блакитній троянді» старосвітська тіточка скрушно нарікала на непотрібні й шкідливі новації молодшої генерації («непережитого» автобіографічного матеріалу в цьому творі таки справді багато): «І що то тепер повелось: товариш, товаришка. По-моєму, жінка жінкою, а мужчина мужчиною; яке там товаришування?»). Але цей голос патріархальної спільноти вже інтерпретується іронічно. У листуванні Лесі Українки так багато про сестринство, побратимство, товаришування, про інтелектуальну й творчу дружбу, що всі ці мотиви в її прозі та драматур-

гії (хоча б у «Вілі-посестрі», «Ізольді Білорукій», «Кассандрі», «Оргії») є підстави вважати таки почасті автобіографічними. Із сестрою Ольгою її єднала особлива приязнь: «З твого листа глянула на мене така жива, молода, гаряча душа, що, далебі, яснішим здався світ навколо і не такою страшною прийдешністю. Я думаю, що ми ніколи не розійдемося різно, завжди будемо рідними не тільки по крові, але й по духу, — а чи кожна людина має таких рідних? Коли б ми тепер були вкупі, багато з того, що я тепер кажу, не треба було-б казати, воно було б видно так, само. Я допомогла б тобі плакати, як торік, не допитуючись, не вимовляючи зайвих слів. Не дарма я часом порівнюю себе з плющем, єсть в мені щось смуткове, через те може люде в журбі горнутья до мене, через те може й чуже горе ніколи не здається мені пустим, невартим уваги. У нас із тобою є спільна риса: почуття товариства і братерства не тільки до своїх, але й до чужих, не знаю, що заклало його в нас, виховання, чи природа, тільки в нас воно дуже розвите».¹⁰ Побратимом не раз називала Михайла Кривинюка. Сестрі Ользі: «Що до мене, то коли я називаю його своїм братом, то се не жарт і не марне слово. В яких би він відносинах не був до тебе, для мене він уже раз на завжди брат».¹¹

У літературі XIX століття стосунки між жінками поставали, як не раз відзначала сучасна феміністична критика, надто простими й одноманітними; героїнь класичних романів переважно бачимо остороннім поглядом автора-чоловіка. Натомість у модерному письменстві феномен жіночої дружби пробуджує якнайпильніший інтерес. Одна з ознак культури *fin de siècle* — це творче співробітництво, інтенсивне спілкування жінок-авторок, засвідчені численними художніми творами, листами, мемуарами тощо. Посутньо змінивши весь європейський культурний ландшафт, нові жінки спромоглися на глибоку саморефлексію та художнє осмислення власного становища, усієї складної й контроверсійної проблематики змін, адаптації до здебільш не надто прихильного середовища. Обговорення жіночого досвіду тепер не вважалося чимось безвартісним або маргінальним.

Листування Лесі Українки й Ольги Кобилянської Соломія Павличко назвала якось «втіленням мрії про любов, яка не зреалізувалася в їхньому житті повною мірою. Лесбійською фантазією, для якої дають підстави й щоденники Кобилянської, і її попередні твори».¹² Подруги витворюють навіть особливу, не завжди зрозумілу для невтаємничених, мову, форми звертання. Листування почалося навесні 1899-го, поступово, надто пізніше літа 1901-го, коли Леся Українка гостювала в Кобилянської на Буковині після мінської трагедії, тон його стає дедалі інтимнішим і довірчим. Коли в першому листі адресатку названо «дорогою і шанованою товаришкою», то далі з'являється низка ви-

багливих і значущих у їхньому символічному підтексті варіантів. «Liebe, ferne Lotosblume!», «Дорога моя товаришко!», «Liebe, liebste Wunderblume!»¹³... А від літа 1901-го виробляється стиль звертання у третій особі: «хтось» і «хтосічок», «хтось біленький» і «хтось чорненький». «Хтось комусь пише нарешті таки навсправжки, а не тими картками, що все здаються комусь не справжніми листами, а суроґатами листів. Ой, якби то тут були ми так “хтось та ще хтось”, як у Чернівцях, то б то було славно! але що вже казати...»¹⁴ «Хтось когось дуже жалує і любить, з охотою і сів би і ліг би коло когось і розважив би ліпше, ніж ті духи (хтось на них eifersüchtig), духи не можуть любити, а хтось може і любить».¹⁵ Така дружба — це ще й віра в обранство: «Хтось хотів би зробити комусь тепер найніжніші пасси, бо хтось дуже розуміє когось і через те і жалує когось дуже і зовсім не жалує, бо знає, що хто має силу ходити по гострім камінні, то завжді перейде по ньому до чогось високого, до вищого, ніж звичайно можна дійти рівними та гладкими стежками. А хтось має силу, хтось може. О, я ніколи не забуду, як хтось писав новелю в сі останні дні перед виїздом когось з Черновець, — коли хтось так робить, то хтось багато може і буде могти, і не загине, а зірве собі золоту зірку з неба і цвіт папороті з землі і буде знати те, чого багато-багато інших людей не знають».¹⁶ Творчість Леся Українка послідовно підносить як вищий осяг, свободу самовияву цінує більше, ніж успіх, визнання і навіть щастя.

У листах незрідка відбито той психологічний досвід, ті переживання Лариси Косач, якими вона наділить згодом своїх персонажів. І простежити різні інтерпретації тих самих, власне, душевних станів у листах — як у документальних фрагментах автобіографії, так і в художніх текстах, де цей психологічний досвід набуває виміру характеристики літературного героя, ознаки стилю, — запаморочливо цікаво, бо якраз тут «документ» і «письмо», «реальна дійсність» і «мінлива фантазія» стають чи то взаємовіддзеркаленими, чи то, у певних аспектах, принципово нерозрізнюваними.

У її листах багато роздумів над психологією творчого процесу. Ідеологічний примус, спонукка чи почуття обов'язку тут жодного значення не мають. Ба більше, процес письма майже не контролюється свідомістю. «Власне найтрудніше “зважити” не писати віршів, бо то не робота, а так собі хвилюві імпровізації, певна форма нападів божевілья, за які людина здебільшого ручити не може; взагалі ж я вмисне, з виразним заміром, ніколи не віршую, — як не йдуть вірші сами на думку, то я їх ніколи не кличу, хоч би й рік цілий — обійдеться».¹⁷ Іванові Франку вона звирялася: «Але я думаю, що власне ті наші думки і почуття чогось варті, які нам або страшно, або “трохи соромно” нести “геть на розпуття шляхове”, — значить то щирі, інтенсивні

почуття, або гарячі, або до болю холодні, але не літні, а власне автор Апокаліпсиса дав добру науку не так людям взагалі, як власне поетам та артистам: будь гарячий або холодний, але не теплий».¹⁸ Незрідка поетична творчість зближується з галюцинаціями, божевіллям, одержимістю. Очевидно, стосунки жінки-мисткині з музою — натхненницею (чи натхненником?) її поезії — мусять відрізнятись від узвичаєного обожнювання чоловіком-творцем прекрасної богині. У Лесі Українки маємо принаймні дві спроби персоніфікації вишнього поетичного духу. Коли в цитованому листі це «демон, лютіший над всі недуги», демон, що зневолює та пригнічує, то у вірші «Як я люблю оці години праці» той «хтось», хто вночі «схиляється до мене» і «промовляє чарівні слова», ідентифікується з перелесником, тобто коли й демоном, то вабливо прекрасним, але таким, що все ж зневолює та знесилює, нагадуючи, може, й про «лихий кінець».¹⁹ Поетичне натхнення, отже, прирівняно знов-таки до хворого, одержимого чи не маніакального стану, якому протиставлено *нетворче* психічне здоров'я й урівноваженість. Поетична творчість трактується як метафізичне осяння, про-видіння, і ніякі раціональні зусилля тут нічого не можуть змінити. Пророчиця Кассандра хотіла б зацікавити й осліпнути, щоб не накликати, як здається її ближнім, зло. Але вона лише бачить, вона, зрештою, лише голос, лише, сказати б, канал зв'язку для передачі трансцендентного знання, пасивний інструмент, керований всевладною Мойрою. Натомість Гелен, який власний віщунський статус використовує для досягнення прагматичних цілей, уміє догодити й владі, й громаді; він тільки підлаштовується під горизонт сподівань своїх адресатів. Кассандра та Гелен просто не можуть порозумітися, бо братові недоступний той трансцендентний досвід, про який говорить сестра. Він ніколи не був у владі могутнього демона-повелителя й твердо вірить, що *все* хіба в людській силі та бажанні. Комунікативний розрив для поета, вочевидь, завжди неминучий у тому сенсі, що коли він зважає на адресата власних текстів, то втрачає контакт із трансцендентним; коли ж про рецепцію не дбає, то не може претендувати на визнання, славу й суспільну вагу. «Непочутість» своєї творчості епохою Лесі Українка не без гіркоти усвідомлювала.

Дуже значущим сюжетом стала в цих листах історія українського культурного спротиву чи, іншими словами, культурництва як державницької діяльності Старої Громади та Плеяди. Ревізуючи народницькі, українофільські концепції «батьків», якраз генерація Лесі Українки полишає ототожнювати поняття народу й нації. Модерністське розмежування політики та мистецтва не означало для Лесі Українки зречення громадянського служіння. Тільки от писання патріотичних віршів поетка вже служінням і обов'язком не вважала.

Нове покоління прагло непорівнянно ширших горизонтів, повноправного представлення своєї творчості перед «світовим ареопагом». Коли «батьки», пригнічені нестерпним зовнішнім тиском, загрозою самому існуванню нації, часто трималися оборонної, консервативної, домашньовжиткової позиції, то діти лишень музеєфікацією дорогого минулого вже обмежуватися не хотіли. У «авилонському полоні», на руїнах колишньої слави, після натхненної оргії («минув час оргій, не було вінців, // і на вино не стало винограду») треба, за Лесею Українкою, дбати про незалежність від ласки ворога. Пророчиця Тірца радить не квилити, а розпалювати багаття й засівати землю: «Лежачим краю рідного немає. // Чий хліб і праця — того і земля».

Ще очевидніше модерна національна ідентичність виявляється в інтерпретації українсько-російських взаємин. Лексему «кацапи» з листів якнайпослідовніше вичищали, між тим погордливо-зневажливе ставлення до злодійкуватого сусіда в Лесі Українки не обмовка й не «помилка» (у чому трохи знічено переконували нас радянські редактори), а таки ж незмінна позиція. Вона знає, що, як нагадає один з героїв «Оргії», «Рим ходив у Грецію до школи», що претензії на роль старшого брата у слов'янській сім'ї цілковито безпідставні. Оксана у «Боярині» на власному трагічному досвіді переконалася, що Росія та Україна — це антагоністичні світи, різні культурні традиції. У листах авторка «Боярині» висловлюється навіпростець: «...нам, українцям, не щастила доля ніколи в тій Московщині».²⁰ Дуже одверто прояснювала свою позицію в національному питанні у листуванні з Михайлом Кривинюком: «Пора стати на точку, що “братні народи” просто сусіди, звязані, правда, одним ярмом, але в ґрунті річи, зовсім не мають ідентичних інтересів і через те їм краще виступати хоч поруч, але кожному на свою руку, не мішаючись до сусідської “внутрішньої політики”».²¹

Що робити митцю, коли його країна загарбана? Історія Антея, ладного повісити арфу на вербі й задовольнитися всього лиш хатнім визнанням (значущий для цієї авторки мотив, не раз актуалізований у творах різних років), дає його землякам «добрий приклад». Це передсмертна репліка героя, котрий вважає за краще між честю та славою вибрати таки першу. Річ не лише в тому, що, записавшись в хор римського Мецената, співець зраджує свій край і свою мову. За Лесею Українкою, творчість із чужого примусу, підлаштована під смаки замовника, — це ще й зрада Богом даного таланту. У сусідських наймах не здобудеш тої повноцінної слави, якою винагороджують геніїв; Антей має торкатися таки рідної землі, аби не втратити силу й обдарування.

Зречення культурної ідентичності — це втрата свободи та самовладності. Продавши свій шедевр Меценатові, еллінський скульптор споневажив саме мистецтво:

Ти не продався, — гірше! 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?

Зробитися «творивом» — означає ще й згубити владу над матеріалом, формою. В «Оргії» знов же варіюється опозиція честі / слави: краще вже без слави й хвали з ворожих уст, аніж без честі й самоповаги.

Блискуче обізнана у європейських літературах, знаючи тексти не з других рук, Леся Українка легко позбувається тієї отрутної пошани до винятковості «російського генія», якою вигодовували цілі покоління українців. (Про потребу здолати «культурний епігонізм» (Хвильовий), вплив «російського культурника» та піти «до джерел» пристрасно полемізували ще й у дискусії середини двадцятих років; це важлива теза статей Миколи Хвильового та Миколи Зерова.) Леся послідовно не приймає утилітарно-народницькі концепції російської літературної критики.

Водночас у листах добре пояснено саму сутність полеміки з не прихильними до молодих критиками, які виступали від імені покоління літературних батьків, з речниками народницької, позитивістської ідеології.

Ідеться про боротьбу літературних генерацій, про зречення українофільства й оборону нових художніх тенденцій. У середині XIX століття покоління невеликого розмежування на ґрунті естетичних незгод майже не означилося, між романтиками та реалістами програмового протистояння не відбулося. Але вже в добу модернізму письменство так перейняте проблемами форми, так зосереджене на служінні красі, що обстоювання стильових пріоритетів породжує численні дискусії про художні течії та напрями. «Батькам»-українофілам молодь закидає нечутливість до духу часу, неспроможність переорієнтуватися на творення національної, а не народної літератури. Протистояння генерацій було естетичним, а не політичним, як у тому переконувало радянське літературознавство.

Європеїзм таки справді послуговував гаслом Лесиного покоління. Тільки що сама вона ніколи не вважала його чимось, що протиставлене українству: Леся Українка якраз робить максимум можливого, аби довести органічну пов'язаність рідної культури із західною традицією. Аберації українофільського,

народницького сприймання призвели до того, що її античні, «вавилонські», середньовічні сюжети видавались екзотичними та зі злобою дня не пов'язаними. І річ не лише в тім, що альязії й асоціації кшталту «Рим ходив у Грецію до школи» були дуже прозорими щодо російсько-українських взаємин. Не менш важливі загальніші речі: антична та ранньохристиянська історія виступає для Лесі Українки спільним підґрунтям, на якому виросла вся європейська, — зокрема й українська, — цивілізація; спільною кровносною системою, що живить усі національні літератури. Для неї ці сюжети — не запозичення чужого (й хтозна, чи потрібного, як на Єфремова, то безперечно шкідливого), а долучення до власного незаконно відібраного спадку, що на нього Україна має незаперечне право, попри всі претензії Росії втримати Київ в орбіті своїх впливів і дозволити йому визирати на Захід хіба крізь прорубані колись на берегах Неви «вікна в Європу».

Попри те що впродовж радянських десятиліть було зроблено все можливе, аби маргіналізувати Лесю Українку, представити ту марксисткою та збирачкою фольклору, з якого й постали нібито її вершинні твори, вона залишалась одною із центральних постатей класичного канону. Вже у ХХ віці всі спроби модернізації вітчизняної культури незмінно спроектовані на європеїзм, увагу до набутоків західних митців. Якраз із таких позицій Леся Українка обстоює власне розуміння нового письменства. Це вона повернула українську культуру під спільне небо Європи. Пострадянська реінтерпретація уможливила переакцентацію оцінок, вивела на яв переочені смисли й значення. Лесина творчість опинилася в центрі уваги гендерних студій. Хай у якій б історичній костюмі вбирались її героїні, вони завжди говорять про свої цінності та домагаються визнання, не приймаючи патріархальної підпорядкованості. З посиленням же уваги до постколоніального, антиімперського дискурсу (надто з початком українсько-російської війни) дедалі більше зацікавлення пробуджують Лесині інтерпретації зв'язків України та Росії, проблематика культурного спротиву, влади й підлеглості, свободи індивіда та свободи колективу, спільноти, нації. «Лісова пісня», де прогностично наголошено катастрофічність розриву з материнським лоном природи, нездатність людини гармонійно співіснувати із зеленим світом, особливо суголосо на нашому часові з його масовими загрозливими викликами. Лісова дівчина Мавка, ціною страждання, ініціаційного посвячення здобувши людську душу, вірить у те, що порозуміння між «селом» і «лісом» усе ж можливе, і ладна самозречено йому сприяти. Леся Українка так потужно змінила вітчизняний культурний ландшафт, так відчутно вплинула на багатьох найяскравіших поетів ХХ століття, що в її текстах ми подосі відкриваємо нові й нові непізнані глибини.

Хвороба і творчість Лесі Українки

Тамара Гундорова

Вважається, що тему хвороби в літературі узаконила Вірджинія Вулф 1925 року в статті «Про хворобу» («On being Ill»). Зважаючи на те, наскільки поширеною є хвороба, які фізичні муки та духовні зміни вона приносить, справді дивує, як констатувала Вулф, «що хвороба не посіла свого місця поряд із любов'ю, війною і заздрістю серед основних тем літератури».²² Навіть тоді, коли йдеться про хворобу, увага звернена передусім на духовні й ментальні страждання, як відзначає вона, тимчасом як тіло, котре постає «листом чистого скла», через який набуває вияву душа, нехтується, а щоденна драма тіла ніде не записується. Бракує навіть мови, якою можна було б описати хворобу.

Попри фундаментальну роль тіла й тілесності для літератури доби модернізму, вплив хвороби на творчість, як і аналіз творчості крізь призму хвороби, — це теми, досі рідкісні в українському гуманітарному середовищі. Досить довго в цій сфері спрацьовували застереження щодо досліджень тіла, сексуальності, інвалідності, психопатологічних явищ. Усе, що мало причетність до біології та хвороби, асоціювалося з вульгарним, низьким і було табуйованим. А між тим творчість і хвороба в історії культури тісно допитні — й не лише тематично. Іноді вони визначальні для розуміння цілого літературного періоду чи окремої творчої особистості.

Чи не найбільшою мірою це стосується постаті Лесі Українки. Ще від часу Івана Франка, який у статті 1898 року назвав її «хорою, слабосильною дівчиною»,²³ повторивши цю фразу кілька разів, хвороба сприймається однією з ознак Українчиної біографії. Франко також сформулював концепцію — в основі своєї позитивістську — трактування феномену хвороби й творчості в літературі та культурі. Ключовими в ній фігурують опозиції «тіло хворе» / «душа здорова і думка ясна»; «власне страждання» / «бажання волі і добра для всіх людей»; «власне страждання» / «загальний порядок фактів і ідей». Так Франко надав хворобі культурного сенсу й увів її в літературну критику, попри розгляд тієї в категоріях «об'єктивізму» vs «ліричної експансивності».

Того ж 1898 року, коли в «Літературно-науковому вістнику» з'явилася стаття «Леся Українка», у цьому самому виданні Франко публікує власну студію «Із секретів поетичної творчості», де йдеться про роль підсвідомості та сугестії в художній творчості. Звертається він і до обговорення поетичного натхнення, наголошуючи на тому, що ще греки поетичну творчість пов'язували з «певного роду божевільством, з духовою хворобою».²⁴ У статті про Лесю Франко також співвідносив «хворобу» й «геніальність», зокрема щодо епохи *fin de siècle*. Він згадав про «італіянина Леопарді, у котрого невилічима фізична хвороба породила песимістичний світогляд, що закрасив собою всі його твори», про «цілий ряд французьких поетів-сатаністів, неокатоликів та декадентів-неврастеніків, у котрих поезія була виразом їх власних нервових та психічних хвороб, але при тім генералізацією тих хворобливих явищ».²⁵ Усім декадентам-неврастенікам Франко протиставляє Лесю Українку: «Наша авторка безпечна від такої генералізації. У неї тіло хворе, але душа здорова і думка ясна».²⁶

Ще один аспект трактування хвороби видається прикметним у Франка — гендерний. Зіставляючи «м'які та рознервовані або холодно резонерські писання сучасних молодих українців» і «здорову душу» Лесі Українки, він перевертає традиційне уявлення, що «мужчина» (чоловік) є синонімом здоров'я, а слабкість і хвороба — прерогативою «дівчини» та «м'якого жіночого серця», називаючи Лесю хоча й «хворою дівчиною», але «трохи чи не самотнім чоловіком на всю новочасну соборну Україну».

Франко не лише маргіналізував Лесю Українку та стигматизував її постать в історії української літератури, він зробив щось значно більше, а саме: увів категорію біологізму, зокрема хвороби, в українську культурну свідомість. Це було закономірно й конче важливо наприкінці XIX століття, коли відбувається повсюдна біологізація літератури та культури. Отож, пильно цікавлячись розвитком психіатрії, психології й антропології, Франко зовсім не випадково апелював до хвороби. Він і сам залишив дивовижну за змістом «Історію моєї хвороби», де вдався до методів самоспостереження, котрі широко використовував і у власній творчості.

Біологізм активно входить у літературу в післядарвінівську епоху разом з натуралізмом Еміля Золя, а ще перенесенням теорії природного відбору на суспільні процеси. Поняття психіатрії та медицини інтенсивно проникають у культурну свідомість разом зі студією Макса Нордау «Entartung» («Виродження») (1892), де той називає хворою цілу культуру *fin de siècle* й розглядає її в категоріях виродження, божевільня та криміналу. Саме Нордау відповідальний за медикалізацію літератури в кінці століття, як твердять

дослідники, і він же був першим, хто дав «психофізіологічну теорію генія й таланту» у своїх «Парадоксах» (1885).²⁷ До нього можна долучити Ріхарда фон Крафт-Ебінга, який видає 1886 року «*Psychopathia sexualis*» («Статева психопатія»), працю, де значну роль відведено літературі, зокрема визначенню садомазохізму, загалом ґрунтованому на художніх образах. Наприкінці століття народжується й психоаналіз Зигмунда Фрейда, котрий теж послуговується досвідом літератури та сприяє синтезу психоаналізу й літературної образності.

Хвороба вплинула не тільки на долю, характер, а й на творчість Лесі Українки. Хоча про хворобу згадували всі дослідники та біографи Лесі Українки, вплив її як повноправну тему в біографію письменниці Михайло Драй-Хмара у книжці «Леся Українка: життя й творчість» (1926), присвятивши окремі підрозділи хворобі письменниці та її лікуванню на курортах. Майже за століття після Драй-Хмари надати нового смислу розмова про хворобу Лесі Українки та відмовитися від найбільш «масофікованого» її біографічного сюжету, на підставі якого героїзували постать письменниці, намагається Оксана Забужко. Так, вона протестує проти незмінного бачення Лесі «пасивною жертвою» у парадигмі «Великої Хворої», зокрема того, що «хвороба робила з нею». Письменниця натомість звертає увагу на інше, а саме: те, що «вона сама потрапила зробити зі своєю хворобою».²⁸

Хвороба супроводжувала Ларису Косач-Квітку до кінця життя. У Лесиній біографії вказується зазвичай ключова подія — 19 січня 1881 року, коли, як стверджують її родичі, а за ними й усі біографи, вона застудилася й у десятилітньому віці розпочала війну з недугою. Хвороба відчувувала, спричиняла її інакшість, «інвалідність» позначалася на способі життя, гартувала характер і спосіб самоідентифікації. І все ж питання не лише в тому, як вплинула хвороба на характер чи *що* Леся Українка «потрапила зробити» зі своєю хворобою. Важить також, як хвороба *визначила й зробила* її творчість саме такою, якою ми ту знаємо.

Леся називала своє змагання з недугою «великою битвою», а ще «війною». Однак ішлося не тільки про боротьбу за життя, а й про талант і літературу «хворого тіла». «Коли у мене справді є талан, то він не загине, — то не талан, що погигає від туберкульозу чи істерії! Нехай і заважають мені сі лиха, але за те, хто знає, чи не кують вони мені такої зброї, якої нема в інших, здорових людей»,²⁹ — писала вона матері 1898 року з Ялти. І при цьому цитувала слова іншого «хворого» — улюбленого Г. Гейне: «коли назвуть найтяжчі страждання, тоді назвуть і моє» («*Nennt man die grossten Schmerzen, so wird auch das meine genannt*»). Гейне — письменник, усе життя якого теж

пов'язане з недугами, як і в неї самої. У цьому ж листі до матері Леся зізнається, що її улюблений поет промовляв ще й інші слова, «яких я не важуся сказати, тільки в години якогось безум'я вони все бrenять мені в думці і трудно буває заставить їх замовкнути».³⁰ Чи не про ті слова вона говорить, які вона два роки перед тим у «Блакитній троянді» передала своїй героїні Любові Гошинській: «Тільки хвора людина є людиною» («nur ein kranker Mensch ist Mensch»)?

«Інші місця»: «клініка» і «курорт»

Десь у сімнадцятилітньому віці відкривається тривалий «курортний» сезон Лесі Українки, котрий розтягнувся в часі аж до її смерті 1913 року. Періодичні подорожі на лікування до Одеси, Євпаторії, Ялти, пізніше — до Сан Ремо, єгипетського Гелуза стали частиною Лесиноного життя. Санаторій починає сприйматися як «інше місце», принципово відмінне й від родинного, домашнього життя, й від життя міського. Курортне життя нагадує Лесі рослинне існування; часто вона описує, що живе там, наче «якась “животная травоядная”, встаю о 8-й годині рано, 4 рази на день їм». І все ж Леся знала: «Мені потрібен “санаторський” режим, а його чомусь дуже трудно запровадити вдома, а часом і зовсім неможливо, бо се все таки зв'язано з певним насильством над привичним життям родини».³¹

Хвороби та курортні поїздки насправді не дають змоги жити нормальним життям здорової людини. Тож зі свого тридцять одного року на білому світі Леся, як зізнається 1902-го, жила мало; вона подає при цьому нехитру арифметику: «років зо два було інтенсивнішого життя, а то все не то вже пів-життя, а чверть або й десяту частину життя». «Всього разом мені тепер і 16 літ ще не скінчилось, коли міряти до середньої інтенсивності».³²

Курорт — особливий соціокультурний простір, де життя набуває іншого темпу та сенсу. Курортний час, як продемонстрував Томас Манн у «Чарівній горі», тече по-різному: він то стискається, то розширюється, а то й зупиняється. Це місце випадкових, іноді нав'язливих зустрічей, де ти відчуваєшся разом з усіма та водночас окремим, іншим. Леся заспокоювала матір, перебуваючи на курорті: «я все таки тут не абсолютно самотна, єсть дві-три людини, з якими я часом бачусь, і вони відносяться до мене симпатично, тільки звісно у кожно(го) з нас свій окремий шлях».³³ Зрештою, вона є привченою до самотності, бо, як пише сестрі, «скитання по курортах привчило мене до періодичної самотини і примусове сталося потім привичним».³⁴

І все ж навіть у добре влаштованих санаторіях Леся не хотіла б зупинятися. Навіть на італійській Рив'єрі в Сан-Ремо, «бо то гірше клініки». А до клініки ще від часу своєї операції на руці в лікарні у Києві вона не мала доброго почуття й усе життя з прикрістю згадувала грубість хірурга, який немилосердно обмацував її хвору руку, а також не терпіла запах хлороформу.

Можна говорити досить багато про феномен клініки, її значення для історії медицини та вплив лікарні й лікаря на пацієнта. Мішель Фуко присвячує ціле дослідження розвитку самого поняття «хвороба» в нові часи, пов'язуючи його не лише з прикметами чи особливостями діагностування, а й становленням колективного знання та інституціоналізацією у формі клініки. Медицина XIX століття організовується навколо «норми», а не «здоров'я», тобто співвіднесена з типом функціонування органічної структури, яким є людський організм. Істотну роль відіграє й народження феномену «лікарського погляду»: «медичний погляд спрямований тільки на простір, заповнений формами поєднання органів», тож робить хворобу способом сприйняття тіла з перспективи смерті.³⁵

Леся, вирвана із власної родини, з дому, поставлена безпосередньо перед об'єктивізуючим поглядом лікаря та студентів, яким її показують після операції в університетській клініці, почувалася дуже некомфортно. Атмосфера лікарні, де їй довелося провести цілий місяць, надто болісна для неї, адже клініка інакше позиціює людину, розташовує її на межі здоров'я та тління, перетворює на об'єкт. Така природа «клінічного погляду». Пізнання життя невідлучне від пізнання людської смертності. Лікар і є тією інституцією, йому відкрите це знання. Погляд лікаря, уважний і нейтральний, призначений для того, щоб охопити все тіло, розчленувати живу індивідуальну плоть, проникнути всередину, помітити симптоми хвороби й усунути їх. Особливо це стосується лікаря-хірурга, який буквально проникає всередину тіла та бачить живе тіло об'єктом для оперативного втручання.

Саме таке клінічне обходження вражає Лесю. Вона загалом неймовірно гостро відчуває те «об'єктивізує» сприйняття хворого, яке властиве лікарю та яке культивує лікарня. Професійну, «ремісницьку неухважність» лікарів Леся помічала не раз, та й сама була жертвою недоглядів і помилок (масажу, хибного вприскування трикратної дози йодіну тощо). Тож вельми цінувала тих лікарів, які «бувають ліберальнішими і більше вважають на всякі «самочувствія» та на обережність хворих».³⁶ Навіть уже в Берліні, де найменшою мірою відчуває лікарняну атмосферу, вона все ж зауважує, що є для лікарів об'єктом чи манекеном.

Пізніше, на сан-ремівському курорті для хворих на сухоти Лесі, активній і звиклій усе життя боротися з недугами, передусім не імпонує штучно створюваний курортний клімат знесилення та консервування хвороби. «Тут як полягають люде всі в тій “Liegehalle” то всі чогось конаючими здаються, навіть ті, хто в дійсності не дуже слабкий. Я б не мала ясної хвилини, якби там жила»,³⁷ — коментує вона своє перебування в Сан-Ремо взимку 1902 року. А що курорт зумовлює стиль життя, то, як визнає сама Леся, живеться тут «середнє», достоту як у раю в Котляревського, «не холодно й не душно, не весело й не скушно». Іншим разом вона писала Кобилянській: «живу головню сонцем, морем і листами», а загалом «життя моє тут райськи-монотонне».³⁸

Курорт і санаторій — важливі локуси життя модерної людини, хоча традиція виокремлення природних місць задля їхнього особливого лікувального ефекту (грецькі купальні, римські терми, австрійські бальнеологічні курорти) побутує ще від античних часів. Із курортом традиційно пов'язаний небуденний тип культури, визначений специфічним способом життя, що охоплює лікування, відпочинок, задоволення та нудьгу.

Курорт порівняно зі звичними життєвими умовами є в розумінні Мішеля Фуко³⁹ «інакшим місцем», наближеним до уявного. Тут змінюється хід звичного життя, створюються ідеальні умови для оздоровлення й задоволення. А ще це гетеротопія, своєрідне «контр-місце», що симультанно представляє всі інші реальні місця, змагається з ними та перевертає їх. Природа санаторійного часу — хронологічна точність, незмінність ритму, тут час ніби зупиняється або розгортається по-іншому. Однак попри це, курорт наповнений різними темпоритами, адже кожен, хто приїздить сюди, має свою історію, пам'ять, власний часовий ритм. Просторово санаторій також локалізований та ізолюваний, але в ньому постійно триває броунівський рух відпочивальників, розподілений між окремими місцями, як-от: бюветом, їдальнею, лікувальними процедурами, садом, вокзалом, купальнями тощо.

Гетеротопія — простір, який кидає виклик зовнішньому світові, хоч увесь пронизаний впливами того світу і, як у мікрокосмі, збирає людей різних націй, рас, мов, релігій і класів. Вони самотні та водночас пов'язані між собою випадковими зустрічами, курортною нудьгою, короточасними фліртами та лікувальними процедурами. Гетеротопія водночас відкрита й закрыта, ізолювана й прониклива.

Як гетеротопія курорт протистоїть реальності, що розташована зовні, випробовує її конвенційність, дарує ілюзію щастя, з одного боку, і руйнує її — з іншого. Серед трьох видів гетеротопії (гетеротопій кризи, відхилень і тих,

що живлять зміни), які виокремлює Фуко,⁴⁰ до гетеротопій кризи належать місця привілейовані, сакральні та заборонені, як-от старечі будинки, готелі, а до гетеротопій відхилень — місця, що видозмінюють суспільну «норму», як-от клініки, будинки для психічно хворих, в'язниці. Третій тип становлять гетеротопії ілюзії, тобто місця, що мають подвійну ціль: є викликом щодо світу поза ними та втіленням місць, де ілюзії збуваються.

Курорт — значущий культурний топос, який, за прикладом гетеротопії, поєднує в собі й кризу, позаяк ідеться про періоди загострення хвороби; й відхилення, оскільки там усамітнюються хворі, небезпечні для суспільства, скажімо, туберкульозні; й місце, що живить зміни й ілюзії, адже саме там часто народжуються і нові ідеї, і нові тексти. Досить пригадати хоча б «Чарівну гору» Томаса Манна, «Вешніє води» Івана Тургенєва, «Даму з собачкою» Антона Чехова, «Санаторійну зону» Миколи Хвильового. Це також місце творчості для багатьох митців. Чимало художніх шедеврів було написано саме на курорті: «Старий і море» Ернеста Гемінґвея, «Три сестри» Антона Чехова, «Убивство в “Східному експресі”» Агати Крісті й ін. Леся Українка теж вражена курортною темою, ба більше — «курортна» гетеротопія стає тією художньою структурою, з якої виростає «екзотизм» її драматичних творів.

Курорт як художній топос

Змушена привчатися до курортного життя через часте лікування, Леся Українка поступово опановує курортну культуру та починає її досліджувати. Топос курорту вперше з'являється в її оповіданні «Жаль», і не випадково. Оповідання первинно було створене на задану тему, а саме — тему «кушетка». В родині Косачів плекали традицію літературних конкурсів, коли на пропонувану кимось тему малося написати оповідання. Оповідання «кушетка» є у брата Михайла, є таке оповідання й серед недрукованих творів Олени Пчілки.

Лесин твір також сприйняли позитивно, і вона над ним багато працювала, готуючи до друку. «Жаль» опубліковано в журналі «Зоря» 1894 року, тоді як останній його варіант датований жовтнем 1893 року. Тобто робота тривала досить-таки довго, адже ще восени 1889-го Леся згадує в листі до брата про «той нещасливий “Жаль”, який досі лежить незакінченим. Лист вона надіслала з Колодяжного у проміжку між двома подорожами до Одеси — літньою й осінньою, а вже приїхавши додому, зауважує в листі до Драгоманова, що мусить «переписати одну свою повість» до того, як вирушить у Київ на операцію.⁴¹ Однак і після поїздки «Жаль» усе ще не готовий, а Леся нарі-

кає, що її бідна «la grante Qulita» «тепер може і на миші переведеться не переписана».⁴²

Їдучи на операцію до Відня 1891 року, Леся Українка лишає незавершений рукопис свого оповідання Михайлу Павликові, а на його критичний відгук відповідає, що «тема не єсть так далека для автора, як Ви думаете, бо таких людей, як героїня повісті, він знає чимало і бачить дуже зблизька», та й «не зовсім розчарувався в своїй нещасливій хоч і дурній Софії».⁴³

В оповіданні «Жаль» показано історію доволі легковажної панночки Софії, не позбавленої «поетичного» антуражу, яким є, до прикладу, і її рожева канাপка, і сама вона, з «поетично-невинним усміхом», завитими кучериками й добре пошитою «зграбненькою кремовою сукнею». Одружившись вигідно зі значно старшим за неї князем, вона опиняється у вищому світі й живе світським життям, не задумуючись про майбутнє. Коли раптово помирає чоловік, як, виявилось, заборгувавши великі суми, все майно йде на розпродаж, а самій їй доводиться стати за компаньйонку баронесі.

Софія супроводжує баронесу в її закордонній подорожі на води (друга частина дії розгортається на курорті), де зазнає прикрих принижень, виконуючи вередливі вказівки тієї. А що курорт нагадує про минуле розкішне життя й навіть дарує надію на щастя, то Софія намагається приховати свою роль компаньйонки, відвідує театр і знайомиться з чоловіком, який їй симпатизує. Мріється їй про поїздку та зустріч у Парижі, коли плани різко руйнуються, бо баронеса вирішує повертатись додому. У нападі нестями Софія жбурляє в баронесу бронзовою статуєткою Адоніса й Венери та вбиває її.

Уже пізніше Леся зізнавалася, що могла б написати цю річ інакше, проте не захотіла її переробляти. Прикметно, що в оповіданні курорт фігурує як «інше місце». З одного боку, курорт є дзеркалом того життя, яке колись мала Софія (але дзеркалом викривленим, де ролі змінені!), а з іншого — обіцянкою ілюзії та навіть компенсацією пригніченого стану героїні. Очевидно, в оповіданні відбилися курортні враження самої Лесі, хоча ще важливішими виявились культурні коди, пов'язані з курортним життям.

Двадцятилітня авторка не могла не звернути уваги на це особливе місце, котре так перекроєє звичний спосіб життя і є специфічним — зі своєю атмосферою, психологією, повсякденною культурою та часопростором. В оповіданні «Жаль» Леся подає чимало складників курортного життя, як-от: розпорядок дня, пиття води, демонстрація туалетів, курзал із грою на фортепіано, паркові алеї, а ще зупиняється на деталях і предметах побуту — шалі, несесерові, парасолі, капелюшкові, газеті Figaro з хронікою балів.

Курорт, як задзеркалля модного світського життя, маркований присутністю французької мови, романами про «парижанок» і мріями про поїздку до Парижа. Частиною курортного життя, яке письменниця показує, стають легкі флірти й випадкові зустрічі, а також неврози, несподівані зміни настроїв і французькі любовні романи. Вичерпним видається опис жіночих туалетів — від «легких поранніх, досить штучних, хто би сказав, навіть надто штучних, але на порядних водах так ведеться»⁴⁴ до загального образу «вичепурених дам, виглянсованих панів, вицяцькованих дітей».⁴⁵

До речі, накреслюючи план оповідання, Леся досить конкретно розписує епізод на водах, мабуть, на той час уже знаючи його деталі та коди. Зокрема, акцентує на одній з істотних прикмет курортного життя, а саме — читанні, що слугує компенсацією зовнішнього світу. У її плані слово «читання» трапляється разів п'ять: «читання»; «Йдіть читать "Figaro"»; «Читання хроніки»; «Політики не читають»; «романі теж»; «Читають: різні вирази модні». У самому оповіданні авторка вводить неприхильні коментарі баронеси, що переклади російських романів називає «нудотою», а французів шпетить за те, що «напустили на себе якусь філософію». Баронеса також робить висновок, що «нічого в теперішніх романах нема» — ні дотепності, ні величності. Як з'ясовується, на курорті «читання» гендерно марковане: окрім «Пригод трьох парижанок» для жінок, існують і «Пригоди трьох парижан» для чоловіків.

У творчості Лесі Українки «Жаль» — не єдиний твір, присвячений курортному життю: 1901 року «Літературно-науковий вістник» публікує її оповідання «Над морем», чітко локалізоване, ялтинське. Закінчила останнє Леся 1898 року, й так сталося, що читала його на зібранні Київського літературно-артистичного товариства мало не того ж дня, коли завершила. У ньому ще виразніше, ніж у «Жалю», відбилися автобіографічне підґрунтя та власний досвід, з одного боку, і літературна конвенціональність, з іншого. Якщо у першому оповіданні курортну ситуацію зображено досить загально, то в другому змальовано значно конкретніше. Переконливішою стає й культурна та літературна топика. Не випадково зринає в тексті згадка про «Вешніє води» Тургенєва. Зрештою, вплив цього популярного твору відчутний уже в «Жалю», зокрема звідси паралельність двох світів: буржуазного (світського) та курортного, котрий випробовує людські цінності й легко підриває їх. Ще 1888 року Леся писала Драгоманову, що має всі твори Тургенєва, їх подарувала їй мати, а сестра «теж гризе його».⁴⁶

У час, коли писала «Над морем» (а це 1898 рік), Леся Українка почувається набагато гірше, ніж тоді, як працювала над «Жалем». Навіть зауважує

з розпукою, що над нею медицина експериментує, «мов над морською свинкою, чи кроликом».⁴⁷ Вона, відтак, страждає на істеричні напади й у ході роботи над оповіданням називає себе в листі до Павлика «трохи біснуватою»,⁴⁸ а ще зізнається Людмилі Драгомановій, що пише оповідання «без просвітку» вже три дні.

А що перед тим Леся Українка написала свою першу драму «Блакитна троянда» — з життя української інтелігенції, прикметну відсиланнями до модних тем епохи *modern* (божевілля, спадковості, гри в середньовічну куртуазну любов) і де остання дія пронизана курортною темою, то в оповіданні «Над морем» вона продовжує цікавитися характером «нової» жінки — тієї, для якої не бачила майбутнього у «Блакитній троянді».

«Над морем» навiane спогадами про нещодавнє перебування в Ялті, зокрема на віллі «Іфігенія», а ще київським життям і заняттями з малювання. Звідси — живописна рамка на початку оповідання, «ландшафтний погляд» на місто й на море, асоціації з далекою та близькою перспективами, картинами Рєпіна. Місто при цьому з відстані асоціюється із «частиною пейзажу без людей», а курортне життя протиставлене і місту, і морю. Безіменна оповідачка залюблена в природність і чистоту моря; тим часом не любить місто, котре нагадує, що від людей не заховатись навіть удома, а ще зізнається, що хоча «мізантропія не в моїй натурі, але часом буває, що хочеться на який час утекти від людей власне для того, щоб не почати їх ненавидіти».⁴⁹ Курорт, як виявляється, також не є альтернативним «іншим місцем» цивілізації; це не земний рай, а фальшивий світ, де хвора, наркотизована лінню та спекою юрба відпочивальників грає свої ролі.

Імовірно, сюжет про «знайому панночку» в оповіданні «Над морем» зумовлений, зокрема, особистим досвідом Лесі. Принаймні вона згадує, що в Чукурларі задля заощадження їй довелося ділити помешкання з дівчиною-курсисткою, і «се було не дуже приятно».⁵⁰ В усякому разі про випадкову курортну «знайому панночку», як «літню хвилову знайомість, таку, що встановлюється і потім хутко губиться з очей без жалю», й оповідає героїня. Це спілкування старшої та молодшої жінок. Як це властиво курортним знайомствам і розмовам, воно досить поверхове. Головний настрій оповідачки — самотність і відстороненість від людського світу, уява, що шукає співзвучності в спогляданні гір, іскристому сміхові моря, шелестінні хвилі. Її випадкова знайома, з якою мусить ділити час, симпатична «панна з порядної родини», років двадцяти, москвичка, капризна й ексцентрична поціновувачка романсів, чиї найкращі спогади пов'язані з «циганами» та ресторанами.

Для неї Ялта — «яма», вона «така молода і вже хвора», як не без співчуття коментує її старша товаришка.

Курорт зображений в оповіданні саме як гетеротопія, куди з'їжджаються різні люди, де панують випадкові знайомства й марнування часу. Серед зацікавлень — ритуальні прогулянки садом, концерти в курзалі, оглядання відпочивальників, демонстрація мод на набережній, перевдягання, флірт. Водночас тут криється можливість зміни, бодай короткочасного переродження, оприявлення себе. Саме так побачить курорт в оповіданні «Дама з собачкою» Антон Чехов, котрий, як і Леся, лікується в Ялті, з яким, імовірно, вона могла випадково стрічатися на вулицях і творчість якого знала досить добре.⁵¹

Дата написання «Дами з собачкою», як і «Над морем», — один і той же 1898 рік. Їх об'єднує ялтинська топіка, атмосфера літнього курорту, образ напівсонної юрми й, головне, відчуження від порожнього, млявого та фальшивого життя, котре є квінтесенцією курортного топосу. Однак саме завдяки своїм гетеротопності, виокремленості й «інакшості» цей топос виявляє приховане, руйнує вдаване та відкриває можливе. У «Вешніх водах» Тургенєва (саме цю книжку приносить і читає оповідачка знайомій у «Над морем») курорт ідентифікується з грою, егоїзмом, ярмарком ілюзій, а ще — наділяється еротичною владою. Він фемінізований і хижий, як образ Марії Полозової, котра задля розваги спокушає й легко знищує чисту молодечу любов Саніна та весь його імпульс до переродження й оновлення. Пропонуючи для читання цю повість, протагоністка Лесиного оповідання намагається попередити молоду знайому про облудність і небезпечність гри, що до неї запрошує курортне життя.

У «Дамі з собачкою» Чехов, навпаки, співвідносить курортну гетеротопію з початком переродження та показує, як із випадкового курортного флірту народжується справжнє почуття, що наповнює життя сенсом. Перебування на водах у «Жалю» могло б стати точкою відліку для нового життя, тимчасом як у «Над морем» лікування в Ялті могло би пробудити добрі імпульси в душі вередливої Алли Михайлівни. Але тепер, у вже другому курортному оповіданні, Леся знаходить інакший фокус, і той має очевидно автобіографічний фундамент. Від «чужих» історій вона повертається до власної, і в центрі її оповіді опиняються думки, асоціації старої пані, для якої перебування на курорті пов'язане із загостренням мізантропії та водночас пізнанням незнамого простору свободи, частинами якого слугують в оповіданні й велична «поема моря», й «огнисті слова» глибокого неба.

Зрештою, Алла Михайлівна також пережила момент дорослішання й ініціації: у грі, затіяній на курорті, бодай на мить зриваються маски, про-

глядаються незахищеність і наївність, накреслюється короткочасна трансформація її характеру. Вдаючись до флірту задля «реваншу» всіх жінок, спокушених популярним «серцеїдом» Анатолем, вона сама потрапляє в тенета й по-справжньому страждає, піддавшись емоціям.

Отже, усе не так однозначно з курортним топосом. Зовнішні колізії та проблеми проникають і в це нібито райське місце. Супроводжуючи панночку на прогулянку й спілкуючись з нею, оповідачка чує себе, немов обплутана тонкою павутиною, яка заважає дихати, і від цього фізично страждає. Водночас, попри відстороненість від співрозмовниці, їй не чужа симпатія до цієї бідної «червоної шапочки», що, мовби метелик, летить на небезпеку.

І все ж головний настрій оповідання — гімн самотності в цій райській місцині, де чи не єдиним закутком, у якому «навіть в «сезон» можна побути хоч п'ять хвилин в самотині», є маленький простір між так званим сквером і міською купальнею. Цілі сторінки в оповіданні Лесі присвячує описові таких ось «інших місць» — моря, «міського саду», де снується людська юрба, «жадібна втіхи, гомону, чаду», кімнат, куди ховаються від натовпу. Тобто курорт постає складним багатоярусним і множинним місцем, простором із власними «іншими місцями», де розігруються драми, оприсутнюються фатальні антагонізми зовнішнього світу, але де можна, втім, вийти у відкрите море на човні, щоби побачити людей і берег з далекої перспективи.

Звертає увагу Лесі ще на один елемент курортного життя, заявлений у «Жалю», — книжки та читання. Причому вона тепер виразно протиставляє популярні «курортні» романи літературі як такий. Якщо серед «курортних» згадуються, окрім роману Гур «L'amour modern», й інші зразки жанру, «все більше французькі» («Demi vierges», «Contes jaunes», «Pour lire au bain»), але також російські (романи Ясинського, «раскази» Лейкіна), то для читання, як говорилося, оповідачка пропонує «Вешніє води».

Загалом письменниця досить точно передає наркотизовану, хвору атмосферу курорту, де повітря немовби напоєне хлороформом, а люди скидаються на маріонеток й автомати: вони «сиділи на лавках, розглядали публіку, деякі дами були в діамантах, декольтировані, мов на бал, з неймовірними куафюрами і капелюхами, вони робили жести, усміхались, але чогось здавалось, що то не живі люди, але воскові штучні фігури».⁵² Стигма хвороби лежить на всьому цьому штучному світові, куди люди приїждять, щоб визволитися від своїх недуг, де сміх перебивається кашлем, очі світяться жаром, а обличчя палають від хвороби — «може, від веселощів, може, від задухи, а може — від сухот?».⁵³

«Над морем» — знакова річ у творчості Лесі, і не лише тому, що фіксує кримські спогади (тоді ж писалися вірші з циклу «Кримські відгуки» та народжувалася драматична поема «Іфігенія в Тавриді» (1898). Леся подає культурний топос ялтинського курорту, як гетеротопію, відкриваючи в такий спосіб сам принцип *символізації* «*іншого місця*». Таким «іншим місцем» може бути не тільки курорт, а й «чужина», що водночас відриває від рідного ґрунту та символічно прив'язує до нього. «Чужина» є не просто інонаціональним часопростором, вона віддалена від реальної України гетеротопією, з огляду на яку можна апелювати й до сучасності, й до рідного краю.

Леся Українка часто повторює, що нескінченні подорожі через лікування спричинили те, що вона дивиться на все, немовби з перспективи, перетворюється на привид, хворіє на лихоманку подорожей, робиться вічною вигнанкою. Отож, вона почне говорити про «своє» саме з позиції гетеротопної «чужини» — як ідеального місця, звідки відкрито можна промовляти про себе. Такий принцип символізації зафіксований у драматичній поемі «Іфігенія в Тавриді», де письменниця змальовує античну героїню, відірвану від рідного дому та рідних місць, не як історичну чи міфологічну постать, а як близьку до автобіографічного «Я» ліричну особу. Авторка від себе каже слова Іфігенії про «чужину» та «рідний край», а коли та згадує Елладу й далеку Арголіду, уявляє собі Колодяжне. Звідси, із символізації «інакших місць», екзотичних і ніби чужих, відокремлених часом і простором, перенесених у стародавню Елладу, в давній Рим чи Єгипет, вона буде говорити про себе та свою Україну. Окрім гетеротопії, тут важить ще й гетерохронія — «інший час», себто такі часові «зрізи», у яких культурні й історичні події ніби зупиняються, набувають символічності та вічності, як у світових сюжетах. Відтак, пишучи про старі часи, можна було насправді писати про часи сучасні. Так, із «курортного погляду» народжується та символічна «екзотичність», яка стане прикметою художнього світу в драматичних творах Лариси Косач.

Модерністська проза Лесі Українки

Ольга Полюхович

Літературознавці та критики стверджують про особливу важливість й актуальність оповідання на зламі XIX–XX століть. Якщо у XIX столітті найпоширенішим і найрозвиненішим залишався роман, то впродовж 1880–1890-х його поступово витісняє оповідання, що розвивається та стає популярним у наступні десятиліття. На контрасті з великим реалістичним романом другої половини XIX століття й об'ємними вікторіанськими романами, «сюжети яких традиційно закінчувалися заміжжям героїні або її смертю», «оповідання пропонувало гнучкість і свободу від традиційних сюжетів» та «наголошувало психологічну інтенсивність і формальну інновацію».⁵⁴

Прозі Лесі Українки за життя було приділено менше уваги, ніж її віршам і драмам. Прикінці життя вже визнана авторка «Лісової пісні», «Камінного господаря» й інших шедеврів, вона пише: «Закінчу те, що мушу кінчити, і вдамся до лехшої, прозової роботи (коли взагалі зможу робити), хоча мої критики і не славлять моєї прози, ну, та всеж воно може буде “корисне”, а я так мало корисного написала в своєму житті....».⁵⁵

Справді, сучасники та критики пізніших десятиліть побіжно торкалися тих чи тих загальних аспектів прози Лесі Українки (передовсім Михайло Драй-Хмара та Борис Якубський).

У радянський час, 1970–1980-ті роки, прозу Лесі Українки вивчала Л. Кулінська та Тетяна Третяченко. Далі про оповідання Лесі Українки згадували у своїх працях Соломія Павличко, Віра Агеєва, Тамара Гундорова й Оксана Забужко, хоча окремо цей жанр об'єктом уваги вони й не обрали. На відміну від Вікторії Сірук, Світлани Кирилюк, Надії Колошук, Світлани Кочерги, Оксани Головій, які особливо схилялись у наукових пошуках до, серед інших, питань прози Лесі Українки.

Прозі Лесі Українки притаманні теми й інтелектуальні виклики періоду *fin de siècle*, як-от: феміністична та гендерна проблематика, витонченість митця і його непорозуміння із середовищем, проблеми істерії, божевілля та фізичної норми.

Проза Лесі Українки охоплює широкий спектр тем, відчутно, втім, увіражнюючи гендерний аспект і жіночу тематику. Окрім оповідань для дітей, Леся Українка у власній прозі зосереджувалася також і на селянській тематичі («Така її доля (Образок з життя)» (1888), «Одинок» (1894), «Школа» (1895), «Приязнь» (1905)).

В оповіданні «Така її доля (Образок з життя)», написаному 1888 року, коли Лесі Українці було 17 років, подано документальне зображення епізоду з життя молодой жінки-селянки, яка потерпає від зневажливого ставлення власного чоловіка, охочого зазирнути в чарку та здатного до фізичної та психологічної наруги над дружиною. «Така її доля» — це слова матері-селянки Мотрі, яка, бажаючи дочці хорошого, у достатку, життя, занастала ту, віддавши її проти волі заміж за недоброго чоловіка. Назву, очевидно, сучасні читачі сприймають іронічно або, принаймні, критично щодо долі дочки, котра постає заручницею патріархального світу, де винних немає. Сама ж матір, виявляючи безсилля та пасивну позицію, навіть не усвідомлює своєї провини, мовляв, що вона може вдіяти проти долі жінки? У цьому оповіданні Леся Українка фіксує становище селянки у патріархальному суспільстві, котра не має важелів протидії проти фізичного й психологічного насильства чоловіка та його родини.

Оповідання «Одинок» (1894) розказує історію Корнія, якого забирають у рекрути. Із психологічно точною достовірністю Леся Українка показує матір сина-одинака, яка переживає розпач. Цей текст своєю появою завдячує враженням, отриманим у Луцьку впродовж 1890–1891 років. Сестра Ольга так згадувала той період: «Доводилося тої осені переживати Лесі тяжкі, болючі враження через сусідство «Воїнського присутствія», що містилося в тій самій кам'яниці, де й ми жили, лише в другому кінці. Під [час] рекрутського призову на вулиці коло того «Присутствія» збиралися юрби рекрутів і їх родичів та відбувалися тяжкі сцени, лунало не раз таке голосіння, такі розпачливі ридання, що хтілося забігти кудись далеко з нашого дому, щоб того не чути й не бачити».⁵⁶

Оповідання «Школа» (1895) було написане під враженням від візиту до села Піддубці (неподалік Луцька) навесні 1891 року, де на той час учительювала подруга Лесі Українки Марія (Маня) Биковська. У цьому оповіданні жінка-вчителька в селі стає заручницею сваволі священника, коли йдеться про оплату її праці. Без заробітної платні вчителька мусить їхати із села, покинути школу. Проте ситуація в селі все ж приречена на повторення й після цієї зміни: «Порожня школа, порожня хата і порожня сулія zostалися чекати нового вчителя».⁵⁷

У прозі Леся Українка повернеться до селянської теми за десять років, в оповіданні «Приязнь» (1905), і ця тема звучатиме набагато сміливіше, аніж раніше. Такий поступ відбувся, очевидно, не без впливу новел Ольги Кобилянської про емансипованих, розкутих, сміливих селянок-гуцулок. 18 січня 1900 року, у листі до Кобилянської, Леся Українка пише: «Що то за пишне оповідання, ота “Некультурна”! Я не вмію розказати Вам, яке чудове вражіння справила вона на мене. Які типи, які пейзажі! [...] Що до самого характеру Параски, то, даруйте, я не сподівалась від австрійської русинки такої щирости і одваги, з якою змальований і самий тип і ситуації; читаючи, я раз у раз покликувала в думці: браво, панно Ольго! es lebe die Kunst! es lebe die Freiheit!».⁵⁸

Леся Українка високо цінувала новелу «Некультурна» (1897) своєї подруги, де головна героїня гуцулка Параска «емансипована не за розумом, а за інстинктом».⁵⁹ Розширення мистецької чутливості та демонстрацію різних типів селянського жіноцтва у прозі Лесі Українки засвідчує оповідання з життя волинського Полісся «Приязнь». У ньому головна героїня наймичка-селянка Дарка, як і Параска Кобилянської, є емансипованою за інстинктом. Окрім цього, «Приязнь» розкриває тему жіночої дружби в інтимному сенсі як особливо беззаперечної довіри. На шляху її стають відмінні життєві програми подруг, а ще невизначеність і зрада однієї з них. Щиру приязнь Юзі, багатії панни, і Дарки Бідолашихи, наймички, змальовано в ідилічних тонах на тлі поліської природи: подруги разом бавляться, розмовляють, мріють.

Згодом серце тринадцятилітньої Юзі полонила шістнадцятилітня панночка Зоня, її опікунка. Юзя швидко забуває про Дарку. Товаришування із Зонею було бажаним для родичів дівчини — і план спрацював. Тоді оповідання переходить у моральну площину, де тестується поняття суперництва й зради: «Юзя почала зраджувати в душі свою Дарку для Зоні, але разом з тим їй мулило серце якесь невиразне почуття...».

У цьому моменті оповідання Лесі Українки сягає до процесу дорослішання та виховання почуттів: «Невже я зраджу її так, як зрадила Дарку? — це Юзя вперше сама перед собою зважилась назвати свою зміну до Дарки зрадою. — Так, Дарці ж я не присягала, справді ж, нічого не обіцяла, а Зоні перед олтариком заприсяглась! Яка я недобра, яка зрадлива!».

Без цього оповідання Лесі Українки сьогодні навряд чи можна прочитати «Дівчаток» Оксани Забужко. Потужну дію прози Лесі Українки в сучасній письменниці відчутно бодай на рівні імені головної героїні — Дарка, а також тем жіночої дружби, соціальної нерівності, котрі осмислювала Леся Українка.

Як і інші світові авторки її покоління, Леся Українка у своїй прозі «проблематизує перформативність гендеру та гендерних відносин».⁶⁰ І робить це українська письменниця в такий рішучий спосіб, що голос жінки багато в чому випереджає її час. Чи не всі оповідання Лесі Українки стосуються становища інтелектуальної жінки-мисткині та потреби його переосмислення. Найяскравіше ця проблематика явлена в оповіданні «Розмова» (1908). Незважаючи на те що сама назва вже говорить про діалог і порозуміння, його так і не досягають головні герої. Сюжет доволі простий: відставлена акторка на порозі смерті розповідає історію власного життя молодому та запальному поетові, її шанувальнику. Сюжет оповідання, наснажений психологічними нюансами, концентрується довкола життєвої поразки в коханні успішної акторки. Прима сцени закохується у посереднього театрального критика. Вона, у дусі модерної та незалежної жінки, пропонує йому жити разом на її гонорари, яких вистачить для них обох. Критик, свідомо чи несвідомо відданий принципам патріархального світосприйняття, вважає таке становище принизливим для себе. Чоловік бере за дружину іншу, у них народжуються діти, тоді як акторка, не в змозі пережити втрату хисту та стерпіти душевний біль або подолати його чи подорожами, а чи наркотичними речовинами, помирає.

У цьому оповіданні Леся Українка майстерно переплітає гендерну та мистецьку проблематику, розкриваючи не лише неможливість віднайдення порозуміння між статями, а й розірваність життя й мистецтва, їхню принципову несумісність. Після того як звідала гіркоти справжнього кохання, хвора акторка зізнається: «Поки я не знала власного великого нещастя, горя, що заполюняє всю душу до останку, я могла “вживатися” щиро в свої ролі... Я жила тим писаним горем на сцені, а поза сценою я відпочивала від нього і набиралася нової сили. [...] Коли я пізнала на собі, в живому житті, що то є горе і як робляться людські жертви, мені якось одразу збайдужіли мої ролі». Проблематика в «Розмові» цілком суголосна роману «Портрет Доріана Грея» (1890) денді-естета європейського модернізму Оскара Вайлда. Його героїня, молода акторка Сібіла Вейн, спочатку не свідомо того, що має потужний талант, а щойно закохавшись у Доріана, назавжди губить свій хист: ролі вже здаються їй блідою копією справжнього кохання. Натомість героїня Лесі Українки є більш зрілою особистістю: попри життєве та мистецьке фіаско, вона не втрачає здатності до критичної рефлексії. Коли її світ так швидко руйнується через патріархальні табу, приречена героїня-акторка прискіпливо аналізує ситуацію та пропонує альтернативи, що засвідчує її спроможність глибоко рефлексувати та встановлювати причиново-логічні зв'язки.

Подібний ракурс осмислення образу жінки-мисткині у творчості Лесі Українки унікальний і відповідає вимогам часу не тільки письменниці, а й нашому. Головна ідея в тому, що хоча жінка здобула освіту й опинилася на вершині блискучої кар'єри, патріархальна система все одно руйнує її. Тимчасом як на зламі XIX–XX століть і у значно пізніші десятиліття основним феміністичним закликком була жіноча незалежність та самостійність, котра гарантувалася передовсім через освіту, здобуття фаху та можливість заробляти собі на життя, Леся Українка ішла далі й дивилася, яка доля чекає на таку жінку в патріархальному суспільстві. І до порозуміння ще далеко, воно не досягнуло, навіть молодому поетові ніяк не вдається збагнути драму життя акторки, що й поготів говорити про загал?

Оповідання Лесі Українки постає лабораторією почуттів акторки, що так і не змогла знайти омріяного порозуміння та зреалізуватись як професіоналка та жінка. Що ж, вона догоряє, а «Він [молодий поет. — О. П.] схилився, взяв її тонку біду руку, ще марнішу, ніж її обличчя, і поцілував наче релігійно». У цьому епізоді Леся Українка вже пародіює «духовний шлюб» чоловіка та жінки (прописаний у її першій драмі «Блакитна троянда») і без прикрас показує комунікативну прірву між геніальною акторкою та коханим.

Проблема виживання витонченої юної мисткині прочитується й в іншому оповіданні (чи за авторським визначенням — нарисі) «Голосні струни» (1897). Там зображено дівчину тонкого мистецького чуття, двадцятиоднолітню Настю Гриценко. Люди звертають увагу на її довгу та розкішну русу косу, великі сині очі й на її фізичну ваду — горб. «Трудно зважити, на що найбільше задивлялись перехідні люде, — чи на ті очі сині, чудові, чи на тую русу косу хвилясту, напіврозплетену, чи... ні, лишім се тяжке слово!». Люди дивляться на неї здебільшого з жалем. А тим часом вона має власне життя, присвячене музиці (майстерно грає твори Шопена та Бетховена) і своєму кохання, другу дитинства Богдану. Його бездушні листи, хоча дівчина впевнена, що Богдан плаче до неї, доводять її до розпачу: як горда особистість Настя обирає мовчання в такій прикрій і трагічній життєвій ситуації. «Жебраний хліб, кажуть, руку пече, але жебране слово кохання — душу морозить. У мене стане одваги з голоду вмерти, не простягаючи руки за хлібом...» — пояснює вона собі.

За рівнем стоїцизму в життєвих негараздах і волею ця героїня Лесі Українки нагадує Софію Дорошенко з новели «Меланхолійний вальс» Ольги Кобилянської. Не маючи шансів на реальне втілення, несповнений роман Насті розростається в уяві дівчини, а музика й культура послугують надійним прихистком у життєвих катастрофах.

Настя згадує, як кілька років тому вони разом із Богданом розучували романс Шумана «Ich grolle nicht»: він співав, вона грала. «Сей романс, — думала тепер Настя, — був для мене тим, чим був для Паоло й Франчески роман про Ланчелота і Джіневру; але шкода! — мій Паоло бачив у думці своїй іншу Франческу!».⁶¹ Естетизуючи власні почуття та надаючи їм ціннісного звучання бодай для себе, Настя порівнює їх із сюжетами світової літератури про заборонене й трагічне кохання.

Для оповідання «Голосні струни», де зображується обдарована юнка із фізичною вадою, Леся Українка обирає техніку відстороненої оповіді від третьої особи. У центрі конфлікту перебувають бажання та мрії дівчини, а ще спротив соціуму через її фізичну особливість. Немоżliвість належати до так званого «нормального» світу та несповненість життя витворюють екзистенційну драму Насті: вразливість тіла виступає визначальною для її соціальної рецепції.

Сучасні дослідниці-феміністки звертають велику увагу на вразливість тіла іншого, маргінальнішого та незахищенішого суб'єкта. Зокрема, Джудіт Батлер стверджує: «*Буття* тіла, до якого відсилає ця онтологія, — завжди в руках інших, і є залежним від норм, соціальних та політичних структур, що розвинулись історично з метою збільшення прекарності одних і зменшення прекарності інших».⁶²

Вразливість і мистецька витонченість Насті (російський поет декадентської естетики Семен Надсон є «наймилішим поетом» для героїні Лесі Українки) робить з неї справжню героїню *fin de siècle*. До всього, дівчина наділена моральним стоїцизмом та аристократизмом. У цей образ Леся Українка вклала й власні переживання через сприйняття іншими людьми її фізичного стану. Загалом обмежені фізичні можливості не ставали на заваді Лесі Українці брати участь у суспільному, культурному та громадсько-політичному житті; вона не втрачала соціальних зв'язків зі світом. Звісно, ми можемо лише здогадуватися, якою ціною завойовувала собі це право українська письменниця, але звісу над її психологічним станом, «портретом мисткині замолоду», відхиляє саме це оповідання. До того ж у ньому закладено інший автобіографічний мотив — більше за приязнь до «несудженого друга» Нестора Гамбарашвілі (Гамбарова), який одружується з іншою того ж року, коли й були написані «Голосні струни».⁶³

Це оповідання Лесі Українки було нагороджене золотим жетоном на конкурс Київського літературно-артистичного товариства. Його високо цінувала й сама Леся Українка: на пропозицію німецького письменника Людвіга Якобовського дати твір до збірника перекладів українських творів на німець-

ку вона обрала саме «Голосні струни», хоч Якобовський сподівався на щось з народного життя: «Врешті се (перекладне) оповіданнячко типічніше для мене, бо воно наскрізь ліричне, його б можна поємою в прозі назвати, а я ж власне лірик par excellence».

Не лишається байдужою Леся Українка й до модерних тем зламу XIX-XX століть — мистецької істерії та божевілля. Така тематика була нав'язана, не останньою чергою, масовим європейським читивом й увагою до тем неврозу та мистецького божевілля. У період *fin de siècle* особливу популярність мали книжки Чезаре Ламброзо «Геній та божевілля» (1863) і Макса Нордау «Виродження» (1892).

Тема божевілля звучить у першій драматичній спробі Лесі Українки — драмі «Блакитна троянда» (1896), а також у її прозі — оповіданні «Місто смутку» (1896). Матеріал до цих текстів письменниця збирала методом «польових досліджень». Олександр Драгоманов, її дядько, працював лікарем у психіатричному закладі міста Творки (Польща). Саме він, «дядя Саша», ввів свою племінницю у справи психіатричної норми та божевілля. В епіграфі до оповідання «Місто смутку» авторка ставить наукове питання: «Де та границя, що відділяє нормальне від ненормального?». У лікарні оповідачка споглядає пацієнтів, серед яких переважають жінки, до того ж — пов'язані із мистецтвом. Справді, достовірність і правдивість фактів, поєднана зі спостережливістю вибагливої літераторки не зраджують Ларисі Петрівні. Як за майже століття обґрунтує Елейн Шовалтер у своїй вже класичній праці «Жіноча хвороба: жінки, божевілля та англійська культура, 1830–1980» (перше видання англійською — 1985), у середині XIX століття статистика довела, що переважно пацієнтами державних психіатричних закладів були жінки, і у XX столітті жінки складали більшість клієнтів як державних, так і приватних психіатричних лікарень, амбулаторій і психотерапевтичних практик.⁶⁴

«Божественна комедія» (частина «Пекло») Данте Аліґ'єрі є одним із ключових до прочитання «Міста смутку» твором: стан приреченості та безнадії передає тут образ замкненого міста-лікарні для душевнохворих (пекла), у якому марно чекати на порятунок. Оповідачка нарису «Міста смутку» порівнює себе з італійським співцем пекла, який потрапив до «міста скорботи»: «І здається мені, що я, мов Данте, опинилась nella città dolente...». Це алюзія до третьої пісні першої частини «Божественної комедії», що слугує написом на брамі при вході до пекла: «Per me si va ne la città dolente, // per me si va ne l'eterno dolore» («Крізь мене йдуть до міста мук найтяжчих, // Крізь мене йдуть до мучень і заков»)⁶⁵.

Одначе нарис «Міста смутку» містить образи митців, які страждають не так за свої гріхи, як за гріхи недосконалого світу. До божевілля молоду поетесу привела банальна життєва ситуація — нещасливе кохання. За Мішелем Фуко, умовою божевілля є пристрасть; один з видів божевілля той означає як «божевілля відчайдушної пристрасті», що пережила розчарування.⁶⁶

Мішель Фуко пише, що в безумстві присутній елемент і космічний (складник світовідчуття), і критичний (іронічний погляд збоку на безумство).⁶⁷ Такі складники видно у безумстві молодої поетеси: попри те що хвороба слугує маркером її трагічного світовідчуття, водночас вона іронічно дивиться на себе збоку та розказує власну історію без зайвих прикрас. Божевілля молодої мисткині — це одна з форм розуму, куди інтегровано її хворобу. Тому наукове питання про «границю», що відмежовує нормальне від ненормального, залишається без відповіді.

До тем божевілля та істерії додається й тюремна тематика. Незакінчений фрагмент «Помилка (Думки арештованого)» (1905) стилізовано під щоденник арештованого, який має вигляд уривчастого письма, що сигналізує про неможливість цілісного нарративу. Не дарма оповідання охоплює широкий спектр тем, як-от: мистецтво, відповідальність, моральний обов'язок митця, громадське життя, ролі жінки й чоловіка, родина, побратимство тощо.

Головний герой переживає нервовий розлад, тобто арештований, громадський діяч, вдається до прискіпливого самоаналізу та пробує здолати комплекс вини перед товаришами: він не втік від куль, нікого не зрадив, на допитах не проговорився, а втім, не може згадувати тих, хто загинув у боротьбі.

Ще головний герой — типовий істерик, який намагається приборкати свій нервовий стан, породжений, не останньою чергою, спогадами про нещасливе кохання. Він постає не зовсім відповідним маскулінному ідеалу сильного та мужнього чоловіка, його радше приваблює той тип поведінки, який традиційно в західній культурі, з точки зору патріархату, асоціюється із жінками. «Ох, коли б мені хоч сльози! Як я заздрю жінкам, що в них завжди сльози готові!.. А ще ся вічна комедія перед самим собою, сей страх “сентиментальності”, “бабства”, як се безглуздо! Епічні давні герої плакали, не соромлячись, і проте були справжніми, щирими героями, а ми? Тільки над сльозами і маємо владу, більш ні над чим...».

Герой Лесі Українки демонструє, попри нервовий розлад, і критичні роздуми про власне становище. Істеричний і суїцидальний настрій головного героя не стають перешкодою для аналітичного погляду на власне письмо. Він говорить про свій стиль: «і де границя межі щирим і нещирим — адже я недарма літератор, — ми так уже зопсовані усякими “стилями”, “настроями”,

“напря[ма]ми”, що втратили справді всяке “почуття дійсності”. Буду писати, як мені хочеться, і перш усього на те, щоб не зійти з ума — се така мета, що може оправдати всі способи». Ці роздуми героя, очевидно, можна тлумачити в контексті полеміки Лесі Українки із Сергієм Єфремовим, який у статті «В поисках новой красоты» (1902) розкритикував представників «модерни».

Із позиції розподілу гендерних ролей сюжет цього тексту є оберненим до оповідання «Розмова». У «Помильці» головна героїня, кохана арештованого чоловіка Галя, — рішуча, як і її відмова, котру той не в змозі прийняти. Тепер уже герой Лесі Українки несамовито перебирає варіанти співжиття й налагодження побуту: міркуючи про «повну рівноправність», він, відповідно до типу модерного чоловіка, вільного від патріархальних норм, пропонує виконувати самому хатні обов’язки. Після Галиної відмови чоловік пропонує більш злободенні варіанти, як-от узяти служниць для хатньої роботи чи доручити їхнє господарство чоловіковій матері. Галя не влаштовує жоден з названих варіантів, вона не може вийти заміж за нього. «Волю я, щоб мене саму зруйнувала любов, аніж щоб її зруйнували дрібниці», — промовляє Галя, відкидаючи всі перераховані чоловіком виходи із ситуації.

До цієї манії — відчайдушного хапання за письмо — додається також тема громадського служіння митця. Героя Лесі Українки гнітять обов’язки не вільного літератора, а члена партії — редагувати переважно бездарні твори («авгієві стойла»), що забирає його час, який можна присвятити своїм творам. Галя обурюється й мучиться тим, що чоловікове «уперте перо не хоче служити нашій справі так, як би повинно».

З іншого боку, тиранія каяття й комплекс провини через неможливість служити громаді гризуть чоловіка: «Тут я дав волю своєму почуттю, я говорив, що хочу **жити** роботою партійною, бо мені сором “тільки писати” в той час, як люди “живуть і гинуть”, мені прикро, що моя робота занадто безпечна, рівняючи до роботи пропагандистів, перевозчиків та іншої ризикованої роботи, на яку йде переважно зелена молодь, тим самим служачи немов щитом нам, “старшим”». Леся Українка, яка брала участь у діяльності Групи УСД, сама часто відчувала провину перед товаришами, що не пише власне для справи, «для практичного вжитку». Ось як цей епізод згадує її чоловік Климент Квітка: «Леся завжди дуже тяготилася сими настоюваннями, казала, що не вміє зовсім нічого писати популярного і для практичного вжитку, що се її дуже томить, далеко більше, ніж писання белетристики і поезії, але сама ж ніколи не мала рішучості відмовити». Коли вона довго не писала нічого для справи, «згадки про невиповнений довг труїли її...».⁶⁸ Як учасниця Групи

УСД Леся Українка, пишучи оригінальні твори, тексти для заробітку, і ведучи «тридцятилітню війну з туберкульозом», ще й допомагала цій групі перекладами пропагандистської літератури.

Оповідач у творі розривається між служінням музі та громаді. Цей мотив був важливим для творчості Лесі Українки, зокрема поезії, у другій половині 1890-х років. Справді, як зазначала Віра Агеєва: «Прагматичне жадання безпосереднього діла, мотиви слова-зброї, слова-кричі розвиваються паралельно з мотивами служіння музі-винозірці, влада якої могутніша за всі інші спонуки й пориви. Авторка якийсь час іще намагається поєднати ці концепції, прислужитися й богам, й кесарю».⁶⁹ Проте у прозовій творчості психологічний герой стає нестерпним через розірваність між словом-ділом і словом-мистецтвом.

Чому саме чоловікові Леся Українка віддає цей голос, котрий міркує і про особисте, і про подружнє життя, і про мистецьке, і про громадське, і про власну неврастенію, божевілля та манію самогубства?⁷⁰ Українська письменниця вдається до творчого експерименту у прозі: якщо осмислити її драматичні твори, то типом чоловіка, розірваного між мистецьким і громадським служінням, є скульптор Річард Айрон («У пущі») та співець Орфей («Орфеєве чудо»).

Відповідь на запитання, чому Леся Українка обирає героєм цього оповідання саме чоловіка, варто шукати в історико-соціальному контексті. Як уже довела американська феміністка Елейн Шовалтер на прикладі сприйняття істерії в публічному дискурсі впродовж останніх кількох століть, ця хвороба — з огляду на патріархальний розподіл гендерних ролей — конструювалась як жіноча.⁷¹ Справді, істерія та божевілля жіночих персонажів у прозовій творчості Лесі Українки пов'язані здебільшого з крахом особистого життя; на додаток ще із мистецькою тематикою та професійною невлаштованістю героїнь-жінок («Розмова», «Жаль», «Приязнь», «Місто смутку», «Пізно»). На відміну від жіночих персонажів, істерія оповідача-чоловіка в оповіданні «Помилка», окрім усього, дотична до революційної та громадської роботи.

Досвід Першої світової війни послугував рушієм розвитку психіатрії в гендерному сенсі. Істерія та нервові розлади стали атрибутами чоловіків у війні. Висновок Шовалтер такий: «Не фемінізм, а психологічний розлад від жахів війни, викликаний снарядами шок, започаткував еру психіатричного модернізму».⁷² Отже, у чоловічій істерії та нервових розладів причиною є не інтимний компонент, а суспільний — пережитий досвід війни. Відтак чоловічі розлади асоціюються з війною, революційними змінами, спрямованими

на політичні та суспільні зрушення, що впливає на трансформацію уявлення про маскуліність. Такий самий стан речей безпомилково схоплений Лесею Українкою, оскільки в цьому оповіданні до мистецької та гендерної проблематики доєднується й громадська.

Проза Лесі Українки насичена темами раннього модернізму. Її оповідання є точними у передачі психологічних станів і нюансів, позбавлені табу патріархального світу; вони відверті, автобіографічні й водночас науково достовірні, що не може не захоплювати та породжує довіру читачів.

«Світові теми» та «велич» Росії: міфи, які розвінчала Леся Українка

Саша Довжик

Спочатку було слово, і це слово було «Українка». Ще у тринадцять канонічна українська письменниця Лариса Косач підписала першу опубліковану поему псевдонімом і в такий спосіб пов'язала свою долю з долею своєї нації, у якій тоді не було своєї країни. У власних роботах Леся Українка переосмислювала і що значить бути українкою, і що значить бути жінкою її часів, і разом руйнувала патріархальні засади західної літератури.

«До чего дерзость хохлацкая доходит», — скаже Струве й уся чесна компанія наших «старших братів». Так писала Українка, пародуючи шовіністських російських правителів її країни та перемашуючи свою вдавано-сповідальну українську німецькими фразами та цитатами з Євгенія Онегіна:

Що се є справді дерзость з мого боку, се я й сама тямлю,
але вже, певне, «то в высшем суждено совете», щоб я
mit Todesverachtung кидалася в дебрі всесвітніх тем (як,
наприклад, з «Кассандрою» своєю), куди земляки мої,
за виїмком двох-трох одважних, воліють не вступати...⁷³

У цьому листі до коліжанки-письменниці Людмили Старицької-Черняхівської Українка не лише глузувала з російських правителів України з елегантістю й іронією, притаманними її літературному дендізму; цим листом вона також анонсувала своє останнє досягнення. Гордо та трепетно Українка розповіла, що щойно закінчила переказ міфу Кассандри та розробила українську версію міфу про Дона Жуана. Дві лінії, які можна простежити в цьому листі, характерні й для творчості Українки загалом: переписування «світових тем» та її антиімперіалістична позиція.

*Українка руйнує засади патріархального канону*⁷⁴

Леся Українка була модерністкою та відійшла від літературної традиції у два значні способи. По-перше, вона відкинула провінціалізаційну парадигму, що її нав'язувала Україні Російська імперія. За своє життя Українка бачила, що колонізований народ було заведено змальовувати лише як селян-невігласів, а їй не пристало цим тішитися. Вона була поліглоткою, знала дев'ять європейських мов і населяла власні поетичні драми архетиповими персонажами з класичної міфології, Біблії, середньовічних легенд і романтичної поезії. У європейський культурний контекст Леся Українка додавала український антиколоніальний підтекст і підточувала маскулінні засади деяких відомих сюжетів. Ця письменниця жила на зламі століть і носила гофрований комірець, а проте в літературних працях випередила феміністок другої хвилі, які почали переглядати ключові міфи західної культури дедалі пізніше.

1982-го єврейсько-американська поетка та критикиня Алісія Острікер виявила, що творчості північноамериканських поеток двох минулих десятиліть, зокрема Сильвії Плат, Енн Секстон, Маргарет Атвуд та Адрієн Річ, властива тенденція ревізійності міфотворчості. Острікер пояснила цю тенденцію тим, що жінки живуть в ув'язненні «мови опресора», через яку вони не здатні до впливових висловлювань. Поміж багатьох стратегій, що їх жінки можуть використовувати, щоб подолати ці перепони, робота з міфами особливо потужна, адже ті є «святилищем наявної мови», де закодовано саму ідею жіночності та чоловічності.⁷⁵ Переписати міфи з жіночого погляду, як наполягає Острікер, це значить «відкрити нові можливості значень».

Коли поет покладається на символ або історію, прийняті та визначені до цього культурою, поет використовує міф, і завжди існує ймовірність того, що це використання буде ревізійним: тобто, що цьому символу або історії знайдеться інше застосування, що в старі амфори наливатимуть нове вино, яке спочатку вдовольнить спрагу самого поета, але, врешті-решт, уможливить культурну зміну.⁷⁶

Леся Українка працювала над своїми найбільшими поетичними драмами між 1901-м і 1913-м, за пів століття до того, як феміністки другої хвилі написали перші твори, і знаходила «інше застосування» основним маскуліним наративам — від Іліади й до легенди про Дона Жуана. Вона викривала об-

меження того, що здавалось універсальним, і переносила жіночий досвід від кордонів до центру.

Поетична драма Українки «Камінний господар» (1912) була однією з перших у європейській літературі версій історії про Дона Жуана, що написана жінкою. Серед попередників Українки були Тірсо де Моліна, Мольєр, Ернст Гофман, Лорд Байрон та Александр Пушкін. Версія української письменниці трансформує легендарного розпусника, головного грішника та спокусника романтизму в мисливця, який потрапив у власну ж пастку. В Донні Анні яскраво проявляються риси Нової Жінки *fin de siècle*, хоча вона й одягнена в іспанський одяг селянки. Її раціональність збиває Дона Жуана Українки з пантелику, й він викрикує: «Ви справді камінь, без душі, без серця», та у відповідь чує лише «Хоч не без розуму — ви признаєте?». ⁷⁷

Дон Жуан погоджується пожертвувати своєю свободою та стати мечем Донни Анни в боротьбі за трон. Маніпулятивна сила Донни Анни компенсує її загалом безпорадне становище в суспільстві, де домінують чоловіки та яке більш не спроможне її стримувати. Героїні Українки виборюють собі право розповідати власні історії.

Ще одним об'єктом Лесиного радикального ревізіоністського імпульсу послуговував визначальний воєнний епос західного світу, міф про Трою. Так само як і пізніший модерністський шедевр Гільди Дуліта «Єлена Єгипетська» (1961), поетична драма Українки «Кассандра» (1907) відводить воєначальників і героїв, які жадають честі, на другий план. Тимчасом як Дуліта зосереджується на Єлені та наділяє суб'єктністю саме її, головну безголосу фатальну жінку західної уяви, Українка вирішує висунути на перший план, здавалося би, другорядного персонажа, трагічну троянську пророчицю Кассандру, яка через прокляття богів завжди бачила майбутнє та якій через це саме прокляття ніколи не вірили. Єлені/Гелені призначено бути побаченою, бути бажаною, і в переказі Українки вона виявляється антагоністкою пророчиці. На початку драми вона каже Кассандрі: «Се ж тільки ти змагаєшся з богами, за те вони тебе й карають», на що жриця Аполлона промовляє: «Що ж, їх сила в карі, а моя в змаганні». ⁷⁸

Зухвала й зачарована відіннями смерті та руїни, Кассандра одна сфокусовує свій погляд на тих, кому не довелося опинитися в героїчних хроніках Троянської війни:

Брате,
не знаєш ти ціни жіночим жертвам
а я тобі кажу: з усіх жінок

славутня Іфігенія зложила
 ще не найбільшу й не найтяжчу жертву.
 Ох, скільки тяжких, хоч безславних жертв
 зложили ті жінки, що не лишили
 імення по собі!⁷⁹

Суспільство не приймає сміливу, ясновидющу Кассандру, і вона вступає в суперечку з патріархією від імені тих, кого наративи можновладців тримають осторонь.

В Україні найвідомішим твором Лесі Українки є неоромантична драма-казка «Лісова пісня» (1911). Вона навіть легко вписувалася в межі радянської шкільної системи, адже те, що дія відбувається в сільській місцині, й те, що драма має фольклорні мотиви, давало змогу розмістити її в одній низці з ідеологічно допустимими продуктами аграрного суспільства та задовольнитися її інтерпретацією як примітивної історії кохання. Переплетення української народної традиції й основоположних європейських міфів, а також переосмислення наративу про Орфея, в центрі якого стоїть чоловік, залишилися поза увагою радянських ідеологів.

Центральна героїня казки Українки — лісова німфа Мавка, яка закохується в людину — сільського хлопця Лукаша. Мавку зачаровує музичний дар хлопця: його пісня оживляє ліс у сцені, що нагадує потужний переказ міфу про Орфея в Книзі Х «Метаморфоз» Овідія. Подібно до Орфея, мистецтво якого перемагає неживу матерію, Лукаш пробуджує духів лісу й душу Мавки. І все ж сільському хлопцеві не вдається відповідати ні надіям, які подає його мистецтво, ні «огнистому диву» кохання Мавки. Зраджена ним Мавка-Еврідіка шукає забуття у підземному царстві. На відміну від Орфея, Лукаша не переймає ідея шукати її поміж привидів, і за цю зраду духи лісу перетворюють його на дикого вовка. В цій інтерпретації Мавка уособлює разючу зміну гендерних ролей, адже саме вона, почувши вовче виття Лукаша, виривається з пекла, щоб урятувати і себе, і свого коханого:

Вогнем підземним
 мій жаль палкий зірвав печерний склеп,
 і вирвалась я знов на світ. І слово
 уста мої німії оживило,
 і я вчинила диво... Я збагнула,
 що забуття не сужено мені.⁸⁰

Леся Українка не самотня у своїй спробі внести феміністичний коректив у фундаментальний міф про трагічне кохання та мистецтво, яке перемагає смерть. Міфологічний Орфей не міг не дотриматися єдиної умови, щоб повернути Еврідіку до царства живих: поета було застережено не озиратися назад, поки він забирає свою наречену з підземного світу. Овідій обмежився одним коментарем щодо нещастя Еврідіки: «Вдруге звідавши смерть, на Орфея, свого чоловіка, не нарікала вона: на любов хіба хтось нарікає?». 1917 року Гільда Дулітл опублікувала обурену відповідь на це запитання. Зазвичай мовчазний предмет кохання Орфея шмагає поета гіркими словами:

То через твоє невігластво
Та твою безжалісність
мене затягує назад туди
Де мертві лишаї вугіллям
Палять попелові мхи.

Та навіть у цьому місці, де панує сама смерть, Еврідіка Дулітл відмовляється бути такою безчуттєвою та слухняною, якою її описав Овідій:

Я завзято жадаю бути,
І мій дух жадає світла;
І мій дух, з його втратою
Знає це;
[...]
І радше пекло перестане бути аніж я.⁸¹

У поетичному циклі Маргарет Етвуд про Орфея й Еврідіку гнів ущухає. Похована поміж тіней, Еврідіка Етвуд усвідомлює, що, хоча її любов до поета й далі живе навіть у підземному світі, свободу подарує їй не він. Як і героїні цих інших феміністичних ревізій міфу, Мавка має знайти свій голос і звільнитися без допомоги коханого. Прориваючись до світла, вона втрачає безсмертя та стає безтілесним духом, але досить могутнім, щоб здійснити «чудо» й перемогти закляття лісу. Влада над природою нарешті належить Еврідіці.

Скорботному Лукашу, який оплакує знищення її тіла (Орфей завжди потребує тілесної присутності, щоб проявити власну любов), Мавка без образи відповідає: «О, не журися за тіло! Ясним вогнем засвітилось воно, чистим, палючим...».⁸² Після свого трансцендентного подвигу Мавка уявляє, як прох її плоті змішується із землею, з якої виросте нове життя:

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...⁸³

Такою трансформацією Мавка передвіщає останнє повідомлення, що Атвуд залишає Орфееві:

Та він не перестане
 Співати й прославляти
 Спів то є чи то хвала чи виклик
 Хвала й є виклик.

Наприкінці версії міфу Українки Мавка згадує тих багатьох, для кого співатиме її дух: «Я їм тоді проспіваву / все, що колись ти для мене співав».⁸⁴ Музичний поетичний дух переходить від Лукаша до Мавки, від Орфея до Еврідіки. В інтерпретації Лесі Українки римському авторі «Метаморфоз», що вважав себе богоподібним поетом на кшталт Орфея, більше не належать ні метаморфози, ні поезія.

В Лесиній творчості погляд нещасного поета не визначає долю жінок. Саме Донна Анна визначає долю Дона Жуана, легендарного підкорювача жіночого роду. Саме Кассандра бачить людський героїзм таким, яким він є, і переосмислює наш погляд на жертви, яких той вимагає. Саме Мавка йде за коханням до пекла й назад, знаходячи дорогою власний трансцендентний голос. Героїні Лесі Українки співають своїх пісень, проживають власний біль і свідчать про біль інших. Передусім їм «не суджено забуття», і Українка й сама заслуговує уникнути цієї долі.

*Межі величі культури*⁸⁵

У лютому 2021 року Україна відзначала 150-річчя від дня народження Лесі Українки. З цієї нагоди Український інститут книги видав друком Повне зібрання творів, яке містить увесь доробок письменниці: поезію, п'єси, прозу, переклади, критику та листування. Книжки надіслали до 223 бібліотек країни. І все ж з огляду на кілька обставин я не змогла побачити видання у фізичному вигляді — спершу через пандемію, потім через ескалацію злочинної війни Росії проти України.

Нарешті у квітні 2023 року я побачила цих чотирнадцять томів у дитячій бібліотеці прифронтового міста Слов'янськ Донецької області, що на сході України. Розтрощені вікна бібліотеки було забито фанерою, а у хвилини тиші між повідомленнями про повітряну тривогу чулися звуки не дуже далеких боїв. Бібліотека не працювала. Зібрання творів Українки гордо стояло виставленим між зразками світової й української класики, але читачів, які б його побачили, не було.

Комплексне наукове видання творів канонічної української письменниці було конче потрібне після десятиліть радянської цензури, що їх змінили десятиліття фінансових обмежень на видрук у новій, незалежній Україні. Радянські ідеологи не могли повністю знехтувати величию Лесі Українки, тож усіляко применшували її значення, зводячи хіба до борчини за права пролетаріату та письменниці для дітей. Так, 1970 року було засновано літературну премію імені Лесі Українки за кращі твори дитячої літератури. А проте, хоча різноманітний доробок Українки охоплює збірку дитячого фольклору, ту не можна назвати її головним досягненням.

Серед творів, які представлені в академічному виданні 2021 року, є історична драма «Бояриня» (написана 1910 року) — критика Лесею Українкою Московії XVII століття, її фанатизму та варварства, підкорення останньою козацької України. Героїня драми Оксана їде до Москви зі своїм чоловіком, який вірить, що зможе відстоювати політичні інтереси України, перебуваючи на службі при царському дворі. Вимощений благими намірами шлях подружжя — це шлях розчарування й утрати можливостей.

Антиколоніальне послання Лесі Українки лунає гостріше через її феміністичний підхід: саме жіночі свободи вона подає як стрижневий розкол між українською та московською культурами. На батьківщині Оксана здатна вести активне життя, тимчасом як у глибоко чужому московському суспільстві, де її статус зведено до статусу дружини, вона позбавлена права вибору. Дивлячись на Московію очима Оксани, Українка руйнує колоніальний міф про одвічну спорідненість українського та російського народів, який, доки вона писала твір, якраз шліфували імперські ідеологи.

«Бояриню» (що й не дивно!) не внесли до повоєнних видань Лесі Українки радянського часу. Драма з'явилася у Повному зібранні творів 2021 року з розгорнутими академічними коментарями — поряд з раніше цензурованими або маловідомими листами та статтями, які були наповнені дотепними, ерудованими й зневажливими зауваженнями письменниці про Російську імперію.

Нарис Лесі Українки «*La voix d'une prisonnière russe*» («Голос бранця Росії» французькою мовою) ілюструє її ставлення до російської культури. Українка написала цей твір у відповідь на грандіозне святкування візиту Миколи II до Франції 1896 року, але текст було опубліковано в українському перекладі лише 1947-го, коли стало можливим представити його як критику царизму. Після повномасштабного вторгнення викриття Українки залишається актуальним уже як відповідь шанувальникам «великої російської культури» в усьому світі, що своїм некритичним до неї ставленням знімають з російського народу колективну відповідальність за вбивство українців:

Чи ви знаєте, славетні побратими, що таке убожество? Убожество країни, яку ви називаєте такою великою? Це ж ваше улюблене слово, це бідне слово «велич», смак до величного природжений французам. Так, Росія величезна, росіянина можна заслати аж на край світу, не викидаючи поза державні межі. Так, Росія величезна, голод, неосвіченість, злочинство, лицемірство, тиранія без кінця, і всі ці великі нещастя величезні, колосальні, грандіозні.⁸⁶

Ці проникливі слова української письменниці початку XX століття як ніколи влучні на десятому році опору України російському неоколоніальному вторгненню.

Літературна учениця Українки та членкиня редакційної групи Повного зібрання творів Оксана Забужко назвала чотирнадцятитомник «здійсненою декомунізацією Українки». Інша редакторка, видатна літературознавиця Віра Агеева проголосила його «свідцтвом про зрілість української культури».⁸⁷ Обрамлені у шляхетний блакитний оксамит із тисненим срібним шрифтом іменем Українки, книги уособлюють національну гордість України.

У травні 2023 року Міноборони України опублікувало світліну з військового шпиталю. На перебинтованій руці солдата було витатуйовано два відомі рядки з поетичної драми Лесі Українки «Лісова пісня» (1911): «Ні, я жива! Я вічно буду жити. Я в серці маю те, що не вмирає!».⁸⁸ Письменниця, що описувала життя з туберкульозом кісток як свою «тридцятилітню війну», вельми глибоко зналася на подоланні фізичних обмежень і тілесного болю.⁸⁹

Пам'ятний рядок з вірша Українки 1897 року «Щоб не плакати, я сміялась» характеризує ставлення авторки до власного стану. Хоча українці

здебільшого пам'ятають цей вірш зі шкільної програми, останнім часом він звучав по-новому. Друг, що працював місцевим продюсером зі знімальними групами іноземних ЗМІ у звільненій Київській області у квітні 2022 року, почув його від жінки з Бучі. Доки ця жінка годувала собак, її ліжко в сусідній кімнаті посікло осколками. «Щоб не плакати, я сміялась», — поділилася вона.

Українка наполягала на тому, що її дух сильніший за тіло, а силі волі підвладні фізичні страждання. Якраз цього досвіду довелося набути всій українській нації, що протистоїть геноцидному нападу Росії.

Сьогодні Леся Українка промовляє до нас не лише з переплечених томів, а й з напівзруйнованих дитячих бібліотек України та закривавлених тіл українських захисників. За винятком двох північноамериканських збірок 1950 та 1968 років, а ще десятка уривків, опублікованих у *London Ukrainian Review* 2022-го, вона досі розмовляє з нами тільки українською. Понад століття голос Лесі Українки глушили, а її велич приховували за культурою, що звично вдається до використання своєї літератури для імперіалістичної пропаганди та виправдання геноциду.

Поки росіяни вивішують портрети імперських і привласнених письменників, що їх ми звикли називати «великими», над місцями масових убивств, як-от над розбомбленим Маріупольським драматичним театром, наш обов'язок — нарешті відкрити світові культуру України, яку Росія марно силкується стерти ось уже як 300 років.

Леся Українка, «The New Age» й українське питання у Великій Британії на початку XX століття

Гезер Філдінг

Один із перших перекладених творів Лесі Українки — коротка п'єса «Вавилонський полон», що вийшла друком у британському журналі «The New Age» 27 травня 1915 року. Переклад авторства Карла Еріха Бехгофера й Софії Вольської став чи не найдоступнішим перекладом цього Українчиного твору англійською мовою після того, як Бехгофер увів його до своєї збірки 1916 року «П'ять російських п'єс: з однією від Українки». Видання, широко представлене у наукових бібліотеках США та Великої Британії (а нині — й онлайн), містить передмову Бехгофера з описом Лесиної п'єси як повної реалізації «європейського» модусу, що, як він стверджував, з'явився у менш розвинутій формі у творчості Чехова та Євреїнова.

Можна багато розповідати про обставини та політику появи цього перекладу, про те, як Бехгофер зустрівся з Лесею Українкою й обрав для перекладу саме цю п'єсу, і що цей твір означав для британських читачів, коли вони натрапляли на нього в «The New Age» 1915 року. Пропоноване есе зосереджується на заповненні ось таких пропущених контекстів, а не на аналізі перекладу як власне літературного твору. Переклад Бехгофера та Вольської був частиною розлогої дискусії про Україну й українську літературу на сторінках «The New Age». Остання вагома для розуміння того, чому література мала велике значення в дебатах про «українське питання», незмінно актуальних у Британії на зрізі приблизно 1912–1920 років і пов'язаних із політичним обговоренням впливу Пруссії та Росії, коли альянси змінювалися перед і під час Першої світової війни.

Важливо уточнити, що Україна не була темою значного громадського чи наукового інтересу у Великій Британії протягом XVIII та XIX століть. Історик Девід Сондерс пояснює, що Україна не часто фігурувала у британ-

ському письменстві про подорожі того періоду; навіть у наукових колах їй не приділяли особливої уваги, за винятком кінця XIX століття, коли М. П. Драгоманов опублікував кілька статей у британських журналах і на якийсь час спричинив нову хвилю зацікавлення українською мовою та літературою. Термінологічні й географічні неоднозначності, наслідки доби імперіалізму, оприсутнені у питаннях «Хто ж є українцем?», «Де розташована Україна?», ще дужче сприяли цій невидимості існування останньої. Сондерс зауважував, що «британським спостерігачам зі Східної Європи треба були істотні причини, щоби звернути свій погляд на цей люд».

Дві події 1912 року змінили ситуацію. Рубіконним моментом для Сондерса послугувало те, що преса висвітлила конфлікт у Галичині, де щораз більший український націоналістичний рух непокоїв Росію. Частиною стратегії російської влади було привернення уваги міжнародної спільноти. Так, російський політик Володимир Бобринський надіслав до редактора оманливого листа, винесеного на сторінки лондонської «Таймс» («*The Times of London*»), намагаючись викликати співчуття Британії твердженням, начебто в Галичині переслідують православних священників. Володимир Степанковський, український емігрант, який проживав у Лондоні, не забарився спростувати це твердження в іншому листі до редакції, заявивши, що «немає жодного рядка в усьому листі [...], який не говорив би протилежне до правди». Степанковський — надалі впливовий поборник українського питання у Великій Британії — 1912 року створив Український комітет у Лондоні, філію Українського інформаційного комітету у Львові. Найпосутнішим для моїх цілей є те, що Володимир Степанковський до своєї адвокаційної роботи в «*New Age*» залучив як партнера Джорджа Раффаловича, натуралізованого британського громадянина та нащадка українців, які емігрували до Франції. Раффалович, публікуючи в «*New Age*» переважно художню літературу, продовжував наводити аргументи щодо українського питання на сторінках цього журналу та діяв на противагу Бехгоферу. І Бобринський, і Степанковський закликали, щоби «певний англійський письменник [приїхав] до нашої Галичини та Східної Угорщини й на власні очі побачив, що робиться». Бехгофер і Раффалович були серед тих англійських письменників, які прийняли цей виклик 1915-го та 1914-го відповідно. Їхні доповіді про подорожі в «*New Age*» становили частину контексту перекладу Лесі Українки, створеного 1915 року.

Раффалович запропонував альтернативне бачення того, чому 1912 рік виявився переломним. Для нього ключовою подією був вихід друком спеціального випуску знаного лондонського журналу «*The Studio: An Illustrated Magazine of Fine and Applied Arts*» (Студія: Ілюстрований журнал образо-

творчого та прикладного мистецтва). 250-сторінковий екстравагантний ілюстрований том з назвою «Селянське мистецтво в Росії» охоплював розділи про Росію, «Малоросію (Україну)», «російську Польщу» та Литву. Розділ про українське мистецтво, написаний Н. Білачевським і перекладений В. Степанковським, презентував українську народну творчість як значущу для дискусій про Українку й інших українських письменників на сторінках «*The New Age*». Білачевський аргументував особливий статус українського народного мистецтва, з одного боку, доводячи, що мистецтво — необхідний складник української національної ідентичності: «можна справді сказати, що українці — мистецький народ», а з іншого — використовуючи для свого висновку підхід з акцентом на ідеї, що в цій мистецькій традиції є щось європейське: «селянське мистецтво України тісно пов'язане із селянським мистецтвом центру та півночі Західної Європи». Обидва ці аргументи — про те, що мистецтво важливе для української ідентичності, й те, що українське мистецтво справді європейське, — стали суперечливими шарами дискусій про українське питання в «*The New Age*».

Пишучи на сторінках «*The New Age*», Бехгофер і Раффалович сприяли обговоренню України в сенсі й політичних занепокоєнь від дискусії про Галичину в «*The Times*», й естетичних ідей вищезгаданого номера «*The Studio*». «*The New Age*» був одним з найвагоміших (і зараз найкраще вивчених) літературних журналів, ареною дебатів модерністських письменників, художників і критиків. Окремі з найвизначніших мислителів британського модернізму — Езра Паунд, Томас Ернест Г'юм, Кетрін Менсфілд, Річард Оллінгтон — дописували для «*The New Age*» у період, коли там з'явився переклад «Вавилонського полону». Поєднати політику, економіку, суспільство й естетику було ключовою метою А. Р. Орейджа, редактора «*The New Age*», який прагнув сконденсувати в одному журналі інтереси громадського простору, що, на його думку, ставав дедалі більш фрагментованим. На сторінках «*The New Age*» «українське питання» було настільки ж літературним, як і політичним, релігійним, соціологічним чи етнографічним. Для Бехгофера й інших письменників, які брали участь у цих дискусіях, питання, чи має Україна бути незалежною, частково виявлялося питанням про те, якою є її література. Це питання — як надто складне — повертало до запитань, що їх Білачевський поставив у своїй дискусії про народну творчість: що означає українська література для українців? Чи є українська література «європейською», і що це означає?

Раффалович і Бехгофер відповідали на вказані запитання по-іншому, ніж українські письменники, яких вони обговорювали, — і майже повністю не

погоджувалися один з одним. Питання про Україну та питання про те, що для української літератури означає бути європейською, витворювали своєрідне поле дискусій у «*The New Age*». Від 1913-го до 1915-го кожні кілька тижнів на його сторінках з'являлися нариси та переклади, багато з яких викликали бурхливий інтерес у вигляді надходження редактору численних листів — схвальних, критичних чи й гнівних. Бехгофер (1894–1949) завжди вважався «своєю людиною» в журналі й працював у ньому часто та довго, ще від школярського віку; навіть написав був сатиричний роман про проведений там час. Упродовж цього періоду він був одним з головних міжнародних кореспондентів тижневика, дописуючи з Індії, а потім з Росії. Його роботи відображали широкий спектр тем — від спиритизму до гільдійського соціалізму та реальних злочинів. Автор низки книжок, він часто переопубліковував чи доповнював власні есе для «*The New Age*». Натомість Раффалович (1880–1958) не був аж так пов'язаний із «*The New Age*», попри те, що час від часу публікував там художню літературу й есе. З 1913 року він писав на свою улюблену тему — Україну, але не понад те. До Раффаловича й Бехгофера приєдналися декотрі інші автори, зокрема головний перекладач журналу та кореспондент із питань Східної Європи Пол Селвер, а в одному помітному випадку й сам редактор Альфред Річард Ораж; загалом між 1913–1915 роками ці люди зробили Україну, незалежність України й українську літературу ключовою темою «*The New Age*».

І Раффалович, і Бехгофер розглядали українську літературу як частину літератури європейської, а саму Україну — як частину Європи, хоча кардинально розходилися в тому, що означає кожна із цих пресупозицій. Раффалович — палкий прихильник незалежності України — стверджував, що Британія має підтримувати українців через їхню спільну європейську ідентичність. Для нього українська літературна культура також була самобутньою та національно специфічною, і це повністю узгоджувалося з тим, що Україна є частиною Європи. Бехгофер, навпаки, доводив, що певний пласт сучасної української літератури європейський, а отже, універсальний. Це давало йому підстави запевняти, що українці не повинні наполягати на культурній специфіці чи відмінностях від Росії, окрім, хіба, мовної, й голосно акцентувати на тому, що Україна справедливо є частиною Росії — на тлі, утім, визнання ідеї мовної автономії.

Однією з причин, чому українська література стала цікавою темою для «*The New Age*» і для читачів без попереднього досвіду щодо неї, були саме гострі суперечки між Раффаловичем і Бехгофером. А що погляди Орейджа на концепцію журналу полягали у створенні чіткої «нейтральної основи»

для публічних дебатів (ідеться про тенденцію публікувати модерністський маніфест разом із сатирою, яка висміює його, або есе, що пропонують суперечливе бачення однієї й тієї самої теми), то розбіжності Раффаловича й Бехгофера з приводу української літератури й утілювали етос часопису, намагаючи українську тему належною енергією.

Дещо іронічним видається той факт, що саме Бехгофер, а не Раффалович представив і популяризував Лесю Українку в англomовному світі. Ця іронія набуває сенсу лише тоді, коли ми розкриваємо нюанси, що означав для кожного з тих письменників статус української літератури як європейської. Бехгофер відокремив проукраїнський зміст творчості Лесі Українки від її символічного стилю, щоб уявити ту як універсальну, європейську поетесу. Раффалович схарактеризував би її по-іншому, тобто як письменницю, що була європейкою через свою націєтворчу діяльність, а не всупереч цьому, проте не вилучив нагоди зробити це. Його спроби популяризувати таких письменників, як Василь Стефаник, — представляючи їх як особливо, виразно українських — наражалися на зневагу, а подекуди навіть агресивне обурення. На той час, коли Бехгофер опублікував п'єсу Українки, вплив Раффаловича на журнал значно послабшав.

Увиразнюючи ці дебати, пропоноване есе також передбачає полегшити наше розуміння «*The New Age*», ключове значення якого для модернізму в англomовному світі добре відоме. Попри те що «*The New Age*» є одним з найдосліджуваних модерністських журналів, і Бехгофер, і Раффалович залишаються незначними «примітками» в наших розповідях про історію тижневика. Що ще істотніше, ця стаття відновлює вагому роль української літератури в журналі, висвітлення якої припадає на час між 1913 і 1915 роками. Забутими Бехгофер і Раффалович виявилися тому, що забутими стали обговорення України, позбавлені уваги в часописі. Для більшості дослідників модернізму не становило несподіванки те, що російська література була темою невпинних дискусій на сторінках журналу — з огляду на нещодавню увагу до названого Ребеккою Бізлі «русофільським модернізмом», коли британські письменники обстоювали у провідних модерністських дебатах позиції критики російської літератури. Було б дивно, однак, що Україна й українська література посідали майже таке саме місце в «*The New Age*», принаймні впродовж цього короткого, але важливого періоду, коли журнал представив Лесю Українку англomовному світу.

Бехгофер, Леся Українка та «європейський письменник»

Аби почати розуміти, що означала п'єса Українки на сторінках «*The New Age*» у травні 1915 року, спершу варто з'ясувати, як саме Бехгофер подав її та як вона гармонізує на тлі його широкого аргументу, висунутого щодо українського питання. Так само треба розглянути позицію Бехгофера щодо України та письменників, про яких він говорив, — як же бачив власну роль у дебатах про Україну, де брав участь.

П'єса Українки з'явилася на сторінках «*The New Age*» без передмови, тож не спричинилася до появи жодних прямих відгуків. Проте вже рік потому, коли Бехгофер перевидав п'єсу у своєму томі «*Новий російський театр*» з передмовою, та містила ключову заяву про естетику й політику твору. У цій праці Бехгофер стверджував, що Леся Українка дала українській літературі «глибину й багатство лексики, якої вона дуже потребувала, і, представивши європейське, протистояла декадентському духу ультра національних українців».

«Глибина й багатство лексики», що їх Бехгофер визначає ключовим «європейським» внеском Українки, для нього є цілком стилістичним і формальним. Бехгоферів аналіз остаточно протиставляє стиль і зміст: «Вавилонський полон» — це інтенсивно-політична п'єса, яку він визнає, але те, чим захоплюється, — її символістсько-алегоричний стиль. Останній оприсутнює ідеї українського націоналізму за алегорією про Вавилон. Саме це робить п'єсу європейською і, хай як дивно, менш націоналістичною, на думку Бехгофера. Він чітко окреслює це у вступі: п'єса «зображує поневолення України її могутніми сусідами; але її стиль — це перемога». Таке поєднання породжує суперечність — політику та стиль, а слово «перемога» має військову конотацію, що свідчить про те, ніби стилістична майстерність Лесі Українки заміщує або замінює явно політичну перемогу, до якої закликає зміст її п'єси.

Різниця між політикою, з одного боку, і літературою та мовою, з іншого, стояла в епіцентрі міркувань Бехгофера про Україну. Він вельми опирався закликом до політичної незалежності, стверджуючи: «жоден селянин, якого я коли-небудь зустрічав в Україні, ніколи не чув про бодай щось подібне», тобто про національну незалежність. Водночас Бехгофер відстоював право України на автономію в мовному й літературному аспекті, закликаючи Росію припинити мовні репресії: «Не вимагаючи права України на заборонені школи, тим часом перекладом доводячи, що вона має літературу, ми провадимо не політичну, а літературну справу; ми вимагаємо свободи української мови».

Одна з причин, чому Бехгофер вважав політику Українки нерелевантною, полягає у протиставленні національної самобутності європейськості. У своїй статті в «*The New Age*» про Євреїнова він писав, що «європейський письменник, наприклад, може бути однаково улюбленим у будь-якій європейській країні, тоді як письменник національний, що може бути або не бути найпопулярнішим у власній країні, може стати цінним лише там». У цій заяві Бехгофер доєднався до консервативного погляду, за яким європейська література як сучасна, універсальна протиставляється літературі національній або національно-самобутній. Як довів Максим Тарнавський, ця думка підкреслює «двоїстий розподіл між націоналістами та західниками». Важливо, що версія європейського універсалізму Бехгофера, прикметна імперськими візіями, знаходить відгук у читачів зі старих європейських держав, як-от сам Бехгофер, роблячи національну думку нерелевантною.

Бехгоферова теорія про те, що робить твір європейським, суголосна його ширшій позиції щодо України — як авторитета й навіть «законного власника» всього того, що він вважав європейським штамом української культури. Розповідь Бехгофера про Тараса Шевченка є найяскравішим прикладом такого ставлення. Шевченко був ще одним українським письменником, що його Бехгофер, як і Леся Українку, відстоював у «*The New Age*». Він опублікував прозовий переклад Шевченкової поеми «Катерина» 1915 року, за кілька місяців до появи «Вавилонського полону» — знову перекладу, вже авторства Софії Вольської, про роль якої йтиметься згодом.

Улітку 1915 року, після публікації перекладу Шевченка, Бехгофер присвятив щотижневую колонку «Листи з Росії» своїм подорожам Україною, зокрема відвідинам могили Шевченка. Тоді, після довгого переїзду затопленою місцевістю, він прибув до гробниці геть роздратованим і побачив, що там замкнено. Добре знаючи, наскільки визначною постаттю був Шевченко для української літературної культури та національної ідентичності, Бехгофер вирішив не відступатися: «Я писарським ножом змусив вдову відчинити гробницю, а потім заліз усередину та відпочивав на лавах». Надзвичайна неповага, навіть вандалізм, від того, хто пропагує міжнародне значення творчості поета, набуває сенсу, коли згадуємо, як Бехгофер позиціював себе щодо українських «європейських» письменників: Шевченко належав Бехгоферу більше, ніж українським читачам. Сидячи в гробниці, Бехгофер відокремив мистецтво Шевченка «від його політики, подібно до того, як на це спромігся в розповіді про Українку. Шевченко «не ввійшов би в історію як герой політичної пропаганди»; натомість, «безперечно, “Катерина” робить його великим європейським поетом». Тут Бехгофер послуговувався мовою

«європейськості», щоб одночасно й підкреслити велич Шевченка, але й визначити поета як власність Європи, а не України. У проєкції такої думки він сприйматиме себе не як нечутливого, владного туриста, а як обранця європейської культури.

Для того щоб зрозуміти цю позицію, важливо зазначити, що Бехгофер усе життя презентував себе мандрівником світу. Читачі «*The New Age*» знали його як кореспондента, що надсилав листи з Китаю, Японії, Індії, Італії, Сирії, а після 1914 року — з України, Росії, Вірменії та Грузії. Бехгоферові твори про Україну, окрім перекладів, цілком уписуються в жанр подорожей, і тому оповідь зосереджується на власному його досвіді як мандрівника: безсумнівно, Бехгофер, а не люди, яких він зустрічає під час подорожей Україною, є центральним персонажем.

Як мандрівник Бехгофер представляв себе віддаленим суддею, людиною, чия роль полягає в тому, щоб кидати відсторонений по-британськи, імперський погляд на ситуацію в Україні, а не співчувати чи захищати українців. Окрім випадкового, частого антисемітизму, він скаржився на їжу, яку подавали йому українці біля могили Шевченка («[ми] їли з огидою»); він скаржився на брудних людей і на те, що чекав на пароплав у «холодному, голодному, брудному, сварливому й жалюгідному» стані, оскільки «шум і запах стали нестерпними». На його думку, захід мав першість у світі, а Україна була безладним, карнавальним місцем. Бехгофера переслідувала корумпована влада; його пароплав запізнівся. На корабельному причалі він став свідком баталій і компанійських пиятик у натовпі пасажирів, що «кишіли» там набридливою комахнею. Його Україна була непокірним «Іншим» місцем, східним дзеркалом для цивілізованої європейської Британії.

З огляду на такий контекст Бехгоферового підходу видається очевидним, що його привабила творчість Лесі Українки передусім тому, що, попри українську тематику, він бачив у ній щось «європейське». Іронічно, але також імовірно, що Бехгофер знайшов Лесину роботу через український рух за здобуття незалежності. У своїх спогадах він пише, що, провівши три місяці в Росії, живучи в заможній родині та викладаючи англійську мову, вивчив російську та поїхав до Києва. Уже там «стикнувся з українським націоналістичним рухом», заприятелював зі «жвавими українофілами», а тоді почав відвідувати українські театральні та літературні заходи.

Проте хоч автобіографія й розкриває зв'язки Бехгофера з українським національним рухом і сам він часто використовував свої подорожі та розмови зі справжніми українцями як докази власної компетентності в питанні України, а все ж постійно наголошував у публікаціях у «*The New Age*»

та в інших місцях, що не знав жодної особи, яка бажала б розриву України з Росією: «народ, за винятком кількох фанатиків, абсолютно не виявляв бажання розірвати нинішній союз». Схоже, що для Бехгофера було істотним окреслити чітку позицію у питанні української незалежності, щоби зберегти актуальність свого писання в «*The New Age*» — позиція, яка була відкритою протилежністю позиції Джорджа Раффаловича, що взявся писати про Україну за два роки до Бехгофера.

Перш ніж зупинитися на Раффаловичеві, важливо згадати одну людину, з якою працював Бехгофер і яка послідовно підтримувала справу української незалежності — Софію Вольську. І в перекладі «Вавилонського полону», і в «Катерині» Шевченка Вольську й Бехгофера вказано як співперекладачів, хоч у вступі до «П'яти російських п'єс» останній зазначає, що переклад п'єси Українки «завдячує переважно пані Софії Вольській з Києва». Тамара Скрипка описує Бехгофера як редактора тому, а Вольську — як перекладачку, і це здається більш точним, зважаючи, що нам відомо, наче Бехгофер вивчив російську лише кілька місяців тому, і не відомо, чи він коли-небудь вивчав українську. Попри те що я не можу повністю дослідити біографію Вольської (така біографія вже не потрібна), з матеріалів, доступних переважно англійською, стає очевидно зрозумілим, що вона чітко не вписується у портрет українців, яких Бехгофер знав.

Софія Вольська (1884–1946) — видатна політикиня й перекладачка із чіткою позицією щодо незалежності України. Вольська виросла в політично активній українофільській родині киян: її мати, Франциска Вольська, була громадською діячкою та разом із В'ячеславом Липинським популяризувала ідею національного відродження, організовуючи в себе вдома салони. У період УНР, а саме — 1918 року, Софія Вольська працювала у міністерстві закордонних справ перекладачкою. Протягом усього часу після Першої світової війни вона залишалась активісткою жіночих політичних організацій, а 1921-го була обрана відеголовою Українського жіночого конгресу у Львові, який обстоював ключову роль жінок у досягненні бажаної мети «незалежної, суверенної, демократичної української держави зі столицею в Києві». Вийшла заміж за Володимира Мурського, активного учасника українського руху незалежності та представника УНР у Туреччині в 1930-х роках.

Імовірно, Вольська була членкинею групи українофілів, з якими Бехгофер скотактував 1914 року. Можливо, саме завдяки Вольській він і ознайомився з творчістю Лесі Українки, оскільки та мала зв'язок із Лесею Українкою з різних боків, як-от: була подругою Оксани Драгоманової, двоюрідної сестри Українки; чоловік Лесі Климент Квітка знав її матір. Усупереч цьому та попри

те, що назвав Софію Вольську співперекладачем на сторінках «*The New Age*», робота Бехгофера повністю замовчує не лише голос Вольської, а й усе її існування — на тлі, утім, неодноразових Бехгоферових згадок, начебто не знає нікого, хто горів би справою незалежності України.

Раффалович, Стефаник та «Український європейський письменник»

З огляду на вищевикладене Бехгофер не вважав Лесю Українку європейською письменницею, попри українофільський зміст її творчості. Для нього Українка та Шевченко могли би бути європейськими письменниками, коли б їх сприймали як «універсальних», а не як самобутніх українських письменників — з їхнім проєктом побудови нації. За такої умови це означало би, що вони належать йому, а не українському читачеві, і що такі й подібні йому особи з імперських європейських метрополій є найкращими та законними суддями якості їхніх творів. А втім, попри звичність явища описувати Лесю Українку як європейську письменницю, важливо, що коли Бехгофер чинив так, він не працював з ідеєю європейськості, яка надихала українських письменників середини та кінця XIX століття, зокрема Драгоманова, а також письменників Українчиного покоління.

За Олегом Ільницьким, ці письменники «Європу» тримали за «інтерпретаційну рамку для уявлення автономної української культури». У своїх потугах відрізнити українську культуру від російської імперської культури українські інтелігенти мали ідею Європи ключовою: «Таким чином “інакшість” України поступово стане артикульованою не лише як внутрішня, східнослов'янська “відмінність” від Великої Росії, а й як “європейська” риса, що створила з України кандидата на здобуття “європейської” нації». Національна самобутність зробила б Україну європейською, рівною, але відмінною від будь-якої іншої європейської нації. Як висловився Грабович, характеризуючи творчість Драгоманова, «українобудівна програма також є по суті європейською». Для Бехгофера, навпаки, європейськість і національна незалежність України були несумісними: він відхиляв бачення «європейської культури як єдності в різноманітності», віддаючи першість версії Європи, що підкреслювала універсалізм. Відтак, рух до незалежності, що увиразнював специфіку й унікальність України, Бехгофер трактував як принципово антиєвропейський.

На сторінках «*The New Age*» Джордж Раффалович зобразив цю іншу грань окресленого дискурсу. Раффалович, а не Бехгофер, першим представив Україну й опублікував українську літературу в «*The New Age*»; і саме

Раффалович, а не Бехгофер, об'єднався з українським націоналізмом як європейським питанням, прагнучи допомогти британським читачам зрозуміти та поспівчувати досвіду українців, яких можна було би зрозуміти як співєвропейців не всупереч, а завдяки їхній виразній культурній ідентичності. А проте українофільські аргументи Раффаловича, зрештою, менше вписувалися в етос журналу, ніж Бехгоферова версія зверхності універсалізму над національною особливістю, і тому британські читачі вперше поглянули на Лесю Українку крізь універсалістську, антинезалежницьку призму Бехгофера.

Раффалович народився у Франції та переїхав до Великої Британії 1906 року. Він публікував художню літературу й співпрацював із сумнозвісним окультистним діячем Алістером Кроулі, поки не посварився з ним. До 1910 року Раффаловичеві інтереси змістилися в царину міжнародних зв'язків, і його перша стаття про Україну, що з'явилась у серпні 1912 року, мала форму листа до редактора «*The Saturday Review*» — з відповіддю на есе Степанковського. Згодом Раффалович почав регулярно писати про Україну в різних виданнях, а його памфлет «*Україна*», опублікований у листопаді 1913 року під псевдонімом Bedvin Sands, привернув пильну увагу читачів, зокрема політичного діяча і славіста Р. В. Сетона-Ватсона. Раффалович ще й провів упродовж 1914 року три місяці в Україні, відвідуючи урочистості з нагоди народження Шевченка — був у Львові, коли розстріляли Франца Фердинанда. У період між 1913 і 1915 роками він регулярно писав про Україну на сторінках «*The New Age*», часто у формі листів до редакції; у цей час його есе передували та були основою для наступних праць Бехгофера.

Позиція Раффаловича щодо України була порівняно з Бехгоферовою геть інакша. Тимчасом як Бехгофер наголошував на своїй ролі мандрівника й аутсайдера, Раффалович, навпаки, підкреслював власне українське походження: «Я ніколи не був і, слава Богу, ніколи не буду росіянином — як і мої предки». Він не стверджував, що українське коріння дало йому якесь особливе уявлення про погляди чи життя сучасних українців, але пам'ять про них допомогла уникнути пози домінантного чужоземця-аутсайдера. Не менше Раффалович остерігався й закидів про претензійне почуття власності чи переваги. У якийсь момент, прагнучи уникнути претензій на право власності, він навіть написав листа редакторові, де просив виправити помилку в попередній статті — замінити «мої українці» на «мої українські друзі». В іншій ситуації наголошував на тому, що, хоча британцям варто приділяти увагу подіям в Україні, останні — то справа лише українців: «кінцевий результат нікого, крім українців, не стосується». Саме тому Раффалович не зосереджувався на особистому досвіді, як це зробив Бехгофер — не опису-

вав свою подорож до Галичини поетапно, натомість викладав думки в жанрі репортажу, фокусуючись на подіях в Україні, а не на власній подорожі. В декотрих творах, зокрема в ранніх статтях, Раффалович, маючи намір навчати читачів української культури, майже утвердив етнографічний стиль, але й тут уникав акценту на власному досвіді.

Раффалович увиразнював культурну ідентичність України, але не з позиції домінантного чужинця-аутсайдера, що дивиться на екзотичного іншого. Зокрема, раз по раз апелював до ідеї співчуття, переконуючи, що до цих людей можна відчувати цілий світ: «Я був зворушений щирим почуттям жалю за довгою скорботою українців тож став антимосквофілом і взявся за справу нещасної нації в ході відродження». Він бачив себе українським захисником, який волів допомогти іншим британцям спізнати те співчуття: «Якщо українці знову постануть вільними, це, без сумніву, не обійдеться без співпереживання, а й, можливо, допомоги Англії».

З одного боку, Раффалович вважав, що британці мають піклуватися про Україну тільки через чисельність населення, а з іншого — запропонував і моральний аргумент, заснований на спільній європейській ідентичності. За його логікою, українцям не треба доводити власні європейські якості, сповідуючи політичні, соціальні чи естетичні цінності британців або інших західноєвропейців: зважаючи на геополітичний факт, «колись Україна була найбільшою державою в Європі, і може стати такою знову». Натомість, на думку Раффаловича, саме британці показали себе поганими європейцями, коли вирішили не заступатися за українців: вони дозволили союзнику «встановити свій уряд (зберегти марку) над європейцями, які не є росіянами». В оптимістичніші моменти Раффалович убачав в Україні майбутнє Європи, молодий авангард, що спричинить реорганізацію, незалежно від того, погодиться на це імперська влада чи ні: «Молодші покоління вимагають належного. Коли вони його отримають, баланс сил у Європі доведеться відрегулювати».

У публікаціях Раффаловича про Шевченка чітко простежуються його погляди на українське питання та їхня відмінність від Бехгоферових. Насправді обидва, і Раффалович, і Бехгофер, представили конкурентні переклади Шевченка на сторінках «The New Age» навесні 1915 року. Переклад Бехгофера «Катерини» із Софією Вольською з'явився в березні того ж року, тимчасом як Раффалович звернувся до Петера Селвера, постійного експерта зі Східної Європи журналу, щоб перекласти «Заповіт», який вийшов друком за два тижні. У своїй розповіді про Шевченка Бехгофер назвав того європейським поетом, національна репутація якого абсолютно не важить. Натомість Раффалович акцентував на баченні українцями поета як причині того, що

європейські читачі повинні розкрити для себе його досягнення. Доводячи раніше значущість мистецтва, культури та мови для України, Раффалович констатував, що Шевченко мав найбільший культурний вплив у країні, завдяки чому українці «за своєю суттю є поетичними», повторюючи, відтак, твердження Білачевського в «*The Studio*» про українців як мистецький народ. Він був у Галичині 1914 року — на сторіччя від дня народження Шевченка; свою ж думку про поета висловлював не в аспектах літературного аналізу чи власної діяльності, а в аспекті сприйняття Шевченка, виявленого в ході візиту до України. Раффалович наголошував на тому, що думка українців про Шевченка суперечила його літературному судженню. 100 000 селян із «далеких сіл [...] протоптаних крізь ніч» та інших українців повернулися з Росії, Угорщини, Румунії та Канади до Львова, щоб узяти участь у процесії, хоча в іншій частині України російські солдати охороняли могилу Шевченка та перешкождали доступу до нього. Для Раффаловича той факт, що Шевченко був значущим для української культури, послугував причиною його значущості й для Європи.

Раффалович також відмовився відокремлювати стиль від змісту, як це робив Бехгофер у межах аналізу Лесі Українки. На його думку, і сприйняття українцями поета, і політична програма були вагомими для розуміння його творчості. Націоналістичному рухові, як переконував Раффалович, притаманний потенціал утілити Шевченкове бачення в життя: «як він так палко бажав, українці тепер возз'єдналися і незабаром стануть вільними». З іншого боку, любов українців до Шевченка Раффалович витлумачував як доказ того, що націоналістичний рух є автентичним, а не просто політичним театром, навіяним Пруссією, як часто проголошувалось у британській пресі.

І Раффалович, і Бехгофер наполягали, що по-особливому потрактовують візії українців на тему незалежності через здобутий у подорожах особистий досвід. До 1914 року, коли Раффалович уперше приїхав до України та провів у Галичині три місяці, автор запевняв, що з перших уст знає, чого хочуть українці: він опитав «кожного видатного українця та відвідав більшість міст і сіл». Раффалович підкреслював, що багато подорожував і не затримувався у великих містах. Ще згадував, що був свідком масового руху; таке доводить його розповідь про 100 000 селян на сторіччі Шевченка. Справді, це збігається з одним із Раффаловичевих аргументів, який передував його справжньому візиту до України. Так, він запевняв, начебто масові рухи показали, що прагнення українців до національної незалежності було справжнім, а не прусською хитрістю; посилався на «Просвіту», наукові товариства імені Шевченка й існування україномовних шкіл. Бехгофер, навпаки, на-

давав перевагу цитуванню анекдотів про окремих персоналій. Наприклад, у своїх повідомленнях із подорожі до могили Шевченка він писав про трьох чоловіків, з якими розмовляв на пароплаві та які погоджувалися — з різних причин, — що Україна справедливо належить до складу Росії.

З огляду на підхід до українського питання, мабуть, і не дивно, що Раффалович, на відміну від Бехгофера, наділяв українську літературу особливою тематикою та вважав цю особливість причиною, чому британські читачі мають її читати. Він волів, аби британські читачі цінували українських письменників як таких, проте означена стратегія породила спротив у журналі «*The New Age*». Запекла суперечка точилася навколо перекладу оповідання Василя Стефаника «Злодій», який Раффалович опублікував у грудні 1914 року. На той момент журналіст уже понад рік регулярно писав про Україну на сторінках «*The New Age*» і був основною людиною в журналі, що лобіювала українське питання. Переклад Стефаникового «Збійника» став його першим та єдиним перекладом, представленим у журналі.

Раффалович подав оповідання, підкресливши його українську специфіку у два способи: по-перше, Стефаник «завжди має справу із селянським життям, як і, втім, більшість українських авторів», по-друге, «використовує, зазвичай, лише українську чи русинську мову». Це рішення — позиціювати Стефаника як українського представника літературної культури — мало значення з огляду на політику Раффаловича та вплив його відповідної діяльності в «*The New Age*». Він уже наголошував на важливості як селянської культури, так і української мови для глибшого розуміння унікальності України та її відмінності від Росії, усупереч потугам провідних британських учених-славістів довести, начебто українська мова є діалектом російської. Однак, популяризуючи отак Стефаника, Раффалович мимоволі спричинив негативну реакцію, яка відкрила Бехгоферу шлях до пропаганди цінностей Лесі Українки, попри те, що писала вона все ж таки про українську автономію.

Гостра реакція на Стефаника від редактора та знаного критика А. Р. Орейджа стала очевидною вже в наступному випуску журналу. Описуючи Стефаника як «допотопного монстра, безсилового бунтівного самітника», Орейдж назвав його діяльність антиєвропейською, а відтак сформулював визначення, що означає бути європейцем, — останнє заперечувало позицію Раффаловича та закладало підвалини для подальшого просування Бехгоферових поглядів. Проблема, на думку Орейджа, крилася в Стефаниковій тематичі, а саме — у зображенні сільського життя в Україні з епізодами, де селяни «безглуздо знущаються одне з одного [...] намацують життєво важливі органи суперника, після чого зупиняються серед кровавого бою, щоби поспати чи поїсти».

Орейдж наполягав, що такі персонажі не відповідають раціоналістичному світу «Просвітлення» чи Європейської цивілізації, а реалістична техніка Стефаніка не виправдовує їх настільки, щоби зробити частиною літературної сучасності. Ось тут прочитуються запропоновані Бехгофером критерії: українська література, прагнучи європейськості, має бути стилістично сучасною, щоб європейські критики могли цінувати її, попри українські сюжети. Єдина відмінність полягає в тому, що Бехгофер писав про письменників, які, на його бачення, відповідають цьому європейському стандарту, тимчасом як Орейдж критикував письменників, що, на його переконання, до цього стандарту не дотягують.

Здавалося, у своїй агресивній оцінці Орейдж ледве стримується від обвинувачень усіх українців через власну ненависть до одного Стефаніка: «Якби мені повірити, що такий нарис репрезентує сучасну русинську думку, я дуже радо спостерігав би, як Україна перебуває під підпорядкуванням Санкт-Петербурга. Насправді обов'язком Росії було б володіти Україною, поки її селянство не стало би цивілізованим». Його логіка тут радше стосується того, що коли Стефанік — типовий представник України, то остання репрезентує найгіршу Росію: «росіянин ще перед початком зародження людського розуму». Тим часом Росія пододала цей етап завдяки Чехову, цьому «післяпотопному, майже доброму європейцю». Тут окреслюється новий, зневажливий, поворот у версії Бехгоферового світогляду: якщо Росія європейська, а Україна — ні, то імперський контроль видається цілком обґрунтованим як цивілізаційна місія.

А що Раффалович, звісно, не такої оцінки сподівався, то, волюючи змінити умови дебатів, утрутився Пітер Селвер. Той, часто публікуючи переклади з російської, чеської, польської й інших мов, прихильно ставився до міркувань Раффаловича про Україну та за два тижні після критики Орейджа подав власний переклад багатосторінкового історичного есею Василя Левицького з назвою «Література України». Цей текст був спробою представити українську літературу як сумісну із сучасною літературою, що її журнал активно й охоче обговорював і популяризував. Стаття Левицького не відходить від опису української літератури як «європейської», але оприсутнює українську літературу, що резонує із поширеними тропами сучасного модернізму: «Сучасній літературі України майже сто п'ятнадцять років; вона зазнала швидкого й успішного розвитку». На місці опису Стефаніка Орейджем як «допотопного» та примітивного з'явилося запропоноване Левицьким бачення української літератури як нової, свіжої, «швидкої», високорозвиненої, необтяженої тривалою традицією чи незбагненою культурною особливіс-

тю. Стаття також відновлює авторитет Стефаніка як людини, що розуміла Європу. Він фігурує в останньому реченні як «тиха» альтернатива Іванові Франку та як людина, чиєю «найбільшою заслугою» було те, що завдяки «своїм перекладам» Гете та Сервантеса «його народ дізнався про найвишні літературні твори».

Стаття Левицького не містить згадок про Лесю Українку, але Селвер став першим, хто зробив це в «*The New Age*» — лише за місяць після публікації свого перекладу есею Левицького. Не висуваючи жодних претензій до якості Лесиної роботи та не вживаючи слова «європейська», він, однак, написав рецензію, що виявилася належною відсіччю закидам Орейджа та Бехгофера. Селвер переклав абзац зі статті в «*Ukrainian Weekly*» про репресивні заходи, розгорнуті російською владою під час похорону Лесі Українки 1913 року. Переклад слугував контрапунктом до серії журнальних статей, присвячених дискусії навколо «душі Росії», нового союзника Великої Британії. Зокрема, Селвер припускав, що ситуація з похороном Лесі Українки свідчить про значне поширення — з метою підтримки альянсу — такої оманливої думки, якот: Росія засвоїла уроки з минулих імперських зловживань і демонструє нову «любов до слов'янської родини».

Київська поліція під командуванням генерала Скаллона із шаблями наготові вартувала над тілом непокірної письменниці. Поліціянти забороняли підносити жалобні вінки, невтомно знімали стрічки з написами, переривали проголошувані похоронні промови, а дівчину, яка наївно попросила покласти букет на могилу своєї улюбленої письменниці, вони, тісно обступивши могилу, грубо відтягли назад. Навіть панахида й та тривала для них занадто довго; родині й іншим у скорботі заважали закінчити молитву за душу покійної.

Тут спостерігаємо виразне наслідування Раффаловича. Селвер не лише підкреслював популярний вплив Лесі Українки на українську молодь, а як і Раффалович, визначав її творчість неодмінно політичною — всупереч тиску російської влади на цю «непокірну авторку». А втім, це не дає жодних підстав для розмежування стилю та змісту. Я не знайшла доказів того, що Раффалович писав про Лесю Українку (літературний канон, який він пропагував, був чоловічим), тоді як Селвер, очевидно, переніс її у свій дискурсивний світ.

За кілька місяців після Селврової доповіді про поховання Лесі Українки, у січні 1915 року, «*The New Age*» опублікує конкурентні переклади Тараса

Шевченка, а потім і «Вавилонський полон», перекладений Бехгофером і Вольською в травні цього ж року. До середини літа Бехгофер стане головним голосом у дискусії щодо питання України на сторінках «*The New Age*», винісши туди розповідь про свою подорож до могили Шевченка. Пізніше того самого року суперечки між Раффаловичем і Бехгофером переростуть в особистісні образи, зокрема антисемітські нападки на єврейсько-українське коріння Раффаловича. Наприкінці 1915 року Раффалович залишить Лондон й емігрує до США, побоюючись, що його політична діяльність на благо України приверне надто пильну увагу влади. У травні 1917 року він опублікує в газеті «*The New Age*» свій останній лист, де напише, що «питання України мертво й поховане».

Переклад англійською «Вавилонського полону» Лесі Українки, виконаний Бехгофером і Вольською, «вийшов» зі складного контексту, неначе один постріл у гарячій літературній боротьбі навколо українського питання — боротьбі, що змінила розуміння європейськості. Для Бехгофера (але не для Вольської!) Леся Українка й Тарас Шевченко заслуговували на увагу Великої Британії, оскільки сучасні стилістичні новаторства останніх підкреслювали їх належність до Європи. Це означало нерелевантність їхнього українства та їхніх зусиль у розбудові української нації, а ще належність як європейців радше до когорти однодумців Бехгофера, аніж до України. Раффалович, навпаки ж, уважав таких письменників, як Стефаник і Шевченко, європейськими через їхню українську самобутність і діяльність у царині творення нації. Для нього українські письменники вартували уваги Великої Британії та були частиною Європи через національну ідентичність, а не попри неї. На переконання Раффаловича, європейськість — це співчутливий зв'язок між людьми, які могли підтримати одне одного, а не впливова критика імперської метрополії. Читачі «*The New Age*» мали нагоду бачити, як окреслена дискусія розгорталася протягом трьох років, і сприймати Лесю Українку в такому контексті. Ми можемо сподіватися, що ці читачі дивитимуться на п'єсу з критичного ракурсу, сформованого як співчутливим поглядом Раффаловича, так і консервативним, імперським баченням Бехгофера.

«Йоганна, жінка Хусова» Лесі Українки: пошуки нової комунікаційної моделі в модерній українській літературі⁹⁰

Олена Галета

це творче завдання нової людини,
яка бачить у творі мистецтва не об'єкт [...],
а стимул для розвитку уяви
Умберто Еко. «Відкритий твір»

Драматична творчість Лесі Українки беззаперечно визнана частиною українського літературного канону: небагато знайдеться національних літератур, де жінка-авторка входить до числа трьох найвизначніших її представників — за будь-якої зміни дослідницьких підходів і світоглядних позицій літературознавців і критиків. Ця особливість убезпечувала українську літературу від непоодиноких спроб розглядати її лише як місцеву версію нав'язуваних колонізаційних моделей, тимчасом як проблематика й поетика Українчиних творів указували на дієву причетність української літератури до європейської модерної драматичної традиції, яку формували твори Ібсена, Гауптмана, Метерлінка й інших західних драматургів кінця XIX — початку XX століття.

Однак для більшості українських сучасників, які зивкли до народницьких етнографічних і побутових постановок театру XIX століття, обмежуваного Валуєвським циркуляром та Емським указом, Леся Українка була «почитаємою, но не читаємою» (за її ж зізнанням) авторкою. Тож не випадково Лесина драматургія ставала об'єктом дослідження кожного наступного покоління, зокрема представників «високого модернізму» 1920-х⁹¹ і післявоєнної еміграції.⁹² Інтерпретація її творів у післярадянський період і підготовка 14-томного видання з нагоди 150-літнього ювілею авторки спонукали до ви-

пробування в українському літературознавстві низки методологій — психоаналізу, феноменології, герменевтики, екзистенціалізму, фемінізму, гендерної критики, постколоніалізму, постструктуралізму й ін.⁹³ Та все ж окремі її драми досі залишаються інтерпретаційним викликом для читачів і дослідників. Це стосується й так званих «малих форм» з огляду на обмежену сценічну дію, статичний сюжет і відсутність видимої розв'язки. На відміну від «Камінного господаря», «Лісової пісні» й інших, розлогіших, драм, у яких авторка перепрочитує відомі сюжети світової літератури чи національної історії й уможливає їх поновне проживання, малі драми незрідка вводять читача в ситуацію, де він буквально не знаходить собі місця.

Так звана мала драматургія Лесі Українки відкриває перед читачем саму авторську роботу, напруга й динаміка якої зумовлені не так взаємодіями між персонажами, як пошуком нової драматичної форми. Цей пошук урешті провадить до появи в українській літературі поетики «відкритого твору», яка, за словами творця цього терміна Умберто Еко, встановлює нові стосунки «між митцем і його аудиторією, нові механізми естетичного сприймання, інший статус для художнього “продукту” в сучасному суспільстві [...]». Словом, вона встановлює нові зв'язки між *спогляданням* і *використанням* твору мистецтва». ⁹⁴ Драматична напруга цих творів не вичерпується сюжетним перебігом подій, а радше акумулюється для пошуків відповіді на питання, які одне за одним формулює навіть не авторка, а сам зворохоблений читач. Зміни, що їх упроваджує Леся Українка на рівні окремого твору, призводять до змін на рівні цілого жанру як способу комунікації між автором і читачем, а також до зміни загального уявлення про літературу.

Літературний контекст і труднощі інтерпретації

Написаний 1909 року драматичний етюд (за авторським визначенням) «Йоганна, жінка Хусова», де авторка зображає повернення (після того, як Христа розп'яли) однієї з жінок-мироносиць на ім'я Йоганна до дому її чоловіка Хуси, продовжує та підсумовує попередні Українчині пошуки у напрямку малої драматичної форми.⁹⁵ Побудована у формі діалогів, що розгортаються між приставником Ірода Антипи, галілейським тетрархом Хусою з його матір'ю Мелхолою, рабинею Сабіною, впливовим римлянином Публієм і дружиною того Марцією, Йоганною та слугами, обмежена простором світлиці Хусового дому, позбавлена розв'язання основного конфлікту, ця драма й досі становить виклик для дослідників. Зосереджуючись на образах головних героїв, сюжетних колізіях, внутрішніх переживаннях та ідейних протистояннях, лі-

тературознавці стикалися з певними текстовими нестачами, які підважували вичерпність пропонованих прочитань. Але попередній досвід письменниці, її прискіпливе редагування й ревне вболівання за остаточний вигляд власних творів, так само як історія текстових змін на рівні твору й на рівні жанру підштовхують до пошуків інтерпретаційної перспективи, що уможливила б розуміння авторської текстової стратегії.

Йоганна з однойменної драми з'являється у творчості Лесі Українки не вперше. Перша її поява відбулася 1901 року на початку завершальної сцени «Одержимої». Йоганна зображена тут відповідно до традиції: епізодично, «як одна з прихильниць Месії», несучи вістку про Його воскресіння. На закиди Міріам Йоганна двічі покликається на вчення самого Месії та зникає у натовпі, не бажаючи привертати уваги. Леся Українка виразно протиставляє співрозмовниць, про що свідчить також чорновий автограф драми. Попри те що змін у цій частині тексту небагато й вони радше технічні, авторка переінакшує звертання Міріам до Йоганни. Спершу в діалозі обидві героїні використовують звертання «сестро»: «Йоганна (до Міріам): Мир, сестро, й радість! [...] На бога, сестро, тихше!» — «Міріам: Ти чим торгуєш, сестро?». Однак в останній фразі авторка замість «сестро» вживає «жінко»,⁹⁶ ще більше підкреслюючи нездоланну дистанцію, яку встановлює Міріам раптовою згадкою про торг — у контексті викупної жертви Месії.

Проте дію в обох згаданих драмах годі вибудувати в часову послідовність. Елеонора Соловей зауважує, що в «Йоганні» євангельські свідчення «збережені в незмінному вигляді, з усією увагою й повагою до джерела».⁹⁷ Йоганну згадано в євангельському тексті лише двічі — обидві згадки вміщено в Євангелії від Луки. Вперше «дружина Хуси, урядника Іродового» (Лука 8:2-3) згадана (одразу після Марії з Магдали) як одна із жінок, яких Христос зцілив від злих духів або хворіб і які пішли за Ним, служачи Йому своїм статком. Удруге вона названа серед жінок, які «прийшли були із Ним із Галілеї» (Лука 24:10) і були з Ним до останку. Ці скупі відомості, однак, підважують вичерпність інтерпретації Бориса Якубського, який стверджує, що «Йоганна» [...] може, найгостріше ставить проблему подружжя; не даремно ж і самий заголовок цього «етюда» ніби підкреслює, що маємо не просто Йоганну, а — «Йоганну, жінку Хусову».⁹⁸ На думку Якубського, у драмах Леся Українка все більше уваги вділяє темам «подружжя, кохання й одруження, взагалі ролі жінки в коханні»;⁹⁹ сама назва твору через пряме цитування вказує найперше на біблійний інтертекст й однаково і стверджує, і проблематизує сказане.

Інші критики ще перед Якубським не тільки розглядали «Йоганну» як історію з особистого життя, а навіть сприймали її як біографію самої авторки. Так, Микола Євшан, сучасник Лесі Українки, стверджував, що вона «належить до тих постатей в літературі, які поза своєю творчою діяльністю не мають “біографії”».¹⁰⁰ При цьому авторка нарікає в листуванні на тогочасну критику, не здатну зрозуміти й сприйняти її власний підхід до творчості: «Критика наша, правда, дуже відстала, [...] для критика не досить таланту і громадянських цнот, тільки треба конче спеціальної освіти».¹⁰¹ Розходження траплялися навіть з найближчими — з матір'ю та редакторкою Оленою Пчілкою, чоловіком і першочитачем її творів Климентом Квіткою, із близькою приятелькою й письменницею-модерністкою Ольгою Кобилянською чи колегою-інтелектуалом і частим консультантом Агатангелом Кримським. Зокрема, приватний відгук Кримського на «Йоганну» мало не завадив публікації іншого Українчиного твору, а саме — драми «Бояриня» (1914). Як написала авторка згодом у листі до матері 14 березня 1913 року, «сталося се після одної дружньої рецензії — у листі — на “Йоганну”, де рецензент занадто широко дошукувався “автобіографічної основи”».¹⁰²

Визнаючи й поціновуючи обізнаність і літературознавчий хист Кримського, Леся Українка не завжди погоджувалася з його підходами та висновками. Так, вона всіяко заперечувала автобіографічне читання «Йоганни»: «Можете бути певні, що моя душа ніколи не жила “в домі Хусовім”, інакше вона б давно вмерла».¹⁰³ У тому ж листі вона свідчить, що «В Йоганні тільки й є суб'єктивні нотки, що в її відношенні до учителя», і далі авторка цитує Верлена: «et tout le reste est de la littérature» («А решта все — література!»). Однак ішлося не так про конкретний твір, як про загальний принцип: у листі Леся Українка наводить слова Шарля Огюстена де Сент-Бева (засновника біографічного методу — *sic!*) про те, що драма — це «доречне перебільшення»: «le drame c'est une exagération à propos».¹⁰⁴

З іншого боку, дослідники, які розглядали «Йоганну» тільки з естетичних позицій, стикалися з викликом позірної незавершеності сюжету. Ще 1926 року Михайло Драй-Хмара вказував на незавершеність духовного переродження головної героїні драми: «Душевної рівноваги, “царства Божого” Йоганна ще не знає», вона — лише «символ жінки-рабині з трагічною душею, що йде до визволення, але ще не досягла його й спинилась на півдорозі».¹⁰⁵ Близька до Драй-Хмари у своєму сприйнятті образу Йоганни й Оксана Забужко: «все, що вона пережила, її, виходить, не переобразило».¹⁰⁶ Якщо Драй-Хмара вбачає в Лесі Українці послідовницю Ібсена, Метерлінка й Романа Ролана, що зображали любов як самоофіру,¹⁰⁷ то Забужко називає Йоганну

«символічною смертницею»¹⁰⁸ та констатує про певну незавершеність образу в зіставленні з іншими біблійними персонажами, а також з образом Хуси. І мислиться тут уже не про особливості авторського задуму, радше про недолік власне твору: «А от Йоганна, так, недорозкрита».¹⁰⁹

Елеонора Соловей визнає, що сам твір має «відкритий фінал». Аналізуючи драму, дослідниця опирається на уявне продовження історії Йоганни: «попереду в неї перспектива тривання на межі, в остаточній трагічній безвиході й нерозв'язності цієї ситуації контрверсійного буття як земного пекла [...], попереду в неї неперервне випробування, нескінченна мука, і вона свідомо того, що саме це її хрест».¹¹⁰ Подібно чинить також Віра Агеєва: на закінчення присвяченого цій драмі пасажу дослідниця говорить про щоденні муки, приниження, насмішки й ганьбу, які чекають на Йоганну надалі.¹¹¹ Однак сам текст твору про це не каже нічого — історія вривається саме тоді, коли Йоганна розпачливо тужить перед своїм неувним майбутнім.

Відкрита структура: дійові особи й сюжет

Таке текстове рішення Лесі Українки навряд чи можна сприйняти за недогляд. У статті «Новейшая общественная драма» вона рішуче відкидає «пройняті викриття» і «підпорядковані морально-філософському принципіві» «діалогічні проповіді» у літературі, що скидаються на «суд, в якому процедура ведеться тільки для форми, бо всім наперед відомий вирок».¹¹² Текстові зміни в чорновому¹¹³ й чистовому¹¹⁴ рукописах «Йоганни» переконують: Леся Українка докладно виписувала образи своїх героїв, уникаючи спрощень, прямих протиставлень (на відміну від ранніх драм) і дочасних висновків. Ці зміни стосуються насамперед діалогу Йоганни та Хуси — авторка кілька разів переінакшує розповідь Йоганни про те, що спонукало її слідувати за Христом.

У писану олівцем чернетку авторка вносить виправлення та доповнення чорнилом, а відтак переглядає ще й цей пізніший варіант. Із початкового пояснення вона вилучає першу коротку репліку, сповнену поривання й нераціоналізованої віри: «Мене тягла непереможна сила, в його речах я чула щось таке, що марилося мені у снах, у мріях».¹¹⁵ Із цієї репліки авторка залишає тільки завершальні рядки: «Тож Він мене зцілив, як я лежала на смертнім ложі!».¹¹⁶ Так само відповідь Хуси в остаточному варіанті обмежена лише рядками: «От, велике щастя! Нехай би ти була тоді сконала, ніж мала осоромити мене!».¹¹⁷ Другу частину цієї репліки («Тай я ж давав йому за тее гроші — Чому ж не взяв?») Леся Українка вилучає, як і відповідь Йоганни:

«Хіба ж він уділяв свій божий дар для марного зарібку? Се ти його не знав, що так говориш...».¹¹⁸

Кількома рядками нижче вилучено ще один фрагмент — цього разу з відповіді Йоганни на запитання Хуси: «Ну, добре, — він для тебе був пророком, чи там уже не знаю чим. А ти? Чим ти була для нього?».¹¹⁹ Після лаконічного Йоганниного «Я — нічим» із початкового тексту викреслено рядки: «Так вірна тінь іде за чоловіком усюди вслід, а він і не вважає, бо звик мовчазну мати коло себе. Чого та тінь іде? — Бо світло сяє».¹²⁰ При цьому в писаному олівцем тексті авторка спершу забрала останній рядок, запропонувавши варіант «Коли та тінь зника? Як тьма впадає»,¹²¹ однак урешті закреслила його олівцем, повернувшись до початкової версії, перш ніж повністю видалити весь чотиривірш із тексту (перехресне закреслення чорнилом). Так авторка відходить від протиставлення чистого духовного поривання, акту безоглядної віри (з боку Йоганни) і приземленого, прагматичного розрахунку (з боку Хуси). В остаточному тексті на пояснення Йоганниного вчинку залишається тільки фрагмент, що містився після вилучених слів, — авторка розташовує його на кілька реплік вище, на початок основної частини діалогу Йоганни та Хуси:

Я раз почула, як Він говорив,
що лиси нори мають, птахи — гнізда,
Йому ж нема де в світі прихилитись.
І я вже не могла в палатах жити,
в добрі, в догоді, — я пішла за Ним.
Своїм достатком я Йому служила
і всій Його громаді помагала,
щоб міг Він мати скрізь собі притулок,
щоб голоду і холоду не знав,
щоб мав гурток прихильних коло себе,
мандруючи між людом непривітним.
Було б і гріх покинути Його!¹²²

Ще одну правку чорнилом Леся Українка вносить в останній рядок чернетки, який початково мав вигляд: «Я не могла покинути Його!».¹²³ Питання особистої етики (змоги) перетворюється, відтак, на питання культурного етосу (гріха).

Елеонора Соловей наголошує, що дія в «Йоганні» відбувається «після Євангельських подій, але одразу після них»,¹²⁴ тоді як героїня Українчиної

драми шукає себе після Христового розп'яття — але не після Євангельських подій. Драма постає своєрідною інтерполяцією щодо євангельського тексту: вставка між рядками, зрощена з ними за змістом і викладом, зумовлена запитами й потребами нового часу. Дія розгортається в особливому часовому проміжку між розп'яттям і воскресінням, який в особистому вимірі може набувати якої завгодно тривалості. Адже йдеться про час не хронологічний, а екзистенційний. Йоганна повертається до дому Хусового зовсім не як вісниця Христового воскресіння — вона не бачить перед собою шляху, переживає екзистенційну покинутість і самотність. Леся Українка відступає від свідчень біблійної історії: Йоганна опиняється у міжчассі, у складці історичної події, між розп'яттям і воскресінням:

[...] казали
багато наших, що до них приходив...
І в Галілею кликав... я верталась
в надії, що Його хоч раз побачу,
ходила всюди по Його слідах...
і не побачила [...] ¹²⁵

Кульмінаційний момент історії не веде до перелому й розв'язки; він утримується за принципом ампліфікації, поглиблює екзистенційну кризу. Структурно це відображено у подвійній кульмінації: Йоганна розпачливо «без крику, без ридання»¹²⁶ рве на собі волосся в час смерті Христа (про що довідуємося з оповіді Марції; принцип переповідання, який розводить подію та її представлення в часі, ще більше увиразнює її позачасовий характер) і знову переживає самотність і втрату, наприкінці твору, в домі Хусовім — «падає на коліна і здіймає руки», тимчасом як «мовчазне, здавлене ридання без сліз потрясає все її тіло».¹²⁷ Схожість між цими двома сценами не тільки зовнішня; вони передають ту саму емоцію, той самий психологічний досвід.

В останній сцені драми Йоганна залишається сама у світлиці — катарсис так і не відбувається. До влучного спостереження Зерова про тривожність творів Лесі Українки слід додати, що тривога — не причина, а наслідок розгортання дії. І якщо в античній трагедії в такому протистоянні сходилися рівновеликі сили, жодна з яких не хотіла піддатись і не могла пересилити, то в Лесі Українки стинаються різні перспективи бачення, кожна з яких має власний спосіб аргументації. Авторка при цьому уникає не тільки повчання, а й зайвої афористичності, спонукаючи читача до самостійної інтелектуальної праці.

Просторовий вимір драматичної дії

Визначальною особливістю структури всього аналізованого фрагмента є те, що центральна сцена за участю Йоганни й Хуси — це, по суті, розмова про Йоганну та Христа. Ба більше, замість розвитку дії текст пропонує розповідь про екзистенційну подію, яка виходить за рамки фабули. Така побудова твору дала підстави окремим дослідникам стверджувати, що драматизму Лесі Українки в «Йоганні» притаманний не сценічний, а психологічний характер. Зокрема, Якубський, згадуючи про закиди щодо несценічності драм Лесі Українки, не спростовує їх, а констатує: «письменниця ніколи й не мала їх за придатні до сцени».¹²⁸ Однак у листі до матері, датованому 14 березня 1913 року, Леся Українка безпосередньо радить саме цей твір для сценічного виконання та вказує на його достосованість до «тіснішої зали і сцени» й «інтимної постановки»: «Ся річ власне для великої сцени не годиться, бо вимагає не так ефектної, як тонко нюансованої гри “не в далеком разстоянні” від глядачів».¹²⁹

Якубський натомість вважає, що перебіг усіх дев'яти дій зі зміною дійових осіб у світлиці Хусового дому розкриває неувагу авторки до сценічного простору. Таку незмінність, ба навіть байдужість «до справи конструктивної та декоративної»,¹³⁰ критик пояснює орієнтацією авторки лише на читачке сприйняття. Однак у листі до матері від 24 травня 1912 року Українка зізнається (хоч і з приводу іншої драми, але на основі досвіду попередніх постановок), що «виписувати те все в ремарках було б незугарно, бо [...] і ремарки мають свій «стиль», а не тільки «служебне значіння».¹³¹ Авторка оприсутнює при цьому власну готовність до співпраці з режисерами задля належного втілення своїх не лише умоглядних, а й візуальних задумів. Наведені авторські свідчення підважують сприйняття «Йоганни» як типової драми для читання, адже наголос на акторській грі та сценічному оформленні переносить увагу до тілесної виразності, предметності художнього світу. Досить промовистою в цьому сенсі є згадка письменниці про глядачів, про їхній стосунок до сценічного дійства: авторка визначає дистанцію та фокусованість погляду, бачить саму постановку як акторсько-глядацьку взаємодію.

У «Йоганні» Леся Українка супроводить діалоги реалістичними й конкретизованими ремарками, описує зовнішній вигляд героїні, колір волосся та зміни в обличчі, одяг і прикраси. Така докладність тим більше прикметна в контексті висловлювань авторки щодо її власного стилю, який вона повсякчас намагається позбавити зайвої декоративності й багатослів'я, усвідомлюючи відмінність між лірикою та драмою як перехід від опису до дії,

від «м'явості та розволікості» до сюжету, утіленого «в короткі енергійні риси».¹³² За такої словесної ощадності описи місця не просто створюють тло для подій, а набувають особливого семантичного навантаження.

Розгортаючи дію лише у просторі дому (світлиці), Леся Українка перелаштовує розповідь із часових координат на просторові, тим самим знову ж таки пориваючи з літературою XIX століття, орієнтованою на історично-часову вісь. У драмі «Йоганна, жінка Хусова» архітектоніка дому взаємопов'язана з композицією твору та перспективою погляду, поділом на чоловіче й жіноче, видиме та невидиме, своє, чуже й відчужене. За висловом Ґастона Башляра, «і дім, і кімната — це психологічні діаграми, якими керуються письменники й поети у своєму дослідженні сокровеного».¹³³ Але якщо для Башляра дім дотичний насамперед до нашого усвідомлення вертикалі та власної центральності, зосередженості¹³⁴ як перебування в центрі буття, то дім, до якого повертається Йоганна, не спроможний вмістити того буття, якого вона прагне. Просторова вертикаль тут відсутня, вся дія триває на одному рівні, тільки взаємне розташування героїв указує на соціальну ієрархію (коли, наприклад, Хуса сідає на «малій скамничці» біля ніг матері чи побіч високого гостя).

Дім, отже, постає іншою моделлю соціального: від поетики простору Леся Українка переходить до політики місця (у термінах Ельжбети Рибіцької),¹³⁵ відмовляючись від зображення простору як «контейнера, що його можна наповнювати чим завгодно», і пов'язуючи його структуру з владою.¹³⁶ Владна ієрархія так само виражена завдяки просторовій взаємодії в інших сценах твору: в «урядженій по-східному» світлиці Хусового дому поставлено триклініум на римський лад; невдоволена Мелхола зникає у своїх pokojах; Сабіна на поклик Хуси спиняється «в порога», але й за поріг далеко не відступає, коли той відсилає її зі світлиці; так само «у порога» спиняється Йоганна, повернувшись додому; Публій увиходить до світлиці через середній вхід, який до того затуляли заслони; відтак Хуса веде його за руку до світлиці та пропускає вперед; Хуса, посадовивши гостей із Риму, сам не сідає; Йоганна стає на порозі, з'являючись до гостей, а коли Публій підводиться їй назустріч, Марція застається сидіти.

Однак не всі фабульні події охоплені оком і, відповідно, текстом: на рівні змістовому твір також уміщає те, що діється поза коном. Глядач / читач драми лише здогадується про спілкування Йоганни з Мелголою та Сабіною, на яке вона «йде, як на муку» й повертається згодом «бліда, як смерть» із «дуже підмальованим» обличчям, що «скидається на маску».¹³⁷ Врешті, не тільки Йоганна покидає простір світлиці — навіть Хуса, постать якого об'єднує

окремі драматичні сцени в цілісну подієву лінію, увіходить до світлиці вже після того, як читач «оглядає» описаний на початку твору простір, і наприкінці залишає його разом із Публієм і Марцієм. У міжчассі авторка описує й сцену, коли у світлиці «якийсь час нема нікого».¹³⁸ Однак, як твердять дослідники, порожнього простору (зокрема в літературі) не буває;¹³⁹ він завжди пов'язаний або з пам'яттю, або з перцепцією, а ще наповнений досвідом і переживаннями.¹⁴⁰

Дім у драмі існує завдяки поглядові — і це погляд читача. Його присутність у просторі тексту є не менш визначеною, аніж позиції дійових осіб; і саме вона встановлює перспективу бачення. Від початку й до завершення дії читач / глядач споглядає події зсередини будинку-дому. Він не зазирає в дім як сторонній чи прийшлий, не покидає внутрішнього простору, а коли дія переноситься поза стіни світлиці, його погляд все ще спрямований зсередини в сіни й назовні. Найперше дізнаємося про це, коли раб відсуває заслону, відкриваючи перед читацьким / глядацьким поглядом сіни та вхід до будинку; далі — коли Хуса веде Публія за руку до порога світлиці; коли Публій і Хуса виходять зустріти Марцію; врешті, коли гості рушають у двір, аби подивитися з даху на свій новий набуток. Глядач так само перебуває у приміщенні ще до появи Йоганни та не вступається з нього після її відходу до покоїв свекрухи. Урешті-решт читач / глядач опиняється на самоті після того, як Йоганна «встає і, хитаючись, мов билина од вітру, виходить зі світлиці».¹⁴¹

За читачем Леся Українка залишає не тільки просторову, а й інтерпретаційну перспективу. Позбавлений можливості злитися із центральним персонажем драми, спонукуваний уявляти та домислювати винесені за межі драматичного тексту події, читач виявляється перед відкритим фіналом, буквально на кону — посеред сцени у момент найвищої напруги. Однак незворотність іще не означає безвиході, а розв'язання конфлікту переноситься за межі фабули, у площину читацького культурного й етичного вибору.

У пошуках драматичної форми: від твору до жанру

Прийом подвоєння Леся Українка застосовує не лише на рівні конкретного твору (паралелізм сцен), а й на рівні жанру. У драматичних творах вона не раз звертається до тієї самої теми, наświetлюючи взаємодоповнювальні перспективи: так, визначаючи драму «На руїнах» pendant-ом до «Вавилонського полону»,¹⁴² стверджує, що написана та не з «тою ж самою ідеєю».¹⁴³ Обидві драми постають майже одночасно; авторка розглядає їх як самоцінні набутки й уміщує поряд у виданнях власних творів. «Йоганну, жінку Хусову» Леся

Українка так само пише майже водночас із драмою «На полі крові», з якою та перегукується і тематично, і структурно. Ольга Косач-Кривинюк датує завершення роботи над обома творами тим самим днем, 3 червня 1909 року, хоча збережений в Інституті літератури ім. Т. Шевченка НАН України чистовий рукопис «На полі крові» датовано 2 лютого 1909 року (зрештою, так само, як і чорновий; таке датування чернетки збігається з версією Косач-Кривинюк).¹⁴⁴

У пошуках інтерпретаційних підходів до «Йоганни» літературознавці не раз звертали увагу на перегуки між двома творами. Так, услід за Абрамом Гозенпудом Елеонора Соловей називає обидва твори «паралельними». Дослідниця підтримує й думку Гозенпуда про те, що «Йоганна» становить таку ж «аналогію до «На полі крові», як «На руїнах» — до «Вавилонського полону», підсумовуючи при цьому, що «всі драматичні твори цього періоду й цієї тематики внутрішньо сполучені між собою як частини певного «архівтору»».¹⁴⁵

Як свідчать рукописи, до віднайдення власної драматичної форми Леся Українка рухалася поступово, хоча критики не завжди були готові сприйняти й зрозуміти мету авторських змін. Зокрема, пізніші дослідники намагалися реставрувати (як-от у «На руїнах» і «На полі крові») чи спроектувати (як у «Йоганні») відсутню розв'язку. Чи не єдиний виняток — Юрій Шерех, який заперечував подібний підхід, як і психологічне розуміння конфлікту, що лежить в основі цих творів. Аналізуючи постановки «Йоганни» та «На полі крові», Шерех говорить про відчитування «індивідуальної драми»¹⁴⁶ у творах Лесі Українки як урізання, звуження діапазону їхнього звучання. Щоразу він наводить кілька можливих прочитань, наголошуючи, що саме така багатозначність, відкритість до інтерпретацій — особлива риса драматургії Лесі Українки, яку годі передати через сценічне втілення з огляду на різну природу двох мистецтв, мистецтва слова й мистецтва сценічної дії.¹⁴⁷ Так, протиставлення Йоганни та Юди звабливе й промовисте, однак не відображає всієї глибини драматичної творчості Лесі Українки. Йоганну не пояснити лише як антитезу до Юди вже хоча б тому, що Юда — не алегорія ненависті, а набагато складніший образ. Натомість можна побачити іншу схожість між «Йоганною» та «На полі крові»: це дві драми без видимої розв'язки, написані майже одночасно.

Ще одна схожість між згадуваними драмами проглядає на рівні назв, що часто вказують на місце дії, як-от «На руїнах» чи «На полі крові». Та й «Вавилонський полон» сама авторка називала «У полоні»,¹⁴⁸ тим самим ще раз увиразнюючи зв'язок місця з перебігом подій і типом зображувано-

го конфлікту. У ранніх драмах Лесі Українки дія триває у відкритому просторі, розлеглому й неструктурованому. Однак це простір соціальний, де основна колізія розгортається як суперечка між особою та спільнотою, що розділена навпіл і змагає у постійному внутрішньому конфлікті, а тому не може протистояти зовнішньому ворогові. Поява героя як «іншого» дарує спільноті нагоду для звільнення — не тільки від зовнішньої, а насамперед від внутрішньої неволі. У творах 1909 року конфлікт набуває особистісного виміру, що відображено зміною місця дії: Юда опиняється за межами міста як соціального простору, Йоганна, до певної міри, також — перебіг усієї дії твору припадає на простір дому. Якщо у драмах 1903–1904 років конфлікт має неоромантичний характер, то у драмах 1909 року — екзистенційний: ідеться не лише про відвагу зробити правильний вибір, а й про складність і неочевидність того, що саме вважати правильним вибором. Йоганна зраджена у своїй довірі до чоловіка, який відмовляє їй у розумінні:

Верталась я додому, до дружини,
несла я щиру сповідь, без облуди,
я думала: «повірять! зрозуміє!»
А ти для мене маєш тільки глум,
зневагу, неймовірність...¹⁴⁹

Для Хуси Христос — лише «назаретський тесля»; різниця Хусиного бачення від сприйняття Йоганни виражена чоловіковими словами: «він для тебе був пророком, чи там уже не знаю чим».¹⁵⁰ Пряме протиставлення вибудовується радше між поглядом Йоганни та Марції, по словах якої «розпинали якихсь там трьох злочинців» авторка підкреслює антагонізм ремаркою: «Йоганна дивиться просто в вічі Марції».¹⁵¹ Погляд Хуси натомість — погляд профанний. Одначе Йоганнина віра у Христа так само не вказує їй виходу із ситуації: зважившись було просити чоловіка про розлучний лист, вона згадує, що Христос заповідав подружній послух. Відтак Йоганна скоряється у безнадії: вона постає як *homo viator*, але не бачить, куди далі вестиме шлях:

Ой, Господи! чи довго сеї муки?
Учителю! На щоб мене покинув?..
Коли ж те Царство Боже? Де ж воно?!
Чи доживе душа моя до нього?..¹⁵²

Як уже йшлося, про ключові події, що спричиняють драматичний конфлікт (зцілення Йоганни, її відхід із дому Хуси, служіння Христові, розп'яття), читач довідується зі сценічних діалогів. У такий спосіб Леся Українка

віддаляється від розуміння драми як безпосереднього зображення подій, змушуючи читача задіювати власні уявлення (як знання й уяву) з євангельської історії. При цьому реципієнт твору не може покладатися лише на євангельський текст, обмежений надто скупими свідченнями. Така структура драми засвідчує остаточний перехід Лесі Українки до модерного письма, яке, за словами Марії Зубрицької, «втягує читача в царство гри творчої уяви та вимагає від нього особливо активної участі в процесі читання. Читач перестає бути пасивним спостерігачем гри, він перетворюється в гравця, оскільки саме так закладено правила цієї гри».¹⁵³

На прикладі малих драм Лесі Українки можна відстежити, як змінюється письменницька стратегія: якщо «Вавилонський полон» пропонує читачеві прийняти певне розв'язання конфлікту, «На руїнах» спонукає усвідомити наявний конфлікт, який не може бути залагоджений стороннім зусиллям, «На полі крові» — прийняти відповідальність за очікувану розв'язку, то «Йоганна» пропонує не тільки ставити себе на місце літературного героя, а й віднаходити власне місце в ситуації, бачити її з власного ракурсу та самотійно проблематизувати. У «Йоганні» Леся Українка робить іще один крок на шляху до створення поетики відкритого твору, як згодом назве таку літературну форму (чи формулу) Умберто Еко: «можемо сказати, що *твір у русі* — це можливість численних різних особистих втручань, однак це не аморфне запрошення до необмеженої співучасті [...]. Іншими словами, автор [...] точно не знає, як саме закінчать цей твір, але він свідомий того, що від часу свого завершення цей твір [все одно] буде його твором».¹⁵⁴ Як додає Еко, розв'язка такого твору не може бути цілком передбачуваною, однак вона так чи так зумовлена його авторською структурою.

Висновки: читач як актор

Микола Євшан одним із перших звернув увагу на роль читача в Українчиних творах, а втім — розглянув це питання із психологічного ракурсу, наголошуючи на емпатії: «Рішуче не можна тих творів тільки читати, і не чути їх задушевних стремлінь та покликів; не можна пройти мимо, не зворушуючись до дна душі, без сліду тої глибокої печаті, яку правдива поезія завжди буде вибивати в серцях людей».¹⁵⁵ Про особливе читачьке позиціонування Українчиних драм говорить Оксана Забужко, вважаючи, що авторка свідомо звертається до читача обізнаного: її драми аж ніяк не просвітницькі, вони не мають на меті показати, розказати, поінформувати — навпаки, розраховані на співбесідника, рівного у своїх знаннях з авторкою, готового розуміти

на основі наявних культурних контекстів.¹⁵⁶ Але, як переконує «Йоганна», річ не тільки в тому, щоб упізнати культурні сигнали, відчитати «крейдянні позначки». Така текстова стратегія сприяє формуванню імпліцитного читача (за Вольфгангом Ізером), який «відповідає всім передумовам, необхідним для реалізації літературного твору, — передумовам, закладеним не зовнішньою емпіричною дійсністю, а самим твором».¹⁵⁷ Ба більше, у підсумку така стратегія спрямована на появу нових інтерпретаційних спільнот (за Стенлі Фішем), які поєднані спільними письменницькими інтенціями й інтерпретаційними стратегіями¹⁵⁸ та «поділяють той самий набір цінностей і культурних уявлень».¹⁵⁹ Читач модерної української літератури відтепер повинен не лише вибирати одну зі сторін у сюжетному протистоянні, а й рівень, на якому він ладен прийняти виклик.

Драматизм у творах Лесі Українки не обмежується зображеними подіями та стосунками між дійовими особами — це драматизм пошуку власної відповіді на складні світоглядні питання. Драматична напруга виникає внаслідок не того, що сказано, а того, що не сказано. Спостережувана критиками незавершеність центрального образу твору, а отже, й належної поведінкової моделі та світоглядної позиції провадить до відсутності сюжетної розв'язки як остаточного розв'язання конфлікту. У такий спосіб Леся Українка закладає нову читачку практику, не обмежену переживанням «життєвого світу» авторського твору. Як показує звернення до історії тексту, вона відповідає свідомій авторській настанові, з якою суголосо й часова композиція твору: події відбуваються в особливому часовому проміжку, коли попередня історія вже завершилася, а нова ще не розпочалася. «Йоганна» активізує читачкі знання, апелюючи до євангельського інтертексту: однак якщо «На полі крові» звертається до того, що неможливо забути (історія Юди), то «Йоганна» — до того, що неможливо згадати (історія Йоганни). Загальна культурна компетенція не рятує читача від пошуків відповіді на питання, на які не спроможна відповісти Українчина Йоганна, адже біблійний текст мовчить про її подальшу долю. При цьому просторова організація твору акцентує позицію читача, перетворюючи його із зацікавленого свідка на активного пошукача.

Цей драматичний етюд варто розглядати також у контексті власної творчості Лесі Українки, де вибудовування нової моделі взаємодії із читачем розгортається на рівні не тільки окремого твору, а й на рівні жанру як «скупності певного типу угод між учасниками літературної комунікації», що «проектують способи читання, визначають стосунок читача до дискурсу».¹⁶⁰ «Йоганна, жінка Хусова», як і інші драми Лесі Українки, безпосередньо демонструє той тип змін в українському читачьому середовищі, що його зго-

дом описуватиме теорія читацького відгуку: «текст навчає нас, через розчарування у завищених очікуваннях, як читати цей текст і, можливо, як читати світ».¹⁶¹ Така «культурна робота»¹⁶² літературного твору полягає в запровадженні нової читацької практики завдяки особливій структурі твору, перетворенню читача дослівно на дійову, чи радше дієву, особу, залучену до активної взаємодії через текст з автором. Зміна, яку впроваджує Леся Українка на рівні окремого твору, є ще й зміною у межах жанру як способу комунікації автора з читачем, культурно усталеного способу когнітивного та риторичного реагування на певного типу ситуацію.

Леся Українка — перекладачка

Максим Стріха

Для переважної більшості сьогодишніх читачів ім'я Лесі Українки ніяк не асоціюватиметься з перекладами. А тим часом в академічному 14-томнику поетеси, виданому до її 150-річчя, восьмий том, із перекладами, несподівано для самих редакторів виявився найзначнішим за обсягом (понад 1100 сторінок). Та й у першій системній праці, присвяченій Лесиному життю і творчості, Михайло Драй-Хмара досить докладно зупиняється й на цій іпостасі «великої європейки української літератури».

Згадано й про ретельно реалізовану гуртком «Плеяда» програму збагачення рідного письменства, яке щойно почало долати тісні рамки «вузького етнографізму» (переклади з Гейне постали саме в ході цієї діяльності), й про літературні симпатії письменниці, де на чільних місцях стояли Байрон, той-таки Гейне та Метерлінк (усіх трьох вона перекладала), й про блискучі, хоч і виконані з проміжних французьких і німецьких версій, переклади уривків з «Рігведи» для «Стародавньої історії східних народів», і про лінгвістичну обдарованість Лесі Українки (окрім рідної, вона різною мірою володіла ще латиною, грекою, англійською, французькою, німецькою, італійською, іспанською, болгарською, польською, російською), й про її небажання перекладати в зрілому віці з російської (хоча першими напівдитячими перекладами були саме переклади з Гоголя), й про створені на замовлення дядька Михайла Драгоманова переклади двох розлогих статей модного тоді біблієста Моріса Верна (до радянського дванадцятитомника ці переклади не потрапили з міркувань відверто ідеологічних), і навіть про переклади торгових контрактів, які смертельно хвора поетеса мусила писати для багатих комерсантів задля заробітку в Єгипті («київських» грошей вистачало лише на лікування, а треба було ж із чогось ще й жити)...

Отже, Михайло Драй-Хмара, не тільки поет і перекладач, а й фаховий філолог, поставився до перекладацьких зацікавлень Лесі Українки з належною увагою. Головна мета праці молодшої поетеси над Гейне й іншими чужомовними авторами для нього полягала в очевидному: *«збагатити письменство українське та виробити і вдосконалити нашу літературну мову»*.

Дещо по-інакшому поглянула на постать Лесі Українки-перекладачки у своїй підсумковій монографії «Дискурс модернізму в українській літературі» (1997, 1999) Соломія Павличко. Для дослідниці переклади межі XIX-XX століть (і зокрема, переклади Лесі Українки) були насамперед засобами модернізації української літератури. Соломія Павличко зосереджується передусім на тих перекладах, які демонструють тезу: *«там, де починаються переклади й переспіви з західних літератур, відкривається естетичний простір для формування художніх принципів та системи іншого, ненародницького спрямування й відповідно ненародницького дискурсу»*.

Нарешті, на місце перекладів Лесі Українки в системі національної літератури (і культури загалом) можна подивитися ще ширше, використавши найновіші тренди світового й вітчизняного перекладознавства.

Методологічний камертон для цього може дати стаття одного з лідерів сучасного американського перекладознавства (а заодно — блискучого перекладача з італійської) Лоренса Венуті, що відразу ж стала класикою світової гуманітаристики. Ще від часу «культурного повороту» («cultural turn»), що відбувся в західному перекладознавстві на початку 1990-х років і переніс наголос з абстрактних питань взаємодії мов на взаємодію культур, низку помітних і впливових досліджень було присвячено тому, як саме переклад сприяв проєктові антиколоніального опору та зміні / формуванню національної ідентичності. Л. Венуті, перебуваючи в річищі панівного в західних «translation studies» дискурсу, осмислив випадки перекладу в Німеччині кінця XVIII століття (де мовою панівних верств була французька), Китаї початку XX століття (який мав напівколоніальний статус, але зазнавав процесів активної модернізації) та Каталонії першої половини XX століття (де режим генерала Франко забороняв каталонську мову й силоміць накидав каталонцям кастильську «загальноіспанську» ідентичність).

Висновок Л. Венуті був логічний та обґрунтований: своїми перекладами німецькі, китайські та каталонські перекладачі відповідних періодів намагалися сформувати національну ідентичність шляхом ототожнення читачів із певним національним дискурсом, який чітко відмежовувався від панівних чужоземних націй. Відтак переклад для всіх них був не лише літературним, а й (і часом — пріоритетно) націєтворчим проєктом.

У своїй книжці «Український художній переклад: між літературою і націєтворенням», що вийшла друком у Києві наступного, 2006-го, року, автор писав, по суті, про те саме, що й Венуті (хоч зі згаданою вище статтею мав нагоду ознайомитися дещо пізніше), — тільки з більшою докладністю та на прикладі України. Український переклад XIX й XX століть справді відзна-

чався зорієнтованістю на інтелігентні верстви, які були переважно двомовними (багатомовними); майже всуціль неписьменне селянство перекладів із чужих мов насправді не потребувало. Отже, він виконував не лише й не так інформаційну функцію (потенційні читачі могли ознайомитися з певним твором у перекладах мовами метрополій — російською, німецькою, польською або й безпосередньо в оригіналі), а головню — функцію націєтворчу. Як і німецький переклад кінця XVIII століття — для повністю франкомовної до того німецької аристократії, чи каталонський переклад XX століття — для примусово кастилізованих каталонців.

Водночас цей переклад припускав пряме, без посередників, спілкування української культури з іноземними літературами та допомагав утверджувати ідею можливості прямих культурних зв'язків між українцями й іноземцями, а відтак ідею культурної та політичної рівності українців з іншими європейськими народами. Він заперечував накинута ззовні погляд на українську мову як лишень «говірку для хатнього вжитку». Поява українською мовою окремих знакових творів світового письменства мала підкреслити повноцінність цієї мови.

Про те, що перекладацтво «гарячого» Панька Куліша підпорядковувалося добре усвідомленій програмі, свідчить лист письменника до відомого поміщика-українофіла Григорія Ґалаґана, датований 30 березня 1857 року: *«Ми збагатили московську річ словами, которих, при їх темноті науковій, у москалів не було. Тепер треба взяти своє назад з лихвою, не вважаючи на те, що хозяйствовав на нашому добрі Пушкін і інші. Оце я, оддыхаючи, переложив перву пісню “Чайлд Гарольда” так, мов і на світі нема московської речі, а єсть тільки англійська і наша. (...) Так же само треба переложити і “Гамлета”, “Вільгельма Телля”, “Геца фон Берліхінген”, “Ламермурську молоду”, щоб виробити форми мужичілої речі нашої на послугу мислі всечоловічій»*.

Цікаво, що на цей лист звертає пильну увагу автор першої сучасної російської монографії про різні сценарії формування нової української ідентичності Олексій Міллер. При цьому автор, майже не приховуючи своїх імперських симпатій, цілком усвідомлює важливість українського перекладу для руйнування урядового проекту «триєдиної російської нації» й натомість для кінцевого утвердження українського (а не «малоросійського») варіанта ідентичності українців.

Визнавали небезпеку цього перекладу й ініціатори Валуєвської (1863) та Емської (1876) заборон. За таких умов перекладати українською означало підважувати підвалини імперії Романових. Тож завданню творення не лише мови, а й народу, очевидно, підпорядковували свої праці Куліш і Ніщинський,

перекладаючи Шекспіра та Гомера. Це ясно усвідомлював Франко, умотивовуючи власну працю над Данте й Шекспіром. Цим керувались у перекладацьких зусиллях Кримський і Леся Українка. Знаменно, що Олександр Білецький, торкаючись творчості названих авторів у програмовій статті «Двадцять років нової української лірики», розпочинає не з їхньої оригінальної творчості, а саме з перекладацтва: *«Вони поширили, по-перше, світогляд українського читача (а тим і письменника, що є ніби своєрідний рупор, що за його допомогою певна соціальна група заявляє про себе іншим), завівши до його вжитку цілу низку художніх перекладів всесвітньої поезії, від стародавньо-єгипетських пісень до Гете й Шіллера, Гейне й Беранже, “Калевали” і “Шах-Наме” — відомого перського поета Фірдоусі»*.

Водночас саме завдяки перекладу формувалась українська лексика в царині, де вона не могла сформуватися по-інакшому (через відсутність українськомовних вищих верств, армії, адміністрації, науки, церкви тощо). Свого часу до гострих дискусій спричинило мовне «ковальство» Михайла Старицького, що спершу стало об'єктом закидів навіть «українофілів» Миколи Костомарова, Данила Мордовця чи Василя Горленка, але зрештою виявилось надзвичайно продуктивним. Сьогодні ми вже не можемо уявити української мови без «викуваних» Старицьким іменників на позначення абстрактних понять («мрія», «байдужість» тощо), яких у народній мові до нього просто не існувало.

Відтак український переклад часто зазнавав переслідувань і заборон царської та більшовицької влади, а його провідні представники — репресій. Прикметним є те, що Емський акт 1876 року не обмежував уживання української мови («малоросійського наріччя») в оригінальних творах красного письменства, однак цілковито забороняв публікування іншомовних текстів в українському перекладі. Зрозуміло, що заборона мала на меті законсервувати статус української мови як «наріччя для хатнього вжитку», зупинити процес творення модерної української нації. Про ці особливості історичної долі та ролі українського перекладу слід неодмінно пам'ятати, заводячи розмову про переклади Лесі Українки.

Перекладацький дебют письменниці відбувся надзвичайно рано. 1885 року у Львові вийшла друком перекладена за рік перед тим тринадцятирічною Лесею спільно з братом Михайлом (і під наглядом матері, Олени Пчілки) книжечка «Вечорниці на хуторі під Диканькою» Гоголя (містила «Передмову Панька Рудого», «Запропашу грамоту» та «Зачароване місце»). Ці переклади саме природною соковитою мовою помітно переважають чимало пізніших версій, які друкувалися і в сталінські часи, і в багатьох

теперішніх, зорієнтованих на школу, виданнях. Останнє переконливо довів Віталій Радчук, зіставляючи різні українські інтерпретації вже починаючи від назви: Гоголівські «Вечера» оригіналу — це безумовно саме «Вечорниці», а не «Вечори», які ми знаходимо в більшості пізніших перекладів! Хоч сьогодні вже неможливо встановити, де тут власний внесок двох юних перекладачів, а де заслуга їхньої матері Олени Пчілки, що на титулі видання 1885 року значилася редактором. Незаперечно одне: мати справила величезний вплив на формування дочки — і як перекладачки теж, адже й сама багато та вправно перекладала.

Як згадувала молодша сестра Лесі Українки Ольга Косач-Кривинюк у своєму фундаментальному дослідженні, мати вже в ті самі тринадцять років спонукала Лесю перейти від хатніх ігор в «Іліаду» й «Одіссею» до спільного з нею перекладання справжньої «Іліади». На жаль, сліди цієї роботи до нашого часу не дійшли. Тому першим друкованим перекладом Лесі Українки став опублікований у львівській «Зорі» (1887, №10) уривок із поеми Адама Міцкевича «Конрад Валленрод». У коментарях до «книгоспілчанського» видання 1927 року Борис Якубський назвав цей переклад п'ятнадцятирічної поетеси «зразково точним». Від себе додам: цієї точності дотримано не лише в переданні змісту й образності оригіналу. Леся Українка (напевно, умотивовано) відтворила цей силабічний в оригіналі (як і вся польська поезія) уривок українською силабікою.

Забігаючи дещо наперед, скажемо: увага до точності відтворення оригіналу притаманна фактично всім перекладам Лесі Українки; вона не прихильниця вільних переспівів. Це підтверджує й наступний за часом публікування її переклад — «Остання пісня Марії Стюарт» («Зоря», 1888, №24). Пізніше вірш потрапив до першої оригінальної збірки поетеси «На крилах пісень», і тому не один літературознавець сприймає його як одну із численних Лесиних стилізацій на історичні мотиви. А тим часом це саме дуже точний переклад із французької (нещаслива шотландська королева була колись ученицею Ронсара!), що засвідчує й авторська примітка до його першодруку: «Сонет сей написала славутна безталанниця Марія Стюарт, сидючи в темниці, 1586 р. 22 листоп., після того, як дізналась, що смертний вирок її вже підписаний жорстокою сперечницею Єлизаветою».

Того ж 1888 року Леся Українка починає брати активну участь у діяльності гуртка «Плеяда» (чи «Література»), заснованого її матір'ю. До членів гуртка, що залишили виразний слід в історії українського перекладу, належали, окрім Лесі, її брат Михайло Косач (Обачний), Людмила Старицька-Черняхівська, Максим Славинський, Олександр Черняхівський, Іван Сте-

шенко, Володимир Самійленко, Євген Тимченко, Олександр Лотоцький, Валерія О'Коннор-Вілінська. (Михайло Москаленко у своїй фундаментальній розвідці, присвяченій історії українського перекладу, звертає увагу на ще одну важливу обставину: у добу Визвольних змагань більшість живих на той час представників «Плеяди» активно долучилася до творення української державності.)

У листі від 5 листопада 1889 року Михайло Косач-Обачний повідомляє матері та сестрі, які перебували на той час в Одесі — задля чергового Лесиного лікування, що «Плеяда» вирішила перекласти українською *всі* (виділення моє. — М. С.) найкращі твори російської, польської, а коли буде змога — то й інших літератур. Лесю Михайло просить пошукати в Одесі добрих знавців французької, італійської й англійської.

У листі від 26–28 листопада того ж року Леся Українка сповіщає брата, що вже бралася була до перекладання Свіфтових «Мандрів Гулівера», але з недоладної переробки для дітей, проте зараз уже роздобула повний англійський оригінал «Гулівера й ліліпутів» і планує згодом перекласти всі чотири Гуліверові подорожі. На жаль, цьому не судилося здійснитися.

Далі в цьому самому листі Леся Українка оповідає про свою працю над лірикою Гейне та його «Атта Тролем» (видавничий проєкт українського Гейне письменниця разом з Максимом Славинським таки реалізує у двох книжках, що побачать світ у Львові 1892-го й 1903-го). Говорить про власну та материну згоду приєднатися до перекладання Гаршина й Короленка. Але від того переходить до західноєвропейських авторів. Пише, що дуже важливо би було, щоб Самійленко таки закінчив свого «Тартюфа». Емоційно зауважує: «Ага, от іще: конечно Сервантес потрібен бути у нас, а то що ж то за європейська бібліотека буде без “Дон-Кихота”!».

А далі Леся Українка звертається до засадничого на той час питання: «коли перекладча література має видаватися для народу (для *простого* народу), то тоді каталог творів для перекладання можна, і навіть треба скоротити, бо навіщо ж народові принаймні тепер тії Полі Бурже, Байрони, Леопарді та хоч би й Шіллер і Гете? Коли ж це видання має бути і для інтелігенції, то тоді список треба б іще розширити, помістити туди: Сервантеса, Бомарше, Петрарку, Шеньє, Бальзака, Леконт-де-Ліля, Вальтер Скотта, Вольтера, Руссо, Сталь, Сирокомлю, Конопніцьку, Надсона, Некрасова. Мені здається, що без сих авторів наша література буде аж надто неповна».

Така програма вимагала б величезних ресурсів і зусиль, які вочевидь перевищували б тодішні скромні можливості «Плеяди» (та й незначний обсяг книжкового ринку Галичини, адже видавати всі ті переклади в Російській

імперії було заборонено, а через кордон їх перевозили б хіба що нелегально, наражаючись на ризик). Намагаючись зробити завдання хоч трохи реалістичнішим, Леся Українка пише: прозаїчні твори італійських та англійських авторів можна перекладати й з руських перекладів. Але тут таки додає: *«вірші треба конче перекладати з первотвору, бо інакше може вийти щось зовсім далеке і неподобне»*. Відтак вона просить брата привезти їй Петrarку, або Леопарді, або Гольдони.

Завершує лист Леся Українка довжелезним, на кілька сторінок, переліком творів світової літератури, які, на її думку, конче потрібно перекласти передусім. До нього входять, зокрема, «Чайлд Гарольд» і «Манфред» Байрона, «Фауст» і «Вертер» Гете, «Знедолені», «Собор Паризької Богоматері» та «Трудівники моря» Гюго, «Записки з мертвого будинку» й «Злочин та кара» Достоевського, «Гайавата» Лонгфелло, «Поминки», «Кримські сонети» та «Балади» Міцкевича, «Борис Годунов», «Цигани» й «Руслан і Людмила» Пушкіна, «Мазепа» та вірші Словацького, «Війна і мир» Толстого, «Гамлет», «Отелло», «Макбет», «Король Лір», «Річард III» Шекспіра (з названих драм на той час було надруковано українською тільки переклади «Гамлета» пера Михайла Старицького й «Отелло» пера Пантелеймона Куліша), «Орлеанська дівка», «Розбійники», «Марія Стюарт» і «Дон Карлос» Шіллера, «Мадам Боварі» Флобера, «Дон Кіхот» Сервантеса, «Айвенго» та «Ваверлей» Скотта, «Сонети» Петрарки, вірші Леконта де Лілля й Теофіля Готье.

Цей перелік, сформований ще вісімнадцятилітньою дівчиною, може (принаймні почасти), ілюструє тезу Соломії Павличко: Леся Українка дуже молодою пропонує власну концепцію перекладу з іноземних мов, яка була підпорядкована насамперед потребам модернізації української літератури. Цю тезу підтверджує й наявність у вузькому колі Лесиних найулюбленіших авторів яскравого модерніста Метерлінка, чию одноактівку «Неминуча» вона пізніше надрукувала в «Літературно-науковому вістнику» (1900, т. 11, №9) у власному перекладі.

Та аж ніяк не менше Леся Українка дбала про класичні підвалини рідної літератури. Ще 1888 року вона переклала гекзаметром третю пісню «Одіссеї». На жаль, з наступної, четвертої, пісні було перекладено лише перші п'ять рядків. На цьому робота урвалася (можливо, й тому, що тоді свій по-справжньому майстерний переклад «Одіссеї» завершував чудовий знавець грецької мови Петро Ніщинський-Байда). І в цьому теж виявилася характерна риса стилю Лесі Українки як перекладачки: виконувати ніби «на пробу» уривки розлогих класичних полотен. Так, рівно за 10 років з Бай-

ронового «Каїна» та Шекспірового «Макбета» було перекладено тільки вступні сцени, а з Дантового «Пекла» — 27 рядків П'ятої пісні (початок знаменитого епізоду Паоло та Франчески). Перекладено блискуче, але, прикро, усі ці уривки надрукували вже за багато років після смерті письменниці. Можна хіба жалкувати, що в усіх цих випадках праця над літературними шедеврами (напевно, через відомі складні обставини життя письменниці) не посунулася далі уривків...

Про Лесину рішучість поставити переклад на службу «модернізаційним» потребам начебто свідчить найбільший її перекладацький набуток — переклади віршів Гейне. Спершу, 1892 року, у Львові побачила світ «Книга пісень», де Леся Українка була автором 92 перекладів, а ще один учасник «Плеяди», Максим Славинський (що заховався за псевдо Стависький — навіть простий друк в Австрії був для підданця імперії Романових річчю небезпечною) — 51. Цю книжку ще дуже молода письменниця так само готувала під уважним наглядом Олени Пчілки, що у передмові наголошувала: добрі переклади потрібні для розвитку української літератури аж ніяк не менше за добрі оригінальні твори.

Сумно, що повною мірою цю амбітну програму «плеядівців» реалізовано не було — через надзвичайно несприятливі суспільно-політичні умови. Але й після виходу книжки Леся Українка не відклала твори німецького поета. Уже 6 лютого 1893 року вона закінчила переклад великої поеми «Атта Троль», що був надрукований за сім років у Львові, у новозаснованому «Літературно-науковому вістнику» (1900, т. 9, кн. 1–2), а ще за три роки — і в спільному з новими перекладами того ж Максима Славинського виданні. Належать Лесі Українці створені в різні роки переклади ще кількох віршів Гейне. Частина з них з'явилася в українських журналах (після 1905 року вони почали друкуватися й у Києві) ще за Лесиного життя, частину було надруковано тільки по смертю.

Переклади Лесі Українки з Гейне є вельми вправними й вишуканими. А проте на них, як відзначив ще Освальд Бургардт, позначився аж надто різний темперамент поета і його перекладачки: *«з одного боку — насичений егоцентризм Гейне, що, замкнувшись у кришталю сферу особистих відчуттів, намагається часті прояви песимізму подолати життєрадісною філософією веселого епікурейства. (...) З другого боку — Леся Українка, що завжди відчувала себе часткою великого цілого, краплиною в морі, невеличкою зіркою, що, лише зливаючи свій промінь з іншими, творить широку, що від обрію до обрію розляглася, Молочну Путь»*.

Водночас прискіпливий критик Бургардт зумів знайти на 92 перекладені письменницею вірші Гейне лише два (!) посутні відхилення від німецького оригіналу. Така точність у поетичному перекладі була притаманна лише небагатьом по-справжньому видатним майстрам. А в цьому ж разі йшлося про роботу двадцятирічної дівчини...

Публікація 1892 року книжки перекладів з Гейне насправді мала істотне значення для тодішньої української громади. Прочитавши ці переклади, Микола Лисенко притомом схотів покласти їх на музику. У листі до матері від 5–7 липня 1893 року Леся Українка сповіщала: *«Лисенко грав мені свої композиції на Гейне і я прийшла од них у нестям, бо вони справді дуже гарні. Він зложив музику на три пісні: “Коли настав чудовий май”, “Чого так поблідли ті рожі ясні” і “З мого тяжкого суму”. “Не жаль мені” ще буде писати»*. Загалом композитор написав шість творів на переклади Лесі Українки та сім — на переклади Максима Славинського, з яких дуєт *«Коли розлучаються двоє»* негайно зробився неймовірно популярним і досі часто звучить у концертах вокальної класики (можливо, виразності твору сприяла й тодішня відома драма родинного життя композитора). Таким чином, літературні переклади відразу ж змістилися й у царину, послуговуючись сучасною термінологією, *«популярної культури»*.

З європейської класики 1889 року Леся Українка за порадою Михайла Драгоманова переклала великий вірш Віктора Гюго *«Сірома»*. Вперше його надруковано із заголовком *«Бідні люди»* у львівському часописі *«Народ»* (1891, №10–12), згодом, уже з присвятою дядькові, передруковано у збірці *«На крилах пісень»* (1904). Приблизно тоді ж Леся Українка переклала ще один вірш Гюго, теж чітко *«соціального»* звучання — *«Легідні поети, співайте!...»*. Як свідчить лист до Івана Франка від 2 березня 1895 року, поетеса примірялась і до перекладу драми Віктора Гюго *«Торквемада»* — хоч так до нього й не взялася.

Для того щоб завершити із західноєвропейськими авторами, перекладеними Лесею Українкою, відзначмо: наприкінці 1894 року вона на прохання Михайла Павлика відтворила вірш невідомого сучасного німецького поета (теж переконливо *«соціального змісту»*) *«В небі ми жодного доброго батька не маєм...»*. Наступного року в *«Зорі»* було надруковано Лесин переклад поезії в прозі Івана Тургенєва *«Німфи»* (1895, №24). Ще за рік вона переклала вірш знаного російського *«декадента»* Семена Надсона *«Про любов твою, друже, я мавив не раз...»* (з долею поета, що лікувався у Боярці під Києвом і в Ялті від сухот, Леся, мабуть, відчувала й особисту спорідненість).

Переклад було вкладено в уста «молодого письменця» Ореста Груїча, героя найпершої Лесиної драматургічної спроби «Блакитна троянда».

1897, або 1898, року разом із початком «Каїна» був перекладений ранній вірш Байрона зі збірки «Години дозвілля», що в оригіналі має назву «To M.S.G.». Зіставлення з оригіналом дає змогу побачити: **жодної** істотної деталі в перекладі не втрачено.

Пізніше, 1899 року, Леся Українка переклала два вірші італійської поетеси, своєї сучасниці Ади Негрі «Кінець страйку» та «Смутної провесни, серед травиці...». Леся відверто симпатизувала «демократці» (за фахом народній учительці) Аді Негрі, тож у російськомовній статті «Два напрями в найновішій італійській літературі» протиставила її «аристократові» Габріеле д'Анунціо.

Напевно, в останні роки XIX століття Леся Українка переклала й початок великого програмового вірша Джакомо Леопарді «До тебе, Італіє»: «*Стороно рідна, бачу ті арки, ті стіни*»... Для класика італійської літератури цей написаний 1818 року текст був пронизаний болем невідповідності між давньою величчю Італії та її тодішнім жалюгідним станом. Щось таке неминуче мусила відчувати й перекладачка поеми — тільки щодо власної країни. На жаль, аркушик із двома десятками рядків перекладу аж до наших днів пролежав у рукописному архіві письменниці, а його першопублікація відбулася тільки в згаданому вище восьмому томі академічного 14-томника.

Перекладаючи Гейне, Байрона та Шекспіра, Леся Українка вже мала попередників, як-от Панька Куліша, якого й глибоко шанувала, з одного боку, і з яким не погоджувалася через недоладність його сповнених мовних дивоглядів (у рамках Кулішевої концепції «старої» й «нової» Русі) пізніх перекладів — з іншого. (Климент Квітка, зокрема, згадував про ставлення дружини до цих перекладів: «переклади Куліша з Шекспіра находила недосконалими і сама бралася за переклад “Макбета”, неважаючи на те, що Куліш уже зробив його. Деякі переклади Куліша з Шекспіра обурювали її, находила їх грубими до божевілля»). Щодо давніх східних текстів (окрім біблійних), то аж до кінця XIX століття українською мовою їх майже не було, як і попередників тут у поетеси.

А тим часом ще в 1890–1891 роках Леся Українка працювала над укладанням для молодшої сестри Ольги Косач-Кривинюк підручника «Стародавня історія східних народів». Ішлося не лише про підручник. Михайло Москаленко слушно нагадував: «“Стародавня історія східних народів” — це ще й масштабна антологія літератур стародавнього Сходу, починаючи від поетичних гімнів “Рігведи”, у перекладах Лесі Українки». За винятком давньогрець-

ких текстів, приступних Лесі Українці в оригіналі, твори інших літератур вона перекладала за проміжними текстами — науковими перекладами та розвідками таких відомих французьких і німецьких сходознавців, як Л. Менар, С. Ланглау, Г. Масперо, А. Людвіг, К.-А. Відеман. Переклади з давньосхідних літератур Леся Українка виконувала, активно радячись листовно з дядьком Михайлом Драгомановим, який не тільки консулював її, ознайомлюючи з останніми досягненнями європейського сходознавства, а й надсилав їй відповідну наукову літературу.

Дещо пізніше Леся Українка переклала ще два фрагменти зі Старого Заповіту: уривок із «Книги пророка Єзекіїла» (37: 1-14), який зберігся в архіві родини Драгоманових, а також уривок із першої частини «Книги пророка Ісаїї» (1: 2-3, 11-18), наведений у листі до М. Драгоманова від 27 жовтня 1892 року. Обидва переклади зроблено з французького тексту «Біблії». Ще один уривок (своєрідний критичний переказ-конспект «Книги Буття») теж було вперше випущено друком лише в сьогоденні. Вже на межі серпня-вересня 1905 року письменниця переклала й главу 13 Листа апостола Павла до коринтян (уперше опубліковано 1954 року).

Віршований уривок з «Ісаїї» знадобився був Драгоманову для статті, яку він писав тоді для друкованого органу Радикальної партії «Хлібороб». Як відзначав Петро Одарченко, слова пророка Ісаїї набувають тут нового, символічного, звучання. Уривок же з Єзекіїла обрано для перекладу, на думку того ж П. Одарченка, тому, що саме тут ясно висловлено ідею визволення поневоленого народу: *«Народе мій! Ось я розкрию ваші могили і звезу вас з могил, і поверну вас у землю Ізраеля... і надам вам дух свій, і ви оживете, і я оселю вас на вашій землі...»*.

Ще раз до давньоєгипетської поезії Леся Українка звернулася наприкінці життя, під час вимушеного перебування взимку в Єгипті. Переклади лірики Давнього Єгипту були надруковані у вересневому числі «Літературно-наукового вістника» за 1910 рік, тож, на відміну від перекладів зі «Стародавньої історії», стали відомі всім тодішнім освіченим українцям, які стежили за літературними новинами. Зроблено їх так само було не з давньоєгипетських оригіналів, а з наукового перекладу німецькою професора Карла-Альфреда Відемана. Втім у передньому слові Леся Українка наважується заперечувати знаному єгиптологів: *«Проф. Відеман вважає їх (пісні. — М. С.) не “народними”, а “літературними”, але, мінаючи вже те, що ці терміни взагалі не мають твердої наукової основи, українцеві, звиклому до своїх високолітературних народних пісень, скоріш, либонь, здається, що власне народна душа могла зродити ці співи, прості, нештучні і щирі, хоч непозбавлені й майстерності в вислові»*.

Перекладала Леся Українка не лише вірші, а й так само прозу, драматургію, публіцистику, наукові тексти.

Нагадаємо, що саме з прози (оповідання Гоголя) її перекладацька кар'єра й розпочалася. А що у першому десятиріччі XX століття поетеса перекладала переважно саме прозу, то на початку XX століття в різних закордонних виданнях з'явилися її переклади (часом — узагалі без підпису) оповідання італійського письменника Едмондо де Амічіса, новели київського знайомого та політичного емігранта до США Менделя Розенбаума, «Казки про неправедного царя, як він до розуму прийшов і яку людям пораду дав» російського письменника й учасника революційного руху Фелікса Волховського.

Есе Моріса Метерлінка «Оливне гілля» Леся Українка переклала 1906 року, але цей переклад вийшов друком значно пізніше — у науковому збірнику. Нарешті, наприкінці 1900-х років Леся Українка, знову зацікавившись літературою Давнього Єгипту, переклала й одну з народних єгипетських казок часів XIII династії (за збірником визначного французького єгиптолога Гастона Масперо «Народні казки Стародавнього Єгипту», опублікованим 1889 року в Парижі).

Пов'язані з прозовими перекладами Лесі Українки й кілька, так би мовити, «публікаційних непорозумінь». У четвертому томі зібрання творів поетеси, випущеному у світ 1954 року, упорядники приписали їй переклад відомого оповідання Максима Горького «Старуха Ізергіль», що з'явився був друком у ч. 5 галицького часопису «Молода Україна» за 1902 рік. Однак до 12-томника 1970-х років цей переклад уже не ввійшов, адже в листі до літературознавця Олександра Дуна від 4 серпня 1972 року наймолодша сестра Лесі Українки Ізидора Косач підтвердила: насправді переклад належить їй, а Леся внесла до нього тільки невеликі редакційні виправлення. Попри це, міф про «Лесю Українку — перекладачку Максима Горького» продовжує жити власним життям, перекочувавши з видань радянського часу до статті про російського письменника в «Енциклопедії сучасної України». Забігаючи наперед, скажемо, що досі побутує (принаймні у певних позаакадемічних колах) і міф про Лесю Українку як перекладачку Комуністичного маніфесту (хоча жодних задокументованих фактів на його підтвердження так само не знайдено).

У 1899–1900 роках Леся Українка переклала дві драми. Поряд з уже згадуваною одноактковою Метерлінка «Неминуча» це були «Ткачі» німецького письменника-модерніста Гергарта Гауптмана, що заімпонували поетесі своїм соціальним змістом. Повний текст перекладу, на жаль, не зберігся. У листі від 27 березня 1902 Леся розпачливо допитується в Михайла Кривинюка про те,

яку саме частину загублено під час переписування, і висловлює готовність поновити втрачене; цим планам так і не судилося стати життям, і від першого акту лишився тільки початок. Відтак цей неповний переклад було надруковано аж 1954 року.

Була Леся Українка й піонером перекладів українською мовою наукової гуманітаристики. У 1894–1895 під впливом дядька Михайла Драгоманова та Михайла Павлика вона переклала три праці найактуальнішого на той час французького біблеїста Моріса Верна. Його статтю «Історія та релігія жидів» було надруковано у львівському часописі «Житє і слово» (1895, т. IV, кн. 4–5), а великі енциклопедійні статті про Старий Завіт та Євангеліє вийшли брошурами 1903 і 1905 року у Львові з давньою передмовою Михайла Драгоманова; прізвище перекладачки ховалося там за прозорим криптонімом «Л.У.».

Список відомих нам науково-публіцистичних перекладів Лесі Українки завершують дві статті: «Про волю віри» Михайла Драгоманова (оригінал був російською) і «Справа ірландської мови» ірландського активіста й журналіста Френсіса Артура Фегі. Цю останню, написану в оригіналі по-англійськи, статтю виклала на своїх сторінках київська «Нова громада» в найпершому ж числі за 1906 рік. Очевидно, і перекладачку, і редактора Бориса Грінченка привабили в ній відверті паралелі між ірландською й українською ситуаціями.

Цікаво, що всі без винятку науково-публіцистичні переклади Лесі Українки до академічного 12-томника 1970-х не потрапили, адже і біблеїстика, і проблеми свободи віросповідання, і політичне та мовне гноблення ірландців лишалися в тодішній УРСР темами небажаними.

Перекладала Леся й чужими мовами — насамперед російською. Першими стали переклади двох оповідань німецького письменника Людвіга Якобовського, з яким Леся особисто познайомилася 1899 року в Берліні. Десь тоді ж Леся переклала й оповідання популярного на той час французя Жоржа д'Еспардеса; цей переклад було надруковано тільки 1976 року.

7 жовтня 1899 року Леся Українка прочитала в Київському літературно-артистичному товаристві (звісно ж, російською мовою, бо всі україномовні публічні виступи в Російській імперії були ще, зрозуміло, заборонені) велику доповідь «Два напрями в найновішій італійській літературі». На її основі було написано вже згадувану однойменну фундаментальну статтю, опубліковану двічі — в «Иллюстрированном сборнике Киевского литературно-артистического общества» і в «марксистському» часописі «Жизнь» (1900, №7), з яким Леся на той момент активно співпрацювала. Для доповіді

й статті поетеса майстерно переклала російською три вишукані сонети Габріеле д'Анунціо (який зі своїм «аристократизмом» і «зведеною до принципу безпринципності» був для неї постаттю, безперечно, антипатичною) і понад півтора десятка віршів та чималих уривків віршів «демократичної» Ади Негрі (якій відверто симпатизувала).

У ч. 1 часопису «Жизнь» за 1901 рік було вміщено розлогу статтю Лесі Українки «Нотатки про найновішу польську літературу», де поетеса наводить у власних російських перекладах численні уривки з віршів Адама Асника, Яна Каспровича, Казимира Пшерви-Тетмаєра, Казимира Глинського, Юліуша Жулавського. Наприкінці 1902 року вона також отримала від журналу «Мир Божий» замовлення написати статтю про славетну польську письменницю Марію Конопніцьку. У листі до сестри Ольги від 29 грудня Леся повідомляє, що трудилася над статтею три тижні, підготувала 50 сторінок і переклала «*куну віршів*». На жаль, у журналі стаття не з'явилася, автограф її загубився, і збереглися лише чотири вірші Конопніцької, перекладені зграбною російською силаботонікою. Вперше надруковано їх було тільки 1954 року.

Нарешті, переважна кількість російськомовних перекладів Лесі Українки стала наслідком її співпраці з видавництвом «Донская речь» у Ростові-на-Дону (крім усього, хвора письменниця гостро потребувала гонорарів, які українські журнали платили нерегулярно та вкрай скупі). Тут упродовж 1903–1906 років вийшли друком перекладені нею шість оповідань Івана Франка. Ці тексти знаходили вдячного читача: три з оповідань побачили світ трьома, ще одне — двома виданнями. Можливо, чисельність видань була б ще значнішою, але 1907 року видавництво «Донская речь» влада закрила.

А втім, ще 1905 року в цьому видавництві було опубліковано переклад «Ткачів» Г. Гауптмана — під криптонімом «Л.К.». На такий підставі його внесли до 6-го тому академічного 12-томника поетеси, не піддавши жодному сумніву авторство. Ба більше, у коментарях було вказано, що поетеса почала готувати спершу саме російську версію, без переконливих, однак, підстав для такого твердження. Проте вже в 1980-ті М. Травушкін довів: у цьому разі під літерами «Л.К.» крилася не Лариса Косач, а зовсім інша особа — Людімила Коломийцева.

Цим не такий уже великий (як порівнювати не лише з Іваном Франком, а й з Василем Щуратом, Павлом Грабовським чи Борисом Грінченком) перелік збережених перекладів Лесі Українки майже вичерпується. І насамкінець варто відповісти на три запитання: що змушувало Лесю Українку братися

до перекладання? Який вплив мало це перекладання на її власну творчість? І, нарешті, яке місце її перекладацького доробку в українській літературі?

Відповідь на перші запитання достатньою мірою дають передмова Олени Пчілки до львівського видання «Книги пісень» Гейне 1892 року та листування самої Лесі: перекладати треба, щоби підносити рідну літературу, а до перекладу, відтак, варто ставитись як до ще одного національного обов'язку.

Значущість саме перекладів для становлення нормальної, не травмованої лихими обставинами літератури Леся добре розуміла з молодих років. У листі до Михайла Драгоманова від 3 березня 1892 року вона писала: «Українським же поетам слід би на якийсь час заборонити писати національно-патріотичні вірші, то, може, вони скоріше версифікації вивчилися примушені до того лірикою та перекладами (підкреслення моє. — М. С.), а то тепер вони найбільше надіються на патріотизм своїх читців, а не на риму та розмір».

Звісно, спонука до перекладання наукових текстів і публіцистики виявилась іншою, суто просвітницькою. Письменниця чапіла над дуже складним для відтворення Верном, бо розуміла: ці тексти мусить знати тогочасна галицька інтелігенція, аби стати трохи інтелігентнішою та сучаснішою. Звідси її запитання-сумнів: «цікаво, як то галичани читають Верна і яке він на них враження робить» (лист до подружжя Драгоманових від 6(18) серпня 1894 року).

Зрештою, була й політично-агітаційна спонука до перекладу брошури Волховського чи статті Фені про долю ірландської мови. Тож у кожному разі перекладання послугувало для Лесі Українки **обов'язком** — національним, мистецьким, громадським. Вона не мала шансів заробити бодай щось своїми українськими перекладами (навіть «Літературно-науковий вістник» платив мало й нерегулярно). Помітним «фінансовий» складник був, очевидно, тільки в роботі над російськими текстами для видавництва «Донская речь».

Системну відповідь на друге з трьох сформульованих вище запитань першим, здається, спробував дати Михайло Москаленко в уже не раз згадуваній тут розвідці «Нариси з історії українського перекладу». Він зауважив: фактично, усі поетичні переклади Лесі Українки виконано до 1901 року (єдиний виняток — пізній цикл «Ліричні пісні Давнього Єгипту», датований початком 1910-го).

Опісля поетеса звернулася до великої драматургії: від «Одержимої» (1901) та «Вавилонського полону» (1903) й до «Камінного господаря» (1912) і «Оргії» (1912–1913). Відтак, схоже, що **переклади Лесі Українки — це творча лабораторія, де можна набачити початки світових тем її зрілої поезії, підготовчий етап для найвищих досягнень драматичної творчості.**

Наостанок лишається відповісти на третє запитання. Стилістична довершеність більшості перекладів Лесі Українки перетворила їх не тільки на важливий чинник перекладацького процесу межі ХІХ-ХХ століть, а й на високий художній взірець для провідних перекладачів наступних поколінь, зокрема Миколи Зерова, Михайла Драй-Хмари, Максима Рильського, Миколи Бажана, Григорія Кочура, Михайла Москаленка.

Але навіть побіжний погляд на реально зроблене поетесою в царині перекладу дає змогу переконатися: у власній перекладацькій практиці Леся Українка далеко не завжди дотримувалася сформульованої для неї Соломією Павличко «модернізаційної» настанови. Вона перекладала не так модерністів (винятками виступали Гауптман і Метерлінк), як «класику» (лірику Давнього Єгипту, «Рігведу», Гомера, Шекспіра, Данте) й поетів-романтиків (Байрона, Гюго та Міцкевича). А над усім височіла постать Гейне, що посідав у перекладацькому доробкові поетеси унікальне місце. Неокресленість літературного поля вимагала насамперед культуртрегерства — й Леся Українка перекладами сумлінно взяла на себе цю місію. Не цуралася вона й відвертого просвітництва, перекладаючи політичні агітки на кшталт брошури Волховського чи наукові та публіцистичні статті.

Проте вповні зрозуміти вимір перекладацького доробку Лесі Українки можна, прийнявши продуктивну тезу Марини Новикової, висловлену нею під час аналізу українських перекладів «Божественної Комедії» Данте: *«Ф. Прокопович не перекладав Данте, але написав трагікомедію “Володимир” — її не обмине жоден український тлумач “Божественної Комедії” в пошуках адекватної метафізичної мови, піднесеної чи памфлетної. І. Франко, можливо, ближче за все перекладав Данте не в перекладах, а у власній ліриці зі збірок “Зів’яле листя”, “Semper tiro”, в пролозі до поеми “Мойсей”. Леся Українка (яка, ми пам’ятаємо, залишила вишукано перекладений уривок із початком знаменитого епізоду Паоло і Франчески з п’ятої пісні «Пекла». — М. С.) “перекладала” Данте своєю драматургією»*.

Додамо й те, що Леся Українка «перекладала» власною оригінальною творчістю не лише Данте, а й Старий і Новий Заповіти, Шекспіра, Гете та багато інших вершинних постатей світової літератури. І з цього погляду вага скромного на позір перекладацького доробку Лесі Українки незміренно зростає.

Не забуваймо про те, що Українчин перекладацький доробок був частиною колосального націєтворчого проєкту, який робив українців українцями. Адже коли Лесі було одинадцять років, переконаний українофіл і колишній

«кирило-методіївець» Микола Костомаров узагалі заперечував потребу перекладати європейську класику українською мовою, радячи *«оставить всех Байронов, Мицкевичей etc в покое и не прибегать к насильственной ковке слов и выражений, которые народу непонятны, да и самые произведения, ради которых они куются, простолюдину непонятны и пока не нужны»*.

Тож сама Леся Українка, ще від часів її діяльності в «Плеяді», напевно, добре усвідомлювала, що перекладає вона не для абстрактного «народу», а передусім задля того, щоб увести свою літературу в коло інших світових літератур, які розвивалися за сприятливіших історичних обставин.

Іспанія Лесі Українки

Олександр Пронкевич

Леся Українка є інтелектуалкою, яка цілком була спрямована на зовнішній світ. Це виражається, зокрема, у тому, що в її творах читач натрапляє на гетерообрази людей і культур інших країн та епох (Близький Схід, греко-римська античність, єврейська й християнська давнина, середньовіччя, ренесансна та новочасна Європа й Америка). Не дивно, що останнім часом з'являються праці, які тлумачать тексти письменниці в розрізі літературної імагології; щоправда, доводиться констатувати, що дослідницька робота в цьому напрямі поки перебуває на початковому етапі. Нам відомі лише кілька публікацій: Емануела Згамбаті вивчала італійський слід у житті та творчості Лесі Українки,¹⁶³ а Ольга Мазяр реконструювала етнообраз Франції в її епістолярній і критичній спадщині.¹⁶⁴ Пропонована розвідка має на меті розвинути таку традицію та представити аналіз гетерообразу Іспанії, створеного письменницею.

Виокремлення саме Іспанії в доробку Лесі Українки видається завданням дещо штучним, адже ні листування, ні досвід подорожей не доводять нам, що письменниця була безпосередньо дотична до Іспанії. Серед поетичних творів, присвячених іспанській тематиці, можна згадати хіба один. Ідеться про поезію «Було се за часів святої Германдади...» (1905). Гетерообраз Іспанії змальовано у творах Генріха Гейне, які Леся Українка перекладала (у романсі «Мавританський король» і поемі «Атта Троль»), а також у драмі «Камінний господар» (1913). На перший погляд, не так багато, але слід зауважити, що останній згаданий у переліку твір посідає в інтелектуальній і письменницькій біографії Лесі Українки надзвичайно важливе місце. Це *opus magnum*, шедевр, у якому авторка підбиває підсумки роздумам над багатьма питаннями буття, у розкритті яких гетерообраз Іспанії відіграє вирішальну роль.

Своє уявлення про цю країну, про її культуру, географію, історію Леся Українка вибудовує з огляду на ті стереотипи, що склалися в літературі та мистецтві наприкінці XIX — на початку XX століття. Їх стисло узагальнює відомий американський історик Стенлі Пейн: «Коротко кажучи, можна стверджувати, що зміст уявлень і стереотипів іноземців щодо Іспанії змінювався залежно від конкретних історичних ситуацій. Проте їх можна звести до

таких категорій: 1) класична «Чорна легенда», що була впливовою впродовж XVI-XVII століть; 2) «просвітницький критицизм» другої половини XVII і XVIII століть; 3) міф про «романтичну Іспанію» XIX століття; 4) перемішування стереотипів попередніх епох наприкінці XIX — упродовж XX століття шляхом їхнього переосмислення».¹⁶⁵

Наведена цитата потребує подальшого роз'яснення. Під «Чорною легендою» розуміють бачення Іспанії як «жорстокої, безжалісної, схильної до садизму, жахливої й деструктивної країни»,¹⁶⁶ головним репрезентантом якої є інквізиція, що катує та знищує єретиків. Другий поширений у культурі образ, уособлення «Чорної легенди» — конкістадор, який убиває тубільців у Новому світі. «Просвітницька критика» багато в чому розвиває це негативне сприйняття Іспанії, зображаючи населення країни як істот недорозвинених, обмежених, неспроможних модернізуватися. Останнє постає, по суті, орієнталістським, породженим європейським імперіалізмом, для якого Іспанія — Інший, культурно ближчий до Африки чи до арабського Сходу, ніж до цивілізованої Європи, найповнішим уособленням якої виступає Франція. Цю критику розвивали ті іспанські інтелектуали, які були прихильниками модернізації країни. Подібну позицію в найбільш радикальній її формі спостерігаємо у міфі про «Чорну Іспанію», візуалізованому, зокрема, в капрічос Франсіско Гойї або в кінострічці Луїса Бунюеля «Урди — земля без хліба». «Романтична Іспанія» — ще один продукт європейського імперського орієнталізму — приваблює та відлякує водночас своєю незрозумілістю: це світ арабських казок, циганів, злочинців, контрабандистів, кориди й фламенко. «Романтична Іспанія», як стратегія іншування (othering), так само не відповідає реальності, як і «Чорна легенда»¹⁶⁷ чи інші стереотипи.

Таким негативним уявленням про Іспанію протиставлений позитивний автообраз країни як землі, що народжує шляхетних лицарів, глибоких мислителів-містиків і сміливих воїнів, будівничих імперії. Вони сповідують систему цінностей, яка, на думку багатьох іспанських інтелектуалів-традиціоналістів (Мігель де Унамуно, Асорін, Рамон Менендес Пидаль, Хосе Ортега-і-Гассет та ін.), заклала кодекс поведінки кастильських еліт, згуртованих навколо іспанських монархів (католицьких королів, Філіпа II, Карла V). Саме останні вибудували потужну державу, що мала території в усіх регіонах земної кулі. Як продемонстрував Інман Фокс, у цю ідею вдихнули нове життя впродовж XIX століття, коли набирав обертів процес формування модерної іспанської нації. У XX столітті нею скористався Франсіско Франко як одним з базових концептів ідеології франкізму.¹⁶⁸ Із плином часу героїчний автообраз вийшов

за межі Іспанії та перетворився на ще один стереотип, що програмує бачення іспанця як людини шляхетної, героїчної, духовної та жертвної.

Важливо підкреслити, що в українській культурі, як і в культурах інших країн, можна знайти, хоч і з певною специфікою, більшість, якщо не всі, вищезгаданих стереотипів. Так, культ Федеріко Гарсія Лорки, якого буквально обожнюють різні покоління українських поетів, нерозривно пов'язаний з уявленням про Іспанію як країну циганів, фламенко та бою биків. Глибоке коріння властиве лицарсько-містичному етнообразу Іспанії. Орієнтуючись на нього, такі класики української літератури, як Іван Франко чи Юрій Клен, ідеалізували іспанських конкістадорів, тому що бачили в них модель для наслідування українськими елітами. Серед найвпливовіших українських мислителів, які вірили в цей стереотип, слід назвати Дмитра Донцова¹⁶⁹ та «вістниківців», зокрема Ганну Чикаленко¹⁷⁰ й Остапа Грицяя.¹⁷¹ Найсвіжішим прикладом актуалізації цього стереотипу є теорія націоналістичного аристократизму, викладена Оксаною Забужко в книжці «Notre Dame D'Ukraine: Українка в конфлікті інтерпретацій».¹⁷²

У колі авторів, які визначили погляд Лесі Українки на Іспанію, варто виокремити Віктора Гюго, Джорджа Гордона Байрона, Проспера Меріме, Вашингтона Ірвінга й ін. Очевидно, виняткова роль належить Генріху Гейне, одному з найулюбленіших авторів української інтелектуалки, чії тексти вона знала досконало. Стислий огляд іспанської тематики в доробку Гейне подає Хосе Марія Іск'єрдо Руїс в есеї з показовою назвою «Генріх Гейне, друг Іспанії», надрукованому в електронному періодичному виданні «La Nueva España».¹⁷³ Науковець стверджує, що німецький романтик упродовж усього життя захоплювався «Дон Кіхотом». Окрім Сервантеса, Гейне цікавився особистістю й віршами середньовічного єврейського поета Іегуди бен Галеві, який міг розмовляти іспанською мовою, але писав івритом. Йому Гейне присвятив розлогий романс.

У декотрих віршах Генріха Гейне Іспанія — лише екзотичне тло, що не має майже нічого спільного з тими реальними локаціями, які оспівано у поезіях. Так, у вірші «Бувварами Саламанки» просторова реальність суто умовна. Головна ж інша ідея — передчуття ліричного героя, що йому судилося стати вигнанцем. Так само умовною є Іспанія в романсі «Дон Раміро», який відтворює стан розколотої свідомості доньї Клари. Жінка вимушена вийти заміж за нелюба (дона Фернандо), але продовжує мріяти про з'єднання з коханим доном Раміро, либонь, убитим на дуелі: у своїх фантазіях вона бачить, як небіжчик з'являється на балу та буквально «затанцює» її до смерті.

Тексти Гейне містять широкий спектр уже відомих нам стереотипів щодо Іспанії. У вірші «Мій сусід дон Енріке» йдеться про іспанського чоловіка, який обов'язково Дон Жуан, але водночас і артистична натура, чії співи та гра на гітарі вражають слухача. У романсі «Іспанські атриди» розповідається про злочини та свавілля Педро I, короля Кастилії (1334–1369), якого ще називають Жорстоким. У такий спосіб Генріх Гейне робить свій внесок у розвиток «Чорної легенди», поширюючи її на змалювання кастильських еліт. У поемі «Альманзор» крізь романтичну орієнтальну образність проступають відображення драматичного становища євреїв у Німеччині, з одного боку, й давній конфлікт християнської та ісламської цивілізацій в іспанській історії — з іншого; а ще порушується така небезпечна тема, як переслідування євреїв в Іспанії. Кульмінацією «Чорної легенди» у творчості Гейне є поема «Віцлі-Пуцлі», де описано помсту ацтеків за підступність, підлість Кортеса та його супутників, що скористалися довірливістю корінних мешканців Мексики й убили їхнього царя Монтесуму. За це ацтеки винищують багатьох християн, а тих, кого захоплюють у полон, приносять у жертву богу війни Віцлі-Пуцлі. Ліричний герой, що переповідає легенду, виправдовує ацтеків і змальовує іспанців як безпринципних загарбників, для яких кодекси честі абсолютно не важать. Отже, гетерообраз Іспанії в Гейне постає складним і суперечливим, але загалом не виходить за межі стереотипів «Чорної легенди», «просвітницької критики» й «романтичного міфу».

З усього великого обсягу текстів Генріха Гейне, присвячених Іспанії, Леся Українка переклала українською мовою тільки два: романс «Мавританський король» і поему «Атта Троль». Розглянемо гетерообраз Іспанії в обох творах. «Мавританський король»¹⁷⁴ — це романс, де звучить легенда про те, як на карті Андалузії з'явилася гора з назвою «Місце слів останніх мавра». Там Abū 'Abd Allāh Muhammad ibn Abī il-Hasan 'Alī, знаний як al-Zugābī, останній представник арабських володарів Гранади, переможений іспанцями, дивиться на Альгамбру й оплакує розлуку з батьківщиною; у перекладі він фігурує як Боабділо ель Хіко (насправді іспанці вимовляють це ім'я Боабділ ель Чіко, *Boabdil el Chico*). Мати володаря звинувачує його в тому, що він проливає сльози, як жінка, бо йому як чоловіку забракло сил боротися за власне королівство та за рідне місто. На це одна з володаревих дружин каже, що й переможений залишає після себе вічну пам'ять у співах народних музикантів. Безумовно, іспанський текст слугує вираженням тих думок і емоційних станів, якими жив Генріх Гейне: ідеться про ситуацію вигнання, у якій опинився поет. Водночас, цікавим і складним виявляється гетерообраз Іспанії. По-перше, вірш відтворює традиційне для європейського романтизму орієнталіст-

ське сприйняття Іспанії (а точніше, Андалузії) як азійської землі, просякнутої екзотизмом: володар у гаремі, серед слуг на «арабських добрих конях»; головним інструментом збереження пам'яті про подію є народні пісні, що виконуються під гітару: «Тая слава не загине, / Аж поки струна остання / Не порветься на останній / В Андалузії гітарі».¹⁷⁵ По-друге, поет наполягає на тому, що іспанськість як специфічний тип національної ідентичності не може бути зрозумілою без уваги до арабського впливу: хрест, який височіє над Альгамброю, так і не зміг остаточно перемогти, про що свідчить лавр, символ слави, що виростає з калюжі сліз, пролитих королем. По-третє, відчутний і постколоніальний мотив: Іспанія постає імперією, що здобула велич, підкоряючи інші народи, чії культури були розвиненішими за католицько-християнську. Гейне сприймає Іспанію стереотипно, але вміє розрізнити в культурних явищах важливі відтінки, що дає йому змогу досягнути іспанську реальність у всій проблемності.

Ще цікавішим і суперечливішим є гетерообраз Іспанії в поемі Гейне «Атта Троль». Сам поет у передмові до твору та численні критики останнього здебільшого тлумачать його як алегоричне переосмислення німецьких проблем. Таке прочитання тексту видається, безумовно, правильним, але не створює перешкод для розгляду поданої в ньому іспанської образності. Ось перед читачем розкинулася гірська земля, вкрита лісами, горами, майже безлюдна. Це прикордонна територія між Францією та Іспанією, заселена басками, які для ліричного героя, представника «цивілізованої» Європи, уособлюють дикунство. Означений стереотип — результат стратегії подвійного іншування (othering) басків, про яку пише Йосеба Габілондо: вони позиціонуються з боку іспанського імперіалізму як найменш розвинений народ Іспанії, а з боку європейського імперіалізму — як репрезентанти всієї Іспанії загалом.¹⁷⁶ Навіть нейтральні напозір констатації фактів передбачають негативний підтекст, який указує на варварство басків. Зокрема, ліричний герой зазначає, що поводитир ведмедя Атта Троля брав участь у першій Карлістській війні (1833–1840) на боці дона Карлоса, що варто сприймати як ознаку варварства й дикунства. Не випадково життєвий шлях поводиря описано як біографію негідника: «Був ченцем колись поводитар, / Потім ватагом злодіїв; / Щоб і тим, і другим бути, / Став на службу в Дон Карлоса».¹⁷⁷ Він бандит і, очевидно, контрабандист. Тільки злочинцем і шахраєм знайдеться місце серед карлістів. Таких нищих людей можуть підтримувати винятково пруські офіцери, такі як пан Шнапганський — Фелікс Ліхновський (Felix Maria Vincenz Andreas von Lichnowsky, 1814–1848), згаданий у тексті як приклад авантюризму. Жюльетта, кохана жінка ліричного героя, презирливо

дивиться на розваги місцевих мешканців і бачить у них дикунів. Після того як Атта Троль тікає, його власник виливає свою злобу на ведмедицю Мумму. Лаючись, він у негативному світлі згадує ім'я Марії-Христини Бурбон-Сицилійської (1806–1878), яка була дружиною Фердинанда VII та, ставши королевою-регентом, протистояла карлістам у боротьбі за іспанський престол: «Ти, Христіно королево! Пані Муммо! ти, нікчемо!».¹⁷⁸ Громадянська війна триває у свідомості поводиря. Споглядаючи цю безглузду сцену, Жюльетта зітхає: «Кращі зорі ці в Парижі, / Як увечері зимою / Одбиваються в калюжах!».¹⁷⁹ Столиця Франції згадується як центр цивілізованого світу, де навіть відбитки зірок у калюжах мають вигляд кращий, аніж баскські ведмежі танці.

Печера, де заховався Атта Троль, розташована поблизу Ронсевала, містечка й ущелини (її названо в поемі Генріха Гейне долиною). Ущелина, що стала місцем убивства знаменитого Роланда, оспіваного у французькому героїчному епосі часів середньовіччя, простягається на кордоні між сучасними Іспанією та Францією, а містечко Ронсеваль — це вже сучасна Наварра (Іспанія). Ліричний герой і його супутник Ласкаро, померлий, але воскреслий для полювання чоловік, перетинають Pont d'Espagne, кам'яний міст у Піренеях, яким у часи Гейне проходив кордон між Іспанією та Францією. Ліричний герой висловлюється різко критично про всіх іспанців (не тільки басків): він називає їх «варварами західними», які «Літ на тисячу одстали / Від нових звичаїв світа, / Наші варвари на сході — Ті одстали лиш на сто літ».¹⁸⁰ Можемо припустити, що східними варварами є німці, які також програють у цивілізованості французам. Подальші дії відбуваються на території Іспанії («Тихо й сумно покидав я / Землю славную французьку, / Рідний край святої волі / І жінок, мені коханих»¹⁸¹). Загальне ставлення ліричного героя до людей, що населяють цю землю (до басків, які живуть у Наваррі (так звані *vasco-navarros*) і відображають Іспанію загалом), досить зверхне. Це справжня «Чорна Іспанія», про яку йшлося вище: «Серед Pont d'Espagne убогий / Там сидів іспанець. Злидні / Крізь дірки плаща світилися, / Злидні і в очах світилися».¹⁸² Він дивиться в безодню, жадливо грає на мандоліні та співає божевільну пісню. Іспанія — країна божевільних, як стверджує ліричний герой. Іспанська їжа несмачна й тяжка для шлунка, приміщення кухні відлякують антисанітарією, ліжка перенаселені блощицями,¹⁸³ церква погано побудована й перебуває у стані занепаду,¹⁸⁴ жінки рубенсівського типу розповідають про найпопулярніші професії регіону: про розбій і контрабанду.¹⁸⁵ З огляду на цей антиіспанський контекст можна констатувати, що ведмідь Атта Троль і його дружина Мумма уособлюють примітивізм місцевих мешканців (басків); вони погано пахнуть і розуміють тільки варварську мову. Відьма Урака здається

ще страшнішою: вона репрезентує темне чаклунство, а саму північну Іспанію населяють демони.

Критики наполягають на тому, що Атта Тролля та інші персонажі твору є алегоріями німецьких ідеологічних і літературних ворогів поета. Утім треба зазначити, що вибір ведмеда як головного героя може спиратись і на суто іспанське (баскське) підґрунтя. Йдеться не лише про вуличних тварин на ланцюгу, які танцюють і яких бачать з балкона ліричний герой зі своєю дружиною Матильдою під час відпочинку в Котере, а ще й про те, що в гірських районах (Гредос і Піренеї) ведмідь (перевдягнена людина, а іноді справжній ведмідь, якого випускають на вулицю, щоб лякати та розважати людей) залучений у традиційні сільські карнавали. «Підсумовуючи відомі дані, можна зробити висновок, що ведмідь утілює грубу силу, яку перемагає людина, котра його водить (приборкувач, мисливець та ін.)».¹⁸⁶ Варто підкреслити, що сюжет «Атта Тролля», фактично, повторює цю карнавальну схему.

Те, що гетерообраз Іспанії, змальований в «Атта Троллі», — продукт «просвітницького критицизму», не дає підстав забувати про ще одну рису світогляду та стилю Генріха Гейне. Поема за своїм духом значною мірою постає «антинімецькою» й «антипросвітницькою», адже ліричний герой далекий від того, щоби бути взірцем людяності та високої культури. Він повністю підпадає під критику людини, яку ми чуємо від Атта Тролля.¹⁸⁷ Тож уявлення про Іспанію як недорозвинену країну заперечує (принаймні проблематизує) внутрішня художня логіка твору, а саме вбивство Атта Тролля набуває амбівалентних ознак: це не перемога над силами зла, а доказ безглуздя «цивілізованого світу», який знищує тубільні культури, навіть не намагаючись зрозуміти їхню сутність.

Якщо дивитися на Генріха Гейне як одного з головних інформаторів Лесі Українки про Іспанію, то можна припускати, що в німецького попередника (а також в інших представників світової літератури) українська інтелектуалка могла дізнатися про повний спектр стереотипних уявлень щодо Іспанії, породжених європейським культурним імперіалізмом XIX — початку XX століття: це й «Чорна легенда», і «просвітницький критицизм», і «романтичний міф» («мавританський дискурс», циганерія, андалузька образність). Водночас саме Гейне міг навчити її ставитися до цих стереотипів скептично, іронічно та критично, а також розрізнати культурні відтінки у складному суперечливому гетерообразі Іспанії. Озброєна такою оптикою, Леся Українка наприкінці життєвого шляху взялася до написання «Камінного господаря» — драми, де Іспанія як географічна й багатокультурна реальність відіграє виняткову роль.

На перший погляд, Леся Українка заперечує факт, що головні герої її п'єси дон Жуан і донна Анна — іспанці. У примітці, яка коментує представлення дійових осіб, авторка пише: «Тут ужито французької, а не іспанської вимови імення “Жуан”, бо так воно освячено віковою традицією у всесвітній літературі. З тої самої причини ужито італійської форми слова “донна”».¹⁸⁸ Іспанською мовою ім'я протагоніста звучить «Хуан», «донна» має бути «донья» («doña»). Ба більше, «Анна» записана з двома «н», хоч іспанською мовою пишеться з одним *n* — Ана. Ім'я покоївки Маріквіти транслітеровано неправильно (іспанською мовою — Марікіта). Можна було б припустити, що останній випадок свідчить, наче Леся Українка не знала іспанської мови. Підтвердженням цього припущення слугує її листування з Агатангелом Кримським: «А ось Вам трагікомічна рисочка: світові теми беру, а АВС не знаю: — як треба казати по іспанськи: Dolóres чи Dolorés (іспанське жіноче імення)? Як звучить *j* по іспанськи — *h* (г) чи *ch* (х)?».¹⁸⁹ Проте пояснення вербальної гри з іменами героїв світової легенди варто шукати в іншому: Леся Українка в такий спосіб підкреслює універсальне, а не тільки іспанське значення п'єси. Про це ми можемо прочитати в тому самому листі до А. Кримського: «... я написала Дон Жуана! Отого таки самого, “всесвітнього і світового”, не давши йому навіть ніякого псевдоніма».¹⁹⁰

Утім у читачів «Камінного господаря» немає жодного сумніву з приводу того, що драма є одним з небагатьох по-справжньому іспанських творів в українській літературі. Не даремно зауважує Леся Українка в листі до Ольги Кобилянської: «...вчиться хтось іспанської мови (сам, з книжки), — се так розохотився до неї, як написав “Камінного Господаря”».¹⁹¹ Ефект «іспанськості» виникає завдяки кільком обставинам. По-перше, хай яким би було написання імен, сама легенда про дона Хуана (дон Жуана) назавжди пов'язана з Іспанією. Філологи зуміли переконати світ, що цей безсмертний літературний міф саме іспанського походження, і більшість авторів, які зверталися до нього, цього факту не заперечує. По-друге, Леся Українка, свідомо або несвідомо, використовує головні елементи поетики іспанської барокової драми XVII століття. Ідеться про теми, що вважаються питоми іспанськими, як-от: гідність і честь. По-третє, імена решти героїв драми звучать по-іспанськи: Командор дон Гонзаго де Мендоза, Долорес, Пабло де Альварес, Мерседес, Соль, Консепсьйон. До того ж донна Анна Лесі Українки «грає» з довгими іменами іспанської аристократії. У шостій дії вона намагається ошукати родичів командора, називаючи того «сеньйором де Маранья» і «маркізом де Теноріо»¹⁹² (так авторка об'єднує дві найвідоміші версії донжуанського міфу), і наводить його повне ймення «Антоніо-Жуан-Луїс-Уртадо».¹⁹³ Нарешті, слід

підкреслити, що дія драми відбувається саме в Іспанії, про що свідчить топоніміка: Севілья, Кадіс (Кадікс) і Мадрид. У п'єсі чимало посилань на звичаї та повсякденні практики іспанців, при цьому Леся Українка, передусім через знання творчості Генріха Гейне й інших письменників, чітко розрізняє етнічне та культурне розмаїття народів, які населяють Іспанію. Вона створює складний і яскравий гетерообраз країни, на що численні інтерпретатори «Камінного господаря», зосереджені на порівнянні версії донжуанського міфу Лесі Українки з першоджерелом Тірсо де Моліни (Євген Ненадкевич,¹⁹⁴ Іда Журавська,¹⁹⁵ Ярослав Розумний,¹⁹⁶ Ярослав Поліщук і Анатолій Криловець,¹⁹⁷ Роман Кухар,¹⁹⁸ Марта Реда,¹⁹⁹ Ольга Боговин²⁰⁰ та ін.), досі залишали поза увагою. А він (гетерообраз Іспанії) не тільки формує екзотичне інтернаціональне тло, а й відіграє значну роль у реалізації ідейного задуму письменниці.

У «Камінному господарі» знаходимо різні стереотипи щодо Іспанії, про які можна прочитати в Генріха Гейне й інших авторів. «Чорна легенда» у драмі присутня як відгомін іншого твору поетки «Було се за часів святої Германдади...» (1905), де змальовано, як великий інквізитор Торквемада, «серце-відець-кат», допитує волелюбну людину, оголошену єретиком: «І завдали торттури / Несвіцької, нема на неї слів / Здавалося, впадуть від жаху мури, / Моливсь один з ченців, щоб єретик зомлів»,²⁰¹ але єретик не зомлів, а силою духу переміг Торквемаду. Леся Українка поділяє поширений стереотип про Іспанію як про країну інквізиції, представлений і в Генріха Гейне, й у багатьох інших письменників і мислителів. У «Камінному господарі» посилання на «Чорну легенду» трапляються двічі, і щоразу ці згадки дотичні до інквізиції. Донжуанський список, який оголошує Долорес, містить «що-найсвятішу аббатису, внуку самого інквізитора».²⁰² У третьому акті Станарель приймає Долорес, перевдягнену ченцем, за «шпиґа від інквізиції», на що дон Жуан відповідає: «Шпигів я не боюся, звик до їх».²⁰³ Інквізиція тут всесильна й усюдисуща, водночас тінь інквізитора у творі покликає не тільки показати фанатизм іспанців, а й підкреслити сміливість протагоніста, який ладен заради задоволення власних бажань кинути виклик найстрашнішій організації, що повністю контролює соціальне життя іспанців.

Домінантним у гетерообразі Іспанії з «Камінного господаря» є «романтичний міф». Активно у п'єсі експлуатується стереотип про Іспанію як країну контрабандистів і бандитів, згадану в «Атта Тролі» та багатьох інших творах європейських письменників. Баннітом і контрабандистом постає сам дон Жуан. Про це повідомляє Долорес: «Я бачила його / остатній раз, як ми були в Кадіксі, / він жив тоді, ховаючись в печерах... / жив контрабандою... а часом плавав / з піратами...».²⁰⁴ У наведених словах привертає увагу одна

географічна деталь, яка потребує коментування. Річ у тім, що назва Кадікс (Кадіс, іспанською Cádiz) належить до двох різних, але пов'язаних між собою топонімів. Це найдавніше в західному світі місто, центр торгівлі з латиноамериканськими колоніями. Про нього пише Джордж Гордон Байрон у своєму «Дон Жуані»:

I said that Juan had been sent to Cadiz —
A pretty town, I recollect it well —
'T is there the mart of the colonial trade is
(Or was, before Peru learn'd to rebel),
And such sweet girls — I mean, such graceful ladies,
Their very walk would make your bosom swell.²⁰⁵

Це місто розташоване на півострові, оточеному з трьох боків водою та з'єднаному з Іспанією вузьким і довгим перешийком. У Лесі Українки читаємо: «Печера на березі моря в околиці Кадікса»,²⁰⁶ але насправді в сучасному місті Кадісі майже немає ні околиць, ні печер. Можливо, вони були в час ранньої модерності. Проте існує ще провінція Кадіс, де є і печери, і океан, і контрабандисти. Сьогодні важко встановити, чи вигадала українська письменниця особливості рельєфу міста або провінції Кадіс, чи насправді говорила про реальні печери. Це питання залишається відкритим. Водночас можна констатувати, що той простір, який Леся Українка називає Кадісом, слугує територією темряви: він населений злочинцями, серед яких дон Жуан добре почувається. Географічно — це частина Андалузії, але вона різко відрізняється від Севільї, що теж розкинулася в Андалузії, буквально за дві години їзди сучасною машиною від Кадіса. Це вже зовсім інший світ.

У «Камінному господарі» Севілья розкриває інші аспекти «романтичного міфу» Іспанії. Саме по собі місто різко контрастує і з похмурым пекельним Кадісом, і з закам'янілим і змертвілим Мадридом. Тут вирує життя й очі засліплюють барви. Навіть цвинтар вражає своєю красою: «Пишні мавзолеї, білі постаті смутку, мармор між кіпарісами, багато квітів тропічних, яскравих. Більше краси, ніж туги».²⁰⁷ Це світ свята, розваг, карнавалу, фольклорних танців, таких як *seguidilla* або *fandango*. Донна Анна виконує обидва танці на балу.

Леся Українка акцентує на тому, що іспанська культура — це явище етнічно неоднорідне. Доказом цього слугує згаданий вище «донжуанський список», у якому поряд стоять «толедська рабинівна», циганка й «мореска». Донна Анна зазначає: «Ну, правда, смак у нього не найкращий: циганка, бусурменка і жидівка...».²⁰⁸ Проте на озвучену Долорес інформацію можна

подивитися інакше, а саме — як на свідчення того, що іспанська національна ідентичність досить гібридна.

Ще наочніше цю ідею розкривають севільські епізоди другого акту. В них «мавританський дискурс» розгортається на повну потужність. Внутрішній дворик (patio), де відбувається дія, «уряжений на мавританський лад, засажений квітками, кущами і невисокими деревами, оточений будовами з галерією під аркадами»; «покрівля галерії рівна, з балюстрадою, як орієнтальний дах».²⁰⁹ Дон Жуан використовує «мавританський стиль», аби прикувати увагу донни Анни: він одягається у мавританські шати, кланяється на мавританський манір, співає мавританську пісню, що за своїм змістом є вільним переспівом візії донни Анни про неприступну й усепереможну жінку на скелі, заради якої лицарі розбиваються на смерть. Форма пісні (чотири катрени, що вибудовані з неримованих рядків і перебиваються викликом-повтором) трохи нагадує мувашах — жанр арабської середньовічної строфічної поезії та пісні з рефреном. Донна Анна намагається принизити дона Жуана, кажучи, що вся поведінка останнього (не тільки його поява на балу) — це суцільний мавританський стиль. При цьому їй подобається вистава, оскільки та підтверджує, що донна Анна має над чоловіком абсолютну владу.

Водночас вона добре розуміє, що орієнтальний стиль — це лише маскарад, і тому ставиться до нього скептично: «Ви до костюму добірали пісню?».²¹⁰ Ця репліка свідчить: донна Анна розуміє, що влаштована доном Жуаном вистава — просто еротична гра, далека від складної реальності. Подібна позиція суголосна певному роздратуванню з приводу нав'язливої орієнтальності, яка заважала Лесі Українці писати під час перебування в Єгипті: «А тут тобі якісь мавпи танцюють на паркані під дудку, або якась берберінка “танець живота” танцює (бачити його не можу), старець-дервіш головою мотає, душу з тебе вимотує (хотячи, власне, вимотати “бакшіш — п'ятака”), і отакі “орієнтальні вражіння” снують доти, поки не плюнеш, кинеш перо і починаєш якісь дурниці базікати з кимсь із сусідів. З одчаю я почала вчитися іспанської мови, самоучитель, звісно...»²¹¹ — описує свій психологічний стан Леся Українка в листі до Маргарити Комарової. Прикметно, що вивчення іспанської мови стає захистом від навали фальшивої орієнтальності.

Поглибити розуміння стосунків між донною Анною та доном Жуаном у другому акті «Камінного господаря» дає змогу звернення до романсу Генріха Гейне «Мавританський король». В обох текстах «мавританськість» означає стан слабкості чоловіка, якому бракує сил захистити «своє» (батьківщину / традиційну провідну роль у суспільстві), змальовується жінка, що займає домінуючу позицію (мати мавританського короля / донна Анна),

а поетичний твір (спів) є засобом перетворення поразки на перемогу (фіксація історії переможених арабів у народній пам'яті / прагнення дон Жуана «закохати» донну Анну в себе).

Лицарсько-містичний стереотип Іспанії представляють у драмі Командор і його родина. Тут важливо підкреслити, що Леся Українка називає комплекс чеснот, які вони репрезентують, кастильськими. У такий спосіб письменниця вкотре демонструє, що Іспанія як нація має гібридну ідентичність, що, поза сумнівом, свідчить про надзвичайну чутливість Лесі Українки до культурних нюансів. Щоправда, кастильський стиль поданий у п'єсі як важкий, суворий і закам'янілий. У творі не простежити слідів «Чорної Іспанії», які можна побачити в «Атта Тролі», але зверхність і формалізм, властиві чоловікові донни Анни та його родичам, слугує серйозною обставиною на шляху до свободи та модернізації (до речі, так воно й було в іспанській історії): «Правда драма (знову таки драма!) зветься “Камінний господар”, бо ідея її — перемога камінного, консервативного принципу, втіленого в Командорі, над роздвоєною душею гордої, егоїстичної жінки донни Анни, а через неї і над дон Жуаном, “лицарем волі”».²¹² У цьому плані Леся Українка розвиває погляд Генріха Гейне на кастильські еліти як на замкнену касту, що за етикетними правилами ховає жорстокість (романс «Іспанські атриди»).

Стан закритості визначає атмосферу в будинку Командора: «Оселя командорова в Мадриді. Опочивальня донни Анни, велика, пишно, але в темних тонах убрана кімната. Високі, вузькі вікна з балконами сягають сливе до підлоги, жалюзі на їх закриті».²¹³ «Дух важкоти», про який пише Фрідріх Ніцше, панує на мадридському цвинтарі: «Пам'ятники переважно з темного каменя, суворого стилю. Збоку гранітна каплиця стародавнього будівництва. Ні рослин, ні квітів. Холодний, сухий зимовий день».²¹⁴ Зала обідів, у якій розгортається шостий акт, не передбачає простору для танців або розваг: «Світлиця для бенкетів у командоровій оселі. Не дуже велика, але гарно прикрашена різьбленими шафами, мисниками з дорогим начинням, арматурами тощо. Посередині довгий стіл, накритий до званої вечері, навколо нього дубові стільці важкого стилю».²¹⁵ Такими Леся Українка уявляє інтер'єри осель кастильської аристократії. Вони наочно ілюструють цінності їхніх власників — людей тверезих, холодних і бундючних.

Порівняння андалузського й кастильського способів життя червоною ниткою проходить крізь другий акт п'єси. Командор не розуміє південних звичок і засуджує їх. Дон Гонзаго де Мендоза вважає нечемним, якщо запрошені на бал побачать, що він і донна Анна будуть разом: «В нас в Кастильї не звичай нареченим бути вдвох».²¹⁶ Чоловік цей не може оцінити красу поезії,

яку співає дон Жуан. Донна Анна використовує незнання Командором місцевих андалузьких правил для того, щоб його ошукати: вона пояснює, що коли дон Жуан прилюдно стає перед нею на коліна, нічого непристойного не відбувається, оскільки так чинити дозволяє місцева традиція. Коли донна Анна після заміжжя оселяється в Мадриді, вона вимушено приймає суворий і кам'яний кастильський етикет, але продовжує сумувати за свободою, якою насолоджувалась у Севільї. Маріквіта озвучує цю ностальгію в четвертому акті. Відчиняючи віконниці, вона зітхає: «Тепер на вулиці зовсім безлюдно. / Тут не Севілья! Ох, тепер в Севільї / дзвенять-бренять всі вулиці від співів, / повітря в'ється в прудкій мадрілень! / А тут повітря кам'яне...».²¹⁷

Отже, Іспанія в «Камінному господарі» постає сукупністю неоднорідних просторів, які в жодному разі не можна сприймати за екзотичне тло. Кадіс, де ховається дон Жуан, — територія без закону. Значною мірою йдеться про оригінальний варіант знаменитої легенди: протагоніст п'єси не Дон Жуан із Севільї, але дон Жуан із Кадісу — унікальний випадок у світовій літературі. Ця земля охоплена абсолютною анархією. Севілья — також частина Андалузії, як і Кадіс, але різниця між локусами вражає. Якщо Кадіс — це пекло, світ варварства й темряви, то Севілья — місто-свято, розташоване на кордоні з анархією, з одного боку, і уособленою Кастилією закам'янілою цивілізацією — з іншого. Тут різноманітні культурні форми перетікають одна в одну й творять карнавальну свідомість, що підриває владу. Це пориста лімітрофна зона, яка породжує вільних незалежних жінок, таких як донна Анна, ладних на все, аби досягти повноти влади. Мадрид — столиця Іспанії, де розміщений королівський двір і живе найвпливовіша аристократія. Цей локус втілює мертвотний дух Кастилії. Тут чинні формальні правила, що вже давно не мають нічого спільного із живим лицарським кодом, дотримуючись якого, кастильські еліти, коли вірити історикам, заклали першу модерну державу — Іспанську імперію. Тепер це вже інший Мадрид: він знищує свободу індивідів, отруює їх снами про абсолютну владу та перетворює на прихильників свавілля.

Три головні персонажі є плоттю від плоті тих частин Іспанії, де вони існують. Кожен з них (разом зі своїм локусом) відповідає певному розумінню свободи (а останнє є однією з центральних філософських проблем твору). Кадіс — це анархія. Варто нагадати, що саме у підкресленні анархічності дона Жуана Леся Українка бачила власне новаторство в розробленні всесвітньовідомого літературного міфу: «... я не мала на меті додавати щось нового до усталеного в літературі типу Дон-Жуана, хіба підкреслити анархічність його вдачі...»²¹⁸ — коментує вона той задум у листі до Ольги Кобилянської.

Донна Анна розривається навпіл, поставлена перед вибором між анархією та кам'яним етикетом. Породження Севільї, ця незвичайна жінка нагадує трикстера, який прикметний надзвичайною вигадливістю у виборі засобів заради досягнення мети й непересічними вміннями у використанні мистецтва маскуванню (лицемірства). Кастилія — це повна відсутність свободи, механічний формалізм, а проте й повнота влади, що її персоніфікує Командор. Трикутник замикається, і жодного розумного виходу з нього не знайти.

Отже, гетерообраз Іспанії у творчості Лесі Українки вирізняється складністю та суперечливістю. З одного боку, письменниця активно оперує стереотипами щодо країни: це й «Чорна легенда», й «романтичний» і кастеляноцентристський лицарсько-містичний міфи, а з іншого — втягує ці стереотипи в інтелектуальну й естетичну гру, підкоряючи їх внутрішній логіці твору, намагаючись загострити постановку найактуальніших філософських і національних проблем. Залишається тільки дивуватися вмінню Лесі Українки розрізняти відтінки етнонаціонального буття Іспанії, адже в її драмі, у поезії, у перекладах перед нами постають доволі яскраві картини різних регіонів країни з найістотнішими ознаками місцевих культур. Зрештою гетерообраз Іспанії, змальований українською письменницею, наближається до сучасного розуміння цієї країни як динамічної полікультурної реальності.

Коротка історія англомовних перекладів творів Лесі Українки

Роман Веретельник

Цілком імовірно, Леся Українка знала, що її літературні твори колись будуть перекладені іншими мовами. Зрештою, вона сама була перекладачкою і добре усвідомлювала важливість перекладу, як засобу, що сприяє наближенню української культури до європейського мейнстріму і навпаки, що було для неї особливо важливою метою. Про це свідчать не лише її переклади з інших мов, зокрема з англійської, на українську, а й амбітний проєкт перекладів літературного гуртка «Плеяда» (заснований у 1888 році у Києві разом зі старшим братом Михайлом Косачем та іншими однодумцями). Проєкт перекладів, полягав у тому, аби перекласти українською мовою значну кількість (60) ключових текстів різних європейських літератур. Список творів для перекладу був представлений Лесею Українкою брату Михайлові у листі в грудні 1889 року.

Перекладацький план «Плеяди» сам по собі може слугувати ранньою українською передблумівською концепцією «західного канону». Цікаво, що у листі, де був уміщений список творів для перекладу, Леся Українка концептуально пояснювала свої підходи до вибору текстів:

«...коли перекладча літ[ература] має видаватись для народу (для простого народу), то тоді каталог творів до перекладання можна, і навіть треба, скоротити, бо навіщо ж народові, принаймні тепер, тії Полі Бурже, Байрони, Леопарді та хоч би й Шіллер і Гете? Коли ж се видання має бути і для інтелігенції, то тоді список треба б іще розширити, помістити туди: Сервантеса, Бомарше, Петрарку, Шеньє, Бальзака, Леконт де Ліля, Вальтер Скотта, Вольтера, Руссо, Сталь, Сирокомлю, Коноп-

нічку, Надсона, Некрасова. Мені здається, що без сих авторів наша літ[ература] буде аж надто неповна».²¹⁹

Серед літератур, з яких планувалося перекладати, були французька, іспанська, німецька, та британська (Дж. Байрон, Р. Бернс, Г. Брет, Ч. Діккенс, Г. Лонгфелло, Т. Мур, Дж. Свіфт, В. Скотт, А. Теннісон, В. Шекспір). У результаті Лесі Українці вдалось завершити низку перекладів, включаючи переклади Гергарта Гауптмана «Ткачі» та Моріса Метерлінка «Неминуча». З англійської Леся Українка переклала лишень кілька фрагментів творів Байрона, Марії Стюарт і Шекспіра. Особливу увагу привертає до себе переклад 228 рядків початку «Макбета» (перших трьох сцен першого акту). Переклад перших рядків розмови відьом, яка розпочинає п'єсу, слугує прикладом того, як бездоганно Леся Українка передала англійський оригінал, і є індикатором того, що могло б бути в запланованих перекладах з англійської літератури:

1 Відьма: Коли ми стрінемось, сестриці? Чі в грім, чі
в дощ, чі в блискавиці?

2 Відьма: Коли перешумить війна. І щастя, й горе дасть
вона.

3 Відьма: Ще поки сонце не зайде.

1 Відьма: Ми стрінемось, та тільки де?

2 Відьма: На полі.

3 Відьма: І Макбет прийде.²²⁰

Рання історія перекладів української літератури на англійську мову головно пов'язана з масовою еміграцією з України, починаючи з кінця XIX століття, та має кілька визначних і яскравих епізодів, обидва з яких відбулися в 1916 році, в розпал Першої світової війни. Присутність українських емігрантів у місцях, куди вони прямували, мала негайний, широкомасштабний ефект. Книги Ральфа Коннора (Чарльза Вільяма Гордона) «Іноземець» (1909) (Ralph Connor, Charles William Gordon «The Foreigner») та Джеймса Шейвера Вудсворта «Чужинці в наших воротах» (1909) (James Shaver Woodsworth «Strangers Within Our Gates») представляли собою ранню інтерпретацію та відповідь на масову українську (в канадських документах — русинську) імміграцію до Канади, зокрема до її західних провінцій. Як випливає з назв обох книг, їхні автори були переконані, що іммігранти були чужинцями у повному значенні цього слова, яких краще якнайшвидше асимілювати, як для їхнього добра, так і для користі нової батьківщини.

У такому контексті імперського мислення, мабуть, стало несподіванкою, що в 1916 році в Канаді було опубліковано першу книгу перекладів з української на англійську мову.

Того року видавництво «J.M. Dent and Sons» опублікувало книгу «Пісні України разом із русинськими віршами», із перекладами канадської вчительки, журналістки та письменниці Флоренс Рендал Лайвсей (Florence Randal Livesay «Songs of Ukraina With Ruthenian Poems»). До книги увійшли переклади 78 пісень, як указано: язичницьких, весільних, історичних, козацьких, чумацьких та інших народних пісень, а також переклади 11 віршів, зокрема — Т. Шевченка, С. Руданського, С. Воробкевича та Ю. Федьковича. На завершення збірка містила скорочений переклад «Українського національного гімну» Михайла Вербицького. Зацікавлення Флоренс Рендал Лайвсей українською літературою можна пояснити її зближенням до українських іммігрантів у місті Вінніпег, у якому вона проживала з 1903 року, вивчивши у тому часі українську мову (від няні її дочки Дороті). Своєю книгою перекладів Флоренс Рендал Лайвсей стала першою з низки англомовних перекладачів, які співчутливо та з повагою ставилися до нових іммігрантів і брали собі за мету перекладати твори українських письменників на англійську мову в наступних роках, тим пояснювати та відкривати українських іммігрантів канадцам.

У рік публікації в Канаді книги перекладів Лайвсей в Англії вийшла книга «П'ять російських п'єс і одна з української», в перекладі, із передмовою англійського адвоката, журналіста і письменника Карла Еріка Бехгофера (Carl Eric Bechhoffer «Five Russian Plays With One From The Ukrainian»). До перекладу англійською мовою увійшли п'ять російських п'єс, у тому числі дві п'єси Чехова, а також «Вавілонський полон» Лесі Українки. Це перший випадок, коли і Чехов, і Леся Українка були перекладені англійською мовою. Ймовірно, розуміючи, що знання Бехгофера української мови недостатнє для перекладу п'єси Лесі Українки, він доручив її переклад таємничій Софії Вольській із Києва, про яку мало що відомо, і завдяки знайомству з якою Бехгофер зацікавився творчістю Лесі Українки. Коментарі Бехгофера у передмові книги можуть здивувати, особливо сучасних читачів, які, за існуючим західним каноном, звикли до побожного сприйняття Чехова і відносної невидимості Лесі Українки. «Чехов, — пише Бехгофер, — не є хорошим письменником, він дійсно великий журналіст, і його творчість не буде мати тривалого значення».²²¹ Про Леся Українку Бехгофер пише наступне: «Вавілонський по-

лон” Лесі Українки представляє поневолення України її сильними сусідами. А її стиль — це перемога».²²²

Після доволі несподіваного, за певним збігом обставин, першого перекладу Лесі Українки на англійську мову довелося довго чекати на продовження. На це було кілька причин. По-перше, українські іммігранти на нових землях були здебільшого зацікавлені у збереженні, а не поширенні своєї культури та літератури. І хоча іммігранти, особливо другої, більш освіченої та впливової після Першої світової війни, хвилі імміграції, порівняно з попередньою першою хвилею, дедалі більше приділяли уваги збереженню своєї культури, але переклади поки не входили в їхні плани. Серед перших іммігрантів — письменники, аматорські театральні колективи, хори та культурні товариства — здебільшого були зосереджені на збереженні української мови, попри потужний тиск до тотальної асиміляції. Яскравим прикладом асиміляційно-спрямованих практик слугувало законодавство провінцій Альберти, Саскатчевану та Манітоби, яке між 1914–1919 роками заборонило навчання дітей у школах будь-якою мовою, окрім англійської (всупереч ранішій підтримці двомовного навчання, що включало навчання українською). По-друге, українські іммігрантські громади ще не мали достатнього впливу лобіювати, наприклад, українську присутність у закладах вищого навчання. Ситуація нестійкого становища цих громад у канадському суспільстві загострювалася політичними факторами. Ще під час Першої світової війни українські громади опинились під підозрою через те, що значна частина іммігрантів прибула з ворожої тоді Австро-Угорської імперії, а в 1920-х роках підозра вже полягала в підтримці новоствореного СРСР, особливо, коли прокомуністична агітація в іммігрантських громадах була сильною та результативною.

До 1940-х років у північноамериканських університетах не було жодного українського впливу. Тільки в 1943 році з’явився перший курс з української мови в Канадському університеті, практика якого поволі поширювалась до тої міри, що до середини 1950-х років українська присутність у відділеннях слов’янських мов та літератур уже була помітна в низці університетів США і Канади. Частково тому, після тривалої перерви, в нових післявоєнних реаліях 1950-х років, перекладацька діяльність стосовно української літератури продовжилася в ширшому обсязі. Великим тріумфом стала збірка перекладів поезії та прози Лесі Українки 1950 року під назвою «Дух полум’я. Збірка творів Лесі Українки», перекладена Персівалом Канді з Манітобського університету, з передмовою професора Колумбійського університету Кларенса

А. Маннінга.²²³ Було перекладено п'ять п'єс, зокрема «Бояриня» та «Лісова пісня». Кларенс Маннінг був русистом та славістом, першим неукраїнським славістом, який заглибився в українську літературну критику, таким чином позначивши славістику, як комплексну галузь з рівним акцентом на різних національних складових. Маннінг і Персівал також співпрацювали над перекладами і статтями для книги «Іван Франко, поет Західної України: Вибрані поезії» (1948),²²⁴ а також перекладали твори інших українських письменників та писали про них.

Наступною помітною післявоєнною неукраїнською перекладачкою української літератури була англійська поетеса і славістка Віра Річ (Vera Rich). Серед її основних перекладацьких праць — «Леся Українка. Вибрані твори», видана разом з біографією, яку написав Костянтин Біда,²²⁵ та книга «Тарас Шевченко. Пісня з темряви: Вибрані поезії».²²⁶ У перекладах Віри Річ вийшли твори багатьох інших українських поетів. Вона писала статті-розвідки про українських письменників і взагалі писала на різні теми, що стосуються України. Після ґрунтовної роботи, виконаної Персівалом Канді, Кларенсом Маннінгом та Вірою Річ, а також попередньої роботи Флоренс Рендал Лайвсей знадобилося багато років, щоб інші неукраїнці долучилися до вивчення та популяризації української літератури, і цей брак подібних дослідників та перекладачів, безумовно, став однією з причин недостатнього визнання українознавства, як важливої галузі, на рівні з іншими галузями славістики.

Окрім двох фундаментальних книг перекладів творів Лесі Українки, згаданих вище, у повоєнний час інколи з'являлися переклади окремих поезій письменниці в журналах та антологіях. Прикладом антології є «Українські поети 1189–1962» (1963)²²⁷ у перекладах професора Саскачеванського університету Костянтина Андрусишина й академіка Університету Акадії Ватсона Кіркконнелла, ще одного з вищезгаданих науковців неукраїнського походження, який своїми статтями та перекладами сприяв популяризації українознавчих студій, зі змістовним вступом Андрусишина. У цьому знаковому виданні — першому широкому перекладі англійською мовою 101 поета різних епох — від Григорія Сковороди до Богдана Ігоря Антонича (разом зі «Словом о полку Ігоревім» та низкою дум), обсягом 517 сторінок, було вміщено шість перекладів поезій Лесі Українки. Ще прикладом змістовного видання є антологія перекладів українських оповідань 21 автора «Їхня земля», яка вийшла друком у 1964 році з передмовою Кларенса Маннінга, всту-

пом Луки Луцтва та біографічними нарисами авторів, написаними Богданом Кравцівим.²²⁸ Переклади були здійснені групою перекладачів, до якої входили вищезгаданий Костянтин Андрусишин та Персівал Канді, який переклав для збірки «Розмову» Лесі Українки.

Між періодичними виданнями, в яких з'являлись переклади англійською віршів Лесі Українки, можна назвати такі: «The Ukrainian Review» («Український огляд», заснований у Лондоні в 1954 році), «Our Life» («Наше Життя», засноване у Філадельфії в 1944 році), «Промінь» («Beam», заснований у Вінніпезі в 1960 році). Не було несподіванкою, що журнали «Our Life» та «Промінь» були виданнями північноамериканських жіночих організацій, як і журнал «Жіночий світ» («Women's World», заснований у Вінніпезі в 1950 році), у якому свого часу був опублікований переклад фрагментів прози Лесі Українки. Вже у 1970-х роках, відповідно до тодішньої радянської практики «відповіді» на тексти та книжки Заходу, журнал «Советская литература» («Радянська література», заснована у 1946 році в Москві) опублікував перші переклади поезій Лесі Українки англійською мовою, здійснені перекладачами із канадського українського комуністичного середовища. У 1971 році журнал опублікував шість поезій Лесі Українки, три з яких були перекладені Гледіс Еванс (Gladys Evans).

Того ж ювілейного 1971 року в Києві вийшла англійською мовою драматична поема «В катакомбах» у перекладі канадця із комуністичного середовища Джона Віра (John Weir — Івана Вивюрського). Як і Джон Вір, Марія Скрипник (Mary Skrypnyk) дописувала в комуністичну газету «Український канадець» («The Ukrainian Canadian»), в якій у 1971 році було надруковано декілька віршів Лесі Українки в її перекладі. Ці чотири переклади пізніше з'явилися того ж 1971 року окремою публікацією під назвою «Леся Українка: Спадщина для сьогодні і завтра»,²²⁹ разом з перекладом оповідання «Біда навчить» та супровідними текстами про авторку. Після цих перших радянських перекладів Лесі Українки англійською мовою незабаром з'явилась збірка «Надія», до якої увійшли 35 поезій у перекладі Гледіс Еванс.²³⁰ Пізніше, у 1985 році, ця ж перекладачка переклала «Лісову пісню».²³¹ Це був другий переклад п'єси Лесі Українки англійською мовою — практика зовсім не характерна, бо українські літературні твори рідко зазнавали множинності перекладу одного твору на іноземні мови. Після перекладів, що з'явилися як «відповіді» західним, опублікованих у Києві та Торонто з нагоди 100-річчя Лесі Українки в 1971 році та в наступному десятилітті, перекладачі Джон Вір, Гледіс Еванс та Марія Скрипник уже не мали своїх послідовників в українсько-канадській комуністичній спільноті. Із середини 1980-х років сам цей рух

згортав свою діяльність, а після здобуття Україною незалежності в 1991 році повністю припинив своє існування.

У 1980-1990-х роках кількість студентів-україністів на славістичних факультетах у Північній Америці після піку в 1970-х почала зменшуватися: спочатку поступово, а з розпадом Радянського Союзу — помітніше. Зменшення кількості студентів на українських студіях також було пов'язано з демографічними факторами. Покоління студентів, відоме як «бебі-бумери», вже вийшло з університетського віку, а наступні покоління українських канадців і американців молодшого віку відчували менше бажання відвідувати курси українознавства в університетах. Свою роль відіграли загальні бюджетні обмеження в університетах, а також значні зміни орієнтирів — коли загроза СРСР зникла, на слов'янських факультетах по всій Північній Америці значно зменшилася кількість студентів. Оскільки посади на цих кафедрах не завжди поновлювалися, а деякі програми навіть закривалися, потреба в матеріалах — у тому числі перекладах — не відчувалася так гостро, як у буремні десятиліття, починаючи з 1950-х років. Українські секції цих відділень, як правило, стикалися з додатковою проблемою — за всі роки свого існування їм ніколи не вдавалося привернути достатню увагу студентів неукраїнського походження до українознавства. Разом із тим, за винятком тих університетів, де існували кафедри чи інститути українознавства, цим українським секціям рідко вистачало відповідних ресурсів, аби представляти українознавство привабливою опцією для студентів неукраїнського походження.

Незважаючи на зменшення потреби в перекладах української літератури, у тому числі перекладів творів Лесі Українки англійською мовою, важливі, хоча й нечасті переклади продовжували з'являтися. У 1993 році нью-йоркська театральна режисерка Вірляна Ткач (Virlana Tkacz) разом з нью-йоркською поетесою Вандою Фіппс (Wanda Phipps) переклали «Лісову пісню», і цей переклад став основою для постановки вистави «Лісова пісня Яри» («Yara's Lisova Pisnia») за мотивами «Лісової пісні» «Яри Арт Групи» («Yara Art Group») (у нью-йоркському експериментальному театрі «La MaMa» — «Ла МаМа») у 1994 році в режисурі Вірляни Ткач. Це був перший випадок, коли п'єса Лесі Українки була представлена за межами України в англійському перекладі у відомому театрі. На жаль, приклад «La MaMa» не був підтриманий іншими англomовними театрами. Це попри те, що серед модерної драматургії п'єси Лесі Українки займають неповторне місце. Західна відсутність зацікавлення її творчістю особливо помітна і прикра, оскільки в умовах підвищеної уваги до феміністичного руху та жіночого письменства в другій половині XX століття драматургія Лесі Українки здавалася б релевантною

та природною для постановок, зважаючи на сильну феміністичну складову її творів.

Ще однією «втраченою можливістю» видається повна відсутність уваги в театральній спільноті США до п'єси «У пущі», філософського твору про пуританське минуле Америки.

Відносна невидимість «У пущі» в Північній Америці певною мірою, хоча й не цілком, звісно, виправдана, адже в англійському перекладі Роксолани Стойко-Лозинської п'єса була опублікована лише у 2012 році. Вона з'явилася в «Антології сучасної української драматургії» за редакцією та вступним словом Лариси Залеської Онишкевич,²³² разом із перекладами п'єс восьми інших модерних українських драматургів, що, зрештою, є доречним нагадуванням про вкрай важливе значення перекладів у міжкультурних діалогах. Можна тільки сподіватися, що помітний і вагомий перекладацький доробок минулого в майбутньому розширюватиметься та осучаснюватиметься.

Життя ... і Лариса Косач-Квітка

Марта Богачевська-Хомяк

Шевченків Кобзар був моїм першим букварем під час наших воєнних мандрів, так що з раннього дитинства Шевченко став для мене не лиш текстом, а намацальним об'єктом. Рівночасно десь там, як подих, з'являлися з маминої пам'яті рядки поезій Лесі Українки. Школа почалась аж з упадком Райху. Роками пізніше, вже на грані дорослості, рідня Косачів виштовхнула мене в ширший український світ закордонних українців, що був тоді далеко, за синім океаном.

Виростала я у квітучий період еміграційного патріотизму. Українські воєнні скитальці, перетворившись із діпівців у переселених таборах УНРИ та новоствореного ОН, почали потрошки зживатися з краями з інших частин цілої великої України. Переселенчі табори в Західній Європі кинули українців із різних земель, суспільних клас і світоглядних переконань у переповнені обставини спільного життя. Реакції людей були різні — дехто вважав, що треба цілий табір зірвати на ноги вдосвіта, щоб велечно піднести прапори на центральній площі. Підстаркуваті пані воркотали про жакливу поведінку своїх нових краянів. А тут ще й навідувалися «хлопці з лісу» — Бог зна що за одні! Співжиття, нагальне та для всіх нове, приходило трудно. Бажання жити — і вижити, хто як міг — затемнювало будь-які воєнні травми. Робили хто що вмів чи хотів. Хто відновляв електричні дроти, хто — санітарку, хто кинувся організувати школи, хтось — набивати власні порожні жолудки чи кишені. Там удар'ялись і творилися контакти між самими українцями, що згодом у нових континентах злились у ще одну гілку України — діаспору та її культуру. До початку 1950-х, однак, вони знову змінили статус і стали «грінорами»²³³ гостинної, але дещо заскоченої української громади в США. Стара громада ледь-ледь ознайомлювалася із середніми та вищими прошарками США, а тут приїхали європейці зі своєю — вищою — культурою. Мало хто з тих двох груп справді цікавився Америкою, яка зрештою й не була їм легко доступною.

І так ми почали жити своїм життям, зі своїми програмами, героями. Щоправда, користувалися здобутками старої іміграції — церквами, школами, видавництвами, забезпеченими інституціями. Для нас це були нормальні явища життя: мало хто розумів, що церкві потрібні гроші на існування, що уряд, хоч не чинить утисків на наші окремі школи, також і не підтримує їх, навіть вимагаючи від них податків. Ми взялися творити власні організації, власні звичаї, такі як були у «старому Краю». Громаді особливо припали до вподоби т. зв. академії. Традиція могла походити від старшої Алчевської, котрій царат заборонив провадити школи, тож вона скликала культурні зібрання, академії, що складалися з одного чи двох докладів, музичного інтерлюдю й популярних тоді деклямацій. Мало хто й пам'ятав Алчевську, але її витвір легко перетасувався на широкі простори Америки. Це були публічні зібрання у пам'ять героїчної чи трагічної події або особи. Зміст швидко виробився — гимн, палке слово чи два, кілька рефератів, перемежованих музичними чи мистецькими виступами місцевих і приїжджих талантів. На закінчення прозвучали привіти від знаних людей і, в міру теми, резолюції чи проклямації. Піднесена публіка відспівала спільну пісню на закриття та рушила домів із чистим сумлінням, що виповнила громадський обов'язок.

Моє покоління, вже виховане у США, формувало свої угруповання та циклостилєві видання. З роками академії ці довжезні дієства робились нам до болю повторними й шаблонними. Як усі підлітки, ми взялися за критику старшого покоління. Я написала статейку, гостро критикуючи академії та їхній гурра-патріотизм. Статтю підхопила «Свобода» (тоді майже щоденник), а передрукував її Юрій Косач, небіж Лесі Українки. Це був короткотривалий період хрущовської відлиги, і Косач редагував журнал, фінансований УРСР і призначений українській еміграції, що ще не іменувала себе діаспорою. Так я виплеснула у вируючі українські води й без жадного зусилля виплила на Косачівські, мовляв, комунізуючи, неглибокі та нестійкі води. Доля Юрія Косача жалюгідна, якщо й не трагічна. Та його маленький редакційний жест дав мені поштовх не обмежуватися довкіллям.

Одним із м'ячиків, що ними еміграція перекидувалась, було засадниче питання «Чи визнавати існування Радянської України?» і споріднене «Чи користуватися з тих обмежених нагод, що вряди-годи з'являлись, контактувати з радянцями?». Дилема українців від початку СРСР. Нікому, хто прослухав бодай одну розповідь вихідців із Союзу, не доводилося захоплюватись його системою, а волонтерам до Союзу (раз у Союзі!) уже не випадало нагод вільно спілкуватися чи подорожувати. Спілкування з рідними, не завжди можли-

ве, обмежувалося до родини з малої букви. Справа контактів то втихала, то вибухала що кілька літ.

На вдумливий доробок Лесі Українки справа її родича не мала впливу. Одначе Леся, незмінно присутня на вищих щаблях народної пам'яті, рідко з'являлася в уважно розписаних святкуваннях визнаних героїв. У США її свята зазвичай були в заряді пань, хоча з участю широкої громади. Союз українок Америки (Українська народна ліга жінок Америки) видав друком збірку перекладів Лесі Українки пера Віри Рич і за редакцією Персівала Кунді, а в Клівленді, Штат Огайо, США спорудили пам'ятник Лесі Українці у міському парку культури. УВАН і НТШ спонсорували як видання, так і конференції на честь письменниці.

Творчість Лесі Українки було не так легко передати, як поезії Франка чи Шевченка. Образ письменниці не стояв поряд святих образів у скромних американських мешканнях так, як образ Шевченка чи Франка. До речі, культ Франка виник у Галичині ще за життя поета й легко перебрався з галицькими довоєнними емігрантами в Америку. Шанування Лесі Українки наростало поволі, але я вважаю, що саме вона була найкращою ланкою того нелегкого та непростішого єднання різних вихідців з українських територій поза Україною. Тобто Леся Українка стала народною героїнею.

Леся Українка, що за життя була би згіршена таким статусом, вивищилася поруч Шевченка та Франка героїчною постаттю людям, що прагнули героїв. Шевченка вже навіть не треба згадувати, він був закарбований у людській пам'яті українців. Леся ж проходила в народу пам'ять повільними кроками.

Я не претендую на знання творчості Лесі Українки, хоч зацікавлено чекаю на розмови про її творчість, що Антоновичівська лавреатка Оксана Забужко провела з Блаженнішим Верховним Архиєпископом і Київським патріархом Української католицької церкви, до американської гілки котрої належу й я.

Європа доби Лесі Українки мінялася зі швидкістю, що її консервативним опонентам здавалася головокружкою. Нам важливо зрозуміти, що для Лесі Українки та її найближчих Європа не була ціллю, до якої треба змагати. Леся була в повному розумінні слова європейкою своєї доби: усі аспекти її життя та творчості містилися в параметри тодішньої прогресивної культури. Сама вона знала не тільки переваги, а й слабкі грані тої культури, як інтимно знала й атрибути щоденного побуту, що уприємлювали життя європейців. Навіть кризи її життя модерні в значенні модерності половини, а не кінця XIX століття. Помимо трагізму особистого життя, екзистенціальна криза буття Лесею

Українку оминула. В добі, коли поширюються всякі «ізми», Леся виявляється самодостатньою, але не усамітненою.

Лесею, високоосвіченою на шедеврах європейської класичної гуманістики, керувало глибоко закорінене почуття обов'язку перед власною витонченою совістю: їй було багато дано, тому від неї вимагалось багато. За Лесиного життя це почуття охоплювало соціалістичні ідеї, ще не зведені до замкнених ідеологій і рухів. І в добрий прогресивний спосіб вона, як і решта однолітків Європи, поборливо споглядала на просвітницьку та суфразистську діяльність своєї матері в Товаристві київських дам і серед читацької публіки. Навіть осяг Пчілки в імперському русі жінок під час революції 1905 року був марним. Та й недооцінювала письменниця активності галицьких пань. Вони поділяли погляди як лібералів, так і перших соціалістів: жінкам потрібні рівні права, все решта розв'яжеться закономірно.

Сама Леся Українка поділяла погляди Драгоманова щодо неіснування т. зв. жіночого питання. І домагання панів Старої громади, що саме вона (і як молодша, і як секретар) повинна розносити повідомлення та манускрипти гористими ковзкими вулицями Києва. На такі побутові справи Леся Українка (на відміну від галичанок) досить зважала. Було як було, а до діла таки треба комусь взятися. І вона діяла в громадських інтересах, бо визнавала таку діяльність обов'язком кожного освіченого українця. Галичани, з якими інтелігенція Великої України щораз то глибше запізнавалась, поділяли ті прогресивні sentimenti, але в дещо відмінному ракурсі.

Соціалізм приходив до Галичини не як теорія, а через приземленішу Австро-Габсбурзьку призму. Та й Греко-католицька церква, зі своїми періодичними закликами праці для найменших, сприяла перетворенню революційних гасел 1848 року на просвітянщину та кооперативні рухи. Також католики, члени чи не найстаршої недержавної інституції Католицької церкви, що століттями відстоювала власну окремішність від різних держав, виробили більшу схильність до компромісу, до вміння лавірувати між важелями влади чи адміністрації — і світської, і церковної.

Розуміння потреби компромісу в щоденному житті навіть церкви — не згадуючи вже державних інтересів — наявно видно (маніфестується) в українських (київських) єпископів, які 1596 року прийняли в Бресті-Литовському церковну унію з Римом, щоб уникнути зростаючих зазіхань Московського царства. Москва, захищаючи права константинопольського патріярха, виборола собі свій Московський патріярхат. Галичани, що спершу гостро виступали проти унії київських побратимів, остаточно побачили перевагу далекого римського Папи над наближаючим зазіханням московських царів.

Коли, два століття згодом, Кирило-Методіївських братчиків цар Ніколай І позасилав то на Сибір, то в університети, то в хutorянський рай, а його наслідники вживали брутальніших і більш охоплюючих методів тиску проти українців, Галицька греко-католицька церква почала організовувати економічні кооперативи перше вдовам по священниках, а згодом будуючи Просвіти й сільські школи, обороняючи русько-українську мову. І хоч слаба квітка дрібная молодого отця Маркіяна Шашкевича повільно розросталася на бідненьких галицьких землях, громадські рухи в Галичині набирали організаційної стабільності та згодом переростали у політичні партії. Правда, мало хто з галицьких проводарів виробив такий широкий екуменічний погляд і таке вміння діяти політично, не ставши політиком, як митрополит Андрей Шептицький, але Галичина — сама розвиваючись — також слугувала рупором українській літературі та подіям.

Не применшуючи ані Лесиної європейськості, ані її модернізму (однак повністю абстрагуючись від будь-якої гадки про революцію в математиці початку ХХ віку), дві обставини в житті Лесі уможливили письменниці оминати головні кризи століття: екзистенціальну (життєву), гл. Кієркеґаард, Нітче й так далі, а ще ту, що її можна назвати життєвою кризою соціалізму в Імперії Романових, знану як «поворот марксизму до ідеалізму».

Родинні та географічні обставини — іронія долі й політики — не ставили перед письменницею модерної кризи секуляризації, тобто відношення людини до поняття Бога / Добра. Православна імперська церква (не без помічч кийських земляків Стефана Яворського та Феофана Прокоповича) перетворила східну християнську церкву на державну / імперську інституцію, головою якої був не патріарх, а цар / імператор, адмініструючи за допомогою світського (секулярного) обер (вищого) прокуратора. Таку державну інституцію було легше покинути, як протестантизм совісті та суворого Бога чи навіть католицизм із людським лицем Папи Лева ХІІІ.

При обговоренні інтелектуальних рухів, котрими жила інтелігенція, не слід забувати про відмінності головної суспільної реформи ХІХ віку на всіх теренах України — скасування панщини. На західних землях воно остаточно відбулося (формально вдруге) 1848 року. І згодом потягло за собою низку політичних, адміністративних і просвітянських змін. На розлогіх імперських теренах Романових повільність реформ 1860-х у наступних поколіннях проявлялася серіями терористичних акцій проти державної влади, але з ціллю покращити життя селян. Геополітичні амбіції великих європейських держав перепліталися впродовж століття з народно-визвольними рухами та зростом націоналізму. І хоч писалося про застій, для інтелігенції та середніх прошар-

ків європейського населення це був період зросту політичної свідомості й навіть ангажування.

Життєву кризу власного болісного та короткого життя Леся Українка сприймала на рівні античного з'єднання філософії й того, що згодом стало релігією, тобто ставлення людини до Бога, індивідуального чи представленого в церковній громаді. Та й секс для тої «Іскри полум'я» — так називалася збірка Лесиних творів в англійських перекладах Віри Рич і Персівала Кунді, видана друком Союзом українок Америки 1950 року, — не був сліпим гоном, а виявом реальної складності людського життя.

Соціалізм Леся Українка розглядала крізь уже класичну призму лібералізму її вуйка / дядька Михайла Драгоманова. На відміну від галичан, які мали приклад утілення практик, що їх можна би було назвати соціалістичними, державою чи навіть церквою, Леся приймала соціалізм у теорії. Леся Українка померла, не ввійшовши в кризу перелому століть. Вона не схилилася до втілення (імплементатії) соціалізму та не завдавала собі зайвого клопоту боротись (як Франко) із церковними чи державними інституціями, до яких не відчувала жадного відношення. Вона згортала їх в одне насильство над людиною, що демократія та людська порядність згодом поборе.

Лесі Українці, мабуть, дещо легше було сприймати можливість соціальних чи політичних змін без потреби радикальних всеохоплюючих переломів тим, що вона виростала в обставинах більш комфортних порівняно з інтелігентами, що походили з бідних сільських чи робітничих сімей. Її мати, Олена Пчілка, не тільки писала, а й діяла, оминаючи арешти. Вона ж і зуміла співпрацювати з упертою галичанкою Наталеною Кобринською. Разом, під благословенням Франка, жінки видали спільний (сьогодні вжито б усенаціональний) альманах творчості жінок — «Перший Вінок», хоча Кобринська хотіла простішу назву — «Жіночий Альманах». Пчілка, котру дехто тепер обмежує до її найбільш вдалого «проєкту», — Лесі Українки, таки насправді співпрацювала з окремими діячами та науковцями Галичини. Пчілка й намагалася зблизити Лесю Українку з галицьким середовищем, у котрому друкувалася. Але хоча й можна простежити багато подібностей у громадських поглядах Кобринської та Лесі Українки, віком і вдачами вони так різнилися, що це унеможливило будь-яку співдію. А Ольга Кобилянська занадто втілювала як галицькі побутові вади, так і галицькі способи їх поборювати, що й між тими письменницями, помимо спільності інтересів, не витворилась правдива приязнь. Одначе треба признати, що цей жіночий чотирикутник владних особистостей — Пчілка, Кобринська, Леся Українка та Кобилянська — зумів побороти світоглядіві й політичні розбіжності та закласти підвалини спіль-

ного українського жіночого руху. Та й не описаний повністю ще внесок тих жінок у заопання малої болотнистої річки Буг.

Перша світова війна поклала кінець «довгому» XIX століттю. І почала творити образ-міф мирної та доброзичливої передвоєнної культурної Європи. Ціла Європа істотно змінилася. «Культ Франка» витворився серед галицької молоді ще за життя Франка й перекочував із галицькими іммігрантами до Америки. В робітничих іммігрантських мешканнях на почесному місці висіли поряд ікона Богородиці та фотографія чи портрет Франка.

Леся Українка померла напередодні вибуху Першої світової війни. Їй довелося почекати до кінця Другої світової та розквіту жіночих організацій у США, щоб набути популярності в США.

Мабуть, моє безпечне життя, як і дешевий гурра-патріотизм еміграції й американських т. зв. антикомуністів, зробили з мене скептика щодо героїзму. Перед правдивими героями я схиляю голову. Але високо ціную тих не-героїв, які щоденною працею довгими роками без крику маніфестують віру у свій ідеал. Їх вважаю справжніми героями. В Україні вони завжди були, є й сьогодні — хоч не часто оспівані. Леся Українка могла б узяти патронат над ними.

Леся Українка залишається світлою іконою в народному іконостві, а не гаслом навіть на сучасних майданах. Більшість її творів не шаблонні та не надаються в легке перетворення на гасло чи лозунг. Тож закономірно, що аж тепер її творчість і життя набувають ширшого інтересу: Україна стає тою державою, у якій Леся Українка хотіла жити. Її творчість викарбовує людей, способних розбудовувати суспільство й державу. Така творчість не вмирає.

Бібліографія

- Ardis, Ann. *Modernism and Cultural Conflict, 1880–1922*. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2002.
- Bachelard, Gaston. *The Poetics of Space*. New York: Penguin Books, 2014.
- Beasley, Rebecca. *Russomania: Russian Culture and the Creation of British Modernism, 1881–1922*. New York: Oxford University Press, 2020.
- Bechhöfer, C. E. *Russia at the Crossroads*. London: Paul, Trench, Trubner & Co., 1916.
- . *A Wanderer's Log*. London: Mills & Boon, 1916.
- . «Letters from Russia». *The New Age*, February 25, 1915.
- . «Letters from Russia». *The New Age*, June 24, 1915.
- . «Letters from Russia». *The New Age*, July 1, 1915.
- . «Letters from Russia». *The New Age*, August 12, 1915.
- . «Letters from Russia». *The New Age*, October 7, 1915.
- . «Letters from Russia». *The New Age*, December 23, 1915.
- . «Translator's Introduction». In *Five Russian Plays with One from the Ukrainian*, translated by C. E. Bechhöfer, ix–xvi. London: Keagan Paul, Trench, Trubner & Co., 1916.
- Bercoff, Giovanna Brogi, Marko Pavlyshyn, and Serhii Plokyh, eds. *Ukraine and Europe: Cultural Encounters and Negotiations*. Toronto: University of Toronto Press, 2017.
- Bertens, Hans. *Literary Theory: The Basics*. London and New York: Routledge, 2014.
- Bilachevsky, N. «The Peasant Art of Little Russia (The Ukraine)». Translated by V. Stepanowsky. In *Peasant Art in Russia*, edited by Charles Holme, 15–34. London: The Studio, 1912.
- Bobrinsky, Vladimir. «Religious Persecution in Galicia». *The Times of London*, April 10, 1912.

- Bohachevsky-Chomiak, Martha. *Feminists Despite Themselves: Women in Ukrainian Community Life, 1884–1939*. Edmonton: Canadian Institute of Ukrainian Studies, 1988.
- Byron, George Gordon. *Don Juan*. Project Gutenberg of Australia. Доступ від 2 червня 2021: <http://gutenberg.net.au/ebooks07/0700141h.html#aii>.
- Eco, Umberto. *The Role of the Reader: Explorations in the Semiotics of Texts*. Bloomington: Indiana University Press, 1979.
- Fish, Stanley. «Interpreting the Variorum». In *Twentieth-Century Literary Theory*, edited by K. M. Newton, 203–209. London: Macmillan, 1997.
- Foucault, Michel. «Of Other Spaces». *Diacritics* 16, no. 1 (Spring 1986): 24–25.
- Fox, Inman. *La invención de España: Nacionalismo Liberal e Identidad Nacional*. Madrid: Cátedra, 1997.
- Głowiński, Michał. *Dzieło wobec odbiorcy: szkice z komunikacji literackiej*. Kraków: Universitas, 1998.
- González-Hontoria, Guadalupe, Angel Luis Fernaz Chamón, Consolación González Casarrubios, Timón Tiemblo, María Pía Padilla Montoya, Carmen González Pena, María Luisa. «El animal como protagonista en los Carnavales españoles». Доступ від 2 червня, 2021: https://repositorio.uam.es/bitstream/handle/10486/8209/44693_2.pdf?sequenc.
- Grabowicz, George G. «Prologue. Ukrainian Literature and Europe: Aporias, Asymmetries, and Discourses». In *Ukraine and Europe*, edited by Giovanna Brogi Bercoff, Marko Pavlyshyn, and Serhii Plokhyy, 17–41. Toronto: University of Toronto Press, 2017.
- Haleta, Olena. «‘Joanna the Wife of Chuza’ by Lesya Ukrainka as a New Model of Communication in Modern Ukrainian Literature». *Przestrzenie Teorii* 36 (2021): 291–309. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM.
- Illytzyk, Oleh S. «Institutionalizing ‘Europe’: Imperial High Culture and the Ukrainian Intelligentsia from Gogol’ to Khvyľovyĭ». In *Ukraine and Europe*, edited by Giovanna Brogi Bercoff, Marko Pavlyshyn, and Serhii Plokhyy, 319–339. Toronto: University of Toronto Press, 2017.

- Iser, Wolfgang. *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1980.
- Izquierdo Ruiz, José María. «Heinrich Heine, amigo de España». *La Nueva España*, August 20, 2011. Доступ від 2 червня 2021: <https://mas.lne.es/cartasdeloslectores/carta/35319/heinrich-heine-amigo-espana.html>.
- Kaczynski, Richard. *Perdurabo: The Life of Aleister Crowley*. Berkeley, CA: North Atlantic Books, 2010.
- Levitzky, Vasil. «The Literature of the Ukraine». Translated by P. Selver. *The New Age*, December 31, 1914.
- Masnenko, Vitaliy. «Modelyuvannya 'derzhavnytskoyi shkoly' V'yacheslava Lypynskoho: myslytel v systemi intelektualnykh merezh». In *Istoryk i Vlada*, edited by Iryna Kolesnyk, 327–372. Kyiv: Institute for the History of Ukraine, 2016.
- Miller, H. J. *Topographies*. Stanford: Stanford University Press, 1995.
- O'Connor, Frank. *The Lonely Voice: A Study of the Short Story*. Brooklyn, NY: Melville House, 2004.
- Okipniuk, Volodymyr, and Dmytro Kozlov. «Volodumyr Mursky — the UNR Government-in-exile Representative in Istanbul». *Istorychna Pravda*, September 17, 2018. Доступ від 29 серпня 2021: <https://www.ispravda.com.ua/eng/articles/2018/09/17/152846/>.
- Orage, A. R. (as R. H. C.). «Readers and Writers». *The New Age*, December 14, 1914.
- Payne, Stanley. *Spain: A Unique History*. Madison: University of Wisconsin Press, 2011.
- Raffalovich, George. «A Correction». *The New Age*, March 25, 1915.
- . «The Darkest Russian Bogey». *The New Age*, September 24, 1914.
- . «The Fate of Eastern Galicia». *The New Age*, September 17, 1914.
- . «The Future of the Ukraine». *The New Age*, October 23, 1913.
- . *Hearts Adrift*. London: Francis Griffith, 1912.

- . «The Internal Condition of Russia». *The New Age*, September 30, 1915.
- . «Letters from Russia». *The New Age*, October 14, 1915.
- . «Marlborough and a Crown». In *Memorandum on the Ukrainian Question in Its National Aspect*, by Yaroslav Fedorchuk. Translated by George Raffalovich. London: Francis Griffiths, 1914.
- . «Russia and the Ukraine». *The New Age*, May 3, 1917.
- . «Ruthenians and Poles». *The Saturday Review*, August 12, 1917.
- . «Tarass Shevchenko». *The New Age*, April 8, 1915.
- . «The Ukraine». *The New Age*, April 10, 1913.
- . «The Ukraine and Prussia». *The New Age*, February 25, 1915.
- . «The Ukraine and the Small Nations». *The New Age*, January 14, 1915.
- . *The Oxford Companion to Edwardian Fiction 1900–1914*. Edited by Sandra Kemp, Charlotte Mitchell, and David Trotter, 332. Oxford: Oxford University Press, 2002.
- Rudnyckyj, J. B. «The First English Translation of L. Ukrainka». *Promin* 4, no. 7 (July 1963): 19.
- Rybicka, Elżbieta. *Geopoetyka: przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*. Kraków: Universitas, 2014.
- Saunders, David. «Britain and the Ukrainian Question (1912–1920)». *The English Historical Review* 103 (1988): 40–68.
- Selver, P. «Russian Culture». *The New Age*, January 21, 1915.
- Shevchenko, Taras. «Katerina». Translated by S. Volska and C. E. Bechhöfer. *The New Age*, March 18, 1915.
- . «Zapovit». Translated by Peter Selver. *The New Age*, April 1, 1915.
- Skrypka, Tamara. «Pershyi pereklad dramatychnoho tvoriv Lesi Ukrayinky anhliskoyu movoyu». Доступ від 28 серпня 2021: <https://www.t-skrypka.name/LUkrainka/FirstEnglTransl.html>.

- Söder, Hans-Peter. «Disease and Health as Contexts of Modernity: Max Nordau as a Critic of Fin-de-Siècle Modernism». *German Studies Review* 14, no. 3 (1991): 473–494.
- Soja, E. W. «Taking Space Personally». In *The Spatial Turn: Interdisciplinary Perspectives*, edited by B. Warf and S. Arias, 11–35. London and New York: Routledge, 2009.
- Stefanik, Vasil. «The Burglar». Translated by George Raffalovich. *The New Age*, December 10, 1914.
- Stepankowsky, Vladimir. «Religious Persecution in Galicia». *The Times of London*, April 29, 1912.
- Sullivan, Robert. «Bechhöfer (Roberts), Carl-Eric (1894–1949)». *Modernist Journals Project*. Доступ від 24 серпня 2021: <https://modjourn.org/biography/Bechhoefer-roberts-carl-erich-1894-1949/>.
- Tarnawsky, Maxim. «Traditional or Modern, Nativist or Foreign, Ukrainian or European: The Roots of Ivan Nechui-Levyts'kyi's Antimodernism». In *Ukraine and Europe: Cultural Encounters and Negotiations*, edited by Giovanna Brogi Bercoff, Marko Pavlyshyn, and Serhii Plokhly, 269–282. Toronto: University of Toronto Press, 2017.
- Tompkins, Jane. *Sensational Designs: The Cultural Work of American Fiction, 1790–1860*. Oxford: Oxford University Press, 1986.
- Tuan, Yi-Fu. «Space and Place: Humanistic Perspective». *Progress in Geography* 6 (1974): 211–252.
- Tyson, Lois. *Critical Theory Today*. London and New York: Routledge, 2015.
- Ukrainka, Lesya. «The Babylonian Captivity». Translated by S. Wolska and C. E. Bechhöfer. *The New Age*, May 27, 1915.
- Woolf, Virginia. *On Being Ill*. London: Hogarth Press, 1930.
- Zubrytska, Maria. «Mirrors, Windows and Maps: The Topology of Cultural Identification in Contemporary Ukrainian Literature». *Slavic and East European Journal* 50, no. 3 (Fall 2006): 403–408.
- Агеева, Віра. *Поетеса зламу століть: творчість Лесі Українки в постмодерній інтерпретації*. Київ: Либідь, 1999.

- Боговин, Ольга. «Критична рецепція драми Лесі Українки “Камінний господар” у XX–XXI століттях: історіографічні питання». *Наукові записки Національного університету “Острозька академія”. Серія Філологічна* 41 (2014): 202–206.
- Галета, Олена. «На полі крові: драма умовчання». *Волинь філологічна: текст і контекст* 22 (2016): 25–37.
- Гозенпуд, Абрам. *Поетичний театр (драматичні твори Лесі Українки)*. Київ: Радянський письменник, 1947.
- Грицай, Остап. «Фенікс Еспанії (Лопе де Вега)». *Вістник* 1 (1936): 8–17.
- Донцов, Дмитро. «Санчо Панца в нашій дійсності». *Вістник* 7–8 (1934): 575–601.
- Драй-Хмара, Михайло. «Леся Українка». У *Літературно-наукова спадщина*, 35–151. Київ: Смолоскип, 2002.
- Євшан, Микола. «Леся Українка». У *Критика. Літературознавство. Есеїстика*, 153–159. Київ: Основи, 1998.
- . «Леся Українка». У *Критика. Літературознавство. Есеїстика*, 160–163. Київ: Основи, 1998.
- Журавська, Іда. *Леся Українка і зарубіжні літератури*. Київ: Видавництво Академії наук, 1963.
- Забужко, Оксана. *Notre Dame D’Ukraine: Українка в конфлікті міфологій*. Київ: Факт, 2007.
- Згамбаті, Емануела. «Італія Михайла Коцюбинського та Лесі Українки: два обличчя одного міфу». *Всесвіт*. Доступ від 2 червня 2021: <http://www.vsesvit-journal.com/old/content/view/341/41/>.
- Зеров, Микола. «Леся Українка». У *Твори у двох томах*, т. 2, 359–400. Київ: Дніпро, 1990.
- Зубрицька, Марія. *Ното legends: читання як соціокультурний феномен*. Львів: Літопис, 2004.
- Козій, Дарія. «Проблема трагічної провини у драматичних творах Лесі Українки. Форми трагізму у Лесі Українки». У *Глибинний етос:*

- Нариси з літератури і філософії*, 139–163. Торонто; Нью-Йорк; Париж; Сідней: Українська Вільна Академія Наук, 1984.
- Косач-Кривинюк, Ольга. *Леся Українка: хронологія життя і творчості*. Нью-Йорк: Українська Вільна Академія Наук, 1970.
- Кухар, Роман. *До джерел драматургії Лесі Українки*. Ніжин: Видавництво Ніжинського державного педагогічного університету, 2000.
- Мазяр, Ольга. «Етнообраз Франції в епістолярній та критичній спадщині Лесі Українки». *Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Серія Філологічна* 37 (2013): 185–187.
- Мірошниченко, Людмила. *Над рукописами Лесі Українки: нариси з психології творчості та текстології*. Київ: Наукова думка, 2001.
- Ненадкевич, Євген. «Українська версія світової теми про Дон Жуана в історико-літературній перспективі». У *Леся Українка. Твори*, ред. Борис Якубський, т. 11, 7–42. Київ: Книгоспілка, 1929.
- Павличко, Соломія. *Дискурс модернізму в українській літературі*. Київ: Либідь, 1997.
- Поліщук, Ярослав, і Анатолій Криловець, ред. «Камінний господар» Лесі Українки і феномен Середньовіччя. Рівне: Перспектива, 1998.
- Поліщук, Ярослав. *Міфологічний горизонт українського модернізму: літературознавчі студії*. Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 1998.
- Реда, Марта. «Образ Дон Жуана у творчості Лесі Українки у контексті європейської донжуаніани». *Roczniki Humanistyczne* LIV-LV, z. 7 (2006–2007): 83–95.
- Романов, Сергій. «Леся Українка — Антон Чехов: Психологія, доля, покликання». *Слово і час* 2 (2011).
- Розумний, Ярослав. «Від севільського ошуканця до українського Дон Жуана». *Слово і час* 6 (1993): 25–29.
- Соловей, Елеонора. «Драматичний етюд Лесі Українки “Йоганна, жінка Хусова”». У *Українка Леся. Драми та інтерпретації*, 458–468. Київ: Наукова думка, 2011.

Українка, Леся, Оксана Забужко, і Бл. С. Шевчук. *Апокриф*. Вибране. Київ: Комора, 2020.

Українка, Леся. *Йоганна, жінка Хусова*. У *Зібрання творів у дванадцяти томах*, т. 5, 158–200, 320–321. Київ: Наукова думка, 1976.

———. *Йоганна, жінка Хусова: чистовий автограф*, 3.VI.1909. Київ: Інститут літератури ім. Т. Шевченка НАН України.

———. *Йоганна, жінка Хусова: чорновий автограф*, 3.VI.1909. Київ: Інститут літератури ім. Т. Шевченка НАН України.

———. *Листи. 1875–1897*. Київ: Комора, 2016.

———. *Листи. 1876–1897*. Київ: Комора, 2016.

———. *Листи. 1897–1902*. Київ: Комора, 2016.

———. *Листи. 1898–1902*. Київ: Комора, 2016.

———. *Листи. 1898–1903*. Київ: Комора, 2016.

———. *Листи. 1903–1913*. Київ: Комора, 2016.

———. *Над морем (оповідання)*. У *Зібрання творів у дванадцяти томах*, т. 7. Київ: Наукова думка, 1976.

———. *Новейшая общественная драма*. У *Зібрання творів у дванадцяти томах*, т. 8. Київ: Наукова думка, 1977.

———. *Одержима: чорновий автограф*, 18.I.1901. Київ: Інститут літератури ім. Т. Шевченка НАН України.

———. *Повне академічне зібрання творів*, т. II. Київ: Комора + Смолоскип, 2021.

———. *Повне академічне зібрання творів*, т. III. Київ: Комора + Смолоскип, 2021.

———. *Повне академічне зібрання творів*, т. IV. Київ: Комора + Смолоскип, 2021.

———. *Повне академічне зібрання творів*, т. V. Київ: Комора + Смолоскип, 2021.

- . *Повне академічне зібрання творів*, т. VII. Київ: Комора + Смолоскип, 2021.
- . *Повне академічне зібрання творів*, т. VIII. Київ: Комора + Смолоскип, 2021.
- . *Повне академічне зібрання творів*, т. XIV. Київ: Комора + Смолоскип, 2021.
- . *Твори: у 12 т.* За заг. ред. В. Якубського. Київ: Книгоспілка, 1927–1930. Т. 7.
- . *Твори: у 12 т.* За заг. ред. В. Якубського. Київ: Книгоспілка, 1927–1930. Т. 8.
- Українка, Леся. *Повне академічне зібрання творів: у 14 томах*. Київ: Інститут літератури ім. Т. Шевченка НАН України, 2021.
- Франко, Іван. «Леся Українка». У *Зібрання творів у п'ятдесяти томах*, т. 31, 271. Київ: Наукова думка, 1981.
- Фуко, Мішель. *Рождение клиники*. Москва: Смысл, 1998.
- Чикаленко, Ганна. «Сід, національний герой Еспанії». *Вістник* 1 (1937): 17–25.
- Читомо. «В Україні офіційно презентували повне зібрання творів Лесі Українки у 14-ти томах». 25 лютого 2021. <https://chytomo.com/v-ukraini-ofitsijno-prezentuvaly-povne-zibrannia-tvoriv-lesi-ukrainky-u-14-ty-tomakh/>.
- Шерех, Юрій. «Театр Лесі Українки чи Леся Українка в театрі?». У *Пороги і заборіжжя*, т. 1, 379–389. Харків: Фоліо, 1998.
- Якубський, Борис. «Йоганна, жінка Хусова». У *Леся Українка. Твори*, т. 8, 45–53. Київ: Книгоспілка, 1927.

Примітки

- 1 Леся Українка. *Листи. 1876–1897*. (Київ: Видавничий дім «Комора», 2016), с. 103.
- 2 Там само, с. 168.
- 3 Там само, с. 118.
- 4 Леся Українка. *Листи. 1876–1897*. (Київ: Видавничий дім «Комора», 2016), с. 304.
- 5 Леся Українка. *Листи. 1903–1913*. (Київ: Видавничий дім «Комора», 2018), с. 211–212.
- 6 Леся Українка. *Листи. 1898–1902*. (Київ: Видавничий дім «Комора», 2017), с. 265.
- 7 Там само, с. 269.
- 8 Там само, с. 503.
- 9 Леся Українка. *Листи. 1903–1913*. (Київ: Видавничий дім «Комора», 2018), с. 337.
- 10 Леся Українка. *Листи. 1876–1897*. (Київ: Видавничий дім «Комора», 2016), с. 480.
- 11 Леся Українка. *Листи. 1898–1902*. (Київ: Видавничий дім «Комора», 2017), с. 267.
- 12 Соломія Павличко. *Дискурс модернізму в українській літературі*. (Київ: Либідь, 1997), с. 86.
- 13 Леся Українка. *Листи. 1898–1902*. (Київ: Видавничий дім «Комора», 2017), с. 228, 234, 276.
- 14 Там само, с. 299.
- 15 Там само, с. 399.
- 16 Там само, с. 303, 307.
- 17 Леся Українка. *Листи. 1898–1902*. (Київ: Видавничий дім «Комора», 2017), с. 392–393.
- 18 Леся Українка. *Листи. 1898–1902*. (Київ: Видавничий дім «Комора», 2017), с. 519.
- 19 Леся Українка. *Листи. 1876–1897*. (Київ: Видавничий дім «Комора», 2016), с. 408.
- 20 Леся Українка. *Листи. 1876–1897*. (Київ: Видавничий дім «Комора», 2016), с. 94.
- 21 Леся Українка. *Листи. 1903–1913*. (Київ: Видавничий дім «Комора», 2018), с. 44.
- 22 Virginia Woolf, *On Being Ill*. (London: Hogarth Press, 1930), с. 32.

- 23 Іван Франко. «Леся Українка», у *Зібрання творів у п'ятдесяти томах* (Київ: Наукова думка, 1981), т. 31, с. 271.
- 24 Там само, с. 55.
- 25 Іван Франко. «Леся Українка», т. 31. с. 266.
- 26 Там само, с. 266.
- 27 Див. Hans-Peter Söder. «Disease and Health as Contexts of Modernity: Max Nordau as a Critic of Fin-de-Siècle Modernism», *German Studies Review* 14, no. 3 (1991), с. 476.
- 28 Оксана Забужко. «Notre Dame d'Ukraine» *Українка в конфлікті міфологій*. (Київ: Факт, 2007), с. 81.
- 29 Леся Українка. *Листи. 1898–1902*, с. 32.
- 30 Там само.
- 31 Леся Українка. *Листи. 1898–1902*, с. 35.
- 32 Там само, с. 431.
- 33 Там само, с. 464.
- 34 Леся Українка. *Листи. 1898–1903*, с. 200.
- 35 Мішель Фуко. *Рождение клиники* (Москва: Смысл, 1988), с. 288.
- 36 Леся Українка. *Листи. 1903–1913*, с. 102.
- 37 Леся Українка. *Листи. 1897–1902*, с. 358.
- 38 Там само, с. 398.
- 39 Michel Foucault. «Of Other Spaces» // *Diacritics*. 1986. Vol. 16, No. 1. p. 24.
- 40 Michel Foucault. «Of Other Spaces» // *Diacritics*. Vol. 16, No. 1 (Spring, 1986). p. 24–25.
- 41 Леся Українка. *Листи. 1876–1897*, с. 82–83.
- 42 Там само, с. 100.
- 43 Там само, с. 133.
- 44 Леся Українка. *Твори: у 12 томах*, т. 7. с. 73.
- 45 Там само, с. 83.
- 46 Леся Українка. *Листи. 1876–1897*, с. 57.
- 47 Леся Українка. *Листи. 1898–1902*, с. 77.

- 48 Там само, с. 87.
- 49 Українка Леся. «Над морем» (оповідання) // *Леся Українка. Зібрання творів у дванадцяти томах*. Київ: Наукова думка, 1976. т. 7. с. 159.
- 50 Леся Українка. *Листи. 1875–1897*. с. 471.
- 51 Див.: Сергій Романов. «Леся Українка — Антон Чехов: Психологія, доля, покликання» // *Слово і час*. 2011. №2.
- 52 Там само, с. 188.
- 53 Там само, с. 189.
- 54 Showalter E. Introduction // *Daughters of Decadence: Women Writers of the Fin de Siècle* / ed. by E. Showalter. New Brunswick, N. J.: Rutgers University Press, 1993, p. viii–ix.
- 55 Лист до Ольги Кобилянської від 8(21).ІІІ.1913 // *Леся Українка. Листи: 1903–1913*. Київ: Комора, 2018, с. 663.
- 56 Косач-Кривинюк О. Перебування Лесі Українки в Луцьку // *Спогади про Лесю Українку. Т. 1* / автор проекту та відповідальний редактор Тамара Скрипка. Нью-Йорк — Київ: Темпора, 2016, с. 141.
- 57 Тут і далі прозові тексти Лесі Українки цитуються з виданням: *Українка Л. Зібрання творів: у 12 т. Т. 7. Прозові твори. Перекладна проза* / упоряд. та прим. Т. Г. Третяченко; ред. тому Н. О. Вишневська; редкол.: Є. С. Шаблійовський (голова) та ін. Київ: Наукова думка, 1976, с. 566.
- 58 Леся Українка. *Листи: 1898–1902*. Київ: Комора, 2017, с. 180.
- 59 Див.: Гундорова Т. *Femina Melancholica: Стат'я і культура в гендерній утопії Ольги Кобилянської*. Київ: Критика, 2002, с. 271.
- 60 Forward S. Introduction // *Dreams, Visions and Realities: An Anthology of Short Stories by Turn-of-the-Century Women Writers*, p. viii.
- 61 Леся Українка переклала з італійської на українську «Божественну комедію» Данте Аліґ'єрі, а саме частину «Пекло», пісню 5, у якій ідеться про нещасливих коханців Франческу та Паоло.
- 62 Батлер Дж. *Фрейми війни. Чиї життя оплакують?* Київ: Медуза, 2016, с. 38.
- 63 Див.: Щукіна І. «Голосні струни» Лесі Українки: Музика в рядках і між ними // *Слово і час*. 2016. № 2. с. 10–17; Мірошниченко Л. *Леся Українка. Життя і тексти* / передм. М. Коцюбинської. Київ: Смолоскип, 2011, с. 86–111.

- 64 Showalter E. *The Female Malady: Women, Madness, and English Culture, 1830–1980*. New York: Penguin Books, 1985, p. 3.
- 65 Переклад з італійської Євгена Дроб'язка.
- 66 Foucault M. *Madness and Civilization: A History of Insanity in the Age of Reason* / trans. from the French by R. Howard. New York: Vintage books, 1988, p. 30.
- 67 Foucault M. *Madness and Civilization: A History of Insanity in the Age of Reason* / trans. from the French by R. Howard. New York: Vintage books, 1988, p. 30.
- 68 Квітка К. На роковини смерті Лесі Українки // *Спогади про Лесю Українку* / вид. 2-ге, доп. Київ: Дніпро, 1971, с. 241.
- 69 Агеева В. *Поетеса зламу століть. Творчість Лесі українки в постмодерній інтерпретації: монографія*. Київ: Либідь, 1999, с. 51.
- 70 Подібна ситуація із зміною гендерних ролей є прикметною для оповідання Менделя Розенбаума «Великдень у тюрмі», яке Леся Українка переклала українською 1902 року. Оповідання написано від імені жінки Наді, котра вже 10 років сидить у в'язниці внаслідок політичних переслідувань.
- 71 Див.: Showalter E. *The Female Malady: Women, Madness, and English Culture, 1830–1980*. New York: Penguin Books, 1985, p. 312 та Showalter E. *Sexual Anarchy: Gender and Culture at the Fin de Siècle*. London: Virago, 1992, p. 242.
- 72 Showalter E. *The Female Malady: Women, Madness, and English Culture, 1830–1980*. New York: Penguin Books, 1985, p. 164.
- 73 Леся Українка. *Повне академічне зібрання творів*. т. XIV, с. 326–327.
- 74 У цьому розділі наведено переопрацьований есей 'Subverting the Canon of Patriarchy: Lesya Ukrainka's Revisionist Mythmaking', опублікований у виданні *Los Angeles Review of Books* 25 лютого 2021, <https://lareviewofbooks.org/article/subverting-the-canon-of-patriarchy-lesya-ukrainkas-revisionist-mythmaking/>.
- 75 Alicia OStriker. *The Thieves of Language: Women Poets and Revisionist Mythmaking* // *Signs*. Vol. 8, No. 1 (Fall, 1982), с. 68–90 (с. 69, 71).
- 76 Там само, с. 72.
- 77 Українка Леся. *Повне академічне зібрання творів*. т. IV. с. 131.
- 78 Українка Леся. *Повне академічне зібрання творів*. т. II. с. 14.
- 79 Українка Леся. *Повне академічне зібрання творів*. т. II. с. 44.

- 80 Леся Українка. *Повне академічне зібрання творів*. т. III. с. 310.
- 81 Гільда Дулітл. «Euridice» <https://www.poetryfoundation.org/poems/51869/eurydice-56d22fe6d049d>.
- 82 Леся Українка. *Повне академічне зібрання творів*. т. III, с. 328.
- 83 Леся Українка. *Повне академічне зібрання творів*. т. III, с. 328.
- 84 Леся Українка. *Повне академічне зібрання творів*. т. III. с. 328.
- 85 У цьому розділі наведено переопрацьований есей 'Lesia Ukrainka — Restoring a Ukrainian Icon', опублікований у виданні *By Line Supplement* 27 серпня 2023, <https://www.bylinesupplement.com/p/lesia-ukrainka-restoring-a-ukrainian-icon>.
- 86 Леся Українка. *Повне академічне зібрання творів*. т. VII. с. 402.
- 87 Читомо, 25 лютого 2021, <https://chytomo.com/v-ukraini-ofitsijno-prezentuvaly-povne-zibrannia-tvoriv-lesi-ukrainky-u-14-ty-tomakh/>.
- 88 Леся Українка. *Повне академічне зібрання творів*. т. III. с. 307.
- 89 Леся Українка. *Повне академічне зібрання творів*. т. XIV. с. 323.
- 90 Пропонована стаття становить авторську україномовну версію англomовної публікації: Haleta, Olena. «Joanna the Wife of Chuza» by Lesya Ukrainka as a New Model of Communication in Modern Ukrainian Literature // *Przestrzenie Teorii. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM*, 2021. Vol 36. p. 291–309.
- 91 Див. Михайло Драй-Хмара. «Леся Українка» // Михайло Драй-Хмара. *Літературно-наукова спадщина*. — Київ: Наукова думка, 2002, с. 35–151; Зеров Микола. «Леся Українка» // Микола Зеров. *Твори у двох томах: том 2*. Київ: Дніпро, 1990, с. 359–400; Леся Українка. *Твори: у 12 т.* Київ: Книгоспілка, 1927–1930 та ін.
- 92 Див. Юрій. Шерех. «Театр Лесі Українки чи Леся Українка в театрі?» // Юрій Шерех. *Пороги і запоріжжя: том 1*. Харків: Фоліо, 1998, с. 379–389; Дмитро Козій. «Проблема трагічної провини у драматичних творах Лесі Українки. Форми трагізму у Лесі Українці» // Дмитро Козій. *Глибинний етос: Нариси з літератури і філософії*. Торонто; Нью-Йорк; Париж; Сідней: Видання курсів Українознавства ім. Юрія Липи в Торонто, 1984, с. 139–163 та ін.
- 93 Див. Ярослав Полішук. *Міфологічний горизонт українського модернізму: літературознавчі студії*. Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 1998; Віра Агеева. *Поетеса зламу століть: творчість Лесі Українки в постмодерній інтерпретації*. Київ: Либідь, 1999; Оксана Забужко. «*Notre Dame D'Ukraine*»: Українка в конфлікті міфологій.

- Київ: Комора, 2007; Леся Українка. *Драми та інтерпретації*. Київ: Книга, 2011; Леся Українка. *Повне академічне зібрання творів: у 14 томах*. Луцьк: Волинський національний університет імені Лесі Українки, 2021 та ін.
- 94 Умберто Еко. *Роль читача: дослідження з семіотики текстів* / пер. з англ. Мар'яни Гірняк. Львів: Літопис, 2004, с. 104.
 - 95 Див. Олена Галета. «Леся Українка. Вавилонський полон: Дві ремарки до одної драми»; «Леся Українка. На руїнах: Дві розв'язки до одної драми» // *Леся Українка. Драми та інтерпретації* / упор. Віра Агеєва. Київ: Книга, 2011, с. 75–82, 103–110; Галета Олена. «На полі крові: драма умовчання» // *Волинь філологічна: текст і контекст: зб. наук. пр. Вип. 22: Універсум Лесі Українки*. Луцьк: Східноєвропейський національний університет ім. Лесі Українки, 2016, с. 25–37.
 - 96 Леся Українка. «Одержима»: *чорновий автограф*, 18.I.1901. Київ: Інститут літератури ім. Т. Шевченка НАН України, фонд 2, од. зб. 799, арк. 14.
 - 97 Елеонора Соловей. «Драматичний етюд Лесі Українки “Йоганна, жінка Хусова”», с. 461.
 - 98 Борис Якубський. «Йоганна, жінка Хусова» // *Леся Українка. Твори: том 8*. Київ: Книгоспілка, 1927, с. 45–53.
 - 99 Там само.
 - 100 Микола Євшан. *Леся Українка* // *Микола Євшан. Критика. Літературознавство. Есеїстика*. Київ: Основи, 1998, с. 160.
 - 101 Леся Українка. *Листи 1903–1913*, с. 448.
 - 102 Там само, с. 630–631.
 - 103 Там само, с. 550.
 - 104 Там само, с. 550–551.
 - 105 Микола Драй-Хмара. *Леся Українка*, с. 139.
 - 106 Леся Українка, Оксана Забужко, Святослав Бл. Шевчук. *Апокриф. Вибране*. Київ: Комора, 2020, с. 70.
 - 107 Михайло Драй-Хмара. *Леся Українка*, с. 105.
 - 108 Оксана Забужко. *Notre Dame D'Ukraine*, с. 230.
 - 109 Леся Українка, Оксана Забужко, Святослав Бл. Шевчук. *Апокриф. Вибране*, с. 80.
 - 110 Елеонора Соловей. *Драматичний етюд Лесі Українки «Йоганна, жінка Хусова»*, с. 464.

- 111 Віра Агеева. *Поетеса зламу століть*, с. 233.
- 112 Леся Українка. *Новейшая общественная драма* // Леся Українка. *Повне академічне зібрання творів в 14 томах*. Том 7: *Літературно-критичні та публіцистичні статті*. Луцьк: Волинський національний університет імені Лесі Українки, 2021, с. 202.
- 113 Див. Леся Українка. *Йоганна, жінка Хусова: чорновий автограф*, 3.VI.1909. Київ: Інститут літератури ім. Т. Шевченка НАН України. 2/783.
- 114 Див. Леся Українка. *Йоганна, жінка Хусова: чистовий автограф*, 3.VI.1909. Київ: Інститут літератури ім. Т. Шевченка НАН України. 2/782.
- 115 Леся Українка. *Йоганна, жінка Хусова: чорновий автограф*, арк. 14.
- 116 Там само, с. 15.
- 117 Там само.
- 118 Там само.
- 119 Там само.
- 120 Там само, с. 16.
- 121 Там само.
- 122 Там само, с. 24–25.
- 123 Там само, с. 16.
- 124 Елеонора Соловей. *Драматичний етюд Лесі Українки «Йоганна, жінка Хусова»*, с. 461.
- 125 Леся Українка. *Йоганна, жінка Хусова* // *Повне академічне зібрання творів*. Том 3: *Драматичні твори (1909–1911)*. — Луцьк: Волинський національний університет імені Лесі Українки, 2021, с. 165.
- 126 Там само, с. 179.
- 127 Там само, с. 183.
- 128 Борис Якубський. *Йоганна, жінка Хусова*. с. 46.
- 129 Леся Українка. *Листи 1903–1913*. с. 667.
- 130 Борис Якубський. *Йоганна, жінка Хусова*. с. 47.
- 131 Леся Українка. *Листи 1903–1913*. с. 595.
- 132 Там само, с. 672.
- 133 Bachelard, Gaston. *The Poetics of Space*. New York: Routledge, 2014. p. 133.

- 134 Там само, с. 103.
- 135 Див. Ewa Rybicka. *Geopoetyka: przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*. Kraków: Universitas, 2014. p. 15.
- 136 Див. Edward W. Soja *Taking Space Personally // The Spatial Turn. Interdisciplinary Perspectives* / ed. by Barney Warf, Santa Arias S. London; New York: Routledge, 2009. p. 19.
- 137 Леся Українка. *Йоганна, жінка Хусова*. с. 168, 169, 176.
- 138 Там само, с. 176.
- 139 Див. Harvey J. Miller. *Topographies*. Stanford: Stanford University Press, 1995. p. 7.
- 140 Див. Yi-Fu Tuan. *Space and Place: Humanistic Perspective // Progress in Geography*. 1974. VI. p. 213.
- 141 Леся Українка. *Йоганна, жінка Хусова*, с. 183.
- 142 Див. Леся Українка. *Листи 1903–1913*, с. 666.
- 143 Леся Українка. *Листи 1903–1913*, с. 567.
- 144 Див. Ольга Косач-Кривинюк. *Леся Українка: хронологія життя і творчості*. Нью-Йорк: [Друком Вид. Спілки «Гомін України»], 1970, с. 834.
- 145 Елеонора Соловей. *Драматичний етюд Лесі Українки «Йоганна, жінка Хусова»*, с. 459.
- 146 Юрій Шерех. *Театр Лесі Українки чи Леся Українка в театрі?*, с. 382.
- 147 Там само, с. 388.
- 148 Леся Українка. *Листи 1903–1913*, с. 666.
- 149 Леся Українка. *Йоганна, жінка Хусова*, с. 164.
- 150 Там само, с. 163.
- 151 Там само, с. 178.
- 152 Там само, с. 183.
- 153 Марія Зубрицька. *Ното legens: читання як соціокультурний феномен*. Львів: Літопис, 2004. с. 202.
- 154 Умберто Еко. *Роль читача*. с. 100.
- 155 Микола Євшан. *Леся Українка*, с. 153.

- 156 Див. Оксана Забужко. *Notre Dame D'Ukraine*, с. 175–177.
- 157 Wolfgang Iser. *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*. Baltimore: Johns Hopkins University Press Baltimore 1980, p. 34.
- 158 Див. Stanley Fish. *Interpreting the Variorum* // K. N. Newton. *Twentieth-Century Literary Theory*. London: Macmillan Education, 1997. p. 207.
- 159 Hans Bertens. *Literary Theory in basics*. London; New York: Routledge, 2014, p. 96.
- 160 Michał Głowiński. *Dzieło wobec odbiorcy: szkice z komunikacji literackiej*. Kraków: Universitas, 1998, p. 54.
- 161 Lois Tyson. *Critical Theory Today*. — London; New York: Routledge, 2015, p. 168.
- 162 Jane Tompkins. *Sensational Designs: The Cultural Work of American Fiction 1790–1860*. — Oxford: Oxford University Press, 1986, p. 200.
- 163 Зрамбати, онлайн-ресурс: <http://www.vsesvit-journal.com/old/content/view/341/41/>.
- 164 Ольга Мазяр. «Етнообраз Франції в епістолярній та критичній спадщині Лесі Українки». *Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Серія Філологічна* 37 (2013): 185–187.
- 165 Payne, Stanley. *Spain: A Unique History*. Madison: University of Wisconsin Press, 2011, p. 5.
- 166 Payne, Stanley. *Spain: A Unique History*. Madison: University of Wisconsin Press, 2011, p. 6.
- 167 Payne, Stanley. *Spain: A Unique History*. Madison: University of Wisconsin Press, 2011, p. 6.
- 168 Fox, Inman. *La invención de España: Nacionalismo Liberal e Identidad Nacional*. Madrid: Cátedra, 1997.
- 169 Дмитро Донцов. «Санчо Панца в нашій дійсності». *Вістник* 7–8 (1934): 575–601. с. 575– 601.
- 170 Ганна Чикаленко. «Сід, національний герой Еспанії». *Вістник* 1 (1937): 17–25. с. 7–25.
- 171 Грицай, Остап. «Фенікс Еспанії (Лопе де Вега)». *Вістник* 1 (1936): 8–17, с. 8–17.
- 172 Забужко, Оксана. *Notre Dame D'Ukraine: Українка в конфлікті міфологій*. Київ: Факт, 2007, с. 415– 417, 451–452, 483–496.
- 173 Izquierdo Ruiz, інтернет-ресурс.
- 174 Леся Українка, 2021, т. 8, с. 181–182.

- 175 Леся Українка, 2021, т. 8, с. 182.
- 176 Gabilondo, p. 147.
- 177 Леся Українка, 2021, т. 8, с. 191.
- 178 Леся Українка, 2021, т. 8, с. 195.
- 179 Леся Українка, 2021, т. 8, с. 195.
- 180 Леся Українка, 2021, т. 8, с. 216.
- 181 Леся Українка, 2021, т. 8, с. 217.
- 182 Леся Українка, 2021, т. 8, с. 217.
- 183 Леся Українка, 2021, т. 8, с. 218.
- 184 Леся Українка, 2021, т. 8, с. 219.
- 185 Леся Українка, 2021, т. 8, с. 221.
- 186 González-Hontoria, Guadalupe, Angel Luis Fernaz Chamón, Consolación González Casarrubios, Timón Tiemblo, María Pía Padilla Montoya, Carmen González Pena, María Luisa. «El animal como protagonista en los Carnavales españoles»: https://repositorio.uam.es/bitstream/handle/10486/8209/44693_2.pdf?sequence=7, p. 7.
- 187 Див. монолог Атта Тролля: Леся Українка, 2021, т. 8, с. 201–204.
- 188 Леся Українка, 2021, т. 4, с. 67.
- 189 Леся Українка, 2018, с. 592.
- 190 Леся Українка, 2018, с. 592.
- 191 Леся Українка, 2018, с. 663.
- 192 Леся Українка, 2021, т. 4, с. 140.
- 193 Леся Українка, 2021, т. 4, с. 141.
- 194 Євген Ненадкевич. «Українська версія світової теми про Дон Жуана в історико-літературній перспективі». У *Леся Українка. Твори*, ред. Борис Якубський, т. 11, 7–42. Київ: Книгоспілка, 1929.
- 195 Іда Журавська. *Леся Українка і зарубіжні літератури*. Київ: Видавництво Академії наук, 1963.
- 196 Ярослав Розумний. «Від севільського ошуканця до українського Дон Жуана». *Слово і час* 6 (1993): 25–29.

- 197 Ярослав Полішук. *Міфологічний горизонт українського модернізму: літературознавчі студії*. Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 1998.
- 198 Роман Кухар. *До джерел драматургії Лесі Українки*. Ніжин: Видавництво Ніжинського державного педагогічного університету, 2000.
- 199 Марта Реда. «Образ Дон Жуана у творчості Лесі Українки у контексті європейської донжуаніани». *Roczniki Humanistyczne* LIV–LV, z. 7 (2006–2007): 83–95.
- 200 Ольга Боговин. «Критична рецепція драми Лесі Українки “Камінний господар” у XX–XXI століттях: історіографічні питання». *Наукові записки Національного університету “Острозька академія”. Серія Філологічна* 41 (2014): 202–206.
- 201 Леся Українка, 2021, т. 5, с. 333.
- 202 Леся Українка, 2021, т. 4, с. 73.
- 203 Леся Українка, 2021, т. 4, с. 105.
- 204 Леся Українка, 2021, т. 4, с. 71.
- 205 Вугон, інтернет-ресурс.
- 206 Леся Українка, 2021, т. 4, с. 104.
- 207 Леся Українка, 2021, т. 4, с. 68.
- 208 Леся Українка, 2021, т. 4, с. 72.
- 209 Леся Українка, 2021, т. 4, с. 85.
- 210 Леся Українка, 2021, т. 4, с. 90.
- 211 Леся Українка, 2018, с. 666.
- 212 Леся Українка, 2018, с. 592.
- 213 Леся Українка, 2021, т. 4, с. 114.
- 214 Леся Українка, 2021, т. 4, с. 127.
- 215 Леся Українка, 2021, т. 4, с. 139.
- 216 Леся Українка, 2021, т. 4, с. 86.
- 217 Леся Українка, 2021, т. 4, с. 121.
- 218 Леся Українка, 2018, 673.
- 219 Лист до М.П. Косача, 8–10 грудня 1989 р., Колодяжне. *Леся Українка. Повне академічне зібрання творів у чотирнадцяти томах. Том 11. Листи (1876–1896)*. Київ, 2021. С. 86.

- 220 *Леся Українка. Повне академічне зібрання творів у чотирнадцяти томах. Том 8. Переклади: поезія, проза, драма, публіцистика та інше.* Київ, 2021. С. 100.
- 221 Carl Eric Bechthoffer, translation and introduction, «Five Russian Plays With One From The Ukrainian», New York, E.P. Dutton and Company, 1916, p. xiv.
- 222 Carl Eric Bechthoffer, translation and introduction, «Five Russian Plays With One From The Ukrainian», New York, E.P. Dutton and Company, 1916, p. xvi.
- 223 *Spirit of Flame: A Collection of the Works of Lesya Ukrainka.* Translated by Percival Cundy. Foreword by Clarence A. Manning. New York: Bookman Associates, 1950.
- 224 Ivan Franko. *The Poet of Western Ukraine: Selected Poems.* Translated by Percival Cundy. Edited by Clarence A. Manning. New York: Philosophical Library, 1948.
- 225 Lesya Ukrainka. *Selected Works, Life and Work* by Constantine Bida. Toronto: UofT Press, 1968.
- 226 Taras Shevchenko. *Song Out of Darkness: Selected Poems.* Translated by Vera Rich, preface by Paul Selver. Critical Essay by W.K. Matthews, introduction and notes by V. Svoboda. London: The Mitre Press, 1961.
- 227 *The Ukrainian Poets 1189–1962.* Translated by C.H. Andrusyshen and Watson Kirkconnell. Toronto: UofT Press, 1963.
- 228 *Their Land: An Anthology of Ukrainian Short Stories.* Edited by Michael Luchkovich, preface by Clarence A. Manning, introduction by Luke Luciwi, biographical sketches by Bohdan Krawciw. New York: Svoboda Press, 1964.
- 229 Mary Skrypnyk. *A Heritage For Today and Tomorrow.* Toronto: Kobzar Pub., 1971.
- 230 Lesya Ukrainka. *Hope.* Translated by Gladys Evans. Kyiv: Dnipro, 1975.
- 231 Lesya Ukrainka. *Forest Song.* Translated by Gladys Evans. Kyiv: Dnipro, 1985.
- 232 *An Anthology of Modern Ukrainian Drama. Compiled, edited, and with introductory essays by Larissa M.L. Zaleska Onyshkevych.* Edmonton: CIUS Press, 2012.
- 233 Грінори — власники так званої «зеленої карти», тобто американської посвідки на легальне тимчасове проживання з дозволом на працю.