

**სამეცნიერო შრომები**

**Наукові праці**

**Scientific Proceedings**

**XIV**

**ТБІЛІСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ  
ІВАНЕ ДЖАВАХІШВІЛІ**

**ІНСТИТУТ УКРАЇНІСТИКИ**

**РВНЗ КРИМСЬКИЙ ГУМАНІТАРНИЙ УНІВЕРСИТЕТ**

**НАУКОВІ**

**ПРАЦІ**

**(до 100-річчя від дня смерті Лесі Українки)**

**XIV**

Тбілісі 2014

ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო  
უნივერსიტეტი

უკრაინისტიკის ინსტიტუტი

ყირიმის სახელმწიფო ჰუმანიტარული უნივერსიტეტი

## სამეცნიერო

## შრომები

(მიღწეული ლესია უკრაინკას გარდაცვალებიდან  
100 წლისთავისადმი)

XIV



უნივერსიტეტის  
გამომცემლობა

**IVANE JAVAKHISVILI TBILISI STATE UNIVERSITY**

**INSTITUTE OF UKRAINIAN STUDIES**

**CRIMEAN STATE HUMANITARIAN UNIVERSITY**

**SCIENTIFIC**

**PROCEEDINGS**

(Dedicated to the centenary of Lesya Ukrainka's death)

**XIV**

Tbilisi 2014

**მთავარი რედაქტორი: ოთარ ბაქანიძე**

**სარედაქციო კოლეგია:**

დარეჯან თვალთვაძე

ნანა გაფრინდაშვილი

სვეტლანა კოჩერგა

ნინო ნასყიდაშვილი

ივანე მჭედელაძე

სოფიო ჩხატარაშვილი

**Редакційна колегія:**

Дареджан Твалтвადзе

Нана Гапріндашвілі

Світлана Кочерга

Ніно Наскідашвілі

Іване Мчедელაძე

Софіо Чхатарашвілі

2013 წელს შესრულდა ასი წელი ლესია უკრაინკას გარდაცვალებიდან. ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის ჰუმანიტარულ მეცნიერებათა ფაკულტეტისა და უკრაინისტიკის ინსტიტუტის ერთობლივი ძალისხმევით დაიგეგმა საერთაშორისო სამეცნიერო კონფერენცია. კონფერენციაში ჩაერთო კიევის ტარას შევჩენკოს სახელობის ნაციონალური უნივერსიტეტი, ყირიმის ჰუმანიტარული უნივერსიტეტი, ლესია უკრაინკას სახელობის აღმოსავლეთ ევროპის ნაციონალური უნივერსიტეტი (ქ. ლუცკი), ჟიტომირის სახელმწიფო უნივერსიტეტი, რივნოს სახელმწიფო ჰუმანიტარული უნივერსიტეტი. საერთაშორისო კონფერენცია ჩატარდა თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტში 1 და 2 აგვისტოს.

უკრაინისტიკის ინსტიტუტმა დასაბუქდად მოამზადა სამეცნიერო კონფერენციის მასალები, რომელიც ჰუმანიტარულ მეცნიერებათა ფაკულტეტის ხელშეწყობით ხორციელდება.

წინამდებარე სამეცნიერო შრომების კრებულში შეტანილია კონფერენციაზე წაკითხული მოხსენებები. კრებული განკუთვნილია ფილოლოგიური მეცნიერებების პრობლემებით დაინტერესებულ მკითხველთათვის.

2013 року виповнилося 100 літ із дня смерті Лесі Українки. Загальними зусиллями факультету гуманітарних наук та Інституту україністики Тбіліського державного університету імені Іване Джавахішвілі була запланована міжнародна наукова конференція. Співорганізаторами конференції виступили Київський національний університет імені Тараса Шевченка, РВНЗ "Кримський гуманітарний університет" (м. Ялта), Східноєвропейський національний університет імені Лесі Українки (м. Луцьк), Житомирський державний університет, Рівненський гуманітарний університет. Міжнародна конференція відбувалася у Тбіліському державному університеті 1 та 2 серпня 2013 року.

Інститут україністики підготував матеріали наукової конференції для друку, що відбувається за підтримки факультету гуманітарних наук.

У запропонований збірник наукових праць внесені доповіді, прочитані на міжнародній конференції. Збірник адресований читачам, зацікавленим проблемами філологічних наук.

© ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 2014

*ფილოლოგიის მეცნიერებათა დოქტორი,  
ივ. ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო  
უნივერსიტეტი, უკრაინისტიკის ინსტიტუტი  
(თბილისი, საქართველო)*

## **ლესია უკრაინკას შემოქმედებითი მოღვაწეობა ქუთაისში**

ლესია უკრაინკა (ლარისა პეტროს ასული კოსაჩი) უკრაინული ლიტერატურის გამოჩენილი წარმომადგენელია.

დიდი და მძიმე გზა განვლო პოეტმა, სანამ უკრაინაში ფეხადგმული გოგონა საქართველოში დაასრულებდა თავის სიცოცხლეს როგორც პოეზიის სამეფოში – პარნასში აღზევებული მგოსანი.

მგოსნის ცხოვრება და მოღვაწეობა რამდენადმე საქართველოსთან იყო დაკავშირებული. საქართველოში – თბილისში, თელავში, ხონსა და ქუთაისში შექმნა მხატვრული ნაწარმოებები, რომლებმაც მისი სახელი საერთაშორისო ლიტერატურულ ასპარეზზე გააჟღერეს.

1910 წლის ოქტომბერში ლესია უკრაინკა ქუთაისში ცხოვრობდა და მოღვაწეობდა.

ქუთაისურმა ზაფხულმა, გაცოცხლებულმა წარმტაცმა ბუნებამ, საინტერესო ხალხთან შეხვედრებმა მგოსანში გააღვივეს შემოქმედებითი ნაღვერდალი. ამდენი ხნის დუმილის შემდეგ კვლავ ამეტყველდა პოეტის მუზა და მთელი ხმით იმღერა სიცოცხლისა და სიყვარულის ჰიმნი. 1911 წლის ივლისში, სულ რაღაც თორმეტიოდე დღეში ლესია უკრაინკამ შექმნა უკვდავი დრამატული ნაწარმოები „ტყის სიმღერა“.

ავტორმა მას უწოდა დრამა-ფეერია. ამ ფილოსოფიურ-პოეტურ დრამაში ხდება უჩვეულო მოვლენები, სადაც ადა-

მიანებთან ერთად მოქმედებენ ზღაპრული პერსონაჟები. ფეერია ფრანგული სიტყვაა, რომელიც წარმოიქმნა სიტყვიდან „ფეია-ფერია“, რაც პირდაპირი გაგებით ნიშნავს თეატრალურ ან საცირკო დადგმას მითურ-ზღაპრულ სიუჟეტზე.

ლესია უკრაინკას დიდი სურვილი ჰქონდა თავის ნაწარმოებებში გამოეყენებინა ხალხური ზნე-ჩვეულებები და თქმულებები, გადმოცემები. „ტყის სიმღერის“ შექმნამდე, ჯერ კიდევ ბავშვობაში მას იზიდავდა ხალხური შემოქმედება, ფოლკლორი. იგი გატაცებით ეცნობოდა ძველ თქმულებებსა თუ ხალხურ თქმებს, ხალხის ცხოვრების სულიერ სამყაროს.

ლესია უკრაინკა ახალგაზრდობაშივე კრებდა და ინერდა ხალხური შემოქმედების ნიმუშებს. კლიმენტ კვიტკასთან დაახლოების შემდეგ მან ეს საქმიანობა უფრო ინტენსიურად წარმართა. 1902 წელს კიევეში მათ გამოსცეს კრებული „ბავშვთა თამაშობანი, სიმღერები და ზღაპრები ვოლინის გუბერნიის, კოველის, ლუცკის და ნოვოგრად-ვოლინსკის მაზრებისა, შეკრებილი ლარისა კოსაჩის მიერ. მუსიკა ჩაინერა კ. კვიტკამ.“ ხოლო 1908 წელს ლესია უკრაინკამ მოაწყო ფოლკლორული ექსპედიცია პოლტავშიჩინაში, სადაც ფოლკლორისტმა თ. კოლესმა ფონოგრაფზე ჩაინერა უკრაინული ხალხური ფიქრები, მათ შორის ცნობილი კობზარის მიხაილო კრავჩენკოს რეპერტუარი. ამ დროისათვის თვით ლესიამ ჩაინერა კობზარი გნატ გონჩარენკო. ამ მუშაობის შედეგები „უკრაინული ხალხური ფიქრების მელოდები“ ორ ნაწილად (1910-1913) გამოქვეყნდა ლვოვში.

ლესია უკრაინკა შემდგომაც გულმოდგინედ მუშაობდა ხალხური სიმღერების შეკრებაზე. მოგროვილი მასალა მხოლოდ მისი გარდაცვალების შემდეგ 1917-1918 წლებში გამოქვეყნდა სათაურით – „ხალხური მელოდები ლესია უკრაინკას ხმაზე ჩაინერა და შეადგინა კლიმენტ კვიტკამ.“



აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ ყველა ეს პუბლიკაცია დიდი შენაძენი იყო უკრაინული ფოლკლორისტიკისათვის.

აი, ასეთ დიდ ინტერესს იჩენდა მგოსანი უკრაინული ფოლკლორისადმი. ღრმა ინტერესი და გატაცება ემჩნეოდა მას ხალხური გადმოცემების, თქმულებებისა თუ ლეგენდებისადმი. პოეტი იმასხოვრებდა, ისრუტავდა ყოველივეს, რაც ზღაპრულ-რეალურ, საიდუმლოებით მოცულ სამყაროსა თუ მოვლენებთან იყო დაკავშირებული.

ეს დაგროვილი ცოდნა-ინფორმაცია პოეტმა გამოიყენა დრამა-ფეერიის „ტყის სიმღერა“ შექმნის პროცესში. „ტყის სიმღერა“ აღიარებული შედეგურია ლესია უკრაინკას შემოქმედებაში. ეს ნაწარმოები ჭეშმარიტად ხალხურია, უპირველესად სილამაზის, სიყვარულის ხალხური გაგებით. ესაა ნაწარმოები სიცოცხლის, სიყვარულის, სილამაზის ჰარმონიულობისა და მწერლის მშობელი უკრაინელი ხალხის უკვდავებაზე.

„ტყის სიმღერა“ პოეტის დრამატული შემოქმედების ზენიტია. იგი შთაგონებულია უკრაინული ხალხური შემოქმედებით, უკრაინელი ხალხის გმირული ცხოვრება-სწრაფვით სიმართლისა და სინათლისაკენ.

XX საუკუნის დამდეგს ბევრი მწერალი და საერთოდ ხელოვანი ხალხური ხელოვნების სახეებსა და ფორმებს იყენებდა თავის შემოქმედებაში. მითოლოგიით დაინტერესება გამონკეული იყო ხელოვნების არა მხოლოდ განახლების სურვილითა და მოთხოვნილებით, არამედ თვით ხელოვანების დაინტერესებით „ადამიანთა ფსიქიკის საიდუმლოებათა“ ამოხსნით, ადამიანთა ფსიქიკის საიდუმლო კუნჭულებში ჩანვდომის სურვილით, უცნობის, ამოუხსნელის გადმოცემის სურვილით.

XX საუკუნის დასაწყისში, უკრაინული ლიტერატურა, რომელიც განვითარების დასავლეთევროპული გზით მიემართებოდა, დაინტერესდა მეცნიერებისა და ხელოვნების სფეროში დამკვიდრებული სიახლეებით, ახალი მიმდინარეობებით.

ლესია უკრაინკას დრამა-ფეერია შეიქმნა უკრაინულ ფოლკლორულ-მითოლოგიურ, ხალხურ წყაროებზე დაყრდნობით, შეიქმნა პოეტური და ტრაგიკული დრამა ადამიანების მაღალ და სპეტაკ ოცნებაზე, მათ სწრაფვაზე სილამაზისა და მშვენიერებისადმი, ჭეშმარიტი სიყვარულისადმი.

დრამა-ფეერია „ტყის სიმღერა“ უკრაინული და მსოფლიო ლიტერატურის მნიშვნელოვანი ნაწარმოებია. მასში აირეკლა მწერლის ფიქრთა კორიანტელი, სახეთა პოეტურობა, რეალურობისა და ფანტაზიის ჰარმონიული ერთიანობა.

დრამაში პოეტი სვამს და ცდილობს გადაწყვიტოს სიკვდილ-სიცოცხლის, სიყვარულისა და სიძულვილის, ერთგულებისა და ღალატის მარადიული პრობლემა. ამავე დროს დრამა-ფეერიას აქვს კიდევ ისეთი პრობლემა, რომელიც დღეს განსაკუთრებით მწვავედ ჟღერს – ესაა ადამიანისა და ბუნების ურთიერთობის ტრაგიკულობის, ბუნებისადმი ადამიანის დამოკიდებულების პრობლემა.

დრამა-ფეერიის ერთ-ერთი მთავარი კონფლიქტია მარადიული წინააღმდეგობა ადამიანის მაღალ მოწოდებასა და ყოველდღიურობის წვრილმანს შორის, რომელიც ადამიანთა სულის პოეზიას ხშირად ანგრევს.

ამ ფილოსოფიურ-პოეტურ ქმნილებაში მოქმედებენ ორი სამყაროს წარმომადგენლები – ადამიანები და ბუნების, სამყაროს არსებანი. დრამაში მოქმედი გმირების სახეები ავტორს აღებული აქვს ხალხური თქმულებებიდან და რეალური ცხოვრებიდან. თავის მხრივ, ფანტასტიკური სახეები კეთილსა და ბოროტ ძალებს წარმოადგენენ. აქ არიან უკრაინული ხალხური მითოლოგიის გმირები: ტყისა და ველის ფერიები, ტყისკაცი, წყლისკაცი, ქაჯი, „ის, ვინც ანგრევს ჯებირებს“, „ის, ვინც კლდეში ზის“ და სხვები. ეს მითოლოგიური სახეები დრამაში სიმბოლური შინაარსით ივსებიან. ტყისა და წყლის სამყარო გაცოცხლებულია. ისინი თავისი ცხოვრებით

ცხოვრობენ. ესაა მხოლოდ, მათ სიკეთისა და ბოროტების თავისი გაგება აქვთ. ისინი, ამავე დროს, „დაჯილდოებული“ არიან ადამიანების ხასიათის, ბუნების ზოგიერთი თვისებით.

მწერალი იყენებს ხალხურ გადმოცემებს ტყის პერსონიფიცირებული ძალების შესახებ და თავის ნაწარმოებში ამ ძალებს უშუალოდ ახვედრებს, აკავშირებს ცოცხალ ადამიანებს: ჭაბუკ ლუკაშს, ძია ლევს და სხვებს.

„ტყის სიმღერაში“ ორი სანწყისის – კეთილი და ბოროტი სანწყისის – ურთიერთბრძოლის, შერკინების სურათია წარმოდგენილი. დრამის ყოველი მოქმედი გმირი, ცოცხალი ადამიანი თუ თქმულებიდან ამოსული, ორ ერთიმეორის სანინააღმდეგო ძალას წარმოადგენს. ერთი მათგანია თავისუფლების მოყვარული, ნათელი ძალა, რომელიც იმარჯვებს ბნელზე, ბოროტებაზე, კეთილი ძალა – რომელიც ამარცხებს ანგარებას და კერძომესაკუთრულ ინტერესებს, ხოლო მეორე – სიავისა და ბოროტების გამომხატველი ძალა, რომელიც ყოველი მშვენიერებისა და ჭეშმარიტად ადამიანურის მოსპობას ლამობს.

ლესია უკრაინკა მისი დიდებული წინამორბედების, პუშკინის, გოგოლისა და შევჩენკოს, კოციუბინსკისა თუ სხვათა მსგავსად შესანიშნავად ახერხებს ფანტასტიკურისა და რეალურის ურთიერთშერწყმას, აღწევს რეალური, ადამიანური გრძნობებისა თუ განწყობილებების გადმოცემას.

ფოლკლორულ-მითური, ზღაპრული მასალა ლესია უკრაინკამ ორგანულად გადაამუშავა საკუთარ სულში და ფილოსოფიურად გაიაზრა, განაზოგადა იგი. ამიტომაცაა, რომ „ტყის სიმღერა“ აღიქმება, როგორც ნათელი ჰუმანური იდეალების უკვდავება. დრამა-ფეერიის ფილოსოფიურ-ფსიქოლოგიური კონფლიქტი წარმოჩენილია ორი მხარის დაპირისპირებაში – მაღალ პოეტურ ოცნებასა და პრაქტიციზმით შეზღუდული სოფლის მოსახლეობის რეალურ ცხოვრებას შორის.

ბუნების სამყაროს ძალებთან კონტაქტში შედიან ვოლინელი მცხოვრებლები – ახალგაზრდა ლუკაში, მისი ბიძა ლევი, ლუკაშის დედა, ახალგაზრდა ქალი კილინა.

ლესია კარგად იცნობდა ვოლინის ბუნებასა და ადამიანებს, რამაც მას საშუალება მისცა შეენიშნა ის საერთო, რაც მათ აერთიანებდათ, აგრეთვე ისიც, რაც მათთვის არ იყო მისაღები. ადამიანებსა და ტყის არსებებს შორის ურთიერთდამოკიდებულება ნაწარმოებში იძლევა კონფლიქტის წარმოშობის საბაბს, რაც ლესია უკრაინკამ გამოიყენა დრამა-ფეერიის სიუჟეტში. სწორედ ამ კონფლიქტში იხსნება ორივე მხარის წარმომადგენლების ხასიათები და ამ პროცესში ხდება ავტორის ჩანაფიქრის რეალიზაცია.

რაც შეეხება დრამა-ფეერიის კომპოზიციას. დრამა-ფეერია ავტორმა წარმოადგინა პროლოგით და სამი მოქმედებით. ნაწარმოების ლერძი მავკასა და ლუკაშს შორის ინტიმური გრძნობების, მათი ურთიერთობის პროცესია. ნაწარმოების სწორად გაგებაში გვეხმარება ავტორისეული ვრცელი რემარკები, რაც ხელს უწყობს მკითხველს, უფრო ღრმად ჩაიხედოს მოქმედი გმირების სულში და რეალურად წარმოიდგინოს მათი განცდები.

პროლოგში მოქმედების დრო ადრეული გაზაფხულია, როდესაც ბუნება იღვიძებს. მოქმედების არეა – ვოლინის ტყე-ველი და მის შუაგულში აღმართული საუკუნოვანი მუხა. ტყის ნაპირის გასწვრივ და მინდორზე ამწვანებულია პირველი ოთხკუთხა მცენარე... ჰყვავის ენძელა და იელი. ხეები ჯერ კიდევ შიშველია, მაგრამ მათ უკვე უხვად გამოუღიათ კვირტები, რომლებიც სადაცაა უნდა გაიშალონ. ბუნებას ჯერ კიდევ სძინავს, მაგრამ იგრძნობა, რომ მალე გამოიღვიძებს. გაისმის ნაწარმოების ერთ-ერთი მთავარი გმირის, ლუკაშის სალამურის გულში ჩამწვდომი ხმა, „ნაზი, ხუჭუჭა, როგორც ის ვითარდება, ისე ვითარდება ყველაფერი ტყეში“ (უკრაინკა, 1971:472).

პროლოგში დახატულია ის გარემო, სადაც უნდა განვითარდეს მოქმედება. პირველ მოქმედებაში ტყიდან პატარა ტაფობზე გამოდიან ძია ლევი და მისი ძმისშვილი ლუკაში. ლევი ხანდაზმული, დარბაისელი კაცია. ლუკაში ლამაზი, ტანადი ახალგაზრდაა, თვალეში რალაც ბავშვური უციმციმებს (უკრაინკა, 1971:472).

ასეთი გარემო შეუმზადა ავტორმა თავისი დრამა-ფერის მთავარ გმირებს პირველი შეხვედრისათვის, როდესაც პირველი ნაბიჯები უნდა გადადგან ერთმანეთთან დასაახლოვებლად მავკამ და ლუკაშმა. ლესია უკრაინკამ მთელი ბუნება ჩართო, აამოქმედა ამ ახალგაზრდების გრძნობების გასალვიძებლად და შესანიშნავი ფონი შეუქმნა მათი სიყვარულის დასაწყისს. ამ დროს ჩაისახება მავკასა და ლუკაშის სიყვარული. მკითხველის თვალწინ გადაიშლება მათი სულის, მათი სიყვარულის პოეტურობა.

მავკას ლუკაში შეუყვარდება. სამუდამოდ. იბადება სიყვარული ახალგაზრდებს შორის. ბუნება თავისებურად რეაგირებს ამაზე. სიხარულით ეხმაურება მათ სიყვარულს. „ლუკაშის გაზაფხულის სიმღერას, – წერს თავის რემარკაში ავტორი, – ეხმაურება ჯერ გუგული, შემდეგ ბუღბუღი. უფრო წარმტაცად იფურჩქნება ველური ვარდი. უფრო თეთრად ელვარებს ძახველის ყვავილები. სინითლე ემატება კუნელს. უფოთლო, შავი გლერძიც კი შლის ნაზ ყვავილებს. მოჯადოებული მავკა ნელა ირწევა, იღიმება, ცრემლიან თვალეში კი სევედა უჭვივის“.

ასე გადაეცემა მავკასა და ლუკაშის განცდები ბუნებას, ასეთი რეაქცია აქვს მას ამ ახალგაზრდებში დაბადებული გრძნობის მიმართ. ბუნება იზიარებს მათ სიხარულს და მიესალმება მას თავისებურად.

მავკას ასეთი განცდა არასოდეს ჰქონია. მისთვის ეს უცნაური მოვლენაა. ლუკაშის მიერ გამოთლილი სალამურის ნაზმა

ხმამ ზამთრის ძილისაგან გამოაღვიძა მავკა და აუჩქროლა გული. ლუკაშის კოცნაზე მავკა წამოიძახებს – „ოი, ვარსკვლავი ჩამივარდა გულში“. საინტერესოა მავკას მონოლოგი, რომელსც იგი მოქმედების დასასრულს წარმოთქვამს, როდესაც ლუკაში გადის სცენიდან და მავკა მარტო რჩება:

ნეტავი მალე ნახვიდე ლამევ.  
არ კი გენყინოს! ჯერ დღით სიამე  
და სიხარული მე ხომ არ ვიცი  
ისეთი, შენთან რომ განმიცდია.  
ძენწავ, რადა გაქვს სევდის იერი?  
ხედავ, დობილო, ვარ ბედნიერი!  
*(თარგმნა რაჟდენ გვეტაძემ)*

მავკა გულს გადაუშლის ბუნებას, იგი ხომ შეყვარებულია, ფიქრობს და ღელავს თავის სიყვარულზე, რომლის მსგავსი მას არ განუცდია. მას აღელვებს ტირიფის ცრემლები:

ტყევე, ჩემო მამავ, მირჩიე რამე,  
როგორ შევკვეცო ფრთები ამ ლამეს?  
ლამე მოკლეა, ლოდინი – გრძელი.  
რა მელის: შვება თუ დარდი მწველი?

მავკას მონოლოგები მკითველს საშუალებას აძლევს ჩაიხედოს ყმანვილი ქალის გულში, ამოიცნოს მისი შინაგანი სამყარო, იგრძნოს ის მუხტი, რომელიც ღრმა დრამატულ განწყობას ქმნის და გასდევს მთელ ნაწარმოებს.

მავკაში წმინდა სიყვარულმა იფეთქა ახალგაზრდა ვაჟკაცის ლუკაშის მიმართ. ლუკაში უბრალო, სოფლის ჩვეულებრივი მცხოვრებია, ადამიანთა სამყაროს წარმომადგენელი.

მავკა ლუკაშის სიყვარულის გამო სთმობს ტყის სამეფოს, რომელთანაც მთელი არსებით იყო დაკავშირებული და სა-

დაც მთელი თავისი ცხოვრება გაატარა. მავკა დგამს ამ ნაბიჯს, მიუხედავად იმისა, რომ ბუნება ამის წინააღმდეგია, ამაზე მიანიშნებენ მას ტირიფის ცრემლები თუ ძენის სევდის იერი. მავკა მიდის ადამიანებთან. მავკას ჰყავს, როგორც თვითონ უწოდებს, ბაბუა, ტყისკაცი, რომელიც აფრთხილებს მას, რომ ადამიანები სასტიკნი, დაუნდობელნი არიან, ბუნებას უდიერად, უხეშად ექცევიან. ტყისკაცი ცდილობს, შთააგონოს მავკას, რომ მას, ბუნების შვილს, თავისიანად არასოდეს მიიღებენ და აღიარებენ:

ადამიანთა ცქერა, თუნდ შორით,  
ტყის ასულთათვის სახიფათოა.

ეუბნება ტყისკაცი მავკას. „გაერთე ქართან, მთისჭაბუკთან, ტყე, წყალი, ქარი, მაღალი მთები ყველა მოხიბლე“, მაგრამ გთხოვ, შვილო

ადამიანთა ერიდო გზა-კვალს.  
უსიხარულო არის მათი გზა.  
იქ ყველა ზიდავს თავის სევდის ტვირთს,  
ერიდე ამ გზას. თუ ერთხელ მაინც  
შედექი მასზე, დაკარგავ შვებას!

ტყისკაცი ცდილობს შეაგნებინოს მავკას, რომ ადამიანებთან მისვლით იგი ყველაფერს დაკარგავს, მათ შორის თავისუფლებას. „მე კი მსურს, მიყვარს თავისუფლება“, ეუბნება იგი მავკას. მაგრამ სიყვარული იმდენად ძლიერი გრძნობა აღმოჩნდა, რომ მავკა ყოველგვარი მოსაზრებებისა და დასაბუთების წინააღმდეგ წავიდა. მან არ მიიღო, არ გაიზიარა არავისი რჩევა, აზრი და წავიდა ლუკაშთან. ეს იყო მავკას ტრაგიკული ნაბიჯი. იგი განერიდა მის მშობლიურ ტყეს და ადამიანებთან წავიდა, თანაც ცუდ ადამიანებთან, მაგრამ მა-

ინც ადამიანებთან. იქ დაატყდა კიდეც თავს მას უბედურება, იქ იგემა ცხოვრების სიმწარე.

მეორე მოქმედებაში მძაფრდება მავკას განცდები. უკვე გვიანი ზაფხულია. მან თავისი საზრუნავი მოიტანა, ტყეში მოვიდნენ ადამიანები. ტბასთან ქოხი ჩადგეს. ადამიანების მიერ მოყვანილმა ფრინველებმა, ბატებმა ტბის ანკარა წყალი აამღვრიეს, ადამიანებმა ბალახი მოთიბეს და დაზვინეს. ადამიანები ჩასახლდნენ ბუნებაში და თან მოიტანეს მრავალი საზრუნავი. მათ თან მოჰყვათ ავი სულები. მავკა ადამიანებთან ერთადაა. ბუნების წიაღში ადამიანების მისვლის შემდეგ იკარგება, ქრება პოეზია. მავკა ისევე, როგორც ლუკაში, კარგავს თავისუფლებას, ხდება ყოველდღიური საზრუნავის, ყოფითი წვრილმანების ტყვე: საქონელს მწყემსავს, ქოხში შეშას ეზიდება, ყანას თესავს და სხვა. იგი მთელი გულითა და სულით ცდილობს მოემსახუროს დედამთილს, მაგრამ ლუკაშის ჭირვეული და ნერვიული დედის გული ვერაფრით მოიგო. მას მოქიშპეც მალე გამოუჩნდა, ვითომ თავდადებული, მშრომელი ქალის კილინას სახით.

ტყისკაცი მავკას საყვედურობს მისი საქციელის გამო. „ჩემო ასულო, – მიმართავს იგი მავკას, – შენ დაისაჯე ლალატისათვის“. მავკა გაოცებულია, მან არ იცის, ვის უღალატა. მაშინ ტყისკაცი უხსნის მავკას მიერ ადამიანებთან მისასვლელად გადადგმული ნაბიჯის მნიშვნელობას და ეუბნება, რომ მან უღალატა საკუთარ თავს.

დატოვე დიდი შენ მწვერვალები,  
და წვრილ ბილიკზე დაეშვი დაბლა.  
ვის ჰგავხარ ახლა? უბრალო მსახურს  
მსახურს, რომელსაც გარჯით უნდოდა  
ეპოვა მცირე ბედნიერება.  
მაგრამ ვერ შეძლო. მხოლოდ სირცხვილი  
ჯერ კიდევე უშლის იქცეს მათხოვრად.



ტყისკაცი, მიუხედავად ასეთი მკაცრი განაჩენისა, მავკას უხსნის, რომ ჯერ ყველაფერი არ დალუპულა. „შენ დაგავინყადა, რომ მწუხარება, სამარადისოდ ვერ სძლევს მშვენებას“. შენ კვლავ შეგიძლია დაიბრუნო ბედნიერება, დაბრუნდე შენს ბუნებაში, ტყეში, იხარო და იზეიმო.

პიესაში მავკა ავტორმა გამოიყვანა, როგორც ყოველივე ამაღლებულის, თავისუფლების მოყვარულის, კეთილისა და ნათელის გამომხატველი. იგი ამავე დროს არის კეთილი სული, რომელიც ადამიანთა საზოგადოების კერძომესაკუთრულმა ინტერესებმა შეინირეს. მას რაღაც არაჩვეულებრივი მეგობრობა, სიყვარული აკავშირებს ლუკაშთან. გლეხის ოჯახში ტყის ფერიას ბევრი გაჭირვების გადატანა მოუხდება. სიღარიბე, კერძომესაკუთრული ინტერესები ბღალავენ და წამლავენ წრფელ გრძნობას. ლუკაში ვერ შეძლებს ბოლომდე გაიგოს მავკას ფაქიზი სიყვარული. იგი გადანყვეტს კილინაზე დაქორწინებას. მავკა გაოგნებულია, მას შეუძლია ძლიერი სიყვარული, ერთგულება, მაგრამ არ შეუძლია იბრძოლოს თავისი სიყვარულისათვის. იგი მას კარგავს.

მაღალი, წმინდა სულიერების სამყარო შეეჩეხება მერკანტილურ სამყაროს. ლუკაშის დედის გავლენით შეიქმნება ისეთი ვითარება, რომელსაც ტრაგიკული მოტივი შემოაქვს დრამა-ფეერიაში. ლუკაშში მინელდება სიყვარულის გრძნობა. მას გაუცვივდება გული მავკას მიმართ. იგი ქორწინდება ქვრივ კილინაზე. ეს ლუკაშის დედის არჩევანიც იყო. მავკამ ძლიერი დარტყმა მიიღო.

გადის ზაფხული და სიყვარულის დასასრულიც მოდის. აღარ გალობს სალამური, აღარ ისმის გულსჩამწვდომი მისი ხმა, არც სიმღერები მისთვის. ლუკაში თითქოს შეიცვალა. მის სულში ქრება პოეზია და მასთან ერთად, რაც ამაღლებული და წარმატებული იყო მასში.

მძიმე დღეები დადგა როგორც მავკასათვის, ისე ლუკაშისთვისაც. მათი ცხოვრება უშინაარსო და დაძაბული გახდა, აზრი დაკარგა. ასეთმა ვითარებამ ადამიანი შეიძლება დაღუპვამდე მიიყვანოს. თავის დროს ლუკაშს ბედნიერება ეწვია. მან გაასხივოსნა და აღაგზნო მისი სული, შთაბერა სიცოცხლის ძლიერი ცეცხლი, მაგრამ გარემოებათა გამო, მან ვერ შეძლო ბოლომდე დამტკბარიყო მიღებული ბედნიერებით. მან დაკარგა სიყვარული და, მაშასადამე, ბედნიერება. უღალატა სიყვარულს და ამით გააღარიბა, გაანადგურა თავისი სული, უმიზნო გახდა საკუთარი სიცოცხლე. არადა, ბედნიერება, რომელიც გაზაფხულზე ეწვია მას მავკას სიყვარულის სახით ხანგრძლივი, მარადიული იქნებოდა უთუოდ.

მავკას უჭირს გაიგოს ადამიანთა ურთიერთობის არსი. ლუკაშის დედას „ტყის მოდგმის არავინ უყვარს“. იგი ავალეებს მავკას, მომკას ყანა. მავკას არ შეუძლია ამ სამუშაოს შესრულება. ნამგლით ხელსაც კი გაიჭრის, რათა მკის დროს არ დაამსხვრიოს მინდვრის ფერიის სილამაზე.

მავკამ ლუკაშში ის შენიშნა, რაც არ ჰქონდათ მის მეგობრებს, იგი ადამიანში აფასებს სულიერ სილამაზეს, შემოქმედებას. მავკასთნ საუბარში ლუკაშს ეჭვი ებადება, რომ მას საყვედურობენ, რაზედაც მავკა პასუხობს:

არა, არ გყვედრი, მხოლოდ მანუხებს,  
რომ შენ არ ძალგიდს შენი ცხოვრება,  
შენს მოწოდებას გაუთანაბრო.

ლუკაშს არ ესმის მავკას სიტყვების აზრი. ტყუილად უმტკიცებენ მავკას მინდვრის ფერია და მთის ჭაბუკი, რომ „ბედნიერება სწრაფად მდინარებს, კარგია, მარად რაც ჰქრის და ფრინავს!“ „ის, ვინც ზის კლდეში“ – ბოროტი ძალა, მავკას გაიტაცებს სიბნელის სამყაროში. მავკა მღერის სიმღერას თავისუფლებაზე, მგზნებარე სიყვარულზე, მაგრამ

მინიდან ამომართულმა შავმა, უზარმაზარმა მოჩვენებამ, მავკას წინააღმდეგობის მიუხედავად, იგი წაიყვანა „შორს ქვეყანაში“, სადაც

ქარსაც ვერ მოაქვს და იქ ვერ აღწევს  
თავისუფლების ამაო ჰანგი.

მაგრამ ავტორის ჩანაფიქრით ფერია არ შეიძლება დაი-  
ლუპოს.

განწირული მავკა წარმოთქვამს უდრეკი ქალიშვილის  
შთამბეჭდავ სიტყვებს:

მე ცოცხალი ვარ! ვიქნები მარად!  
გულში მაქვს ის, რაც უკვდავი არის!

მესამე მოქმედებაში მავკამ მიაკვლია იმ სიტყვას, „რომე-  
ლიც გამხეცებულს აქცევს კაცად“, ადამიანობას უბრუნებს.  
ძია ლევის გარდაცვალების შემდეგ, ლუკაშისა და მისი ოჯა-  
ხის ურთიერთობა ბუნებასთან იძაბება. მისმა ოჯახმა ურთი-  
ერთობა განწყვიტა ბუნებასა და მის სამყაროსთან, კონფლიქ-  
ტში აღმოჩნდა მასთან. ქუცი ამბობს:

ამ ქალებს არ შეუძლიათ,  
როგორც წესია, ჩვენთან ცხოვრება, –  
გაყიდეს თხა და ის მუხაც მოჭრეს  
და დაარღვიეს ამით პირობა.

იმის გამო, რომ ადამიანებმა დაარღვიეს პირობა და ზიანი  
მიაყენეს ბუნებას, მათ სამაგიერო გადაუხადეს. ქაჯმა მათ  
პირუტყვი დაუხოცა,

წყლისკაცმა თივა აქცია ობად,  
უმამომოებმა – პური დაალპეს,  
ხოლო უჟმური მათ აცახცახებს,  
რადგან მთელი ტბა აავსეს ძენძით.  
ტყეში სიკეთე მათ აღარ ელით.  
იქ ზლიდენებიც უკვე დადიან.

ბუნებამ ომი გამოუცხადა უკეთურ ადამიანებს.

დრამა შედის დაძაბულობის სტადიაში. ლუკაშმა თავის თავს უღალატა და ამით გასწირა თავი. მან ვერ შეძლო ცხოვრების ისე წარმართვა, რომ მისი მოთხოვნები დაეკმაყოფილებინა.

ნაწარმოებში ალეგორიულად არის წარმოჩენილი, რომ სიცოცხლე არ შეიძლება მოკლა ისევე, როგორც მარადიული სწრაფვა ბედნიერებისაკენ, სილამაზისაკენ, თავისუფლებისაკენ. „ზამთარსაც აქვს დასასრული“ და მის შემდეგ მოვა გაზაფხული. ასე მთავრდება „შემოდგომის ზღაპარი“. გაცოცხლდებიან ახალ სამყაროში პრინცესაც და მავკაც, მავკა მალე გახდება სასურველი შვილი ტყისთვის. მალე ტყე ისევ გაუხსნის თავის გულს მავკას და ისევ გააცოცხლებს, გაახალისებს თავისი სილმაზით.

სიღარიბე და ყოველდღიური წვრილმანი საზრუნავი დრამაში აქვეითებს და აქრობს კიდევ ოცნების სურვილს, ანელებს სიყვარულის გზნებას. მიუხედავად იმისა, რომ ლუკაში მავკას აღარ აქცევს ყურადღებას, უგულებელყოფს მას, ტყის ფერია მაინც მიდის მის ქოხთან, გარდაიქმნება ძენწად, თითქმის გამხმარ ძენწად.

ტყის სამეფოში მიბრუნებული ფერია, ტყის შრიალში თუ სალამურის ხმაში განაგრძობს სიცოცხლეს. მავკა ისევ გაცოცხლდება ლუკაშის სიმღერებში, სალამურის ჟღერაში. იგი მარადიულად ცოცხლობს სიყვარულის მელოდიაში.

კლინას მისი თავიდან მოცილება უნდა და ამ მიზნით ლუკას ხელში ნაჯახს მისცემს. ლუკაში ერთი-ორს შემოჰკრავს ხეს და შეჩერდება. „არ შემოძლია, ხელს აღარ ვახლებ... გული მეკუმშვის“, ამბობს ლუკაში. კლინა ლუკას ხელიდან გამოსტაცებს ნაჯახს და მთელი ძალ-ღონით მოუქნევს ძენნას. ამ დროს ცეცხლის გველმეტეორის სახით ციდან დაეშვება მთის ჭაბუკი და ძენნას შემოეხვევა. ხეს ცეცხლი მოედება. ცეცხლის ალი ხის კენწერომდე მიაღწევს. გადწვდება ქოხს და ხანძარი მთელ ქოხს მოიცავს.

დედა მიმართავს ლუკას – აქ რას უდგახარ, გადაარჩინე შენი ქონებაო. ლუკაშის პასუხი კი ასეთია – „ქონება, მაგრამ იქნებ დაინვას იქ ბოროტებაც“?.

ლუკაში ძენნისაგან გამოთლილ სალამურს ააკენესებს, თავისი ცოდვის, დანაშაულის აღიარება-მონანიების ერთადერთ საშუალებას. ლუკაში გარდაიქმნება. მის თვალეში სულ სხვა სხივი ჩადგება. მის წინაშე წარმოდგება რალაც გამჭვირვალე, აჩრდილი, რომელიც გარეგნულად მავკას ჰგავს. იგი ლუკასს სთხოვს:

გულს ხმა გაეცი, ო, დაუკარი,  
გულილა დამრჩა მე სანუკვარი.

აჩრდილი ამშვიდებს ლუკას და ახსენებს მას, რომ მან სული მისცა მავკას:

... ძვირფასო, შენ მე მომეცი  
სული ისე, ვით აძლევს ხმას დიადს  
პირბასრი დანა უხმო ძენნის ტოტს.

დამწუხრებული ლუკაში მას შეესიტყვება:

სული მოგეცი? ტანი კი მოვსპე!

მავეკამ გააღვიძა ლუკაშში სილამაზის შეგრძნება, მუსიკის ნიჭი. მავეკას ბრძოლა ადამიანებისთვის – ბუნების სრულყოფილობის გვირგვინია. აკი ამბობს ნაწარმოების ერთ-ერთი გმირი ძია ლევი:

ტყის მოდგმა სულაც არაა ბილნი,  
ტყიდან გამოდის მთელი სიმდიდრე.

ლუკაშის დედა მას სარკასტულად ეპასუხება, რაზედაც ძია ლევი მნიშვნელოვანი ფრაზით პასუხობს:

გარნმუნებ და შეიძლება  
ტყის ქალი იქცეს ადამიანად.

სამწუხაროდ, მავეკას არ მისცეს საშუალება სრულად გამოეჩინა თავისი დამოკიდებულება ადამიანებისადმი და ღირსეულად დაეკავებინა მათ შორის ადგილი. მავეკას სწრაფვა ლუკაშისა და ზოგადად ადამიანებისადმი ტრაგიკულად დამთავრდა.

ადამიანურმა სიყვარულმა შთაბერა მავეკას სული, დაუსახა მიზანი და მისცა აზრი მის პოეტურ სანყისს. ლუკაშის სიყვარულის გარეშე მას არ შეეძლებოდა ასე გაკეთილშობილება, მაღალ, სპეტაკ იდეალებამდე აღზევება.

სილამაზისა და მშვენიერების განსახიერებას, ტყის ფერიის მავეკას მხატვრულ სახეს ლესია უკრაინკამ სოციალურ-ფილოსოფიური დატვირთვა მისცა. მავეკა უკვდავია, როგორც თვით ბუნება. იგი ხალხის ოცნების განსახიერებაა ბედნიერებაზე, თავისუფალ ცხოვრებაზე. ტყის ფერია მავეკა ამავე დროს უწყვეტ კავშირშია ხალხთან.

სხვაგვარი განმარტება, განსახიერება აქვს მავეკებს ფოლკლორში. ისინი ხალხს თავს მოაჩვენებენ კარგ, კეთილ არსე-

ბებად. როგორც კი რომელიმე ახალგაზრდა მამაკაცი მავკას თვალს დაადგამს, ფერია მას სიკვდილის პირამდე მიიყვანს, ან თავს მოჭრის.

ლესია უკრაინკას დრამა-ფეერიაში ტყის ფერია მავკა თვითონ მოიხიბლა ლუკაშით, მისი სალამურის ხმით. როგორც ვხედავთ, მავკა ლესია უკრაინკას მიერ ორიგინალურადაა ინტერპრეტირებული.

მავკას სიყვარულით გაბედნიერებული ლუკაშის ტრაგედია კი ის არის, რომ იგი გაორებულია. მას არ შეუძლია ამაღლდეს კერძომესაკუთრული ოჯახის ინტერესებზე. დედამისი და კილინა არ აძლევენ მას ამის საშუალებას. ისინი თავიანთი მერკანტილური მოთხოვნილებებით, უხეში ინდივიდუალიზმით ლუკაშში ახშობენ კეთილ სანწყისს, რომელიც მავკასთან მეგობრობით მას ებადებოდა.

ტყის ფერიის მავკას ნაზი და მომხიბვლელი მხატვრული სახე თავისი სისპეტაკითა და კეთილშობილური სულისკვეთებით ერთგვარად ბედნიერებაზე ლესია უკრაინკას ოცნების პოეტიზაციას წარმოადგენს.

მავკა იბრძოდა ადამიანისათვის ბუნების სამყაროში. მისი შეჯახება, შებრძოლება ადამიანთა იმ სამყაროსთან ტრაგიკულად დასრულდა. ჩანს, მაშინ ჯერ კიდევ არ იყო მავკას დრო მოსული.

ასეთი იყო ლესია უკრაინკას ლირიკული გმირი ტყის ფერია მავკა. მის მხატვრულ სახეში მწერალმა ჩააქსოვა მთელი თავისი გრძნობა-ხელოვნება და მასთან ერთად, ნაწილობრივ, თავისი თავიც წარმოაჩინა.

ლესია უკრაინკამ ლიტერატურაში შემოიყვანა გმირთა მთელი გალერეა, ადამიანთა მდიდარი სამყარო, რომელთაც მახვილი გონება და მგზნებარე გული აქვთ, ბრძოლის წყურვილი და ძალა გააჩნიათ, სიმართლისა და ადამიანური ბედნიერებისათვის ბრძოლის სურვილი აქვთ.

დრამა-ფეერია ამ მხრივ გამონაკლისი არაა. მწერალმა „ტყის სიმღერაში“ ორი სამყაროს – ადამიანთა და ბუნების სამყაროს – საინტერესო გმირები გამოიყვანა, რომლებსაც თავისი ხასიათი და ბუნება გააჩნიათ. ყოველი მათგანის მხატვრული სახე დასამახსოვრებელი, შთამბეჭდავია. ასე მაგალითად, ავტორი გულთბილად გვიხატავს ძია ლევს, რომელსაც ესმის ტყის საიდუმლოება, ხედავს მის სილამაზეს. იგი კეთილმეგობრულ ურთიერთობაშია ტყის კეთილ ფანტასტიკურ არსებებთან და იოლად ამარცხებს ბოროტ სულებს.

დრამა-ფეერიაში გამოკვეთილი მხატვრული სახეებია ლუკაშის დედის, კლინასი და სხვების. დრამა-ფეერიის მთავარ გმირთა ხვედრი მძიმე და ტრაგიკულია, მაგრამ მიუხედავად ამისა მთელ ნაწარმოებში ჟღერს ოპტიმისტური მოტივი ყოველივე მშვენიერების, ადამიანურობის, პოეტურობის უძლეველობის შესახებ.

ლესია უკრაინკას დრამა-ფეერია ჭეშმარიტად ეროვნული ნაწარმოებია, მასში უკრაინული ფოლკლორის მხატვრული სახეები მაღალ ფილოსოფიურ-ეთიკურ გააზრებამდეა აყვანილი. იგი უკრაინული ლიტერატურის უაღრესად პოეტური ქმნილებაა, სადაც მითურმა პერსონაჟებმა მავკამ, ტყისკაცმა, მთის ჭაბუკმა, ფერიებმა ავტორს საშუალება მისცეს ფართოდ გაეშალა თავისი ფანტაზია ზღაპრულ-ფეერიულ სპექტრში.

დრამა-ფეერიაში ტყე შემოქმედების წყაროა. ბუნებას დრამაში დიდი როლი აქვს დაკისრებული. იგი მოქმედ გმირებთან ერთად განიცდის სიხარულსაც და სიმწარესაც. მათი ეს ერთიანობა თითქმის ყოველ სურათში, აქტში ჩანს და იგი გარეგნულადაც შესამჩნევი ხდება. როდესაც მავკას ბედნიერება ესტუმრება და მის სიხარულს ტყე იზიარებს, ხის ტოტებზე კვირტები გაიშლება, ხოლო თუ მავკას გული სტკივა და რაიმეზე სწუხს, მგლის ყმუილი გაისმის ტყეში, ტყეც



დაღვრემილი ჩანს, ტექსტში ჩნდება ფოთლებჩამოყრილი ხე-  
ები და სხვ.

ტყე, ბუნება რეაგირებს მავკას, ლუკაშის განცდებზე, მათ  
სულიერ ძვრებზე. ლესია უკრაინკამ საოცარი ნიჭი გამოავ-  
ლინა ბუნების დახატვაში. მოქმედი გმირების, მავკასა თუ  
ლუკაშის სულიერი განწყობის შესაბამისად, დრამაში მოქმე-  
დების ხასიათის განვითარების მიხედვით მწერალი გვიხა-  
ტავს გაზაფხულის, ზაფხულის, შემოდგომის, ზამთრის ბუ-  
ნების შთამბეჭდავ სურათებს. იგი, შეიძლება ითქვას, ქმნის  
ფონს, მოქმედებისა და განწყობის ხასიათის, სურათის შე-  
საქმნელად. იგი ერთგვარად კამერტონია ადამიანის სულის  
მღელვარებისა. მსგავსი რამ ლესია უკრაინკას შემოქმედება-  
ში სხვა ნაწარმოებებში იშვიათად გვხვდება.

ძია ლევი იცავს ტყეს. მას ესმის ტყის საიდუმლოება,  
გრძნობს მის სილამაზეს. იგი კეთილმეზობლურ ურთიერ-  
ობაშია ტყის კეთილ, ფანტასტიკურ არსებებთან და ამი-  
ტომაც იოლად ამარცხებს ბოროტ სულებს. მისი განსაკუთ-  
რებული ზრუნვის საგანია გოლიათი ბერმუხა, რომელიც იქ-  
ვეა მის ქობთან. ძია ლევს, თუ მერკანტილური თვალთ შევ-  
ხედავთ, შეეძლო გაეყიდა და მასში საკმაო ფული აეღო. მაგ-  
რამ არა, იგი მუხაზე ხელს არავის აკიდებინებს. მუხა და ის  
ადგილი, სადაც იგი დგას, ძია ლევისათვის წმინდა ადგილია.  
იგი ამბობს, თითქოს ანდერძს ტოვებდეს, როცა მოვკვდები,  
აქ დამმარხეთო, მუხის ძირას:

მართალი გითხრა, თქვენი ტყის მოდგმა  
მე შემეყვარდა, და სიკვდილის წინ,  
ვით მხეცი ისევ მოვალ აქ ტყეში,  
რომ ამ მუხის ქვეშ ვპოვო სამარე...  
მუხავ! მაშინაც ხომ იდგომები,  
როცა სიკვდილი მომიგრებს კისერს?  
ეკითხება ძია ლევი ბერმუხას.

ლესია უკრაინკა დრამა-ფეერიის შექმნის დროს უხვად სარგებლობდა როგორც ფოლკლორული, ისე მითოლოგიური და სხვა წყაროებით. მწერალმა ხალხური პოეტური და მითოლოგიური სახეების ტრანსფორმირება მოახდინა და მათზე დაყრდნობით შექმნა არსებითად ავტორისეული მავკა. ასე მოიქცა იგი „კასანდრას“ შექმნის დროსაც. ბერძნული მითოლოგიის მიხედვით კასანდრას ეპიზოდური როლი ჰქონდა გამოყოფილი. ლესია უკრაინკამ კასანდრა თავის ნაწარმოებში მთავარ როლში წარმოადგინა. ეს მოხდა მოძიებული მასალის გადამუშავების შედეგად. ცნობილმა მეცნიერმა ო. ბელეცკიმ აღნიშნა, რომ „ლესია უკრაინკას კასანდრას მხატვრული სახის მზა მასალა არ ჰქონდა“, მან მისი რეკონსტრუქცია მოახდინა სხვადასხვა მითისაგან აღებული მასალის მიხედვით და მათ ბაზაზე შექმნა ორიგინალური სიუჟეტი კასანდრას მეთაურობით.

„ტყის სიმღერა“ მართალია 10-12 დღეში დაიწერა, როგორც ამას თვით ლესია უკრაინკა აღნიშნავს, მაგრამ პოეტი ამასთან იმაზეც მიუთითებს, რომ დრამა-ფეერიის იდეას იგი მთელი თავისი სიცოცხლის მანძილზე მეხსიერებაში, გონებაში ინახავდა და გულში ატარებდა. 1911 წლის 20 დეკემბერს ლესია უკრაინკა დედას, ოლენა პჩილკას ატყობინებდა: „მე... გამახსენდა ჩვენი ტყეები და მომენატრნენ ისინი, – წერდა იგი „ტყის სიმღერის“ შექმნის განწყობილებასთან დაკავშირებით, – მე ხომ დიდი ხანია „ველოლიავები“ ამ მავკას, ჯერ კიდევ იმ დროიდან, როცა შენ ჟაბორიციში მავკაზე რაღაცას მიყვებოდი, როცა ჩვენ რომელიღაც არც თუ ისე დიდ, მაგრამ ძალზე ხშირ ტყეში მივდიოდით... შემდეგ კოლოდიაჟნეში, მთვარიან ღამეს მე მარტო დავრბოდი ხოლმე ტყეში (ამის შესახებ თქვენ არავინ არაფერი იცოდით) და იქ ველოდი, რომ მავკა მომჩვენებოდა... ნეჩიმნიშიც მესიზმრებოდა იგი, როცა იქ გავათიეთ ღამე, გახსოვს? – ძია ლევ სკულინ-

სკისტან. ჩანს, ოდესმე მაინც უნდა დამეწერა მასზე. ჰოდა, აი, ახლა, არ ვიცი რატომ, „დადგა ჟამი“ – მე თვითონ არ შემიძლია, გავიგო, რატომ მომხიზლა ამ სახემ სამუდამოდ“. (უკრაინკა: 1956). ასე ესაუბრებოდა საქართველოდან ლესია უკრაინკა თავის დედას და ამგვარად უხსნიდა „ტყის სიმღერის“ შექმნის მიზეზებს. ეს დრამა არა მარტო ვოლინის მცხოვრებლებთან ურთიერთობის, მათთან საუბრის დროს მიღებული შთაბეჭდილების შედეგი იყო, არამედ მითოლოგიის, მსოფლიო ლიტერატურის შესწავლის ნაყოფიც.

უკრაინულ ლიტერატურათმცოდნეობაში ერთ დროს ის აზრიც იყო გავრცელებული, რომ „ტყის სიმღერა“ შეიქმნა მხოლოდ ვოლინ-პოლესიეს ფოლკლორულ-მითოლოგიური წყაროების, მოტივების მოშველიებით. პოლესიეს წყაროებზე მიუთითებს ლესია უკრაინკას და ოლგა კოსაჩ-კრივინიუკიც თავის ნაწარმოებებში. ამ საკითხზე საუბრობს პოეტის მეუღლე, კლიმენტ კვიტკა. იგი წერს: „ლესია უკრაინკას უყვარდა პოლესიე, უმღეროდა მას „ტყის სიმღერაში“... დიდი სიყვარულით იხსენებდა ზვიაგელსაც (ნოვოგრად-ვოლინის ძველი სახელწოდება). ლესია უკრაინკას საყვარელ სიმღერებში საკმაოდ იყო ნახსენები ნოვოგრად-ვოლინსკი. მის მიერ ათვისებული და მისი გადიისაგან გაგონილი...“ (კვიტკა, 1971:252). ზოგიერთი სიმღერა ლესიამ გადაიღო სოფლის ბავშვებისაგან სოფელ ჟაბორინციში...“ (კვიტკა, 1971:253). იმ სოფელში ლესიას დედას ექსკურსია მოუწყვია და ლესიაც ნაუყვანია. ლესიას განსაკუთრებით ლუცკი და იქ მოსმენილი სიმღერები მოსწონებია.

ლესია უკრაინკამ თავის დრამა-ფეერიაში წარმოაჩინა ფოლკლორული და მითოლოგიური სამყაროს სახეები. რა თქმა უნდა, პოეტმა თავისი გმირების დასახატად მასალა მი-

თოლოგიიდან ან ფოლკლორიდან აიღო, მაგრამ საფუძვლიანად გადაამუშავა და ისე წარუდგინა თავის მკითხველს.

ერთ-ერთი წყარო, სადაც ლესია უკრაინკა თავისი დრამა ფეერიისათვის პოულობდა მასალას, იყო საგალობელთან, ალილოსთან დაკავშირებული სარიტუალო სიმღერები. ეს სიმღერები ჩაინერა ოლენა პჩილკამ სოფელ ზაპრუდლიში. ეს სიმღერები ლესიამ კარგად იცოდა და კლიმენტ კვიტკასთან ერთად ნოტებზეც გადაუღია. მსგავს თანხვედრას, მოტივაციას ლესია უკრაინკას დრამის ცალკეულ ადგილებსა და მოპოვებულ ფოლკლორულ მასალას შორის, ფოლკლორისტები საკმაოდ ნახულობენ. პოლესიეს ფოლკლორში არაერთი სიმღერა მოიძიება ადამიანის დამოკიდებულებაზე ტყესთან, ხეებს შორის დიალოგზე, მუხის საუბარზე ტირიფთან, სოკოსთან და სხვა.

მავეკას სახეს, ფოლკლორულის გარდა, ლიტერატურული ტრადიციაც გააჩნია უკრაინულ ლიტერატურაში. მავკა აქაიქ გამორჩეობდა ხოლმე უკრაინული ლიტერატურის კლასიკოსების ნაწარმოებებში. ასე მაგალითად, ი. კოტლიარევსკის, ე. გრებინკას, ლ. გლიბოვის, მარკო ვოვჩოკის, ივან ფრანკოს, მიხაილო კოციუბინსკისა და სხვათა შემოქმედებაში. მიუხედავად იმისა, რომ მავკასთან დაკავშირებით ასე უხვია წიგნისმიერი წყარო, ლესია უკრაინკას მავკა მაინც მითოლოგიურ საწყისთან არის დაკავშირებული.

ლესია უკრაინკას დრამატურგია მრავალპლანიანი და პოლიფონიურია. სწორედ ამის მაგალითია დრამა-ფერია „ტყის სიღერა“, რომელშიც მალაღმბატვრულად არის გაერთიანებული ფოლკლორული ელემენტები და მითოლოგიური გააზრება. ტყის ფერიის ფოლკლორულ-მითური სახე ლესია უკრაინკამ ღრმად გაიაზრა და შემოქმედებითად გადაამუშავა, პოეტურად აახშიანა.

მაგკას ბოლო მონოლოგს დრამა-ფეერიაში ნაღველი დაჰკრავს, თუმცა იგი მაინც ოპტიმისტურია. მწერალს არ სჯერა, რომ მაგკა სამუდამოდ განშორდა ამ ქვეყანას, მას არც უნდა რომ ეს ასე მოხდეს, ამიტომაც ნაწარმოების დასასრულს, სადაც მაგკა ძეწნის მომღერალ ხედ არის გადაქცეული, იგი თავის სანუკვარ ჩანაფიქრზეც მიგვანიშნებს.

ნაწარმოების დასასრულს პოეტის მტკიცე რწმენაა წარმოჩენილი სულიერების უკვდავებაზე, სილამაზის მარადიულობაზე. მთელ პიესაში ნათლად არის გატარებული აზრი, რომ თავისუფალი სიცოცხლე იმარჯვებს დამონებულ ყოფაზე. „ნუ გენანება შენ ჩემი ტანი, – ეუბნება მაგკა ლუკაშს, – გიზგიზა ცეცხლით იგი გაბრწყინდა“, ცაში ატანილი ფერფლად იქცევა და დაუბრუნდება მიწას, რათა აღდგეს, კვლავ იხაროს:

ნუ გენანება შენ ჩემი ტანი,  
გიზგიზა ცეცხლით იგი გაბრწყინდა  
და აელვარდა, ვით ღვინო წმინდა,  
მწველ ნაპერწკლებად ცად ანატანი.  
ის მსუბუქ ფერფლად იქცევა მყისვე,  
როს მშობელ მიწას დაუბრუნდება.  
ახალ ძეწნის ხედ გაზრდის ბუნება,  
შობს ჩემი ბოლო სიცოცხლეს ისევ.  
როცა ვიქნები აქ კვლავ დარგული.

ფეერიის დასასრულს მაგკა „აელვარდება ძველებური სილამაზით“. ცხოვრების ნათელი ძალები იმარჯვებენ ბნელეთზე. ლესია უკრაინკა მღერის სიცოცხლის მარადიულობაზე, უსასრულობაზე. მაგკა უკვდავია, როგორც მისი მშობლიური ბუნება. ლესია უკრაინკამ დრამა-ფეერიის უკანასკნელ სურათში თქვა თავისი სიტყვა. მაგკა იწვის, ქრება ფიზიკურად. მაგრამ არა, არ ქრება სამუდამოდ. იგი ისევ უბ-

რუნდება მის მშობლიურ სამყაროს, დედამინას, სადაც მას ახალ ძენად გაზრდის ბუნება. ცხოვრების ნათელი ძალები იმარჯვებენ ბნელეთზე.

ასე წარმოაჩინა ლესია უკრაინკამ სულის, სიცოცხლის დიალექტიკა. არაფერი არ ქრება უკვალოდ ამ სამყაროში, ყველაფერი უბრუნდება თავის საწყისს.

ლუკაში ენით გამოუთქმელი სევდით უცქერის მავკას აჩრდილს, რომელიც მას მოევილინა. აჩრდილი – მავკა კი სამყაროდან გაუქრობლობის, თავისი უკვადავების წარმოჩინების შემდეგ სულის თრთოლვით წარმოთქმულ აღსარება-მონოლოგში ისევ და ისევ წარსულის მოსაგონარი მომაჯადოებელი ჰანგების ახმიანებას შესთხოვს და ევედრება ლუკაშს, მიმღერეო, რაც ჩამაგონე,

რასაც შენ ერთ დროს მე მიმღეროდი,  
რასაც გალობდი ძენის ღეროთი,  
ყველას, რაც ახლა წარსულს მაგონებს...  
გთხოვ, ეს ჰანგები კვლავ გამაგონო.

და ისევ ლესია უკრაინკას რემარკა ასრულებს კონტრაპუნქტის ფუნქციას.

ლუკაში იწყებს დაკვრას. სალამურის ხმა სევდიანია, როგორც ზამთრის ქარი, როგორც სინანული რაღაც დაკარგულის და დაუვინყარის გამო, ნათქვამია რემარკაში. მაგრამ მალე სევდას გამარჯვებული სიყვარულის ჰანგი ფარავს, და როგორც მოსალოდნელი იყო, ბუნებამ მიიღო გამოწვევა და თანდათან შეიცვალა ზამთრის გარემოც. ძენის ხე აშრიალებს ხუჭუჭა ფოთლებს, ახლადაყვავებული ტყე ეხმაურება გაზაფხულის ჰანგს. ზამთრის ნისლიანი დღე ნელ-ნელა ქრება და მის ნაცვლად დგება ნათელი, ზაფხულის მთვარიანი ღამე. სალამურის ნაზმა ხმამ, წარსულის მოგონებამ მავკას სული აუფო-

რიაქა. მავკა უეცრად იფეთქებს ადრინდელი სილამაზით. მის თავზე ვარსკვლავებიანი გვირგვინი გამოჩნდება.

ახალგაზრდებს წარსული დაეუფლათ. ბედნიერებით აღსავსე ლუკაში მიისწრაფვის მავკასკენ. ბუნება კვლავ მათთანაა. ქარი ხეებს გააცვენს ყვავილებს. ყვავილები ეფრქვევა შეყვარებულ წყვილს და ფარავს მათ. ცოტა ხნის შემდეგ ქარი ჩადგება.

ვუბრუნდებით რეალობას. ისევ გამოჩნდება ზამთრის სურათი. ხეების ტოტები თოვლითაა დაფარული. ბუნება არეკლავს სინამდვილეს, რაც ხდება მავკასა და ლუკაშს შორის. ამიტომაც სრულიადაც არ იყო მოულოდნელი ზამთრის გამოჩენა და იგი გამოჩნდა კიდევ.

ლუკაში მარტოა. ზის ძენის ძირას მარტო. ხელში სალამური უჭირავს. მისი ჯადოსნური იარაღი. ახლა უმოქმედო. თვალები დახუჭული აქვს. ტუჩებზე ბედნიერი ღიმილი შერჩენია. მავკასთან საოცარი შეხვედრის ანარეკლი. ძენის ხეს ზურგით მიყრდნობილი იგი უძრავადაა. თოვლი ნელ-ნელა ეფინება მის სხეულს. მალე თოვლის საბანში გაეხვია ლუკაში. თოვლი კი არ წყდება. სულ მოდის და მოდის.

დრამა-ფეერიის უკანასკნელ სურათში სამყაროს მატერიალისტური აღქმის ცდაა მოცემული, მატერიის მარადიულობაზეა მითითებული. ნაქვამია, რომ ცხოვრებაში არაფერი ქრება უკვალოდ, ყველაფერი ახლდება და დადგება დრო, როდესაც დამყარდება სრული ჰარმონია ადამიანების ცხოვრებაში.

ნაწარმოებში ყოველივე ემორჩილება ძირითად მოტივს – ადამიანის ბრძოლა თავისუფლებისათვის, ცხოვრების სილამაზისათვის, საუკეთესო სურვილების განხორციელებისათვის.

დრამა-ფეერიაში ლესია უკრაინკამ ჩააქსოვა თავისი სახეობრივი ოცნება ადამიანების ნათელ მომავალზე, ადამიანთა ბედნიერების ზეიმზე, როდესაც პირისაგან მიწისა აღიგ-

ვება ბოროტება და ანგარება, სიბინძურე და უმსგავსოება, ეგოიზმი და კაცთმოძულეობა, როდესაც წარმოუდგენელი იქნება ადამიანის მიერ ადამიანის ჩაგვრა, როდესაც შორეულ გადმოცემად დარჩება ზღაპარი სიშიშველებზე, შიმშილსა და სილატაკეზე, როდესაც ადამიანებს შეეძლებათ მთელი თავისი ენერგია, ნიჭი, შესაძლებლობანი საკეთილდღეო შრომას, კეთილ საქმეს მოახმარონ.

დრამა-ფეერია „ტყის სიმღერა“ ლესია უკრაინკამ საქართველოში, ქუთაისში შექმნა. მან იგი ორიოდ კვირის განმავლობაში გადაიტანა ქალაქში: „უნდა გამოვტყდე, – წერდა ლესია უკრაინკა, – რომ ეს ახალი დრამაც (ახლა რომ გიგზავნი – „ტყის სიმღერა“) ჩემთვის რამდენადმე დაბრკოლებადა გადაიქცა, თუმცა მე მას ძალზე ცოტა ხნის განმავლობაში ვწერდი, 10-12 დღეს, და არ მენერა არაფრით არ შემეძლო... მაგრამ მას შემდეგ ავად გავხდი და ძალზე დიდხანს მოვუნდი სულის მობრუნებას“ (უკრაინკა, 1956:607).

ასე აელვარდა ლესია უკრაინკას მუზა საქართველოში, რასაც უთუოდ შეუწყო ხელი ქუთაისის მომხიბლავმა ბუნებამ, მისი მემკვიდრეების, უკრაინელ პოეტთან კონტაქტში მყოფი ქართველი მოღვაწეებისა თუ ქართველი მშრომელი ადამიანების გარემომ.

### **ლიტერატურა:**

1. კვიციანი კლიმენტ – ლესია უკრაინკას ფოლკლორული მემკვიდრეობა, ლესია უკრაინკა თანამედროვეთა მოგონებებში, მოსკოვი, 1971.
2. უკრაინკა ლ. რჩეული, თბილისი, 1971.
3. უკრაინკა ლ. თხზულებანი, კიევი, 1956.



**Lesia Ukrainka's Creative Work in Kutaisi**

S u m m a r y

The life and creative work of the famous Ukrainian writer Lesia UKrainka is closely connected with Georgia. The writings that were created in Georgia (Tbilisi, Telavi, Khoni and Kutaisi) were an indivisible part of her success on a worldwide scale.

Lesia lived and worked on her writings in Kutaisi since 1910. In 1911, Lesia Ukrainka wrote “The Song of the Forest” – a dramatic writing including cultural customs, legends and traditions. In this poetic philosophical drama, together with human characters she also used the characters of fairy tales to incarnate her long wished dream about the bright future of social wellbeing, when the humanity attains the point where there is no spite, no abomination and no misanthropy.

The main idea of the poem is to show the tireless fight of human beings for freedom, for a beautiful life and bright future.

The fertile poetic muse of Lesia Ukrainka, which led her to the creation of several famous writings in Kutaisi, was stipulated by the nature of Kutaisi and by the encirclement of Georgian writers and workers.

## **ნანა გაფრინდაშვილი**

*ფილოლოგიის მეცნიერებათა დოქტორი,  
ივ. ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო  
უნივერსიტეტი, თარგმანისა და  
ლიტერატურულ ურთიერთობათა ინსტიტუტი  
(თბილისი, საქართველო)*

### **ბინარული ოპოზიციის – სიმბოლიზმი/სოცრეალიზმი – გააზრებისათვის გალაკტიონის შემოქმედებაში**

გალაკტიონის შემოქმედების შესახებ ავტორის სიცოცხლეშივე ბევრს კამათობდნენ. განსაკუთრებული ინტერესის საგანს წარმოადგენდა ბინარული ოპოზიციის – სიმბოლიზმი/სოცრეალიზმი – არსებობა მის შემოქმედებაში. ამ პრობლემის გააზრება შეუძლებელია იმ წინააღმდეგობების ცოდნისა და გათვალისწინების გარეშე, რომელშიც ცხოვრობდა და მოღვაწეობდა მწერალი. გალაკტიონი მზად იყო, სოცრეალისტური „მსხვერპლშენირვის“ პოზიციიდან გამომდინარე, ბევრ რამეზე დაეხუჭა თვალი, ხოლო თუ სხვები ამოიღებდნენ ხმას, არ გაემწვავებინა პოზიცია, წაეყრუებინა, თუნდაც ეს იმ წუთში მისი შემოქმედების საზიანოდ ყოფილიყო, რადგან ის კარგად აცნობიერებდა, რომ ცხოვრობდა ფასეულობებშეცვლილ სამყაროში, სადაც ცუდს, უზნეოს, მდარეს „კარგი“, „ზნეობრივი“ და „მაღალმხატვრული“ ერქვა და პირიქით. ამ თვალსაზრისით პოეტმა დიდი ცხოვრებისეული სიბრძნე გამოიჩინა. ის სრულიად დარწმუნებული იყო, რომ შთამომავლობა მომავალში სხვაგვარად შეაფასებდა და დააფასებდა მის პოეტურ ნააზრევს, ანმყოში კი საჭირო

იყო მოცდა და ამ შემოქმედებისა და ნააზრევის გადარჩენა. მაგალითად, 1948 წელს სიმონ ჩიქოვანი ჩაერთო პოლემიკაში სერგი ჭილაიასთან. იგი არ ეთანხმებოდა ამ უკანასკნელს, რომ გალაკტიონის შემოქმედების პირველი პერიოდი მეცხრამეტე საუკუნის ეროვნულ-განმათავისუფლებელი მოძრაობის გაგრძელებას წარმოადგენდა და მიიჩნევდა, რომ გალაკტიონის ადრეული პოეზია სიმბოლისტური იყო. ამ საკითხზე მსჯელობისას ვახტანგ ჯავახაძე წერს: „სიმონ ჩიქოვანი გახლდათ უტყუარი გემოვნების პრინციპული პიროვნება, მიუხედავად იმისა, რომ მწერალთა ორგანიზაციაში უმაღლესი თანამდებობა ეკავა. იგი სწორედ ამიტომ შეეცადა ლიტერატურული სამართლიანობა აღედგინა და ამდენად არასასურველი დისონანსი შეიტანა დამკვიდრებულ სიყალბეში“ (ჯავახაძე, 2011: 165). მაგრამ რამდენად აძლევდა ხელს თავად გალაკტიონს, რომ იმ ვითარებაში ჩიქოვანს თავისი „უტყუარი გემოვნება“ და „პრინციპულობა“ მაინც და მაინც მისი შემოქმედების, კერძოდ, მისი სიმბოლისტური პოეზიის მაგალითზე გამოეყვლინა? სავარაუდოდ, დიდ პოეტს ერჩივნა, ეს საკითხი საერთოდ არ გამხდარიყო პოლემიკის საგანი. უნდა დავეთანხმოთ ვახტანგ ჯავახაძეს, რომელიც სავსებით სწორად შენიშნავს: „მას (გალაკტიონს, – ნ.გ.) სერგი ჭილაიასა და ოფიციალური პოზიცია აწყობდა, თუმცა არავინ არაფერს ეკითხებოდა. გალაკტიონი ყოველნაირად ალამაზებდა თავის წარსულს“, (ჯავახაძე, 2011: 167). რაში გამოიხატებოდა ეს „ალამაზება“? ისევ და ისევ „სოცრეალისტურ მსხვერპლშენიარებაში“, რომელიც სხვადასხვა ფორმით ვლინდებოდა, მაგრამ წარმმართველი სოცრეალისტური ნაწარმოებების შექმნა იყო. სავარაუდოდ, გალაკტიონმა ყველა ესთეგსა და ლიტერატურათმცოდნეზე უკეთ იცოდა თავისი პოეზიის ფასი. როგორც ცნობილია, ყოფით ცხოვრებაში საოცრად მორიდებული

და ხათრიანი, თავისი შემოქმედების შეფასებისას დიდი თავმდაბლობით არ გამოიჩინა<sup>1</sup>.

გალაკტიონი ისევე, როგორც ნებისმიერი მწერალი, ვერ გაექცეოდა იმ გავლენას, რომელსაც მასზე ახდენს საზოგადოებაში გაბატონებული შეხედულებები. ამიტომ იგი თავისი შემოქმედებითი საქმიანობის დროს ვერასოდეს იქნებოდა აბსოლუტურად თავისუფალი. აბსოლუტური თავისუფლება მხატვრულ შემოქმედებაში თითქმის მიუღწეველია, რადგან მწერალი ანგარიშს უწევს მკითხველს, მის ინტერესებს, გამომცემლობას, მის მოთხოვნებს და სხვ. მწერლის შემოქმედებაზე ღია თუ ფარულ კონტროლს აწესებს მრავალი სუბიექტური თუ ობიექტური გარემოება: პირადული, სოციალური, ეკონომიკური ფაქტორები. საბჭოთა მწერალს ანგარიში უნდა გაენია, უპირველეს ყოვლისა, პარტიის ინტერესები-

---

<sup>1</sup> გავისხენოთ გალაკტიონ ტაბიძის საყოველთაოდ ცნობილი პოეტური სტრიქონები:

*„რომ მეფე ვარ და მგოსანი და სიმღერით ვკვდები,  
რომ ნაჰყვება საუკუნეს თქვენგან ჩემი ქნარი.“*

(ტაბიძე, 1973: 64).

*„დღეები ბრუნავს, ვით კამათელი  
და ყვავილების არის მრავლობა.*

*ჩემთვის დღესავით არის ნათელი,  
რას იტყვის ჩემზე შთამომავლობა.*

*წელიწადები წავლიან ძველნი,*

*შეიცვლებიან ქარით სიონი,*

*როგორც ერთია ქვეყანა მთელი,*

*ისე ერთია გალაკტიონი“ (ტაბიძე, 1973: 106).*

*„რარიგ კარგია, სამშობლოვ,*

*შენი მტკვარი და რიონი,*

*შოთა, ილია, აკაკი,*

*ვაჟა...“*

(ტაბიძე, 1973: 598).

სათვის, რადგან საბჭოთა გამომცემლები მკითხველის ინტერესებზე კი არ იყვნენ ორიენტირებული, არამედ პარტიის კურსზე. ამ ფაქტორმა მრავალი პანეგირიკული ნაწარმოები დაანერინა ქართველ მწერლებს.

გალაკტიონის ხელნაწერებში დაცულია 1958 წლის 3 ენკენისთვის დათარიღებული ორი ლექსის ხელნაწერი<sup>2</sup>, რომლებსაც მსგავსი ფორმისა და იდეური მიზანდასახულობის გამო „პარალელური ტექსტები“ ვუნოდეთ. ერთის სათაურია „ლენინის დროშით“, მეორეს „1500 წელი“ ჰქვია და თბილისის 1500 წლისთავის ეძღვნება. ხელნაწერები შესრულებულია ფანქრით, საბჭოთა ტელეგრამების ბლანკის ღია ცისფერ ფურცლებზე. ისინი გადაწერილია სუფთად, გარკვევით, აზის თარიღი და პოეტის საყოველთაოდ ცნობილი ხელმოწერა. „ლენინის დროშით“ ერთ ბლანკზე წერია, ხოლო „1500 წელი“ – ორ ბლანკზე. ცალკე ბლანკზე არის მოცემული შავი ხელნაწერი ლექსისა „ლენინის დროშა“, რომელზეც პოეტის გულმოდგინე შრომის კვალი ჩანს. ვინაიდან ეს ლექსები პირველად გამოგვაქვს მკითხველის სამსჯავროზე, მათი ტექსტებიც სრულად მოგვყავს:

*„ლენინის დროშამ  
იცის,  
ძალა ზეცის და  
მიწის,  
ისმის ვით ძალა ფიცის:  
წინ, წინ, სამშობლოვ,  
წინ, წინ!  
ლენინის დროშით  
მარად,  
კაცობრიობის  
ფარად*

---

<sup>2</sup> დასახელებული ხელნაწერები ინახება გალაკტიონ ტაბიძის გერის, დავით ებანოიძის პირად არქივში.

ინვევს მსოფლიოს  
კარად:  
ნინ, ნინ, სამშობლოვ,  
ნინ, ნინ!  
მხედარო! ყოველ  
დროში  
მშვიდობისათვის  
ომში –  
ნინ, ნინ!  
ლენინის  
დროშით  
ლენინის დროშით  
ნინ, ნინ!“

1958. 3 ენკენისთვე  
-1500- წელი

„თბილისმა იცის,  
იცის,  
ძალა ზეცის და  
მიწის,  
ისმის ვით ძალა ფიცის:  
ნინ, ნინ, თბილისო,  
ნინ, ნინ!  
მარად ჟამს ყოველ  
დროში,  
მშვიდობისათვის  
ომში –  
დიდი ლენინის  
დროშით  
ნინ, ნინ,  
თბილისო, ნინ, ნინ!  
ლენინის დროშით  
მარად,  
კაცობრიობის  
ფარად

ინვევს მსოფლიოს  
კარად:  
ნინ, ნინ, თბილისო,  
ნინ, ნინ!  
ასე, მზეა თუ  
თოში  
ქარიშხალში თუ  
თოვლში  
დიდი ლენინის  
დროშით  
ნინ, ნინ, თბილისო,  
ნინ, ნინ!  
უახლესი თუ  
ძველი  
შენ ასე განვლე  
მწველი  
ათას ხუთასი  
ნელი..  
ნინ, ნინ,  
თბილისო, ნინ, ნინ!  
წლებს, როგორც ნაცარ-  
ტუტას –  
ვაბნევთ – როდესაც  
გვხუთავს.  
მაგრამ ამ  
ათას ხუთასს  
წლით გავსწიოთ ნინ,  
ნინ, ნინ! “

1958. 3 ენკენისთვე

ამ ერთსა და იმავე დღეს დაწერილი ლექსებიდან, სავა-  
რაუდოდ, ჯერ „ლენინის დროშა“ დაინერა, რადგან სწორედ  
მისი შავი ხელნაწერია შემორჩენილი, რომელზეც პოეტს  
ბევრი უმუშავია:

*„მთელმა მსოფლიომ იცის,  
ჩვენი ზეცის და მიწის,  
ძალა მგ ზნებარე ფიცის,  
წინ, წინ!  
სულ წინ, წინ!  
წინ, წინ!*

როგორც ვხედავთ, პირველი სტროფის შავი ხელნაწერი საკმაოდ განსხვავდება საბოლოო ვარიანტისაგან. ამ შავი ხელნაწერისათვის გალაკტიონს გვერდით მიუწერია საბოლოო ვარიანტი<sup>3</sup> და შემდეგ კი უკვე მისი ანალოგიით შეუქმნია „პარალელური“ ტექსტი ლექსისა „1500 წელი“.

ვირტუოზული პოეტური ტექნიკა გალაკტიონ ტაბიძეს საშუალებას აძლევს, შექმნას მსგავსი ჟრერადობისა და ფორმის მქონე „პარალელური“ სოცრეალისტური პოეტური ტექსტები, რომელთაგანაც პირველში („ლენინის დროში“), თუ შეიძლება ასე ითქვას, სოცრეალისტური განწყობილებები ერთგვარი „სუფთა ფორმით“ არის მოცემული, მეორეში („1500 წელი“) კი – „გაზავებულია“ თბილისისა და სამშობლოს სიყვარულთან. როგორც მივუთითეთ, ლექსები 1958 წლის 3 სექტემბრითაა დათარიღებული, ანუ ისინი პოეტის გარდაცვალებამდე (1959 წლის 17 მარტი) 7 თვით ადრე დაიწერა. რასაკვირველია, ვერც პოეტი და ვერც საზოგადოება მაშინ ვერ წარმოიდგენდა, რომ სიკვდილის „ვარდისფერი გზა“ ასე ახლოს იყო. გასაოცარი ისაა, რომ, საყოველთაო აღიარების მი-

---

<sup>3</sup> *„ლენინის დროში  
იცის,  
ძალა ზეცის და  
მიწის,  
ისმის ვით ძალა ფიცის:  
წინ, წინ, სამშობლოვ,  
წინ, წინ!*



უხედავად, პოეტი მაინც ასე ფრთხილობდა და სოცრეალისტური კანონის დაცვით ქმნიდა ახალ ლექსებს.

### **ლიტერატურა:**

1. ტაბიძე გ. რჩეული. თბილისი. 1973.
2. ჯავახაძე ვ. ვინ კითხავს გალაკტიონს? საარქივო მოამბე, 10, 2011.

**NANA GAPRINDASHVILI**

## **The Understanding of Binary Opposition – Symbolism/Social Realism- in Galaktion's Works**

### **S u m m a r y**

In the Works of Galaktion Tabize, the existence of a binary opposition – Symbolism/Social Realism – arises great interest. Galaktion was aware that he had to live in a world where all the values were declined, therefore, he tried not to strain the relations. As a result, apart from creating works of true artistic value, he wrote Social Realistic works.

The article analyzes two poems preserved in his manuscripts ("Lenin's Flag" and "Year 1500"), which we will call "parallel texts" due to their similarities in form.

The masterful poetic techniques that Galaktion Tabidzepossesses, allows him to create so-realistic texts of similar sounding and form. In the first one ("Lenin's flag") the so-realistic sentiments are given in a "pure form", while the second one ("Year 1500") is diluted with his love towards Tbilisi and his homeland.

## **მარიამ მირიასაშვილი**

*ფილოლოგიის მეცნიერებათა დოქტორი,  
სოხუმის სახელმწიფო უნივერსიტეტი  
(თბილისი, საქართველო)*

## **ნინო წერეთელი**

*ფილოლოგიის დოქტორი,  
ივ. ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო  
უნივერსიტეტი, თარგმანისა და  
ლიტერატურულ ურთიერთობათა ინსტიტუტი  
(თბილისი, საქართველო)*

## **სიზმრის სემანტიკა და მწერლის მხატვრული სამყარო**

სიზმარი და სიზმრის სემანტიკა დიდი ხანია მეცნიერების სხვადასხვა მიმართულების წარმომადგენელთა (ფილოსოფოსების, კულტუროლოგების, ფსიქოლოგების, ლიტერატურათმცოდნეების....) მსჯელობის საგანს წარმოადგენს, რის შედეგად დღესდღეობით დაგროვდა დიდძალი მასალა – არგუმენტირებული კონცეფციები და ურთიერთგამომრიცხავი ინტერპრეტაციები სიზმრის ფენომენისა და მწერლის მხატვრული სამყაროს ურთიერთმიმართების შესახებ. ცნობილია, რომ ნაწარმოების პოეტური ქსოვილის ორგანიზებაში სხვადასხვა მხატვრული ელემენტი მონაწილეობს. ტექსტის ძირითადი აზრის, იდეის ამოკითხვას მხოლოდ სიუჟეტი ან კონფლიქტი არ განაპირობებს. პერსონაჟთა ხასიათების სიღრმისეულად წარმოსაჩენად, სიუჟეტის განვითარების შემდგომი პერსპექტივების განსასაზღვრად მწერლები ხშირად მიმართავენ ტექსტში არასიუჟეტური ელემენტების ჩართვას. ნაწარმოებისთვის თანდართული წინასიტყვაობანი, ეპიგრაფები, ლირიკული გადახვევები, ჩართული

ეპიზოდები, პერსონაჟთა სიზმრები, წერილები – წარმოადგენენ ნაწარმოების არასიუჟეტურ ელემენტებს, რომელთაც, თავის მხრივ, გააჩნიათ დამოუკიდებლობის გარკვეული ხარისხი, ორიგინალური კომპოზიცია, სტილისტური შეფერილობა, მაგრამ, საბოლოო ჯამში, ემსახურებიან მწერლის ჩანაფიქრის, ნაწარმოების იდეის სრულყოფილად წარმოჩენას, პროტაგონისტის ხასიათის სიღრმისეულ გახსნას. ამდენად, სიზმარი კომპოზიციის მნიშვნელოვან კომპონენტს წარმოადგენს, რომლის საშუალებით შესაძლებელი ხდება ნაწარმოებში წარმოჩენილი მოვლენების შეფასება და კომენტირება.

ფილოსოფოსები და ფსიქოლოგები არაერთი საუკუნის მანძილზე ცდილობდნენ ძილისა და სიზმრის ფენომენის ამოცნობას. ჯერ კიდევ ჩვენს წელთ აღრიცხვამდე ინდოელებმა ადამიანის არსებობის სამი ფორმა აღიარეს: სიფხიზლის მდგომარეობა, ღრმა ძილის მდგომარეობა და მდგომარეობა, როდესაც ადამიანი სიზმარს ხედავს. არისტოტელემ სიზმარში მყოფი ადამიანის მდგომარეობა განსაზღვრა, როგორც „სიცოცხლესა და არასიცოცხლეს შორის“ მყოფისა (არისტოტელე, 1975:30). ბერძნულ მითოლოგიაში სიზმარი მოკვდავი ადამიანებისადმი ღმერთების გზავნილად ითვლებოდა და მისი ახსნის უფლება მხოლოდ წინასწარმეტყველებსა და ქურუმებს ჰქონდათ. ამდენად, ბერძნულ მითოლოგიურ პანთეონში საპატიო ადგილი ეკავათ ჰიპნოსსა (ძილის ღმერთი) და მორფეუსს (სიზმრების, ოცნებების ღმერთი). დღესდღეობით მეცნიერები ძილს განიხილავენ ბუნებრივ ფიზიოლოგიურ პროცესადაც და ქვეცნობიერის სიღრმისეულ გამოვლენადაც.

სიზმარი, როგორც მხატვრული ხერხი, ჯერ ანტიკურ (მაგ., აპულეუსის „მეტამორფოზა“), ხოლო მოგვიანებით ევროპულ ლიტერატურაშიც დასტურდება. იური ლოტმანის აზრით, „...სიზმარი, თავისი არსით, ნიშანია, სიმბოლოა. ადა-

მიანმა იცის, რომ სიზმარს გარკვეული მნიშვნელობა აქვს, იგი რალაცაზე მიგვანიშნებს, მაგრამ რაზე – არ იცის. ეს მნიშვნელობა უნდა გაიშიფროს“ (ლოტმანი, 1992:125).

სიზმრის ფუნქცია სხვადასხვა მხატვრული მიმდინარეობის ესთეტიკაში განსხვავებულად აღიქმებოდა. ბაროკოს ესთეტიკა აქტიურად ამკვიდრებდა აზრს ილუზიისა და რეალობის ერთიანობის შესახებ, რაც კალდერონის მეტაფორულ გამოთქმაში აისახა: „ცხოვრება სიზმარია“. მოგვიანებით რომანტიზმის ესთეტიკაში სინამდვილის გაიგივება სიზმართან რეალობასა და ოცნებას შორის არსებული საზღვრის გადალახვის ერთ-ერთი საშუალებად წარმოგვიდგება. ამიტომაც რომანტიკულ ტექსტებში ავტორები შეგნებულად არიდებენ თავს იმაზე მითითებას, თუ როდის იწყება სიზმარი, რათა მკითხველისთვის გამოცანად დარჩეს რეალობიდან ილუზიაში გადასვლის ზუსტი ქრონოსი. ამგვარი მიდგომის მიზანმიმართულობა გამოსჭვივის სემუელ კოლრიჯის სიტყვებშიც: „თუკი ადამიანი სიზმარში სამოთხეში იმყოფებოდა და ამის დასტურად ყვავილი მიიღო; თუკი ახალგაღვიძებულს ეს ყვავილი ხელში უჭირავს, მაშინ რა ახსნა მოვძებნოთ?“ (კოლრიჯი, 1980:97).

არანაკლებ გავრცელებულია ლიტერატურაში ყურადღების გადატანა პერსონაჟის გამოღვიძების მომენტზეც. თუკი გავიხსენებთ ცნობილი გერმანელი რომანტიკოსის, ე. ჰოფმანის „მაკნატუნას“ ფინალს, ცხადი გახდება, თუ რაში დასჭირდა მწერალს რომანტიკული ირონიის ხერხის გამოყენება; იგი ეჭვქვეშ აყენებს ნებისმიერ წარმოდგენას სამყაროზე, რომელიც სხვა ესთეტიკური სამყაროსთვის სავსებით მისაღებია.

ნიშანდობლივია, რომ კლასიკური რეალიზმის წარმომადგენლებთან სიზმარი მოიაზრება ტექსტის ორგანულ კომპონენტად და მისი დანიშნულება პოლიფუნქციურია. მაგალი-

თად, XIX საუკუნის ქართულ სალიტერატურო სინამდვილეში სიზმარი მეტწილად გამოიყენება: ა) პერსონაჟის ფსიქოლოგიური დახასიათებისთვის; ბ) ნაწარმოების იდეური შინაარსის გასააზრებლად.

პერსონაჟის ფსიქოლოგიური დახასიათების შესანიშნავი ნიმუშებია ლუარსაბ თათქარიძისა (ი. ჭავჭავაძის „კაცია-ადამიანი“) და პლატონ სამანიშვილის (დ. კლდიაშვილის „სამანიშვილის დედინაცვალი“) სიზმრები. ორივე შემთხვევაში გმირის ფსიქოლოგიური პორტრეტია დახატული. სიზმრის მეშვეობით ლუარსაბისა და პლატონის სულიერი განცდებია წარმოჩენილი: ლუარსაბს ამ ქვეყნიდან უშვილძიროდ წასვლა არ უნდა, რადგან იცის, რომ ყველაფერს მისი ძმა და რძალი დაეპატრონებიან; თავის მხრივ, პლატონს შიშის ზარს სცემს იმის გაფიქრება, რომ მისი დედინაცვალი შეიძლება დაფეხმძიმდეს და მის მცირე ქონებას მოზიარე გაუჩნდეს.

ნაწარმოების ძირითადი იდეის წარმოჩენის თვალსაზრისით, საინტერესო მასალას იძლევა კირილე მღვდლის (აკ. წერეთლის „ბაში-აჩუკი“), კვირიასა (ვაჟა-ფშაველას „ბახტრიონი“). და ალუდას (ვაჟა-ფშაველას „ალუდა ქეთელაური“) სიზმრები. პირველი ორი სიზმარი, გარკვეულწილად, მხატვრულ წინათქმას წარმოადგენს, რადგან წინასწარ გვამცნობს, თუ როგორ განვითარდება მოქმედება და რა ბედი ელით ნაწარმოების პერსონაჟებს. იმავედროულად, მათ მნიშვნელობა აქვთ ნაწარმოების იდეური შინაარსის გასააზრებლად: სიზმრებში ხორცშესხმულია ავტორისეული იდეა, რომ ბოროტების მოსპობა მხოლოდ თავგანწირული ბრძოლით შეიძლება. მსგავსი მიზანდასახულობა აქვს ალუდას სიზმარსაც. იგი მეტად მნიშვნელოვანია პოემაში გადმოცემული იდეის ამოსაკითხად: წარსული ცხოვრება ალუდას კაციჭამიობად ესახება. ამას რეალურ ცხოვრებაში იგი ქვეცნობიერად გრძნობს, ხოლო სიზმარში ეს გრძნობა მძაფრდება და აქე-

დან იწყება მის პიროვნებაში ახალი ღირებულებების დამკვიდრება (გაფრინდაშვილი, მირესაშვილი, 2011:121).

ონეირიულ მასალას ხშირად მიმართავდნენ რუსი კლასიკოსებიც (გოგოლი, გონჩაროვი, ტურგენევი და სხვ.). ამ თვალსაზრისით განსაკუთრებით საინტერესოა ფ. მ. დოსტოვესკის შემოქმედება, რომელშიც სიზმარი ნაწარმოების სიუჟეტის საკვანძო კომპონენტს წარმოადგენს და კარდინალურ გავლენას ახდენს გმირების მომავალ ბედზე. თავად მწერალი აღიარებდა: „მე სიზმრებს დიდ მნიშვნელობას ვანიჭებ. ჩემი სიზმრები ყოველთვის წინასწარმეტყველურია“- (სნიტკინა-დოსტოვესკაია, 1964:31-32).

დოსტოვესკი ხშირად მიმართავს სიზმრებს თავის შემოქმედებაში (რასკოლნიკოვის სიზმარი „დანაშაულსა და სასჯელში“, იპოლიტეს სიზმარი “იდიოტში“, დიმიტრი კარამაზოვის სიზმარი მტირალი ბავშვის შესახებ და სხვ.); მათი მხატვრული ამოცანა განსხვავებულია; ჩვენ გვხვდება სიზმარი-წინათგრძნობა, სიზმარი-მოგონება, “ფილოსოფიური“ სიზმრები). რ. ნაზიროვის წიგნში „ფ. მ. დოსტოვესკის შემოქმედებითი პრინციპები“ სიზმრები გაანალიზებულია და კლასიფიცირებულია ფუნქციონალური თვალსაზრისით; კერძოდ, ავტორი გამოყოფს შემდეგ სახეებს: 1. ილუსტრაციულ-ფსიქოლოგიური სიზმარი, რომელიც პერსონაჟის სულიერ მდგომარეობას გადმოგვცემს და 2. სიუჟეტური სიზმარი, რომელიც დამოუკიდებელ ნოველას მოგვაგონებს და გამოირჩევა შინაარსობრივადაც და მასობრივი სცენების სიუხვითაც. იგი სიუჟეტში “წინასწარმეტყველურ“ როლს კი არ თამაშობს (როგორც ზემოთ განხილულ შემთხვევებში), არამედ თავად წარმოადგენს სიუჟეტის განვითარების ერთ-ერთ რგოლს (ნაზიროვი, 1982:143-144).

დოსტოვესკი მიიჩნევდა, რომ სიზმარი წარმოადგენს ადამიანის „მეორე მზერას“, რომელიც დაკავშირებულია რეა-

ლობასთან – „პირველ მზერასთან“. რომანტიკოსების მსგავსად (და კლასიკური რეალიზმის წარმომადგენლებისგან განსხვავებით), დოსტოევსკისთან სიზმარსა და რეალობას შორის მკვეთრი საზღვარი არ არის გავლებული. რეალურისა და ირეალურის აღრევა, მყიფე საზღვრები სიზმარსა და ცხოვრებისეულ სინამდვილეს შორის წარმოადგენს არა მარტო დოსტოევსკის ნაწარმოებების გმირების სამყაროს, არამედ იმ ატოსფეროს, რომელშიც ცხოვრობდა და ქმნიდა თავად მწერალი. მწერლის ნაცნობი, პ. ბიკოვი აღნიშნავს, რომ დოსტოევსკი თავის სიზმრებს გამოლვიძებისთანავე უბის ნიგნაკში იწერდა; „ერთხელ დოსტოევსკიმ მიამბო, რომ ხშირად სიზმრებში, როგორც ცხადში, ისე ხედავდა თავისი ნაწარმოებების გმირებს, გარკვეულ სცენებს მომავალი ნაწარმოებებიდან. ზოგჯერ თავის „მხატვრულ“ სიზმრებში იგი მთელ ნაწარმოებსაც კი ხედავდა“ (კონდრატიევი, 2001:242). ამდენად, კითხვაზე, თუ რატომ წერდა იგი ამა თუ იმ თემაზე, დოსტოევსკი აბსოლუტურად გულწრფელად პასუხობდა: „როგორ თუ რატომ? მე ეს დღემდე მესიზმრება“ (კონდრატიევი, 2001:245).

XX საუკუნის მოდერნისტულ და პოსტმოდერნისტულ კულტურაში სიზმარი ინტელექტუალური თამაშების ერთ-ერთი წამყვანი ელემენტი გახდა ლაბირინთთან, სარკესთან, ნილაბთან და ბიბლიოთეკასთან ერთად; ზემოაღნიშნული არაერთი მკვლევრის შესწავლის თემა გამხდარა. მონოგრაფიაში „სიზმრების სამყაროში“ ავტორს მოჰყავს ხოსე ლუის ბორხესის აზრი, რომ “სიზმარი ნიშანია, რომელიც ცვლის კითხვის სტრატეგიასა და ტექსტის ფსიქოლოგიურ დროს“ (ბოსნაკი, 1992:145). პოსტმოდერნისტების აზრით, სიზმარი უნდა განვიხილოთ როგორც ციტატა, რომელიც გარკვეულ არქეტიპებზე მიგვანიშნებს. აღნიშნული აზრის საილუსტრაციოდ მივმართოთ პოსტმოდერნისტული მწერლობის საეტა-

პო რომანს, მილორად პავიჩის (რომელსაც ხშირად ბალკანელ ბორხესს უწოდებენ) „ხაზართა ლექსიკონს“. რომანში ნათქვამია, რომ ყოველი ადამიანის ნებისმიერი სიზმარი ვილაცას ცხადში უსრულდება; „თუ აქედან ბოსფორისკენ გავემართებით, ქუჩიდან ქუჩამდე, თარიღიდან თარიღამდე, შესაძლოა, მთელი წელიწადი აიკრიფოს თავისი ყველა დროით, რადგანაც ყველას საკუთარი გაზაფხული და შემოდგომა აქვს... ადამიანის მთელი ცხოვრება შეიძლება წარმოვიდგინოთ, როგორც სანთლის ალი, ასე რომ დაბადებასა და გარდაცვალებას შორის ერთი ამოსუნთქვაც კი არ რჩება, რომ ეს ალი ჩააქროს“ (პავიჩი, 1992:23-24).

სიზმრისადმი ამგვარი მიდგომა განაპირობებს რომანის ცენტრალურ ეპიზოდს, რომელიც სამუელ კოენს, იუსუფ მასუდსა და ავრამ ბრანკოვიჩს უკავშირდება. თითოეული მათგანი დაკავებულია ლექსიკონის მასალების მოძიებით, რათა ხაზართა მიერ IX საუკუნეში ახალი სარწმუნოების მიღების საკუთარი ვერსია განამტკიცოს. ავრამ ბრანკოვიჩის პარალელურად (რომელიც ხაზართა გაქრისტიანების ვერსიას ემხრობა), ლექსიკონის რეკონსტრუირებაზე მუშაობს დუბროვნიკელი ებრაელი სამუელ კოენი (ეს უკანასკნელი ხაზართა მიერ იუდაიზმის მიღების ვერსიას უჭერს მხარს). გარკვეული დროიდან ბრანკოვიჩს ყოველ ღამე ესიზმრება ახალგაზრდა კაცი, რომელსაც მეტყველი მზერა, ცალ მხარეს გაჭალარავებული უღვაში და ცალ ხელზე შუშის ფრჩხილები აქვს. ეს სწორედ სამუელ კოენი გახლავთ, რომელიც, თავის მხრივ, ყოველ ღამე გრძნობს, რომ ვილაცას ესიზმრება. ეს კი იმაზე მიანიშნებს, რომ ისინი უახლოეს დროში ერთმანეთს შეხვდებიან. რაც შეეხება იუსუფ მასუდს (რომელიც, თავის მხრივ, ხაზართა გამუსულმანების ვერსიას უჭერს მხარს), იგი დაეუფლა ხაზართა გრძნეულებას: მას შეუძლია სხვა ადამიანების სიზმრებში მოხვედეს. თავდაპირვე-



ლად მან ავრამ ბრანკოვიჩთან დაინყო სამსახური და, შესაბამისად, მის სიზმრებს ნახულობდა (ცხადია, სემუელ კონსაც). შემდგომში, როდესაც ბრანკოვიჩი და კონი ერთმანეთს შეხვდნენ (კონი იმ თურქული რაზმის თარჯიმანი იყო, რომელიც თავს დაესხა ბრანკოვიჩს და ხმლით აჩეხა), კონმა ნახა ის ადამიანი, რომელსაც ამდენ ხანს ესიზმრებოდა და გაშეშდა (ამ მდგომარეობიდან ვერც გამოვიდა). რაც შეეხება იუსუფ მასუდს, მან თურქ ფაშას ერთი დღის სიცოცხლე სთხოვა, რათა სიზმარში ენახა, თუ როგორ დაესიზმრებოდა კონს ბრანკოვიჩის სიკვდილის სცენა. ის, რაც მან ნახა, იმდენად საზარელი იყო, რომ იგი სიზმარშივე გაჭალარავდა. მეორე დღეს კი, თურქებმა ისიც ხმლით აჩეხეს.

ზემოაღნიშნულიდან გამომდინარე, სიზმარს, როგორც მხატვრული ნაწარმოების არასიუჟეტურ ელემენტს, ახასიათებს მეტაფორული და კომპოზიციური მთლიანობა; როგორც კლასიკურ, ასევე მოდერნისტულ და პოსტმოდერნისტულ ნაწარმოებებში იგი ახდენს აზრობრივი რეზონანსის ეფექტს ტექსტის ყველა შემადგენელ ნაწილზე.

### **ლიტერატურა:**

1. Аристотель. О душе. Соч., т.1.(пер. П. С. Попова). М., 1995.
2. Боснак Р. В мире сновидений. - М., 1992.
3. Кольридж С.Т. Сб. Литературные манифесты западноевропейских романтиков. М.,1980.
4. Кондратьев Б.С. О мифологизме Ф.М. Достоевского: онтология и поэтика снов. Арзамас, 2001
5. Лотман Ю.М. Сон – семиотическое окно, Культура и взрыв, М., 1992.
6. Назиров Р.Г. Творческие принципы Ф.М. Достоевского. – М., 1982.
7. Павич Милорад. Хазарский словарь. - М., 2005.

8. Сниткина-Достоевская А.Г. Из воспоминаний //Ф. М. Достоевский в воспоминаниях современников. Т. 2. М., 1964.
9. გაფრინდაშვილი ნ., მირესაშვილი მ. ლიტერატურათმცოდნეობის საფუძვლები. თბ., 2011.

**MARIAM MIRESASHVILI, NINO TSERETELI**

### **Dream Semantics and a Writer's Fiction World**

#### Summary

A number of philosophers, culturologists, psychologists and literary critics are involved in the studies of dream and dream semantics. The paper highlights in detail the conceptions based on well-reasoned argumentations and incompatible interpretations of the phenomenon of dream and its interrelation with a writer's fiction world.

*ივ. ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის  
სახელმწიფო უნივერსიტეტი,  
უკრაინისტიკის ინსტიტუტი  
(თბილისი, საქართველო)*

## **ქველი ალთქმის ინტერპრეტაცია ლესია**

### **უკრაინკას პოეზიაში**

ლესია უკრაინკას პოეზია და მთელი მისი შემოქმედება ერთდროულად ახალი სიტყვაც იყო უკრაინულ პოეზიაში და ახალ ეპოქაში მთელი ტრადიციული უკრაინული მწერლობის ლოგიკური გაგრძელებაც. თემატური და ჟანრული მრავალფეროვნებებით გამორჩეული მისი შემოქმედება ერთგვარი მოდერნს წარმოადგენს უკრაინულ ლიტერატურაში. არაერთი თანამედროვე უკრაინელი მკვლევარი მოდერნიზმის საწყისებს უკრაინულ ლიტერატურაში სწორედ ლესია უკრაინკას შემოქმედებიდან იკვლევს. მის პოეზიაში (და არამარტო პოეზიაში) დიდი ადგილი აქვს დათმობილი წმინდა წერილის ინტერპრეტაციას, ანუ ტრადიციული სიუჟეტებისა და სახეების რეცეფციას, რომლებშიც უკვე შეინიშნება მოდერნის ელემენტები.

უკრაინული ლიტერატურაც, როგორც მსოფლიო ლიტერატურის ნაწილი თავისებურ კავშირში იმყოფება სამყაროს ამ უმნიშვნელოვანეს წიგნთან, მთელი მისი ევოლუციის პერიოდში (ჰაგიოგრაფიული, პოლემიკურ-პუბლიცისტიკური, კლასიკური, ახალი, უახლესი და ა.შ). ბიბლიური თემატიკის ინტერპრეტაცია, ლესია უკრაინკას თვალთახედვით, ახალი სიტყვა იყო დიდი ტრადიციების მქონე უკრაინული ლიტერატურისათვის, მიუხედავად იმისა, რომ უკრაინული პოეზიის გენიის, ტარას შევჩენკოს შემოქმედებიდან ზოგიერთი მო-

მენტი უკვე კარგად იყო გამჯდარი მკითხველთა და ლიტერატორთა ცნობიერებაში (საული, იერემია წინასწარმეტყველი). ჩვენი ყურადღება ამჟამად ძველი აღთქმის ინტერპრეტაციას ეხება, რომელიც ისევე მნიშვნელოვანია ლ. უკრაინკას პოეტურ მემკვიდრეობაში, როგორც ახალი აღთქმის სიუჟეტებისა და სახეების ინტერპრეტაცია.

განვიხილავთ რამდენიმე მომენტს ლესია უკრაინკას ცხოვრებიდან, რომელიც გვაძლევს გარკვეულ ინფორმაციას ბიბლიური თემატიკით მისი დაინტერესების, ზოგადად ამ საკითხისადმი მიდგომის შესახებ. მისი ნაწარმოებების ამ კუთხით კვლევა პოსტსაბჭოთა ლიტერატურათმცოდნეობაში მომძლავრდა და დღემდე მნიშვნელოვან მიმართულებად მიიჩნევა. „ყოველი მწერალი საზოგადოების წევრია. ასე რომ, იგი უნდა შევისწავლოთ, როგორც სოციალური პირი. მთავარი წყარო კვლევისათვის მისი ბიოგრაფიაა, მაგრამ ასევე ძალიან დაგვეხმარება, მთელი იმ გარემოს, საზოგადოების შესწავლა, რომელმაც იგი წარმოშვა და სადაც იგი ცხოვრობდა (უელეკი, ორენი, 2012:134). თანამედროვე მკვლევართა ერთი ნაწილი მიიჩნევს, რომ სერგეი მერჟინსკისთან ლესია უკრაინკას ურთიერთობამ მნიშვნელოვნად განაპირობა ბიბლიური თემატიკით მისი დაინტერესება. „გარდამტეხი მომენტი ლესია უკრაინკას მსოფლმხედველობაში გახდა მისი სიყვარული სერგეი მერჟინსკისადმი, რომელიც ძალიან რელიგიური ადამიანი ყოფილა. არ იქნება გადაჭარბებით ნათქვამი, რომ მერჟინსკისთან ურთიერთობის დროს და განსაკუთრებით მისი (მერჟინსკის) გარდაცვალების შემდეგ, ქრისტიანული თემატიკა გახდა დომინანტური ლესია უკრაინკას შემოქმედებაში“ (ანტოფიჩუკი, 2009:226).

ლესია უკრაინკას ცხოვრებაში გამორჩეული ადგილი ეკავა მის ბიძას, პროფესორ მიხაილო დრაგომანოვს. მისი შემოქმედების კვლევისას ბიძასთან მიმონერა მნიშვნელოვან

ინფორმაციებს შეიცავს. 1891 წლის 21 დეკემბერს, ლესია უკრაინკამ მიხაილო დრაგომანოვს მისწერა წერილი, სადაც ის წერს ერთ საგულისხმო ფრაზას: „ბიბლიაში არის უდიდესი მასა გრანდიოზული პოეზიისა რომელსაც, ხშირად თუ ვერ ვკითხულობ, ძალიან მანუხებს“ (უკრაინკა, 1956:73). ბიძამისის რჩევითვე ის ეწეოდა სწორედ ბიბლიურ თემატიკაზე დაწერილი ნაწარმოებების მთარგმნელობით მოღვაწეობას.

პოემა „სამსონი“ არის პირველი ვრცელი პოეტური ქმნილება, რომელიც ავტორმა შექმნა ბიბლიურ თემატიკაზე სოფელ კოლოდიაჟნეში ყოფნის დროს 1888 წელს. პოემის სათაურშივე მიუთითებია ბიბლიურ თემაზე). პოემის სიუჟეტი ნასესხები აქვს ძველი აღთქმის მსაჯულთა წიგნიდან, რომლის უკანასკნელი მსაჯულიც არის სამსონი. სამსონის ისტორია, ერთ-ერთი გამორჩეულია, თუ დანარჩენი მსაჯულები მონიფულ ასაკში იღებდნენ უფლისგან მხსნელის ქარიზმას, სამსონის შემთხვევაში ასე არ მომხდარა, მისი მხსნელად მოვლინება დედის მუცელში ჩასახვისთანავე სასწაულებრივად გაცხადდა, სამსონის დედას გამოეცხადება უფლის ანგელოზი და ამცნობს: „რამეთუ შენ მუცლად-ილო და ჰმვე ძე. და მახდლი თავსა მისსა ნუ შეეხებინ, რამეთუ წმიდაგ ღმრთისაგ იყოს ყრმაჲ იგი შობითგან მისით. და მან იწყოს განრინებად ისრაჲ ლისა ეელისაგან უცხოთესლთა, ფილისტიმელთასა“ (მსაჯულნი, 13:5). აქვე იკვეთება სამსონის მონმიდარობა. როგორც წესი, მონმიდარობას ადამიანი თუ საკუთარი ნება-სურვილისამებრ ირჩევდა, სამსონის შემთხვევაში ვხედავთ, რომ ჩასახვისთანავე გაცხადდა მისი მონმიდარობა. „სამსონის ბედი, როგორც მონმიდარისა, განსაკუთრებულია. მისი მონმიდარობა არ არის მისი ნებით არჩეული, არამედ თანდაყოლილია; შობითგანვე მას თან დაჰყვება საიდუმლო, რომელსაც ისევე ესაჭიროებოდა შენახვა, როგორც მონმიდარობას მარხვა. თმის მოზრდა მონმიდარო-

ბის ერთ-ერთი პირობაა, მაგრამ სამსონისთვის ეს უფრო მეტია ვიდრე პირობა: მის თმაშია განივებული მისი ფიზიკური ძალა, რომელიც უფალმა მისცა მას ფილისტიმელთა დასამარცხებლად. ეს გამოცდაც იყო და განსაცდელიც. საიდუმლო მისი ძალისა, რომელიც მის თმაშია დამარხული, იციან მისმა მშობლებმა, იცის მანაც და სწორედ ეს ცოდნა შეიქმნა საბედისწერო მისთვის. სამსონი საიდუმლოს გაცემით კარგავს ძალას და კვლავ იბრუნებს, რათა ამ ძალით საბოლოოდ მტერთან ერთად საკუთარი თავიც გაანადგუროს“ (კიკნაძე, 1989: 77).

პოემა „სამსონში“ ლესია უკრაინკამ გამოიყენა ნასესხები ტიპი ტრადიციული ბიბლიური სიუჟეტისა და მან თავისი შეხედულებისამებრ დაამუშავა ეს ცნობილი ფაქტები. არის გარკვეული ადგილები პოემაში, რომლებიც ავლენენ მსგავსებას წმინდა წერილთან (*იგავი თაფლის შესახებ, რომელიც მსაჯულთა წიგნშია მოთხრობილი, დალილას სახე და სხვ.*). ასევე ავტორი მნიშვნელოვნად ცვლის თავის მიდგომებს და, საბოლოოდ, პოემა წარმოადგენს ტრადიციული სიუჟეტის ავტორისმიერ გადამუშავებულ ვარიანტს.

ლესია უკრაინკას პოემაში სამსონის სახე, როგორც ისრაელიანთა თავისუფლებისათვის დაუღალავად მებრძოლისა, მეორე პლანზე გადადის, წინა პლანზე კი იწევს მისი ცოლის დალილას პოეტური სახე. (ბიბლიური ტრადიცია უარყოფით ადამიანად ცნობს, მეძავი ქალი, რომელიც ფილისტიმელებთან ლაღატობს თავის მეუღლეს და ცდილობს მისი უძლეველობის საიდუმლო გამოსცყუოს) ლესია უკრაინკას პოემაში არის დალილას და სამსონის ტრფობის ამსახველი მომენტი, რაც ბიბლიურ ტრადიციასთან ნაკლებ კავშირშია:

„ძვირფასო დალილა, შენი სიყვარულისთვის, რით შემიძლია დაგასაჩუქრო, /მითხარი, – ჩემო სანათლევ, ის სურვილები, რომც დავიღუპო – უნდა ავასრულო. /არ მინდა ძვირფასო

შენი დაკარგვა, და სიყვარულისთვის მხოლოდ სიყვარული მსურს“.... ერთგან ლესია უკრაინკა სამსონს ათქმევინებს და-ლილა, არავის არ ძალუძს ისე სიყვარული როგორც მე“. პოე-მაში არის ასევე დალილას და სამსონის სხვა დიალოგიც, რომელიც მკაფიო ასოციაციას იწვევს ძველი აღთქმიდან:

„გინდა იცოდე, საიდან მაქვს ძალა/იცოდე: ყრმობიდანვე ღმერთის მიერ ვიყავ რჩეული,/და იმ დღესვე, როდესაც დე-დამ მშობა/ღმერთის რჩეული მენოდა/

იმ დროინდელი ჩემი თმის კულულები/ცივმა რკინამაც კი ვერ გადაჭრა.....<sup>4</sup>

ვინმეს რომ შეძლებოდა იმ კულულების მოჭრა/ მაშინ ჩე-მი მოტეხვა არ იქნებოდა რთული/– მე ვინვებოდი უძალლო-ნო. — ეუბნება პოემაში სამსონი დალილას, რომელიც უახ-ლოვდება ბიბლიურ ტრადიციას:

„და უთხრა მას ყოველივე გულისა მისისაჲ და ჰრქუა მას: არა აღსრულ არს საპარსველი თავსა ჩემსა, რამეთუ წმიდაჲ ღმრთისაჲ ვარი მე მუცლითგან დედისა ჩემისათ. და უკუეთუ დავიყუნო თმაჲ ესე ჩემი, განდგეს ძალი ჩემი ჩემგან და მო-უძღურდე და ვიქმნე, ვითარცა ყოველნი კაცნი“ [მსაჯულნი, თავი 16:17].

ლესია უკრაინკას პოემა “საულს“ ასევე ახლავს ეპიგრაფი I მეფეთა წიგნის მეთექვსმეტე და მეთვრამეტე თავის იმ მუხ-ლებისა, სადაც საულისა და დავითის ურთიერთსაწინააღ-მდეგო მდგომარეობაა წარმოჩენილი: „სძლო საულ ათასთა და დავით ბევრეულთა...“ და იყო მომზირალ საულ დავითსა მიერ დლითგან, და შემდგომად“. ინტერესს იწვევს პოეტის მიერ შერჩეული ბიბლიური პერსონაჟების როგორც წმინდა წერილისეული ტრადიციული სახე, ასევე პოეტის მიერ ქრის-

---

<sup>4</sup> რადგან არ არსებობს ამ პოემის ქართული პოეტური თარგმანი, ვიყენებ საკუთარ პნკარედს (ი.მ)

ტიანული საზოგადოებისთვის უკვე კარგად ცნობილი პერსონაჟის ინტერპრეტაცია. მეფე საული უფლისგან არის ცხებული, უფალმა გამოარჩია მრავალთაგან თავისი რჩეული ერის მეფედ. „მოილო სამოველ რქა იგი საცხებელისა და დაასხა თავსა ზედა და ამბორს-უყო მას და რქუა: გცხო შენ მეფედ უფალმან ერსა მას თვსსა ზედა ისრაჲ ლსა! და შენ უძლოდი ერსა მას უფლისასა, და იე სნნე იგინი ეელთაგან მტერთა მათთასა! და ესე სასწაულ იყოს შენდა, რამეთუ გცხო შენ უფალმან შენმან და დაგადგინა შენ სამკდდრებელსა თვსსა ზედა“. [პირველი მეფეთა 10:1]. ცნობილია, საულის მეფობის დრამატული მომენტები, როდესაც მან ვერ შეძლო განსაცდელისთვის გაეძლო და ორჯერ შეცდა ისე, რომ „უფალმანცა შეინანა, რამეთუ დაადგინა იგი მეფედ ისრაჲ ლსა ზედა“ [პირველი მეფეთა, 15:34].

ლესია უკრაინკას მიერ წარმოჩენილი საულის სახე ნამდვილად იწვევს იმის ასოციაციას, თითქოს ავტორს ებრალება საული და ცდილობს მისი სახის როგორც დაჩაგრული პიროვნების წარმოჩენას. წმინდა წერილი გვამცნობს, რომ უფალმა ინანა საულის მეფობა, ხოლო ლესია უკრაინკა კი საულის ბედს ასე განსჯის:

„ხვედრი წინასწარმეტყველისა საულს არ აღხენს,  
მაღალმა ღმერთმა ის დასაჯა სიბრძნის სულითა!“

საკამათოა, რაოდენ იყო დასჯა უფლის მიერ რჩეულობა, ეს ხომ ყველა მოკვდავის ხვედრი არაა. მაგრამ ამ შემთხვევაში პოეტი გამოდის თეოლოგიური და ქრისტიანული ხედვიდან და მეფის ტრაგიკულ ცხოვრებას ადამიანური, მოკვდავთა თვალსაწიერიდან აფასებს. პოემის ერთ ადგილას საულს ათქმევინებს ლესია უკრაინკა:

„ვინ იფიქრებდა, უსახელო და უცნობ საულს  
ხვედრი წინასწარმეტყველისა რომ შეხვდებოდა?“



პოემაში მოცემულია საულის საუბარი, მონოლოგი რომლის ადრესატიც დავითია, მათი ცხოვრების გზები დასაწყისშივე გადაიკვეთა უარყოფით ასპექტში. ფილოსოფოს ზ. კიკნაძის მოსაზრებით „დავითი და საული ერთმანეთს ქმნიან, შეიძლება ითქვას, ეს ურთიერთობა ერთს აღაზევებს მაღალ ზნეობაში, რომლისთვისაც არცერთ პიროვნებას ძველი აღთქმის განმავლობაში არ მიუღწევია, და მეორეს ისე გასტანჯავს შურით და ეჭვით, ისე დასცემს, როგორც მცირენი თუ დაცემულად მეფეთაგან (კიკნაძე, 2003:83). ლესია უკრაინკაც ალაპარაკებს თავის მიერ წარმოდგენილ საულს დავითთან:

„მე ვიცი კარგად, აგრე რიგად რად გეზიზღები.  
ხომ არ იგონებ, რომ მე ერთხელ ვიყავი მწყემსი  
და გავხდი მეფე,  
შენ კი ისევ მწყემსი ხარ ახლაც.  
ო, რა მზერა გაქვს! თითქოს იგი ქვაა შურდულის!  
აი რად გძულვარ მე შენ, აი, რად გეზიზღები.“

*(მთარგმნელი ლადო სულაბერიძე)*

პოეტური სახეები უტრირებულია და ავტორის სიმპათია აშკარად საულისკენ იხრება, როგორც მსხვერპლისა და დაჩაგრული ადამიანისკენ.

ლესია უკრაინკამ ლექსი „გოდება იერემიასი“ დაწერა 1902 წელს. ორსტროფიანი ლექსი განყობილია ინტერტექსტით ძველი აღთქმის წიგნიდან „გოდება იერემიასი“. ლექსს წინ უძღვის ეპიგრაფი „ვითარ მრუმე იქმნას ოქროჲ, შეიცვალოს ვეცხლი კეთილი...“ [გოდება იერემიასი, თავი მეოთხე: 67]. ტექსტში არ გვხვდება ავტორის პოზიცია საღვთისმეტყველო საკითხებისადმი, არ იხსნება ავტორის დამოკიდებულება იერემია წინასწარმეტყველის, როგორც ძველი აღთქმის დიდ წინასწარმეტყველთაგან ერთ-ერთის მიმართ. ლექსი შეგვიძლია

მივაკუთვნოთ ლესიას ლირიკის საუკეთესო ნიმუშთა დასს, რომელიც ნამდვილად მოდერნის ელემენტების შემცველია:

„ვითარ მრუმე იქმნას ოქროი, —  
შეიცვალოს ვერცხლი კეთილი!“  
ჯერ კიდევ ედო ფერი ნეშოს, ერთად მოგროვილს  
„ვითარ მრუმე იქმნას ოქროი...“  
როგორც ბრმა თვალი, ტბაა ნისლებზემოფლეთილი...  
„შეიცვალოს ვერცხლი კეთილი!“  
თითქოს შეტოკდნენ სულში გზები ოკრო-ბოკროი...  
„ვითარ მრუმე იქმნას ოქროი...“  
გულს რაღაც ზარავს და მე სასო მაქვს წარკვეთილი...  
„შეიცვალოს ვერცხლი კეთილი...“

*(მთარგმნელი რაულ ჩილაჩვა)*

ლექსი «Дючка Ієфая» ლესია უკრაინკამ დაწერა 4. 02. 1904, თბილისში ყოფნის პერიოდში. ლექსი ქართულ თარგმანებში დასათაურებულია როგორც „იაფთაის ქალიშვილი“. ბიბლიის ძველქართულ თარგმანში “მსაჯულთა” ნიგნის მეთერთმეტე თავი, (სადაც მოთხრობილია იეფთაესა და მისი ქალიშვილის ცნობილი ისტორია) იწყება შემდეგნაირად „და **იეფთაელ** გალაადელი იყო კაცი ძლიერი ძალითა, და ესე იყო ძე დედაკაცისა მეძდსაგ; და უშვა გალადს **იეფთაე** “[მსაჯულნი, თავი 11:1]. ხოლო 1989 წელს შესრულებული წმინდაწერილის ახალ ქართულ თარგმანში, „იყო **იფთახ** გალაადელი, მაგარი ვაჟკაცი იყო. მეძავი ქალის ნაშობი იყო იგი. გალაადმა შვა იფთახი“. მთელ მეთერთმეტე თავში ძველქართულ თარგმანში იეფთაე გვხვდება, ხოლო ახალქართულში იფთახი, ეს ანთროპონიმი ლექსის ქართულ თარგმანებში სლავური ბიბლიისა და ლექსის დედნის გავლენას განიცდის.

ლესია უკრაინკა ლექსში აღწერს *იეფთაის* ქალიშვილის განცდებს:

„ჩემო მამილო, გევედრები, ამიშვი მთაზე,  
თუ გასურს, რომ შენი ქალიშვილი შესაფერისად,  
გულმამაცურად შეეგებოს უდროო სასჯელს,  
არ მიაჩერდეს მთათა გრეხილს ცრემლიან მზერით,  
მუხლმოდრეკილი მზეს ქვითინით არ დაეთხოვოს,  
არ შეგაჩვენოთ შენ, ხალხი და თვითონ უფალი.“

*(მთარგმნელი რაულ ჩილაჩვა)*

ლესია უკრაინკა თანაგრძნობას უცხადებს იეფთაეს ქალიშვილს „დაე, იმ ქარმა ვარდისფერი ნვიძით დანამოს/გამოიტიროს ყვავილებით ჩემი სინორჩე“, მსაჯულთა წიგნში კი ცნობილია, როგორ ეგებება ქალიშვილი მამის მიერ უფლისთვის მიცემულ პირობას. „და ჰრქუა მას ასულმან: უკუეთუ. ჩვმთჳს აღაღე პირი შენი უფლისა მიმართ, მიყავ მე, ვითარცა აღმოჰე და პირისაგან შენისა ამისთჳს, რამეთუ ჰყავ შენ უფალი შურისმძიებელად მტერთა შენთათა ძეთათდს ამონისთა.“ [მსაჯულნი, 11:36]. ცხადი ხდება, რომ ლექსის ავტორი, თავისებურად უდგება ამ ბიბლიურ ამბავს. ეფთაის ქალიშვილში ერთგვარად ავტორის სახე წარმოჩინდება.

ძველი აღთქმის სიუჟეტებისა თუ სახეების ლესია უკრაინკასეულ ინტერპრეტაციაზე დაკვირვებით შეგვიძლია გავიზიაროთ ერთი მოსაზრება „ყველა რეციფიენტ-ეპოქას აქვს თავისი ამოცანები, რომელთა გადასაჭრელად საჭირო ხდება ტრადიციულ სიუჟეტებში არსებული მორალურ-ეთიკური თუ ფილოსოფიური პოტენციალის გამოყენება. ავტორი მათ ზოგჯერ იმონმებს თავისი მოსაზრებების დასამტკიცებლად, ზოგჯერ კი მძაფრ პოლემიკას უმართავს“ (გაფრინდაშვილი, 2012:68). თანამედროვე კვლევები მოწმობს, რომ ლესია უკრაინკას ნაწარმოებებში, როგორც პოეტურში, ისე დრამატულში ძლიერად ვლინდება ავტორის მორალურ-ღირებულებითი თუ ესთეტიკური გემოვნების საკითხები, ქრისტიანული სიმბოლიკის გამოყენებით იგი ცდილობს გა-

მოაცოცხლოს და გააძლიეროს უკრაინელთა აზროვნებაში ეროვნული ღირებულებები. მეოცე საუკუნის უკრაინული ლიტერატურის გამორჩეული შემოქმედი, „დაცხრილული აღორძინების“ ერთ-ერთი თვალსაჩინო წარმომადგენელი მიკოლა ზეროვი სამართლიანად აღნიშნავდა ლესიას შემოქმედებაზე შემდეგს: „მის ნაწარმოებებში ისმის გულისცემა ცოცხალი აზრისა, თანამედროვე უკრაინელი ინტელიგენტის ცხოვრება. ...ებრაელი წინასწარმეტყველების სიტყვები და რეპლიკები, ასევე პირველი ქრისტიანების ცხოვრება ძალიან ახლოს არის ჩვენს საკუთარ ძიებებთან და წუხილთან“ (მეცნიერებათა აკადემიის მაცნე; 2001).

ლესია უკრაინკა იმ დროს წერდა პოეტურ და დრამატულ ნაწარმოებებს ბიბლიურ თემატიკაზე, დ. მერეჟკოვსკი აცხადებდა „ყველა გზა გადაიკეტა, ისტორიული გზა დამთავრდა, მაგრამ ჩვენ ვიცით, რომ როდესაც ისტორია მთავრდება, იწყება რელიგია...“. ცხადია, რომ ბიბლიის ღრმა ცოდნა და ეხმარა ლესია უკრაინკას მუდმივ, ზოგადსაკაცობრიო ფონზე უკეთ დაენახა და გაეგო კონკრეტული ისტორიულობა, ეროვნულობა მთელ მის დრამატიზმში.

### **ლიტერატურა:**

1. ბიბლია. საქართველოს საპატრიარქოს გამოცემა, 1989.
2. ანტოფიჩუკი, ვ. ლესია უკრაინკას შემოქმედების ქრისტიანული კონტექსტი „Народознавчі зошити“ №1-2, 2009 (უკრაინულ ენაზე).
3. ბაქანიძე ო. უკრაინული ლიტერატურა, ტ. II, თბ. 1997.
4. გაფრინდაშვილი ნ. შედარებითი ლიტერატურათმცოდნეობის თეორიული საფუძვლები, თბ. 2012.
5. კიკნაძე ზ. საუბრები ბიბლიაზე, თბ, 1989.
6. კიკნაძე ზ. „ძველი აღთქმის წუთისოფელი“, თბ. 2003.
7. მცხეთური ხელნაწერი, თბ. 1981.

8. სმირნოვა გ. მხატვრული სახეებიდან უფლის კატეგორიის ფილოსოფიურ გააზრებამდე, უკრაინის მეცნიერებათა აკადემიის მაცნე, 7, 2001, <http://archive.nbuv.gov.ua/portal/all/herald/2001-07/9.htm> (ინტერნეტრესურსი)
9. უელეკი რ., უორენი ო. ლიტერატურის თეორია, თბ. 2010
10. უკრაინკა ლ. თხზულებები ხუთ ტომად, ტ. 5, წერილები 1881-1913, კიევი, 1956.
11. უკრაინკა ლ. რჩეული, თბ. 1971.
12. ჩილაჩავა რ. აგვისტო, კიევი, 2001.

## **IVANE MCHEDELADZE**

### **Interpretation of the Old Testament in Lesya Ukrainka's poetry**

#### Summary

The article discusses the comparative aspect of Lesya Ukrainka's works. such as the interpretation of the Old Testament in her poetry. The issue is discussed as a reception of traditional plots and images.

## ნინო ნასყიდაშვილი

*ფილოლოგიის დოქტორი,  
ივ. ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის  
სახელმწიფო უნივერსიტეტი,  
უკრაინისტიკის ინსტიტუტი  
(თბილისი, საქართველო)*

### ლესია უკრაინკას პეიზაჟური ლირიკა

უკრაინელი პოეტი ქალის, ლესია უკრაინკას მსოფლმხედველობის ჩამოყალიბებაზე დიდი გავლენა მოახდინა უდიდესი სულიერი კულტურის მქონე უკრაინელი ერის გმირულმა წარსულმა და ტრადიციებმა, რომელიც ჰარმონიულად შეერწყა მსოფლიო ლიტერატურული მემკვიდრეობის შედეგების საკუთარ შემოქმედებაში თავისებურად ასახვას. ლესია უკრაინკამ, საყოველთაო აღიარება მოიპოვა და შევიდა თაობების ცნობიერებაში, როგორც მამაცობისა და ბრძოლის სიმბოლო.

ლესია უკრაინკას პოეტური ნაწარმოებების პირველი კრებული „სიმღერების ფრთებზე“ დაიბეჭდა 1893 წელს ქ. ლვოვში. აღნიშნული კრებულის გამოცემაში უშუალოდ მონაწილეობდა უკრაინული ლიტერატურის გამოჩენილი მოღვაწე – ივან ფრანკო. კრებულში შევიდა უმეტესად 1880-იან წლებში დაწერილი დანაწარმოებები და ადრეული პოემები: „სამსონი“ (1888), „მთვარის ლეგენდა“ (1891-92) და „ალი“ (1885).

ლესია უკრაინკას პოეტური სამყარო მრავალფეროვანი და მდიდარია, ნათლად გამოხატული და ინდივიდუალური, ემოციურად დატვირთული. მისი, როგორც ლირიკოსის ტალანტი ფართოდ იშლება სამოქალაქო პოეზიაში. სამოქალაქო-პოლიტიკური ლირიკის ჟანრების განხილვისას ეპოქის ცნობიერების კონტექსტში, დამაჯერებლობას იძენს ის ფაქ-

ტი, რომ პოეტი ქალის წარმოსახვითი ფიქრი ორგანულადაა დაკავშირებული რეალურ ცხოვრებასთან, იმ პერიოდის უმნიშვნელოვანეს მოვლენებთან. რევოლუციური ბრძოლის თემა, სამშობლოს სიყვარული, ხალხის მომავალზე ფიქრი, ხელოვანის დანიშნულებასა და მოვალეობაზე ზრუნვა განსაზღვრავს მწერლის შემოქმედების მთავარ პათოსსა და, მასთან ერთად, მხატვრულ სახეებს.

ნებისმიერი პოეტის შემოქმედების შესაწავლის დროს მნიშვნელოვანია ორი მთავარი ასპექტი: შექმნილი ნაწარმოების შინაარსი და ხასიათი და მისი ადგილი და როლი ლიტერატურის ისტორიაში. ლესია უკრაინკას შემოქმედების ანალიზისათვის ეს განსაკუთრებით თვალშისაცემია, რამდენადაც მისი პოეზია იდეურ-მხატვრული შინაარსითა და მნიშვნელობით განსაკუთრებულ ადგილს იკავებს.

პოეტის ლიტერატურულ ასპარეზზე გამოსვლისთანავე შესამჩნევია მისი სწრაფვა და ლტოლვა ლირიკული ჟანრისადმი, როგორც პოეზიის კომპონირების პრინციპისადმი. ესაა „მოგზაურობა ზღვისკენ“ (1888), „შვიდი სიმი“ (1890), „ყირიმული მოგონებები“ (1890-1891) და სხვ. ლირიკისადმი ინტერესი პოეტს არ უნელდება მთელი ლიტერატურული მოღვაწეობის განმავლობაში.

ლირიკული ციკლი ლესია უკრაინკას პოეზიაში ასრულებს მნიშვნელოვან სტრუქტურულ ფუნქციას და ამდიდრებს ლირიკული ჟანრების შესაძლებლობას. წარმოსახვის საგანი წარმოდგენილია სხვადასხვა ასპექტებში. ლესია უკრაინკას ლირიკული პოეზია სცდება გრძნობების, ფიქრების, განწყობილების ერთჯერად აფეთქებას და მთლიანის ორგანული ნაწილი ხდება. ლესია უკრაინკას ლირიკულ სტრიქონებში შეაქვს თხრობის ელემენტი და მასალის ამგვარი გადმოცემა საშუალებას აძლევს უფრო მძაფრად გადმოსცეს ჩანაფიქრი, გამოავლინოს ასახვის ობიექტის მრავალფეროვანი ხედვა. ლესია

უკრაინკას ლირიკული ლექსები ერთიანობაში ქმნიან თითქოს მოძრავ პანორამას, მნიშვნელოვნად ფართო სიუჟეტურ სურათს, ვიდრე ეს შეუძლია გადმოიცეს მხოლოდ ერთი ლირიკული ნაწარმოებით. ლესია უკრაინკას ლირიკული ლექსები – ესაა გამარჯვებისა და დამარცხების, დამაჯერობლობისა და ეჭვის, სიხარულისა და უბედურების სტრიქონები.

ლესია უკრაინკას ლირიკულ პოეზიას მკვლევრები პირობითად ყოფენ პირად (ინტიმურ), პეიზაჟურ და სამოქალაქო ლირიკად. ამის საფუძველია ის ფაქტი, რომ მისი ადრეული ლირიკული ნაწარმოებების მთავარი თემებია ბუნების სიყვარული, სიყვარული მშობლიური ქვეყნის მიმართ, პირადი გრძნობები და განცდები, ზოგადსაკაცობრიო თემები, პოეტის დანიშნულება და პოეტური სიტყვის როლი, სოციალური და საზოგადოებრივი მოტივები.

მხატვრული ლიტერატურის ერთ-ერთი უნივერსალური კომპონენტია პეიზაჟი, რომელსაც დიდი ადგილი უკავია ლიტერატურათმცოდნეებისა და ფილოსოფოსების კვლევებში. ინტერესი გამოიწვია სწორედ ხელოვნებისა და ნატურის ურთიერთშერწყმამ, რომელმაც ასახვა ჰპოვა არისტოტელეს, ფ. პროკოპოვიჩის, ნ. ბუალოს და სხვათა შრომებში.

ზოგადად, პეიზაჟი გულისხმობს ბუნების ასახვას ხელოვნებაში. პოეტის მხატვრული სამყარო ყოველთვის არის თავისებური „მეორე რეალობა“, და ხელოვანი, რომელიც თავის შეოქმედებაში მიმართავს სწორედ ამ ხერხს, ლირიკული ნაწარმოებების შემქნას პეიზაჟის ელემენტებით, იყენებს ბუნების მასალას, გადმოსცემს თავის აზრებს ღვთიურ ენაზე, რადგან საკუთარი გრძნობებისა და ემოციების გადმოსაცემად სწორედ ეს მეთოდი შეარჩია, დარწმუნებული უნდა იყოს, რომ გაუგებენ, მის აზრებსა და იდეებს მკითხველი კარგად ჩასწვდება, რადგან მისი ბუნების ენა არამარტო მრავლისმთქმელი და ემოციურია, არამედ დემოკრატიულიცაა. ბუნებასთან საუბრის გამოცდი-



ლება ყველა მწერალს არ აქვს. ბუნება სრულყოფილი შუამავალია ავტორსა და მკითხველს შორის. პეიზაჟური ელემენტების შეტანა პოეტურ ნაწარმებში ხაზს უსვამს ავტორის ინდივიდუალობას, მისი საიდუმლოს შენახვის უნარს, საშუალებას აძლევს მკითხველს გახადოს ის ადვილად გასაგები და მარტივად აღსაქმელი (ფედოროვი, 1988:101).

მეტად საინტერესოა შვეიცარიელი პოეტის, ათეისტის, მთარგმნელის ანრი ფრედერიკ ამიელის (1821-1881წწ.) განსაზღვრება „სულის პეიზაჟი“. მისმა ფორმულამ „თითოეული პეიზაჟი სულის პეიზაჟია“ წარმოუდგენელი პოპულარობა მოუტანა ევროპელ მკვლევართა შორის. მისი აზრით, ბუნების მოვლენების ასახვაზე მნიშვნელოვანი ადამიანია, მისი აზრები და განცდები. პოეტს არ აინტერესებს ადგილმდებარეობის კონკრეტიზაცია, ბუნების კომპოზიციური ერთიანობის გადმოცემა. ყველაზე ხშირად ის გადმოსცემს ბუნების მხოლოდ გარკვეულ ელემენტებს, ყურადღებას ამახვილებს ნათელ, ფერად და ხმოვან ეფექტებზე (გალიჩი, 2001:159).

პეიზაჟი, როგორც გამობატვის საშუალება, ლესია უკრაინკასთან განხილულია ადამიანთან, მის სიცოცხლესთან კავშირში. ბუნება მისთვის წარმოუდგენელი იყო ადამიანის, ბრძოლის გარეშე. სწორედ ამიტომ, ლესია უკრაინკას ნაწარმობებში ბუნება და წელიწადის დროები წარმოჩენილია მთელი დიდებულებით. პოეტისათვის დამახასიათებელია სინამდვილის ლირიკული, დრამატული და ეპიკური საშუალებებით ასახვა, რომელთა შორის არ არსებობს ზღვარი, მაგრამ უწნარეს ყოვლისა, მნიშვნელოვანია მისი ლირიკული დასაწყისი. იგი ყველგან და ყოველთვის ბუნებას უდგებოდა, როგორც ცოცხალ არსებას, მიმართავდა მნუხარებასა და სიხარულში, რადგან თვლიდა, რომ ბუნება და ადამიანი განუყოფელი ნაწილი იყო.

„ნუ გაიკვირვებთ, რომ ყვავილთ დარად  
მშვენობს ქალწული სითბოდაღვრილი, –  
ასე სხივოსნად და ასე ნყნარად  
აპრილში ჰყვავის თეთრი ყვავილი“ (უკრაინკა, 2007: გვ. 24)  
(„გაზაფხულის დასაწყისი“ („Наповесні“)

*თარგმნა ტრისტან მახაურმა*

გაზაფხული ავსებდა პოეტის გულს იმედით, უღვიძებდა მას იმედს, სიცოცხლისკენ მოუხმობდა. ეს იმედიანი განწყობა რომ შეენარჩუნებინა, მუდმივად ეძებდა პეიზაჟურ ნახატებს, მაშინვე ამჩნევდა სიახლეს, არა გადასახატად და მკითხველისთვის მისაწოდებლად, არამედ იდეურ-ესთეტიკური პოზიციის გასამყარებლად. გაზაფხულის მოსვლასთან ერთად მძაფრდებოდა გრძნობები, შეგრძნებები, ჩნდებოდა სურვილი, პირადი ფიზიკური ტკივილების ჩახშობის სურვილისა და ბრძოლის უნარი.

მეტად საინტერესოა ლექსი „Стояла я слухала весну“, რომელიც გადმოსცემს ბუნების ხელახალ დაბადებას გაზაფხულზე და ლირიკული გმირის იმედებს, ბედნიერების განცდას. ლესია უკრაინკას განსაკუთრებით უყვარდა გაზაფხული, როგორც აღორძინების, გამოფხიზლების, განახლების, იმედების დრო. ლექსის ლირიკული გმირი იდგა და უსმენდა გაზაფხულს, მღეროდა სიმღერებს სიყვარულზე, ახალგაზრდობაზე, ნატურებსა და ოცნებებზე. არაჩვეულებრივი პეიზაჟური ლირიკის სურათია გადმოცემული მუსიკის ჰანგებთან თანწყობით, გამოყენებულია სახვითი და სმენითი სახეები.

სრულიად განსხვავებულ გრძნობებს იწვევდა ლესია უკრაინკაში შემოდგომა, შემოდგომის პეიზაჟები. ყველაზე მეტად შემოდგომაში მოსწონდა სიამაყე და გამბედაობა და ადამიანური გრძნობების განსაკუთრებით გამძაფრება.

ეს შემოდგომა მზეს ისე ელის,  
ვით დედოფალი მეფლისის გახსნას...  
რაც კი ებადა, სიმდიდრე მთელი  
სამკაულების საბადლოდ გასცა“ (უკრაინკა, 2007: 45)  
*(„შემოდგომა“, თარგმნა ნია აბესაძემ)*

ლესია უკრაინკა მიიჩნევდა, რომ ჭეშმარიტი ხელოვანის დანიშნულება ცხოვრების, მისი უკიდუგანო სილამაზისა და დიდებულების ჭეშმარიტ ასახვაში მდგომარეობდა. მას კარგად ესმოდა, რომ მშვენიერება იყო სიცოცხლე, დაკავშირებული ადამიანთან, მის სულიერ მდგომარეობასთან, სიმშვიდესა და მღელვარებასთან. სულიერი და ფიზიკური ტკივილის განსაქარვებლად, თავად იქცა ბუნების ნაწილად, გაითავისა და სრული სიდიადით შეიგრძნო ხილული მშვენება და შვება ჰჰოვა. პეიზაჟი ლესია უკრაინკასთან ქმნის სახასიათო ფუნქციას. პოეტს შესწევს უნარი პეიზაჟის დახმარებით გამოხატოს პიროვნების ჰარმონიულობა ბუნებასთან, ბუნების სურათები იდეურად და შინაარსიანად დაუკავშიროს ადამიანურ განცდებს. ლესია უკრაინკას შემოქმედებაში პეიზაჟს შესწევს უნარი შექმნას ემოციური ფონი, სადაც ბუნება და ადამიანი განუყოფელია. უკრაინელი პოეტის შემოქმედებისადმი დამოკიდებულება სწორედ ამ ფუნქციის მატარებელია.

### **ლიტერატურა:**

1. ლესია უკრაინკა, იმედი. თბ., 2007.
2. Галич О., Назарець В., Васильєв Є. Теорія Літератури,
3. Зеров М. Леся Українка // Зеров М. Твори: У 2 т. - К., 1990. - Т. 2.
4. Федоров Ф. Романтический художественный мир: Пространство и время. Рига, 1988.

## **Landscape Lyrics in Lesya Ukrainka's Poetry**

### Summary

Landscape Lyrics occupies a particular place in Lesia Ukrainka's creative work, which is quite diverse and rich. She introduces the elements of narrative into her lyrical lines, which gives the author a possibility to depict the idea more sharply.

The use of landscape elements in poetic works emphasizes the individuality of the author. Therefore, it is very interesting to discuss Lesia Ukrainka's poetry from this angle.

## რუსუდან ჭანტურიშვილი

*ფილოლოგიის დოქტორი,  
კლუბი „უკრაინა“  
(თბილისი, საქართველო)*

### **ლესია უკრაინკას „გაზაფხული ეგვიპტეში“ ქართულ ენაზე**

1909 წლის ნოემბერში ლესია უკრაინკა საქართველოდან ეგვიპტეში გაემგზავრა, სადაც 1910 წლის ზაფხულამდე დარჩა. სწორედ იქ დაწერა მან ლექსების ციკლი „გაზაფხული ეგვიპტეში“.

„გაზაფხული ეგვიპტეში“ ექვს ლექსს მოიცავს და ეს ლექსები თარგმნილია ქართულ ენაზე. მათგან განსახილველად ამოვარჩიე პირველი სამი ლექსი: „ხამსინი“, „უდაბნოს სუნთქვა“, „მდუმარება“.

ეს თარგმანები დაბეჭდილია ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტში კლუბ „უკრაინას“, ეროვნულ ლიტერატურათა, ლიტერატურულ ურთიერთობათა და თარგმანის კათედრისა და უკრაინისტიკის ინსტიტუტის მიერ გამოცემულ ორენოვან კრებულებში: 1. ლესია უკრაინკა. სინათლე! სინათლე!, ორენოვანი კრებული, თსუ გამომცემლობა, 1971; 2. ლესია უკრაინკა. იმედი, ორენოვანი კრებული, თსუ 2007.

„ხამსინი“ და „მდუმარება“ 1971 წელს თარგმნა ქართულ უკრაინისტიკაში ცნობილმა, ღვანლმოსილმა მთარგმნელმა და ფილოლოგიის მეცნიერებათა დოქტორმა ნია აბესაძემ, რომელსაც, სხვა უკრაინელ პოეტთა გვერდით, ლესია უკრაინკას ბევრი ლექსი აქვს ოსტატურად ნათარგმნი და გამოქ-

ვეყნებული. მის თარგმანებში ეს ლექსები ფორმისა და შინა-  
არსის ერთიანობას ინარჩუნებს.

ლესია უკრაინკას ლექსების ციკლი „გაზაფხული ეგვიპტე-  
ში“ იწყება ლექსით „ხამსინი“ (უკრაინკა, 2007:75). ეს ლექსი, რა  
თქმა უნდა, მიიქცევდა მთარგმნელის ყურადღებას, ვინაიდან,  
მხატვრული ღირებულების გარდა, ლესია უკრაინკას ბიოგრა-  
ფიის მნიშვნელოვან პერიოდსაც უკავშირდება. ავადმყოფობის  
გამო აუცილებელი იყო ლესია უკრაინკას გამგზავრება ისეთ  
თბილ ქვეყანაში, როგორც ეგვიპტეა. „1909 წლის ნოემბერში  
ლესია უკრაინკა კ. კვიტკას თანხლებით ეგვიპტეს გაემგზავრა  
და ერთხანს იქ დაჰყო. მან აქ შექმნა ლექსების ახალი ციკლი  
„გაზაფხული ეგვიპტეში“ (ბაქანიძე, 1997:460).

ეგვიპტეში სითბოს გამო ჩასულ, ფიზიკურად დასუსტე-  
ბულ პოეტს, შეიძლება ითქვას, თავს დაატყდა ეს ცხელი,  
მშრალი ქარი, რომელიც ეგვიპტეში გაზაფხულის თვეებში  
მძვინვარებს. ხამსინს თან ახლავს სულისშემძვრელი სიცხე  
და ჰაერის ნესტიანობა მინიმუმამდე დადის. ჰაერში გავარ-  
ვარებული ქვიშის მტვერი ტრიალებს, რის გამოც მზე დაბინ-  
დული, უფერული მოჩანს. ხამსინს დიდი ზიანი მოაქვს მცე-  
ნარეული საფარისათვის და ვნებს ადამიანის ორგანიზმს.  
„მგოსანი 5 აპრილს დაწერილ ლექსში „ხამსინი“, გვიხატავს  
ეგვიპტეს, რომელსაც თავს დაატყდა სამხრეთის ქარი ხამსი-  
ნი, ევროპელები სამუმს რომ უწოდებენ და რომელმაც „შეძ-  
რა უდაბნო ვრცელი“ (ბაქანიძე, 1997:466). მიუხედავად ამი-  
სა, ლესია უკრაინკამ ოსტატურად დახატა ხამსინით გამოწ-  
ვეული ქვიშის ატორტმანება და წარმოჩენილი ხილვები. ქვი-  
შის ორომტრიალში მის წინაშე ეგვიპტის ისტორიისა და მი-  
თოლოგიის უმნიშვნელოვანესი სურათები ამოიზიდა.

„ხამსინი“ უკრაინული ხალხური მელოდიის ხმაზეა აწყო-  
ბილი. ლექსის საზომი სილაბურ-ტონურია, 29 თერთმეტმარ-  
ცვლიანი ტაეპისაგან შედგება. ლექსი ოთხსტროფიანია, მაგ-

რამ ტაეპების რიცხვი ოთხივე სტროფში სხვადასხვაა, რაც ერთგვარად, მოვარდნილი და დატრიალებული ქარიშხლის ასოციაციას ქმნის. აქვე უნდა აღვნიშნოთ, რომ ნია აბესაძის თარგმანშიც ზუსტად ასეა იმ განსხვავებით, რომ ტაეპები ათმარცვლიანია.

ლექსის I რვატაეპიან სტროფში ნაჩვენებია ქარიშხლის დაწყება, როცა ყლავი ხამსინი თავისი გამომშრალი ფრთებით ქვიშას ჰაერში აიტაცებს და „დამბუგველი აღმურით სუნთქავს“. ქვიშის ორომტრიალში პოეტი ველურ ქორწილს ხედავს, სადაც „სალამურივით ამღერდა ქვიშა... ხოლო კენჭები ნალარას სცემენ“. ციტირებულ ამონარიდებს ნია აბესაძის თარგმანიდან ისევე, როგორც მთელი სტროფის თარგმანს, წუნი არ დაედება. მართალია, ხამსინის ყლავი, წითური ფერი თარგმანში დაიკარგა, მაგრამ სამაგიეროდ მას ჩაენაცვლა სიტყვა გახელებული, რაც ზუსტად შეეფერება ხამსინს. თარგმანში დაიკარგა ის, რომ წყურვილით გათანგული მოქროდა იგი ჰაერში, მაგრამ სამაგიეროდ გაჩნდა იმ ქვეყნის დასახელება, რომელსაც ხამსინი დააცხრა – ეგვიპტე. ამ ჩანაცვლებით მთარგმნელმა შეავსო ის, რაც თითქოს გამორჩა ავტორს: ხამსინი „ვნებამორევით არბევს ეგვიპტეს“.

ლექსის II სტროფი ექვსტაეპიანი სექსტინაა. აქ ხამსინი თითქოს ქროლის ახალ ფაზაში გადადის. მის პატივისცემად თითქოს „ყვითელ წყვდიადში“ ვილაცები როკავენ და ტრიალებენ, თან თხელ პირბადეებს აფრიალებენ. ავტორი მათ იდუმალ, ქარაფშუტა ქალიშვილებსა და დაბინდული უდაბნოს მხიარულ შვილებს უნოდებს. თარგმანში ისინი „კუმტი უდაბნოს ლალი შვილები“ არიან, რაც ზუსტად და ემოციურად გამოხატავს ავტორის სათქმელს.

III სტროფი დეციმაა. აქ ხამსინის ქროლა კულმინაციას არწევს. იგი პოეტს – ამ „უცხო ასულს“ თვალების დავსებითაც ემოქრება, რომ მის სამფლობელოში შემოიჭრა. იგი თა-

ვის თავს ბოროტ ღმერთად – სეტად მოიხსენიებს. იმ ღმერთად, რომელმაც თავისი კეთილი ძმა – ოზირისი მოკლა და ოზირისის მეუღლე – ქალღმერთი იზიდა დააქვრივა.

ამ სტროფის თარგმანსაც ნამდვილი ოსტატის ხელი ატყვია. სათანადო სინონიმების მორგებით მთარგმნელი დედნის შესატყვის და გამართული ქართულით გადმოცემულ თარგმანს გვაძლევს. დედანში ხამსინი ამბობს, რომ მან – იგივე სეტმა, ოზირისის სხეული დაფლითა და უდაბნოში დააგდო. მთარგმნელმა, ასე ვთქვათ, გააპატიოსნა ოზირისის ნეშტი და ხამსინს ათქმევინა: „და ნაფლეთები უდაბნოს ვუძღვენ“.

IV ხუთტაეპიან სტროფს ფინალისაკენ მივყავართ. პოეტი ამბობს, რომ ხამსინი თავისი ამალით მალლა, ცაში აიჭრა, ყვითელ ცაზე მზე – ოზირისის თვალი გაუფერულდა და ისე იყო, თითქოს მთელი სამყარო დაბრმავდა. მთარგმნელმა არაჩვეულებრივი ქართული შესატყვისი შემოგვთავაზა:

„მეჩვენა, თითქოს მთელმა ქვეყანამ  
უცებ დაკარგა თვალის სინათლე“.

„ხამსინი“ ანცობილია უკრაინული ხალხური ლექსის ტონალობაზე, რომლისთვისაც მთავარია თანაბარმარცვლიანი სილაბურ-ტონური ტაეპები და არა გარეგანი რითმები. იგი მეტრულად ორგანიზებული თეთრი ლექსითაა დაწერილი. „თავისუფალი ლექსისაგან (ვერლიბრისაგან) განსხვავებით, თეთრი ლექსისათვის აუცილებელია მეტრული წესრიგი“ (ხინთიბიძე, 2003:47). თეთრი ლექსითაა დაწერილი, აგრეთვე, „ხამსინის“ ქართული თარგმანი. „ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი თავისებურება დრამის თეთრი ლექსისა (და საერთოდ თეთრი ლექსისა რ.ჭ.) ე.წ. გადატანაში (ტაეპის გადატანაში რ.ჭ.) მდგომარეობს და მისი დაცვა თარგმანში აუცილებელია. საერთოდ, გადატანას განსაკუთრებული და მრავალფეროვანი ემოციური ელფერის შექმნა შეუძლია მოულოდნელი



პაუზის ჩართვით გაბმულ პოეტურ მეტყველებაში“ (გაჩეჩილაძე, 1966:41). „ხამსინის“ ქართულ თარგმანში თეთრი ლექსისათვის ნიშანდობლივი და დედანში გამოყენებული ეს დეტალიც დაცულია.

ყოველივე ზემოთქმულთან ერთად, „ხამსინის“ ნია აბესაძისეულ ქართულ თარგმანში შენარჩუნებულია, აგრეთვე, უკრაინელი პოეტის მდიდარი ლექსიკა და ბობოქარი ხამსინის დარად პოეტისათვის დამახასიათებელი ლექსის თავისუფალი, გახელებული ქროლა.

„უდაბნოს სუნთქვა“ (უკრაინკა, 2007:76-77) 2007 წელს თარგმნა ფილოლოგიის მეცნიერებათა დოქტორმა – ტრისტან მახაურმა. იგი, მართალია არაა უკრაინული ენის სპეციფიკისტი და ლექსი პნკარედის დახმარებით თარგმნა, მაგრამ დიდი უკრაინელი პოეტის ლექსს ამით არაფერი დააკლდა. ქართველი მთარგმნელი პოეტური ნიჭითაც არის დაჯილდოებული და ძალიან კარგი ფოლკლორისტი. კარგად ერკვევა როგორც ქართულ, ისე სხვა ქვეყნების, მათ შორის უკრაინის ზეპირსიტყვიერებაში, რაც ძალიან საყვარელი და ახლობელი სფერო იყო ლესია უკრაინკასათვის.

„უდაბნოს სუნთქვაში“ ლესია უკრაინკა „ეგვიპტის ბუნების აღწერიდან ხალხის მდგომარეობის ჩვენებაზე გადადის და ფელახის – არაბი მინათმოქმედის მაგალითზე მშრომელების მიძიმე ხვედრს გვიხატავს. ეგვიპტეს თავს დამტყდარ სტიქიურ უბედურებას – ქარიშხალს ავტორი სიმბოლურად ხალხის სოციალურ ბედუკურმართობას, სოციალური სისტემით გამოწვეულ გაჭირვებასა და უბედურებას უკავშირებს“ (ბაქანიძე, 1997:66).

„უდაბნოს სუნთქვა“ სალექსო ფორმით 14-ტაეპიანი სონეტია, რომელიც ორი კატრენისა და ორი ტერცეტისაგან შედგება. საზომი ჰეტეროსილაბურია. I კატრენში 13 და 11-მარცვლიანი ტაეპები ენაცვლება ერთმანეთს; II კატრენში – 13, 11 და 12-მარ-

ცვლიანი ტაეპები. III და IV სტროფები 11-მარცვლიანი ტერცეტებია. ლესია უკრაინკას ამ სონეტის კატრენების რითმა რკალურია და იტალიური, ანუ კლასიკური სონეტის მსგავსად – I კატრენის რითმა II კატრენში გადადის. I ტერცეტის (III სტროფი) პირველი ტაეპის ბოლორიტმა II ტერცეტის (IV სტროფი) პირველ და მეორე ტაეპებს ერიტმება; I ტერცეტის მეორე და მესამე ტაეპი კი – II ტერცეტის მესამე ტაეპს. როგორც ვხედავთ, უკრაინულ დედანში კლასიკური სონეტისათვის დამახასიათებელი ყველა კომპონენტი დაცულია.

ტრისტან მახაურის პოეტური თარგმანიც თოთხმეტტაეპიანი სონეტია. ლექსის მეტრი იზოსილაბურია, ოთხივე სტროფი 10-მარცვლიანი ტაეპებითაა გამართული. I და II კატრენში ბოლორიტმა რკალურია. ტერცეტებში I ტერცეტის მესამე ტაეპის ბოლორიტმა II ტერცეტის ბოლო ტაეპს ერიტმება. ვფიქრობ, თარგმანმა მოიგო იმით, რომ იგი თანაზარზომიერი 10-მარცვლიანი ტაეპებით არის დანერვილი. „დასაბამიდან ქართულ ლექსს იზოსილაბურობა ახასიათებდა“ (ხინთიბიძე, 2003:24).

ლესია უკრაინკას ამ ლექსის პირველივე სტროფში ვხედავთ ჩავლილი ხამსინის ნახელავს – ნაოხარ უდაბნოს, რომელიც სულს ითქვამს და თანაზომიერად სუნთქავს. ვფიქრობ, ტრისტან მახაურმა კარგად მონახა სინონიმი – რიტმულად, რომელიც ემოციური ჩამატებითაც ბუნებრივად შეავსო და გამოვიდა: „უდაბნო სუნთქავს რიტმულად, ლაღად“.

თარგმანში ჩამატებები დასაშვებია და გამართლებულიც, თუ ამით დედნის მხატვრული სიმართლეა გადმოცემული. როდესაც დედანში ვკითხულობთ, რომ უძრავია ოქროს ქვიშა და უკრაინულად ეს ემოციურად ჟღერს, ქართულ თარგმანს იმავე ეფექტის მისაღებად, ასე ვთქვათ, მარილი სჭირდება, რაც მთარგმნელმა იგრძნო და მივიღეთ: „უძრავი ქვიშა – ოქრო ცინცხალი“.

დამშვიდებულ უდაბნოში ეგვიპტელი მინათმოქმედი ფელახი, როგორც დედანშია ნათქვამი — მოგზაურთა მფრინავი გუნდისათვის სახლს აგებს. ქართულ თარგმანში ვკითხულობთ: „მოვა ტურისტთა ურიცხვი ჯგუფი“. ვფიქრობ, სიტყვა ტურისტი მეტისმეტად თანამედროვე იერს აძლევს ამ ლექსს და პოეტურ სახესაც ხატოვანება აკლია. თუმცა, აქვე უნდა აღვნიშნოთ, რომ ემოციურად ნეიტრალურმა ტაეპმა თარგმანი ვერ დააზიანა, რადგან თარგმანში ემოციურად დატვირთული ტაეპები სჭარბობს. თარგმანი მაღალმხატვრულად გამოიყურება ოსტატურად შერჩეული სინონიმების წყალობით. მაგალითად, თუ დედანში სახლის ირგვლივ ბალი უნდა გაშენდეს, თარგმანში: „აქაც ნალკოტი გაშენდეს უნდა“. ან კიდევ: დედანში ნახსენები ფელახის ტანსაცმელი თარგმანში სამოსია: „და ქარი ნელა არხევს მის სამოსს“.

ასე რომ, ლესია უკრაინკას ამ ლექსის ქართული თარგმანი თავისი ფორმითა და შინაარსით ნამდვილად შეესატყვივება დედანს. დედნის მხატვრული სინამდვილე თარგმანში დაცულია.

ამჟამად საგანგებოდ არ განვიხილავ, მაგრამ არ შეიძლება არ დავასახელო ლესია უკრაინკას ამ ლექსების მომდევნო მესამე ლექსი და მისი ქართული თარგმანი – „მდუმარება“. ლექსი თარგმნა ნია აბესაძემ და ეს თარგმანი, ისევე როგორც მის მიერ თარგმნილი „ხამსინი“, მაღალ პროფესიონალურ დონეზეა შესრულებული.

„ხამსინი“, „უდაბნოს სუნთქვა“ და „მდუმარება“ ქართულ ენაზე მართებულად და ნიჭიერად გადმოსცემს ლესია უკრაინკას მიერ დანახულ და განცდილ ეგვიპტურ გაზაფხულს ხამსინის ბოზოქარი ქროლით, ცხელი ქვიშის რიტმულად, ლაღად სუნთქვითა და ხანაც შემადრწუნებელი მდუმარებით.

ლექსები ეგვიპტელ მინათმოქმედთა აფორიაქებულ ცხოვრებასაც გვიხატავს ამფორიაქებელი უცხოელი დამ-

პერობლებით და სხვისთვის დახარჯული უზომო შრომით. ქართველმა მთარგმნელებმა შეძლეს გადმოეცათ ხალხისადმი თანაგრძნობის განცდაცა და ულევო ენერჯიაც, რომლითაც აღსავსეა ლესია უკრაინკას პოეზია.

### **ლიტერატურა:**

1. ბაქანიძე ო. უკრაინული ლიტერატურა, II, თბ., 1977.
2. გაჩეჩილაძე გ. მხატვრული თარგმანის თეორიის შესავალი, თბ. 1966.
3. უკრაინკა ლ. იმედი. ორენოვანი კრებული, თბ., 2007.
4. ხინთიბიძე ა. ქართული ლექსი, თბ., 2003.

### **RUSUDAN CHANTURISHVILI**

#### **Lesia Ukrainka's "Spring in Egypt" in Georgian**

##### Summary

In November 1909 Lesia Ukrainka travelled from Georgia to Egypt, where she stayed until the summer of 1910. There she wrote the cycle of poems "Spring in Egypt", which consists of six poems.

Of these six poems, the first three, together with translations, were published in two languages (Ukrainian and Georgian) in the poetical collection "Hope", issued under the aegis of the Institute of Ukrainian Studies at Iv. Javakhishvili Tbilisi State University in 2007.

The poems "Khamsin" and "Silence" were translated by Nia Abesadze – a renowned Georgian specialist of Ukrainian Studies, talented translator, and philologist in 1971. In both of her translations, the original form of Lesia Ukrainka's poems and her

rich vocabulary are perceived; as well as free, mad flight of Khamsin-like rhymes characteristic of the poet.

“Breath of the Desert” was translated in 2007 by the philologist, folklorist and gifted poet, Tristan Makhauri. The poem by its form is a 14-line sonnet, which consists of two quatrains and two tercets. This form of the sonnet is preserved in the Georgian translation too. The translation looks highly artistic due to skillfully selected synonyms. The artistic reality of the poem is preserved in the translation too.

“Khamsin”, “Breath of the Desert”, and “Silence” in Georgian perfectly communicate the Egyptian Spring seen and felt by Lesia Ukrainka, with its wild blow of Khamsin, rhythmic, free breath of hot sand and sometimes with intimidating silence.

Poems also tell us about the troubled life of Egyptian farmers disturbed by foreign invaders. Georgian translators were able to communicate the empathy towards people and the limitless energy which fills Lesia Ukrainka’s poetry.

## სოფიო ჩხატარაიანი

*ივ. ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის  
სახელმწიფო უნივერსიტეტი,  
უკრაინისტიკის ინსტიტუტი  
(თბილისი, საქართველო)*

### **უკრაინელი „სამოციანელი“ პოეტი ლინა კოსტენკო ქართულ-უკრაინულ კულტურათა დიალოგში**

ყოველი ერის ლიტერატურული მემკვიდრეობა ფასდება იმის მიხედვით, თუ რა ადგილი აქვს მას მსოფლიო ლიტერატურაში. როგორც გოეთე აღნიშნავდა, „მსოფლიო ლიტერატურა არ ნიშნავს წესთა ქმნას, არამედ კომუნიკაციასა და კულტურათა კონტაქტს“, ლიტერატურათმცოდნეობაში ეს ძალიან ცნობილი და მიღებული მოსაზრებაა (რენე უელეკი, ადრიან მარინო და სხვანი გარკვეულწილად აგრძელებენ მსოფლიო ლიტერატურის განსაზღვრების ზემოაღნიშნულ ტრადიციას).

სლავური ლიტერატურა მსოფლიო ლიტერატურის საგანძურის შემადგენელი ნაწილია. სლავური ლიტერატურის ერთ-ერთი განუყოფელი ნაწილი კი – უკრაინული ლიტერატურა. უკრაინული ლიტერატურის მსოფლიო კონტექსტში განხილვისას გვერდს ვერ ავუვლით მის რეცეფციას ქართულ ლიტერატურულ სამყაროში, რამეთუ ამ ორი, მსგავსი ბედის მქონე ქვეყნების ისტორია ყოველთვის მჭიდროდ იყო ერთმანეთთან დაკავშირებული, ამიტომაც უკრაინულმა

ლიტერატურულმა მოვლენებმა ქართულ კულტურაში ჰპოვა ასახვა და პირიქით.

ქართულ-უკრაინული ლიტერატურული ურთიერთობების ისტორიაში უკრაინელ „სამოციანელთა“ კვლევა სიახლეს წარმოადგენს.

„სამოციანელები“ უკრაინული ინტელიგენციის იმ თაობის სახელწოდებაა, რომელიც, მშობლიური ენისა და კულტურის დასაცავად, შემოქმედებითი თავისუფლებისთვის იბრძოდა. მათ დიდი მორალური წინააღმდეგობა გაუწიეს საბჭოთა ტოტალიტარულ სახელმწიფო რეჟიმს. „სამოციანელებმა“ განავითარეს აქტიური კულტურული მოღვაწეობა, რომელიც სცდებოდა ოფიციალურ საზღვრებს, აწყობდნენ არაფორმალურ ლიტერატურულ საღამოებს, სამხატვრო გამოფენებს, რეპრესირებული შემოქმედების ხსოვნისადმი მიძღვნილ საღამოებს, დგამდნენ მდუმარე თეატრალურ წარმოდგენებს. სამოციანელთა თაობის პოეტების სახელით უკრაინის ისტორიაში შევიდნენ: დმიტრო პავლიჩკო, ივან დრაჩი, ვიტალი კოროტიჩი, მიკოლა ვინგრანოვსკი, ლინა კოსტენკო, ვასილ სტუსი.

1953 წელს გამოიცა დმიტრო პავლიჩკოს სადებიუტო წიგნი „სიყვარული და სიძულვილი“, ხოლო 1957 წელს ლინა კოსტენკოს „მინის სხივები“, ეს კრებულები სამოციანელთა მოძრაობის ჩამოყალიბების წინაპირობად იქცა. მეხის გავარდნას ჰგავდა ახალი თაობის შემოქმედების კრებულების გამოსვლა.

თანამედროვე უკრაინელი მკვლევარი, ლიტერატურათმცოდნე, მიხაილო ნაენკო წერს: „სამოციანელები“ წარმოადგენდა დიდ ჯგუფს, მაგრამ მთავარია მათ შორის ვინ იყო პირველი“ (ნაენკო, 2008:1010). მსჯელობას ავტორი თავისივე შემოთავაზებით ასრულებს: „დმიტრო პავლიჩკოს და ლინა კოსტენკოს პოეტური კრებულები უკრაინულ შემოქმედე-

ბაში ახალი მოტივების დამკვიდრების წინაპირობად იქცნენ“ (გაევი, გუკი; 2008:153).

ჩვენი მიზანია, ქართველ მკითხველს გავაცნოთ სამოციანელთა მოძრაობის ერთ-ერთი პირველი წარმომადგენელი ლინა კოსტენკო, განვსაზღვროთ მისი როლი უკრაინულ ლიტერატურულ მემკვიდრეობაში და დავადგინოთ, რა მოცულობით, რა სიხშირით გვხვდება სამოციანელ მწერალთან ქართული თემა, რა გახდა ამის მიზეზი, რა ფორმითაა იგი წარმოდგენილი მის შემოქმედებაში, რა შესძინა ამან უკრაინულ ლიტერატურას. ამასთან ერთად, რა კავშირშია ლინა კოსტენკო და მისი შემოქმედება ქართულ კულტურასთან.

**ლინა კოსტენკო** უკრაინელი სამოციანელ მწერალთა წრის მოწინავე და ყველაზე აქტიური წარმომადგენელია. მისი სადიპლომო ნაშრომი გახდა სამოქალაქო პოეტური კრებული „მინის სხივები“. კრიტიკოსი ვსევოლდ ივანოვი რეცენზიაში წერდა: „ლინა კოსტენკოს სადიპლომო ნაშრომი, მისი ლექსები, ჩემი შეხედულებით იმსახურებს უმაღლეს შეფასებას. ეს არის დიდი მომავლის მქონე ძალიან ნიჭიერი პოეტი. მე ვგრძნობ, რომ მისი უკრაინული ლექსები სრულყოფილია.“ (6, ინტერნეტრესურსი) მომავალ წელს (1957) „მინის სხივები“ გამოიცა ცალკე კრებულად, ხოლო 1958 წელს უკვე ახალი კრებული „იალქანი“.

მისი მომდევნო კრებული „მზიური ინტეგრალები“ (1963) ნამდვილად აღარ ჯდება ცენზურის კრიტერიუმებში. რის გამოც დაიწყო მისი ნაწარმოებების აკრძალვა და შევიწროება. ასეთივე ბედი ხვდა წილად კრებულს „თავადი მთა“, რომელიც მზადდებოდა მრავლწლიანი ფიქრისა და მუშაობის შედეგად. ორივე კრებული მაშინდელი სახელმწიფო იდეოლოგიისათვის კატეგორიულად მიუღებელი ლიტერატურული მოვლენა იყო. უნდა აღინიშნოს, რომ 1961-დან 1977 წლამდე ლინა კოსტენკოს ნაწარმოებები აღარ იბეჭდებოდა



და როგორც ეს 60-იანი წლების საბჭოთა კავშირის პროგრესულ ლიტერატურულ წრეებში ხდებოდა, მისი ნაწარმოებებიც ახლადდამკვიდრებული ე.წ. „სამიზდატის“ («саміздав»), მეთოდებით ვრცელდებოდა უკრაინელ მკითხველთა შორის. 1977 წელს კრებულის “მარადიული მდინარის ნაპირებზე” გამოცემა, ლინა კოსტენკოს ერთგარი ხელახალი დებიუტი იყო ლიტერატურულ სარბიელზე, რადგან მისი ბეჭდვა სახელმწიფო გამომცემლობების მიერ დაბლოკილი იყო, „სამიზდატი“ კი ყველასთვის ხელმისაწვდომი ვერ იქნებოდა გასაგები მიზეზის გამო.

1977 წელს აიკრძალა კიდევ ერთი მისი კრებული „სათავადლო მთა“.

როგორც მიხაილო ნაენკო აღნიშნავს: „სამოციანელთა შემოქმედება, პირველ ყოვლისა, ლიტერატურის ისტორიის შესწავლის საგანს წარმოადგენს, რადგან მათი ნაწარმოებების უმეტესობა ჯერ კიდევ არ გამოცემულა ავტორთა კრებულების სახით და მათზე მხოლოდ უზოგადესი შეფასების წარმოდგენა შეგვიძლია“ (ნაენკო, 2008:1014). ლინა კოსტენკოს პოეზია წლების მანძილზე იყო აკრძალულად გამოცხადებული და ვინ იცის რამდენი ნაწარმოები დაკარგა უახლესმა უკრაინულმა ლიტერატურამ.

ლინა კოსტენკოს თექვსმეტწლიანი დუმილი არ აღიქმებოდა, როგორც სისუსტე თუ კომპრომისი, რადგან თავის პოზიციას პოეტი გამოხატავდა პირდაპირ და ღიად.

ლინა კოსტენკოს შემოქმედება, გვამცნობს ლიტერატურათმცოდნე ტ. ჰაევი, — იმით არის გამორჩეული, რომ მასში შერწყმულია ლირიკულ-ეპიკური სიუჟეტური მსვლელობა, ხასიათების ძერწვის უნარი, შორეული დროის გმირების კოლორიტებად ქცევის შეუდარებელი შესაძლებლობანი (ჰაევი, 2008:155).

ლინა კოსტენკოს ლექსები ღრმა ფილოსოფიურ ქვეტექსტებს შეიცავენ. მიუხედავად იმისა, რომ იგი, „სამოციანელებზე“ ცოტა ადრე გამოვიდა ლიტერატურულ სარბიელზე, გახდა მათი შემადგენელი ნაწილი, ერთ-ერთი მათგანი, ვინც დაანგრია ხელოვნების ტრადიციული, ჩვეული კრიტერიუმები. „მარადიული მდინარის ნაპირებზე“ იქცა დიდ ლიტერატურულ სენსაციად. თითოეული მისი ლექსი თუ რომანი ზოგადსაკაცობრიო თემაზეა შექმნილი და ამიტომაც გახდა მისი შემოქმედება ასეთი პოპულარული და გაუძლო დროს. რაც იმას მოწმობს, რომ პოეტი პასუხობს ყველა დროის მოთხოვნებს, მაგრამ მისი წარმატების საწინდარი მხოლოდ თემატიკაში არ უნდა ვეძიოთ, ფორმისა და შინაარსის ერთობლიობა განსაზღვრავს მწერლის წარმატებას.

აქვე უნდა ითქვას, რომ ლინა კოსტენკო იმდენად პოპულარულია და აქტიურ მოღვაწეობას ეწევა და დღესაც ისეთი რეზონანსულია, რომ თავისუფლად შეიძლება მას თანამედროვე მწერალიც ვუწოდოთ, მისი პირველი ნაბიჯები კი 60-იან წლებს წინ უსწრებს, მაგრამ იქიდან გამომდინარე, რომ ლინა კოსტენკო გახდა იმ მოძრაობის ერთ-ერთი ლიდერი, შეუდრეკელი წარმომადგენელი, რომლის პოეზიაც, შეიძლება ითქვას, არ მოქცეულა სოცრეალიზმის გავლენის ქვეშ, განსხვავებით სხვა სამოციანელ პოეტთაგან, რომლებიც ნაკლებად განიცდიდნენ გავლენას, თუმცა მათი ტექსტები მთლად თავისუფალიც არ იყო ამ იდეოლოგიისაგან, უკრაინელი პოეტის წოდებად მაინც სამოციანელი უნდა მივიჩნიოთ და უკრაინულ სალიტერატურო კრიტიკაშიც სწორედ ეს არის მისი ეპითეტი.

ლინა კოსტენკო დღესაც ერთ-ერთი ყველაზე აქტიური და პოპულარული მწერალია, არა მხოლოდ უკრაინაში, არამედ სხვა პოსტსაბჭოთა ქვეყნებში, მათ შორის საქართველოშიც.

ეს იმაზე მიგვანიშნებს, რომ პოეტი პასუხობს ყველა ეპოქის მოთხოვნებს, არის საყვარელი მწერალი ყველა თაობის მკითხველისთვის.

სწორედ ამ კრებულშია შესული ლინა კოსტენკოს უსათაურო ლექსი – „გოგონავ სახით თინათინის სადარო, მართლა...“, აქ ჩნდება ქართული თემატიკა ავტორის შემოქმედებაში ამაზე ოდნავ მოგვიანებით.

ლინა კოსტენკოს ლექსები პირველად ქართულ ენაზე ითარგმნა და დაიბეჭდა 1989 წელს, თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტთან არსებული კლუბი „უკრაინის“ მიერ მომზადებულ კრებულში „გამარჯობა, უკრაინავ!“ კრებულში წარმოდგენილია უკრაინელი საბჭოთა პოეტების ლექსების თარგმანები, შესრულებული ნია აბესაძის მიერ, შემდეგ 2001 წელს მართალია კიევში გამოცემული, მაგრამ საქართველოში ფართოდ გავრცელებული ორენოვანი კრებული „СЕРПЕНЬ“, რომელშიც თავმოყრილია 55 ყველაზე ცნობილი უკრაინელი პოეტების ლექსები და მათ შორისაა ლინა კოსტენკოს პოეზიის თარგმანები, განსაკუთრებით აღნიშვნის ღირსია ის ფაქტი, რომ ორივე მთარგმნელი ფლობს უკრაინულ ენას თავისუფლად და თარგმანები შესრულებულია პირდაპირ დედნიდან და არა შუამავალი ენის დახმარებით.

2009 წელს ჟურნალ „გრაალში“ ჩნდება ლინა კოსტენკოს ლექსები ქართულ ენაზე, თარგმნილი მაცყვალა გონაშვილის მიერ, ხოლო ინტერნეტ-სივრცეში ვრცელდება მისი ლექსების თარგმანები სხვადასხვა ქართველი ავტორის მიერ შესრულებული.

ცალკე განხილვის საგანია ის თემატიკა, რომელზე შექმნილი ნაწარმოებებიც აირჩიეს ქართველმა ავტორებმა სათარგმნელად.

კრებულში „გამარჯობა, უკრაინავ!“ შესულია ლინა კოსტენკოს ოთხი ლექსი: **„ქარი უკრავდა ჩელოზე სადად“**,

„დღეებს უბრალოს და სევდით მოსილს“, „ფიჭვის ხე სიმებს ათროლოებს ხემით“ და „იმა სუმაკი“ ამ უკანასკნელის გარდა (რომელიც მიძღვნილი ხასიათის ლექსია და მსოფლიოში ცნობილი სოპრანოს, იმა სუმაკის ღვთივმიმადლებულ ნიჭს ეძღვნება), სამივე ლექსი ლირიკული განწყობის გამომხატველია და კრებულის წინასიტყვაობას რომ დავესესხოთ „ავტორის შემოქმედებისთვის დამახასიათებელი ძირითადი მოტივის“ მატარებელია.

თორმეტწლიანი მონაკვეთის შემდეგ ცნობილმა მთარგმნელმა რაულ ჩილაჩავამ თავის ორენოვან ანთოლოგიაში მოათავსა ლინა კოსტენკოს სხვადასხვა თემატიკაზე შექმნილი ცხრა ლექსი. სწორედ ამ კრებულში ჰპოვა ადგილი ქართულ თემატიკაზე შექმნილმა უსათაურო ლექსმა „გოგონავ, სახით თინათინის სადარო მართლა“. რაულ ჩილაჩავამ ხელახლა თარგმნა ერთ-ერთი უსათაურო ლექსი, რომელიც შევიდა კრებულში „გამარჯობა, უკრაინავ!“ (როგორც უკვე აღვნიშნეთ ნია აბესაძის თარგმანი) ახლებური ინტერპრეტაციით საკმაოდ საინტერესო ვარიანტი შექმნა: „ჩელოს **სიმებად ქარები ჟღერდნენ.**“

მაყვალა გონაშვილმა თავის საავტორო ჟურნალ „გრაალში“ შემოგვთავაზა ლინა კოსტენკოს არა რომანტიკული ხასიათის, არამედ მებრძოლი სულისკვეთების მქონე ლექსები, რომლებიც ლინა კოსტენკოს სავიზიტო ბარათს წარმოადგენს. უსათაურო ლექსები: „ჩვენ წარღვნის მერე მოვედით ქვეყნად“, „ტყვიისფერი ქარი ჩემი სახლის სარკმელს ამინანქრებს“, კაცი ჰქვია, მინას, მხოლოდ“, „ჩვენ შევსრიალდით ღამის წყვდიადში“ და ლექსი „მუზა“.

ლინა კოსტენკოს კიდევ ერთი უსათაურო ლექსია თარგმნილი ქართულ ენაზე მთარგმნელის ალექსანდრე ელერდაშვილის მიერ. ლექსი რელიგიურ თემატიკაზეა შექმნილი. საინტერესოა, რომ ქართულ სამყაროში, შემოდის ერთი ავ-

ტორის სხვადასხვა პოეტური განწყობით შექმნილი ნაწარმოებები, სხვადასხვა მთარგმნელის მიერ სხვადასხვა დროს შესრულებული, რაც იმას მოწმობს, რომ სხვადასხვა დროს, სხვადასხვა თემატიკით ღინა კოსტენკო საინტერესო ავტორია ქართული აუდიტორიისათვის.

ეს არის ორი კულტურის დიალოგის მრავალსაუკუნოვანი ისტორიის გაგრძელება, მისი ერთგვარი უწყვეტი გამოვლინება.

მაგრამ იმ პოეტურ ღირსებებს (ღირებულებებს), რითაც ჩვენთვის საინტერესოა ღინა კოსტენკოს პოეზია, ემატება კიდევ ერთი და ძალიან მნიშვნელოვანი – უკრაინელი პოეტისას შემოქმედებაში **ქართული ჰეტეროსახე**.

„უცხოეოვრულ თემატიკაზე შექმნილ ნაწარმოებს, მით უფრო თუ მათი რიცხვი საკმაოდ დიდია, თან მოჰყვება ლიტერატურის გამდიდრება ახალი თემატიკით, მწერლობაში შემოდის ახალი მხატვრული საშუალებები, რომელთა გარეშეც შეუძლებელია ახალი სამყაროს დამაფრებელი მხატვრული ასახვა“. (გაფრინდაშვილი, ოძელი; 1987:40) ჩვენი კვლევის საგანიც ეს არის, რადგან, რა თქმა უნდა, ძალიან სასიამოვნოა და მნიშვნელოვანია, როდესაც ქართულ თემას ვხვდებით უცხოელი მწერლის შემოქმედებაში, მაგრამ კიდევ უფრო მნიშვნელოვანია, თუ რა შესძინა მან აღნიშნული მწერლის მშობლიურ ლიტერატურას. ჩვენი კვლევის საგანია ის პოეტური ნაწარმოებები, რომელთა სიუჟეტში ქართული თემატიკის გაჟღერებამ ალუზიის, სესხებისა თუ მიბაძვის ფორმებით გაამდიდრა, გაამრავალფეროვნა ახალი თუ უახლესი უკრაინული ლიტერატურული მემკვიდრეობა. (გოგონავ, სახით თინათინის სადარო მართლა,/მას, ვისაც ვერცხლით მოუსალტავს ლომური მკლავი,/ მას, ვისაც ტალღად დაჰყენია კულული შავი, –/ჩააცვი თორი. დამპყრობელი მომდგარა კართან./ მსჭვალავს სიჩუმე ცაიტნოტით შუბებით არეს./ შენი სვლა არი! გზას მიჰყვები ძნელსა და

უვალს./ სამი მხედარი დაეცემა ბრძოლაში მკვდარი./ ფორ-  
ხილობს ცხენი. ლაზიერში გადაცვლი უმაღლ./ ხარ საქართვე-  
ლო და სამეფო სამოსი გშვენის./ არნივეთს ზემოთ განფე-  
ნილხარ სვებედნიერი./ როგორც მხედრები, დაგირაზმავს  
კომკები შენი/ და ხელმწიფეთა მხედრონით იწყებ იერიშს).

ლექსი ეხება ქართველ დაუმარცხებელ მოჭადრაკეს,  
რომლითაც კრებულის შექმნის დროს ამაყობდა საქართვე-  
ლო. როგორც უკრაინელი მკვლევარი მ. მელნიკი აღნიშნავს  
– „შოთა რუსთაველის რომანტიკული გმირის სახეში, შესაძ-  
ლოა, იგულისხმება ნონა გაფრინდაშვილი, რომელიც ჭად-  
რაკში მსოფლიო ჩემპიონი გახდა ქალთა შორის.“ (აკადემი-  
ის.., 2004:56) აღნიშნული მოსაზრება საფუძველს მოკლებუ-  
ლი არ არის, პირიქით, ცნობილი ფაქტია, რომ 1962-1978 წწ.  
მსოფლიოს ხუთგზის ჩემპიონი გახდა. ამ ამბავს საბჭოთა  
პრესის ფურცლებზე დიდი რეზონანსი მოჰყვა.

მჟღავნდება, რომ მწერალი კარგად იცნობს ქართულ ლე-  
გენდარულ ნაწარმოებს „ვეფხისტყაოსანს“, მის სიუჟეტს,  
მის მთავარ გმირებს; ნაწარმოების ქარგას, აგებულებას.

ქართველი მოჭადრაკე ლექსში შედარებულია თინათინ-  
თან. თინათინი ხომ ჭკუა-გონებით გამორჩეული პერსონა-  
ჟია, გასაკვირი არ არის მასთან მსგავსება. სამ მხედარში კი  
ავთანდილი, ტარიელი და ფრიდონი უნდა ვიგულისხმოთ.  
„ხარ საქართველო და სამეფო სამოსი გშვენის“ – ამ სტრი-  
ქონში პოეტის დიდი პატივისცემა მჟღავნდება საქართვე-  
ლოს მიმართ, მისი დამოკიდებულება, გამარჯვებული, დია-  
დი ქვეყნის მიმართ აღტაცებით აღსავსე ადამიანის დამოკი-  
დებულებაა.

საიდან უნდა სცოდნოდა **ლინა კოსტენკოს „ვეფხისტყაოს-  
ნის“** შინაარსი? გავრცელებულია მოსაზრება (და საკმაოდ სა-  
მართლიანადაც), რომ ვეფხისტყაოსნის თარგმანებს შორის მი-  
სი უკრაინული თარგმანი საუკეთესოა. 1937 წლის დეკემბერში

კიევში მოეწყო რუსთაველის იუბილე. ამ პერიოდისთვის მიკოლა ბაჟანს უკვე ნათარგმნი ჰქონდა „ვეფხისტყაოსანი“ და უკრაინაში მეტისმეტად პოპულარული იყო. გადაჭარბებული არ იქნება, თუ ვიტყვით, რომ ლინა კოსტენკო გსცნობია ამ ნაწარმოებს და დიდი გავლენაც მოუხდენია მასზე.

უკრაინულ ლიტერატურაში სამოციანელებამდეც არსებობდა ქართულენოვანი თემატიკის გამოყენების ტრადიცია და საკმაოდ წარმატებულადაც. მიკოლა ბაჟანმა, პავლო ტიჩინამ, მაქსიმ რილსკიმ შექმნეს ბრწყინვალე ნაწარმოებები, რომელთა ფაბულა შექმნილია ქართველი პერსონაჟების (ძირითადად მწერლების), საქართველოს ბუნებითა თუ ქალაქების სილამაზით აღფრთოვანებულ მწერალთა შთაბეჭდილებების საფუძველზე. სამოციანელებმა ძალიან ღირსეულად გააგრძელეს ეს ტრადიცია სხვადასხვა მხატვრული ხერხებით. თუ მანამდე ქართული სახელები ჟღერდა მხოლოდ მიძღვნითი ხასიათის ლექსებში („შოთა რუსთაველი“, – მ. რილსკი; „დავით გურამიშვილს“ – პ. ტიჩინა) სამოციანელებმა უფრო ღრმა, დახვეწილი, მდიდარი ფორმები შემოგვთავაზეს და მიძღვნითი ხასიათის ლექსების გარდა, ვხვდებით ქართულ ალუზიებს, ქართველ პერსონაჟებს ნაწარმოების შინაარსისა და კონტექსტური მსვლელობის შესაბამისად. მართალია, ლინა კოსტენკოს პოეზიაში რაოდენობრივად მრავლად არ ვხვდებით ქართულ თემას, მაგრამ მხოლოდ რაოდენობაც არ არის საკმარისი ღირებულებისთვის. ყველაზე თვალსაჩინო ლინა კოსტენკოს პოეტურ შემოქმედებაში, ზოგადად, არის მისი დამოკიდებულება სხვადასხვა საკითხების მიმართ. ქართული თემა ისე ბუნებრივადაა წარმოდგენილი მის ლექსში, რომ ძალიან დიდ ინფორმაციას გვანვდის ავტორის განწყობასა და დამოკიდებულებაზე ქართული სამყაროს მიმართ.

**დასკვნის** სახით უნდა ითქვას, რომ ლინა კოსტენკოს ადგილი სამოციანელთა შორის, მართლაც რომ გამორჩეულია; მისი მნიშვნელობა უკრაინული ლიტერატურისა და კულტურისთვის – ფასდაუდებელი. მისმა ბრწყინვალე შემოქმედებითმა აურამ განაპირობა მისი წარმატება და ასეთი პოპულარობა დღემდე.

ქართული თემატიკა ლინა კოსტენკოს შემოქმედებაში მცირე ადგილს იკავებს, თუმცა, ვინაიდან მას აქვს გააზრებული, კომბინაციური სახე, მისი არსებობა დიდ აზრს იძენს, ყურადსაღებია როგორც უკრაინული სალიტერატურო კვლევებისთვის, ისე ქართულისათვის.

ქართულ ენაზე ლინა კოსტენკოს ლექსების მიმართ ინტერესი, მათი თარგმანები ქართულ ენაზე, ორი საუკუნის მიჯნაზე, პოეტის ინტერნაციონალურობასა და ქართული სამყაროსთვის მისაღებ პმაგალითად ყოფნაზე მეტყველებს.

დაბოლოს, ქართულ ლიტერატურულ სამყაროში ლინა კოსტენკოს სახელის პოზიტიურად არსებობა და, მეორე მხრივ, ლინა კოსტენკოს პოეზიაში ქართული სახისა და სიუჟეტის არსებობა, ქართულ-უკრაინულ მრავალსაუკუნოვანი კულტურული დიალოგის გაგრძელების ტიპურ ნიმუშად შეიძლება მივიჩნიოთ.

### **ლიტერატურა:**

1. ბაქანიძე ო., „ქართულ-უკრაინული ლიტერატურული და თეატრალური ურთიერთობანი“, თბ. 1982.
2. ბუდნი ვ., ილნიცკი მ., „შედარებითი ლიტერატურათმცოდნეობა“, კიევი, 2008.
3. გაევი ტ., გუკი ზ., „XX საუკუნის უკრაინული ლიტერატურა“, ბელგრადი, 2008.
4. ნაენკო მ., „უკრაინული მხატვრული ლიტერატურა“, კიევი 2008



5. უკრაინის მეცნიერებათა აკადემიის პერიოდულ გამოცემები, ფილოლოგიური მეცნიერებები, „შავიზღვისპირეთის ხალხთა კულტურა“, კიევი, 2004.
6. ინტერნეტრესურსი, [http://dspace.nbu.gov.ua:8080/dspace/handle/123456789/36220-](http://dspace.nbu.gov.ua:8080/dspace/handle/123456789/36220)
7. ინტერნეტრესურსი, [https://docs.google.com/document/d/1FLn\\_LnW5biPifSKcgl1p75T7SvVFYoC5tadRqsxMe1M/edit?pli=1](https://docs.google.com/document/d/1FLn_LnW5biPifSKcgl1p75T7SvVFYoC5tadRqsxMe1M/edit?pli=1)

## **Resume**

The article discusses the social activity of a famous Ukrainian poet of the 1960s Lina Kostenko, who created a masterpiece of modern Ukrainian literature and left an indelible mark not only on Ukrainian literature, but also on Georgian culture. The poem in which she mentions Tinatin, a Georgian girl is also thoroughly analyzed in the presented work.

## სოფიო ჩხატარაშვილი

*ივ. ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის  
სახელმწიფო უნივერსიტეტი,  
უკრაინისტიკის ინსტიტუტი  
(თბილისი, საქართველო)*

## უკრაინელი „სამოციანელები“ და საქართველო

საბჭოთა პერიოდის უკრაინული ლიტერატურა კვლევით-სათვის მეტად საინტერესო და ღირებულ მასალას იძლევა. ეს არის ერთობ რთული პერიოდი უკრაინის როგორც ლიტერატურაში, ისე ისტორიაში.

აღნიშნული ეპოქა თითქმის ერთ საუკუნემდე პერიოდს მოიცავს. რასაკვირველია ჩვენ არ შევეცდებით ერთ სტატიაში მის დახასიათებასა და გაანალიზებას. განვიხილავთ მხოლოდ 50-60-იან წლებში მოღვაწე უკრაინელ პოეტთა შემოქმედების უმთავრეს კონცეპტებსა და „სამოციანელთა“ მოძრაობის ზოგიერთი წარმომადგენლის თვალთ დახახულ ქართულ სამყაროს.

„სამოციანელები“, როგორც ეროვნული მოძრაობის კორიფეები, XX საუკუნის 50-იანი წლების ბოლოდან ჩნდებიან უკრაინულ ლიტერატურაში. თავიანთი მნიშვნელობით ლიტერატურის ისტორიაში ისინი შეგვიძლია ქართველ „თერგდალეულებს“ შევადაროთ, რამეთუ: მათ უკრაინულ სალიტერატურო ენაში ძირეული ცვლილებები მოახდინეს. ***(ეს მნიშვნელოვანია იმდენად, რამდენადაც იმპერიული პოლიტიკა მუდმივად ენობრივ ექსპანსიას ეწეოდა; უკრაინულ ენას განსაკუთრებული წნეხი შეეხო, რამაც მისი ბუნებრივი ევოლუციის პირობები შეზღუდა)***. ეროვნული თავისუფლების პრობლემა ახალი თაობისთვის უმთავრესი იყო,

მიისწრაფვოდნენ თავისუფალი, ცივილიზებული სამყაროს-  
კენ და საამისოდ პრაქტიკულ ნაბიჯებსაც დგამდნენ (ამის ნა-  
თელი მაგალითია ბორის ანტონენკო-დავიდოვიჩის მტკიცე  
პოზიციები უკრაინული ენის დასაცავად. იგი აქვეყნებს სტა-  
ტიებს გაზეთებში „ლიტერატურული უკრაინა“ და „უკრაინა“  
1969-70 წლებში, რომელიც სვამდა პრობლემას ანბანში და  
დაბრუნებულებს ასო-ნიშანი „I“, რომელიც უკრაინული ენის  
ინდივიდუალობას მკაფიოდ უსვამს ხაზს და ა.შ.), ხოლო მათი  
შემოქმედებითი მოღვაწეობა, რა თქმა უნდა, ემსგავსება უკვე  
XX საუკუნეში მოღვაწე ქართველ „სამოციანელებს“, რომ-  
ლებმაც კოლექტიური ცნობიერების საზღვრები გაარღვიეს  
და აქტიურად ცდილობდნენ ინდივიდუალიზმის დამკვიდრე-  
ბას იმპერიული კულტურის პირობებში.

„სამოციანელებმა“ ძალიან დიდი მორალური წინააღმდე-  
გობა გაუწიეს საბჭოთა ტოტალიტარულ სახელმწიფო რე-  
ჟიმს. მათი კულტურული მოღვაწეობა სცდებოდა ოფიცია-  
ლურ საზღვრებს, ისინი აწყობდნენ არაფორმალურ ლიტე-  
რატურულ საღამოებს, სამხატვრო გამოფენებს, რეპრესი-  
რებული შემოქმედების ხსოვნისადმი მიძღვნილ საღამოებს,  
დგამდნენ მდუმარე თეატრალურ წარმოდგენებს, რაც ერ-  
თგავრი პერფორმი იყო სოცრეალისტური კანონით გაჯერე-  
ბულ ხელოვნების პირობებში. ახალგაზრდა თაობის ნიჭიერი  
მწერლები ცდილობდნენ თავი დაეცვათ სახელმწიფო უშიშ-  
როების კომიტეტის ზენოლისგან, ამიტომ ისინი ერთიანდე-  
ბოდნენ საერთო იდეურ-ესთეტიკური ღირებულებების გარ-  
შემო. 1960-იანი წლების დასაწყისში კიევში, ი. სვიტლიჩინის  
ბინაში ისინი იკრიბებოდნენ, რომელიც უკრაინული ეროვნუ-  
ლი კულტურის ერთგვარი ალტერნატიული ცენტრი გახდა.

სამოციანელთა მოძრაობის ყველაზე დიდ ფრთას წარმო-  
ადგენდნენ უკრაინელი „სამოციანელი პოეტები“: დმიტრო  
პავლიჩკო, ივან დრაჩი, ლინა კოსტენკო, ვიტალი კოროტიჩი,

ვასილ სიმონენკო, ბორის ოლიინიკი, მიკოლა ვინგრანოვსკი, ვასილ სტუსი.

ეს მხოლოდ ცალკეული შტრიხებია სამოციანელთა მოღვაწეობიდან. უნდა აღინიშნოს, რომ იმ მეტისმეტად რთულ პერიოდში, როდესაც სამოციანელებს მოუწიათ მოღვაწეობა, მათ შემოქმედებაში არცთუ ისე უმნიშვნელო ადგილს იკავებს ქართული თემა. საინტერესოა, რა გახდა ამის მიზეზი? სოციალისტური რეალიზმის ბატონობის ხანაში ეს ჩვეულებრივი მოვლენა იქნებოდა, მაგრამ სამოციანელთა გამოჩენა სწორედ იდეოლოგიური პოლიტიკის რღვევას ემსახურებოდა, მაშ რით არის განპირობებული ე.წ. „მოკავშირე“ სახელმწიფოსადმი მიძღვნილი დითირამები? როგორია ქართული სამყაროს რეცეფცია უკრაინელ პოეტთა მიერ? შევეცდებით პასუხი გავცეთ ამ კითხვებს.

1953 წლიდან, ბელადის კულტის მსხვერველსთან ერთად, მთელ საბჭოთა სივრცეში იწყება ე. წ. „დათბობის“ პერიოდი. „დათბობის“ პერიოდის ქართული და უკრაინული მოდელები ესოდენ სიმძილარულია: „განსხვავებულ სურათს იძლევა 50-60-იანი წლების, ე.წ. „ოტტეპელის“ ხანა... დაუფარავად იზრდება დასავლური ლიტერატურული ტენდენციების ზეგავლენა... ანტისაბჭოთა დისკურსის ეს პროდასავლური მოდელი, ცხადია, პოლიტიკური ლიბერალიზაციის შედეგია...“ (რატიანი, 2010: 49). აღნიშნული დეფინიცია მკაფიოდ გამოხატავს იმ პროცესს, რომელიც მიმდინარეობდა „დათბობის“ ხანაში.

სწორედ ამ დროს ლიტერატურულ სარბიელზე ჩნდება ორი უმნიშვნელოვანესი კრებული: დმიტრო პავლიჩკოს სადებიუტო წიგნი „სიყვარული და სიძულვილი“ და ლინა კოსტენკოს “მინის სხივები“. ეს კრებულები სამოციანელთა მსოფლმხედველობის ჩამოყალიბების წინაპირობად იქცა.

როგორც ცნობილი უკრაინელი კრიტიკოსი, ლიტერატურათმცოდნე, პროფ. მიხაილო ნაენკო აღნიშნავს: „მეხის გა-

ვარდნას ჰგავდა ახალი თაობის შემოქმედების კრებულების გამოსვლა“ (ნაენკო, 2008:1005).

საქართველოს, როგორც აღმოსავლური სამყაროს მხატვრული სახე, სამოციანელთა შემოქმედებაში მრავალფეროვან სურათს იძლევა როგორც ქრონოლოგიური, ისე თემატური თვალსაზრისით. აღსანიშნავია, რომ სლავურმა კულტურამ ქართული კულტურის აღქმა აღმოსავლური კულტურის კონტექსტში განახორციელა, რამაც ამ უკანასკნელს რომანტიკული ელფერი შესძინა (*რომანტიკოსების მიერ აღმოჩენილი აღმოსავლეთის მსგავსად, ბაირონი, პუშკინი, და სხვ*). უკრაინულ ლიტერატურას უკვე ჰქონდა დიდი ტრადიცია ქართული კულტურის კვლევის, რისი ბრწყინვალე მაგალითია, აკადემიკოს აგათანგელ კრიმსკის ორიენტალისტურ სტუდიებში ქართული მწერლობის კვლევა, ძველი ქართული ლიტერატურის თარგმნა. კრიმსკის აკადემიური ნაშრომები გახდა ერთგვარი ბაზისი ქართული კულტურით დაინტერესებისა მეოცე საუკუნის აღმოსავლეთსლავურ სამყაროში. დმიტრო პავლიჩკო, ივან დრაჩი, ბორის ოლიინიკი, ვიტალი კოროტიჩი, მიკოლა ვინგრანოვსკი, ქართული სამყაროს ახლებურ ხედვას გთავაზობენ, რომელშიც ტრადიცია და ნოვაცია თანაბარი დოზით გვხვდება.

მიუხედავად ე. ნ. „დათბობისა“, მაინც გრძელდებოდა „ხალხთა კულტურათა და ლიტერატურათა“ დაახლოების ღონისძიებები. 1964 წელს უკრაინული ლიტერატურის დეკადის დროს საქართველოში იმყოფებოდნენ უკრაინელი „სამოციანელი“ პოეტები – „უკრაინელმა პოეტებმა ი. დრაჩმა, ვ. კოროტიჩმა და დ. პავლიჩკომ წაიკითხეს ქართველი პოეტების ლექსების საკუთარი ახალი თარგმანები“ (ბაქანიძე, 2000:27-30) – იხსენებს პროფ. ოთარ ბაქანიძე, თუმცა იმ პერიოდში მათი შემოქმედება მეტ-ნაკლებად სოციალისტური რეალიზმის პრინციპებით იყო გაჯერებული.

სოციალისტური რეალიზმის კლასიკური პრინციპის მიხედვით, XX საუკუნის უკრაინელი კლასიკოსის მაქსიმ რილსკის სიტყვები: *“ვაჟას ამაყი მთების სიმღერა, რუსთაველის სტრიქონთა ჰარმონია, ჩვენი სიხარულია სხვისი კი არა!”* — რამდენადმე გადაედო მომდევნო თაობასაც და ტრადიციად იქცა, თუმცა სხვადასხვა ინტერპრეტაციებით რა თქმა უნდა.

დმიტრო პავლიჩკოს ეკუთვნის ლექსები „ქართული სიმღერა“, სადაც ავტორი პოეტურად აღწერს საქართველოს: *(მესმის მესმის შენი, ცისკიდურით გამოვიცნობ მარად-ვერცხლისფრად მბზინავ მტკვარს, ალაზანს, რიონსა და არავს.../მესმის ჩქამი შორით – ვარსლავლებზე რუსთაველი დადის.)* და „საქართველოს საელჩოსთან რომში“, ეს ლექსი პირადად გადასცა საჩუქრად წარწერით უკრაინული ლიტერატურის ქართველ მკვლევარს, აკადემიკოს ოთარ ბაქანიძეს. პოეტი ყურადღებას ამახვილებს ქართულ და უკრაინულ საერთო პრობლემაზე: *(ქართულ გულთა გამპობელი რუსის ბარით/ჩემი გულიც გაიპო და დაისერა).*

ბორის ოლიინიკის „როკვენ ქართველნი“ ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ლექსია სადაც ყველაზე ჩამოყალიბებულად ჩანს ქართული ეთნომენტალობა და სხვა ნაციონალური კონცეპტები. უცხოელი პოეტის თვალთ დასახული ქართული გენია ასეთია: *(„როკვენ ქართველნი და ყოველი მეფეა თვისიპ-როკვენ ვაჟკაცი შვენით შავი წარბების რკალი./ვიცი ჩვენს ძმობას ზურგში ხანჯალს ვერავინ ჩასცემს“).*

ვიტალი კოროტიჩის პოეზია გაჯერებულია ქართული სახეებით, ქართული ონომასტიკური ერთეულებით, ასევე, მიძღვნილი ხასიათის პოეტური ქმნილებებით: *„მხიარული პურობა“, (ქართველებს ძალუძთ იყონ მხიარულნი... ჩვენ კარლო კალაძე გვიკითხავს ლექსებს. იგი გვიყვება საქართველოზე, და სადღეგრძელოებს ამბობს გასაოცარს.) „ვუსმენ ქართველი პოეტების ხმას“, (ო, საქართველოვ მაჩვენე*

შენი, მგოსნების სახე გაუხუნარი, რომლებსაც თავისი რჩეული სიტყვა, გაურევიათ შენს რჩეულ ხმაში...)" "საკუთარ თავთან პირისპირ დარჩენილი ვფიქრობ თბილისზე", (მე მესიზმრება თბილისი, თბილი სახელის მართლა ღირსშესაფერი.....) „ზაფხული ქუთაისში“, „კავკასიონი“, და მრავალი სხვა.

ივან დრაჩის შემოქმედებაში მხოლოდ ორიგინალური ხასიათის ლექსებს კი არა, თარგმანებსა და პუბლიცისტურ ნერილებსაც ვხვდებით, რომლებიც საქართველოზე, ქართველ მწერლებზეა დაწერილი. მისი ლექსები ძალიან სახასიათო და საინტერესო მასალას იძლევა: „ივერიული მიზიდულობა“ (ყველაფრისათვის გულმა უნდა გაიღოს ხარკი/ სუპერბგერითი სიჩქარისთვის, მიწის უსაზღვრო სიყვარულისთვის/ რომელიც არსად არ მოგასვენებს...) „საქართველოს სადიდებელი“ (შენ საქართველოვ მოდიხარ მაშინ, რომ მომირჩინო ფრთები, როდესაც წყალიც არ არის წყალი, ჭა სიცოცხლისა შრება, შენთან ნუხილი ედრება ხალისს, შენთან ვარამი — შვებას), „ლანჩხუთში“, „წერილი ტიცვიან ტაბიძეს“, (საქართველოდან დავბრუნდი ნუხელ/ჩემში იზრდება ქედები შორი...), „ნიკო ფიროსმანი გავლით კიევში“, („ნიკოს კი თვით ღორიც საოცრად დარბაისელი და ნაზი გამოსდის დააკვირდით გურმანებო, თქვენი ხენუნოს სურნელებას არ უტოლდება?)

მიკოლა ვინგრანოვსკის პოეზიაში მიძღვნილი ხასიათის ლექსები გვხვდება ორი ქართველი მწერლის მიმართ: “ნიკოლოზ ბარათაშვილს“, „მოძღვარი“ (რომელიც ეძღვნება კონსტანტინე გამსახურდიას).

ცალკე კვლევის საგანია ლინა კოსტენკოს პოეზია, რომელიც საინტერესოა იმით, რომ მასში გვხვდება ქართული სახეები, მხოლოდ ეს კონტაქტოლოგიის გზით არ არის შეჭრილი მის პოეზიაში.

დასკვნის სახით შეგვიძლია ვთქვათ, რომ ქართული თემა სამოციანელთა შემოქმედებაში განსაკუთრებულ ღირებულე-

ბას წარმოადგენს, როგორც უკრაინული ლიტერატურის, ასევე საბჭოთა და პოსტსაბჭოთა სივრცეში ქართული კულტურის აღქმის პროცესის ისტორიაში. ამ საკითხთან დაკავშირებით გასაზიარებელია შემდეგი მოსაზრება: „ნებისმიერი ერის ლიტერატურაში უცხოეროვნული თემატიკის გაჩენა იმაზე მიუთითებს, რომ მას გაუჩნდა განსაკუთრებული ინტერესი იმ ერისადმი, რომლის შესახებაც წერს, მისი ისტორიის, კულტურის, ხალხისა თუ ყოფა-ცხოვრებისადმი. ამ ფორმის ერთ-ერთი ფუნქცია ისიცაა, რომ მისი საშუალებით შესაძლებელია, უკეთ ჩავწვდეთ უცხო ქვეყნის, მისი ხალხის ისტორიულად ჩამოყალიბებულ და განსაზღვრულ ხასიათს, მათ ყოფა ცხოვრებას“. (გაფრინდაშვილი, 2012:132). საქართველოსადმი ინტერესი უკრაინულმა სამყარომ საუკუნეების წინ გამოიჩინა, რაც დაფიქსირებულა არაერთ წყაროში. ყოველი ეპოქა თავისი მოთხოვნების შესაბამისად აღიქვამდა ამ საკითხს. აღსანიშნავია სამოციანელთა თაობის უდიდესი როლი თანამედროვე უკრაინული კულტურის განვითარების ისტორიაში. ეს ფაქტორი ღირებულებას მატებს ჩვენი კვლევის საკითხს.

სამოციანელ პოეტთა რეცეფციით, საქართველო არის დიდებული, განსაკუთრებული კულტურის მქონე ქვეყანა. იგი მხოლოდ პატივისცემას იმსახურებს უკრაინელ პოეტთა მხრიდან.

სამოციანელ პოეტებს მემკვიდრეობით ერგოთ „საქართველოს სადიდებლის“ წარმოთქმა. ამას დაემატა ის კონტაქტები, რომლებიც მათ ჰქონდათ ქართველ შემოქმედებთან, რამაც როგორც მემუარული, ისე პოეტური მემკვიდრეობა დაუტოვა ისტორიას.

დაბოლოს, უკრაინელ სამოციანელთა შემოქმედებითი მოღვაწეობა არც პირველი მცდელობაა და, ლოგიკურად, არც უკანასკნელი. ის გაგრძელებაა იმ მრავალწლიანი ტრადიციისა, რისი გათავლისწინებთაც, უძველესი დროიდან მოყოლებული



დღემდე უკრაინულ ლიტერატურაში ქართული თემა, რომან ლუბკივსკის სიტყვები რომ დავიმონმოთ, ასე ჯღერს:

მე ახლა ვფიქრობ საქართველოზე.  
მე ვხედავ მერანს ცეცხლისთვალებას.  
მესმის – ჯაჭვყაყრილ პრომეთეოსის  
ლალი სიმღერა ლაჟვარდებს ერთვის.  
თავს მონინებით გიხრი მინამდე,  
თაყვანი შენდა და მოკრძალება.

### **ლიტერატურა:**

1. ბაქანიძე ო. მზიური დეკადა, თბ., 2000.
2. გაფრინდაშვილი ნ. შედარებითი ლიტერატურათმცოდნეობის თეორიული საფუძვლები, თბ., 2012.
3. „გამარჯობა უკრაინავ“ (უკრაინელი პოეტების ლექსები), თბ. 1989.
4. ნაენკო მ., უკრაინის მხატვრული ლიტერატურა, კიევი 2008
5. რატიანი ი., ლიტერატურული დისკურსის მოდელები საბჭოთა ტოტალიტარიზმის პირობებში// სჯანი 9. ყოველწლიური სამეცნიერო ჟურნალი ლიტერატურის თეორიასა და შედარებით ლიტერატურათმცოდნეობაში, თბ., 2010.
6. ჩილაჩავა რ., აგვისტო, 55 უკრაინელი პოეტი, კიევი, 2001.

### **SOPHIO CKHATARASHVILI**

#### **Ukrainian `Sixties" and Georgia**

##### **Resume**

In the article is discussed some aspects of Ukrainian `Sixties~ creative art, the difficulties, which they have beared down for safety the national identity, the poems which are written about georgia. besides, is analized the role of `sixties" in the history of Ukrainian literature and culture.

ГАЛИНА ЛЕВЧЕНКО

*Кандидат філологічних наук, докторант,*

*Житомирський державний університет імені Івана Франка*

*(Житомир, Україна)*

## **Концепт «сходу» в ранній ліриці Лесі Українки**

У контексті романтичної та ранньомодерної літератури орієнтальні топоси лірики Лесі Українки виглядають як цілком закономірні елементи образного кодування. Преромантизм і романтизм в європейській літературі виробив стиль представлення Сходу як екзотичного топосу (Й.-В. Гете, Дж. Байрон, Т. Мур, П. Куліш, П. Карманський та ін.). Цей ранній орієнталізм асоціювався з чуттєвістю, обіцянкою насолоди, страхом, напруженою духовною енергією. «Орієнтальне» в романтизмі не розділялося на конкретні національні культури, не мало конкретної локалізації, а було «Сходом» – романтичним символом певних почуттів і пристрастей (Саїд, 2001:511). Асоціативне багатство цього літературного концепту письменниця досить вправно використовує уже в ранній ліриці, зокрема в поетичних циклах «Кримські спогади» і «Подорож до моря». Образи-пейзажі у віршах видаються синтезом уявних міфологічних образів та життєвих вражень від реальних морських краєвидів.

У різні часи і з різних кутів зору до проблеми орієнтальних впливів на творчість Лесі Українки зверталися Є. Кагаров, І. Романченко, О. Дун, П. Одарченко, О. Огнєва, С. Кочерга, І. Бетко, Т. Либединська, В. Шаян, В. Скуратівський, Т. Маленька, О. Козлітіна та ін. Інтерес Лесі Українки до культури й літератури Сходу можна пояснити насамперед геополітичним розташуванням України, котре і в історичній перспективі, і в сучасності

провокує міжкультурні контакти із народами Сходу. Підтримали інтерес до східних культур часті подорожі на Схід, зумовлені необхідністю в лікуванні. На ці аспекти вказує сучасна дослідниця творчості Лесі Українки Олена Огнева: «Схід в особистому житті Лесі Українки розпочинається з дитячих вражень (власне, вони залишилися на рівні підсвідомості), що, поза всяким сумнівом, заклали підґрунтя для сприйняття чужого світу, формування уявлень так званого біблійного Сходу і його сучасного поетеси втілення в єврейських, ортодоксальних хасидських та караїмських общинах, тобто всього того, що можна було спостерігати у буденному житті українських міст і містечок «черты оседлости».

В юнацькі роки відбувається знайомство зі Сходом іншого гатунку на північному березі Чорного моря, куди Леся Українка виїздила на лікування. Йдеться про мусульманський Схід, точніше його рештки, оскільки Хаджибей (тепер Одеса), Акерман в минулому – потужні турецькі фортеці, а Крим, на час перебування там юної поетеси, ще зберігав живу татарську традицію» (Огнева, 2007:10). Живі враження від перебування на чорноморському узбережжі відбилися в листах, у поетичних циклах «Подорож до моря», «Кримські спогади», «Кримські відгуки», пізніше з'являється діалог «Айша та Мохаммед». Велетенський шар давньосхідних міфів і легенд, опрацьованих під час роботи над підручником «Стародавня історія східних народів», справив сильний вплив на створення поетичних циклів «Невільничі пісні», «Легенди». Подальший розвиток хвороби змусив Лесю Українку, вже зрілу творчу особистість, опинитися в Єгипті, в одному із визначних центрів арабської культури. Відбувався жвавий безпосередній контакт із арабською культурою мусульман, що існувала безперервно вже майже тисячу років, і водночас із культурою, котра припинила своє існування – давнім Єгиптом.

Окрім літературно-художніх стереотипів, легендарно-міфологічних мотивів, історичних і геополітичних підтекстів, семантика концепту Схід у творчості Лесі Українки суттєво зумовлена її жвавим пізнавальним інтересом до історії Стародавнього Сходу та літератури й культури давніх цивілізацій. «Всі великі цивілізації почалися на Сході, – зауважує письменниця у підручнику «Стародавня історія східних народів», – в південній частині Азії та в східній частині Африки, при великих річках, серед розкішної природи в теплому, лагідному кліматі. Там повстали цивілізації найдавніші в світі: Китайська, Індійська, Єгипетська, далі Ассиро-Вавилонська, Гебрейська (Жидівська) і Фінікійська» (Огнева, 2007:10). Схід сприймався як своєрідний шаблон, історична матриця зародження, розвитку і загибелі людських цивілізацій, архетип циклічного розвитку культур. Література, релігійні уявлення, культурні надбання та історико-політичні події, пов'язані із побутуванням цих давніх цивілізацій, а поміж них пріоритетно – індійської, єгипетської і єврейської – суттєво вплинули на формування концептосфери лірики та й всієї творчості Лесі Українки. Олена Огнева називає підручник Лесі Українки «Стародавня історія східних народів» своєрідним контрапунктом для відтворення Сходу в різних його проявах у творчості Лесі Українки. «Ця праця вперше виникає як підсумок засвоєння культурної спадщини іншого світу, і робота над нею відновлюється знову під час зіткнення з новим світом, кожного разу маючи продовження в поетичних або драматичних творах. Водночас, «Стародавня історія...» щоразу служила для поетеси своєрідним містком для входження у світ іншої культури і шляхом повернення до власної, коли нові духовні надбання поставали, завдяки таланту Лесі Українки, вже фактами української культури, і яка таким чином включалася до єдиного всесвітнього процесу» (Огнева, 2007:10). Закономірно, що різно-

манітні образи, пов'язані зі Сходом, проникали в художню творчість, витворивши у ній своєрідний «орієнтальний текст», пов'язаний із рецепцією стародавніх легенд і казок, історії, літератури та звичаєвості.

Концептуалізація Сходу в ранній ліриці Лесі Українки здійснюється із залученням трьох основних каналів пізнання – безпосередніх вражень від подорожей, літературних стереотипів, легенд і казок та історичного наукового пізнання. Під впливом безпосередніх вражень, очевидно, постають насамперед образи екзотичних пейзажів, котрі наповнюються не типовими для Поділля та Волині флорою, мариністичними та урбаністичними елементами. У поетичному циклі «Подорож до моря» ця природна екзотика підкреслена контрастним переходом від звичних для ока юної поетеси рідних пейзажів (Прощай, Волинь! Прощай, рідний куточок!..), «Красо України, Поділля!» до вражень від нових краєвидів, де «все чужина». Характерно, що споглядання незвичних краєвидів, найчастіше актуалізує в пам'яті письменниці казково-міфологічні уявлення. У вірші «Далі, далі від душного міста!» морські хвилі навіюють романтичну візію із танком нереїд на сході сонця («Нереїди при сонячнім сході /Промінь ранній таночком стрівають... /І танцюють химерно та легко, – /Ось близьенько вже видно ту зграю...») та із білогривими конями колісниці Нептуна («І дорога блакитно-перлиста /Зостається широка за нами, /Геть далеко розкочує хвилі, /Що сердито трясуть гребенями, /Наче гривами огирі білі» (Українка, 1975:95). Сонце і море постають антропоморфними істотами, які вітаються, мило спілкуються: «Синє море чудово так грає, /Його сонечко пестить кохано, /Красним-ясним промінням вітає» (Українка, 1975:94). У цьому ж вірші вперше зринає образ моря як величного осяйного простору, у безмежжі якого можна розчинитися, згубитись, забувши

«і щастя, і горе – все наземне» (Українка, 1975:95). Навіяний цей образ, мабуть, віддзеркаленням у морській воді сонячного проміння, що викликає ілюзію всеосяжного світіння: «Море наче здіймається вгору, /А склепіння небеснеє синє /Край свій ясний купає у морю. /Світло там простяглося від сходу, – /Очі вабить стяга та іскриста» (Українка, 1975:95). Її й намагається письменниця охопити розмаїтими метафоричними визначеннями: «осайна долина», «прозора блакить». Згодом у вірші «Тиша морська» із циклу «Кримські спогади» з'явиться нове визначення – «країна світла та злотистої блакиті» (Українка, 1975:99)

Морські краєвиди у циклі «Подорож до моря» виявляють увагу й захоплення авторки розмаїтими світловими ефектами, які витворюються на воді світлом зір, сонця, корабельних вогнів. У вірші «Великеє місто. Будинки високі...» лірична героїня спостерігає з товаришкою, «як ясно на темному морі /Незлічені світла сяяли». У вірші «Вже сонечко в море сіда» зацентровано увагу на кольоровій світловій грі променів призахідного сонця: «У тихому морі темніє; /Прозора глибока вода, /Немов оксамит, зеленіє. /На хвилях зелених тремтять /Червонії іскри блискучі /І ясным вогнем миготять, /Мов блискавка з темної тучі» (Українка, 1975:97). Корабель залишає за собою дорогу, котра «біліє, як мармур, як сніг, /І ледве примітно для ока. /Рожевіє пінистий край; /То іскра заблісне, то згасне...» (Українка, 1975:98). Зорові імпресії витворюють динамічну картину мерехтіння кольорового світла: зеленого, червоного, вогняно-іскристого, білого, рожевого. У вірші «Кінець подорожі» основна увага – нічний світловій грі на морі: «Вже зіроньки гожі /Сіяють на небі ясному, /І вже височенько /Ясний місяченько» (Українка, 1975:98) «Огні незліченні, /мов стрічки огненні, /До моря спускаються з міста, /А в пристані грає, /Огнями сіяє /Корабликів згряя барвіста» (Українка, 1975:98) Очевидне зачудуван-

ня поетеси цими новими світловими враженнями. Вони навіюють їй фантастичні асоціації, нагадують сюжети міфологічних легенд і переказів. У вірші «Тиша морська» з циклу «Кримські спогади» образи «країни світла», «злотиюї блакиті», «злотиюї стежечки», «золотого шляху», «краю вічного проміння» мають на собі відбиток легендарних уявлень про Схід як про ідилічне «райське» місце. Міфологічна пам'ять береже образ сонця, що сходить над водами певної водойми і під дією його променів витворюється ілюзія, ніби вода оживає сайвом, спалахує.

Інший потік образних асоціацій зі Сходом у циклах «Подорож до моря» і «Кримські спогади» складають події історичного минулого України, пов'язані із взаємодією з кочовими східними племенами – турецько-татарські набіги, визвольна боротьба козаків. Образно-ритмічна організація вірша «Ой високо сонце в яснім небі стало» демонструє спорідненість з народними історичними піснями про боротьбу козаків із турецько-татарськими нападниками: рівноскладовість чотиривіршів і двовіршів, строфічність римування, переважно банальні однотипні рими, риторичні вигуки та звертання, багато тавтологічних зворотів та ретардацій. Саме кримське узбережжя зображене стереотипно, як в історичних піснях: «акерманські турецькі вежі», «круглії вежі», «високії мури», «у тих мурах стрільниці-бійниці, /При вежах тих сумні «темні темниці», «лиман такий пишній». У цьому стилізованому описі уява домальовує історичні образи козаків: «Глянуть на лиман той, – втішається око! /Колись його хвилі вкривались широко /Тими байдаками, легкими чайками, /Що плили на сей бік та за козаками: /Швидко рідних визволяти козаки летіли... /За мурами високими вороги тремтіли...» (Українка, 1975:96). І врешті смутна констатація про минущість і задрісних зазіхань, і боротьби: «Все мина!.. Від слави давньої давнини /Лиш zostались вежі та німії стіни!» (Українка,

1975:96) Асоціації з історичним минулим України викликають також вірші «Бахчисарай», «Бахчисарайський дворець», «Бахчисарайська гробниця». Резиденція турецьких ханів вже сама по собі виразне екзотичне місце, що в застиглому вигляді являє давні архітектурні й ужиткові східні традиції. Леся Українка не переповнює свої вірші екзотизмами, до яких можна віднести всього дві лексеми – мінарети і гарем, котрі вагомо акцентують екзотичність пейзажу. Проте у всіх трьох віршах пейзаж очуднюється через образ застиглості, завмерлості, «зачарованості» чи «проклятості», завдяки чому цілісні реальні пейзажі виглядають межовими і наче б приналежними до іншого світу. У вірші «Бахчисарай» ефект очуднення досягається за допомогою епітетів «зачарований» (котрий з'являється вже в першому рядку), «заклятий», «сонний», «таємно», «тихий». Місто уподібнюється до «заклятого краю», «сонного раю», над ним «витають красні мрії, давні сни», повітря тут «дише чарівним спокоєм» (Українка, 1975:107). У вірші «Бахчисарайський дворець» на передній план виступають концепти руїни, пустки, звалищ, неволі, марноти. Будівля оповита смутком, неначе після великої катастрофи, «себе оплакує оселя ся чудова» ледве чутною мовою водограїв. Часи панування і сили лишилися в минулому, зосталася тільки неволя. Урешті в наступному вірші «Бахчисарайська гробниця» віднесеність зображеного до «іншого світу» межової точки – бо йдеться про кладовищенський пейзаж, котрий поетеса моделює за допомогою нещадного сонячного проміння, котре падає на камінні плити. «Ні квітів, ні дерев, ні огорожі», – наголошує лірична героїня, підкреслюючи мертвотність пейзажу, у якому жива природа і людська цивілізація як органікa протиставляються неорганічним породам – каменю. У самій гробниці вона вбачає символ похованої бахчисарайської слави, натякаючи на минущість імперій та цивілізацій.



Застигла архітектурна краса і вигадливість постають знаками минулого благоденства, розкоші й слави, приречених на неминучу загибель.

У поетичному циклі «Кримські спогади» східні мариністичні пейзажі доповнюються образом човна, який письменниця досить розмаїто художньо інтерпретує у різних віршах. У вірші «Тиша морська» зринає візія човна, котрий осяйною стежкою відпливає удалину: «З тихим плескотом на берег /Рине хвилечка перлиста; /Править хтось малим човенцем, – /В’ється стежечка злотиста. /Править хтось малим човенцем, /Стиха весла підіймає, /І здається, що з весельця /Щире золото спадає» (Українка, 1975:100). Лірична героїня зачарована цією візією і прагне також «У мале човенце сісти /І далеко на схід сонця /Золотим шляхом поплисти! /Попливла б я на схід сонця, /А від сходу до заходу, /Тим шляхом, що проложило /Ясне сонце через воду. /Не страшні для мене вітри, /Ні підводні каміння, – /Я про них би й не згадала /В краю вічного проміння» (Українка, 1975:88). Ця візія нагадує міфологічні фантазії про човен, що відпливає вдаличінь, та про людину на тому човні. Цей міфологічний мотив ховає у підтексті добову подорож небом сонця, котра часто постає як мандрівка у човні, наприклад, у Єгиптян. Звідти ж походить напрям руху човна – на схід сонця. Солярний міф став основою для пізнішого «райського міфу» – за біблійним Старим Заповітом, Бог насадив рай на сході, у більшості релігій існує традиція будувати храми з просторовою орієнтацією на Схід. У вірші «Грай, моя пісне» лірична героїня ототожнює себе із човном чи із людиною в човні, а власні співи – як хвилі довкола цього човна: «Грай, моя пісне, як вітер сей грає! /Шуми, як той шум, що круг човна вирує!» (Українка, 1975:101) У вірші «Безсонна ніч» зринає образ «хибкого човенця», котрий опівночі вирушає в дорогу: «Хто одважиться в північ на море /Своє хиб-

ке човенце зіпхнути? (...) «Серед мороку, бурі-негоди /Цілу ніч буде човен блукати; /Як зійде сонце правди та згоди, /Я тоді вічним сном буду спати. /Буде шарпати буря вітрила, /Пожене геть по темному морю. /Ох, коли б мені доля судила /Хоч побачити ранню зорю!» (Українка, 1975:101-102). Архаїчний спосіб поховання у воді, котрий у міфах відбився як мотив подорожі в човні (в єгиптян, у греків), у вірші поєднується з ідеєю самозреченої соціальної боротьби – доки «зійде сонце правди і волі», передчуттям майбутніх труднощів. Четверту поезію циклу поетеса називає «На човні» і змальовує ідилічну картину плину в човні посеред тихої погожої ночі назустріч ясній Stella maris: «Плине білий човник, хвилечка колише, /Хвилечка гойдає; /Плине білий човник, вітер ледве дише, /Ледве повіває» (Українка, 1975: 102). Поміж цієї ідилії свої лихі передчуття й думки лірична героїня ховає «в тихую воду» (Українка, 1975:93). У вірші «Негода» найгірші передчуття збуваються. Леся Українка вдається до опису човна, розбитого бурєю: «Там на березі мріє кілками /Морський човен, розбитий, нужденний, /Наче звір, що в пустині пісками /Його вихор засипав південний; /Мов у неба рятунку благають /Ті останки сумні, нещасливі, /А з туману на них вибігають /Грізні, люті вали білогриві. /Вдарить вал і гукне, мов з гармати, /Скрізь по березі гук залунає; /Хоче море човна розламати, /Трощить, ломить, піском засипає...» (Українка, 1975:104). Врешті човен порівнюється з самим приморським краєм – «Так чудовий сей край богоданний /У неволі в чужих пропадає» (Українка, 1975:104), та зі степовим конем, що вмирає в пісках пустелі. Але попри цей трагізм в останній строфі лунає тверда звага боротися не на життя, а на смерть – у закликіві до моря «Затопи сю нещасну країну!» (Українка, 1975:105) Ці всі вірші, об'єднані образом човна, створюють художню проекцію характерної для ранньої лірики поетеси теми

буттєвого самовизначення на новий образний матеріал, навіяний чорноморськими краєвидами.

Важливий і частотний компонент пейзажів у ліриці Лесі Українки – гори. У зрілій творчості він набуває семантики багатозначного символу. Цей наскрізний образ лірики, очевидно, зароджується під час першої подорожі до Криму, оскільки вперше образ гір з'являється в поезіях «Мердвен» і «Байдари» у циклі «Кримські спогади». Вірш «Мердвен» навіяний реальним кримським краєвидом Шайтан-Мердвен (Чортових Сходів) та легендарними переказами про них – наче б по них ходять злі духи і перешкоджають сміливцям, котрі чинять спробу пройти цими гірськими уступами. У вірші «Байдари» йдеться про відомі Байдарські ворота і скелі, поміж якими вони розміщені. У Лесі Українки цей пейзаж також набув фантастичного забарвлення, нагадуючи казковий мотив про дві гори, які знаходяться в тридесятому царстві і можуть рухатися: «Дивлюся: брама, сиві дві скеліни... /О що се? Чудо чи потужні чари? (...) /Мов невидима рука тут положила /Границею отсії дві гори, /Що високо до неба поздіймались. /Один зелений бескид, другий – темний, /Здалека море хвилі золотії /Шле, наче провість волі і надії... /Чи се той світ, загублений, таємний, /Забутий незабутній рай наземний, /Що так давно шукають наші мрії?» (Українка, 1975:94). Про схожий мотив згадує у своїй праці «Історичне коріння чарівної казки» В. Пропп: «В тому царстві є дві гори високі, стоять вони на місці, щільно одна до одної прилягають; тільки раз на добу розходяться, і через 2-3 хвилини знову сходяться. Проміж тих гір, що зіштовхуються, зберігаються води живлющі й цілющі» (Пропп, 1986:289). Таким чином, кримські краєвиди набувають казково-міфологічної інтерпретації, нагадуючи міфи про загублений рай чи казкове тридесяте царство. Казково-міфологічний утопізм письменника художньо «при-

щеплює» східним краєвидам, давній середньовічно-бароковій традиції, яку згодом підхопили романтики, зображувати Схід як фантастичний, овіяний чарами і загадками край, зачароване царство чи рай.

Прикметно, що в ранній ліриці Леся Українка переважно залишає поза увагою екзотичну рослинність Криму, котра пишно забуває у її пізніших «Кримських відгуках». Лише у вірші «Надсонова домівка в Ялті» натрапляємо на характерну для Сходу флору: «Стали в саду кипариси стіною /Оберігати в оселі спокую, /Лаври – неначе зсушила журба, /Тихо, журливо кива головою, /вітням плакучим верба» (Українка, 1975:108). Зображене в цьому вірші місце також асоціюється з минулим, але вже не країни чи культури, а світу творчої особистості: «Все тут журливе кругом сеї хати, – /Та найсмутніші отії кімнати, /Де безталанний поет умирав: /Все тут забрали, що можна забрати, – /Смутку ж ніхто не забрав» (Українка, 1975:109). Загибель людського мікрокосму постає не менш трагічною в цьому вірші, аніж загибель імперії чи цілої цивілізації – і в цьому читається невблаганна логіка історії.

Орієнтальні мотиви не вичерпують себе винятково у спеціально присвячених подорожнім враженням поетичних циклах. Вірування, легенди і перекази східних народів проникали також в інші вірші поетеси. Так, у поезії «Співець» Лесі Українки містяться ремінісценції на давню перську легенду про троянду і солов'я. Троянда була найулюбленішою квіткою давніх іранців. За легендою, коли соловейко побачив троянду в ролі цариці квітів (її призначили на місце нільського лотоса), то був так заворожений її красою, що притис троянду до своїх грудей. Але колючки вп'ялися йому в серце, кров бризнула з його грудей і зросила ніжні пелюстки квітки. Тому зовнішні пелюстки троянди мають рожевий відтінок. Слово «гюль», тобто троянда, для перса – одне з

найчарівніших слів. Саму Персію давні поети називали «Гюлістан» – «Сад троянд» (Золотницький, 2007:152). Найохочіше оспівував троянду Гафіз, який був похований у містечку Кессер – найбільшому в світі саду троянд. У вірші «Співець» соловейко не ранився через захоплення красою троянди, а відлітає у вирій, туди, де завжди весна і вічно цвітуть троянди. Натомість лірична героїня прагне собі «огнистого слова», яким змогла б прикликати до рідного краю «нову весну», її любов до рідної країни така ж гаряча і трагічна, як у солов'я до троянди у перській легенді

Вже у ранніх віршах Лесі Українки досить часто зустрічається мотив розбивання хмари (дум, туги, журби) вогнеблискавицею (перуном, піснею, музичним акордом, зброєю чарівною), яке здійснює лірична героїня. Наприклад, у поезії «Re (Пісня. Briosio)» із циклу «Сім струн»: «Гей ви, грізні, чорні хмари! /Я на вас збираю чари, /Чарівну добуду зброю /І пісні свої узброю» (Українка, 1975:27); у вірші «Contra spem spero» лірична героїня відганяє думи-хмари осінні («Гетьте думи, ви хмари осінні...» (Українка, 1975:37) піснею; у поезії «Якщо прийде журба, то не думай її...» журба супроводжується тим, що «чоло вкриють ще тяжчі хмари», подолати які, теж можна піснею: «Проженеш тоді, певне, потвору страшну, /І на серденьку знов стане тихо...» (Українка, 1975:47); у присвяченій Олександрі Судовщиковій поезії «Сон» натрапляємо на аналогічний образ темних хмар, які лірична героїня хоче розбити: «Ті хмари темні давлять мою душу, /А серце палять, мов жерущий племінь. /Ні, гук страшний я видобути мушу» (Українка, 1975:57]. Цей мотив боротьби із хмарами має міфологічне походження, і можливо, східне – бо йдеться про індо-арійські вірування, зокрема про боротьбу Індри (бога неба) із темними дощовими хмарами. Згодом ці уявлення лягли в основу індоєвропейських міфів про богів грому і блискавиць (напр., про

слов'янського Перуна). Ось фрагмент Лесиного перекладу «Гімну про перемогу Індри над Агі» (Індра – небо, Агі або Врітра – чорна хмара): «Індро! Подужавши первістня хмар, ти розбив еси чари /Тих чарівниць, народження дав сонцеві, місяцю й зорям! /Перед тобою твій ворог зника... Індра вдарив на Врітру, /То ж найхмарніший був ворог. Потужним смертельним перуном /Він йому тіло розбив. Мов підтяте сокирою древо, /Долі простягся Агі. Наче прорвана гребля, лежить він, /Водами вкритий, а там тії води утішили серце...» (Українка, 2008:20).

Леся Українка не лише у своїх кримських враженнях багато уваги приділяла грі світла на поверхні моря, а й загалом виявляла особливу любов до образів різноманітних світочів і світла. Світлові образи належать до найчастотніших у ліриці поетеси. Мотиви «зірки провідної», «досвітніх огнів», божої іскри-душі та багато інших світляних образів, можливо, були нав'язані знайомством поетеси зі світоглядом та віруваннями стародавніх арійців. У своїй «Стародавній історії...» Леся Українка акцентує увагу на світловій природі їхніх вірувань: «Арійці індійські звать своїх богів Dewas – ясні, світлі. Слово се рівняють до латинського divus і грецького dios. Святе в гімнах Веди, то – світло, і перші боги наших предків були зміни дня і ночі, рання зоря, вечірне смеркання, блискавиця та багаття. Арійська віра – чиста віра в світло» (Українка, 2008:114-15). Вона описує цікавий обряд «викликання» богів світла, котрий майже дослівно відповідає розвитку почуттів ліричної героїні у поезії «Досвітні огні»: «Запаливши вогонь удосвіта, Арійці викликали богів світла Dewas (Девів). Серед темної ночі Арійці зо страхом питали себе: «Чи давній наш друг, ясна рання заря, прийде знову до нас?» Але отже Агні з'явився на олтарі, може й другі всі Деви теж придуть на гімни й поданки. Отже й приходять вони: з'являються Akwinas (Аквіни), зоряні їзди, що

з'являють собою раннє біле світання і вечірнє смеркання, в гімнах їх завжди споминають обох разом; потім з'являється люба Рання Зоря і розбудить весь світ. Ясний блискучий Індра, бог неба, покажеться, а з ним товариші його Marutas (Марути) поранній вітри. Потім виїде Сурйа мандрівець осяйний – сонце блискуче» (Українка, 2008:19-20). Ілюстративним матеріалом до цієї розповіді є переклад одного з гімнів Рігведи, який виконувався під час такого «викликання» богів: «В повіз чудовий запряжені коні червоні. Вже їде /Світ весь будити зоря. Вставайте! Бо знову з'явився /Нам дух життя, щоб усіх оживляти! Ось темрява гине, /День наближається! Час до роботи приймається! Час жити! /Мати богів! Ясне око землі! Вістовнице поданків! /Зоре прекрасна! Світи нам і зглянься на наші поданки! /Славу нам дай, ясна зоре, ти, радоще світа!» (Українка, 2008:17). Запалювання досвітніх огнів – ритуальна дія, котра має на меті привабити богів світла і сприяти перемозі дня над ніччю, а поетичні рядки із «Досвітніх огнів»: «Вставай, хто живий, в кого думка повстала, /Година для праці настала» (Українка, 1975:,16), – у цьому контексті бачаться перефразуванням рядків із гімну «Рігведи», котрі захопили уяву поетеси поклонінням світлим силам. Леся Українка відчувала внутрішню спорідненість із народом, що схилився перед світлоносними богами, і тому моделювала у своїй ліриці образ світлоносної ліричної героїні, котра схилиється перед світлом, квітучою й співучою весною, ненасатанно бореться із хмарами, смутними думами, темрявою, зимою, камінням, духовною мертвотою.

До навіяних Сходом мотивів ранньої лірики Лесі Українки можна віднести образи духовних провідників її ліричної героїні – геніїв, ангелів, муз, богинь фантазії («Ға» (Фантазія), «Сон», «Завітання»). Ці грецькі міфологічні образи типологічно близькі до образів духів-порадників (і не без їхнього впливу були ство-

рені) так званих «феруерів» у давніх східних народів (ассировавилонців, персів), котрі у своїх письменах і в пам'ятках архітектури полюбили зображувати їх над постатями своїх царів. У «Стародавній історії...» Леся Українка зауважує: «Перси певне перейняли ті фігури (крилатих биків – Г.Л.) від Асирійців, так само як і фігуру «Феруера», генія царського. На асирійських малюнках над головою царя є постать ніби людини до пояса з луком в руках з крилами і хвостом птичим, на ньому надітий круг наче колесо, часом, замість людської постаті, буває просто круг, а від нього йдуть крила і хвіст птичі» (Українка, 2008:182). Були в асирійців також зображення ангелів, подібні до біблійних: «Ангели ті завжди міцного, кремезного типу і мають по четверо або по шестеро крил» (Українка, 2008:182).

У ряді ранніх поезій зустрічається мотив духовного просвітлення як зречення від бажань і щастя, котрі розглядаються як пробудження зі сну. Наприклад, у вірші «Сон літньої ночі» лірична героїня зауважує: «Я щастя не маю і в мріях не бачу, /Бо інші мрії у серці ношу; /Коли я часами журюся і плачу, – / Я щастя у долі тоді не прошу. /Для інших і доля, і щастя хай буде, /Собі я бажаю не сну, а життя, – /Хто зо сну прокинувся, хай щастя забуде, /Йому вже до щастя нема вороття!» [с.78], у вірші «Далі, все далі!..» (Українка, 1975:92) щастя визначається як сон: «Щастя колишнього хвилі злотисті /Час так швидкий пожира, мов вогонь, – /Гинуть ті хвилі, мов квіти барвисті, /Тільки й згадаєш: «Ох, милий був сон!..». Можливо, така світоглядна позиція нав'язана буддистською ідеєю зречення від бажань. Просвітлена особистість має позбутися від мрій про щастя. Бо вся природа і життя – це сон, ілюзія, нав'язана Майя Деві (Святою Мрією). Досконала просвітлена особистість – такого духовного рівня досягали пустельники брахмани, згодом буддійські ченці – могла прийняти у своє тіло частку найвищої душі і мати



найвищу нагороду в об'єднанні з Брамою. «Мислячи та міркуючи над тим, що то власне таке та найвища душа, пише Леся Українка у своїй «Стародавній історії...», – люде поставили її в своїй думці надто високо, почали уважати її чимось неможливим до зрозуміння, чимось таким високим, всеобіймаючим і вічним, що вкінці, замість якогось всім зрозумілого бога природи, почали собі в'являти бога, що з'являв собою щось безпочаткове, безконечне, існуюче і неіснуюче, або краще сказати якесь велике Ніщо» (Українка, 2008:37-38). Леся Українка вбачала у буддизмі як релігії без богів привабливі риси. Зрештою, згадані вище прагнення ліричної героїні розчинитися в «країні світла», як у великому Ніщо – вічному сні без мрії, вічному спокої, вічній тиші – також один із важливих буддистських концептів.

Не в останню чергу саме східною історією був навіяний наскрізний для лірики Лесі Українки образ поета-пророка, звідки походить постава ліричної героїні в поетичних циклах «Сім струн» і «Сльози-перли». Поети-співці найбільш впливовими були у давніх спільнотах індо-арійських, а згодом – у єврейських. Індоарійські поети – ріші – сприймалися як носії іманентної мудрості, яка в моменти осяяння може відкриватися обраним особам (Пилип'юк, 2012:336). Схожу місію виконували єврейські пророки, чий образ набув великого поширення в українській літературі XIX ст. Злочинства і кровопролиття стародавніх східних правителів, очевидно, зумовили також криваву історичну візію у вірші «Коли втомлюся я життям щоденним» – це і небувалої жорстокості асирійці, і кастовий поділ у стародавній Індії, і перські завойовницькі війни та ін.

Відбилася в ліриці Лесі Українки також європейська літературна традиція асоціювати Схід із жінкою – звабливою, чутливою, таємничою й екзотичною. Алюзії на східний еротизм

прочитуються у віршах «Татарочка», «Бахчисарайський дворець», «Бахчисарайська гробниця». Хоч Леся Українка не розгортає цю тему широко, обмежуючись концептами звабливості та марнування вроди. Згодом східний стиль у почуттях заявить про себе у віршах «Імпровізація», «Східна мелодія», «Єврейська мелодія» («Ти не мій!.. Розлучив нас далекий твій край...»), «Жертва», «Дочка Іефая».

Таким чином, концепт Сходу в ранній ліриці Лесі Українки постає доволі складним і багатограним семантичним утворенням. Схід – це: 1) екзотичні красиви; 2) застигла в архітектурних і літературних пам'ятках історія; 3) архетипний образ історичного зародження, розвитку і загибелі цивілізацій, культур, царств; 4) світ напружених духовних пошуків, оригінальних вірувань та уявлень; 5) світ чарівних казок, легенд і переказів; 6) світ відмінної еротики; 7) простір для проєкції та вирішення індивідуальних буттєвих проблем. У ранній ліриці Лесі Українки Схід постає традиційно Іншим – як схід історичний, легендарний, екзотичний. Історичне минуле і легендарно-міфологічні перекази застують реальне і сучасне. У своїх віршах поетеса назавжди збереже ностальгію за східними чарівними легендами та історією, мало цікавлячись Сходом, сучасним її добі, сприймаючи його переважно кризь призму давніх міфів.

## Література:

1. Вишневська О. Кримські мотиви Адама Міцкевича і Лесі Українки в парадигмі романтизму // Леся Українка і сучасність: Зб. наук. пр. – Т. 2. – Луцьк: Волинська обласна друкарня, 2005
2. Золотницький М.Ф. Квіти в легендах і переказах. (перекл. Боримський Ю.Є). – К.: Видавничий дім «Калита», 2007

3. Огнева О.Д. Східні стежки Лесі Українки (Статті та матеріали). – Луцьк: Волинська книга, 2007
4. Павличко С. Націоналізм, сексуальність, орієнталізм: Складний світ Агатангела Кримського. – К.: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2001
5. Пилип'юк О. Поетологічні парадигми: Схід – Захід: монографія /Олег Пилип'юк. – К.: ВЦ «Академія», 2012
6. Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки. – Ленинград, 1986
7. Саїд Е.В. Орієнталізм / Едвард В.Саїд (пер. з англ. В. Шовкун). – К.: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2001
8. Свербілова Т. Образ «іншої країни» як новоромантична утопія в східнослов'янській драматургії модерну (Леся Українка, І. Анненський, М. Гумільов) //Леся Українка і сучасність: Зб. наук. пр. – Т.4. Кн.1. – Луцьк: Волинська обласна друкарня, 2007
9. Українка Леся. Поезії. //Зібрання творів у дванадцяти томах. – К.: «Наукова думка», 1975. – Т. 1.
10. Українка Леся. Стародавня історія східних народів. Репринтне видання. – ВАТ «Волинська обласна друкарня», 2008. – 256 с. + XLVIII с.

## **The Concept of “East” in Lesya Ukrainka’s Early Lyrics**

### Summary

The article deals with the semantic field of the concept “East” in Lesya Ukrainka’s anthology “On the Wings of Songs”. Major attention is paid to image conceptualization of “East” in the poetic cycles “Trip to the Sea” and “The Crimean Memories”, which were written according to true life impressions. The most important components are: the author’s interpretations of sea and mountain images, historical monuments, eastern legends and history.

ЛЮБОВ СТАРОДУБЦЕВА  
*Аспірант, Кримський гуманітарний  
університет (Ялта, Україна)*

## **МОДЕЛЮВАННЯ СЛОВЕСНОЇ ГРИ В ДРАМІ ЛЕСІ УКРАЇНКИ „КАМІННИЙ ГОСПОДАР“**

Гра споконвічно є обов'язковим складником розвитку людства, адже була способом соціалізації у первісних суспільствах, провідним видом діяльності у ритуальних святах, засобом існування видів мистецтва (танці, музика, театр). На думку О. Соколова, гра є не тільки засобом передачі смислів, але за її допомогою створюються й нові смисли, вона є різновидом творчо-комунікативної дії (Соколов, 2002:461). Натомість втрата елементу творчості призводить до псевдокомунікації – спілкування, що тримається лише на формальних основах і носить переважно вимушений характер, дії комунікантів визначені заздалегідь, порушення їх недопустимі. Гра може мати як бінарний характер, так і однобічний, коли один із її учасників не усвідомлює того, що бере участь у грі. Тоді стосунки між комунікантами набувають характеру суб'єкт-об'єктних, а учасники-об'єкти можуть в такій ситуації стати жертвами обману, містифікації, омани. Різновидами словесної гри є гра-маскарад, гра-ілюзія, гра-розгадка, агональна гра та ін.

Відомо, що словесна гра в літературній творчості найяскравіше знаходить вираження у поетичних текстах, зазвичай вона послуговується такими засобами: ритмічна чи симетрична організація мови, використання рими чи асонансу задля бажаного акцентування, зумисне приховування смислу, штучність і мистецькість у побудові фраз.

Драма Лесі Українки „Камінний господар“, написана в Кутаїсі навесні 1912 р., за задумом авторки мала „нагадувати скульптурну групу“. Определення дійових осіб досягається влучним добром лаконічних висловлювань. Сконденсовані фрази персонажів насичені багатозначністю смислів.

Словесна гра у „Камінному господарі“ розпочинається уже на самому початку драми. Причому перший же діалог між жінками демонструє синтез кількох типів словесної гри. Вбачаємо тут ознаки гри-ілюзії та гри-маскараду. Останні ж його репліки підводять до гри-розгадки, адже постановка питання Анною містить у собі підозру.

*Долорес*

(сідає коло Анни)

Невже тобі принадна могильна ся краса? Тобі, щасливій!

*Анна*

Щасливій?..

*Долорес*

Ти ж без примусу ідеш за командора?

*Анна*

Хто б мене примусив?

*Долорес*

Ти ж любиш нареченого свого?

*Анна*

Хіба того не вартий дон Гонзаго? (Українка, 1977:72).

Ця вступна розмова вже несе у собі глибоку комунікативну проблему. Приміром, одна з комуніканток явно закрита для спілкування, і замість прямих відповідей на запитання повертає питальні речення. Натомість Долорес демонструє досить агресивну поведінку, її запитання мають на меті будь-що змусити співрозмовника відповісти. Однак не можна говорити про цілковите домінування однієї жінки над іншою: вони обидві здатні відстояти

свою позицію, про що свідчать питальні репліки. Скажімо, Анна, не бажаючи впускати подругу у свій приватний простір, немов відштовхує комунікантку кожним наступним запитанням.

За відсутності інших засобів порозумітися (через неготовність Долорес до відкритого спілкування), Анна використовує гру. У такий спосіб, поєднанням засобів невербальної комунікації й наполегливих розпитувань, Анна втілює гру-розгадку, успіх якої дасть їй пояснення поведінки подруги. На цьому сльозному одкровенні відбувається завершення словесної гри-маскараду, адже Долорес тепер стає більш відвертою, тепер їй простіше ділитися із подругою сокровеним.

Однак гра-маскарад продовжується з боку Анни:

Доволі

Тих загадок. Не хочеш – не кажи.

Я лізти в душу силоміць не звикла

(Хоче встати, Долорес удержує її за руку) (Українка, 1977:74).

Така репліка жінки звучить непереконливо й нещиро. Зрозуміло, що інтенція піти, не отримавши необхідну інформацію була показною. Цей жест з боку Анни досягає мети: Долорес довіряє їй свої переживання.

Поява третього комуніканта утворює полілог. Репліки, з якими Дон Жуан входить у розмову, представляють його як людину легку, здатну спілкуватися невимушено, а, отже, – відкрити й комунікабельну. Безумовно, на такий успіх у цій конкретній ситуації вплинув багатий досвід спілкування із жінками, наявний у Дон Жуана. Зазначимо, що розмова між ним і Анною також носить характер словесної гри. Пріоритетним для Анни є різновид спілкування, який слід означити як гра-маскарад. Жінка знову використовує методи, які спрацювали з Долорес: вона оперує невимушеними, ніби поверховими фразами, які нас-

правді мають глибокий підтекст. Причому обидва комуніканти сприймають його і здатні інтерпретувати відповідно до підспудних інтенцій, закладених у повідомлення адресатом. Награність почутого зрозуміла обом, але кожен зі співрозмовників підтримує цю гру.

Приміром чоловік у цій розмові дотримується притаманних йому способів комунікативної поведінки, він намагається зберігати і підтверджувати загальноприйняте уявлення про свою особистість. Це йому вдається: відвертість Дон Жуана, що на перший погляд справляє враження напускної, поступово перетікає в щирість, коли чоловік говорить про свій перстень.

*Анна*

Ви завжди носите його?

*Дон Жуан*

Так, завжди

*Анна*

Ви дуже вірний

*Дон Жуан*

Так, я дуже вірний (Українка, 1977: 86).

Здавалося б, говорити про вірність Дон Жуана смішно, адже всі знають про свавільний характер цього чоловіка, проте кинуте ніби між іншим це зізнання є, мабуть, чи не найчеснішим за всю бесіду: відомо, що Жуан не знімав обручку, подаровану Долорес.

Однак, дон Жуан не втрачає можливості пофліртувати з Анною, засипаючи незнайомку добірними грайливими компліментами. Але дівчина поспішає відправити баніта у „свою домівку“, тим самим наголошуючи, „що вигнанець у її очах має статус мерця. Та цю словесну гру співрозмовник підхоплює, подаючи своє тимчасове перебування у склепі, як відвагу“ (Кочерга, 2010:320)

Дон Жуанова безпосередність є контроверсійною до константної словесної гри донни Анни. „Лицар волі“ досить вдало



репрезентує чергову реалізацію принципу „чесності з собою“. Він говорить те, що думає, його слова цілком узгоджені з внутрішніми інтенціями. Це підтверджує і його розмова з донною Соль.

Натомість маскарадний характер словесної гри донни Анни засвідчує й коротка розмова між нею й Командором, в якій вона порівнює його з камінною горою, наголошуючи на силі його характеру, стійкості та витривалості. Однак із попередньої бесіди з Долорес відомо, що Анна ідентифікує себе з молодою принцесою, а Командор для неї є лише умовою на шляху до особистої волі й радостей життя.

Загалом образ Анни, її манера спілкуватися виглядають найбільш замаскованими й щирими водночас.

*Командор*

(виходить на горішній рундук під кінець співу)

Які се тут співи, донно Анно?

*Анна*

Які? Не знаю, певне, мавританські.

*Командор*

Я не про те питаю.

*Анна*

А про що ж? (Українка, 1977:95)

Героїня вдає, що не розуміє коду, відправленого їй співрозмовником, а ментальну втечу від прямої відповіді доповнює фізичною – не дочекавшись відповіді Командора, Анна іде до Дон Жуана.

Феномен псевдокомунікації найяскравіше знаходить свій вияв у драмі в V дії, коли Сганарель звертається до статуї вбитого Командора, і розказує йому про те, що наступного дня в його будинку відбудеться вечерея, на якій буде присутній вбивця дона Гонзаго. Ця жартівлива розмова є виявом комунікації зі світом мертвих, і, хоч формально й не має другого суб'єкта спіл-

кування, проте носить цілком закінчений характер. Вірогідно, це повідомлення і призвело до трагічної розв'язки драми. Таким чином фактично побіжна бесіда зі статусю монологічного характеру, риторичне звернення отримало абсолютно неочікувану відповідь.

Отже, наративна канва драматичної поеми „Камінний господар“ просякнута елементами словесної гри та псевдокомунікативної поведінки. Утворений таким чином фарс врешті зазнає трагічного фіналу, який є найбільш вмотивованим за названих умов.

В діалогах драми найчастотнішим є прояв словесної гри-маскараду (між Анною та Дон Жуаном, Анною та Долорес, Анною та Командором). Цей різновид найвлучніше знаходить свій прояв в образі донни Анни. На перший погляд привітна, легка у спілкуванні, насправді вона дотримується лише поверхневих ознак комунікативної дії.

Більшість її реплік є проявом псевдокомунікації, спрямованої на вишукування, збереження і передачу значимих для неї смислів. Її дії – це свого роду перфоманс, розрахований на вдячного слухача.

Драма „Камінний господар“, де майстерна словесна гра межує із псевдокомунікацією, а провідною інтенцією є бажання прорвати замкнений на самому собі комунікативний простір іншого, ілюструє найвищий виток у становленні комунікативного моделювання в образному світі Лесі Українки. Рівень словесної гри, її гнучкість говорять про еволюцію художності авторського стилю, віртуозності у фіксації комунікативної кризи, що є наскрізною проблемою людства, і яку Леся Українка пронесла крізь всю свою творчість.

## **Література:**

1. Кочерга С. Культурософія Лесі Українки. Семіотичний аналіз текстів / С. Кочерга. – Луцьк: Твердиня, 2010
2. Соколов А. Общая теория социальной коммуникации: [учебное пособие] / А. Соколов. – СПб.: Изд-во Михайлова В. А., 2002
3. Українка Леся / Леся Українка // Зібрання творів у 12 т. – К.: Наукова думка, 1977. – Т. 6

LIUBOV STARODUBTSEVA

### **Casistry in the Communicative Models of Lesia Ukrainka's Drama "The Stone Host"**

#### Summary

The article studies the peculiarities of the structure of communicative act in Lesya Ukrainka's drama "The Stone Host". It also examines the specifics of appearance of a word-play paradigm in interpersonal relations and outlines its most frequent kinds (in particular, those of pseudocommunicative content).

## **МАРІЯ МОКЛИЦЯ**

*Доктор філологічних наук, професор,  
Східноєвропейський національний  
університет імені Лесі Українки  
(Луцьк, Україна)*

### **СИМВОЛІЗАЦІЯ ТОПОСІВ У МЕГАТЕКСТІ ЛЕСІ УКРАЇНКИ**

Леся Українка все життя, волею обставин, мандрувала, їй доводилось протягом тривалого часу мешкати в різних місцях, містах і країнах. Але це не лише факти її біографії, а й важлива складова частина творчості. Її натура відкрита до світу, схильна до занурення в кожний новий географічний контекст задля відчуття глибших прошарків його змісту. Послідовна, палка, свідома українка (цілком відповідна духу свого псевдоніма), Леся Українка вміла збагнути найкраще, найбільш сокровенне кожної чужої землі, навіть на певний час відчуті її своєю, розчинитись у ній. Географія стала для Лесі Українки мапою творчості. Місця проживання – це згустки пережитого, навколо яких розгорнулись концентричні кола творчих рефлексій. Як і кожний видатний митець, Леся Українка відбиває у творчості власний життєвий шлях, але це образи по-мистецьки опосередковані, часто зумисне позбавлені автобіографічного елемента. Географічна мапа дає читачеві штрих-пунктир життєвого шляху і підводить до розуміння, що мегатекст Лесі Українки укорінений в її життя через глибоке занурення у культуру тих країн і країв, де їй довелось перебувати і жити. Мандри у просторі стали для неї мандрами у часі. Поступово сформувалась

складна, самобутня культурософія Лесі Українки (Кочерга, 2010:656), відповідна найбільш революційним концепціям її часу. Символізація топосів – це спосіб переведення інтелектуальних рефлексій над культурою світу та емоційних станів, пережитих внаслідок життєвих вражень, у царину мистецьких образів. Головні символи – це місця з'єднання простору і часу, зрощення індивідуального з універсальним.

Найбільший текст творчості належить рідній Волині, це велика кількість творів, які відбивають життєвий і творчий шлях Лесі Українки. Апогей цього шляху – перлина творчості, глибоко українська драма «Лісова пісня». Центральний концепт цього тексту – лісове озеро.

Своєрідність символізації географічного простору Лесі Українки коріниться у поняттях міф і міфологія. Існує глибинний зв'язок міфічної свідомості і мови символів. Як показали етнологи і психоаналітики, джерело символічної мови – архаїчні міфи і сновидіння. `Ясна річ, різні люди створюють різні міфи, точнісінько так само, як різні люди бачать різні сни. Але, незважаючи на ці відмінності, у всіх міфів і всіх сновидінь є дещо спільне: вони всі “написані” однією мовою – *мовою символів*“ (Фромм, 1992: 183).

Незважаючи на те, що жанр драми-фесрії представлений у творчості Лесі Українки лише одним твором, навколо жанрових особливостей «Лісової пісні» сформувався окремий науковий дискурс. Фольклор, щедро використаний у драмі (єдиний раз, що важливо), скерував більшість інтерпретаторських стратегій у річище спочатку фольклоризму, а згодом міфологізму та неоміфологізму. Найбільш характерні концепції бачення тексту драми знайшли втілення у матеріалах збірника, упорядкованого В. Агеевою («Лісова пісня» Лесі Українки та її інтерпретації, 2002:224). Показовими у цьому плані стали монографії Я. По-

ліщука та Л. Скупейка [*Поліщук, Скупейко*]. Але поза увагою дослідників залишилися окремі дискусійні питання.

Пристрасне ставлення до українського фольклору, його записування, видання і т.п., яке проходить через все життя Лесі Українки, не підважує той факт, що переважає таки в її творчості літературна парадигма.

На межі понять `міф`, актуального від епохи романтиків, і міфологія“, актуального ще від часів Ренесансу, можна провести численні вододільні лінії, які пояснюють суттєві доміанти мистецьких явищ, включно з індивідуальним стилем конкретного автора. Власне, саме через цей місток пролягає шлях до розуміння авторського стилю Лесі Українки, відповідь на питання – неоромантик Леся Українка чи, все-таки, модерністка? Актуалізація поняття `міф` у конкретного автора (так само як і в цілому явищі) свідчить про домінування національно-фольклорної парадигми і приналежність до романтизму чи, в наступні епохи, до неоромантизму. Натомість актуалізація поняття `міфологія“ є сигналом до посилення класицистської чи неокласицистської естетики. Міф античний суттєво відрізняється від міфу національного культурною функцією. Античний міф, будучи структурним елементом античної міфології, яка зусиллями митців Відродження і Класицизму стала мистецьким канонем європейської культури, скеровує пошуки конкретного митця назовні, в культурне поле, традицію і жорстко позиціонує його щодо культурного канону. Натомість міф фольклорний переплановує пошук в сферу самопізнання, психології, індивідуально та національно визначеної. Універсалізм мистецтва класицистського забезпечується позачасовим статусом зразкових мистецьких форм, які виростили на античній міфології; універсалізм мистецтва романтичного – спільністю природних витоків лю-

дини, осмислених на певному етапі самопізнання. Міф фольклорний виявляється не стільки формою, як міф античний, скільки змістом, універсалією психологічного гатунку. Коли міф / мистецька форма і міф / мистецький зміст зійшлися, в культурі стався справжній вибух, виникла новочасна епоха, яка перетворює останні двісті років європейської культури на суцільний і багатолікий процес зіткнення індивіда і маси.

Поняття міф є одним із головних кодів людської цивілізації, ключем до розуміння всіх основоположних процесів. Ключ, який спроможний відкрити комунікативні закони і водночас – таємницю індивідуальної екзистенції.

Як свідчать численні праці етнологів, починаючи Е. Тейлором і завершуючи М. Еліаде, міф треба шукати у первісному світосприйнятті. Без розуміння міфу неможливо досягнути жодну архаїчну культуру. Водночас, як засвідчують психологи ХХ століття, зокрема, К. Г. Юнг, і структуралісти (найперше К. Леві-Строс) міф є елементом, що міцно пов'язує архаїчну культуру і цивілізацію. Окрім того, як свідчать праці філософів, особіно О. Лосева, міф не лише історично зумовлена форма культури, це постійний елемент світогляду. Він присутній рівною мірою в колективній свідомості, поруч із стереотипами, є об'єднуючим, інтегруючим елементом спільнот різного рівня, і в колективному несвідомому, виявляючи ірраціональні сфери індивідуальної і колективної психіки. Більш того, міф, за посередництвом сновидних образів, здатен бути сполучною ланкою між індивідуальною та колективною психікою.

Міф – це об'єкт додання, міфологія – це об'єкт наслідування. Як слушно зауважує В. Буряк, «коли міфосвідомість не пройшла всіх етапів свого розвитку в історичному часі, то вона впадає в міфоанакронізм» ( Буряк 2007:15).

Говорячи про творчість Лесі Українки, варто пам'ятати епоху, яка визначала її контекст, себто Модернізм. У цей час сходяться і починають взаємодіяти дві парадигми – національна і літературна. На декадентсько-символістському етапі, незважаючи на чіткий романтичний дискурс, вочевидь домінує літературна парадигма. Фольклор на деякий час взагалі перестає бути цікавим у плані естетичних пошуків. Символічна мова про божественне черпає насагу в Середньовіччі і Святому Письмі. Повернення до фольклору відбувалось в процесі індивідуальної еволюції конкретного митця і, як правило, виводило його за межі символізму, а в цілому явищі відновлення інтересу до фольклору відбулось вже на іншому етапі модернізму, у вигляді моди на примітив і примітивізм. Водночас існує і неоромантична фольклорна течія, яка актуалізує національний міф майже так само, як і старі романтики. Загальний сюжет полягає в пошуку нових універсалій, які б не заважали повній реалізації суб'єктивного світовідчуття, не підпорядковували собі індивіда, але все ж забезпечували мистецьку вартість, однією із складових якої є позачасовість, `вічність`. Тепер міф починає функціонувати як одиниця-сполучник між національним (а отже індивідуальним, психологічним) і загальнокультурним. Антична міфологія для багатьох митців перестає бути міфологією у старому сенсі слова, тобто культурним каноном, вона стає джерелом універсальних міфообразів, якими можна послуговуватись для індивідуального самовираження. Так само переосмислюється національна міфологія, яка використовується як ще більш глибоке, невичерпне джерело для індивідуальних пошуків. І в тому, і в іншому випадку міф набуває надто індивідуалізованого вигляду, стає скоріше авторським, ніж загальновідомим, належним культурі. `Пігмаліон`, `Улісс` – це авторські міфи, які читач в якості міфу, без авторського відсилання, не зміг би ідентифікувати.



Водночас в епоху модернізму зростає роль рефлексії в процесі творчості. Митці занурюються в сфери несвідомого, все глибше розуміють природу власної творчості. При цьому міф стає важливою одиницею пізнання зовнішнього і внутрішнього світу. Митці починають розгортати власну творчість зі свідомою орієнтацією на міф, вже не як на культурний канон чи національний ідентифікатор, а як на універсальну модель буття.

Символізм «Лісової пісні» формується, як і властиво поетиці Лесі Українки, через рух кількох бінарних опозицій, які по ходу дії отримують різне маркування і набувають найбільшого узагальнення. У символічному контексті виступають психологічно достовірні персонажі, причому цілком людську впізнаваність має не лише Мавка, а й інші лісові мешканці: це первісна спільнота. У ній є дещо від міфології первісного раю, від діонісій давньої Греції, дещо – від культу природних людей, характерного для романтиків, але з тими ускладненнями, які властиві новочасній рефлексуючій свідомості. Первісність, з одного боку, опоетизована і піднесена, вона протистоїть прагматизму людського соціуму. Найпривабливішою рисою цього світу є його свобода, стихійна підлеглість природним бажанням, а значить ерос у всіх його позитивних конотаціях. За цей аспект «відповідають» Русалка, Той, що греблі рве, Перелесник: у їхніх монологах і танцях ерос – це вогняна або водна стихія, яка затоплює світ напровесні і згасає восени. Закохана Мавка, пригадуючи «танці і зальоти» минулого літа, не може повірити, що сама теж так жила, що це їй подобалося. Світ цілком змінився і змінив Мавку, коли прийшло справжнє кохання. Відтепер первісний світ змінює свої маркери: він вже не такий поетичний, в ньому проступають риси егоїстичного самовдоволення, хижої жорстокості, ненаситності, зрештою – примітивного гедонізму. Ліс з його мешканцями символізує світ неодухотвореного тіла.

Затишний рай дитинства не може тривати вічно, бо переростає у власну протилежність: пекло боротьби за виживання. Водночас опозиція болото / хата, синонім раніше осмисленої опозиції природа / культура, ускладнює символіку лісу до ініціаційної пустелі. Стихійний язичник дядько Лев – природна людина і водночас анахорет, який знайшов своє просвітлення у пущі. Могутній дуб символізує духовну потугу і міць дядька Лева, набуті внаслідок з'єднання природного і культурного первнів. Але ця потуга миттю зникає і нівелюється при ударі з соціумом, дядько Лев виявився безпорадний хоч якось допомогти племіннику і любій його душі Мавці. Зрубаний дуб – символ завершення людського життя, яке не змогло сягнути за власні межі. Чудовий дядько Лев навряд чи дістав безсмертя.

Хата, оточена гарним городом і квітами (господа Мавки) – опозиція до злиденної хати, де живуть чвари і заздрощі (господа Килини). Символічними атрибутами сценографії є сопілка (творча душа, пісня), серп (гостра бездушність), огорожа, яку так і не довів до завершення Лукаш (не зміг відгородитися від лісового світу), одяг кожного персонажа (особливо кольорова гама), рослинний світ теж має розгалужену символіку, особливо верба (сопілка і сухий патик, символ перетворень, взаємозв'язку життя і смерті) тощо.

Стрижневим топосом драми стає лісове озеро, на березі якого відбуваються усі події. Воно населене істотами, більш ворожими до світу людей, ніж лісові мешканці. Водночас воно поєднує у собі вільну стихію води і замкненість родинного існування (водяні русалки безумовно коряться Водяникові). Озеро лежить на межі людського світу і світу істот. Тут сходяться всі опозиції драми, аби увібрати їх в один місткий образ. Озеро – символ одухотвореної природи.

Найяскравіше у драмі представлена символіка пір року, значною мірою прив'язана до ритуалів річного слов'янського циклу, язичницька за походженням, але органічна також для християнської культури, яка розчинила у собі численні елементи попередніх вірувань. «Чотири пори року – це типи для чотирьох пір дня (ранок, полудень, вечір, ніч), чотири аспекти водяного циклу (дощ, фонтани, річки, море або сніг), чотири періоди життя (молодість, зрілість, старість, смерть) тощо» (Фрай, 1996:131). Всі ці переплетення річної символіки знайдемо у «Лісовій пісні». Весна пов'язана з вокресанням сил природи, коханням і злетом душі; літо – жарка пора парування, господарювання і клопоту; осінь змушує героїв робити підсумки, востаннє квітчатись, згадувати минулі веселощі. За нею настає царство зими / смерті, володіння Того, хто в скалі сидить. Сніг засипає в останній сцені Лукаша, символізуючи легкий відхід у вічність. Лукаш знайшов спокій і продовження за межами життя – його сопілка гратиме, його образ житиме у коханні безсмертної Мавки.

Отже, Волинський текст «відповідальний» за українську біографію Лесі Українки і символізує витоки будь-якого шляху. У часовому плані це доісторичне минуле людини і людства.

Не менш яскраво постає у її творчості Крим, починаючи драматичним етюдом «Іфігенія в Тавриді», оповіданням «Над морем», численними поезіями і завершуючи циклом «Мрії в бурю». Це вже не зовсім українська географія, скоріше, як і Карпати, місце сполучення України із зовнішнім світом. Крим – це початки античності, перша сходинка Західної цивілізації. Кримський текст формується навколо концепту «море». На відміну від лісу й озера, море є відкритим простором, сполученим зі світом. В еволюційному сенсі це наступна після первісної сходинки. Освоєння морів – формування нового типу культури. Море у Лесі Українки – багаторівневий символ, який у кожному

творі реалізується дещо по-різному, але момент зіткнення індивідуального з універсальним чітко простежується.

В оповіданні «Над морем» є два події плани: один ліричний, який непомітно розгортає цілий сюжет взаємин ліричної героїні з морем, а інший типово епічний: невдалий флірт Алли Михайлівни з світським «левом» Анатолем. Обидва сюжети не просто переплітаються або розгортаються паралельно, а віддзеркалюються, утворюють цілісні фрагменти з символічними антитиповими сторонами.

Сюжет взаємин з морем, попри його посиленій поетизм, має свою напругу. Починається оповідь з гарної імпресіоністської картинки вечірнього краєвиду: «увечері, коли видно було тільки міські вогні, а будинки ховались у темряву, мені спогадувались казки про чарівну гору, повну червоного золота і дорогих самоцвітів, що відкривалась по слову закляття перед відважним мандрівцем. Справді, гори, що темніли геть навколо затоки, ставали неначе прозорі, немов сотні ясних віконців відчинялись і крізь них ясніло живе золото. На верхів'ях гір палали чабанські вогні далеко-далеко, і часто я не могла зважити, чи то зірка встає з-за гори, чи вартовий вогонь палає» (Українка 1975-1979, т. 7:159). Але чари зникають лише від одного різкого звуку, який долинав з міста, «гармонія раптом розбивалась, мрія про незаселену людьми країну зникала. «Скрізь люди! – казала ображена думка, перелякана стріванням з брудом, злиднями і всею долею людською...» (Українка 1975-1979, т. 7:160).

Протягом всієї історії, яка кружляє навколо Алли Михайлівни, лірична героїня веде свою окрему нитку сюжету, суть якого – пошуки способу залишитись наодинці з природою, найперше – з морем. Але під час цих пошуків трапляються якісь неприємності, дисонуючі нотки, вони увиразнюють відчуття антагонізму між людським життям, зануреним у дріб'язкову су-

ету і буденність, і величним життям природи. `Море тут же коло нас билось об стопці. Я поглянула вниз на нього, і мені стало жаль “свого прекрасного моря“, – його темно-зелена оксамитна хвиля ледве просвічувала з-під сміття: шкурки з кавунів, насіння, жовті смуги і якісь червонясті завої напливали від байдаків і парохода з нафтою, що, власне, вигружався в пристані“ (Українка 1975-1979, т. 7:175).

Протиставлення людського життя й вічного моря обростає в оповіді численними нюансами і поглиблюється, аби підкреслити вибір, остаточно зроблений ліричною героїнею. Переконавшись, що примхлива підопічна занурилась у черговий флірт і її більше не потребує, вона змогла знайти спосіб усамітнитись біля моря: `Я дивилась на берег, на місто: за кожним рухом човна воно немов коливалось, так, мов посилало прощання. І сонце прощалося: від берега бігли до нас червоні тремтячі стрічки, вони миготіли, мов язички пожежі, на темних зелених хвилях. Вкупі з ними тремтіла і тінь від узгір'я, вона немов доганяла нас...[...] Я набрала рукою води, підкинула вгору, і блиснув фантастичний фонтан холодного вогню. Дельфіни плескались, збивали на чорній воді гейзери світла. Летючі зорі падали в море. Берега було не видно в темряві, тільки далеко-далеко горіла громадка вогнів, мов стожар. Глибоке небо немов промовляло до моря огнисті слова, а море співало урочистій ночі своєю могутню, величну, вічну поему“ (Українка 1975-1979, т. 7:189-190). Можливість споглядати на морі рідкісне явище – фосфоресценцію – це як винагорода героїні за терплячість і вірність. Цеспосібнаблизитисьдо тих вічнихцінностей, відчуттяяких так легко губиться у людськомунатовпі. Якщо на початку вона лишеуявляє гору з самоцвітами і дратується, щореальні звуки руйнуютьцей образ, то в кінці вона вжеможеобійтисяз уяви. Вона набуласправжньогобачення, перед нею реальнийсвіт, але невимовноп-

рекреасний. Світ без людей, світ духу, краси, гармонії. І він дає наснагу до життя, він мирить з іншими людьми, якихлише шкода. Це той прояв священного, про який писав відомий історик релігій Мірча Еліаде: «Це завжди один і той самий таємничий акт: прояв чогось «цілком відмінного», реальності не з нашого світу, в предметах, що є частиною нашого світу, світу природного, мирського» (Еліаде, 2001:8). Саме тут, на межі сакрального і профанного формується символічна мова культури.

Ще один масив творів присвячений Єгипту, з такими шедеврами, як поема «Ра-Менеїс», драма «В дому роботи, країні неволі», циклом «Весна в Єгипті». Головний концепт цього тексту – пустиня, маркована позитивно, через образ золотого піску і свавільних вітрів. Постає закономірне питання: як могло статись, що уродженка українського Полісся сприймає чужий і ворожий світ пустині як близький і рідний? Інтерес до єгипетської культури виник у Лесі Українки задовго до того, як лікарі порадили їй лікування сухим кліматом Єгипту. Навіть при першому знайомстві з цією екзотичною країною Леся Українка, здається, більше впізнавала і пригадувала, ніж відкривала нове. Пустиня і її клімат вторинні, первинною є культура Єгипту, дивне, мабуть, таки ірраціональне тяжіння до неї, відчуте й усвідомлене ще тоді, коли Леся починала писати для сестри Ольги «Історію Східних народів». Єгипет позначив найглибше місце занурення в історію світової культури. Це відлік, перша сходинка, спільна для Сходу і Заходу, водночас це архаїка, яка ще не втратила живого струменя, а отже місце, яке можна використати як своєрідну машину часу, зануритись і відчути себе частинкою не минушості і тлінності (про це постійно волає змордоване хворобами тіло), а вічності. Єгипетська пустиня благодотворно діє на Лесю не лише своїм сухим вітром, а й психологічно: вона відсуває на другий чи навіть третій план життєві

прикросі і змушує вийти за власні межі, на мить відчутти себе безсмертною.

У поезії «Дихання пустині» центральними є два образи, два акцентовані персонажі картини, - це Хамсін і Феллах, вітри пустині, які, за єгипетською традицією, мають назви. Хамсін і Феллах звучать у тексті не як назви, це скоріше імена, та й за своєю роллю образи відчутно олюднені (Хамсін – руйнівник, Феллах – будівничий, що нагадує протистояння гебрея і єгиптянина у драматичній поемі «В дому роботи, в країні неволі»). Водночас треба звернути увагу на делікатність персоніфікації, яка зупиняється на півдорозі: образи вітрів не стають алегоричними. Але наголос на іменах затирає символічну функцію цих образів. Є ледь помітне відчуття віри у реальність існування цих сутностей. Для єгиптянина це у першу чергу божества. Для Лесі Українки... Ні, звісно, лірична героїня не намагається цілком увійти в роль давньої єгиптянки, вона залишається найперше собою. Але слова Хамсін і Феллах ужиті так, ніби їх значення загальновідоме: жодних розгортань (хоча б метафоричного типу, цілком доречного) чи пояснень. Отже, цей екзотичний світ насправді знаходиться не зовні, а всередині ліричної героїні. Вона ж сама знаходиться у центрі міфосвіту, не так змодельованого (ця тенденція от-от пошириться серед письменників-модерністів), як відчутого. Це той міфосвіт, який на психологічному рівні споріднює людину первісну і людину сучасну. Попри західні чи східні відмінності моделі, його суть завжди однакова: завершеність (замкненість, збалансованість, гармонійна рівновага) стосунків людини і світу, поділ світу на профанне й сакральне у вертикальній площині, нерозривна єдність вічного і плінного (сталості й руху), яка надає кожній окремій частині цього світу доцільності й сенсу буття, у площині

горизонтальній. Пустиня дише вітрами, вона наочно втілює для кожного її очевидця нерозривну єдність протилежностей.

Тривалий час мешкала Леся Українка в Грузії, тут були написані численні драматичні твори, загалом розгорнувся останній, найбільш плідний період її творчості. Грузинська географія, як можна було б сподіватись, не надто представлена у цих творах, тим паче, що тематично вони тяжіють до інших територій, віддалених у просторі і часі – до часів раннього християнства на теренах Греції, Риму, Іудеї, Палестини. Але грузинський текст також можна окреслити посеред топосів мега-тексту Лесі Українки. Відмітним концептом цього тексту є образ гори. На цю думку наштовхує драматична поема «Осіньна казка», написана 1906 року, внаслідок вражень від революційних подій, які Лесі Українці довелось вперше спостерігати саме у Грузії. Центральним образом цієї драми є образ скляної (або льодяної) гори, втілення вершини, яку намагаються скорити персонажі твору. Цей образ складно структурований, багатий за змістом, амбівалентний і, зрештою, символічний: він з'являється в багатьох творах. Образи драми формують підтекст не шляхом розширення, а способом унаочнення, конкретизації певних абстракцій. Вони легко прочитуються, якщо врахувати їх підкреслену фактурність. Починається дія з підземелля без вікон і дверей, верхня ляда якого виходить прямісінько у кухню. Тобто, це скоріше звичайний льох. Гора, як підтверджується пізніше, є штучним утвором, збудованим задля вежі – темниці для принцеси. Але це не камінна гора, а гора з льоду. Хоча в ремарках вживаються ще й інші означення гори: кришталева, скляна. Ці означення викликають асоціації з усталеною символікою башти, створеної людиною заради вивіщення над світом. В добу символізму, разом з баштою із слонової кістки (і кришталь, і слонова кістка перетворюють башту, окрім всього



іншого, ще й на дорогоцінну споруду) символізують індивідуалістичну герметичність митця. Варіант льодової гори суттєво занижує позитив усталеного символу, але підносить момент крихкості, нетривкості. Добре прочитується алегорія суспільної ієрархії. Це як своєрідна наочна драбина, яка показує, що люди в суспільстві рухаються знизу вгору і згори вниз. Підвал, в якому заточений лицар і вежа, в якій замкнена принцеса, становлять два полюси гори, темний низ і світлий верх. Внизу панує бруд, голод, тьма, вгорі – комфорт, приємне ремесло, виднокіл, повітря. Але герої з однаковою пристрасстю хочуть протилежного: принцеса – бути внизу, лицар – бути на горі. Коли ж вони отримують шанс здійснити омріяне, виявляється, що вони хотіли чогось зовсім іншого. Отже, неволя на будь-якому щаблі однакова, а воля залежить не від того, де, на якому суспільному місці знаходиться людина, а від її внутрішньої здатності бути вільним чи невольником. Розміщення внизу чи вгорі не є вродженим статусом: проста дівчина стала справжньою принцесою, а справжній лицар – плебеєм. Це дещо суперечить реальній історії і засвідчує новочасне уявлення авторки про аристократизм духу, а не крові. Рух знизу вгору і навпаки відбувається постійно. Люди багато сил витрачають на цей рух, не здогадуючись, що їхні зусилля марні. Вкрита землею льодова (і водночас кришталева) гора наочно показує нетривкість суспільної ієрархії. Це штучна будова, яка рано чи пізно зруйнується.

У драмі «Камінний господар», яка належить більш пізньому, зрілому періоду творчості Лесі Українки, коли стилістика цілком визначається символізмом, образ гори набуває найбільшого універсалізму. Ціла система образів камінного створює складно структурований світ, розміщений так само, як і в «Осінній казці», між надгір'ям і підземеллям (склепи, печера). Кожен камінний образ в контексті отримує власну символіку: склеп і

печера вочевидь натякають на материнський комплекс дон Жуана, кладовище символізує світ мертвих, сходи – шлях на соціальний верх, кімната – сховок від соціуму і водночас залежність від нього, коли за столом сидять гості; маска, ще один варіант камінного, – соціальну роль тощо. Кожен конкретний предмет розширюється по ходу дії у значенні, всі разом вони утворюють філософський план дії. Виразно постає філософія двох світів, вибір героїв між матеріальними і духовними цінностями. Обираючи цінності духу (волю і кохання), герої тим не менше опиняються на іншому боці, поглинаються мертвим камінним світом, що загромаджує їм шлях у правдиве царство духу. Вони переоцінили свої сили, були надто амбітними, а отже насправді жили за іншими законами, ніж сподівались самі від себе. Жоден з персонажів драми не засуджується і не викривається – глядач мусить збагнути причину їхньої трагедії, збагнути всесвітність і всечасність драми, яка розігрується на наших очах. Натомість дуже виразними штрихами, цілком негативними, змальовано соціум в особах гостей маскованого свята, гостей в домі Анни, в особі донни Консепсьйон. Речники і захисники традиції, вони тверді у своїх переконаннях, у приписах, одностайні у полюванні за іншими, тими, які не сповідають їхніх принципів. Ніякі не злочинці, цілком пристойні члени спільноти, вони – те метафоричне каміння, яке своєю могутністю переважить справжній камінь. Камінний Командор уповноважений ними прийти за живим і невіддільним дон Жуаном і Анною, що теж захотіла знехтувати соціумом. Командор був і залишився стражем камінних цінностей, справжнім демоном задзеркала.

Символізація топосів веде до творення образів ще більш універсальних, архетипного характеру, стрижневих для мегатексту Лесі Українки. Ліс, озеро, море, гора, пустеля – це архетипи

людської цивілізації, які підтверджують відповідність онтогенезу і філогенезу. Вони є структурними елементами універсального міфу про шлях людини від Едему до цивілізації, про її випробування на цьому тернистому шляху.

## Література:

1. Буряк В. Міфологічне і фольклорне мислення у контексті свідомісної еволюції етносу / Володимир Буряк // Нове життя старих традицій: Традиційна українська культура в сучасному мистецтві і побуті: [за ред. проф. В. Давидюка]. – Луцьк: ПВД “Твердиня”, 2007
2. Еліаде М. Священне і мирське / Мірча Еліаде // Мефістофель і андрогін ; [пер. з нім. Г. Кьорян]. – К. : Вид. Соломії Павличко “Основи”, 2001
3. Їм промовляти душа моя буде: «Лісова пісня» Лесі Українки та її інтерпретації [упоряд. В. Агеєва]. – К. : Факт, 2002
4. Кочерга С.О.Культурософія Лесі Українки. Семіотичний аналіз текстів: монографія / С. О. Кочерга. – Луцьк : ПВД «Твердиня», 2010
5. Поліщук Я. Міфологічний горизонт українського модернізму: монографія / Я. Поліщук. – Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2002
6. Скупейко Л.Міфопоетика «Лісової пісні» Лесі Українки / Л. Скупейко. – К. : Фенікс, 2006
7. Українка Леся. Зібр. Творів : у 12 т. / Леся Українка. – К.: Наукова думка, 1975-1979.
8. Фрай Н. Архетипний аналіз: теорія мітів / НортропФрай ; [пер. з англ. Л. Онишкевич] // Слово. Знак. Дискурс : Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. : за ред. М. Зубрицької. – Львів : Літопис, 1996
9. Фромм Э. Душа человека / Эрик Фромм ; [пер. с англ. Э. М. Телятникова]. – М. : Республика, 1992

**MARYA MOKLITSYA**

## **Symbolization of Topos in the Megatext of Lesya Ukrainka**

### Summary

Lesya Ukrainka for a long time lived in different places, cities and countries. But it is not only the facts of her biography, but also an important part of creativity. Its nature is open to the world, is prone to dive into each new geographical context, to deeper layers of feeling its content. The symbolization of topos leads to the creation of images of even more universal, archetypal character, the pivotal megatext of Lesya Ukrainka. Wood, lake (Volyn text, archetype leakage), sea (Crimea text, communication archetype), mountain (Carpathian and Georgian texts, archetype hierarchy), desert (Egyptian text, the archetype of fluidity and eternity) – capacious concepts of human civilization, confirming compliance between ontogeny and phylogeny. These are structural elements of the universal myth of man's way from Eden to civilization.

**НАДІЯ КОЛОШУК**

*Доктор філологічних наук, професор,  
Східноєвропейський національний університет  
імені Лесі Українки  
(Луцьк, Україна)*

## **ТВОРЧІ ЗВ'ЯЗКИ ЛЕСІ УКРАЇНКИ З ПОЛЬСЬКОЮ РЕАЛІСТИЧНОЮ ПРОЗОЮ**

Чимало дослідників трактують естетику Лесі Українки як особливе явище в українській літературі перехідної доби декадансу / порубіжжя XIX-XX ст., оскільки художня практика письменниці не вкладається цілком у систему жодного зі сучасних їй художніх напрямків / стилів – наприклад, якнайширше трактованого неоромантизму. «...Можемо говорити про “вихід” новоромантичної концепції Лесі Українки до реалістичної», – стверджувала Т. Гундорова, розглядаючи неореалізм новітньої доби як «специфічний синтез романтизму і натуралізму» (Гундорова, 1991:181). М. Моклиця теж бачить естетику Лесі Українки синтетичною і внутрішньо цілісною, гармонійною та відкритою всім напрямкам: «Це авторка, в особі якої органічно зійшлися традиція й новаторство, її творчість відбиває найважливіші процеси культури, які розгортались на теренах Європи кінця XIX – початку XX століття, вона рівно національна і всесвітня...». Зокрема відзначає: як критик і дослідник сучасної їй світової літератури письменниця «ніби знаходиться поза літературною боротьбою: ніякому таборі не надає переваги, завжди готова визнати художні досягнення і модерністів, і реалістів, що з великою проникливістю і робить у своїх працях» (Моклиця, 2011:163).

Особливості неореалізму в період порубіжжя XIX-XX століть, як зазначила Т. Гундорова, «обумовлювалися наявністю,

співіснуванням і взаємодією з іншою, альтернативною художньою системою – модерністичною» (Гундорова, 1991:168). Очевидно, Лесею Українку приваблювали естетичні можливості, через котрі «реалістичний метод реалізовувався на попередньому етапі історико-літературного розвитку як художня система... в якій органічно й діалектично поєднувалася пізнавально-аналітична й естетично-творча природа творчості» (там само, 175). Закономірним виявом стильового синтезу є її белетристична проза, оскільки з усіх форм красного письменства проза найбільше тяжіє до реалістичного відображення життя.

Достатньо прикладів стильового синтезу представляє й польська література останньої третини XIX – початку XX століття, яку українська письменниця чудово знала, про що свідчить її критична стаття 1900 року «Заметки о новейшей польской литературе» (Українка, 1975-1979:100-127). У Польщі цей період називають «післясічневим» (тобто після поразки польського повстання 1863 р.). А представників реалістичної культури, котра в цей період досягла розквіту, польські літературознавці називають «позитивістами» [див.: 18], отож будемо користуватися цим терміном.

Показово, що в списку авторів світової літератури, складеному юною Лесею Українкою у відомому листі до брата Михайла (від 26-28 листопада 1889 р., де вона радилася з ним у справі перекладів, задуманій для гуртка «Плеяда», щоб представити в рідній культурі світову класику), із польських сучасників були названі Еліза Ожешкова (окремі оповідання й повісті), Болеслав Прус («Форпост»), Генрік Сенкевич («Шкіци вуглем») та Марія Конопніцька (вірші) (Косач-Кривинюк, 2006:97-98). У статті «Заметки о новейшей польской литературе», написаній через 11 років, ідеться щонайменше про три десятки польських письменників – реалістів і модерністів останньої третини XIX ст.

Тобто Лесині знання про сучасну польську літературу були глибокі й ґрунтовані на чималій, формованій упродовж тривалого часу читацькій ерудиції, смаки формувалися з юності на читанні «первотворів» (за її власним виразом) і відзначалися безпомилковим естетичним чуттям.

Твори цих прозаїків розглядалися письменницею в названій статті (ще одна стаття – про поезію М. Конопніцької, написана до ювілею польської мисткині в 1902 р., – загублена), тобто можемо говорити про генетично-контактні зв'язки як найпершу підставу для порівняння. Однак не найвагомішу, оскільки йдеться про набагато складніше та глибше явище, ніж односторонній вплив чи, тим більше, запозичення, – має місце типологічна близькість двох сусідніх літератур однієї епохи, і хоч одна з тих літератур представникам другої була значно менше відома (ніхто з названих польських письменників про свою дещо молодшу сучасницю Лесю Українку не писав; українські дослідники, як-от Р. Радишевський, роблять лише обережні припущення про те, що польським митцям – зокрема М. Конопніцькій – могло бути відоме ім'я Лесі Українки (див.: 11, с. 135), та культурно-естетичні процеси в сусідніх літературах значною мірою були схожі.

У більшості белетристичних творів Лесі Українки (окрім невеликих умовно-алегоричних – оповідань-притч та казок «Метелик», «Щастя», «Сліпець», «Примара» тощо, за кількістю приблизно чверть прозового доробку, котрий, як відомо, разом із незавершеними нараховує всього 35 творів) авторка зверталася до сучасної тематики, виразно артикулювала конкретний хронотоп (волинський, кримський, єгипетський тощо) та виводила яскраві, психологічно переконливі, індивідуалізовані характери персонажів на широкому соціально-побутовому тлі, у різноманітних суспільних зв'язках. Це і є найпершою ознакою

реалістичного стилю. Важливо й те, що Леся-прозаїк не вдавалася до знайомих сюжетних схем, не повторювала упізнаних, «облітературених» типів-персонажів тощо. Тут доречно згадати визначення сучасної реалістичної літератури у критичній статті І. Франка 1902 р.: «Література в її цілості чимраз більше починає ставати неподібною до школи, де все підігнано під один шаблон, під одні правила, а чимраз більше подібна до життя, де ніщо не повторюється, де нема правил без висемків, нема простих ліній і геометричних фігур, де панує безкінечна різномірність явищ і течій» (Франко, 1984:525).

Безумовно, навіть у «найреалістичніших» Лесиних текстах не все реалістичне, за стилем вони далекі від тодішньої української реалістичної прози, бо в них відчутний вплив імпресіоністської та символістської літератури свого часу (це переконливо показує М. Моклиця, спираючись на аналіз психологізму у прозових творах письменниці, виразно суб'єктивованих за типом оповіді: «Жаль», «Над морем» та «Приязнь» (Моклиця, 2011:130-147). Однак основою (зокрема в перерахованих повістях та оповіданні) є все-таки реалістичне зображення сучасності, про що неодноразово писали дослідники Лесиної прози – Б. Якубський [17], О. Бабишкін та В. Курашова, Л. Кулінська (Кулінська, 1976:165) Т. Третяченко (Третяченко, 1983:276) М. Моклиця (Моклиця, 2011: 142-143) й ін. Деякі тези радянських часів (як-от віднесення творів письменниці до «горьківського напрямку» та відшукування в них «горьківських проблем» – Н. Над'ярних (Над'ярних, 1973:66-67) визначення її кредо як «перетворити раба в революціонера», а теми як зображення «революційної сили й могутності повсталого народу» – Р. Радишевський (11, с. 139; див. також у праці І. Журавської: 3, с. 17, 28 та ін.) очевидно перейшли в розряд застарілих, належних своїй ідеологічній добі, проте конкретного аналізу Лесиних прозових реалістичних творів, щоб



перевірити або спростувати подібні тези, ніхто зі сучасних дослідників-лесезнавців не робив.

Щоб зрозуміти Лесине ставлення до реалізму-«позитивізму», варто додати й критичну оцінку (у листах – почасти досить різку) творів Е. Золя та інших європейських натуралістів. Зокрема: *«З французьких книжок, окрім Жорж Занда, я мало читала в першовторі, більші у перекладах і то з новітніх натуралістів школи Золя, котрі мені зовсім не подобаються, бо мені здається, що в їх більше страхів різних, ефектів, ніж тої правди, або сама безпросвітна бридота»* (у листі до М. П. Драгоманова в червні 1888 р.) (Косач-Кривинюк, 2006: 69). На підставі подібних заяв М. Моклиця робить слушний висновок про інтуїтивну природу творчого генія поетеси: яким би не був вплив класиків і сучасників, психологічна природа символіста таки перемагала і виявлялася в орієнтації на конфлікт двоєвіття, у якому всі симпатії митця на боці неземного ідеалу, а низьке й бруталне незмінно ставляться на належне їм місце та цікавлять як матеріал до творчості лише побіжно [див.: 8, розділ 2 – «Психологія творчості»]. Показово, що з російських письменників-реалістів Леся Українка замолоду цінувала «цілих» Володимира Короленка та Всеволода Гаршина (про це відомо з листа братові (Косач-Кривинюк, 2006:93, 95), але дуже стримано – щоб не сказати: неоднозначно – відгукувалася про потужніших прозаїків-реалістів. Зокрема про вершинні твори Л. Толстого – «Анну Кареніну», «Війну і мир» – у листах є лише принагідні згадки без жодної оцінки (Косач-Кривинюк, 2006 96, 241, 243); про «Смерть Івана Ільча» та «Владу п'їтьми» – негативний відгук у цитованому вище листі Драгоманову: *«...окрім чортів та ангелів нічого не видко, або само тільки страхіття...»* (там само, с. 70). Ці деталі підказують, де шукати стежки формування її белетристичного таланту. Адже Коро-

ленко теж пов'язаний із польською літературною традицією, а разом із Гаршиним вони вочевидь ближчі до неоромантизму, ніж видатні російські прозаїки-реалісти. Проте Лесині творчі зв'язки з польською «позитивістською» літературою (зокрема прозою) недостатньо вивчені, отже, доцільно розглянути їх докладніше.

Головними рисами позитивізму як світоглядної й культурної парадигми, закріпленої в XIX ст., вважаються: матеріалізм, примат науки на противагу ідеалізові, домінанта методів природничих наук; загальний оптимізм, незмінна віра в прогрес; світське / вільне від теологічних догматів трактування культури. Однак в історії польської культури XIX ст. поняття «позитивізм» та «позитивісти» мають ще й відмінне – конкретніше та вужче значення: вони означають «варшавський позитивізм» 1870-х рр., що сформувався як ідейно-естетична течія в середовищі демократичної інтелігенції за ситуації «післясічневого» періоду, тобто з огляду на болісну для польської національної свідомості поразку національно-визвольного повстання 1863 року. Польською «позитивістською» програмою стала «органічна праця» / «праця біля основ», що використовує «легальні можливості для самооборони народу та спрямування його економічних і культурних сил» (Markiewicz, 2002:52).

У царині економічній «позитивісти» виступали з гострою критикою «загальної відсталості, невдоволення й легковажності, феодалських упереджень щодо продуктивної праці», за розвиток конкурентноспроможної польської промисловості; у царині суспільній – за піднесення рівня освіти широких народних верств, за укріплення засад західноєвропейської демократії в суспільних стосунках (там само, с. 50-54). У філософській царині їхній світогляд був близький до емпіризму й детермінізму тодішньої передової науки (передусім природознавчої); вони

визнавали засади сцієнтизму і природничого монізму в його «песимістичній версії»; сильним був вплив дарвіністських ідей (зокрема ідея боротьби за виживання позначилася на оповіданнях Г. Сенкевича про селянське середовище та про польських емігрантів в Америці). Однак «позитивісти» змогли уникнути односторонньої вульгаризації щодо запозиченої з Європи нової матеріалістичної філософії; виразним є їхнє тяжіння до ідеалістичного світогляду, виявлене зокрема через романтизацію польського героїчного минулого та ностальгію за національними романтичними традиціями. Щодо моральних основ, то вони захищали моральність і гуманізм у ставленні до нижчих верств, водночас критикуючи їхню відсталість, фанатизм та нетолерантність; очевидними були в їхніх виступах антиклерикальні акценти (там само, с. 55-59).

Г. Маркевич фактично відділяє «позитивістів» від власне польських «натуралістів», котрі увійшли в літературу дещо пізніше – у 1880-х рр., при «достиглості» польського «позитивізму», – і вирізнялися більш очевидним тяжінням до французької школи та схильністю до вульгаризації філософських ідей, запозичених від природознавства (див.: там само, с. 171-190).

Естетика польських «позитивістів», задекларована в критичних виступах Е. Ожешкової, Б. Пруса та критиків Александра Свєнтоховського, Петра Хмельовського, Юліана Охоровича, Юзефа Котарбінського й ін., тяжіла до зміщення «акценту з дидактичного апріоризму на емпіризм... з “тенденційності” до “методу обсервування” і “предметності”, вибудовування літературної фікції з результатів старанного та якомога об’єктивнішого спостереження» (там само, с. 100). Завдяки зусиллям найвидатніших прозаїків та проникливої критики, що вітала їхні твори, утверджувався інтерес до «мотивів сучасного повсякдення, котрі до того вважалися “непоетичними”» [там само].

Польський дослідник показує також досягнення прозаїків-«позитивістів» у майстерному психологічному вияві й розвитку характерів-персонажів, зміну співвідношення, функцій і прийомів нарації та діалогу, послаблення дидактичного та «постулятивно-ілюстраційного» первня тощо (там само, с. 102-111, 135-140 та ін.).

З авторитетної праці Г. Маркевича бачимо, що польське літературознавство у 1990-х рр. відмежувало поняття «польського позитивізму» від тлумачень «критичного реалізму» та європейського (передусім французького) «натуралізму» в радянській науці, пояснюючи відмінність специфічними умовами розвитку польської літератури постромантичного періоду та підкреслюючи специфічні ідейно-проблематичні й художні особливості.

Тематиці Лесиної белетристики притаманна розмаїтість і розкутість, характерна для реалістичної прози, вільної від упереджень щодо «нехудожності» предмета. Схожим на «польський стиль» є, зокрема, звернення до екзотичного матеріалу з різних культур та країв: лікарня для душевнохворих («Місто смутку»), морська подорож («Ein Brief in Weite»), італійська містична пригода в Генуї («А все-таки прийди!»), замкнутий від сторонніх очей жіночий світ у мусульман Єгипту («Екбаль-ганем»); нездійсненим задумом залишилося оповідання про мусульманських «дітей вулиці». Прагнення авторки увійти в чужий світ нагадує схильність до подібних експериментів у польських «позитивістів»: «американські» оповідання Г. Сенкевича, «французькі» – у М. Конопницької, цикл «Із різних сфер» Е. Ожешкової і т. п. Згодом цю тенденцію підхопить модерна українська белетристика в особі М. Коцюбинського («бесарабські» та «кримські» оповідання).

Щоправда, проблематика у творах польських письменників порівняно з Лесею Українкою більш натуралістична. Оскільки обсяг їхньої спадщини куди більший, у них можна знайти

практично всі відомі в європейських натуралістів мотиви й типи конфліктів: жадливе зубожіння, духовне животіння нижчих верств суспільства та моральне виродження вищих (зокрема повість «Ескізи вуглем» Г. Сенкевича, оповідання «Милосердя громади» М. Конопніцької та «Сутінки» й «Забуття» С. Жеромського), хижачькі способи діяльності колонізаторів та можновладців-бюрократів, колонізаторський економічний визиск і позбавлення місцевого населення людських прав (наприклад, в оповіданнях «Сахем» Г. Сенкевича, «Злочин зі зломом» М. Конопніцької), упослідження євреїв («Мендель Гданський» її ж), поневіряння та ностальгія переселенців-емігрантів, занепад у їхньому середовищі (у Г. Сенкевича: оповідання «За хлібом» та «Ліхтарник») тощо. Однак у Лесі Українки є й виразні тематичні перегуки: тема божевілля («Місто смутку» та оповідання М. Конопніцької «Дурний Франек» і «На базарній площі»), дитяче життя й труднощі дорослішання, проблеми ініціації (Лесині «Приязнь», начерки «Беруть у двір Євцю...», «Спогади тітки Люсі» та оповідання Б. Пруса «Анелька», «Антек», «Гріхи дитинства» з 1880-х рр.; знамените оповідання Г. Сенкевича «Янко-музикант» 1879 р.).

Очевидно, Леся Українка уникала власне натуралістської тематики («*страхить*» та «*бридоти*», за її виразами), пов'язаної з мотивами хворої спадковості, фізичного виродження й боротьби за існування. Якщо вона й зображує життя «низів», то з психологічного та духовного боку, а не фізіологічного чи побутового, показуючи простонародні типи як повноцінні характери поруч із представниками інших суспільних верств (особливо яскраві приклади селянських типів, не схожі на селян у реалістично-побутовій «народницькій» прозі, – Іваниха та її син Корній у повісті «Одинак», Дарка та її мати Мартоха Білашиха в «Приязні»).

Виділяється своєю вагомістю й різноманітністю сюжетно-конфліктного та тематично-образного вирішення «жіноча» тема: Лесині «Така її доля», «Жаль», «Голосні струни», «Пізно», «Над морем», «Приязнь», «Розмова», «Екбаль-ганем», а з незавершених «Беруть у двір Євцю...», «З людської намови», «Ненатуральна мати» зіставні зі творами Ожешкової, Конопніцької, Пруса й Сенкевича як за різноманітними типами конфліктів, так і за типами жіночих образів, хоча прямої схожості сюжетів не бачимо. Хіба що сюжет про актрису з Лесиної «Розмови» (1908) нагадує твори Клеменса Юноши (Шанявського), Ігнація Мацейовського (Севера) 1880-1890-х рр. (див.: 18, с. 162-166), які були «персонажами» в її критичній статті. Іноді привід до створення того чи іншого Лесиною твору (як-от «Чашка» та повість «Жаль», що виросла із задуму написати про канапу (див. «Примітки»: 14, т. 7, с. 539) нагадує деякі польські твори. У Б. Пруса, наприклад, є оповідання «Жилетка» (1882) – про життя хворого на сухоти чоловіка розповідається через «історію речі», купленої оповідачем у лахмітника. Однак сюжетно-композиційне вирішення задуму у письменників різне.

Лесине звернення до волинської тематики (див. докладніше: 16) відповідає інтересові польських колег до малої батьківщини, загальній регіоналістичній тенденції польської «позитивістської» белетристики. А прозові нариси «Волинські образки» (з яких завершено лише I – «Школа», датований січнем 1885 р.) в задумі могли постати зі знайомства з польською «народницькою» журналістикою та белетристикою. Жорстко-реалістична «Школа» за настроєм, за іронічною тональністю й підкреслено об'єктивною авторською нараційною манерою виділяється серед Лесиних прозових творів: ближча до фейлетонної сатири й у ній відсутні ліричні нотки, такі характерні для письменниці. Водночас образ сільської вчительки в цьому нарисі, натура-

лістично показані умови її існування нагадують пізніше зображене С. Жеромським у трагічному оповіданні «Незламна» (1891).

Незавершене Лесине оповідання «Помилка (Думки арештованого)», створене близько 1905 р., за проблемно-конфліктною лінією – моральні муки в'язня-революціонера – можна зіставити з романом Жеромського «Бездомні» (1900), співчутливо й докладно проаналізованим у статті «Заметки о новейшей польской литературе» саме з огляду на психологічний внутрішній конфлікт. Ніби писала авторка про свого майбутнього героя з «Помилки»: *«...он [Жеромський – Н. К.] раскрывает целый мир невыразимого страдания, именно невыразимого, так это чувствует автор, теряясь в нервных усилиях выразить весь ужас физических и нравственных – особенно нравственных – мук своих героев. ...с одной стороны, бесконечная жалость и сострадание к униженным и оскорблённым, с другой – чувство безысходного одиночества и самоуглубление, доводящее порой до потери чувства действительности»* (Українка, т. 8, с. 124).

Виразні перегуки й аналогії бачимо в змалюванні жіночих типів. Наприклад, типові образи пані та панянки (Лесині повісті «Жаль» та «Приязнь», оповідання «Чашка», «Над морем») – не пристосованих до грубого матеріального життя істот із «вишуканим» смаком та манерами, однак зіпсованих «паняньським вихованням» та паразитичним існуванням настільки, що вони вже не можуть існувати десь інде, а лише в своєму оточенні, буквально на руках у служниць, під опікою чоловіка чи батька. Таких героїнь-«сильфід» – за назвою повісті 1871 р. «Сильфіда» – польська критика виділяла у творах Елізи Ожешко. До виразного завершення доведено цей тип в образах пані Емілії та пані Ядвіги в її романі «Над Німаном» (1886), де головні риси «сильфід» – аристократична кастова пиша, відсутність будь-яких інтересів поза вузьким особистим колом, доведений до ідіотизму егоїзм (за

характеристикою Григорія Вервеса [1, с. 7]). Евеліна Кшицька в новелі Ожешкової «Добра пані» (1882) – варіант гротескового загострення типу: бездушна нероба, котра бере на виховання небогу муляра – гарненьку п'ятирічну сироту, а награвшись живою лялькою, залишає напризволяще заради інших розваг – подальша доля дитини її не цікавить. Леся Українка згадувала цю новелу ще в листі братові – 1889 р.

Очевидно, із типу «сильфіди» (звісно, окрім вражень від живого життя) вирости й образи егоїстичної панни Наді в оповіданні «Чашка» (написане в кінці 1880-х рр.) та сестер Софії й Наді Турковських у повісті «Жаль» (1894), і сюжет про дівчинку, взяту до панського двору в компаньйонки – «Приязнь» та «Беруть у двір Євцю...» (приблизно 1904 р.). Але й в інших прозових творах Лесі Українки присутні виразні нюанси специфічних жіночих типів при зображенні панських салонів, повсякденного життя панських садиб та родин. Наприклад, ключниця пані Качковська з «Приязні» (улесливо-лицемірна пліткарка, здатна догодити панам як ніхто, бо знає всі їхні секрети, слабості й бажання) виразно схожа на цинічну й усезнаючу економку в «Добрій пані» Ожешкової – панну Черницьку. А тип «сильфіди» в різних варіантах є наскрізним. Образ вередливої та пихатої старої баронеси з повісті «Жаль» нагадує пані Ядвігу в романі «Над Німаном». Кандидатка в «сильфіди» тринадцятирічна Надя Турковська своїм ставленням до старшої сестри нагадує заздрісну молодшу сестру в оповіданні Е. Ожешко «Перервана пісня». Сцена прогулянки Софії з паничем Станіславом у парку стилістично схожа на подібні епізоди в тому ж оповіданні Ожешкової, хоча характери головних героїнь за моральним типом – протилежні. Сюжетна лінія «сильфіди» Софії Турковської нагадує не так долю головної героїні-«ляльки» – аристократки Ізабелли Ленцької, скільки долю молоденької Евеліни Оноцької,



котра з розрахунку вийшла заміж за старого барона Дальського, – у знаменитому романі Б. Пруса.

Леся Українка показує таких героїнь переважно через авторський погляд «збоку» та «знизу»; внутрішнє життя в повісті «Жаль» показане досить обмежено, зате в пізнішій «Приязні» – значно глибше і вправніше. У першій повісті розгорнутих та психологічно насичених сцен або внутрішніх монологів майже нема, переважає манера зовнішньої дії, децю «картинних» її епізодів, а характери представлені через вчинки, деталі, авторські описи й характеристики. Виразним прикладом є початок цієї повісті: *«В гостині панства Турковських чималий рух сьогодні. Оце тільки задля обідньої години трохи втихомирилось, хоч і не зовсім, – у сусідній кімнаті чистять підлогу, і через те там панує чималий шарварок. Та й у тій кімнаті, де обідають пани, теж нелад: сюди знесені деякі стільці, старі навіски та різні дріб'язки. Потрави подаються нашвидко, абияк, бо слуги не мають часу, то за прибиранням, то за іншими клопотами. Пан сидить трохи понурий, однак нічого не каже, не свариться на те безладдя, бо знає, що тепер справді не час вигадувати вигадок: адже сьогодні у них “вечір”, – має бути великий збір гостей, та яких гостей!»* (Українка, т. 7, с. 39). Бачимо сцену водночас очима слуг (*«де обідають пани», «пан сидить трохи понурий, однак нічого не каже»* і т. д.) та очима панів, причому фокалізація бачення нечітка (*«нашвидко, абияк»* – так можуть оцінювати поведінку слуг і пан, і пані, і їхні дочки, і самі слуги; вона й зовнішня, і внутрішня водночас).

Виразний прийом об'єктивізації в повісті «Жаль» – образ бідної швачки, котрій Софія знічев'я жаліється на свою долю «компаньйонки», а та з делікатності й боязливості не сміє сказати пані, щб думає про її «несчастя». Контраст між цими героїнями нагадує прислів'я: у всякого своя біда – кому юшка

рідка, а кому перли дрібні. Читач сам робить подібний висновок, настільки промовистим є епізод зі швачкою, показаний надзвичайно ощадними засобами: увесь XIII розділ, де його вміщено, – майже суцільний діалог із короткими авторськими ремарками. Подібний прийом застосовано пізніше в оповіданні «Над морем»: сцена вуличної зустрічі московської панночки Алли Михайлівни з маляром.

Така оповідна манера значно ближча до «об’єктивного» стилю польських реалістів-«позитивістів» (у романах «Над Німаном» Е. Ожешко, «Лялька» Б. Пруса тощо) з їхніми аналогіями-контрастами-паралелями образних типів головних персонажів та другорядних чи епізодичних, ніж до поглибленого індивідуалізованого психологізму у зрілій реалістичній прозі російського зразка.

З інших поетикальних паралелей вкажемо близькість композиційної форми, особливо помітну в ранній прозовій спробі Лесі Українки: «Святий вечір! (Образочки)» (1888) нагадує «Малюнок із голодних літ» (1866) Е. Ожешко, де виразним є кричущий контраст панського паразитизму й глухоти до знедолених та бідняцького існування на грані смерті і при тому моральної вищості селян – незлобивих, милосердних, твердих у моральних переконаннях. Чергування сцен у панських та селянських родин або з участю героїв-селян і панів та мінімальний авторський коментар – такий принцип побудови цих творів. Близькі до такої композиційної схеми й деякі твори Г. Сенкевича: «Ескізи вуглем» (1877), «Янко-музикант» (1879).

Дивно, що дослідники досі не зауважили близькість різноманітних авторських жанрових визначень у Лесиній прозі саме до польських авторів: окрім традиційних («оповідання» – стосовно творів «Жаль», «Одинак») та «повідь» (паралельно з «оповіданням») таке визначення кільком творам – «Жаль», «Одинак»,

«Приязнь» – ужите в листах (див.: 5, с. 141, 215, 218, 243) є визначення «образок з життя» («Така її доля»), «образочки» («Святий вечір!») і «Волинські образки», «спогад» («Весняні співи»), «легенда» («Щастя»), «силуети» («Місто смутку»), «нарис» («Голосні струни»), «утопічна фантазія» («А все-таки прийди!»). А ще ж і «лист у далечинь» («Ein Brief ins Weite»), «нарис-pendant» («Сліпець»), алегорії та казки «Метелик», «Біда навчить», «Лелія», «Примара» тощо. «Шкіци» (нариси / ескізи) й «образки» – типово польська традиція позначення популярних малих жанрів, а вони в Лесиній прозі – найулюбленіша форма.

Зрештою, те, що в Лесиній прозі чимало умовно-«параболічних» творів, теж зіставне з польськими прозаїками 1870-1990-х рр.: дослідник вказує на такі твори у Б. Пруса, Ципріана Норвіда, Александра Свентоховського (див.: 18, с. 159-162).

Перерахувавши формальні риси схожості, не можемо, однак, передати сповна відчуття духовної близькості до польської реалістичної прози, яке з'являється у читача прозових творів Лесі Українки – воно зумовлене глибшими аналогіями. Передусім на світоглядно-естетичному рівні: навіть у межах «позитивістсько»-натуралістичної проблематики (селянське життя, родинні стосунки тощо) письменниця далека від позицій вульгарного матеріалізму, сцієнтизму, атеїзму. Близькість трагічних екзистенційних мотивів (зокрема в «Одинакові», «Над морем», «Мгновени», «Помилці», «Приязні», «Розмові») особливо виразна у порівнянні з М. Конопніцькою та С. Жеромським. Їх треба ретельніше «відчитати» в окремих творах.

Дослідники давно сприймають як аксіому твердження про широкі горизонти світової літератури, з огляду на які розвивався талант Лесі Українки. Оглядове порівняння її прози з польською реалістичною / «позитивістською» белетристикою не просто підтверджує цю широту, а й показує масштаби та глибину

творчого засвоєння чужої культури. Власне, польська не була для волинянки Лесі «чужою»: письменниця почувалася в ній як у себе «вдома», тому й немає прямих запозичень чи наслідувань тогочасної польської «позитивістської» белетристики, хоча багато схожого, упізнаваного, увібраного в дещо консервативний прозовий стиль української авторки як традиція. Причому в Лесі Українки, як і в польських колег, відчутна опора на ширшу європейську традицію реалістичної прози (Г. Маркевич вказує щодо «позитивістів»: від Філдінга й Смоллета (Markiewicz, 2002:116), тобто від англійської реалістичної сатири XVIII ст.), а не на конкретно національну – зокрема російську, яку радянські дослідники схильні були бачити як переважну. Доведення цієї тези вимагає докладнішого й ретельнішого прочитання окремих творів письменниці в порівнянні з визначними польськими «позитивістами».

### **Література:**

1. Вервес Г. Еліза Ожешко / Григорій Вервес // Ожешко Е. Оповідання та повісті: пер. з польськ. / Еліза Ожешко; [вступ. сл. Г. Вервеса]. – К.: Держлітвидав, 1956.
2. Гундорова Т. І. Реалізм і неоромантизм в українській літературі початку XX ст. (теоретико-методологічний аспект) / Т. І. Гундорова // Проблеми історії та теорії реалізму української літератури XIX – початку XX ст.: зб. наук. праць / АН України; Ін-т літ. ім. Т. Г. Шевченка; відп. ред. М. Т. Яценко. – К.: Наук. думка, 1991.
3. Журавська І. Леся Українка та зарубіжні літератури / І. Журавська. – К.: Вид-во АН УРСР, 1963.
4. Забужко О. Notre Dame d'Ukraine: Українка в конфлікті міфологій / Оксана Забужко. – 2-е вид., випр. – К.: Факт, 2007. – 640 с. – (Сер. «Висока полиця»).

5. Косач-Кривинюк О. П. Леся Українка. Хронологія життя і творчості : репринт. вид. / Ольга Петрівна Косач-Кривинюк; вступ. ст. М. Г. Жулинського. – Луцьк: вид-во «Волинська обласна друкарня», 2006. – XI с. + 928 с. іл. 13 с. (Проект «Літературознавча скарбниця»).
6. Кочерга С. О. Інтелектуальна парадигма культурософії Лесі Українки: навч. посіб. для студ. вищ. навч. закладів / С. О. Кочерга. – Луцьк: РВВ Волин. нац. ун-ту ім. Лесі Українки, 2010.
7. Кулінська Л. П. Проза Лесі Українки / Л. П. Кулінська. – К.: Вища шк., 1976.
8. Моклиця М. Естетика Лесі Українки (контекст європейського модернізму): монографія / Марія Моклиця. – Луцьк: Волин. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2011.
9. Над'ярних Н. Типологічні особливості реалізму Лесі Українки / Н. Над'ярних // Леся Українка. Публікації. Статті. Дослідження: матеріали ювілейної республіканської наукової конференції / ред. колегія П. К. Волинський, М. А. Жовтобрюх, О. Є. Засенко (гол.) та ін. – К.: Наук. думка, 1973.
10. Проскуріна Т. Рецепція прози Лесі Українки у вітчизняному і зарубіжному літературознавстві / Тетяна Проскуріна // Леся Українка і сучасність: зб. наук. пр. – Т. 4, кн. 2. – Луцьк: РВВ «Вежа» Волин. нац. ун-ту ім. Лесі Українки, 2008.
11. Радишевський Р. П. Іскри єднання: До питання про інтернаціональні мотиви творчості Лесі Українки / Р. П. Радишевський. – К.: Дніпро, 1983.
12. Радишевський Р. Творчість Лесі Українки в Польщі / Ростислав Радишевський // Леся Українка. Публікації. Статті. Дослідження / Леся Українка; АН УРСР, Ін-т літ. ім. Т. Г. Шевченка; упоряд. О. Ф. Ставицький; відп. ред. П. М. Федченко. – К.: Наук. думка, 1984.
13. Третяченко Т. Г. Художня проза Лесі Українки: творча історія / Т. Г. Третяченко. – К.: Наук. думка, 1983.
14. Українка Леся. Збір. тв.: у 12 т. / Леся Українка. – К.: Наук. думка, 1975 – 1979.

15. Франко І. З останніх десятиліть ХІХ віку / Іван Франко // Збір. тв.: у 50 т. Т. 41: Літературно-критичні праці (1890-1910). – К.: Наук. думка, 1984.
16. Хмелюк М. Леся Українка – автор прози з життя Волинського Полісся / М. Хмелюк // Науковий вісник ВДУ. Журнал Волинського державного університету імені Лесі Українки. Філологічні науки. – 1999. – № 10.
17. Якубський Б. Леся Українка – белетрист / Б. Якубський // Українка Леся. Твори [у 12 т.]. Т. X: Проза / Леся Українка ; за заг. ред. Б. Якубського. – Нью-Йорк: Тищенко & Білоус, Видавнича спілка, 1954. – С. X – XXXII.
18. Markiewicz H. Pozytywizm / Henryk Markiewicz. – W.: Wydawnictwo naukowe PWN, 2002.

**ОЛЕКСАНДРА ВІСИЧ**  
*Кандидат філологічних наук, доцент,  
Кримський гуманітарний університет  
(Ялта, Україна)*

## **ТВОРЧИСТЬ ЛЕСІ УКРАЇНКИ У СВІТЛІ МИСТЕЦТВОЗНАВЧОЇ КОНЦЕПЦІЇ ОТАРА ПІРАЛІШВІЛІ**

Термін нон-фініто входить в коло „некласичних“ понять, що набуває ваги в сучасній художній культурі. Його активізація засвідчує нові підходи до рецепції мистецького твору. Дослідницька оптика нон-фініто дозволяє осмислити ряд змін, які стали особливо помітними у мистецькому самовираженні з кінця XIX ст. Саме в цей період спостерігається тяжіння до нових форм, що нерідко призводить до порушення структурної повноти художнього тексту, руйнації цілісності та органіки, ігнорування прямими логічними зв'язками і т. д.

Модерне мистецтво сформувало естетичні моделі, кардинально відмінні від канонів попередніх епох, насамперед античності та класицизму. Відтак численні терміни, що характеризують художню цілісність („незавершеність“, „незакінченість“, „відкритість“, „нон-фініто“), потребують уточнення. Із середини XX ст., насамперед у європейському мистецтвознавстві й, спорадично, у літературознавстві, виникають наукові дискусії з приводу зазначених дефініцій. Засади вивчення цієї проблеми заклали Михайло Бахтін, Умберто Еко, Жан-П'єр Жосуа, Ілья Ільїн, Юрій Лотман, Панайотіс Міхеліс та ін. У XXI ст. проблема нон-фініто почасти розкривається у працях таких учених, як Олена Абрамовських, Василь Костюк, Дмитро Серяков, Сергій Ступін, Стефанія д'Агата д'Отаві.

Серед названих праць особливе місце посідає монографія Отара Піралішвілі „Проблеми нон-фініто в мистецтві“. Видана у

другій половині ХХ ст., вона досі залишається актуальною, оскільки автор узагальнив і поглибив здобутки західних теоретиків мистецтва ХХ ст. у вивченні природи незавершеного. Отар Давидович Піралішвілі зарекомендував себе талановитим мистецтвознавцем, блискучим знавцем скульптури. 1972 р. він захистив докторську дисертацію „До проблеми завершеності в образотворчому мистецтві“ у Ленінградському університеті ім. А. Жданова. Його дослідження високо оцінив науковий світ. Передусім сучасники звернули увагу, що за своїм характером це була праця унікального жанру, оскільки автор проявив здатність конкретно аналізувати мистецькі твори та вільно оперувати категоріями естетики. Саме тому цінність дисертації виходила за межі мистецтвознавства. У передмові до другого видання монографії Отара Піралішвілі відомий філософ С. Раппопорт наголошував, що його ідеї „міцно увійшли в науковий обіг, книга наштовхнула вже ряд дослідників на нові роботи, вона повнокровно живе в нашій науці і плідно діє“ (Пиралішвили, 1982:6).

Підтвердженням цих слів слід вважати інтерес до нон-фініто у літературознавстві, що проявився у вітчизняній науці значно пізніше. Особливо доречним вважаємо застосування ідей О. Піралішвілі при аналізі текстів видатної української письменниці Лесі Українки, у числу доробку наявні 17 прозових та 7 драматичних незавершених творів.

Свого часу Отар Піралішвілі підкреслював, що „подекуди витвір мистецтва, „закінчений” до найдрібніших подробиць зовні <...>, може зовсім не бути завершеністю якоїсь певної художньої ідеї <...>. З іншого боку, існує певна категорія творів мистецтва, які можуть здатися лише початими, але насправді втілюють у собі значні і яскраві художні ідеї, проявляючи невичерпну естетичну зарядженість і здатність впливати на глядача“ (Пиралішвили, 1982:12). Переконливою є думка Отара



Піралішвілі про те, що важлива не кількісна, а якісна оцінка художнього тексту, мотивуючи це духовною природою естетики. „Тотальною прикметою мистецтва, – слушно стверджує мистецтвознавець, – слід визнати природну *недоказаність* твору, який втягує глядача в коло висунутих ідейно-творчих задумів художника. Кожний митець, розраховуючи на співпереживання, співтворчість глядачів (слухачів, читачів), залишає твір в чомусь недоказаним“ (Піралишвили, 1982:237). Як бачимо, Отар Піралішвілі заклав серйозне підґрунтя для застосування категорії *нон-фініто* при вивченні літературного твору.

Одним з яскравих прикладів *нон-фініто* у творчості Лесі Українки слід вважати фантастичну драму „Осінь казка“, у якій, між іншим, знайшла втілення реакція авторки на революційні події у Тбілісі, свідком яких вона була. За цим текстом закріпилась репутація чи не найбільш загадкового твору письменниці, а його „затемненість“ зумовила певну безпорадність дослідників.

Виникнення задуму твору можна віднести до 1901 року, коли письменниця паралельно працювала над перекладом драми Герхарда Гауптмана „Ткачі“ українською й російською мовами та статтею „Новейшая общественная драма“. Уперше „Осінь казка“ Лесі Українки була надрукована 1929 року видавництвом „Книгоспілка“. У цьому варіанті пропущено всі закреслені поетесою місця. Укладачі другого тому видання творів Лесі Українки у п'яти томах 1951 року відновили текст якнайближче до всього рукопису. Останнє академічне видання запропонувало викреслені авторкою частини подати у примітках. Таким чином, у ХХ ст. було опубліковано різні варіанти „Осіньної казки“. Факт пізньої публікації унеможливив її фахову оцінку з боку авторитетних дослідників початку ХХ ст. Пізніше свою інтерпретацію тексту здійснили Абрам Гозенпуд, Олег Бабишкін, Семен Шаховський та ін. Важливе переосмислення драми „Осінь казка“ здійснено

на межі XX –XXI ст. завдяки зусиллям таких вчених, як Віра Агеєва, Оксана Забужко, Світлана Кочерга, Наталія Малютіна, Марія Моклиця, Віра Хмель та ін.

Значну увагу дослідники приділяють передусім жанровим особливостям твору. Можна погодитися з Наталією Малютіною, яка стверджує, що „профанізація казкової ситуації надає жанровому прочитанню п’єси алегорично-фарсового характеру з елементами утопічної фантастики“ (Малютіна, 2006:125).

Вивчення структури драми дозволяє вбачати в ній характерні особливості нон-фініто, що проявляються на рівні фабули, системи персонажів, хронотопу тощо.

Очевидною є розбалансованість архітектоніки „Осінньої казки“, зокрема спричиненої непропорційністю дій. У драмі наявні численні змістові лакуни, фрагментарність персонажів, часова та просторова невизначеність, що ускладнюють чітке розуміння підтекстів і є викликом для читацького горизонту очікування. З іншого боку, текст містить міцні механізми, що скріплюють його тканину в художнє ціле. Насамперед, „Осіння казка“ є сюжетним твором, хоча її сюжет і має дещо пунктирний характер. Проте це компенсується архетипним мотивом, який дозволяє читачеві змоделювати типову казково-лицарську ситуацію і спостерігати, як авторка раз у раз порушує її стереотипи.

Приміром, на початку тексту сформований традиційний для казкового дискурсу трикутник: жорстокий Король – ув’язнена Принцеса – нещасний Лицар. У результаті розвитку сюжету протагоніст мав би стати переможцем. Другорядні герої мали б допомагати / заважати головним. Проте наприкінці твору Лицар перестає бути Королевим опонентом, його місце займають робітники. „Трикутник“ змивається стихійною хвилею сюжету, а канонічне сходження героя на трон не відбувається.

Важливо, що другорядні персонажі є відносно автономними, і кожен з цих доволі рельєфних характерів робить свій внесок у деструкцію тексту. Важливе значення в драматургії Лесі Українки мають герої-фантоми. Це персонажі, які не присутні на сцені, але тим не менш впливають на перипетії. Героєм-фантомом у фантастичній драмі „Осінь казка“ є Король. Він жодного разу не з'явився у дії, не виказав себе опосередкованим вчинком, окрім листа, що написаний ніби ним. Тим не менше, Король присутній у риториці кожного з персонажів, причому в різних іпостасях: безжального тирана, „безумця боязкого“, справедливого володаря тощо. На нього чекають, як на беккетівського Годо: хто зі страхом, хто з надією. Незважаючи на відсутність, він є центром у системі координат сюжету. Власне, саме цей персонаж – ключовий у створенні художнього конфлікту твору. Не менш загадковим є образ блазня – архетипного персонажу, що є невід'ємним атрибутом королівського світу. Він єдиний, хто пам'ятає та цінує первинну суть Принцеси. Його жартівливі спогади про босоніжку дитинство провокують самокритичні рефлексії Принцеси. Як вважає Віра Агеєва, „точка зору блазня в оцінці лицарського кохання буде чи не визначальною в структурі 'Осінньої казки', `де спародійовано сам дискурс куртуазності й лицарського служіння“ (Агеєва 1, с. 98).

Образи Принцеси та Лицаря знаходяться в постійній динаміці, яка підкреслюється символічністю сходження / падіння та грою найменувань: Принцеса – босоніжка – ясновельможна панна; В'язень-лицар – В'язень – Лицар. По-різному названа і Служебка, котра з'являється як Голос, потім зветься Жінкою і, нарешті, – Служебкою. Важливо, що Служебка сприймає шлях „колишньої босоніжки“ за приклад, трактуючи її долю досить прямолінійно, як очевидну ймовірність соціального піднесення з простолюдинки до статусу королеви:

Ото але! Король пастушку свата,  
а лицар розпинається за хлопів, –  
чому б мені, служебці-помивачці,  
Не стати панею? (Українка, 1976:196)

На очах у читача героїня підіймається суспільною драбиною від помивачки до „дозорчині над всіма хлівами“. Тим часом Служебка нездатна усвідомити модус перетворення Принцеси, який містить важливі компоненти, недосяжні для обивателя. По-перше, пастушка стала принцесою внаслідок „чудесного“ перетворення. По-друге, на відміну від Служебки, що уособлює тілесність в творі, Принцеса здатна на високе почуття, їй притаманне внутрішнє благородство, якого позбавлена панівна більшість решти персонажів.

Принцеса найбільш мінлива з усіх персонажів „Осінньої казки“: „недомовленість“, численні алюзії та продуковані ними конфліктні сенси спонукали найрізноманітніші тлумачення (Україна, культура, мова, воля, успіх, мистецтво тощо). Врешті-решт Принцеса, що у казково-лицарському дискурсі завжди асоціюється з винятковістю, приймає верховенство колективістського начала. Вона піддається доволі загальним гаслам товариства, у якому відчуває себе абсолютно неорганічною. Мотивація її вибору має різні варіанти тлумачень у літературознавчих дослідженнях.

В цілому у творі використовуються прийоми нон-фініто, що складатимуть основу індивідуального почерку зрілої Лесі Українки-драматурга: непропорційність архітекτονіки, розмитість меж поміж другорядними та головними героями, наявність героїв-фантомів, фрагментарних персонажів, поліфонічність поглядів та контрверсійність еволюції образів, уникання кінця. Експериментальний характер „Осінньої казки“ зафіксував готов-

ність Лесі Українки до витворення нової поетики, що знайде більш збалансоване вираження у наступних драмах і яку доречно узагальнити терміном „нон-фініто“.

Корпус драм, у яких найяскравіше проявляється нон-фініто, слід розділити на кілька категорій, об'єднаних спільністю домінуючих рис поетики. Наприклад, у драмах античного циклу простежено ступінь відкритості форми творів, що передбачає відсутність чіткої ієрархії художньої системи, активізацію підсвідомого за рахунок мерехтіння сенсів, нічного хронотопу, ліричних відступів тощо. Проте в драматичній сцені „Іфігенія в Тавриді“ та, більшою мірою, у драматичній поемі „Кассандра“ відкрита форма конфліктує із закритістю, що засвідчує модерні тенденції у творчості письменниці.

Окремого дослідження заслуговує проблема фіналів у доробку Лесі Українки. Зазвичай письменниці характерне уникання кінця, що зумовлює особливості писання, публікування творів, специфіку їхньої структури тощо („Одинак“, „Кассандра“ „На полі крові“, „В катакомбах“). Ще одна особливість письма Лесі Українки – використання мінус-прийому, що має особливу концептуально-комунікативну функцію. Відмова від епілогу в „Кассандрі“, від другої дії в „На полі крові“ тощо робить тексти більш лаконічними, зберігає драматичну напругу та відкриває ширші можливості для різночитань творів.

Варто також наголосити на феномені інтенційності як формозмістовому чиннику нон-фініто, що реалізується, зокрема, у кінцівках більшості драм, які засвідчують „незакритість“ на лексико-граматичному та комунікативному рівнях, сприяючи формуванню жанрового різновиду – драми інтенцій. Найяскравіше ця тенденція проявлена у драматичній поемі „Адвокат Мартіан“, вона простежується у конфліктах та драматизації нереалізо-

ваних інтенцій героїв, що скеровує загальну структуру тексту, створюючи ефект незавершеності.

Таким чином, творчий доробок Лесі Українки є прикладом художньої реалізації нон-фініто, обґрунтованої Отаром Пірالیшвілі. У процесі модифікації художнього мислення епохи *fin des siècle* нон-фініто посідає важливе місце поряд з іншими ознаками модернізму.

### **Література:**

1. Агеєва В. Поетеса зламу століть. Творчість Лесі Українки в постмодерній інтерпретації / Віра Агеєва. – Київ : Либідь, 2001
2. Малютіна Н. П. Українська драматургія кінця XIX – початку XX століття: Аспекти родо-жанрової динаміки / Н. П. Малютіна. – Одеса : Астропринт, 2006
3. Пиралишвили О. Проблемы „нон-финито“ в искусстве / Отар Пиралишвили. – Тбилиси : Холловнеба, 1982
4. Українка Леся. Драматичні твори (1896–1906) / Леся Українка // Збір. творів : у 12 т. – Київ : Наукова думка, 1976. – Т. 3.

### **OLEKSANDRA VISICH**

#### **Lesya Ukrainka's creative relation with the Polish realistic prose**

##### Summary

The article deals with the relations with the Polish realistic/“positivistic” prose (by Ye. Ozheshko, M. Konopnotska, H. Senkevych, B. Prus and S. Zheromskyi) which were revealed in Lesya Ukrainka's fiction inheritance: similar motifs, analogous genre definitions and similar methods with a plot and composition and figurative modes.

**РАЇСА ТХОРУК**

*Кандидат філологічних наук, доцент,  
Рівненський державний гуманітарний університет  
(Рівне, Україна)*

## **ЕТНОГРАФІЧНІСТЬ У ХУДОЖНЬОМУ СВІТІ «КАМІННОГО ГОСПОДАРЯ» ЛЕСІ УКРАЇНКИ**

У художньому світі символістичного твору етнографія, як і більшість інших елементів текстової структури, перетворюється на знак, значення якого змінюється у відповідності до смислів нового твору та, звісно, зберігаючи його частину, отриману у культурі із позатекстової реальності. В українській літературі, що перебувала в ширшому контексті імперського культурного поля, етнографія виступала вказівкою на національну, українську, ідентичність. Зокрема, як свідчать побіжні побутові зарисовки із спогадів та листів, надто болісно сприймалися українськомовною читаючою публікою сатири й комедії, осміюваними персонажами в яких ставали інтелігенти (люди, які мали освіту, і були вихідцями із панського середовища). В одному із листів 1898 року Леся Українка розповідала матері про обговорення першої зі своїх драм «Блакитної троянди»: «Чудний якийсь сей Балевиц: щось середнє між «земледельцем» і актором. /.../ Говорили ми з ним чимало якось про мою драму, і погляд у нього на неї такий, що мені трохи дивно, як він брався за яку б там не було роль у драмі, що, по його думці, кидає тінь на сучасну українську громаду, виставляючи її (громаду) людьми безпринципними, рабами тільки нижчих інстинктів і навіть людьми неінтелігентними і т.і. Заспокоївся тільки на тому, що се драма не побутова, а психологічна (вперше сього від мене довідався!), і порадив мені написати передмову, пояснюю-

чу, що мої діячі говорять по-українськи тільки через те, що автор з України родом, але не через те, щоб вони були самі українцями. Щирість такої рецензії мені сподобалась, хоч, запевне, я не могла у всьому згодитись з нею» (Українка, 1978:47). Додам, що згаданий О. Балеви́ч був актором однієї із мандрівних українських труп Найді-Руденка. Здебільшого із появою героїв-інтелігентів очікувалося зображення політично відповідального україномовного панства, що побіжно свідчить: вибір персонажем української у щоденному спілкуванні ніс основне навантаження як маркер жанру. Очікувалося, що українофіли як тип не з'являться у сатири; якщо ж натрапимо на панство у комедії, то воно, однозначно, не україномовне, національно чуже і його побут та звичаї зображатимуться як інші – не-українські і не-простонародні. Мерехтіння у значеннях, як трактувати й розмежовувати народне, елітарне й українське часто обговорювалася, будучи нагальною культурологічною проблемою (М. Драгоманов, Б. Грінченко, Т. Зіньківський, А. Товкачевський). Тобто, спостерігаємо, що звичаєвість (етнографія) перетворювалася на означник свого / чужого. Тому часто викликали замішання й обурення перекладні п'єси із критично-сатиричними інтенціями, адже спочатку потрібен був корегуючий коментар або промовиста деталь в декорації, що свідчила б про географічну віддаленість території та її мешканців від українського життя. Так, ніби екзотика давала право автору на критику й іронію, оберігала від патетики, дидактизму й надмірного замилювання, давала змогу бути критичним і політкоректним.

Драматургія писалася з чіткими орієнтаціями на дослідження й демонстрацію українського світу українським же театром. Закритість смислового поля ставала надто відчутною, іно-національний матеріал відчужувався. Наприклад, із десятків українських драм на історичну тему періоду 1880-1920-их рр. лише до півдесятка набралось б тих, які стосувалися не-української



історії («Аппій Клавдій» Л. Старицької-Черняхівської, «Югурта» І. Франка, «Галеаццо-Марія Сфорца, тиран Милана» О. Грабини та ін.) І більшість творів Лесі Українки із християнської та античної історії потрапляють у це число.

За етнографією довго в українській драматургії зберігалася роль вирізнення текстового матеріалу як співвідносного із рідною чи іно-національною стихією. Як на мене, Леся Українка не стак порушує усталену конвенцію, як руйнує, поволі розхитує. Письменниця візуалізує екзотичний світ, але в ньому існує шар пригнічених і перетворених смислів, складений із зафіксованого докоола себе побутового матеріалу і витіснених вражень. Грузинський досвід належить скоріш за все до другої групи, будучи особисто-прожитим. Принаймні він точно не явний, а приховуваний (пригнічений). Позверхня ж екзотика етнографічна, а глибинні структурні зв'язки у художньому світі драм моделюються із опертям на досвід й пережите (персональну сферу); книжний та персонально-досвідний смислові сегменти доповнюються. Екзотика Лесиних драм маркує не тільки георафічно-національну приписку, а ще й виконує інтертекстуальну функцію – відсилає до культурологічних смислів і визначає змістово-тематичні елементи. Про них переважно й ітиметься у цій статті.

Про етнографію, як я її розумію, варто сказати, що беруться до уваги кілька її зрізів (рівнів опису):

1. ландшафтний, який задіюється у важливому аспекті моделювання сценічного простору, декорацій вистави, обрамлення сцен;
2. побутовий, зокрема, одягу, начиння, інтер'єрів;
3. звичаєвої практики, йдеться про відповідність танців, пісень, етикету, ширше стосунків у соціумі; остання група елементів впливає на конфігурацію системи персонажів, подієвості

сцен, власне, прямо узалежнюється від теми Лесиної драми «Камінний господар», як її визначив А. Гозенпуд: «морально-соціальні правила, їх дотримання й порушення». Найбільш «вільним» для фантазування виявився ландшафтний рівень. Його моделювання, припускаю стосовно драми «Камінний господар», відбувалося під впливом чинників, що дозволяють опис, дослідження й інтерпретацію із оперям на психоаналітичні, біографічні й феноменологічні методи. Останній із названих підходів дає змогу широко долучати персональний читацький досвід дослідника у практиці дозаповнення текстових лакун.

Художній простір «Камінного господаря» обмежений насамперед згідно з вимогами вічної теми севільського баламута Дон Жуана. Все ж, за моїми припущеннями, проглядається присутність не лише іспанських етнографічних елементів, а також італійської й грузинської. Сцени, з яких укладений сюжет, містять відсилання до звичних для української мелодрами (й комедії) побачення закоханих, передвесільних приготувань (сватання, заручин), зустрічі й сутички чоловіків-суперників.

Італійський слід проявляється у сценах маскового балу, що замінив традиційно українське сватання, а загалом досить популярних і привабливих у символістичних драмах. Шляхетні родини Севільї представлені авторкою як ті, хто маскує своє істинне обличчя. Розкутість, свобода, люб'язність, повага й доброта, увесь етикет двору й елітних кіл постають як ритуальна роль у відповідності до ієрархічного шабля. Родина донни Анни стає ближче до короля Іспанії через Командора. Голоси (репліки масовки) виказують істинне ставлення до майбутньої угоди-шлюбу – заздрість, зловтіху. Як годиться у комедії дель'арте, серед юрмища Арлекінів та Коломбін наречені не приховують облич, а у Лесі Українки ще й правди про себе: непевності, іронії та деякого жалю.

Письменниця розписала чимало реплік масовці із розрахунку, щоб були чутні публіці у глядацькому залі, але не сягали слуху інших героїв. У ремарках для більшості персонажів даються лише загальні вказівки стосовно вибору масок. Є тільки кілька обов'язкових і контрольованих автором позицій: Дон Жуана (Мавр), Долорес (Доміно), донни Соль (Сонце). Отож, саме вони виявляються найважливіші на рівні формування смислів. Маска Мавра повинна сприйматися як дисгармонічна до християнського світу усіх інших на балу, і гармонічна до архітектури й інтер'єрів (до глибоко покладених, природних внутрішніх поривів більшості). Отримавши ім'я «поклонника мінливої планети», тобто Місяця, Дон Жуан поставлений авторкою драми у протилежність лицарству короля, що носить знак хреста на плащах і щитах; порядку і правилам католицької церкви, можливо, й одношлюбності насупроти багатоженству мусульман; намірам і вчинкам замаскованої під Сонце донни Соль. Донна Анна ущипливо кепкує із компліментів юнака, який порівнює її із сонцем, цим вказуючи на розуміння нею фальшивості усіх присяг вічної вірності й етикетно-ритуальних залицянь. Із світу маскового балу усунута щирість і стихійність; навряд чи будь-кому було б легко розгадати, де етикетна поведінка, а де у згоді із почуваннями. Постаць звабленої донни Соль і кпини Анни підкреслюють значущість проблеми фальшивих і надмірних моральних та етичних вимог до життя шлюбного подружжя у християнських громадах; так, ніби вимоги усунули місце випадковому, у яке завжди потрапляє кохання. «Такі випадки я благословляю!» – вигукне дещо згодом Дон Жуан, зауваживши, як пильно розглядає Донна Анна передані не відомим ще їй залицяльником квіти гранату: «Анна, оглянувшись на двері, тремтячою рукою бере ту китицю і з тугою дивиться на неї», – та говорить стиха: «Від мавра вірного...»

(Українка, 1977:132). Видно, що із такими поглядами на шлюб донна Анна і Командор добре розуміють уже на заручинах, що ритуал весілля і статус наречених маскує цілком інші наміри; як знаємо, у наступній дії герої наважаться звіритися у цьому один одному і заручитися згодою спільно йти здобувати престол. Однак, як підкреслює авторка, у мить вибору донна Анна погодилася зректися почувань, які теж є частиною її ества, тобто наважилася половину себе знищити. Щоб жити, сумістити дві ролі неможливо. Це означає бути ніким, або щось на кшталт мавра серед християн.

Маска Доміно, яку обирає Леся Українка для Долорес, вказує на прихований контроль церкви й інквізиції. Широкий довгий плащ із відлогами і каптуром, що низько падає і добре закриває обличчя, носили монахи домініканського ордену. Долорес, щоб потрапити на бал, насправді потребує маски, адже порушує звичай носити жалобу по матері – шанувати предків. У творі ця вигадана письменницею героїня щоразу порушує прийняті етикетні правила й норми. Однак погодьмося, що аскеза, яку зрештою обрала Долорес, будучи власне посвятою й служінням, не потребує маскувannya, адже вона завжди явна і від усіх усамітнює; вона і є повна, абсолютна свобода. У сцені балу, як на мене, більш важливо показати, що у світі подвійних стандартів аскетизм і вірність недо-речні; вони перебувають поруч, в тіні, як і Долорес стосовно переодягненого Дон Жуана, який, як пам'ятаємо, в розмові із Анною зриває машкару. Венеційські карнавальні маски і розкішні, і цілком приховують, і гротескно перебільшують вади. Skorиставшись масками (етнографія рівня звичаєвої практики), Леся Українка показала, ким хочуть і не спроможні бути герої, коли змушені пригнічувати частку свого ества.

Іспанська (кастільська) етнографія представлена в моделюванні аспектів донжуанського наративу – сюжету пристрасті.

Також це світ Командора, звичаїв кастильського двору та васальних обов'язків. Виписуючи антитези, виразно відчутні в моделюванні сцен сюжету і їх декорацій, А. Гозенпуд вказував на чергування емоційного тону, що провокується символами цвинтаря, бенкету, покоїв, моря та усунення зі світу героїв природного (Гозенпуд, 1947:231), однак основна опозиція Севілья / Мадрид підкреслюється більшою строгістю й монументальністю тих же функціональних середовищ: цвинтаря, будинку. Андалузські ландшафти й інтер'єри представлені як інші, аніж кастильські: більше чорного кольору, більше каменю. Інтер'єр дому Альваресів, де відбувається масковий бал, виконаний у підкреслено мавританському стилі. «Осередній дворик (патіо) в оселі сеньйора Пабльо де Альварес, уряджений на мавританський лад, засаджений квітами, кущами і невисокими деревами, оточений будовами з галереєю під аркадами, що поширена посередині виступом рундука і ложею (великою нішею); покрівля галереї рівна, з балюстрадою, як орієнтальний дах, і поширена в середній частині тим самим способом, що і галерея внизу; в обидва поверхи галереї ведуть з дворика осібні сходи: широкі і низькі наділ, високі й вузькі нагору. Дім і галерея ясно освітлені. В дворику світла нема. На передньому плані дворика – альтанка, обплетена виноградом» (Українка, 1977:90). Все ж у символічне поле пригнічуваної «арабської чуттєвості» вроснуть елементи із романтичної системи. У Лесиному патіо не вистачає фонтану чи каналу, основного елементу мавританського стилю. Вода, море, ріка – власне, це та стихія, яка усунута із символічного смислового поля балу в Севільї; усунута свобода чуттєвості на користь поведінки по етикету, а тому фальшивої. Будучи означником стану вільної волі, вода стане обов'язковим елементом другої частини драми; саме там, над морем біля печери, гострить шпагу Дон Жуан; тут відбудеться остання зустріч із Долорес. На місце

фонтану в андалузькому патіо авторка вписала альтанку, яка більше відповідає романтичним ландшафтам парків. Однак Севілья, як її зображає Леся Українка, уже завойована кастильцями і поволі віддається їм. Місце перголи, обплетеної плющем чи виноградом, у письменниці замінене альтанкою. Тут під час центральної за смыслом розмови дон Жуана й донни Анни мало б відбутися зривання усіх умовностей, масок та маскарадних одерж; тоді дон Жуан не погодився скинути золоту обручку Долорес. Загалом альтанка -- це «покрита зверху легка будівля в саду, парку і т.ін. для відпочинку й захисту від сонця, дощу» (Альтанка, 1970-80:3), захищає від негоди і відкриває можливості оглядати довколишні види, показуючи їх красу. У драмі альтанка навпаки відокремлює, закриває від цікавих очей, демонструючи істинну суть персонажів та щирість їх намірів. Вжите письменницею слово, як і сам предмет, зберігають відсилання у смислі на більшу єдність із довкіллям, із природою.

«Патіо – відкритий внутрішній дворик житлового будинку /.../ присутні декоративні елементи, фонтани, штучні водопади, квіти, кущі, дерева» (Патіо // <http://uk.wikipedia.org/wiki/Патіо>), захищене від зовнішніх загроз місце, призначене для відпочинку й святкувань. Письменниця фокусує увагу на приховуваних, ледь стримуваних вчинках та емоціях, показуючи персонажів в патіо і на галереях, а не в домі; здається, такі звичаї дещо непокоять Командора. У Лесин дворик можна зайти через надвірню браму, а на галереї розташовуються танцюючі, туди треба підійматися, обійшовши альтанку, – або не дійшовши. Усі переміщення й жести, особливо донни Анни, Долорес, Командора, наділені символічними значеннями: покладання перлового вінця на голову нареченої, прохід із нею нагору; танці із партнерами за задалегідь призначеним списком; подавання для прохолодження лимонаду (кислоти).

З погляду етнографії цікавим стає чітко витримане протиставлення танцю й пісні. Дон Жуан і тут перевертає усе навпаки, піснею запрошуючи на побачення. І сегідилья, і фанданго, які виконують у сцені маскового балу, належать до творів, що виконуються під гітару, будучи водночас і танцем, і піснею. Як бачимо, слова до них додає лише Дон Жуан. До поетичного тексту фанданго було кілька вимог: він повинен був бути алегоричним, за стилем квітчастим.

Дон Жуан. У моїй країні рідній  
Єсть одна гора з кришталю,  
На горі тій, на шпилечку,  
Сяє замок з діамантів.  
Лихо моє, Анно!  
І росте посеред замку  
Квітка, в пуп'янку закрита,  
На пелюсточках у неї  
Не роса, а тверді перли (Українка, 1977:95),

співав єдиний гість Мавр під час балу, додаючи слова до мелодії танцю за старим звичаєм. Танцювався фанданго й сегідилья у парі, ритм прискорювався ближче до кінця. У батьковому домі зваблювана баламутним Дон Жуаном Анна почувається жертвою, що свідомо готується до зречення від своєї дівочої волі. Тому на горішньому поверсі галереї вдавано радісно танцює з усіма, а в півтемряві авансцени: «Анна падає в знесиллі на широкий ослін в альтанці» (Українка, 1977:103). Там де світло, панує етикет, правила, маски. Дон Жуан легко пристосовується до умов, але не соціуму, а декору, минулого, маскується під архітектуру, а вона задана в арабському стилі і закріплює природність, звичаєвим знаком якої стає арабський поклін – скріплення доторком серця, вуст і чола. Фанданго Дон

Жуана містить відсилання до художнього світу лицарських романів, де розквітають у саду любові дві троянди, дві рози. Звернімо увагу, що авторка зберігає назву, чужу сьогоднішній лексичній традиції, та весільних обрядів дворянства франко-романських країв та міфології звичаю русалій-розалій, описаних, зокрема, О. Веселовським («До поетики троянди») (Веселовскій, 1912:69). Пісня Дон Жуана протиставлена картині балу із домінантою танцю, тобто, задіюється етнографічний елемент звичаєвого рівня.

Грузинська етнографія залучена в текст «Камінного господаря» на позначення ставлення родини до предків, через осмислення поховального обряду. Цвинтар як місце дії залучається до сюжету двічі; на відміну від відомих обробок вічного сюжету, Леся Українка завершальну сцену покарання Дон Жуана статуєю Командора за зухвальство перемістила у мадридські покої, – змінивши тональність і смислове навантаження: скам'яніння видно лише у дзеркалі, коли побачиш своє відображення й зіставиш із тим, яке пам'ятаєш чи знаєш про себе, і для Лесиноного Дон Жуана це прикре життя у соціумі, а не смерть. Цвинтар, на мою думку, асоціюється скоріше із пам'яттю, із глибинами внутрішнього світу, із незреалізованими мріями; там викликають із забуття дві жінки – донна Анна й Долорес – мрію про палке земне кохання до забуття й повертають її лицаря Дон Жуана у життя, в Севілью; там, тільки на мадридському цвинтарі, Дон Жуан змушує дружину Командора наважитися «повоювати» із усім королівським двором, родиною вбитого чоловіка й етикетом за право любити за велінням серця й правити за велінням розуму. Тому цвинтар – це радше пам'ять. Ландшафтні картини цинтаря задаються драматургом двічі: *«Кладовище в Севільї. Пишині мавзолеї, білі постаті смутку, мармур між кипарисами, багато квітів тропічних, яскравих. Більше краси, ніж туги»*



(Українка, 1977:71); *«Кладовище в Мадриді. Пам'ятники переважно з темного каменю, суворого стилю. Збоку – гранітна каплиця стародавнього будування. Ні рослин, ні квітів»* (Українка, 1977:137). Вони антагоністичні. Другий опис цілком відповідає побаченому мною сучасному цвинтарю у Сурамі; камінні плити посеред трами, неподалік лавки, щоб посидіти в скорботі. Все ж, коли тверджу про вплив грузинських звичаїв, маю на увазі не тільки це, а й суворі вимоги до родини й близьких стосовно поведження після похорон – у час скорботи й жалоби. У драмі, прибувши до Мадриду, молода дружина страждає через траур, постійний у родині: *«Оселя Командора в Мадриді. Опочивальня донни Анни, велика, пишно, але в темних тонах убрана кімната. Високі вузькі вікна з балконами сягають сливе до підлоги, жалюзі на них закриті. Донна Анна у сивій з чорним пів-жалобній сукні сидить при столику, перебирає в скриньці коштовні прикраси у приміряє їх до себе, дивлячись у свічадо:*

Анна. Ох, ті жалоби! І коли їм край?

...

Я тільки

хотіла пригадати, скільки днів

я не була в жалобі з того часу,

як з вами одружилась (Українка, 1977:123-4).

Прикметно, що цю причину називає перешкодою закоханим до шлюбу Давид Гурамішвілі у поемі *«Поразка зими, перемога весни і клятва пастухів»* (Гурамішвілі, 2005:146-7). По всій території розселення грузинських племен виробилась складна й пишна обрядовість, що пов'язувала усю родину у часи поминок і вимагала виконання багатьох ритуальних обов'язків, один із яких чорний одяг жінок. Його часто подовгу носили як знак пам'яті й пошани до когось із близьких чи далеких родичів.

Не менш цікаві й зображення природних ландшафтів, серед яких жила і які мимоволі чи свідомо запам'ятовувала письменниця. Пригадуються її слова про згадки волинського пралісу, які супроводили творчий процес написання «Лісової пісні». Домінантними образами драми «Камінний господар» А. Гозенпуд називає камінь, гору і казковий замок (Гозенпуд, 1947:235). Вони ж цілком адекватно опишуть Грузію, тільки часто на її шпильях стоять монастирі. У Лесиній драмі замок скоріш за все алегорія; це сон Анни, що показує справжнє обличчя й дійсну її долю.

*Анна. Ет, так химери!.. Мариться мені  
якась гора стрімка та неприступна,  
на тій горі міцний, суворий замок,  
немов гніздо орлине... В тому замку  
принцеса молода... ніхто не може  
до неї досягнути на кручу...  
Вбиваються і лицарі, і коні,  
на гору добуваючись, і кров  
червоними стрічками оббиває  
підгір'я... (Українка, 1977:81)*

У листах Леся Українка писала про руїни замків на околицях реального Телаві.

Припускаю, що значний вплив на моделювання простору художнього твору мав біографічний матеріал побутового штибу, а саме побачені письменницею ландшафти із характерною забудовою. Вони могли навіть накладатися й протиставлятися. Для Імеретії та Кахетії характерні двоповерхові житлові будинки із візерунчастими галереями другого поверху, де й проживала родина чи приймала гостей. Леся Українка, яка кілька років проживала в Тифлісі (Тбілісі), Кутаїсі, Хоні, Телаві, мусила

вповні відчуті вигоди й незручності помешкань, адже могла спостерігати гори й руїни з балкона (лист до Г. Комарової із Телаві, 1909 (Косач-Кривинюк, 2006:137), надовго усамітнюватися (не знала грузинської, мало знайомих, все ж чужина), мало виходила через хворобу: «/.../ ходити по хаті можу, але недовго, на вулицю ж зовсім не виходжу від того часу, як приїхала сюди [Кутаїсі, 1912. – Р.Т.], хоча се не така вже біда, бо єсть у нас два балкони великі і я по цілих днях сиджу там, користаючи з прекрасної весняної погоди» (Косач-Кривинюк, 2006:853). Севільські та мадрридські покої персонажів драми «Камінний господар» подібні. У підбірках фотографій письменниці збереглася ще одна, на якій бачимо терасу на горішньому другому поверсі. Це світлина із будинком у Зеленому Гаю на Полтавщині, де часто літувала Леся Українка. Приваблюють око високі візерунчасті вікна, балкон відкритий. А саме перебування у Зеленому Гаю на час написання «Камінного господаря» – далека минувшість. На фотографії тих часів – стіжок свіжого сіна й письменниця в оточенні рідних та друзів; й обрамлення ріки, гаю, зелених левад. У книзі А. Гозенпуда вмішене фото із романтичним підписом «Вікно з кімнати Лесі Українки на хуторі Зелений Гай біля м.Гадяча на Полтавщині» (Гозенпуд, 1947:213). Розкішний вид і рамка із високих дерев, що затіняють і захищають вікно. Принаймні виявляється, що із вікна кімнати письменниці відкривалися широкі обрії та побачене могло милувати око. Для заміжньої донни Анна розкіш Севільї, як і веселі пісні Андалузії, уже недосяжні. Тут у Мадриді – строгі покої, жалюзі на вікнах й пута родинних обов'язків, виконання яких вимощує шлях до вершин престолу. Додається ще фактор чужини – і принесені Маріквітою китиці гранату нагадують, що буйний квітучий світ ледь приступний, до нього дотягається оком, фантазією, та він недосяжний тілесно, мало не віртуальний.

Спостерігаючи за географією переміщень дон Жуана, Л. Карбовська зауважила, що письменниця вказує на три міста – Кадікс, Севілью та Мадрид, що по-різному означають наближення й віддалення персонажів від свободи (Карбовська, 1998: 12-17). Центром цього символічного простору стає море, до якого найближче розміщена печера біля Кадікса. Там Долорес подарувала Дон Жуанові дозвіл повернутися до королівського двору і буллу про зняття усіх гріхів. Найдалі від моря перебуває Мадрид, в якому дон Жуан преобразився в Командора. Севілья розташована у центрі. Їдучи до місця праці чоловіка К. Квітки, Леся Українка теж піднімалася від моря у Батумі усе вище в гори Телаві чи Хоні, зупиняючись на якийсь час у розкішно-зеленому Кутаїсі.

Грузинські мотиви письменниці опираються на етнографічні елементи ландшафтного й побутового рівнів.

Творчість Лесі Українки, яка отримує критичну рецепцію екзотичної в контексті української драматургії, в полі творення смислів і значень розблоковує й етнографічний матеріал (побут, звичаї, ритуали) від скам'янілої однозначності до можливостей бути використаним як троп, що апроксиматично наближає до фіксації нових смислів.

### **Література:**

1. Альтанка // Словник української мови: В 11 т. – К., 1970-80. – т.1. – с.37. <http://sum.in.ua/s/aljtanka>
2. Веселовскій А. Женщина и старинныя теории любви. Изъ поэтики розы. – С.-Петербургъ, 1912
3. Гозенпуд А. Поетичний театр Лесі Українки (Драматичні твори Лесі Українки): Редактор О. Білецький / А. Гозенпуд. – К.: Мистецтво, 1947
4. Гурамшвілі Д. 300: Поезії / Ред. О. Баканідзе. – Тбілісі: В-во Тбіліського університету, 2005. – 260с. – (Інститут русис-

тики, слов'язнавства та міжкультурних комунікацій; Клуб «Україна»)

5. Карбовська Л. Міф та ритуал як елементи світоструктури // «Камінний господар» Лесі Українки та феномен середньовіччя / Ред. Я. Поліщук та А. Криловець. – Рівне: Перспектива, 1998
6. Косач-Кривинюк О.П. Леся Українка. Хронологія життя і творчості / Репринт. вид. Вс. ст. М. Г. Жулинського. – Луцьк: Волин. Обл. друк., 2006. – ХУІ с. + 928с. (Проект «Літературна скарбниця»).
7. Патіо // <http://uk.wikipedia.org/wiki/Патіо>
8. Українка Леся Зібр.тв.: У 12-ти т.– К.: Наукова думка, 1977. – Т.6.
9. Українка Леся Зібр.тв.: У 12-ти т. – К.: Наукова думка, 1978. – Т.11

## RAYA TKHORUK

### **Ethnography in the Textuality of Lesya Ukrainka's play *Caminnij Hospodar* (*Stone Sovereign*)**

#### Summary

The article deals with the elements of Spanish, Italian and Georgian ethnography and their traces in the dramatic text. They are of landscape (interior), moral and manners or custom levels. The author interprets their semantics in the play structure.

## СВІТЛАНА КОЧЕРГА

*Доктор філологічних наук, професор,  
Кримський гуманітарний університет  
(Ялта, Україна)*

### ГРУЗИНСЬКИЙ НАДТЕКСТ У ДРАМАТИЧНІЙ ПОЕМІ ЛЕСІ УКРАЇНКИ «ОРГІЯ»

Згідно з римською міфологією, у кожного куточка землі є свій добрий дух-охоронець, геній, що магічно поєднує інтелектуальні, духовні, емоційні явища з певним матеріальним середовищем. Культурософське розуміння того чи іншого топосу зумовлює пошуки його „душі”, у якій, за законами алхімії, синтезуються різні аспекти, причому одним з найважливіших складників цього ефемерного поняття стає реципієнт.

У сучасному літературознавстві інтерес до топосів зумовлений цілою парадигмою його численних функцій. Особливої уваги заслуговує літературна імагологія, тобто образи багатого світу, його країн та місць, своєрідність побуту жителів, культурних традицій. Дослідження спадщини Лесі Українки у вимірах геокультури, витоки якого сягають початку ХХ ст., нині видається особливо актуальним, адже творчість письменниці – це велика подорожня книга. «Павутинка мандрівна-летюча» – так називала Лесю Українку її подруга О. Кобилянська. Вважається, що світ жінки завжди зосереджений у домі, тоді як чоловіки, наділені комплексом Одиссея, самореалізуються у просторі бездомів'я. Однак Леся Українка не уподібнювалася до чоловіків навіть у своєму прагненні здійснити кругосвітню подорож. Перетинаючи паралелі і меридіани, вона відкривала для себе світ як свій великий дім. Міцно укорінена в батьківський край, який завжди був вершиною її прагнень і

аксіологічних пріоритетів, Леся Українка була відкрита до світу «іншого», з його мовою, історією та культурою.

На мапі мандрівок Лесі Українки особливе місце належить Грузії, з якою тісно пов'язані останні десять років її життя. Загальновідомо, що перебування Лесі Українки у Грузії відзначалось розквітом її таланту, справжнім творчим «зенітом». Без грузинського доробку (драми «Адвокат Мартіан», «Камінний господар», «Лісова пісня» та ін.) авторка не стала б тією Лесею Українкою, перед генієм якої схиляє голову світ. В одному з листів письменниця описала апогеї стану натхнення, які вона переживала у цьому краї: «Юрба образів не дає мені спати по ночах, мучить, як нова недуга, – отоді вже приходиться демон, лютіший над всі недуги, і наказує мені писати...» (Українка, 1979:394).

Парадоксально, але у творах Лесі Українки практично відсутній топос Грузії. Проте завдяки сучасним інноваційним дослідницьким методологіям пошук у цьому напрямку слід продовжити, зосередивши увагу на надтекстах письменниці. Пересмилення набутків в осягненні таємниць тексту запропонували постструктуралісти та семіотики. Сучасне літературознавство схиляється розуміти літературу як безмежну мережу, як «текст-що-ніколи-не-завершується». З часом дослідники починають шукати смислотворчу функцію не лише в тексті та міжтексті, але й поза текстом, у сферу, куди сягає своєрідна проєкція тексту, хоча це вже культурософське поле, у якому природно зростає роль інтерпретатора. На сьогодні термін «надтекст» залишається у дискусійному науковому полі. Передусім надтекстуальність – це смисловий простір читача. За визначенням О. Діброви, надтекст надбудовується над смисловою лінією тексту як додатковий простір, наповнюючи його власними смислами, що витікають зі змісту тексту; його можна назвати

семантичним зазором, який об'єктивно існує між поняттями автора і читача (Диброва, 1994:14-28). Важлива риса надтексту – його незапрограмованість. Інтерпретатор передусім прагне до реконструкції «прихованих», хоч алюзивно позначених символів, мотивів, інтертекстів, але у цьому багаторівневому дослідженні «надзв'язків» у багатомірному просторі, без будь-яких обмежень, відбувається нарощення смислу, що по суті є процесом несподіваним і непередбачуваним. Читач знаходить у тексті відомості з історії культури, літератури, релігії тощо та активізує їх за допомогою інтерактивного читання, збагачує своїми знаннями, причинно-наслідковими матрицями, в результаті чого інтелектуальна гра призводить до відкриттів нових сенсів. Ядром студій надтекстів останніх років стали дослідження топосних нашарувань художнього тексту. Фундамент сьогоденішньому розумінню надтексту в літературознавстві заклав визначний російський філолог В. Топоров, який вважав, що з надтекстом пов'язуються вищі смисли і цілі внаслідок текстуального прориву в сферу «символічного і провіденціального». Найбільшим його внеском у теорію літератури стало обґрунтування феномену «петербурзького тексту російської літератури», який беруть за основу ряд науковців, що продовжують вивчати локальні надтексти.

Послідовно і цілеспрямовано надтексти в літературознавстві студіювала авторитетний новосибірський вчений Н. Медніс. У її тлумаченні надтекст є ближчим до поняття «позатекстові зв'язки», який ввів Ю. Лотман і що охоплює широке поле спогадів, асоціацій, аналогів, емоційних реакцій, аналітичних оцінок і т. п. Це явище, за Н. Медніс, є «щось на зразок зібраної в пучок обумовленості, яка, з одного боку, висвічує поле позатексту, з іншого, – позначає точку поширення світла, стаючи, таким чином, двоспрямованою» (Куманецкий, 1990:18). Письменник



А. Бітов міркує з цього приводу: надтекст – це щось, що перевищує текст, не його від’ємник, не з нього вичитане, однак якимсь незрозумілим хвилюванням з ним скріплене, немов слід, невидима пам’ять про натхнення того, хто писав. Творення надтексту і зумовлює такий феномен як «насолоду від тексту» (Р. Барт), гру структурами та смислами, що вони спричинюють.

Понятійний апарат дослідників надтекстів включає термін «слід». За Ж. Деррідою, *слід* – це збереження відлуння іншого елементу, що звучав раніше; в той же час у новому середовищі вібрація цього відлуння руйнується. У праці «Грамотологія» вчений вказує: «Те, що є, завжди є слідом заміщення чогось відсутнього. Шукати ж заміщене припадає до безкінечності» (Деррида, 2000:49).

Метою цієї статті є пошук грузинського сліду в останньому завершеному шедевірі Лесі Українки – драматичній поемі «Оргія». Цей твір віддзеркалює комплекс культурософських ідей письменниці, містить підсумок її інтенсивних міркувань про колоніальне суспільство та громадянина-митця

Нерідко «Оргія» опиняється на маргінесах досліджень творів письменниці, написаних в Грузії. Про неї майже нема згадок в грузинському епістолярію Лесі Українки. Однак про особливості її створення промовисто свідчать авторські коментарі, залишені в листі до подруги О. Кобилянської, написаному 21.03. 1913 р. в Єгипті. Як стверджують текстологи, саме про «Оргію» йдеться у повідомленні про те, що письменниця «все докінчує, та ніяк не докінчить одної речі, початої ще дома літом» (Українка, 1979:456).

Очевидно, роботу над драмою письменниця розпочала в Кутаїсі. З часу служби К. Квітки у Грузії, подружжю довелося немало «тинятися якимсь табором по Кавказу». З нетерпінням Леся Українка очікувала обіцяного призначення чоловіка в Кутаїсі,

багато читала про історію цього міста, що сприяло передчуттю нових сильних вражень і творчих поштовхів. Вже перед першим переїздом у Кутаїсі, 15 вересня 1910 р. Леся Українка писала: «Се вже я буду у самісінькій Колхіді жити, бо саме Кутаїс і має бути те місце, де аргонавти золотого руна добували на річці Ріоні, що вдавнину звався «золотим», бо тоді там був золотий пісок (тепер його вже мало, тільки при самому усті). Там, кажуть, і тепер люди дуже люблять грецькі ймення, особливо Язон...» (Українка, 1979:318).

За твердженнями істориків, перша держава на території Грузії мала контакти з Давньою Грецією (яка нерідко служила джерелом художніх задумів письменниці). З іншого боку, давньогрецькі та римські автори не уявляли собі власну національну історію без урахування в ній ролі та місця Колхіди і її племен.

Вважається, що високорозвинуті поліси Колхіди були засновані місцевим населенням. Згідно з останніми археологічними дослідженнями, Кутаїсі стає відомим з 6 ст. до н. е. Назва міста згадується в поемі Аполлонія Родоського «Кутайя». Міфологічні джерела тісно пов'язали це місто з царем Аетом, батьком Медеї, яка переважно виступає у літературній творчості як відьма, братовбивця і дітовбивця. Щоправда, стереотипні уявлення про історію зганьбленої і проклятої жінки в наш час переосмислюються. Коли до Колхіди прибули аргонавти на чолі з Ясоном, Медея допомогла грецькому ватажкові здобути золоте руно та, втікши від переслідування, стала його дружиною. Ця міфологема не спонукала Лесю Українку до її творчої інтерпретації, але слід наголосити, що Ясон і Медея втікають власне у Коринф. І саме Коринф став місцем подій, що розгортаються у драматичній поемі «Оргія». Як стверджує Роберт Грейвс, Медея була єдиною з живих дітей Аета, законного спадкоємця ко-

ринфського трону, який він, переселившись до Колхіди, залишив Буну. Медея заявила свої права на трон, завдяки чому жителі Коринфа визнали Ясона царем. Однак роки Медеї у шлюбі з Ясоном не були безхмарними, і через десять років відчуження досягло апогею, що призвело до розлучення, яке супроводжувалося трагедією жертвування дітьми. До речі, від Медеї влада в Коринфі перейшла до Сізіфа – це ще один образ-архетип, слід якого постійно проявляється у творчості Лесі Українки, згадаймо, хоч би знаменитий вірш «*Contra spem spero*». Таким чином, якщо слід у творі є тим, що вже «апріорі» записано, то вибір місця для останньої драми Лесі Українки маркує міфологічний бінарний зв'язок двох топосів – Коринфу і Кутаїсі.

Певною мірою історичний розвиток цих міст також засвідчує суголосність. Леся Українка вибирає складний період в історії Коринфу. Як слушно узагальнює І. Руснак, «у поемі змальовано два протилежні світи: світ римської метрополії з її сумнівними цінностями і світ упокореної Еллади. Це час, коли Рим здобув повну політичну й економічну перемогу над Грецією, сюзерени почуваються на завойованій землі вільно і впевнено» (Руснак, 2001:126). Знаменитий давньогрецький поліс Коринф з його численними шедеврами культури у класичний період конкурував на рівних з Афінами. Але загарбницька політика Римської імперії знівечила колишню його славу. Зокрема 146 р. до н. е. Коринф був вщент зруйнований римлянами. Відомий дослідник античної культури К. Куманецький наводить приклади того, як римляни грабували грецькі міста задля прикрашення своїх осель. Приміром, Муммій Ахаїк, що зруйнував Коринф, «наповнив Рим шедеврами грецького мистецтва» (Куманецький, 1990: 208). Пізніше, за велінням Цезаря, місто почало відбудовуватись, хоча в ньому збиралося чимало асоціальних мігрантів. Якщо взяти Колхіду, то для неї період римського

панування також став часом занепаду. Гніт римської влади ставив у важке становище місцеве населення, міста втрачають свої привілеї, політична єдність початку елліністичного періоду остаточно зникає, а роздрібнення країни сприяє державній деградації. Поступово Колхідське царство перетворилося в провінцію, якою керував римський легат.

Однак не тільки цей глибинний пласт трагедії колонізації дозволяє простежити слід Грузії у надтексті «Оргії». Локалізація актуальної проблематики в хронотопі давноминулого – характерна прикмета художнього мислення Лесі Українки. «Геніальність, – як зауважує Р. Задеснянський, – полягає в умінню в окремому, частковому, обмеженому в часі і просторі – спостерегти і плястично та яскраво показати іншим загальне, важливе, і показати його так, що воно виростає з терену і доби у вічність» (Задеснянський, 1963:141). Обраний авторкою часовий вимір спонукає інтелектуальну проекцію в континуум тогочасного становища народів під владою Російської імперії. Відтак читач приречений у вузлі ідейних суперечок твору побачити інше соціальне середовище, з його домінантами тлумачень історії. «Звичайно, – зазначає В. Агеєва в монографії «Поетеса зламу століть», – паралель між завойованим Корінфом і колоніальною Україною тут більш ніж прозора» (Агеєва, 2001: 72). Власне, українські реалії та гострі проблеми національної самосвідомості стають фокусом образного світу «Оргії» Лесі Українки. Цю особливість тексту плідно вивчають сучасні дослідники Л. Демська-Будзуляк, Л. Масенко, О. Забужко, Т. Мейзерська, О. Турган, Р. Тхорук та багато ін. Колоніальний код «Оргії», безперечно, є універсальним, та все ж у пошуках грузинського сліду варто звернути увагу на ті враження, які отримала Леся Українка в Грузії. Тут письменниця констатувала «багато руїн», які свідчили «про колишню велику історію». Її пригнічувало гостре

відчуття зубожіння щедро обдарованої природою країни. «Видно якийсь глибокий занепад економічний, – читаємо в одному з листів письменниці, – він просто в очі б'є, без жадної статистики, а країна гарна і тепла і колись неначе була багатою» (Українка, 1979:271). Леся Українка через погляди і вчинки героїв «Оргії» Антея, Федона, Хілона висловлює певність, що колоніальна залежність призводить не тільки до економічного опустошення, але й деморалізації інтелігенції. Єдиною формою спротиву в такій ситуації служить духовна стійкість тієї частини еліти, в якій сконцентровані життєдайні сили для збереження національної пам'яті, гідності та нарощення потенціалу для відродження у перспективі.

Отже, грузинський надтекст драматичної поеми «Оргії» яскраво проявляється у паратексті. Загальноприйнятою є теза, що суспільне тло конфлікту останнього твору Лесі Українки є дворівневим. Центральна геокультурна опозиція «Коринф/Рим» містить відлуння історичного протистояння «Колхіда/Рим», яке є складником софіосфери грузинського народу, посеред якого і народився задум «Оргії». Натомість у підтексті конфлікту виразно прочитується конфлікт «Україна/Москва», що доповнює надтекст «Грузія/Москва», і хоч вібрація останнього завуальована, але він безсумнівно має місце у культурній матриці аксіологічних опозицій тексту.

Окремої уваги заслуговує мистецьке багатоголосся «Оргії». Основні його герої – співець і танцівниця. Досягнення у цих видах мистецтва стали безцінним внеском грузинського народу у світову скарбницю культури. Антеєва ліра, яку небезпідставно зіставляють з українською бандурою, алюзивно зближається і з грузинською пандурою. Танок Неріси, котра у нестямі граційного ритму нагадує менаду, одну з міфічних безумних супутниць Діоніса, немов уособлює скульптура невідомого автора

«Менада, що танцює» (III ст.), яка зберігається у Національному музеї Грузії. Ці та інші факти видаються нитками клубка Аріадни, який повинні розплутати науковці нового покоління.

### **Література:**

1. Агеєва В. Поетеса зламу століть : творчість Лесі Українки в постмодерній інтерпретації / В. Агеєва. – К. : Либідь, 2001
2. Деррида Ж. О граматологии / Жак Деррида; [пер. с франц. Н. Автономовой]. – М. : Ad Marginem, 2000
3. Диброва Е. И. О филологическом истолковании текста / Семантика языковых единиц. Ч. IV. // Е. И. Диброва. – М., 1994
4. Задеснянський Р. Творчість Лесі Українки. Критичні нариси / Р. Задеснянський. – Вид. 2-е, доп. – Мюнхен: Вид-во «Українська критична думка», 1963
5. Куманецкий К. История культуры Древней Греции и Рима / Казимеж Куманецкий; [пер. с польск. В. К. Ронина]. – М.: Высшая школа, 1990. – 456 с.
6. Меднис Н. Е. Сверхтексты в русской литературе. Учебное пособие. / Н. Е. Меднис. – Новосибирск, 2003
7. Руснак І. Є. Проблеми культурного колоніалізму в драматичній поемі Лесі Українки «Оргія» / І. Є. Руснак // Вісник Житомирського держ. ун-ту ім. І. Франка. – 2001
8. Українка Леся. Листи (1903–1913) / Леся Українка // Збір. творів: у 12 т. – К. : Наукова думка, 1979. – Т. 12

SVITLANA KOCHERGA

**Georgian Supertext in Lesia Ukrainka's Dramatic poem "Orgy"**

Summary

The article for the first time proposes the analysis of Lesya Ukrainka's dramatic poem "Orgy" in the light of supertext theory. It also discusses the main directions of the search of Georgian mark on the basis of "Orgy's" paratext involvement in the conflict matrix of the creative work.

## ТЕРЕЗА ЛЕВЧУК

*Кандидат філологічних наук, докторант,  
Східноєвропейський національний  
університет імені Лесі Українки  
(Луцьк, Україна)*

### ПОЕТИКА «ГРУЗИНСЬКИХ» ТЕКСТІВ ЛЕСІ УКРАЇНКИ

Леся Українку пов'язують із Грузією десять важких, але плідних років. На кавказькій землі були написані вершинні драматичні твори: фантастична поема «Осіньна казка», драматичні поеми «На полі крові», «Адвокат Мартіан», «Орфееве чудо», «Оргія», драма «Камінний господар», драматичний етюд «Йоганна, жінка Хусова», драма-феєрія «Лісова пісня», віршовані та прозові твори. У факті впливу на створення цих творів важко стверджувати чи заперечувати вплив середовища. Безпосереднього впливу ми не простежимо, однак, перебування в чужій країні породжувало гострі ностальгічні переживання. Хто знає, чи створила б Леся Українка «Лісову пісню», коли б не «затужила за волинськими лісами», коли б не чуже оточення величної, але далекої від поліської природи. Високі засніжені гори величчю суголосні тим моральним вершинам, яких досягали герої Лесиних драм.

У Грузії Леся Українка проживала серед могутніх кавказьких гір, засніжених кряжів та вершин, про які неодноразово захоплено відгукувалася в листах. Чарівність природи поєднувалася з красою архітектурних пам'яток, переважно мальовничих руїн, фактів давньої культури. Цей естетичний природно-культурний комплекс дисонував із побутовою буденністю. У листі до Г. Комарової Леся Українка писала: «„Проза життя“ тут здобувається тяжко, зате поезію і здобувати не треба, сама оточає навколо; от з моєї хати видко весь Дагестан, величний

192



білоголовий кряж, він далеко, верстов за сорок, але в ясні дні й місячні ночі він присувається так близько, що аж страшно робиться, він тоді, наче привид новоствореного світу, здається легшим від хмар і прозорішим від льоду... По другий бік у нас Гамборські гори, теж чималі, але проти Дагестану – то вже ідилія. В самому Телаві багато руїн старосвітських (це колись була столиця царів Кахетії), посеред міста ціле замчище з вежами, зубчастими мурами, воно мені нагадує Луцький замок і моє «отрочество»... І в кождім куточку міста є своя руїна – то давня каплиця, то церква сторожова» (лист від 23 березня 1909 року) (Українка, 1977-1979:276).

У цитованому листі звучить виразний доказ емоційного зближення рідної та чужої країни у свідомості письменниці, хоча в тривалих подорожах Лесі Українки поняття «доми» розмивалося, постійно трансформуючись (*дома* – поліський варіант слова *домівка*). Із написаних у Грузії прозових творів, що поєднали рідні та інонаціональні мотиви, вирізняється «оповідання з життя волинського Полісся» «Приязнь». Чужорідне оточення й у цьому випадку актуалізувало спогади.

Якщо звернутися до драматичних творів грузинського періоду, то всі вони так чи інакше містять відгомін природно-культурного оточення, а подекуди й біографічних фактів.

Леся Українка, яка бачила різні гори (Крим, Карпати, Апеніни) та вежі, можливо здавна виношувала у творчій уяві ідею замку на високій горі, але зреалізувала її саме під час перебування серед гір Кавказу. Вигляд кавказьких гір дозволив цій ідеї потужно втілитись у драматичних творах «Осіньна казка» та «Камінний господар» в образах вежі на скляній горі та орлиного гнізда відповідно. Мотив гірських вершин відгукується й у «Лісовій пісні», у звабленні Мавки Перелесником: «*Линьмо, линьмо в гори!*»

Взагалі підняття у гори є символічною дією піднесення, звеличення над буденністю. Гори ближче до Бога.

Аналізові названих драматичних творів Лесі Українки грузинського періоду присвячено чимало розвідок. Зупинюся на віршах цих років. У Грузії Лесею Українкою були написані поезії «Що дасть нам силу?», «Було се за часів святої Германдади...», «Я знала те, що будуть сльози, мука», «О не кори мене, любий, за мрії про славу...», «Ой не зникли золотії терни...», «Коли дивлюсь глибоко в любі очі», «Музині химери», «Князь Володимир за Дніпром...», цикл «Пісні з кладовища».

Звісно, ці твори різні за тематикою та художніми особливостями. Однак, якщо розглянути поетологічний рівень творів уважніше, можна простежити інтертекстуальні лінії, у тому числі й пов'язані з місцем проживання.

Однією з найтрагічніших є поезія «Дочка Іефая». Вірш написано в Тифлісі 1904 року. Очевидно асоціації, викликані горами Кавказу, реалізувалися в поетичних описах:

*Пусти мене, мій батеньку, на гори,  
де ряст весняний золотом жаріє,  
де вітер цвіт з мигдалі обсипає,  
хай він мене дощем рожевим скропить,  
оплаче цвітом молодість мою (Українка, 1977-1979:303).*

В основу поезії лягла біблійна легенда про необачного суддю й полководця, який пообіцяв у разі перемоги принести в жертву першого, хто вийде з воріт його дому. Назустріч переможцям вийшла донька Іефая. Батько стримав слово. Покірна, як і більшість старозавітніх жінок, але водночас мужня й горда, молода дівчина проситься у гори попрощатися зі світом. Справді, коли піднятися угору все здається інакшим, більше простору, світла,

зір сягає не видних знизу обширів. Поезія вражає високою просвітленою трагічністю, яка реалізується у довершеній формі. Радісного оксиморонного звучання додає передсмертному монологу буйна кольористика весняної пори. В унісон з природою дівчата не слізьми, а піснями пом'януть веселе дівування. Відсутність образи звучить і в пестливому зверненні до батька. Фраза «*Пусти мене, мій батеньку, на гори*» повторюється у вірші чотири рази в анафоричному положенні. Повторюючись, звертання об'єднує у певному зіставленні окремі частини вірша та приводить до взаємодії асоціативні поля, що утворюються навколо цих частин. Рядок-звернення до батька починає першу, третю, шосту та восьму строфу. Усі вони представляють різні емоційні стани та образні картини. Перша строфа (цитована вище) представляє собою своєрідну експозицію майбутньої трагедії, описується краса гір, порослих рослинами у весняному цвітінні; третя строфа є зав'язкою ліричного сюжету – героїня збирає дівчат, подруг своєю юності, щоб ті розділили з нею хвилини найважчого випробування; шоста строфа містить у собі кульмінаційний момент – момент усвідомлення власної участі та життєвої ролі («*з гір прийду мовчазна і покірна*»); і нарешті восьма – виконує функцію розв'язки, яку можна було б поставити на місце прологу, у ній звучить умова («*якщо ти хочеш*») майбутньої офіри. Таким чином Леся Українка виокремлює емоційно навантаженні частини поезії, розгортаючи перед нами трагедію особистості.

Вірш справді виходить за межі лірики, він насичений драматизмом не тільки на рівні тональності, але й у композиційному вирішенні. Драматичні елементи трапляються у багатьох ліричних творах Лесі Українки на рівні емоційної напруги, діалогів, відтворення внутрішнього конфлікту ліричного героя, на рівні циклізації творів, коли розгортається сюжет емоційного життя.

Леся Українка неодноразово зізнавалася у домінуванні ліричного – «пристрасного елемента» – у власному художньому світосприйнятті, однак очевидним є прагнення до вироблення драматичного хисту. Власне у драматургії й постав найповніше письменницький талант Лесі Українки, але формувався він упродовж ліричної творчості.

Вірш «Дочка Ісфая» навіть на формально-віршувальному рівні має ознаки драми, зокрема використаний поетесою п'ятистопний білий ямб – традиційний розмір світових драматичних поем. До такої ритмомелодійної інструментовки вдалася Леся Українка й вірші «Я знала те, що будуть сльози, мука», написаним напередодні «Дочки Ісфая» у Тифлісі. Поезія продовжує магістральну для Лесі Українки тему творчості. Цей мотив еволюціонує: романтизм юного «*може пісня полине*» змінилося утвердженням слова-кричі, згодом усвідомленням титанічної праці і трансформувалося в інтуїтивно віднайдене розуміння природи творчості як «теургійного акту переживання надлюдського» (Н. Малютіна). Усвідомлення ірраціональності творчості прочитується в драматичних творах, але започатковується в поезіях 90-х років. У них вона випитує шлях:

*Безжалісна музо, куди ти мене завела?*

*Навіщо ти очі мені осліпила згубливим промінням своїм?*  
(Українка, 1977-1979:147).

Цитований вірш «Ave regina!» написаний 1896 року. Упродовж двох років створено низку віршів, які торкаються насамперед проблем творчості – від хрестоматійно-програмного «Слово, чому ти не твердая криця...» до біблійно-філософського «Ave regina!» Від циклу «Сім струн» через цикл «Ритмів» до поезій 90-х років тема творчої особистості поглиблюється у плані філософського осмислення покликання митця. Від драматизму відбувається перехід до трагедійності. У віршах 90-х

років роздуми письменниці незмінно супроводжує образ музи. Діалог із собою змінюється розмовою з музою, яка виступає квінтесенцією самої авторки. Поезії цього періоду фіксують вагання, пошуки, суперечки. Структура ліричного *Я* ускладнюється. Розподіл *Я* на ліричну героїню та музу символізує внутрішнє роздвоєння, сумніви, духовну боротьбу з собою. Змінюється якість творчої настанови: муза трактується як ірраціональне іманентне начало таланту.

У грузинські роки Леся Українка знову повертається до образу музи, вже в іронічному ключі вона пише вірш-діалог «Музині химери». Поет сперечається з музою про необхідність її присутності у власному житті, вказує на те, що це романтичний пережиток, ображає музу й та покидає його, але потім повертається навіть без перепрошення. Кого вже обрали музи, до того вони й будуть прилітати, хоче він цього, чи ні. А музи живуть же у горах.

З року в рік провідні образи лірики Лесі Українки еволюціонують, поглиблюється їх психологічного навантаження. Як-от улюблені образи квітів. Г. Левченко у дослідженні сецесійного квіткового стилю ліричних творів письменниці прийшла до висновку, що «найрізноманітніші прояви життя людської душі у поетичному всесвіті Лесі Українки набувають вигляду квітів: і почуття, і думки, і мрії, і художня творчість» (Левченко, 2012: 25).

У поезіях, написаних у Грузії, квіткова тема знайшла своє продовження в образі золотих тернів (поезії «О, не кори мене, любий за мрії про славу» та «Ой не зникли золоті терни»). Культурологічна символіка терну в європейській традиції має виразний християнський контекст, символізуючи життєві страждання і муки, які представляє покладений на голову Христа терновий вінок, розширяючись до символу важких життєвих випробувань. У поезіях Лесі Українки епітет *золоті* привносить

в образ оксиморонне звучання: муки творчості увінчуються золотим але терновим вінком. Вірш «Ой не зникли золотії терни» є своєрідною відповіддю на риторичні питання попереднього. Засоби народнопісенної поетики (зачин *ой*, нестягнена форма прикметника, звертання до сонця та серця, розмір п'яти-та тристопного хореза з римуванням парних рядків) виконують функцію не фольклорної стилізації, а справляють враження барокового орнаменту. Фольклорний шарм остаточно розвіює прикінцевий образ *кривавих квітів*, тобто душевних мук, з яких і народжується творчість. Порівняймо з «Ave regina!»: «*Ти квітами серця мого дорогу собі устелила / І кров'ю його ти окреслила шати свої*» (Українка, 1977-1979:147).

Образ квітів урочих – творчих поривань – основа триптиха «Коли дивлюсь глибоко в любі очі». Твір позначений притаманним Леся Українці мистецьким синтезом. У вірші використано традиційні для поетеси умовні форми, забезпеченні сполучником умови *якби* та майбутнім часом дієслова з часткою *б*. У ранній ліриці модальні форми виражали почуття невпевненості («*може, квіти зійдуть*»). Лірична героїня «грузинських» віршів визнає поезію у власній душі, але сумнівається в достойності її художнього вираження: «*а на устах слова, але не тії*». Творення словом Леся Українка порівнює з майстерністю музики та живопису, відповідно друга та третя частини триптиху розкривають ці паралелі. Поетеса визнає власну неспроможність мистецького втілення душевних поривань, і саме цей вічний творчий сумнів засвідчує сформований рівень відповідальності митця.

Мотив творчості звучить й у вірші «Дочка Ієфая», здавалося б такого далекого від цієї теми. Роздуми про фізичну смерть та про безсмертя творчості, поезії, пісні, які знаходять вияв ув аналізованому творі, хвилювали поетесу постійно, тому вірш на біблійний сюжет звучить так виразно суб'єктивно:

Хай я сама сирій землі належу, –  
віддай мене тому, кому обрїк, –  
а те, що я на горах заспїваю,  
належить сонцю, вітрові й весні,  
кров кане в землю, а воно хай лине...

(Українка, 1977-1979:303).

Думка про те, що тіло смертне, але вічне витворене духом людини, потім повториться у геніальному монолозі Мавки «*О, не журися за тіло!*».

До мотиву вічності творіння додається тема приречення митця, переважно генія. Ця приреченість відізначалася двократним повтором «*так м у с и т ь бути*» у поезії «Я знала те, що будуть сльози, мука».

Джордж Бернард Шоу сказав: «Геній робить те, що повинен; талант – те, що може». Відповідно, геній підвладний завданню, яке ставить собі його творчість. Відомий генетик і автор глибокої праці про геніїв Володимир Ефроїмсон впевнений, що ця формула «припускає рокову приреченість генія, його безвихідь у підпорядкуванні власній творчості, невідворотність напруження ним всіх своїх сил для досягнення поставленої мети...» (Ефроїмсон, 2002:23).

Леся Українка тяжко відвойовувала кожену годину праці. Останнє десятиліття її життя – це фізичні страждання, але й час творчого піднесення, період, коли вона створила шедеври світової літератури. І зробила вона це у горах Грузії, ближче до сонця.

## Література:

1. Левченко Г. Д. Квітковий стиль та уламки орфічного міфу в ліриці Лесі Українки / Г. Д. Левченко // Слово і час. – 2012. – № 2
2. Українка Леся. Зібрання творів у дванадцяти томах / Леся Українка. – К. : Наук. думка, 1977-1979.
3. Эфроимсон В. П. Генетика гениальности / В. П. Эфроимсон. – М. : Тайдекс Ко, 2002

TEREZA LEVCHUK

## The Poetics of Lesya Ukrainka's 'Georgian' Texts

### Summary

Lesya Ukrainka's culminant dramatic works, (including a fairy-drama 'Forest Song', some prosaic and poetic texts) were created in Georgia. On the Caucasian land such poems as 'What will Give us Strength?', 'It was in the Times of Holy Hermandada ...', 'I Knew that there would be Tears and Anguish', 'Oh, do not Upbraid me, my Dear, for Dreams of Glory ...', 'Oh, the Golden Thorns haven't Disappeared yet...', 'When I look Deep in Beloved Eyes', 'Muse's Chimeras', 'Prince Vladimir beyond the Dnieper ...', as well as the cycle 'Songs from the Cemetery' were written. The above-mentioned works have different themes and artistic features. The poetological analysis of these works allowed us to retrace intertextual lines, including those related to the place of residence. In many texts, the poet continues to develop the leading motifs of her creativity such a theme of vocation of the artist and the sufferings of creation. The poems of the Georgian period include a substantial element of drama.



**ЮЛІЯ ЛЕВЧУК**

*Аспірант, Східноєвропейський національний  
університет імені Лесі Українки  
(Луцьк, Україна)*

## **ДРАМАТИЧНИЙ ДІАЛОГ У ТВОРЧОСТІ ЛЕСІ УКРАЇНКИ**

Відомий французький семіотик Ц. Годоров, аналізуючи праці Бланшо, говорить, що питання жанру зараз виглядає досить абсурдно, адже саме поняття уже давно зруйновано. Проте, все ж таки згодом зауважує: «... зникли не жанри `взагалі“, а жанри-минулого, і їх замінили інші. Говорять вже не про поезію і прозу, свідчення і вимисел, а про роман і оповідання, наративне й дискурсивне, діалог і щоденник» (Шеффер, 2010:24). Тобто дослідник вважає, що кожне нове покоління письменників просто порушує правила і закони письма (художнього), цим самим стимулюючи прогрес літератури. Крім цього, Годоров висуває таку гіпотезу: «Новий жанр завжди є трансформацією одного чи кількох старих жанрів: через інверсію, через переміщення, через комбінування [...] Ніколи не було літератури без жанрів, це – система, що переживає безперервну трансформацію і питання походження не може, в історичному плані, вийти за межі сфери самих жанрів: у часі немає “до” для жанрів» (Шеффер, 2010:25).

Творчість Лесі Українки на рубежі століть та у першому десятилітті ХХ ст. характеризувалась оновленням жанрів як таких та пошуком нових жанрових визначень, які, можливо, і були представлені раніше, однак не у такій формі. Заслугою письменниці є введення в обіг таких жанрів як драматична поема і сцена, драматичний діалог та етюд та ін. Проте поетеса сама неодноразово «плуталась» у жанрових дефініціях (про це ми ведемо мову у статті «Драматичний етюд: до проблеми жанру»

(Левчук, 2012: 81-87), що свідчить про сумніви, а, можливо, і певну байдужість до жанрових визначень своїх творів (з огляду на те, що деякі із них залишилися загалом без родо-жанрового означення).

Ще з часів Аристотеля велике значення мала таксонометричність у визначенні жанру, тобто його залежність від обсягу тексту. В умовах розвитку когнітивного літературознавства, така кількісна характеристика перестала відігравати провідну роль, оскільки масштаб висловленої думки може значно перевищувати об'єм тексту (Бовсунівська, 2010:18). Особливо це стосується драматичних творів Лесі Українки, значна частина яких мають досить компактні розміри, проте в той же час концептуальне наповнення цих творів легко можна корелювати із великими епічними полотнами. Однак, ми все ж не будемо категорично відходити від значення таксонометричності, оскільки розмір тексту все ж є певною мірою важливим. Безперечно, є різниця між твором об'ємним, що має розгалужений сюжет і детально розтлумачені ситуації, проблеми і вчинки, і твором порівняно коротким, але таким, що вимагає співтворчості від читача (потрібно домислювати самостійно подальший розвиток сюжету або ж загалом розтлумачити натяки, які зміг зробити автор з огляду на обмежені текстові виміри).

Не можна оминати увагою і той факт, що Леся Українка писала в період зламу століть. За словами Т. Бовсунівської, «кінець XIX – початок XX, так само і кінець XX – початок XXI ст. є своєрідними точками біфуркації. Досягнувши такої точки, суперечність між прагненням утримувати стійкість (існуючі превалюючі жанрові канони) і порушуюючим цю стійкість впливом зовнішнього естетичного фактора неподібності, протиставності чи навіть тавтологічності, досягає апогею» (Бовсунівська, 2010: 50). Рубіж століть – це період змін і революцій у суспільстві,

202

переоцінки цінностей, реорганізації моральних штампів. Точно така ж ситуація відбувається і в літературі: змінюється загалом погляд на писемне мистецтво, змінюється його форма, зміст, функції, а отже, і жанри. Леся Українка, відчуваючи віяння свого часу, теж зробила певну революцію в літературі, оновивши її перш за все у жанровому аспекті. Значна кількість жанрових визначень в українській літературі була сформована саме цією письменницею у різний спосіб: шляхом індивідуального авторського мислення, через інтерпретацію з європейських літератур або ж з огляду на традицію того чи іншого жанру у світовій літературі загалом. Ми не можемо сказати, що в царині малих драматичних жанрів Леся Українка була першою у своїй літературі. Ми уже згадували про «маленькі трагедії» О. Пушкіна і «драми в одній дії» І. Франка (Левчук, 2012: 81-87). Однак на відміну від її попередників, Леся активно працювала у жанрі малого драматичного твору. Про це свідчить той факт, що більша частина її драматургії – це етюди, діалоги та сцени. Очевидно, це уже закономірність творчості, суть якої серед інших проблем цього дослідження ми намагатимемось з'ясувати.

Літературознавча енциклопедія під визначенням «драматичний етюд», вказуючи твори Лесі Українки, зазначає «Айшу та Мохаммеда» (1907) і «Прощання» (1896). Однак перший із цих творів сама авторка означила інакше – «діалог». «Прощання» ж – твір, що загалом залишився без жанрового визначення. Ми уже з'ясовували деякі суперечності у прикладах, наведених у літературознавчій енциклопедії (Левчук, 2012:82), що стосуються драматичних творів Лесі Українки. Спробуємо з'ясувати причину такого неоднозначного трактування жанрів у творчості письменниці, крім того розмежувати жанр драматичного діалогу та сцени. Чи справді між цими дефініціями існує чітка межа?

Явище діалогу дуже давнє за своєю історією. Якщо бути точним і дотримуватись енциклопедичного визначення, то «діалог – форма усної комунікації, учасники якої обмінюються низкою реплік-висловлень, що здебільшого мають вигляд неповних, еліптичних речень простої будови, супроводжуються експресивною інтонацією та мімікою, забезпечують розуміння обговорюваного» (Літературознавча енциклопедія I, 2007:287). Отже, першопочатково діалог – це явище комунікативне, основна функція якого обмінюватись інформацією. До речі, сама Леся Українка так і визначала жанри своїх творів – діалоги, а не драматичні діалоги. Щодо літературного жанру діалогу, то тут традиція не менш давня. Елементи діалогу присутні майже у всіх давніх текстах, а філософи античності (Платон, Аристотель, Сократ та ін.) будували свої трактати саме як діалоги (суперечки). Тенденція будувати твори як розмову між двома персонажами зберігалася досить довго, а в українській літературі майже до ХІХ ст., зокрема, у творчості Г. Сковороди. Його «розмови» відрізняються глибиною розкриття морально-етичної проблеми і багатством думки. Тому, можемо стверджувати, що діалог як жанр – явище в першу чергу філософського плану, не тільки тому, що виникло у сфері античної філософії, а й тому, що характер цього жанру вимагає активної інтелектуальної роботи.

Повернувшись до діалогу як комунікативного явища, слід звернути увагу на думки М. Бахтіна про те, що свідомість присутня у тому випадку, коли є дві свідомості, тобто є можливість співпраці, комунікації цих свідомостей (Бахтин, 1963:364). У тому разі, коли комуніканти порозумілись, виникає спільне комунікативне поле. Якщо ж навпаки мовці не знаходять спільної мови, то з'являються бінарні опозиції, що зумовлюють собою конфлікт і певні трагічні чи драматичні події. Такого типу бінарні опозиції зазвичай лежать в основі драматичних діалогів

Лесі Українки. За нашим твердженням творів із таким жанровим визначенням у поетеси чотири, а саме: «Прощання» (1896), «Три хвилини» (1905), «В дому роботи, в країні неволі» (1906), «Айша і Мохаммед» (1907).

Твір Лесі Українки «Прощання» є раннім її драматичним твором. Крім цього діалог збігається у часі з написанням «Блакитної троянди» (1896), що проливає світло на його проблематику. Тему кохання, яке не має майбутнього, бачимо в обох творах, щоправда аспекти відрізняються. Віковий аспект у стосунках хлопця і дівчини став стрижневим у діалозі «Прощання». Очевидно, ця проблема турбувала письменницю і, залишившись поза увагою у «Блакитній троянді», втілилась у новому творі. Оскільки, як ми уже згадували, цей діалог є раннім драматичним твором, то і жанрового визначення письменниця не обрала, вважаючи твір скоріше якимось схематичним начерком, неважливою імпровізацією. Твір практично не має дії як такої, базується більшою мірою на розмові двох персонажів, Хлопця і Дівчини (типовий для Лесі Українки спосіб зіткнення протилежних поглядів). Проте явного протистояння між персонажами немає: Хлопець любить Дівчину, а вона – його. Проблема полягає не в тому, що герої відстоюють свої точки зору і не можуть дійти спільної думки. Драматизм цього твору можна пояснити тим, що Дівчина набагато глибше, точніше може оцінити складність ситуації, в якій вони обоє опинилися. Уже з перших реплік стає помітно, що між героями є якесь певне приховане напруження, яке, наприклад, Дівчина не хоче визнати: *«Тобі здається. Чого ж би я мала бути сумна?»* [59, III, 112]. Проте, насправді ця репліка означає *«Так, я дуже сумна, навіть роздратована!»*. Хлопець майже відразу дає зрозуміти читачеві, в чому полягає суть протистояння між героями, говорячи наступні слова: *«... Тільки мені здається, що ти от-от почнеш говорити оті свої*

речі, що я так не люблю слухати. [...] Ти знаєш... ну, що ніби ти мусиш збайдужіти мені колись...» [59, III, 112]. Спочатку читачеві може здатися, що така думка є типовою для кожної закоханої дівчини, і варто лише хлопцеві ще раз повторити слова кохання, як вона заспокоїться. Проте у цьому творі все не так. Далі ми дізнаємося про те, що портрет коханої дівчини Хлопець не ставить на столі, а ховає у шухляді, пояснюючи це так: *«Не ставлю через те, що боюсь профанації. Там є твій напис. Ти пам'ятаєш, що ти мені написала?»* [59, III, 113]. Можливо, напис був досить інтимним, але з огляду на те, що ці молоді люди все-таки у ХІХ столітті, важко здогадатися, що Дівчина могла написати такого, що викличе осуд оточуючих, до речі Хлопець про це відверто говорить: *«Якби мій найліпший друг дозволив собі якийсь жарт про тебе, я б його скинув зо сходів»* [59, III, 114]. Згодом Дівчина сама відкриває нам той камінь спотикання, який став причиною так би мовити тріщини у їх стосунках. Виявляється Дівчина старша від свого обранця на п'ять років. Очевидно, і напис на портреті теж був пов'язаний із її віком, власне тому Хлопець не хотів показувати його друзям, адже ті не зрозуміли б його, як не зрозумів би будь-хто у ХІХ столітті. Можливо, ситуація не була б настільки напруженою, якби не портрет іншої дівчини, що стояв на столі, обрамлений квітами. Та дівчина виявилась молодшою, якраз такого віку, як потрібно юнакові (за мірками тогочасного суспільства).

Дівчина розпитує Хлопця про ту іншу, із портрета, аналізуючи при цьому ситуацію. Вона прекрасно розуміє, що юнак рано чи пізно втратить інтерес до неї, по-перше, через те, що її краса швидше згасне, по-друге, через те, що їхні погляди надто віддалені. Дівчина припускає, очевидно, ще й той момент, що їхні стосунки можуть зазнати краху через суспільні погляди,

адже рідні Хлопця, мабуть, не будуть в захваті від такої партії сина і волітимуть бачити когось іншого на її місці (хоча б дівчину із портрета). До того ж, Хлопець вперто відмовляється хоч якось проаналізувати цю ситуацію, на що героїня роздратовано вигукує: *«Так, правда, не треба прикладів, аналізу, нічого не треба!»* [59, III, 124]. Їй боляче розуміти, що її коханий зовсім не задумується над тим, які наслідки можуть мати їхні стосунки. Здавалося б, маленька деталь – захована фотографія і пафосний вислів *«Не кожні очі гідні читати той напис»* [59, III, 114] (під яким герой всього лише ховає своє боягузтво), але наскільки проникливо зрозуміла його Дівчина. Саме тому вона хоче розірвати стосунки зараз (власне тому твір має таку назву), аби уникнути вдвічі страшнішого удару потім. Він кличе її заміж, але вона розуміє, що цей шлюб приречений. Вона мудра і далекоглядна, можливо, занадто сильною прониклива. Саме через цю свою проникливість і постійні роздуми та аналіз Дівчина заявляє, що *«Далеко краще бути дитиною довіку»* [59, III, 123], адже дитяча безпосередність дає змогу насолоджуватись кожною миттю без будь-яких обтяжень і поганих передчуттів. Отож, перд нами розгорнулася ціла низка драматичних протистоянь, втілених у лаконічному жанрі драматичного діалогу. Наскільки багато вдалось письменниці сказати на кількох аркушах паперу. Така концентрованість думки (навіть більша, ніж у драматичних етюдах) робить твір концептуально масштабним.

Подібного типу конфлікт розвивається між головними героями діалогу «Айша та Мохаммед» (мається на увазі вікова різниця між персонажами). В основу сюжету Леся Українка поклала історію мусульманського пророка Магомета, перша дружина якого була старшою від нього на двадцять п'ять років. У творі відбувається розмова між Мохаммедом і його другою

дружиною, Айшею. Це, власне кажучи сцена ревнощів, яку влаштувала чоловікові молода дружина через те, що той не може забути першої жінки, Хадиджі. Бурхливий і навіть істеричний характер Айші навряд чи може викликати прихильність Мохаммеда, він скоріше просто милується її зовнішньою красою: *«Найкраща ти з усіх жінок на світі, / живих, і мертвих, і ненарождених!»* [59, IV, 104]. Ця теза є свідченням того, що Айша приваблює героя лише своєю зовнішньою досконалістю, проте внутрішньо (тобто характером) навпаки відштовхує. Образ цієї жінки є втіленням зовнішньої краси і не більше. Натомість у творі опосередковано присутній образ іншої жінки, вже згадуваної Хадиджі, яку Мохаммед, попри досить великий час після її смерті, не може забути: *«...але в ній щось було... щось вічне, Айшо... / Мені здається, що воно живе, / і дивиться на мене крізь могилу, / і голосом тємним промовля, / і всі мої слова та й думку чує...»* [59, IV, 106]. Не виникає сумніву, що образ цієї жінки є антиподом Айші, а отже втіленням духовності, внутрішньої краси, яка, на відміну від зовнішньої, є вічною, саме тому Мохаммед не може її забути. Ми бачимо, як майстерно Леся Українка змалювала вічне протистояння двох начал, двох вірців краси, внутрішньої і зовнішньої. Посередником, а точніше, поціновувачем тут є Мохаммед. Він, безперечно, захоплений красою Айші, але це лише миттєве почуття, на час, коли він на неї дивиться. Варто ж йому відійти, як захоплення швидко зникає. Натомість Хадиджа залишиться у його серці назавжди. Її духовного багатства не можна порівняти навіть із цілим гаремом вродливих жінок. Очевидно, Мохаммед, завівши собі гарем із десятка дружин, хотів у такий спосіб компенсувати втрату першої дружини, але зрозумів, що все це марно. Одвічна проблема протистояння зовнішнього і внутрішнього, швидкоплинного і вічного, прекрасного і потворного



знайшла своє втілення у творчості Лесі Українки саме в такий спосіб.

Діалог Лесі Українки «Три хвилини» демонструє нам уже дещо ширшу панораму, ніж попередні твори малих драматичних жанрів. Розмова між героями, Монтаньяром і Жірондистом, відбувається у трьох різних місцях, відповідно, за трьох різних обставин. Власне, тому й така назва «Три хвилини», тобто три моменти із життя персонажів, коли їхні погляди дещо змінюють свій ракурс. Историчне тло, на якому розгортається суперечка, – це період Великої французької буржуазної революції кінця XVIII століття.

Перша розмова між персонажами (порівняно досить коротка) відбувається у клубі, де Монтаньяр і Жірондист як представники ворогуючих політичних сил обмінюються образами на адресу один одного. Їхнє протистояння продиктоване не так особистою неприязню (є вірогідність того, що вони загалом один одного мало знають), як ідейними переконаннями на підставі належності до демократичних (Монтаньяр) і буржуазних (Жірондист) політичних сил. Серед реплік першої сцени найбільше впадає в око фраза Жірондиста: *«Кров Цезаря проливши, Брут обмив / усе болото цезарських тріумфів»* [59, III, 218]. Така думка є не чим іншим як перегуком із ще одним твором Лесі Українки «На полі крові», де проблема зради теж неоднозначно трактується. Звичайно ж, авторка безапеляційно звинувачує Юду, вважаючи його зрадником і не достойним прощення, але разом з тим письменниця так обігрує сюжет драми, що кожен із читачів / глядачів може відчутти на собі тавро вини. Тобто не лише Юда винен у смерті Христа, а всі ті, хто дозволив його розп'яти, хто не став на його захист, навіть ризикуючи своїм життям. Подібна де в чому і ситуація із Цезарем та Брутом. Відомо, що Брут був найкращим другом Цезаря (ще один перегук

із «поцілунком Юди»), але згодом підступно зрадивши його, власноруч убив. Постать Брута у світовій культурі завжди асоціювалася із зрадою, проте мало хто звертав увагу на особу Цезаря, адже постраждалий зазвичай отримує лише співчуття і ніхто уже не намагається звертати увагу на його минуле. Однак Цезар, як відомо, кривавим шляхом здобував собі славу і владу. Його відомий вислів «розділяй і владарюй» яскраво ілюструє його постать як тирана. Власне тому устами Жірондиста Лесі Українка висловила думку про те, що Брут не зрадник, він навпаки допоміг Цезарю очиститися перед смертю, аби увійти в інший світ так би мовити мучеником, що загином через обман. Як бачимо, відбулося свого роду переписування історії, переоцінка загальновідомих істин шляхом заглиблених роздумів, детального аналізу. Історія Цезаря і Брута і без того була драматичною, але в переосмисленні Лесі Українки цей драматизм ще більше загострився, адже виходить, що Брут вчинив подвійний злочин: вбив свого друга і позбавив гріхів тирана (адже за законом Цезар мав би розплачуватися за них самостійно). Насильницька смерть у цьому діалозі, як і у більшості драм письменниці, ідеалізується, перетворюється на шанс спастися, очиститися, щоб потрапити в інший світ не обтяженим земними гріхами.

Друга сцена діалогу відбувається у в'язниці, де Жірондист – ув'язнений, що чекає страти на гільйотині, а Монтаньяр – тюремник. Між героями продовжується суперечка, щоправда переходить вона уже на інший, метафізичний рівень. Розмова персонажів переходить на площину християнства, оскільки Жірондист на підтвердження своєї думки наводить існування (вічне, на його думку) віри у Христа. Монтаньяр же абсолютно заперечує цей факт і наводить свій (теж досить переконливий) аргумент:

*Скільки поколінь,  
то стільки й християнств було на світі,  
коли не більше. Не зогнив ще хрест після розп'ятих,  
як уже в ідею  
гнилизна кинулась і ті "церкви",  
мов плями цвілі на сирій будові,  
повстали на громаді християнській.  
Проказою взялася Візантія,  
і Рим живим мерцем одразу став  
і заразив собою всі народи [59, III, 221].*

Уважніше придивившись до виголошеної монтаньяром думки, мимоволі починаємо із нею погоджуватись. Після смерті Ісуса Христа його віра досить недовго була втіленням його прижиттєвих проповідей. Потім християнство стало методом «приборкування непокірних» (варто згадати хоча б інквізицію). Тобто у цьому випадку ми не можемо не погодитись ні із думкою Монтаньяра, ні із думкою Жірондиста. У цьому і весь парадокс. Правий і той, і той. Ідея дійсно вічна, інша справа – носії цієї ідеї. Проте все-таки Монтаньяр наводить ще один аргумент, який вказує, у чому ж особливість його переконань:

*Невже ти не додумався до того,  
що кожний мозок має власний світ?  
Що жирондист живе на іншому світі,  
ніж монтаньяр? Що ми будуєм різне,  
і на твоїй підваліні не може  
стояти те, що встоїть на моїй?  
І хоч ні ти, ні я того не знаєм,  
Кому й чому підваліні послужать,  
та кепський був би з мене будівничий,  
якби я не хотів міцніше класти  
і в праці переважити тебе [59, III, 223].*

Тобто на противагу думці Жірондиста про те, що людиною керує ідея, Монтаньяр стверджує що основною рушійною силою у діях людини є воля (за Ніцше, воля до влади). Монтаньяр вважає Жірондиста занадто слабким і непрактичним, адже той не може нічого вдіяти задля того, щоб зберегти свою ідею, зберегти носіїв тієї ідеї, а натомість сипле пафосними словами про безсмертя цієї ж ідеї. Але як вона може бути безсмертною, коли той, хто у неї вірить, залишається бездіяльним? Очевидно, що тут потрібно щось робити, якимось чином виходити із скрутного становища, і Монтаньяр знаходить потрібний шлях:

*Сказати правду, якби я так думав,  
а ще до того почував себе  
котримсь із фокусів таких – запевне,  
всі жирондисти – фокуси ідеї! –  
то я б не дав на частки розточитись  
своєму божисцу задля тріумфу  
бездушної якоїсь гільйотини.  
Я б сам собі метою став, з'єднавши  
в єдиний культ пошану до ідеї  
і до своєї власної особи [59, III, 225].*

Жірондист занадто відірваний від реальності і мислить абстрактно, натомість Монтаньяр дає йому пораду, як насправді можна зберегти ідею, не просто сидючи склавши руки свято вірити у неї. Саме цей момент можна вважати кульмінаційним, хоча тут ми знову натрапляємо на парадокс: замість того, щоб стосунки між героями остаточно накалилися, досягли апогею напруження, між ними навпаки відбувається примирення, вони нарешті знаходять спільну точку зору, до того ж, Монтаньяр допомагає (!) Жірондистові, своєму заклитому ворогові, втекти із в'язниці. Згодом Монтаньяр у довгому монолозі розповідає

212

Жірондисту, що ідея сама по собі майже нічого не варта, коли немає людини, коли немає кому так, як слід передати цю ідею наступним поколінням:

*Подумай, що коли б Лавуазьє  
втік позавчора закордон? Сьогодні  
вже б, може, світ багатшим став на світло.  
Тепер жди до “другого пришествя”,  
поки природа знов збудує скриньку  
таку, як був отой Лавуазьє. [...]  
Хіба ж не краще десь в чужому краю  
зібрати в фокус розуму живого  
усе проміння вашої ідеї  
та й кинути її ясним перуном  
на нашу гру? Може б, розкололась... [59, III, 229].*

У свідомості Монтаньяра вирують суперечливі думки: з однієї сторони він ненавидить Жірондиста, з іншої – допомагає йому врятуватися, тому що бачить як безглуздо той іде на смерть, навіть не опираючись: *«Я раз сказав і знов сказати готовий: / я, монтаньяр, ненавиджу тебе / і всі твої великопанські мрії. / От я тепер даю тобі життя, / і ти його приймать від мене мусиш...»* [59, III, 232]. Така суперечливість виникла із розумінням того, що далі таке кровопролиття продовжуватись не може, його слід зупинити. Для Монтаньяра – це ще й можливість так би мовити конкурувати із достойним суперником, а не з таким, що не чинить опору. Скоріше ця думка штовхнула демократа до порятунку свого опонента.

Остання третя сцена містить лише одного персонажа (за винятком Жінки і Конрада, які всього лише допоміжні дійові особи), Жірондиста, який опинився в еміграції. Його роздирають важкі сумніви чи правильно він вчинив, що втік від смерті, адже

теперішнє життя здається йому нестерпним: «Не знаю сам, / чи я клясти, чи я святити маю / той час, як я з неволі йшов на волю, – / чи з волі у неволю – як сказати?» [59, III, 235]. Зрештою, він доходить висновку, що справжнє життя можливе лише у боротьбі, у постійному змаганні за свою ідею:

*Нехай би кидали мене та розбивали  
об гострі скелі, гуркотом валів  
глушили б голос мій, дрібним камінням  
та піною мені мутили барву, -  
змагався б я, боровся, поривався,  
тремтів би за життя своє хвилеве,  
але я жив би [59, III, 236].*

Все ж таки настанови Монтаньяра не залишилися безслідними, жирондист таки навчився думати інакше, у ньому прокинулася жага боротьби. Саме в такий спосіб через внутрішні колізії і загострений зовнішній конфлікт, Леся Українка змогла показати зміну пріоритетів, визрівання національної свідомості борця, який зможе довести свою справу до кінця, а не залишиться всього лише проповідувати метафізичну ідею.

Ще один твір цього періоду творчості Лесі Українки – діалог «В дому роботи, в країні неволі». До уваги взятий особливий аспект поневолення: раб-автохтон і раб-іноземець, особливості їхнього ставлення до виконуваної ними роботи. Обидва вони у деякій мірі є митцями, адже будують храми. Різниця полягає у тому, що боги, для яких зводяться ці піраміди, є так би мовити близькими для Раба-єгиптянина, він у них вірить, поважає їхні сили:

*Та то зовсім не хата й не оселя.  
То так неначе царство, в ньому се,  
що ми будуємо, є мов дворець,  
се хата Ра, оселя Озіріса,*

*притулок для мандрівниці Ізиди,  
колиска Горусу, спочивок Фта,  
майстерня Тома, Апісовий хлів,  
Анубіс, Нейт, Амон домують тут*

[59, III, 265].

Натомість Гебрей вороже ставиться до всього, що його оточує, йому здається надважкою ця робота саме через те, що він не розуміє сенсу усіх цих будівель. На нашу думку, світоглядні позиції тут нашаровуються на релігійні переконання і на національну приналежність. Саме ці три фактори відіграють велику роль у формуванні ставлення персонажів діалогу до тієї ситуації, в якій вони знаходяться. Для прикладу, Єгиптянин навіть, якби не був рабом, не відмовився б від цієї праці, більше того він працював би більш продуктивно, адже мав можливість творити самостійно:

*Либонь, що я б не мури малював,-  
різьби, малярства, будівництва вчився б.  
Тоді б я децю тут зробив інакше:  
Сю постать я б зробив далеко вище,  
а тую нижче; не жовтогарячу,  
але червону фарбу тут поклав би... [59, III, 266].*

У Гебрея, натомість це будівництво викликає лише роздратування і злість:

*Я! Що зробив би я? Розруйнував би  
усі ті храми ваші й піраміди!  
Порозбивав би всі камінні довбні!  
Всіх мертвяків повикидав би геть!  
Загородив би Ніл і затопив би  
увесь сей край неволі! [59, III, 268].*

Це виправдано, бо усе в цій країні є чужим для Гебрея, проте він навіть не розуміє Єгиптянина, який згоден працювати у будь-яких умовах. Мабуть, багато залежить ще й від менталітету: Єгиптянин від природи покірний, спокійний трудівник, а Гебрей – волелюбний, непримиренний, чийсь гніт його просто вбиває.

Отже, для Єгиптянина визначальною є праця, байдуже, в умовах свободи чи поневолення. Гебрей найбільше марить свободою і праця у статусі раба для нього практично смертельна. Тобто конфлікт цих персонажів виник на ґрунті життєвих пріоритетів. Що важливіше: свобода особистості, свобода творчості чи абсолютний контроль? Саме таке питання вирішувала Леся Українка у цьому творі. І хоча статус Гебрея – «раб рабів», все-таки ми схильні вважати, що авторка на його стороні. Її натура така ж емоційна і горда, тому не здатна терпіти будь-який диктат.

**Висновки.** Детально проаналізувавши драматичні діалоги Лесі Українки, можемо зробити висновок про те, що твори ці аж ніяк не є другорядними у спадщині письменниці. З огляду на те, що загалом драматургія авторки більш як наполовину складається із малих драматичних жанрів, виникає думка, що така жанрова форма активно культивувалася Лесею і була їй зручною. Тут ми маємо на увазі малий обсяг, який дозволяє письменниці, не затрачуючи максимум зусиль, писати глибоко філософські твори. Отож, розглянувши чотири драматичні діалоги, можемо диференційовано охарактеризувати ознаки драми як жанру та діалогу як філософського жанру (взявши за основу найвідомішого автора античності – Сократа), що складають основу драматичного діалогу Лесі Українки.



<b>Сократівський діалог (розмова)</b>	<b>Драматичний діалог у Лесі Українки</b>
Два співрозмовники, один з яких займає провідну роль і виграє у процесі суперечки	Два співрозмовники, які займають рівноправні позиції (читаач може обрати прийнятну для себе сторону)
Ефект маски, впізнання	Ефект маски, однак впізнання уже не є важливим, оскільки на перший погляд виходить не сам персонаж (якого впізнають), а сама ідея, яку він висловлює
Синкреза, анакреза	Синкреза, анакреза
Дидактична функція	Мистецька (естетична) функція
Суперечка точиться навколо однієї проблеми	Суперечка точиться навколо однієї проблеми, яка тягне за собою низку другорядних ідей
Відсутність ремарок	Ремарка відіграє роль художньої деталі

Щодо жанру драми, то тут зв'язок із діалогами у Лесі Українки, безперечно, очевидний. Власне, авторка і драматизувала діалог, що раніше існував як прозовий філософський жанр.

<b>Драма як жанр (XVIII-XIX ст.)</b>	<b>Драматичний діалог Лесі Українки</b>
Соціально-побутовий характер	Інтелектуальний, екзистенційний характер
Гострий конфлікт, що не призводить до смерті головного героя	Гострий конфлікт, що не призводить до смерті головного героя
Герої – звичайні, рядові люди	Герої – звичайні, рядові люди
Мета: розкрити еволюцію характерів, мотивацію вчинків та дій	Мета: пошук істини через інтелектуальний конфлікт (характери героїв не мають значення, адже самі характери – фікція)
Дидактична функція	Естетична функція

Отже, з'ясувавши особливості жанру драматичного діалогу Лесі Українки, можемо з певністю сказати, що письменниця значно збагатила філософський діалог (сократівський чи діалог Г. Сковороди), наситивши його палітрою бінарних опозицій. Крім того жанр драматичного діалогу, як уже згадувалось, як ніякий інший був найприйнятнішим для Лесі Українки, адже дозволяв у максимально короткі терміни (а відомо, що над драматичними поемами авторка працювала роками) створити текст, у якому підтекст заслуговує на цілу драматичну поему.

### **Література:**

1. Бовсунівська Т. В. Когнітивна жанрологія і поетика: монографія / Т. В. Бовсунівська. – К.:Видавничо-поліграфічний центр «Київський університет», 2010
2. Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского / Михаил Бахтин. – М.: Советский писатель, 1963
3. Левчук Ю. О. Драматичний етюд: до проблеми жанру / Ю. О. Левчук // Науковий вісник Волинського національного університету імені Лесі Українки. Серія: Філологічні науки. Літературознавство. – Луцьк: ВНУ імені Лесі Українки, 2012. – № 13 (238)
4. Літературознавча енциклопедія: У двох томах / Авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. – К. : ВЦ «Академія», 2007.
5. Тодоров Ц. Походження жанрів / Ц. Тодоров // Поняття літератури та інші есе / [пер. з фр.]. – К.: ВД «Києво-Могилянська академія», 2006
6. Українка Леся. Зібрання творів у дванадцяти томах / Леся Українка. – К.: Наук. думка, 1975–1979.
7. Шеффер Ж.-М. Что такое литературный жанр? / Жан-Мари Шеффер; [пер. с фр. С. Н. Зенкина]. – М.: Едиториал УРСС, 2010

**YULIA LEVCHUK**

**THE DRAMATIC DIALOGUE IN THE WORKS OF LESYA  
UKRAINKA**

**Summary**

The paper considers the problem of genre in the creative work of Lesya Ukrainka, in particular, small dramatic genres. We should take into account the dramatic dialogue as a syncretic genre, which includes signs of philosophy (Socratic) dialogue and drama as a genre. The material used in the study were such works as – “Farewell” (1896), “Three Minutes” (1905), “In The House of work, In The Country of bondage” (1906) and “Aisha and Mohammed” (1907). The methodological basis of intelligence was a cognitive approach to the study of genre and theory.

# ს ა რ ჩ ე ვ ი

## З м і с т

### **ოთარ ბაქანიძე**

ლესია უკრაინკას შემოქმედებითი მოღვაწეობა ქუთაისში. . . . . 7

### **ნანა გაფრინდაშვილი**

ბინარული ოპოზიციის – სიმბოლიზმი/სოცრეალიზმი –  
გააზრებისათვის გალაკტიონის შემოქმედებაში . . . . . 34

### **მარიამ მირესაშვილი, ნინო წერეთელი**

სიზმრის სემანტიკა და მწერლის მხატვრული სამყარო . . . . . 42

### **ივანე მჭედელაძე**

ძველი აღთქმის ინტერპრეტაცია ლესია უკრაინკას  
პოეზიაში. . . . . 51

### **ნინო ნასყიდაშვილი**

ლესია უკრაინკას პეიზაჟური ლირიკა. . . . . 62

### **რუსუდან ჭანტურიშვილი**

ლესია უკრაინკას „გაზაფხული ეგვიპტეში“ ქართულ ენაზე 69

### **სოფიო ჩხატარაშვილი**

უკრაინელი „სამოციანელი“ პოეტი ლინა კოსტენკო  
ქართულ-უკრაინულ კულტურათა დიალოგში . . . . . 78

### **სოფიო ჩხატარაშვილი**

უკრაინელი სამოციანელები და საქართველო . . . . . 90

### **Галина Левченко**

Концепт «Сходу» в ранній ліриці Лесі Українки «Сходу» . . . . . 98

**Любов Стародубцева**

Моделювання словесної гри в драмі Лесі Українки  
„Камінний господар“ . . . . . 117

**Марія Моклиця**

Символізація топосів у мегатексті Лесі Українки . . . . . 124

**Надія Колошук**

Творчі зв'язки Лесі Українки з польською реалістичною прозою 141

**Олександра Вісич**

Творчість Лесі Українки у світлі мистецтвознавчої концепції  
Отара Піралішвілі . . . . . 159

**Раїса Тхорук**

Етнографічність у художньому світі «Камінного господаря»  
Лесі Українки . . . . . 167

**Світлана Кочерга**

Грузинський надтекст у драматичній поемі Лесі Українки  
«Оргія» . . . . . 182

**Тереза Левчук**

Поетика «грузинських» текстів Лесі Українки . . . . . 192

**Юлія Левчук**

Драматичний діалог у творчості Лесі Українки . . . . . 201

რედაქტორი  
გარეკანის დიზაინი  
კომპ. უზრუნველყოფა

მაია ეჯიბია  
თინათინ ჩირინაშვილი  
ეკატერინე თეთრაშვილი

Editor

Maia Ejibia

Cover Designer

Tinatin Chirinashvili

Compositor

Ekaterine Tetrashvili

0179 თბილისი, ილია ჭავჭავაძის გამზირი 1  
1 Ilia Tchavtchavadze Avenue, Tbilisi 0179  
Tel 995 (32) 225 14 32, 995 (32) 225 27 36  
[www.press.tsu.edu.ge](http://www.press.tsu.edu.ge)

