

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
імені В. Н. КАРАЗІНА

ФІЛОЛОГІЧНИЙ ФАКУЛЬТЕТ
КАФЕДРА ІСТОРІЇ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ

ДРАМАТУРГІЯ ЛЕСІ УКРАЇНКИ: МОДЕЛЬ СВІТУ

Кваліфікаційна робота
студентки 2 курсу
заочної форми навчання
другого (магістерського) рівня
освіти
спеціальність 035 «Філологія»
спеціалізація - 035.01
"українська мова та література"
Савчук Ярослави Олегівни

Науковий керівник:
Матвеева Тетяна Степанівна,
доктор філологічних наук,
професор кафедри історії
української літератури

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
Розділ 1. РЕЦЕПЦІЯ ДРАМАТУРГІЇ ЛЕСІ УКРАЇНКИ В КРИТИЦІ Й ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВІ.....	7
Висновки до розділу 1.....	21
Розділ 2. ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ: ПОНЯТЬ «ХУДОЖНЯ КАРТИНА СВІТУ», «ОБРАЗ СВІТУ», «ХУДОЖНІЙ СВІТ» ТА «МОДЕЛЬ СВІТУ» В СУЧАСНОМУ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВІ.....	22
Висновки до розділу 2.....	32
Розділ 3. СИМВОЛІКА ЗАГОЛОВКІВ ТА ОНОМАСТИКОН П'ЄС ЛЕСІ УКРАЇНКИ «ЛІСОВА ПІСНЯ», «КАМІННИЙ ГОСПОДАР», «БЛАКИТНА ТРОЯНДА» ЯК ВИХІДНІ КОНСТРУКТИ МОДЕЛІ СВІТУ.....	33
Висновки до розділу 3.....	50
Розділ 4. МОДЕЛЬ СВІТУ В ДРАМАТУРГІЇ ЛЕСІ УКРАЇНКИ (ЗА П'ЄСАМИ «ЛІСОВА ПІСНЯ», «КАМІННИЙ ГОСПОДАР», «БЛАКИТНА ТРОЯНДА»): РІВНІ ВИЯВУ ТА ОСОБЛИВОСТІ ВЗАЄМОДІЇ.....	52
Висновки до розділу 4.....	67
ВИСНОВКИ.....	70
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	75

ВСТУП

Актуальність дослідження. Художня література є важливим засобом вираження людського життєвого досвіду та сприйняття світу. Кожен письменник створює власний художній простір, який може бути досягнутий рецепієнтом як окремий світ, наповнений особистими теоріями, образами, символами, ідеями. У цьому контексті виникає потреба в аналізі та розумінні понять, які допомагають досягнути характеристики художнього світу та формотвірні елементи внутрішнього світу автора, такі як «художня картина світу», «модель світу» та «образ світу», та їхній вплив на сприйняття творів художньої літератури цього автора.

Митець, пишучи твори, моделює своє сприйняття світу, як власного «Я», так і оточуючих людей. Він виражає притаманний йому індивідуальний світогляд за допомогою перенесення його у форму художніх образів і використовуючи різні художні техніки та засоби для творення власних виняткових художніх світів.

Одним із цікавих прикладів вивчення світогляду та створення унікальних художніх світів є творчість видатної української письменниці Лесі Українки. Її твори вражають уяву читачів художньою майстерністю, глибиною та емоційністю. Важливу роль у досягненні цього ефекту відіграє особлива художня картина світу, унікальний погляд на всесвіт, що притаманні письменниці.

Творчість Лесі України привертала увагу дослідників усіх часів. Відтак серед сучасників авторки, що аналізували її творчість, можна назвати: М. Драй-Хмару, М. Зерова, А. Музичку, М. Рильського, І. Франка. У радянський період твори Лесі Українки досліджувалися В. Агеєвою, О. Бабишкіним, Л. Демською-Будзуляк, О. Забужко, А. Каспруком, В. Мержинським, Л. Мірошніченко, Я. Поліщуком, Л. Скупейком. Сучасні дослідники також не оминають своєю увагою творчість Лесі Українки, серед науково-теоретичної літератури, що присвячена вивченню художніх творів

Лесі Українки, можна назвати праці О. Боговін, А. Криловця, С. Кочерги, Н. Малютіної, Л. Масенко.

Що стосується теоретичних основ вивчення категорій «художня картина світу», «образ світу», «художній світ» та «модель світу», то серед дослідників, що присвятили свої праці дослідженню цих понять, можна виокремити І. Лівенко, С. Симоненко, І. Саєвич, І. Широкову.

Слід зазначити, що розуміння літературознавцями категорій «художня картина світу», «образ світу», «художній світ» та «модель світу» не є усталеним і загальноприйнятим, вони дотепер ще знаходяться в полі дискусійного обговорення в середовищі вітчизняних теоретиків художньої літератури. Зокрема, спірними є розуміння співвідношення та взаємодії цих категорій, їхні спільні та відмінні риси тощо.

Тому актуальність обраної теми дослідження зумовлена тим, що вона містить недостатньо досліджену проблему у вітчизняному літературознавстві, щодо якої у дослідників досі немає чіткого уявлення.

Актуальність обраної теми полягає ще й у тому, що вона дає змогу досліджувати вплив літератури на формування світогляду, сприйняття світу та побудову суспільства, оскільки драматургія Лесі Українки досі є сучасною за проблематикою, бо порушує питання, що постають перед нашим суспільством і сьогодні.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Кваліфікаційна робота виконана в науковому семінарі «Українська література кінця 19 - початку 20 століття: проблеми інтерпретації» на кафедрі історії української літератури Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна відповідно до тематичного плану її наукових досліджень «Жанрово-стильові особливості української літератури 10 - 21 століть».

Мета й завдання кваліфікаційної роботи. У цій кваліфікаційній роботі ми прагнутимемо дослідити літературознавчі поняття «художня картина світу», «образ світу», «художній світ», «модель світу», їхнє співвідношення між собою, спільні та відмінні риси, а також прослідкувати втілення категорії

«модель світу» в тривимірному просторі у драматургії Лесі Українки, на прикладі її творів «Лісова пісня», «Камінний господар» та «Блакитна троянда». У межах кваліфікаційної роботи плануємо також розглянути проблеми, які порушує Леся Українка в своїх драматичних творах, ті художні образи та символи, що використовувались нею для конструювання моделі світу.

Досягнення поставленої мети передбачає розв'язання наступних дослідницьких завдань, а саме:

- зреферувати напрацювання попередників щодо вивчення драматургії Лесі Українки;
- узагальнити підходи до визначення понять «художня картина світу», «образ світу», «художній світ» та «модель світу» та дослідити їх в контексті драматичної творчості Лесі Українки;
- визначити й проаналізувати символіку заголовків, імен головних дійових осіб творів «Лісова пісня», «Камінний господар» та «Блакитна троянда»;
- дослідити власне модель світу Лесі Українки в тривимірному просторі (верх/серединний простір/низ), що представлена у драмах «Лісова пісня», «Камінний господар» та «Блакитна троянда».

Об'єкт кваліфікаційної роботи. Драми Лесі Українки «Блакитна троянда» (1908), «Камінний господар» (1911), «Лісова пісня» (1911).

Предмет кваліфікаційної роботи. Предметом роботи є дослідження художньої моделі світу, створеної у драмах Лесі Українки.

Характеристика джерел. Джерельну базу кваліфікаційної роботи складають праці вітчизняних учених з історії й теорії літератури, що присвячені драматургії Лесі Українки, а також вивченню таких літературознавчих категорій, як «художня картина світу», «образ світу», «художній світ» та «модель світу». Використовувалися також мережеві інформаційні ресурси.

Методологія дослідження. Методологічну основу дослідження становлять загальнонаукові принципи об'єктивності, історизму, системності. При розробці обраної теми використані такі наукові методи дослідження, як

аналіз і синтез, порівняння та узагальнення, систематизація, хронологічний і типологічний методи, використання яких забезпечило обґрунтованість та достовірність результатів наукового пошуку. Задіяний метод порівняння використовувався для зіставлення та аналізу поліваріантних визначень художньої картини світу, образу світу, художнього світу та моделі світу, що пропонуються сучасними дослідниками. У пригоді стали також культурно-історичний, біографічний методи, за допомогою яких визначено й проаналізовано специфіку втілення сенсотвірних чинників досліджуваних творів, а саме: причини їх появи, звернення до міфолофорних джерел.

Наукова новизна роботи. У кваліфікаційній роботі узагальнені напрацювання попередників щодо способів конструювання взаємодії в діаді "світ/людина". Зроблено спробу виявити й простудіювати особливості змодельованого Лесею Українкою світу в тричленній системі координат: верх/серединний простір/низ.

Практичне значення роботи. Напрацювання, представлені в роботі, можуть бути використані для подальших наукових досліджень; на уроках з української літератури, у факультативних заняттях у загальноосвітніх школах.

Апробація роботи. Усі розділи кваліфікаційної роботи обговорювалися в науковому семінарі.

Структура роботи. Структура кваліфікаційної роботи обумовлена поставленою метою та завданнями дослідження. Робота складається зі вступу, чотирьох розділів, висновків та списку використаних джерел. Загальний обсяг кваліфікаційної роботи – 84 сторінки, з яких 72 сторінки – основний текст, 12 сторінок – список використаних джерел (89 позицій).

РОЗДІЛ 1

РЕЦЕПЦІЯ ДРАМАТУРГІЇ ЛЕСІ УКРАЇНКИ В КРИТИЦІ Й ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВІ

На загальну думку вітчизняних літературознавців та іноземних дослідників, драматургія Лесі Українки – феноменальне явище в українській літературі. Драматичні твори української письменниці (поетичні й прозові) для свого часу були новаторськими за змістом та літературною формою, вони вражають новизною тем, гостротою соціально-психологічних конфліктів, філософськими узагальненнями й поетичною красою. Пристрасне заперечення всього реакційного й закостенілого в житті, антигуманного й ворожого людині, того, що відкидає її індивідуальність та руйнує особистість в ній, утвердження гуманістичних ідеалів здійснюється в її творах з позицій неоромантизму, одного зі стильових напрямів раннього європейського модернізму, представники якого намагалися розширити права особистості, подолати полон канонів віджилих принципів і стереотипів громадської думки.

Першим драматичним твором Лесі Українки був твір «Блакитна троянда», написаний 1896 року. Пізніше письменниця творить драматичні поеми, що досі займають провідне місце у її творчому здобутку. До кращих драматичних творів Лесі Українки належать: «Одержима» (1901), «Осінь казка» (1905), «В катакомбах» (1905), «Кассандра» (1907), «У пущі» (1897-1909), «Адвокат Мартіан» (1911), «Лісова пісня» (1911), «Камінний господар» (1912), «Оргія» (1913). Три останні становлять її «діамантовий вінець», за влучним висловом М. Рильського. У своїх працях М. Рильський звертає увагу на глибоку сучасність творів авторки: «... в драматичних її поемах та п'єсах з давньогрецькою, давньоримською, староіспанською проблематикою, в яких гостро лунала сучасність, як гостро лунала вона, скажімо, в Шевченкових «Неофітах» чи у Франковому «Мойсеї» [62].

Теми, які описувала у своїх творах Леся Українка, питання, які вона порушувала, часто вважаються дискусійними навіть в парадигмі сучасності, а враховуючи хронологічні межі її творчості, вони викликали неабиякий резонанс, а іноді несприйняття її творчості сучасниками. М. Драй-Хмара писав: «Леся Українку мало розуміли, або й зовсім не розуміли її сучасники. Про це свідчить більшість критиків нашої письменниці» [20]. У своїх працях, присвячених постаті Лесі Українки та її творчості, він зазначав, що особливістю світобачення Лесі Українки був «творчий, конструктивний індивідуалізм. Перший ключ індивідуалізму – боротьба з самим собою, боротьба за визволення людини з неволі духовної» [20].

Новаторські твори Лесі Українки, а це лірика, драматургія, проза, літературна критика, стали дієвим поштовхом для формування нової генерації українських письменників, світогляд та мистецькі цінності яких вже були зорієнтовані на Європу.

Драматургія, прозові та ліричні твори, нариси літературної критики були новаторськими, і стали рушійною силою для формування нового покоління українських письменників, мистецькі цінності яких були орієнтовані на європейські. І. Франко зазначав, що Леся Українка, «ця тендітна жінка», доклала значних зусиль визначення нового типологічного стану української літератури: «літератури модерної, високохудожньої, естетично виваженої» [81]. Тобто, за словами Н. Сподарець, творчість Лесі Українки визначила той горизонт, ту парадигму модерності української культури та літератури, на яку орієнтувалися її сучасники та послідовники [74].

Особливу увагу критиків привертала поетична і драматична спадщина Лесі Українки, бо саме ці два напрямки геніального доробку вважаються найвагомішою частиною творчості письменниці.

Зокрема І. Франко у своїй критичній статті «Леся Українка» порівнював письменницю та її твори, на його думку, енергійні, жваві, сильні та сміливі, що викладені простими щирими словами, з іноді занадто субтильною чи наративною творчістю тогочасних українськими митців та зазначав, що саме

Леся Українка «трохи чи не самотній чоловік на всю новочасну соборну Україну... Її талант – ліричний, але не вузько суб'єктивний...» [81, с. 271].

Дуже високо про творчість Лесі Українки відгукнувся інший її сучасник, літературний критик М. Євшан. Вона для нього була класичним типом митця у національному літературному процесі, бо змогла віднайти себе, зуміла поєднати, на перший погляд, розбіжні сили – фантазію та етнос; попри естетичний формалізм, досягти краси і правди, внести в літературу творчу рівновагу, стати понад боротьбою поколінь. А головне, що вважає М. Євшан, – це введення в літературу Лесею Українкою «символічного мислення» [26].

Перегукуючись із думкою І. Франка, М. Євшан виокремлює твори Лесі Українки як «найсильніше слово нашої поезії, найсильніший вислів нової національної душі після Шевченка» [26]. Це, на його погляд, насамперед «Вавилонський полон» та «На руїнах». Він доречно зазначає, що творчий доробок Лесі Українки – «се вічносвідомий акт творчої волі, се консеквентна реалізація творчих задумів, на яку не здобувся ні один сучасний український поет» [26].

На думку М. Зерова, найбільшими шедеврами Лесі Українки є: «Камінний господар», «Лісова пісня» й «Ізоolda Білорука» [79]. Також М. Зеров виокремлював як специфічну рису словотворення Лесі Українки використання агону, він зазначав, що обмін репліками між персонажами її творів «часто наближається до т. зв. агон'у, словесного турніру, завзятої боротьби межі двома супротивниками, де кожний всіма засобами і до останнього боронить свою тезу». Застосування письменницею таких словесних поєдинків, що були притаманні грецькій трагедії, М. Зеров пов'язує з «драгоманівськими» родинними генами та способом мислення: «гнучким, сильним в діалектиці» [32].

Вагомим внеском у вивчення творчої спадщини Лесі Українки стали праці А. Музички. У своєму дослідженні він співставляє поняття «воля», яке представлено в творах Лесі Українки «Лісова пісня», «Адвокат Мартіан» та

«Камінний господар» в трьох різних концептуальних аспектах. У «Лісовій пісні» воля – це така ж невід’ємна частина природи, як ліс та трава, яка не може існувати «при тяжких буденних злиднях у людей, коли чоловік змушений думати про життя, про хліб насущний» [54]. У драматичній поемі «Адвокат Мартіан» воля – це політична та соціальна свобода, незалежність від органів влади та їхнього руйнівного впливу. Воля як незалежність від оточуючих та їхньої думки, «громадських пут» розглядається у творі «Камінний господар». «Неможливо говорити про волю тим, що стоять на чолі класового суспільства. Господар, власник, пан мусить бути, мусить стати камінним» [54].

Серед радянських дослідників драматургії Лесі Українки слід відзначити роботи О. Бабишкіна, В. Мержинського та ін.

Грунтовні дослідження драматургії Лесі Українки написані О. Бабишкіним. У своїх працях він часто пише про те, що творчість Лесі Українки була одним з найбільших досягнень української літератури, завдяки якій світ відкривав досі незнані культурні цінності нашого народу. Однією з особливостей, яку виокремлює О. Бабишкін, називаючи «скарбом» драматургії Лесі Українки, є її мова: яскрава, барвіста, насичена епітетами та метафорами. Це, беззаперечно, було її зброєю на полі бою з критиками у битві за право довести гідність власної творчості. «Годі говорити, що цією зброєю наша поетеса володіла бездоганно; це вона довела всією своєю творчістю» [4, с. 372].

В. Мержинський вивчав поетику заголовків драматичних творів Лесі Українки, у своєму дослідженні він пропонує розглядати заголовки драматичних творів Лесі Українки «як автономні структури, компоненти, що функціонують поза текстом» та поділяв усі заголовки, як такі, що будуються за чотирма принципами: антропоцентричні заголовки, часопросторові заголовки, заголовки як позначники метафоричної універсальності деталі, заголовки як позначники символічності стану [52, с. 33-34]. Відтак драми «Блакитна троянда», «Камінний господар» та «Лісова пісня», на думку

літературознавця, належать до заголовків як позначників метафоричної універсальності деталі.

У пострадянський період аналіз та дослідження творчого доробку Лесі Українки стають неупередженими, ідейно-естетичні орієнтації, які були характерні для культурної та літературної свідомості письменників українського модернізму, піддаються переосмисленню. Починаючи з 1990-х років, у дослідницькій тактиці літературознавців, що зосередили свої дослідження на творах Лесі Українки, спостерігається плідна взаємодія між текстоцентричними та постструктуралістськими стратегіями.

На основі аналізу текстів та врахування контекстуальних факторів, такі дослідники як О. Забужко, В. Агеєва, Я. Поліщук, Л. Скупейко, Л. Демська-Будзуляк та інші вивчали художню спадщину письменниці. Основною метою дослідження було усебічне осягнення творчої особистості Лесі Українки, модусів її художнього мислення, типологічного та неповторного в процесі творчого самовизначення.

У своїй праці Н. Зборовська пише про два протилежні аспекти мислення Лесі Українки, що безперечно мали вплив на сформовану Лесею Українкою модель світу, авторка відзначає, що з одного боку, виділяється її «покора та терплячість», а з іншого боку, «активне жіноче самоствердження» [31], саме активне жіноче самоствердження можна назвати основою психології головних жіночих персонажів: Мавки з драми-феєрії «Лісова пісня», донни Анни з філософської драми «Камінний господар» та Любові Гощинської з психологічної драми «Блакитна троянда».

На переконання О. Забужко, перехід Лесі Українки до драматургії «зумовлено ще й потягом до пластично-музично-словесного синтезу, якого не годна забезпечити ні «чиста» лірика, ні «чиста» епіка» [30, с. 427]. У творах Лесі Українки О. Забужко помічає символізм та звернення авторки до міфів, однак літературознавця зауважує, що такі художні прийоми застосовувались письменницею на цілісній виваженій міфологічній системі, з характерною структурою та «орнаментом». У творі «Блакитна троянда» О.

Забужко помічає знаковість вибору імені головної героїні Любові, оскільки сам твір вважає недвозначною референцією до «...одного з головних духовних джерел Лесиного міфа - лицарсько-християнської гностичної містики пізнього середньовіччя», до якої у своїх творах зверталися безліч авторів, зокрема Данте у «Божественній комедії». Дослідниця звертає увагу на «згадки про Данте й Беатріче як власне тих «ідеальних коханців», на яких взорує свою любов з Орестом Любов Гощинська» [30, с. 161-163].

Під час аналізу «Блакитної троянди» вагоме місце займає також висвітлення життя й людських стосунків у категоріях естетики й культурних форм (жанрів, моделей), що часто виражені образами та символами. У творі «Блакитна троянда» Леся Українка використовує дві різні моделі кохання: неоплатонічний ідеал Данте, який відображений у почуттях Любові Гощинської, яка, на думку Т. Гундрової, у прагненні та надії вирватися з пастки спадкової хвороби «замість “звичайної любові”, що веде до шлюбу та материнства, схиляється до “ненормальної любові”... у формі прекрасної поеми, позбавленої болю, прикрих почуттів і сексуальності» [13, с. 14] та кохання трубадурів, пристрасне, повне емоцій та напруги, яке описує почуття Сергія Милевського. Саме модель кохання Любові Гощинської виражена в символі «блакитної троянди», у якому Леся Українка втілює своє уявлення про сублімовану форму почуття. За твердженням Т. Гундрової, така концепція та сприйняття мають прямий зв'язок з «середньовічним «Романом про Троянду» (1237-1280), що розкриває ідеальну модель лицарської куртуазної любові, де сама Троянда виступає архетипним утіленням недосяжної Прекрасної дами» [18, с. 14].

Хоча Леся Українка писала в жанрі драми, однак її творчості притаманна також і трагедійність. Незважаючи на те, що до кінця сформованої трагедії у доробку Лесі Українки не було, але категорія трагічного часто була присутня у її творах. Щодо цього літературознавець Я. Поліщук пише: «І хоча трагізм не є абсолютно переважаючим чинником, проте він нерідко просочує усю сценічну дію, наближаючи власне драму до трагедії» [60]. Саме такі емоції та

враження виникають у нього під час прочитання творів «Кассандра», «Бояриня», «Одержима», «Вавилонський полон», що стосується твору «Лісова пісня», то Я. Поліщук вбачає його унікальність в «органічному поєднанні трагізму та романтики», адже завдяки цьому, на його думку, письменниця змогла відобразити суперечливість людської душі та духу у суспільстві та уникла «площинності та епічної монотонності трагедії» [60].

Леся Українка майстерно володіла словом, але цей природжений талант вона постійно розвивала, збагачувала. Для детального розкриття власних персонажів, змалювання сцен у творах нею проводилося безліч досліджень, у свої працях на це звертають увагу багато літературознавців, зокрема Т. Гундорова, Л. Демська-Будзуляк. Так, наприклад, під час написання «Блакитної троянди» письменниця читала медичну літературу з психіатрії, розпитувала свого дядька, що працював психіатром, для більш повного змалювання божевілля, а особливо перехідного періоду від «нормальності». А працюючи над «Лісовою піснею», докладно змалювала казковий та автентичний світ Волині, вивчаючи притаманні йому міфологічні образи та символи.

Також у працях Л. Демської-Будзуляк досліджується проблема характеротворення та особистої свободи у творчості Лесі Українки [19]. Леся Українка, розглядаючи інші важливі питання, також порушувала питання про свободу особистості. Л. Демська-Будзуляк виділяє два джерела утворення ціннісних орієнтирів у творчості Лесі Українки, а саме: воля і почуття, тобто «свобода як воля» і «свобода як почуття». Свободу як волю вона пропонує розглядати як етичну категорію (тобто свобода етична), а свободу як почуття – як естетичну категорію (тобто свобода естетична) [19].

Цікавою особливістю стилю Лесі Українки є поетичний візіонеризм, тобто змалювання побаченого в стані надсвідомості, трансу, медитації, де образи черпаються зі світу духовності та чистої енергії. В. Агеева у своїй праці також звертає увагу на цю рису, що зустрічається у багатьох формах творчого доробку Лесі Українки, зокрема: у листах, віршах, драмах,

дійовими особами яких є візіонерки та пророчиці. Дослідниця зазначає, що «чимало текстів Лесі Українки засвідчують її очевидне візіонерське обдарування, винятковий особистий, сказати б, біографічний інтерес до змінених станів свідомості й трансперсональних переживань» [1].

Яскравою героїнею-візіонеркою є Мавка з «Лісової пісні», яку не приймає соціум, вважаючи божевільною лише тому, що вона мала нерозчленовану міфологічну свідомість та відмінні від «земних» почуття вірності, справедливості, одухотвореності природою.

Слід зазначити, що увагу дослідників як радянського часу, так і пострадянської доби привертала до себе насамперед лише окремі драматичні твори Лесі Українки. Серед них такі: драма-феєрія «Лісова пісня» та філософська драма «Камінний гість». Іншим драматичним творам письменниці («Блакитна троянда», «Одержима», «Осінь казка», «В катакомбах», «Кассандра», «У пущі», «Адвокат Мартіан», «Оргія») дослідницька увага приділялась значно менше. У більшості досліджень аналізувалася фольклорний сюжет «Лісової пісні», особливості композиційної побудови сюжету, унікальність символізму змісту, специфіка характеротворення людських і міфологічних образів драми.

Цікавою є думка Л. Скупейка щодо проблеми самозбереження особистості через психологію героя драми «Лісова пісня», що подається за допомогою прийому метаморфоз героїв та природи: «Лісова пісня» Лесі Українки побудована на системі перетворень. Мавка перетворюється на вербу, а потім, згорівши, з'являється білою прозорою постаттю. Лукаш стає вовкулакою, а потім знову людиною. Перелесник блискавкою злітає на дерево, щоб врятувати душу Мавки, і все спалахує в огні [70]. «Ремарки фіксують зміни в природі: рання весна розцвітає, згодом переходить у пізнь літо, тоді – в осінь, а далі – у зиму» [70].

Є. Васильєв вважає "Камінного господаря" Лесі Українки яскравим прикладом драми-ремейка як драматичної обробки всесвітньо відомого сюжету про Дон Жуана [11].

У своїй літературознавчій розвідці О. Боговін досліджує літературознавчі студії, що вивчали творчість Лесі Українки відповідно хронологічної послідовності, та звертає увагу на радянський період вивчення творчості Лесі Українки, а саме: з другої половини 1950-х р. по 1980-ті рр., який дослідниця пропонує поділити на дві групи: 1 група – прокомуністичні дослідження, що аналізували творчий доробок письменниці з точки зору ідей марксизму та ленінізму [8, с. 203-204]. Це власне дослідження прокомуністичної спрямованості, центром яких є не аналіз творчості Лесі Українки, а ствердження її соціалістичних поглядів, утвердження факту спрямованості її творів на пролетаріат. «Ідейний зміст драми «Камінний господар» тут спрощується до антитези «влада – воля», де «влада» – самодержавство, а «воля» – революція» [8, с. 203-204]; 2 група – дослідження, спрямовані на пізнання та аналіз творів Лесі Українки з мінімальною прив'язкою до прорадянських ідей, у таких дослідженнях пріоритет віддано ретельному вивченню поезики її драматичних творів [8, с. 203-204]. На думку Н. Андрейчук, щодо ідейного змісту драми «Камінний господар», до інтерпретації якого радянська цензура завжди ставилася з особливою пильністю, то дослідники в основному приходять до лояльного висновку про те, що в основі драми лежать загальнолюдські цінності: «Хто гнобить інших, хто прагне волі для поневолення інших людей, той неминуче стане зрадником волі» [2, с. 5, 293].

У сучасних українських літературознавчих дослідженнях декілька значущих теоретичних досліджень, спрямованих на вивчення драматургічної жанрології. Зазвичай такі наукові вивчення фокусуються на менше досліджених жанрах та формах драматургії, розглядаючи їхнє походження, еволюцію, типологію та поезику. Так, Н. Малютіна у своїй монографії здійснила глибокий аналіз складних процесів формування жанрової парадигми української драматургії межі XIX-XX століть, що розвивалась «в умовах специфічного вибуху і по суті становлення її як культурного феномену світового масштабу» [50, с. 7], та дослідила родово-жанрові

трансформації української модерної драматургії періоду її становлення на прикладі драматичної творчості Лесі Українки [50, с. 7]. Авторка пов'язує феномен ліричної драми з розвитком драматичної форми в межах ліричного способу мислення поетів-драматургів, зокрема Лесі Українки.

Цікавим видається погляд А. Войтюка, що поділяє поетичний світ Лесі Українки на три сфери: літосферу, біосферу та ноосферу, як перехідних ланок розвитку персонажа. Літосфера значить камінний світ, «наскрізними символами якого виступають образи каміння, скель, первісного хаосу», біосфера означає світ «природно-біологічних інстинктів і пристрастей, який позначається образом “червоної троянди” або “квітки граната”», ноосфера уособлює найвищий щабель розвитку персонажа, де головними образами є «”блакитна троянда” та ”чаша святого Грааля”», як символи світу високого людського духу і розуму». Науковець зазначає, що «співвідношення між вище відзначеними сферами має ієрархічний характер. Перехід персонажа з нижчої сфери до вищої характеризує його в позитивному плані» [13]. Так, наприклад, на думку А. Криловця, головні герої твору «Камінний господар» Анна та Дон Жуан належать до біосфери. «Світ Анни — це світ «природно-біологічних інстинктів та пристрастей». Недарма ж Дон Жуан, тонко відчуваючи це, дарує їй «квітки гранату – [...] знак жаги». Анна, перебуваючи на рівні біосфери, бажала лише піднятися сходами соціального розвитку, світ високого людського духу і розуму (ноосфера) був для неї непотрібним та нецінним. А. Криловець стверджує, що у гонитві за підвищенням свого соціального статусу та збільшенням своєї впливовості у суспільстві, Анна морально деградує та втрачає власну самоідентичність [40].

Згаданий вище твір Лесі Українки «Камінний господар» є українською інтерпретацією світового сюжету, а тому тісно пов'язаний з традиціями світової літератури та являє собою поєднання неоромантизму та неокласицизму, де моменти індивідуалізму персонажів, їхніх діянь і вчинків наче спроектовані виразним актом волі. Саме він, цей акт, є основним мотивом драматичної техніки і характеристичним показником

неоромантичних концепцій у драматургії Лесі Українки, на думку М. Хороба [84]. М. Хороб вважає, що український неоромантизм має важливу особливість – це інтенсивне використання світових сюжетів, біблійних образів і характерів, що відрізняються своєю незвичайністю та «розбурханими» фантазіями подій, ситуацій або обставин [84]. Деякі критики виступали проти того, що автори занадто часто захоплювалися цією тематикою та проблематикою, вважаючи її надмірною. А іноді й звинувачували таких письменників у дистанціюванні від української дійсності, від існуючих потреб національного життя. На противагу цій думці М. Хороб зазначає: «... приміром, та ж Леся Українка саме через екзотичність і віддаленість сюжетів розкривала складні конфлікти, підневільно-трагічну долю своєї рідної землі, сучасного їй життя українського народу» [85].

Роль словесного агону у творах Лесі Українки, на який звертав увагу М. Зеров, описується у статті М. Моклиці. На думку дослідниці, агон став жанротвірною рисою для драматичних поем Лесі Українки, адже з часом сформувався характерний для творчості Лесі Українки «агон одного з усіма», що містить у собі індивідуальне авторське протиборство та опозиційність викликам світу [53, с. 123]. Науковця зазначає, що за допомогою агону Леся Українка транслює «виклик культурному канону, її намагання докричатися до спільноти з приводу глобальних негараздів, які криються в природі людини і тенденціях розвитку того світу, який людство будує» [53, с. 123]. Так, наприклад, «у «Блакитній троянді» трагедії кохання передує напружений агон Люби Гощинської і її оточення, яке не має нахилу ідеалізувати людські стосунки» [53, с. 123]. Про цю притаманну творчості Лесі Українки рису, в якій діалог має форму виразного, інтенсивного словесного поєдинку, вербальної зброї, якою персонажі творів протистояють оточенню, говорить і Т. Левчук, на її думку конфлікт у творі передається за допомогою застосування «гострих словесних турнірів, зображення фізичної

дії поступається словесній, закон концентрації поетичного слова надзвичайно посилюється» [45].

Пошукам ключових мотивів та ідейній тематиці (особливо темі національної та соціальної неволі) у драматургії Лесі Українки присвячені роботи Л. Масенко, у яких дослідниця пропонує думку, про те, що драматичні твори Лесі Українки змальовують хронологічно послідовну художню модель різних етапів національного поневолення, а також про те, що національній тематиці драматургії Лесі Українки притаманне органічне поєднання з «мотивом кровної солідарності, родинного зв'язку, сімейною символікою» [51].

О. Боговін у своїй роботі аналізує взаємозв'язок між характеристиками образів головних персонажів (Анна, Командор, Дон Жуан, Долорес) та провідними топосами (Севілья, Кадікс, Мадрид) драми Лесі Українки «Камінний господар». Кожен із зазначених топосів «через сукупність базових ознак набуває символічної ваги, а відповідно й перебування певного персонажа в просторі того чи того міста асимілює його із середовищем» [9]. На думку науковиці, Мадрид та Севілья є визначальними топосами, що знаходяться в бінарній опозиції «столиця – провінція», натомість, Кадікс, в цьому контексті, є «прикордонним, межовим простором» [9].

Концепцію деструктивної особистості в драматургії Лесі Українки аналізує у своєму дослідженні К. Годік [17].

Маскулінний дискурс у творах Лесі Українки «Камінний господар» досліджує К. Василенко. У своїй роботі авторка говорить про «2300 чоловічих версій, які романтизують дон Жуана, характеризуючи його як виклик суспільному устрою, розбилися вщент об гранітний характер сильних жіночих образів» [10].

Цікавий аналіз проблеми псевдостатусу героя в художньому світі драми Лесі Українки «Камінний господар» пропонує С. Кочерга [39], а проблемі самототожності в «Камінному господарі» присвячена робота А. Криловця [40].

На думку дослідниці Н. Колошук, у всіх драмах Лесі Українки змальовується протистояння різних світів думок, ідей та ідеологій, саме ця боротьба направлена на подолання визначених труднощів чи проблем [37].

У свою творчість Леся Українка часто вплітала релігійні мотиви та біблійну символіку. На думку, Н. Банацької, наскрізним мотивом, що об'єднує драми «Лісова пісня» та «Камінний господар», є мотив «гріха-покарання-спасіння». «Гріх-провина» асоціюється із мотивом зради, що знаходить у кожному творі своєрідне розкриття та сполучається із темою внутрішнього «роздоріжжя» – вибору між «добром» і «злом». Герої «Лісової пісні» (Лукаш) та «Камінного господаря» зраджують собі, своїй власній вдачі [6]. Такої ж думки дотримується і Р. Кухар стверджуючи, що коли Лукаш зрікається Мавки, він зрікається не лише кохання, а й свого високого покликання митця [44].

Модель світу, яка демонструється через символіку вогню у драмі-феєрії Лесі Українки «Лісова пісня», розглядає в своїй статті Н. Павлюк, на її думку, ця модель реалізується через різноманітні метафоричні образи, як-от: образ сонця, образ світлячків [58].

Архетип лісу та його художню символіку в драмі Лесі Українки «Лісова пісня» аналізує М. Вольчева, вона розглядає дерево як праобразу лісу, природи, тобто впорядкованого гармонійного світу, що допомагає людині впорядкувати свої почуття та емоції, з виокремленням кожного дерева як певного типу людини, а змальовану гущу лісу як уособлення паралелі між добром і злом [14]. «Лісова пісня» наповнена сценами природи, які змальовані Лесею Українкою настільки майстерно, що неначе переносять читача в описаний простір, що сприяє кращому пізнанню описаної картини світу.

Щодо художнього світу, який змальовувала Леся Українка у «Лісовій пісні», то, на думку Я. Поліщука, її задум полягав у «творенні паралелігійного інтелектуально-духовного простору, в якому б органічно поєднувалися одвічні архетипи та ритуальні форми», культурний досвід

суспільства та «ідеальне уявлення про високу неперебутню духовність, яка водночас є й одвічно-природним чинником, і елітним плодом людської культури» [59].

Художню картину світу твору «Лісова пісня» у своїй праці досліджує Т. Хищенко [83]. У статті вона говорить, про рівні – світи, у яких функціонують персонажі твору: нижчий рівень (демонічний світ), де живуть русалки та інші лісові істоти, середній рівень (світ людей) репрезентовано дядьком Левом [83].

Атмосферність «Лісовій пісні» надає ще й подібність з баладою, відтак, В. Кисіль, який спробував порівняти художню структуру драми-феєрії «Лісова пісня» з баладним сюжетом «свекруха закликає невістку в тополлю», дійшов висновку про трансформацію Лесею Українкою баладного сюжету в «Лісову пісню», на його думку, це повинно було вводити читача чи глядача в культурний контекст, де першим планом мала виступати трагічна баладна ситуація, а другим планом її трансформація в «Лісовій пісні» [36].

Проблемі особливості функціонування власних назв у драматичних творах Лесі Українки присвячене дослідження Т. Крупеньової. У своїх роботах Т. Крупеньова говорить про те, що творчість Лесі Українки відзначається відсутністю випадковості, навіть підбір імен персонажів письменниці характеризується унікальністю, винятковістю та надзвичайною креативністю. Леся Українка проводить нас через насичений багатоплановий творчий процес, де передає важливу проблему, яка турбує та хвилює її - проблему правдошукання. [41]. «Різна сюжетна канва, різні часові й локальні параметри творів, безперечно, позначаються на імені такого персонажа. узгодженого з часом і просторовими умовами твору» [41]. На думку дослідниці, факт відсутності у матері Лукаша власного імені у випадку, коли всі інші персонажі твору його мають, є певним специфічним авторським художнім прийомом. «У "Лісовій пісні" всі персонажі наділені власними назвами (Лукаш, дядько Лев) чи назвами, що набувають статусу власних у межах твору (Мавка, Русалка)», натомість дослідниця зазначає, що

«Лукашева мати - просто мати, без власного ймення: своєю поведінкою вона його не заслуговує» [42].

Творчість Лесі Українки вирізняється особливим стилем побудови художньої картини світу та образу світу, їм притаманні символізм та метафоричність.

Висновки до розділу 1

Отже, аналізуючи критичну та науково-теоритичну літературу, можна зробити висновок, що більшість дослідників відзначають, серед них М. Драй-Хмара, І. Франко, М. Зеров, О. Бабишкін, що Леся Українка мала «творчий, конструктивний індивідуалізм», особливий стиль письма, перемежуючи в собі як динамічні художні засоби, на зразок агону, так і плавні, спокійні метафоричні образи та епітети, завдяки яким створені нею художні світи були яскравими, гармонійними та барвистими.

Хоч проаналізовані праці прямо не називають досліджені аспекти творчості письменниці художньою картиною, моделлю чи образом світу, але за своїм змістом все ж визначають риси драматургії Лесі Українки:

- міфологізм притаманий художній картині та образу світу Лесі Українки. Я. Поліщук, Л. Скупейко у своїх працях неодноразово підкреслюють звернення Лесі Українки до міфів, а О. Забужко, навіть, виділяє окрему категорію «Лесиного міфу»;

- символізм та метафоричність притаманні художній картині та образу світу Лесі Українки. Про ці риси говорить О. Бабишкін, В. Мержинський, Н. Павлюк;

- тема зради, волі, «активне жіноче самоствердження», свободи часто порушуються у творчості Лесі Українки та розкриваються відповідно до сформованої у її світогляді моделі світу. Аналіз цих особливостей зустрічається у працях А. Музички, Н. Зборовської, Л. Демської-Будзуляк;

- жанрові трансформації на прикладі драматургії Лесі Українки досліджувала Н. Малютіна, пов'язуючи феномен ліричної драми з

розвитком драматичної форми в межах ліричного способу мислення поетів-драматургів, а Я. Поліщук звертав увагу на «трагедійність» драм Лесі Українки.

РОЗДІЛ 2

ТЕОРЕТИЧНІ ПІДХОДИ ДО ВИЗНАЧЕННЯ ПОНЯТЬ «ХУДОЖНЯ КАРТИНА СВІТУ», «ОБРАЗ СВІТУ», «ХУДОЖНІЙ СВІТ» ТА «МОДЕЛЬ СВІТУ» У СУЧАСНОМУ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВІ

Відповідно до «Літературознавчого словника-довідника», в контексті відображення світу у літературі, важливою категорією є інтенціональність, що була введена польським філософом Р. Інгарденом. За Р. Інгарденом, інтенціональність естетичного предмета означає, що твір мистецтва може мати подвійну природу: він може відображати реальний світ, але в той же час мати і вигаданий, непов'язаний з реальністю аспект. Однак обидва аспекти є необхідними для створення естетичного переживання. Таким чином, інтенціональність вказує на те, що твір мистецтва створений із специфічною метою – викликати естетичні враження у читача, і його структура, добір образів, символів, художніх засобів, стиль мовлення спрямовані на досягнення цього результату. «Художній твір виникає як результат співтворчості творця й реципієнта, що ведуть між собою уявний діалог» [49, с. 614]. З цього можна зробити висновок, що «твір художньої літератури не стільки відтворює дійсність, скільки моделює її авторське сприйняття,

письменницьку візію» [49, с. 614]. У цьому контексті література є продуктом творчості, «яка конкретизується в читацькому сприйнятті і певною мірою відображає об'єктивну дійсність крізь призму суб'єктивного світу» [49, с. 614].

У кожного автора наявне своє неповторне естетичне світобачення, власне унікальне сприйняття навколишньої дійсності, яке виникає під впливом різноманітних чинників. Серед них особливо важливими є: хронологічні межі творчості, історичні передумови, географічне розташування регіону, у якому творить той чи той письменник, поет, драматург, кліматичні умови такого регіону, національні традиції, спосіб життя тощо. Ці елементи об'єднуються, створюючи особливу естетичну перспективу, яка притаманна конкретному автору, і саме вона є формотвірною для його внутрішнього світу. Неможливо перерахувати всі чинники, які так чи інакше, прямо чи опосередковано впливають на формування духовного світу автора. У своїй праці Л. Новаківська аналізує здобутки О. Потебні з приводу відображення у художньому творі світобачення його автора, у якому художній образ грає особливу роль: засобу вираження внутрішнього мистецького виміру митця та засобу інтерпретації змісту твору читачем. «Сприйняття художнього твору О. Потебня вважав продовженням процесу творчості, особливості якого залежать від досвіду, рівня і своєрідності культури, психічних якостей, поглядів і смаків реципієнта» [56]. На його думку читач є своєрідним співавтором твору, адже його сприйняття відрізняється від задуму автора, не є йому тотожним, а тому може створювати інакші сенси та ідеї твору. [56].

Саме завдяки художньому тексту письменник має змогу надати форми своєму духовному світу: через обраний сюжет, змальовані образи, художні засоби мови. Таким чином матеріалізується особлива притаманна конкретному автору художня картина світу.

На сьогодні існує багато різних визначень терміну «картина світу». Цей термін може означати загальну концепцію або уявлення про всесвіт, яке формується в розумі кожної людини або в рамках певної культури. Картина

світу може містити в собі вірування, цінності, світоглядні установки, розуміння людиною природи, місця людини в світі та інші важливі аспекти. Крім того, термін «картина світу» також використовується в контексті філософських і наукових досліджень для опису основних принципів, системи переконань або концепцій, які орієнтують людину у сприйнятті та розумінні навколишнього світу. Залежно від контексту, термін може мати різні тлумачення та відтінки значень. Так, термін «картина світу» належить до фундаментальних понять, які виражають взаємовідношення між людиною і світом та відображає спосіб, яким людина сприймає, розуміє і тлумачить світ навколо себе. Це конструкт, що формується у кожної людини в процесі життя і взаємодії з оточуючим світом.

Варто зауважити, що до терміну «художня картина світу» входить не лише те, як автор змальовує власне світобачення, а ще те як його твір розуміє читач або інтерпретує літературознавець, адже не можна не погодитись з твердженням І. Беркешук про те, що «будь-яка картина світу, що створена за рахунок бачення світу через певні інтерпретаційні призми, завжди містить риси людської суб'єктивності та специфічності» [7]. На її думку, «картина світу складає ядро світобачення людини та несе в собі його основні властивості» [7].

Л. Синявська у своєму дослідженні аналізує драматичний текст, як об'єкт художньої комунікації, що не є беззаперечною, невід'ємною від читача та його суб'єктивного сприйняття, на думку науковиці, драматичний текст виконує роль середньої єдиної ланки комунікативного акту: «відправник – повідомлення – одержувач, в якому найменші зміни одного з елементів призводять до змін комунікативного акту, системи художньої комунікації» [49, с. 34].

Картина світу як цілісний образ оточуючої дійсності, на думку О. Дубенко, формується багатьма компонентами свідомості, однак найбільш вагому роль для генерації картини світу виконують пізнавальний, естетичний і моральний складники, що виражені у мистецтві, науці, праві, моралі.

Дослідниця вважає, що картина світу «є суб'єктивним образом об'єктивної реальності, вторинним існуванням об'єктивного світу, закріпленого в матеріальній формі», на відміну від, художньої картини світу, яка, на її думку, «визначається як матеріалізація у художніх образах певного світорозуміння і світосприйняття художника» [21].

На сьогодні у вітчизняному літературознавстві не сформовано чітке поняття художньої картини світу. Дехто з дослідників розглядає її як загальну категорію, основою якої є історичний період творення, суспільні традиції та культурологічні надбання, дехто – як індивідуалізовану категорію, засновану на світогляді митця, його власному досвіді, індивідуальному розумінні дійсності.

Щодо неоднозначності тлумачення категорії художньої картини світу у своїй праці С. Симоненко пише про те, що для її тлумачення важливим є розмежування понять «індивідуальна картина світу» та «глобальна картина світу». На її думку, категорія «глобальна картина світу» є «результатом духовної наукової матеріальної активності суспільства», для неї характерна ймовірність мати власні підрівні: як-от наукова, практична картини світу [66]. Що стосується образу світу, то дослідниця визначає його як такий, якому притаманна індивідуальність, у взаємовідношенні з глобальною картиною світу «він є операціональним поняттям» [66].

На думку І. Широкової, основними ознаками художньої картини світу є: «синтез раціонального та емоційно-ірраціонального складників, образність та наочність, експресивність й емоційна насиченість, співіснування універсального та специфічного, спрямованість на зовнішній та внутрішній світ людини...» тощо [86]. За цим підходом, художня картина світу визначається як комплекс систематизованих узагальнень про конкретний історичний період, які формуються через осмислення й аналіз художніх творів, що належать до цього періоду.

Як зазначає Дубенко, для аналізу цілісного поняття «образ світу», що створюється одним автором, важливо розуміти, що такий образ є лише

формотвірним елементом «картини, яка виникає у контексті художньої свідомості, характерної для певного художнього напрямку». Розуміння такої свідомості здійснюється за допомогою таких категорій, як історія, культура, художнє мислення, стиль притаманний певній епосі відповідної країни [21].

У своїй праці І. Широкова зауважує про існування деякої дихотомії відношень «загальне-індивідуальне», що, на її думку, характерно, для картини світу. Також вона підкреслює визначний вплив окремих видатних осіб та їхніх суб'єктивних картин світу, створених на основі індивідуального світогляду, на формування загальної картини світу [87].

Згідно дослідження С. Симоненко, поняття «картина світу» і «образ світу» є тісно взаємопов'язаними і похідними одне від одного. Вона пропонує розглядати їхній взаємозв'язок у двох аспектах. Першим аспектом є смислова зв'язка: «картина світу - активність суб'єкта – образ світу, тоді “образ світу” суб'єкта діяльності є похідним до “картини світу”»... Другим аспектом є смислова зв'язка: «образ світу - активність суб'єкта - картина світу», тоді “образ світу” суб'єкта діяльності є первинним, на основі якого виникає “індивідуальна (приватна) картина світу”, як його похідна, «як його змістова складова, як процес опредмечування навколишнього світу». На думку С. Симоненко, у таких ситуаціях «можна говорити про співтворення суб'єктом діяльності загальної картини світу, розглядаючи його як механізм континуальності розвитку глобальної картини світу» [67].

На думку, Н. Андрейчук, світ, що знаходить своє відображення у людському, має властивість трансформуватися у психічний феномен, а образ світу «становить початкову точку творення знака» [2, с. 18].

За працею І. Саєвич, «національний образ світу є культурним осереддям, ядром національної мовної картини світу, побудований на ціннісних пріоритетах, образній системі та соціальних стереотипах» [65, с. 25]. Дослідниця вважає, що «образ світу залишається відносно стабільним і незмінним та впливає на концептуалізацію культурного досвіду соціуму відповідно до результатів пізнання дійсності, притаманних різним формам

суспільної свідомості» [65, с. 25]. Серед форм суспільної свідомості вона виділяє міфологічну, наївну та наукову [65, с. 25].

Отже, оскільки «виникнення образу світу є процесом не репродукції, а реконструкції, процесом творчості і співтворчості», як стверджує Н. Андрейчук [2], то можна сказати, що образ світу є важливим складником частиною формування картини світу, яка виступає як системоутворювальний компонент.

Ще однією пов'язаною, але не тотожною до понять «художня картина світу» та «образ світу» є конструкція «модель світу». Відповідно до довідника «Лексикон загального та порівняльного літературознавства», модель світу представляє собою найбільш загальне та спрощене уявлення про світ всередині конкретної традиції. Зазначається, що «взаємодія людини з навколишнім середовищем є основою створення моделі світу як наслідку реалізації переробленої інформації про довкілля і про людину в ньому» [46, с.339]. Використання поняття «модель» у літературознавчій термінології створило проблему у визначенні взаємозв'язку між художнім твором, як моделлю реальності та особистості автора, і такими поняттями, як «художній образ» та «символ». Довідник «Лексикон загального та порівняльного літературознавства» пропонує такі приклади співвідношення, запропоновані літературознавцями: «Б. Глінський вважає, що художній образ завжди ідеальний, а модель може бути як ідеальною, так і матеріальною» [46, с. 341]. Літературознавці Л. Резніков і А. Синицький аналізують взаємозв'язок цих категорій на основі думки про те, що «модель виявляється там, де є конкретна детальна аналогія, коли її будова повторює об'єкт дійсності буквально...». Що стосується образу та символу, то зазначені дослідники розглядають перший як втілення фантазії та уяви творця, а другий – «як модель, що пов'язана з об'єктом лише за аналогією в найзагальніших рисах» [46, с. 341].

Як вважає І. Широкова, модель світу є дескриптивною та «спрямована на категоризацію світу за допомогою бінарних опозицій (верх – низ, внутрішнє

– зовнішнє, центр – периферія тощо)» [86, с. 73]. На думку цієї дослідниці, картина світу втілює модель світу, а не створює її основу, та є спрощеним відображенням суми уявлень про всесвіт всередині окремої традиції, що розглядаються як операціональні та системні аспекти. Щодо співвідношення картини світу та моделі світу, можна погодитись з твердженням про те, що «модель світу, яка створюється у певному креативному просторі, спричинює конкретний кінцевий результат у вигляді оформленої картини світу», а спільною рисою для картини світу та моделі світу є те, що вони здійснюють функцію відображення світу [86, с. 73].

І. Лівенко, визначаючи модель світу як «філософсько-естетичне підґрунтя твору», тлумачить її як «інструмент опису, аналізу, спосіб класифікації матеріалу» [47, с. 19-20].

Згідно з «Літературознавчим словником-довідником» (ред. Р. Гром'яка, Ю. Коваліва, В. Теремка) художній світ – це «створена уявою письменника і втілена в тексті твору образна картина, яка складається з подій, постатей, їх висловлювань і виражених ними духовних феноменів». Зазначається, що художній світ наділено власною логікою, а також те, що він «конкретизується насамперед у зв'язку з його суб'єктом (художній світ письменника) і формою втілення (світ художнього твору)» [49, с. 717].

А. Ліпісівіцька зазначає, що художній світ складається з комплексу об'єктивних образів і суб'єктивних значень, що в органічному поєднанні представляють сприйняту реальність [48].

За твердженням О. Єременко, «образ автора й авторська позиція є одним із елементів реалізації фантазії, моделювання уявного (художнього світу) світу», оскільки вона вважає, що «митець трансформує себе справжнього в деяку подобу власного Еґо» [25].

Отже, художній світ - це концепція, що використовується у мистецтві й літературі для позначення вигаданого або створеного світу в художньому творі. Художній світ може бути уявною реальністю, створеною автором, яка має свої власні закони, правила і характеристики.

Усі названі поняття: картина світу, модель світу, образ світу та художній світ є взаємопов'язаними, але мають свої особливості і акцентують увагу на різних аспектах творчого процесу та конструкції художнього світу.

На думку, І. Широкової, моделлю світу є «ідеалізована схематизація об'єктів реального світу». На думку дослідниці, саме на основі моделі світу людина може осягнути навколишній світ та сформувати у свідомості образ світу, в якому втілюється «ідея про типовий стан реальності». Важливою рисою образу світу, є те, що він є «емоційно-наповненим і особистісно-значимим», відносно стабільним, адже «його основу складають цінності, пріоритети та специфічні соціальні стереотипи», він здійснює орієнтаційну функцію, скеровуючи людину у суспільстві, на відміну від картини світу, що «наповнена сукупністю образів, найбільш змістовна й інформативна», вона «узвичаєна та має статичну форму, що мало піддається змінам», крім того, «картина світу динамічна, оскільки змінюється під впливом життєвих ситуацій та в залежності від особистісних рис людини, її емоційного стану...» [86, с. 74]. З твердженням про динамічність картини світу погоджується й І. Беркешук, у своїй статті вона говорить, що картина світу «постійно коригується, унаочнюється шляхом накопичення знань конкретним індивідом та соціумом вцілому», оскільки відображає «динамічність світобачення свого творця» [7].

Узагальнюючи вищезазначені проаналізовані літературознавчі дослідження, можна зробити такі висновки:

1. Художня картина світу являє собою найбільш вживану систему уявлень, цінностей, переконань, норм і ідей, які формують спосіб сприйняття та інтерпретації світу у автора, тому доцільним вважається порівняння інших категорій саме з поняттям «художньої картини світу».

2. Між картиною світу та моделлю світу можна виокремити такі спільні та відмінні риси:

- відображення світу. Оскільки і художня картина світу, і модель світу представляють реальний світ, реальні об'єкти, події, ідеї, однак в більшості

своєму відображенню дійсності здійснюється різними способами: художня картина світу використовує образні та емоційні художні засоби, а модель світу – може бути концептуальною або математичною репрезентацією об'єктивних аспектів світу.

- мета репрезентації. Художня картина зазвичай створюється з метою естетичного задоволення, виразу емоцій, розповіді історії або комунікації з суб'єктом споживання твору. У моделі світу основна мета полягає в репрезентації об'єктивних фактів, зв'язків та відношень між різними аспектами світу для аналізу, розуміння та передбачення.

- співвідношення об'єктивного та суб'єктивного. Хоч художня картина світу і модель світу все одно інтерпретуються у свідомості автора, але все ж таки ці дві категорії містять різний рівень індивідуальності: художня картина світу є суб'єктивним вираженням автора і може бути залежною від його власних думок, почуттів та інтерпретацій. Модель світу, з другого боку, частіше базується на об'єктивних даних, фактах та інформації, які можуть бути підтверджені та перевірені, та яка отримана від культурних традицій, національних особливостей.

Модель світу осягається раціональним, а не чуттєвим. Модель світу є статичною, їй не притаманні динамічні зміни. Тоді як картина світу своєрідна, специфічна, оскільки визначається особливостями діяльності, способу життя та національної культури певного етносу.

3. Між картиною світу та образом світу можна виокремити такі спільні риси:

– мета вираження (представлення). Як художня картина світу, так і образ світу на меті мають намагання представити певний спосіб сприйняття світу, для цього обидві категорії можуть використовувати символи та метафори, образність.

– мета емоційного впливу. Художня картина і образ світу можуть викликати емоційну реакцію у глядача або сприймача. Вони можуть

стимулювати почуття радості, суму, захоплення, відчуття гармонії або напруження.

– інтерпретація. Обидві категорії можуть бути інтерпретовані кінцевим споживачем твору з урахуванням власного досвіду, певного контексту, викликаних асоціацій.

До відмінних рис між художньою картиною світу та образом світу слід віднести:

– призначення. Художня картина світу, як правило, створюється з метою естетичного задоволення, вираження світогляду творця або певного повідомлення чи настрою. Образ світу, з іншого боку, використовується для опису, розуміння і концептуалізації загальної структури та організації світу, його філософських аспектів.

– репрезентація реальності. Художня картина світу може бути більш суб'єктивним вираженням художника і може передавати його особисту інтерпретацію світу. Образ світу, натомість, може бути більш узагальненою та об'єктивною репрезентацією реальності, намагаючись зобразити загальну структуру та зв'язки.

4. Між картиною світу та художнім світом можна виокремити такі спільні та відмінні риси:

– творчість. Як художня картина світу, так і художній світ виникають з творчого процесу. Обидва можуть бути результатом уяви, виразу автора та його творчих зусиль.

– вираження. Як художня картина світу, так і художній світ можуть передавати певний стиль, настрій, почуття або повідомлення. Вони можуть створювати специфічну атмосферу та викликати емоційну реакцію у глядача або читача.

– предмет. Художня картина світу зазвичай є ширшим поняттям, оскільки містить у собі систему уявлень, цінностей, переконань, норм і ідей, які формують спосіб сприйняття та інтерпретації світу у автора та може

поширюватися на будь-який вид творчості, художній світ, з другого боку, є більш конкретною категорією, що проявляється у певному творі.

– багатоманітність. Художній світ представлений багатоманітними образами та традиціями, що репрезентують старовинну історію та багатовікову культуру народів [48].

Художня картина світу, модель світу та образ світу формуються у свідомості митця на основі загальних положень та вже у свідомості інтерпретуються ним, що стосується художнього світу, то він створюється на основі художньої картини світу, моделі світу та образу світу, що притаманні конкретному автору та мети, яку він ставить перед собою, під час написання твору. «Реалістичне відображення світу вимагає об'єктивних картин відображуваного» [75, с. 100]. Що стосується символічного відображення дійсності, то воно «характеризується високою мірою суб'єктивності, яка межує з цілковитою відмовою від зображення дійсності у формі її об'єктивного існування» [75, с. 100].

Відповідно до довідника «Лексикон загального та порівняльного літературознавства» модель світу та образ світу співвідносяться залежно від світогляду митця, його творчого спрямування. Так, наприклад, «у романах натуралістів, авторів біографічної, науково-фантастичної прози структури творчості моделюють дійсність за аналогією». Натомість «романтики, символісти, модерністи з їхнім суб'єктивізмом, тяжінням до умовності віддають перевагу образним структурам» [46].

Висновки до розділу 2

Отже, виходячи з вищесказаного, можемо стверджувати, що на сьогодні не існує загальноприйнятих визначень понять «образ світу», «картина світу», «модель світу», що зумовлено неоднаковим потрактуванням самих способів відтворення дійсності та людини в ній у художньому цілому. Адже йдеться і про глобальне (філософське) уявлення про світ у його онтологічних вимірах, і про вузьке (суб'єктивне, індивідуальне) уявлення про довкілля та способи

його пізнання. Відтак складно врахувати наслідки впливу взаємодії принаймні основних точок дотику особистісного й універсального на формування уявлень про такі екзистенційні категорії, як «сущє», «ніщє», «інший», «межова ситуація» та подібні.

У нашій роботі ми керуватимемося тим, що основна різниця між означеними категоріями полягає в тому, що основна різниця полягає в тому, що «картина світу» відноситься до загальної структури уявлень, "модель світу" - до спрощеного представлення реальності, «образ світу» - до особистого уявлення конкретної людини, а «художній світ» - до уявного, тобто створеного світу в художньому творі.

РОЗДІЛ 3

СИМВОЛІКА ЗАГОЛОВКІВ ТА ОНОМАСТИКОН П'ЄС ЛЕСІ УКРАЇНКИ «ЛІСОВА ПІСНЯ», «КАМІННИЙ ГОСПОДАР», «БЛАКИТНА ТРОЯНДА» ЯК ВИХІДНІ КОНСТРУКТИ МОДЕЛІ СВІТУ

П'єса «Блакитна троянда», написана прозою в 1896 році, стала першим драматичним твором Лесі Українки. До того ж, це була перша психологічна драма в українській драматургії.

Драматичні твори волею письменниці насичені найрізноманітнішими онімами, серед яких найпоширенішими в тексті і найважливішими для донесення до читачів головних ідей і проблематики кожного твору є антропоніми, топоніми, теоніми (міфоніми) та інші.

Аналізуючи модель світу драматургії Лесі Українки, ми свідомо виділили в окремий розділ дослідження заголовкових та ономастичних сенсів, оскільки, на нашу думку, саме їхнє розшифрування дозволить об'єктивно,

аргументовано простудіювати вихідні структури власне моделі світу - верх (духовна, ментальна площина), серединний простір (об'єктивні впливи соціально структурованого середовища), низ (деструктивні, нівелюючі прояви «я» людини), оскільки заголовки є змістовою квінтесенцією твору, безпосереднім виявом якого є імена дійових осіб.

Дослідження драматургії Лесі Українки беззаперечно довели, що всі власні назви, використані письменницею у її драмах, завжди нею ретельно підібрані, символічно навантажені і, відповідно, наповнені значущою інформацією та майстерно введені в контекст твору. На думку Т. Крупеньової, «ономастичний простір кожного твору ретельно відпрацьовується, будується таким чином, щоб кожна назва була яскраво індивідуалізованою і водночас добре пасувала до інших» [43, с. 276-277]. Дослідниця стверджує, що таким чином кожне найменування старанно вводиться Лесею Українкою «в онімічний ансамбль твору». не лише гармонійно вписуючись у концепцію твору, а й набуваючи значення виразника теми твору [43, с. 276-277]. Неперевершеним взірцем такої «гармонії ономастичного простору твору» може слугувати «Лісова пісня», «де узуальне й контекстуальне, онімічні позначення доброго і злого, міфічних істот і людей сполучаються в чудесну симфонію...» [15, с. 281].

Жанр «Лісової пісні» самою авторкою визначений як драма-феєрія, тобто твір, у якому реальне поєднано з фантастичним і діють казкові міфологічні персонажі.

Поряд з людськими персонажами – дядьком Левом, Лукашем і Килиною – у драмі-феєрії також діють представники природи, що протиставляються людині, а саме: створіння з казок, яких фольклор «поселив» у різних природних об'єктах: річки, гори, ліси тощо. Співвідношення з точки зору гармонії та дисгармонії, та взаємодія представлених світів: світу природи та світу людей є темою «Лісової пісні». На думку Ф. Бабія, у творі демонструється «боротьба всього величного і прекрасного, волелюбного і

вільного, доброго і незалежного проти мізерного і рабського, заздрісного і ненависного, злого і міщанського» [5, с. 10].

Але доцільно замислитися, у чому полягає символіка такого заголовку твору?

Заголовок є ефективним засобом увиразнення головної ідеї твору, а тому є невід'ємною частиною художнього тексту означеного твору. На думку Л. Юлдашевої, заголовок є мультифункціональною категорією: виконує функцію зацікавлення, є значеннєвим ядром тексту, «як текстова одиниця він слугує нефакультативним контитуентом тексту, який спільно з іншими елементами тексту формує цілісне уявлення про нього», водночас «як метатекстовий компонент він актуалізує найрелевантнішу інформацію про текст» [89, с. 58]. Також необхідно враховувати ще й онімічну роль заголовку, бо він стосовно тексту виконує функцію його імені. Залежно від волі письменника, на думку К. Годік, «заголовок може вказувати на центрального персонажа(ів) твору, може окреслювати тему чи проблему, вирізняти провідний мотив тощо», однак дослідниця вважає, що «оскільки заголовок насамперед виступає іменем тексту, то, згідно зі специфікою власної назви, він тяжіє до якомога конкретнішого відтворення сутності позначуваного ним об'єкта» [17, с. 32].

Слово «пісня» у титулі твору «Лісова пісня» бере на себе основне смислове навантаження. Пісня, за визначенням «Літературознавчого словника-довідника» (2007), це – *«словесно-музичний твір, призначений для співу, найдавніший, традиційний різновид лірики: користується найрозмаїтішими мовними засобами, передає найтонші переживання»* [49, с. 535]. Як подає «Короткий тлумачний словник української мови» (1988), слово «пісня» в своєму загальному значенні означає *«словесно-музичний твір, виконуваний однією особою, або хором»*, а в літературі пісня виступає як *«поетичний твір, звичайно ліричний; частина великого віршованого твору, звичайно епічної поеми»* [38, с. 207].

Титул «Лісової пісні» демонструє прагнення письменниці до увиразнення мелодійної тональності твору, адже тим самим акцентується тяжіння до музичності драми-феєрії, бо з пісні, з її сопілкової мелодії у творі все починається і нею ж супроводжується фінал. Останній монолог Мавки є сумним за формою, однак має життєстверджуючий зміст, являє собою ліричну пісню про невмирущість духовного, про вічність краси.

Цікавим вважаємо влучне спостереження В. Мержвинського, яке додатково прояснює задум авторки з використання в титулі твору слова «пісня»: «Прикметно, що архаїчність жанру пісні гармонує з архаїчністю образної системи драми, міфологічні архетипи постають на тлі стародавньої синкретичної творчості» [52, с.35].

За часів середньовіччя в західноєвропейській літературі існувала традиція називання епічних творів про історичних або легендарних осіб саме «піснями»: «Пісня про Роланда», «Пісня про Нібелунгів» та інші. Наявність слова «пісня» в заголовку такого твору була покликана інформувати саме про його присвяченість певній особі чи особам. Вірогідно, що тим самим Леся Українка прагнула одразу повідомити читачів вже через заголовок, що твір має свою чітку присвяченість лісу, що цей твір, власне кажучи, «Пісня про Ліс», тобто «Лісова пісня».

На думку В. Мержвинського, символічність заголовку «Лісова пісня» твориться за допомогою метафоричного епітета «лісова» до ключового слова «пісня» [52, с.35].

У лексичному значенні прикметник «лісова», на думку Ф. Бабія, «вказує на ознаку постійного перебування міфічних істот, предметів, які від природи є невід'ємною частиною лісу, тобто вони живуть, ростуть, водяться на теренах лісу» [5, с.10]. Адже інший однокореневий прикметник «лісна» (лісний, лісне, лісні), вказує на ознаку саме тимчасовості перебування в лісі (явища, предмету та ін.) та на залежність не від природи, а від людського фактору: «лісна хатина», «лісна пожежа», «лісна просіка», «лісник» (сторож і доглядач лісу) тощо» [5, с.11]. Тож, на нашу думку, використання

прикметника «лісова» є найбільш доцільним, враховуючи творчий задум авторки твору, сюжетна лінія якого розгортається в лісі й стосовно лісу та лісових мешканців, вона починається лісом і закінчується також лісом.

Ліс, який у загальному розумінні слова є сукупністю чи скупченням дерев, а «Коротким тлумачним словником української мови» (1988) визначається як «*великий простір, зарослий деревами і кущами*» [38, с. 143], відповідно до дослідження В. Жайворонка, для людини ліс завжди мав особливе значення, оскільки, з одного боку, його боялися, бо вважалося, що у ньому живе нечисть, монстри та інші темні сили, але водночас ліс вважався священним, йому поклонялися, складали легенди про нього: «звідки казковий образ *чуй-лісу* — правічного лісу на межі світів, де є джерела з живою і мертвою водою, живуть незвичайні тварини, зберігаються великі таємниці» [27]. На думку, В. Жайворонка «таким був предковічний ліс на Волині в «Лісовій пісні» Лесі Українки» [27]. М. Вольчева зазначає, що «дерево є...прообразом лісу... а лісова гущавина - паралель між добром і злом» [14]. Отже, людям слід жити у злагоді та гармонії з природою, особливо з лісом, оскільки у разі неповаги та нехтування правилами, що століттями були встановлені, ліс може стати небезпечним та ворожим.

Дослідник Ф. Бабій звертає увагу на той факт, що в народно-розмовній мові поліщуків – етнографічної групи українців, мешканців регіону Полісся, слово «ліс» побутує й в значенні «скарб», «багатство» [5, с. 11]. Тому не випадково під час розмови з Лукашевою матір'ю дядько Лев говорить: «...Що лісове, то не погане, сестро, – усякі скарби з лісу йдуть».

На думку Ф. Бабія, важливим є розуміння Лесі Українки лісу як «природного середовища, де всі мають волю і незалежність» [5, с. 11]. Тобто, для письменниці ліс виступає ще й як архетип свободи, адже в природі все існує і розвивається вільно, там діють об'єктивні закони, які людина своїм вольовим втручанням не в змозі скасувати чи зупинити, хоча може впливати на існування природного середовища, завдаючи йому шкоди. І тому заголовок «Лісова пісня» своїм ключовим словом «пісня» якраз і вказує на

те, що це – величний і щемливий гімн єднанню людини й природи. Так у заголовкові відбивається художня концепція твору, а сам титул виступає ключем до інтерпретації тексту.

У листі до Агатангела Кримського від 27 жовтня 1911 року Леся Українка писала, що драма була створена на честь «волинських лісів», які до нині дивовижно мальовничі, предковічні і казково таємничі [76]. Враховуючи архетипність та метафоричність образу лісу в драмі-феєрії «Лісова пісня», маємо підстави інтерпретувати титул цього твору не лише як «Пісня про Ліс», тобто, що це пісня, яку співають, присвячують лісові, але, водночас, і як «Пісня Лісу», в тому розумінні, що це пісня, яку співає сам Ліс, що це його власна пісня і власне виконання цієї пісні.

Звернімося до семантики імен.

Розкодування семантики імен головних персонажів твору: Мавки, Лукаша, Килини і дядька Лева, є можливим виключно в контексті самої драми, виходячи із розуміння її головної ідеї-концепції, виразниками якої ці персонажі постають у творі.

Світ Мавки втілює у собі красу, вільність та духовність, тоді як світ Лукаша носить у собі печаль неволі, підданства бездушному способу життя і цим двом закоханим не дано здолати ці непримиренні суперечності. Адже світ Лукаша не визнає рівність світу Мавки, розглядаючи його як безжиттєвий та недостатній у вираженні первісної волі.

За найпоширенішою версією, чоловіче ім'я Лукаш є українською формою біблійного імені Лука (ім'я одного з канонічних християнських євангелістів), яке, своєю чергою, має грецькі корені з переплетенням латинських – похідне від грецького імені Лукас [33], в основі якого лежить латинське «lux» – «світло» (буквально: «світлий», «світний») [12, с. 72], як і в латинських іменах Лукіан / Луціан, Лукій / Луцій тощо). Відповідно, ім'я Лукаш означає – *«світитися; світлий; народжений на світанку»* [33].

Дане письменницею ім'я Лукаш по відношенню до названого ним персонажа є цілком суголосним, Лукаш дійсно був «освітленим», але став

людиною, яка зреклася свого духовного світла і після цього навіки згасла, не в змозі й не бажаючи жити в духовній темряві.

Якщо Лукаш у драмі став символом дисгармонії людської натури, то близький родич Лукаша, дядько Лев є у творі символом гармонійного співжиття з природою. Він мудрий і досвідчений, добрий охоронець лісу, знавець сакральних, таємничих знань.

Лев – це українське чоловіче ім'я, що походить від назви великого хижого звіра родини котячих – лева. Відповідно до словника-довідника власних імен людей, це ім'я вважається українським аналогом латинського імені Лео і давньогрецького імені Леон із тотожним значенням «лев» [12, с. 71].

У лева-тварини є ще друга образна назва-характеристика – «цар звірів». «У народі цей звір називається царем звірів, володарем лісу, лісовим царем» [5, с. 12]. І, як у фольклорного «Лева – царя звірів» головним завданням є – гармонізувати відносини в царстві звірів, справедливо вирішуючи всі наявні конфлікти між звірами, так і дядько Лев у творі є живим прикладом гармонії у взаємовідносинах людини і природи, він поважає всіх лісових мешканців й природа та всі її створіння шанують дядька Лева, який дійсно виступає розумним володарем природи, що толерантно, мудро і справедливо живе в злагоді з нею.

Отже, ім'я цього персонажа належить йому виправдано, воно повністю суголосо всім його діям, вчинкам і словам.

Але ім'я Лев є лише частиною власної назви даного персонажа, повною формою якої є – «дядько Лев». Яке ж смислове значення виконує в ній слово «дядько»?

Словом «дядько» в українській мові зазвичай називається «1. Брат батька або матері; чоловік тітки...2. розм. Дорослий чоловік взагалі... 3. розм. Селянин» [71, с. 450]. Тому Лукаш рідного брата своєї матері й називає по-родинному «дядько Лев».

Таким чином, використання слова «дядько» на позначення певного ступеню спорідненості (брат матері), жодної символічності в собі не несе.

Однак, на нашу думку, тут слід врахувати ще одне, доволі архаїчне значення слова «дядько». У Київській Русі, в княжому середовищі словом «дядько» називали вихователя юного княжича [23].

Оця роль «дядька»-вихователя надзвичайно пасує мудрому захиснику лісу дядькові Леву, який в творі уособлює духовну («просвітлену») людину, що гармонізувала в собі духовне і матеріальне і їй є, що передати наступним поколінням, зокрема, набутий власний життєвий досвід, здобути знання.

Ще два людських персонажа в драмі-феєрії, Килина і Лукашева мати, виступають як прямі антагоністки дядька Лева.

Можна погодитись з думкою Ф. Бабія, що образ Килини в творі є «символом ненажерливості, непримиренності, насильства й ненависті, це людина, в якій немає нічого святого» [5, с. 13]. І зовсім не випадково ця молода жінка наділена з волі письменниці ім'ям Килина.

Українське жіноче ім'я Килина походить від латинського слова «aquilina» із значенням «орлиця» [12, с. 148]. На теренах України орел – це найбільший хижий птах, в українському фольклорі (піснях, легендах, казках) орел традиційно виступає символом безжальної сили. Тобто ще до близького знайомства з даним персонажем, вже самим лише ім'ям письменниця символічно характеризує її як хижку орлицю, жінку, яка наполегливо «полює» на бажану здобич (майно, гроші, чоловіки тощо). Таку її хижацьку, безпринципну і підступну сутність одразу проникливо побачила Мавка, стисло схарактеризувавши Килину висловами: «лукава як видра» і «хижа як рись» [78].

Отже, ім'я Килина виглядає цілком суголосним своєму персонажу-носію.

Єдиним безіменним персонажем є Лукашева мати. Недарма навіть її немилосердна невістка Килина визнає: «Ну вже ж і матінко, Лукашу, в тебе – Залізо – й те перегризе!» [78].

Назви міфологічних істот (духів-демонів), в межах драми-феєрії набувають статусу власних імен, які, завдяки притаманній їм описовості, є доволі прозорими для тлумачення: Водяник – «той, хто загрожує людині у

воді», Лісовик – «той, хто загрожує людині в лісі», Русалка – «та, хто загрожує людині біля русла річки чи потічка, лісового озера чи польового ставка» тощо. Тобто, в таких антропонімах, утворених із міфонімів, чітко простежується проста функціональність і є відсутньою будь-яка символічність.

На відміну від русалок водяних, русалок польових і русалок гірських (літавиць), для русалок лісових в українців існувала ще одна спеціальна фольклорна назва – мавки. «Короткий тлумачний словник української мови» (1988 р.) подає таке значення цього слова «мавка» – «казкова лісова істота в образі гарної дівчини» [38, с. 146]. На Волині поширеним був фонетичний варіант «мавка», а на Гуцульщині – варіант «навка» («нявка»). Вважається, що слово «мавка» походить від «навка», яке, ймовірно, утворилося від загальнослов'янського слова «нав'є» – «мерці, злі духи» [16, с. 607]. Тобто, ім'я «Мавка» головної героїні драми-феєрії означало «померла», «нежива», «мертва», в тлумаченні не належна до світу живих людей.

В такому розумінні дане ім'я є цілком суголосним своєму персонажу-носію, і жодної символічності в собі не несе. Але воно в такому розумінні повністю суперечить її вчинкам і діям, мріям і думкам. Як зауважує М. Рильський в своїх роздумах над творчістю Лесі Українки: «Чарівлива Мавка в «Лісовій пісні», фантастична істота, що має в собі востократ більше людського, ніж червонощока, дебела й моторна Килина...» [63, с. 444].

У фіналі драми-феєрії у тлумаченні імені «Мавка», на нашу думку, акценти невпинно зміщуються із значення «Мертва», тобто «Нежива» (по відношенню до людей), до нового, вже символічного значення – «Неіснуюча» (серед людей), в сенсі «Недосяжна!», «Ідеальна!». Отже, нове й символічне значення імені «Мавка» – «така, яких серед людей поки не має».

Весною 1912 року Лесею Українкою було завершено драму «Камінний господар» – найкраще втілення вінця її драматургічної майстерності, темою

якої став відомий у світовій літературі сюжет про спокусника жінок дон Жуана, покараного за свої гріхи провидінням.

Запозичивши у світовій традиції лише основну тему кохання і зваблення та фабульний зміст легенди, Леся Українка повністю перебудувала сюжет і радикально змінила усі головні образи й драматичні колізії драми. Головним у її творі став не мотив кохання, а мотив влади, як уособлення щастя, а також тема особистої ціни, яку людина готова заплатити заради досягнення омріяного щастя, можливо, й примарного. Саме це визначило ту форму заголовку драми, яку використала письменниця – «Камінний господар», замість титулу «Кам'яний гість», притаманного значній кількості попередніх донжуанівських творів, від Тірсо де Моліна і Ж. Б. Мольєра й до Д. Г. Байрона.

На запитання обумовленості такої заміни заголовку твору з граничною чіткістю відповіла сама авторка, говорячи, що ідеєю драми є *«перемога камінного, консервативного принципу, втіленого в Командорі, над роздвоєною душею гордої, егоїстичної жінки донни Анни, а через неї і над дон Жуаном»*, [80, с. 619]. Не можна не погодитись із В. Мержвинським щодо того, що цілеспрямована видозміна письменницею мандрівного титулу *«утворює новий, додатковий смисл»* [52, с. 35].

Відносний прикметник «камінний» утворений від іменника «камінь», що є символом «непорушності, твердості, водночас жорстокості, суму, душевного болю і відчаю» [24, с. 331]. У «Словнику української мови» зафіксовано десять лексико-семантичних варіантів лексеми камінь, серед них: *«1. Тверда гірська порода у вигляді суцільної маси або окремих шматків; 5. перен. Тяжке почуття; туга, смуток, горе; 7. Надмогильний пам'ятник»* [72, с. 83-84]. Якщо інший схожий відносний прикметник «кам'яний» має лексичне значення «те, що з каменю» («утворене з каменю») – кам'яний будинок, кам'яниця, кам'яна доба, кам'яна фортеця, кам'яна статуя, то прикметник «камінний» використовується в значенні «те, що є камінням» («камінний хрест» – камінь, якому надано хрестоподібну форму, «камінна баба» –

каміннь, якому надано антропоморфну форму), «те, що нагадує каміння», або «те, що має якості каміння»: наприклад, в словосполученнях «камінний спокій», «камінний погляд», «камінне серце», «камінна душа» використовується прив'язка до певних властивостей каміння, коли якості каміння переносяться на інший об'єкт для його образної характеристики чи досягнення метафоричності.

Не викликає сумніву метафоричність прикметника «камінний» в поєднанні з іменником «господар», який набуває нового значення – «господар, який схожий своєю вдачею на камінь». Короткий тлумачний словник української мови (1988) у лексемі «господар» фіксує чотири лексико-семантичні варіанти: «1. Той, хто займається господарством або веде господарство; 2. Глава сім'ї, господарства; 3. Власник якихось речей, майна; 4. Повновладний розпорядник» [38, с. 55]. Не можна не погодитися з думкою В. Мержвинського, що «лексему “господар” у титулі драми ужито не як “хазяїн”, “глава господарства” тощо, а саме в розумінні “володар”, “власник”» [52, с. 38].

На думку дослідників, лексема «камінний» в заголовку і змісті твору з волі письменниці виступає в якості метафоричного епітета із символічним змістом: «Камінний – це передовсім такий, що позбавляє волі, гнітить вільну душу», що відображено у праці Л. Невідомської [55]. Враховуючи це, символічне значення заголовку, «Камінний господар» – це, образно кажучи, «повновладний розпорядник всеосяжної безжальної влади («камінної влади»)». Тому, вірогідно, можливий варіант назви твору – «Камінний володар» не міг задовольнити авторку саме певною вузькістю та обмеженістю значення слова «володар», на відміну від всеосяжної влади господаря, який не лише впливає, але й діє, вчиняє, контролює, визначає, поширює, карає, милує, заохочує, бо він є власником і розпорядником усього. Тому й «Камінний господар», тобто «людина-камінь», яка створює і поширює навколо себе підневільний світ «камінності», що пригнічує людей і в різний спосіб позбавляє їх волі, перетворює суспільство на сукупність

«камінних людей», де жива людина не може жити, як вона того хоче, а повинна існувати, як їй наказано і призначено (владою держави, владою церкви, владою станових звичаїв, традицій, привілеїв і заборон).

Причина ж відмови Лесі Українки від визначення «гість» на користь лексеми «господар» лежить на поверхні, адже лексема «гість» несе в собі позначення тимчасовості, в той час, коли «господар» є позначником постійності, сталості, стабільності, в певному сенсі – позачасовості. Тому «камінність» як сила, що поневолює людей в суспільстві, повинна сприйматися людьми не лише як розпорядник їхніх доль, а саме як вічний розпорядник, який завжди був, є нині й буде постійно, без визначених термінів перебування з людьми та в людях. На думку Л. Невідомської, символом душі Командора та середовища, що він намагався створити навколо себе є «камінна гора» [55]. У своїй праці дослідниця говорить: «Гонзаго – не гість, а законний господар у власній твердині, з якої не могла і не бажала звільнитись Анна. У світі Командора панує “камінь”» [55].

Головними персонажами драми виступають Донна Анна, Командор (Дон Гонзаго де Мендоза), Дон Жуан і Долорес. Варто взяти до уваги думку Л. Невідомської щодо того, що драматичні колізії за участю цих персонажів вирішують складні соціальні та філософські проблеми суспільного буття людини: «людина-влада», «кохання-влада», «людина-свобода», «свобода-влада», випробування людини владою, ціна людського щастя, «вибір між свободою і несвободою, почуттям і розумом, між неприйняттям закону, умовностей і їх беззастережним дотриманням» [55]. На думку А. Каспрука, основна ідея-концепція цієї філософської драми – «людина, яка поневолює інших людей, не може бути вільною» [35, с. 80].

Розкодування семантики імен головних персонажів твору є можливим виключно в контексті самої драми, виходячи із розуміння її головної ідеї-концепції.

Центральну роль в драмі відіграє образ Донни Анни – красивої молодій іспанської аристократки, вкрай егоїстичної, амбіційної, владолубної і

марнославної жінки, що «мріє про безмежне панування над іншими людьми, що прагне придбати особисту волю ціною потоптання волі інших», як про неї зазначає у своїй праці А. Каспрук [35, с. 81].

Ім'я Анна – одне з найпопулярніших жіночих особових імен світу, насамперед в християнських країнах. Родом воно з старозавітної Біблії, де 13 разів згадується у Першій книзі Самуїла. На івриті ім'я вимовляється як Ханна. В перекладі з івриту Ханна означає «благодать», «прихильність», «благовоління». У грецькому перекладі Біблії, зробленому на початку поширення християнства як світової релігії, давньоєврейське Ханна набуло грецької форми Анна, в якій й поширилося серед усіх європейських народів. Раніше це ім'я в Європі вважалося виключно аристократичним, простих людей так не називали практично ніколи [3]. По відношенню до свого персонажа-носія це ім'я є цілком суголосним, адже закохані в неї чоловіки (Командор, Дон Жуан) бачать в ній омріяну благодать кохання і наполегливо прагнуть її прихильності й благовоління.

Інший центральний персонаж драми, Дон Жуан, хизується словом «воля», самоідентифікується «лицарем волі», «волелюбцем», рятівником жінок від домашнього рабства, «насправді черствий егоїст, що задля власної волі і задоволення власних потреб ламає життя і душі інших людей» [77, с. 82]. Внаслідок складного процесу внутрішньої психологічної еволюції й духовної деградації Дон Жуан у фінальних частинах драми погоджується та приймає консервативні, «камінні» норми та ідеали соціального прошарку, «до якого він раніше нібито ставився скептично», а саме: «середовища вищої аристократії з його мертвотною, “камінною” атмосферою гніту і людиноненависництва», – про це у своїй праці говорить А. Каспрук [35, с. 82].

Португальське чоловіче аристократичне особове ім'я Жуан (аналог українського Іван) походить від давньоєврейського імені Йоханан, що перекладається з івриту як «Ягве милостивий» та означає «помилуваний Богом», «милість Божа», «подарунок Божий» [34].

По відношенню до свого персонажа-носія це ім'я є цілком суголосним, бо своє тіло, харизму, красномовність і здатність закохувати в себе жінок Дон Жуан вважає подарунком долі, а себе уявляє в певному сенсі месією, обраним, який несе в суспільство ідеї свободи.

Цікавим видається той факт, що за семантикою своїх імен Донна Анна і Дон Жуан виступають майже семантичними близнюками. Адже в давньоєврейській мові жіноче ім'я Ханна походило від чоловічого імені Йоханан, з дуже близьким значенням, що збереглося й в похідних іменах Анна і Жуан. Так що духовну близькість цих двох персонажів з роздвоєною душею, проявлену в схожих моральних принципах, життєвих поглядах, соціальній моделі поведінки письменниці додатково посилила семантичною тотожністю їхніх імен.

Образ молодої аристократки Долорес, людяної, правдивої, чесної, відданої своєму нареченому і вірної даному слову, в драмі виступає як єдиний безсумнівно позитивний персонаж, хоча й далеко не ідеальний. Але тільки екзальтованій і жертівній Долорес, єдиній серед героїв драми вдалося уникнути роздвоєності власної душі та вберегтися від принад високої влади, перед якими не встояли Донна Анна і Дон Жуан. Однак за твердженням А. Каспрука, «... вона надто пасивна в боротьбі з оточуючим злом, вона не здатна бути борцем проти гидотного світу брехні, насильства, сваволі» [35, с. 84], де, на думку дослідника, «головні ролі належать бездушним Командорам, зрадливим Дон-Жуанам, холодно розсудливим Аннам» [35, с. 84].

Іспанське жіноче особове ім'я Долорес походить від латинського dolor – «скорбота, біль, печаль» і є поширеним в іспаномовних країнах світу. Ім'я є скороченням від іспанської назви Діви Марії – «Марія де лос Долорес» (ісп. *María de los Dolores* – Марія Скорботна) [88]. Ім'я є ідеально суголосним своєму персонажу-носію, бо скорботність дійсно притаманна «сумній нареченій» Долорес.

Прихованим аспектом характеристики письменницею образу Долорес, на наш погляд, є цікавий факт відсутності в поіменованості цієї молодій іспанської аристократки титулу «донна», на означення високого дворянського рангу. В драмі цей персонаж іменується просто як Долорес і жодного разу – як Донна Долорес. Вірогідно, що факт уникання авторкою обов'язкового титулу став засобом акцентування невіддільності Долорес «камінним догмам» аристократичного суспільства, того, що вона не «скам'яніла», а зберегла свою живу людську душу.

Сюжетно-смісловим ядром твору є образ Командора, який в творі є найбільш повним втіленням деспотизму, консерватизму, владолюбства, тобто тієї «камінності», яка характеризувала аристократичне суспільство середньовічної Іспанії. Заради панування над людьми він завжди готовий нищити найприродніші людські прагнення та інтереси задля усталеного фальшивого суспільного порядку, не жаліючи ні чужих, ні родичів. Тому його дім для усіх мешканців, включно із самим Командором – «камінна в'язниця», яка «душу кам'янить». Як вважає дослідник А. Каспрук, «цю метафору треба розуміти так, що атмосфера в домі Командора не тільки пригнічує людину, а й перероджує, змінює її душу на егоїстичну, холодну, потворну» [35, с. 83].

У середньовічних духовних і лицарських орденах словом «командор» називалося «найвище звання, а також особа, що мала це звання» [72, с. 240]. У межах драми-обробки «Камінний господар» високе звання-титул «командор» набуло статусу власного імені «Командор», яким називають іспанського гранда донна Гонзаго де Мендоза. І те, що аристократ дон Гонзаго фігурує під штучним замінником власного імені, на нашу думку, покликане підкреслити певну знеособленість цієї людини, яка свідомо розчинила себе і свій внутрішній світ в зовнішніх правилах та етикетних нормах «камінного» аристократичного суспільства – «середовища, що кам'янить усе довкола: повітря, людське щастя, зрештою – саме життя», - за влучним описом О. Новобранець [57, с. 5].

На думку багатьох дослідників, прозова п'єса Лесі Українки «Блакитна троянда», наскрізь новаторська за сюжетом, ідеями і проблематикою та займає місце першої європейської драми в літописі українській літературі.

В драмі, вперше присвяченій темі життя української інтелігенції, змальовується нещасливе і трагічне кохання панни Любові Гощинської та літератора-початківця Ореста Груїча. Авторка тісно переплела в творі мотив кохання з мотивом спадкової недуги й мотивом саможертви та декадентським мисленням представників шляхетського середовища, сучасного письменниці. Серед головних проблем, піднятих у п'єсі, – актуальні теми співвідношення кохання та обов'язку, спадкової фатальності, людської норми та ненормальності (герої твору зацікавлено розмірковують про досяжність «нормального щастя» через «ненормальну любов»), сутності людського щастя і ціни, яку людина платить за його досягнення або за свідому відмову від нього. М. Жарких звертає увагу на те, що «Любов з Орестом... не вміють, не хочуть і не будуть кохатись; вони все прагнуть у своїх відносинах чогось невідомого і неможливого, якоїсь блакитної троянди» [28]. Образ блакитної троянди виступає в п'єсі як втілення нежиттєвого помилкового погляду на людське кохання, заснованого на нерозумінні його сутності, як символічний образ неможливого кохання, а фактично – нелюдського, фантастичного, нереального.

Власне трактування причин вибору Лесею Українкою імені головної героїні твору пропонує О. Забужко та пояснює його зверненням Лесі Українки до «лицарсько-християнської гностичної містики пізнього середньовіччя», що дала життя «Божественій комедії» Данте, та до «згадки про Данте й Беатріче як власне тих «ідеальних коханців», на яких взорує свою любов з Орестом Любов Гощинська» [30, с.161-163].

Однак хоча головна героїня апелює до платонічного кохання Данте до Беатріче, але вона забуває, що цей приклад саме про нещасливе і нерозділене кохання (бо Беатріче ніколи не кохала Данте) і тому не підходить до її почуттів з Орестом, бо їхнє кохання взаємне і палке, без серйозних перешкод

для одруження (расових, релігійних, етнічних, соціальних тощо). За таких обставин будувати якість «нове» платонічне кохання, нікому не відоме і не знане, химерне і не реальне – таке рішення помилкове і трагічне по суті, бо робить нещасливими двох людей.

Для заголовку п'єси драматургиня обрала образ-символ «блакитної троянди», тобто використала двослівну форму, пристосовану для передавання прихованої символічності. На думку М. Жарких, «Леся Українка вибрала цю назву як позначення чогось протиприродного і неможливого. В риторичі це зветься оксюморон» [28], бо блакитна троянда в ті часи дійсно сприймалася як, наприклад, розпечений лід. Він же зауважує: «Блакитна троянда ... – це оксюморон, тобто поєднання непоєднуваного» [29], він «вказує на щось недосяжне і неможливе, чого прагнуть персонажі п'єси і, ясна річ, не досягають» [29]. Водночас, спираючись на монолог Ореста Груїча, Л. Синявська виокремлює в образі-символі блакитної троянди «символ середньовічний, він є знаком піднесеної, неземної любові», тобто, це – «містично-християнський образ-символ» [68, с. 228], пов'язаний із містичним культом Мадонни і Прекрасної дами серця, з любов'ю мінезингерів. Підтвердженням саме середньовічної символічності образу блакитної троянди, на наш погляд, є семантика імен закоханих в п'єсі. Як стверджує П. Рулін, «центральне місце посідають у п'єсі дві особи; решта грає більш чи менш допоміжну роль. Отже їй віддає їм авторка значно меншу увагу» [64], тому і акцент та змістовне символічне наповнення імен персонажів твору зроблений авторкою саме щодо імен Любові та Ореста.

Жіноче особове ім'я Любов – слов'янське ім'я, «запозичене із старослов'янської, де з'явилося як калька з грецького імені Charis – любов» [3, с. 154]. Короткий тлумачний словник української мови (1988) до лексеми «любов» подає три варіанти значення: першим значенням є «почуття глибокої прихильності до особи іншої статі», другим значенням є «почуття глибокої сердечної прив'язаності до кого-, чого-небудь», наприклад до

країни, третє значення – це «внутрішній духовний потяг до чого-небудь», наприклад, до мистецтва, літератури [38, с. 145].

Чоловіче особове ім'я Орест походить з давньогрецької мови (Orestes), «від oros – гора (буквально: гірський; горянин, горець)» [3, с. 87]. Відповідно до Енциклопедичного словника символів культури України одним із символічних значень слова «гора» є найвища точка, священне місце [24, с. 190]. У історії гора часто ставала місцем проведення обрядів, поклоніння Богу чи божествам (в залежності від віри), вважалася найвищою священною точкою, що поєднувала людину як земну істоту з Небесними силами.

Відповідно до Енциклопедичного словника символів культури України блакитний колір часто набуває символічного звучання і означає «ніжність, красу, любов», а в християнських догмах блакитний є символом «устремління світу до Бога» [24, с. 389]. Водночас троянда є символом «небесної досконалості та земних пристрастей... у християнстві – символ раю, Діви Марії, небесного блаженства і водночас страждання... У світовій символіці голуба троянда означає – недосяжність і неможливість» [24, с. 811-812]. Тобто обом словам притаманне подвійне в контексті твору значення, адже і «блакитний», і «троянда» можуть означати піднесення до небес та бути символом кохання.

Враховуючи синтез понять «блакитний» та «троянда» маємо підстави припустити метафоричність заголовка «Блакитна троянда» в значенні – «Небесне кохання». Таке наше припущення підтверджується семантикою імен закоханої пари: «Орест (гора) – Любов (почуття любові)», тобто «Піднесене кохання» – «Небесне кохання», в тому розумінні, що це – «Янгольське кохання», тобто – це не грішна любов людей, а безгрішне кохання небесних янголів, «неземна любов неземних істот». І таке розуміння прихованої символічності імен Ореста і Любові гармонійно співпадає із середньовічною символічністю образу блакитної троянди, а отже – із символічністю титулу психологічної драми «Блакитна троянда». Такий висновок вкотре підтверджує правильність зауваження Л. Синявської про те,

що «заголовок є результатом процесу, який дешифрується всім текстом твору» [68, с. 230].

Висновки до розділу 3

Отже, на підставі проведеного аналізу символіки заголовків та семантики імен персонажів у драматичних творах Лесі Українки «Лісова пісня», «Камінний господар», «Блакитна троянда» можна зазначити, що:

1. Символіка заголовків використовується письменницею для вираження головної ідеї твору: у «Лісовій пісні» заголовок символічно позначає гімн Природи («Пісню Лісу»), титул «Камінного господаря» символічно використовується в значенні «Розпорядник безжальної влади консерватизму», заголовок «Блакитної троянди» символічно позначає поняття «Неможлива любов», в значенні «Протиприродна любов» («Нелюдське кохання»).

2. Імена персонажів усіх трьох драм підібрані письменницею надзвичайно ретельно і продумано, символічно навантажені та майстерно введені в контекст твору, утворюючи в ньому гармонійні пари «персонаж – ім'я», в яких основні дійові особи мають суголосні імена.

3. Приховану символічність мають в драмах й такі засоби акцентування характеристики персонажів твору, майстерно використані письменницею, як: безіменність матері Лукаша, безтитульність Долорес, безособовість Командора.

Таким чином, на прикладі драм «Лісова пісня», «Камінний господар», «Блакитна троянда» можна стверджувати, що Леся Українка у своїх творах залишила безліч символів та прихованих сенсів і невичерпні можливості для нових інтерпретацій заголовків та імен дійових осіб.

РОЗДІЛ 4
МОДЕЛЬ СВІТУ В ДРАМАТУРГІЇ ЛЕСІ УКРАЇНКИ (ЗА П'ЄСАМИ
«ЛІСОВА ПІСНЯ», «КАМІННИЙ ГОСПОДАР»,
«БЛАКИТНА ТРОЯНДА»): РІВНІ ВИЯВУ ТА ОСОБЛИВОСТІ
ВЗАЄМОДІЇ

До тих видатних постатей української літератури, без яких не можливо досягнути весь обшир і всю глибочінь її панівних символів, концептів і тенденцій, безумовно, належить Леся Українка. Вона сміливо й рішучо вводила українську літературу в модерністський дискурс європейської літератури. І якщо в жанрі прозової драми письменниця дебютувала з цілком новаторським за стилістикою та проблематикою модерністським твором – першою українською психологічною драмою «Блакитна троянда» (1908), то в жанрі поетичної драми письменниця стала основоположницею драми-феєрії «Лісова пісня» (1911) та філософської драми «Камінний господар» (1912). Драматична творчість Лесі Українки переповнена складними проблемами соціального, етичного, національного та філософського характеру, які є актуальними до сьогодні, і це також беззаперечно робить авторку однією з найвизначніших фігур в історії української літератури.

Вивчення творчості Лесі Українки в контексті спеціальної категорії «художня модель світу» дозволяє глибше розуміти процес створення художнього світу в літературі та його вплив на сприйняття читача-реципієнта, що робить подібне дослідження науково актуальним. Адже, проблема втілення у драматургії Лесі Українки спеціальних категорій («художня картина світу», «художня модель світу», «художній образ світу», «художній світ») належить до недостатньо досліджених наукових проблем у вітчизняному літературознавстві.

Враховуючи те, що розуміння літературознавцями категорії «художня модель світу» не є усталеним і загальноприйнятим та дотепер ще знаходяться у полі дискусійного обговорення в середовищі вітчизняних теоретиків художньої літератури, вважаємо за потрібне зазначити, що під художньою моделлю світу розуміємо спрощене представлення реальності конкретною людиною-митцем, тобто, суб'єктивну схему-уявлення ним об'єктивної реальності (навколишнього середовища). На думку І. Широкової, в порівнянні картини світу та моделі світу, перша – «формує загальне сприйняття», а друга – «виконує інтегровальну та орієнтувальну функції» [86, с. 74].

Перед тим, як перейти до аналізу моделі світу, втіленої в драмах Лесі Українки «Лісова пісня», «Камінний господар» і «Блакитна троянда», вважаємо за потрібне зробити кілька зауваг стосовно цих творів.

По-перше, обрані драми письменниці необхідно аналізувати в аспекті модерної літератури, враховуючи слушну думку Я. Поліщука про персонажів цих творів, які на його думку є «виразно модерністичними», адже кожен герой її творів не лише «не розчиняється у життєвій містерії, не тільки не пливе за течією, але й афектовано протистоїть середовищу, пропонуючи йому власну ідеалістичну модель цінностей і діянь» [61, с. 149]. Під час аналізу еволюціонування персонажів усіх вищевказаних драм цей аспект потрібно обов'язково враховувати.

За висновком І. Широкової, виникнення художньої картини світу митця є «результатом особливої концептуалізації творчою особистістю фрагментів буття» [86, с. 74]. Тому друга заувага стосується того, що індивідуальну картину світу драматургині Лесі Українки, проявлену в усіх трьох обраних для аналізу драматичних творах, характеризує одночасне поєднання кількох авторських концептів письменниці й, зокрема:

1. Концепту жіночої гендерної домінанти, в основу якого драматургинею покладена ідея активного жіночого самоствердження, котре можна назвати основою психології головних жіночих персонажів драматургії письменниці: Мавки з драми-феєрії «Лісова пісня», донни Анни з соціально-філософської драми «Камінний господар» та Любові Гощинської з психологічної драми «Блакитна троянда». У всіх трьох поданих творах Лесі Українки, написаних саме з жіночої перспективи, зазвичай сильна самодостатня жінка долає слабкого, розгубленого чоловіка, домінує над його волею, нав'язує йому свою лінію поведінки, веде за собою.

2. Концепту деструкції особистості на ґрунті самозради, що базується на ідеї конструктивності внутрішньої свободи людини та руйнівності для особистості її внутрішньої зради («зради себе самої»). Змальована письменницею особистісна еволюція та нещаслива життєва доля головних

чоловічих та жіночих персонажів драматургії письменниці: селянина Лукаша з драми-феєрії «Лісова пісня», аристократа Дон Жуана з соціально-філософської драми «Камінний господар», інтелігентки Любові Гощинської з психологічної драми «Блакитна троянда», переконливо ілюструють одну з ключових тез ціннісної орієнтації драматургині – «Самозрада завжди призводить до особистісної деградації».

3. Концепту саможертвовної винятковості, в основі якої покладена християнська есхатологічна ідея месіанської волі. Таку саможертвність заради рятування коханого чоловіка демонструють Мавка, Долорес та Любов Гощинська – головні жіночі персонажі вищевказаних драм.

Стосовно художньої моделі світу Лесі Українки, проявленої у зазначених драмах, то вона, будучи суб'єктивною схемою-уявленням мисткинею об'єктивної реальності, ґрунтується в цілому на загальній традиційній моделі світу, в якій зафіксовані основні світоглядні універсалиї українського народу. Така універсальна модель світу є притаманною кожному народу і на кожному відрізьку його історичного розвитку, вона осягається раціональним, а не емпіричним рівнем і має статичну форму, що мало змінюється. Як правило, така світоглядна модель світу використовує бінарні ознаки, набір яких є традиційним засобом опису семантики світу. Найуніверсальнішою з таких просторових ознак моделі світу є бінарна опозиція «верх – низ» та серединний рівень, який позначає перехідний простір між цими опозиціями.

На думку Л. Сорочук, поширеною міфологемою, символічною моделлю космосу в традиційних культурах різних народів планети виступає, наприклад, міфопоетичний образ Світового дерева, відомого в українській етнокультурній традиції під назвою «Дерево Життя» [73]. У своїй праці хорватська дослідниця Аніта Главан цей поширений образ-концепт світового дерева характеризує таким чином: «Це універсальний знаковий комплекс, який структурує міфопоетично модель світу, надає їй цілісності й найповніше характеризує її на всіх рівнях будови» [16, с. 20]. Далі літературознавця пише, що «домінантною в організації всесвітнього

простору виступає вертикальна координата, еквівалентна тричленному поділу дерева (коріння, стовбур, крона)» [16, с. 20]. «Наприклад, птахи у верхівтті дерева пов'язувалися з ідеєю народження і плодючості. Нижня ж третина дерева контамінувалася з підземним простором, злими силами...» [16, с. 20]. Продовжуючи цю думку, зазначимо, що, наприклад, ліс у драмі-феєрії «Лісова пісня» зінтерпретований Лесею Українкою як універсальна модель буття (модель всесвіту), адже ліс уособлює не лише добро, благодійність, доброзичливість, але й зло, погане, лихе. У ньому діють як позитивні герої (Мавка, Лісовик, Русалка Польова, Перелесник), так і негативні (Куць, Потерчата, Злидні, Водяник) [12, с. 44]. Але, занурюючи читача в гущу старезного, густого, лісу, посеред якого простора галявина з великим престарим дубом, показуючи паралель між добром і злом, письменниця демонструє на прикладі лісу модель гармонійного співіснування усіх лісових мешканців і подає ліс як вищий спокій та блаженство, як безмежні красу і багатство.

Тобто, найархаїчніша світоглядна модель світу, символічно втілена в міфопоетичному образі світового дерева, схематично виглядає так:

I. Верх (крона) – Небесний світ: світ богів: сили добра.

II. Середина (стовбур) – Надземний світ: світ людей: боротьба сил зла і сил добра.

III. Низ (коріння) – Підземний світ: світ демонів: сили зла.

Переходячи до аналізу моделі світу, втіленої в драмах Лесі Українки «Камінний господар», «Лісова пісня» і «Блакитна троянда», слід зауважити, що більшість дослідників для опису такої моделі світу використовують універсальну й традиційну вертикально орієнтовану тричленну модель: «низ» - «середина» - «верх». Додамо, однак, що змістовні складові зазначеної моделі літературознавцями інтерпретуються по-різному, з індивідуальних авторських позицій.

Наприклад, дослідниця Т. Хищенко, аналізуючи художню картину світу драми-феєрії «Лісова пісня», говорить про три рівні-світи, у яких

функціонують персонажі даного твору: нижчий рівень (демонічний світ), де живуть русалки та інші лісові істоти, середній рівень (світ людей) репрезентовано дядьком Левом, верхній рівень (небесний світ), де живуть Бог і небесні сили [83].

Цікавим видається погляд А. Войтюка, що поділяє поетичний світ Лесі Українки на три сфери: літосферу, біосферу та ноосферу, як перехідних ланок розвитку персонажа. Літосфера значить камінний світ, «наскрізними символами якого виступають образи каміння, скель, первісного хаосу», біосфера означає світ «природно-біологічних інстинктів і пристрастей, який позначається образом «червоної троянди» або «квітки граната», ноосфера уособлює найвищий щабель розвитку персонажа, де головними образами є «блакитна троянда» та «чаша святого Граалю», як символи світу високого людського духу і розуму» [13, с. 20-21].

У своїй праці А. Войтюк робить важливе зауваження-уточнення, яке, на нашу думку, є універсальним при такому моделюванні: «Співвідношення між вище відзначеними сферами має ієрархічний характер. Перехід персонажа з нижчої сфери до вищої характеризує його в позитивному плані» [13, с. 21].

Цікавий підхід до моделювання художнього світу Лесі Українки відносно недавно запропонувала К. Годік, аналізуючи персонажів драми-феєрії «Лісова пісня». Застосовуючи концепцію деструктивної особистості, дослідниця поділяє персонажів на дві основні групи, антагоністичні між собою – *«представники деструктивного світогляду»* і *«носії чистої творчої душі»* [17, с. 33]. Між ними знаходиться група звичайних людей, які поділяють духовні традиції соціуму – носії *«звичайного конструктивного світогляду»* [17, с. 34].

Серед типових ознак, що розмежовують обидві антагоністичні групи, що становлять бінарну опозицію, дослідниця виокремлює такі:

- Наявність чи відсутність співпереживання до інших людей та істот;
- Наявність чи відсутність деструктивності, яка проявляється, насамперед, в бажанні руйнувати природу;

- Наявність чи відсутність орієнтації на усталені духовні традиції у соціумі [7, с. 34].

Погоджуючись із запропонованим К. Годік підходом, ми так само вважаємо доцільним описувати художню модель світу Лесі Українки у категоріях саме людської культури, бо, власне, крізь її призму відбувається розгляд та спостереження за усіма персонажами її драматичних творів, аналіз та оцінка їх вчинків, думок, переконань й життєвої позиції, насамперед, з точки зору людського середовища та людських якостей персонажа. Саме поняття «світ», модель якого доцільно розуміти як людину та середовище в їх взаємодії, до того ж, середовище теж «олюднюється», бо описується мовою антропоцентричних понять.

Однією з найбільш універсальних категорій людського буття є духовність. На думку Н. Воронової та А. Бондаренко, духовність належить до невід'ємних рис людської природи та є «тим унікальним, що становить її особливість і виділяє людину від всіх інших істот» [15, с. 18].

До визначення поняття духовності у вчених немає одностайної думки та все ж вважається, що *«духовність – це одухотворення тваринності, сутнісна характеристика людини, що виділяє її зі світу тварин»*, що саме вона *«визначає моральний вимір людської життєдіяльності»*, що духовність це *«орієнтація на вищі, абсолютні цінності»*, *«це живе джерело доброчесності людини, її моральна спроможність та вища цінність»* [22].

Згідно з Філософським енциклопедичним словником, головними атрибутами духовності є свобода (в сенсі, насамперед, волі думок), творчість і душевність (в розумінні здатності людини до переживання, співпереживання, співчуття, емпатії) [82, с.179]. Слушною є думка про те, що *«людина духовна тією мірою, якою вона діє відповідно до вищих моральних цінностей людського соціуму»*, що викладена у спільній праці Н. Воронової та А. Бондаренко [15, с. 18-19].

Зазвичай, на побутовому рівні під духовністю розуміють моральність, релігійність і певну піднесеність думок та вчинків, наявність у людини

духовних цінностей та ідеалів, вчинки по совісті й красі. Духовність як високе завжди протиставляється низькому, недосконалому, вульгарному, гріховному, аморальному [22].

Отже, така категорія людської культури, як духовність є значно ширшою, ніж категорія світогляду, який сам виступає складовим елементом духовності, не будучи еквівалентним їй. Якщо покласти в основу художньої моделі світу драматичних творів Лесі Українки таку категорію, як людська духовність, то конструюється нова схема:

I. Верх – Висока духовність (духовно наповнений простір);

II. Серединний простір – Достатня духовність (духовно орієнтований простір);

III. Низ – Бездуховність (духовно порожній простір).

На найнижчому рівні художньої моделі світу драматургині, тобто, на рівні бездуховності, перебувають усі представники демонічного світу (крім Мавки), мати Лукаша, Килина в драмі-феєрії «Лісова пісня», Командор і донна Анна в драмі «Камінний господар».

У названих персонажів обох драм зовсім не прослідковується такий атрибут духовності, як свобода (в сенсі, насамперед, волі думок). Вони повністю знаходяться в полоні соціальних догм, стереотипів, забобонів та обмежень, свідомо поділяючи і цілком схвалюючи їх, без усіляких винятків.

Особливо кидається в очі, також, повна відсутність у Командора, донни Анни, Килини та матері Лукаша й такої важливої риси, як душевності, тобто здатності людини до співпереживання і співчуття до інших людей та істот, що є обов'язковою ознакою людської духовності.

Так, мати Лукаша затаєто прагне усіма можливими способами зруйнувати кохання Лукаша до Мавки, вона всіляко очорнює Мавку в його очах, виганяє її з дому, зовсім не зважаючи на її щирі і справжні почуття та не переймаючись почуттями власного сина.

Бездуховність Килини та матері Лукаша чітко засвідчується не лише запереченням ними моральних норм, загальноприйнятих в українській

етнокультурній традиції та українському соціумі, але й їхньою свідомою відмовою від творчості як такої, повним запереченням її. Наприклад, музичний талант Лукаша обома жінками сприймається як щось малозначуще, зайве, не варте уваги і, звичайно ж, не гідне поваги, бо цей талант не несе за собою матеріальної користі та збільшення статків. На підтвердження цього достатньо згадати слова матері Лукаша: *«А чи не годі вже того грання? / Все грай та грай, а ти, робото, стій!»* [78]. Краса докільля, якою захоплюється мудрий дядько Лев і талановитий музикант Лукаш, не викликає жодного відгуку в спотворених душах цих двох жінок, що зображені у творі бездушними, безжалісними, жадібними та конфліктними і байдужими до всього прекрасного. Обидві вони орієнтуються виключно на матеріальні цінності, цілком відкидаючи цінності духовні.

Молодиця Килина, яка стала дружиною Лукаша, виступає у творі як утілення обивательської обмеженості, вона переповнена егоїзмом, безпринципністю, лукавством та підступністю і зовсім не здатна на справжні й щирі почуття, їй не відоме кохання і в житті вона цінує лише матеріальну корисність (дороге вбрання, вартісну худобу – *«корову турського заводу»* тощо). На думку, Л. Скупейка *«її життєвий простір зосереджений винятково на ужиткових інтересах і не виходить за межі повсякденних селянських потреб і повинностей»* [69, с. 59].

Крім цього, бездуховність Килини і матері Лукаша чітко проявляється в їхньому нестримному потязі до руйнування докільля. Не в силах дати раду тому господарству, що вже перебуває у її власності, Килина в той же час готова знищити цілий ліс, заради збільшення земельної ділянки: *«Та я б і цілий ліс продати рада / або протеребити, – був би ґрунт, / як у людей, не ся чортівська пуца»* [78].

Мати Лукаша свідомо, активно та невтомно поширює всіма доступними для неї засобами свої аксіоми антиморалі та бездуховності, вона в творі найбільше уособлює світ брехні і підлості, ницості й захланності, зажерливості та безжальної безсердечності.

Лукашева матір наповнена злобою. І вона хоче, щоби всі люди навкруги жили саме у такому світі, підлягали його бездушним правилам і законам. Вона в цей свій духовний морок прагне втягнути дядька Лева, зневажливо насміхаючись над життєвими принципами свого рідного брата. Вона прагне огорнути темрявою своєї бездуховності й Лукаша. Тому Лукашева матір, в порівнянні, навіть, з безсердечною і лукавою Килиною, є найнебезпечнішою і найогиднішою в творі представницею духовно порожнього простору, і тому саме вона визнається письменницею не гідною людського імені, фактично ж – не гідною вважатися людиною.

На нашу думку, Килина і мати Лукаша представляють, фактично, образи «антилюдей», людей без душі, моралі й совісті, без людської духовності. Бо вони, не маючи справжньої душевності, не знаючи людської моралі й сильних щирих почуттів і, будучи не здатними розрізнити добро і зло, вони, по суті, не мають й людяності, а значить й людськості.. Таких персонажів, вкрай деструктивних, внаслідок своєї абсолютної бездуховності, К. Годік пропонує зараховувати до категорії «бісівських сил», «бісовщини» [17, с. 33], справедливо вбачаючи в них лише людську оболонку і не зовсім людський зміст їхньої індивідуальності: думки, помисли, потяги, мрії, бажання, вчинки тощо.

У драмі «Камінний господар» образ Командора демонструє абсолютну бездуховність та є уособленням деспотизму, владолюбства. Його мало хвилюють почуття інших людей, бо емоції, переживання сторонніх йому байдужі, адже вони не входять в ті консервативні межі, які він сам собі намалював і дотримання яких вимгає від себе та свого оточення. Тому його дім для усіх мешканців, включно із самим Командором – «камінна в'язниця», яка «душу кам'янить» [77]. Тобто ця камінність знедуховлює, позбавляє людину її духовності (людяності), немов би ампутує її, назавжди роблячи таку людину непоправно скаліченою.

І те, що аристократ дон Гонзаго фігурує в драмі під штучним заміником власного імені державним титулом («Командор»), покликане, на нашу думку,

додатково підкреслити повну знеособленість цієї людини, яка свідомо розлюднила себе, позбулася залишків людської духовності (якості вільнодумства, поціновування творчості, рис душевності, тобто здатності до співпереживання і співчуття), розчинила себе і свій внутрішній світ в зовнішніх правилах та етикетних нормах «камінного» аристократичного суспільства – «середовища, що кам'янить усе довкола: повітря, людське щастя, зрештою – саме життя» – за влучним описом О. Новобранець [57, с. 5].

І Командор як «людина-камінь» теж належить до світу «антилюдей», розлюднених (знедуховлених) істот. Він є сукупним образом «камінного господаря», що будує навколо себе світ «камінності», світ підневільний, де люди повинні існувати лише в межах дозволів, заборон та призначень від держави, церкви, звичаїв тощо.

Саме до такого світу «камінних людей» належить і свідомо хоче належати донна Анна – красива і розумна молода іспанська аристократка, образ якої відіграє центральну роль у драмі. І вона зовсім не деградує поступово в морок «камінності» (бездуховності), не «кам'яніє», внутрішньо перероджуючись, ні, донна Анна від початку розвитку сюжету драми вже являє собою образ типової «камінної людини», яка просто прагне перевершити інших в своїй цій «камінності», щоби посісти найвище місце серед них. Абсолютно бездуховна, не здатна ні на вільнодумство, ані на співпереживання чи співчуття, позбавлена людяності й проявів людських живих емоцій, Анна одразу з'являється в драмі як вкрай егоїстична, амбіційна, владолюбна і марнослава жінка, що «мріє про безмежне панування над іншими людьми» за рахунок жертв та прагнень інших людей, як про неї влучно зазначає у своїй праці А. Каспрук [35, с. 81]. І вона не стає жертвою Командора, не кам'яніє, як Дон Жуан, в фіналі драми, бо не може скам'яніти давно вже кам'яна душа.

У художній моделі світу, втіленій в драмах Лесі Українки, серединний рівень (світ звичайних людей, достатньо наділених духовністю)

репрезентовано образами Мавки, дядька Лева і Лукаша в драмі «Лісова пісня», Дон Жуана і Долорес в драмі «Камінний гість», усіма персонажами драми «Блакитна троянда», але, насамперед, двома центральними образами – Любові Гоцинської та Ореста Груїча. Це найчисельніший за представництвом людський простір у моделі світу.

На початку драматичних колізій, змальованих письменницею, усі ці персонажі виступають носіями недосконалої духовності, але наділеними нею в достатній мірі, щоби вважатися звичайними людьми, відкритими для живих емоцій і справжніх почуттів, для сильних переживань, здатними на співчуття і, тією чи іншою мірою, на жертвність і совісні вчинки.

Але в процесі проживання своїх драматичних колізій частина цих персонажів вступає на шлях втрати своєї духовності, до того ж шляхом самозради, прямує до світу бездуховності, тобто здійснюючи перехід-деградацію до нижчої сфери, що характеризує таких персонажів в негативному плані. Саме таку еволюцію переживають Лукаш і Дон Жуан, безупинно деградує як особистості аж до трагічного фіналу свого життя.

Іспанський аристократ Дон Жуан володіє вільнодумством і понад усе цінує особисту свободу, ідентифікуючи себе як «лицаря волі». Він відкритий для емоцій і сильних вражень, може нести іншим людям як радість, так і біль і страждання, будучи невинним черствим егоїстом. Але, на відміну від донни Анни, він здатний на сильне й жертвне кохання – на вимогу своєї безсердечної коханої Дон Жуан заради кохання зрікається своїх ідеалів свободи, тобто, фактично, зрікається самого себе, що ламає його як особистість, не бездоганну, але особистість.

Внаслідок складного процесу внутрішньої психологічної еволюції й духовної деградації Дон Жуан у фінальних частинах драми демонструє «повне прийняття консервативних норм і ідеалів», яким притаманна «мертвотна, «камінна» атмосфера гніту і людиноненависництва», – про це у своїй праці говорить А. Каспрук [35, с. 82]. Але, зазнавши внутрішнього переродження, поступово втративши свою недосконалу духовність і

перетворюючись на бездуховну («камінну») людину, Дон Жуан до останньої миті не вірить в таку метаморфозу із собою, в таке жахливе перевтілення, в таку сильну деградацію і тому з явними подивом і відразою, гнівом і жахом вигукує востаннє в своєму житті: *«Де я? мене нема... се він... камінний!»* [77].

Сільський юнак Лукаш, музично обдарований і з тонким відчуттям краси навколишнього середовища, має багатий внутрішній світ і наділений великим потенціалом духовності. Лукаш, безумовно, уособлює в творі людину як таку, він виступає як архетип людини. У творі приділяється увага внутрішнього світу цього персонажа, зокрема його психологічному стану.

Через власну безвольність і духовну слабкість Лукаш зрікається і свого кохання, і свого високого покликання митця, піддається засмоктуючому впливу повсякденності і матеріальних інтересів. Він не здатен зробити вибір між омріяним світом і цією буденністю, не в змозі захистити свій духовний світ від посягань на нього, свідомо стає на шлях зради і самозради, який невпинно веде його до духовної деградації та фізичної загибелі.

Драматизм образу Лукаша – в його неусвідомленні свого покликання та мети життя. Лукаша було наділено високим талантом митця, однак духовна недосконалість не дозволила йому, за словами Мавки, *«своїм життям до себе дорівнятись»* [78]. Дуже влучною є думка М. Драй-Хмари, що на прикладі образу Лукаша в «Лісовій пісні» змальовано *«трагедію високої душі, що заблукала серед болота буденного життя»* [20]. Не розкриваючи докладно весь механізм процесу деградації особистості Лукаша (під впливом деструктивного середовища: родина, односельці), слід констатувати лише невпинний процес втрати ним цінностей людської духовності, поступового перетворення Лукаша на духовно порожню істоту. Тобто, Лукаш теж еволюціонує в напрямку до нижчої сфери, але не досягає її, добровільно пішовши з життя (давши собі замерзнути у лісі). Можна сказати, що він став людиною, яка зреклася свого високого духовного світла і після цього навіки згасла, не в змозі й не бажаючи жити в духовній темряві.

Цікавим і доволі оптимістичним видається те, що в процесі проживання своїх драматичних колізій частина персонажів середнього рівня (Мавка, дядько Лев, Долорес, Любов Гощинська) не лише не втрачають свій значний потенціал духовності, але й збільшують його, прямуючи від світу достатньої духовності (в розумінні достатності для повноцінного людського життя) до світу високої духовності, тобто світу гармонійного існування людини та гармонійного співіснування людей між собою та людей і природи. Такі персонажі наділені письменницею потенціалом здійснити перехід до вищої сфери, що характеризує їх в позитивному плані, хоча жоден із них так і не завершив такий свій перехід на новий, вищий рівень своєї духовності, в силу різних причин та обставин.

Про можливість такого напрямку самовдосконалення персонажу свідчить якраз досягнення ним стану найбільшого розкриття своїх духовних можливостей, порівняно із іншими звичайними людьми. У тому-то і річ, що на загальному тлі звичайних людей з достатньо розвиненою духовністю саме такі персонажі виглядають і сприймаються як люди надзвичайні.

В драмі-феєрії лише дядько Лев виступає безумовним позитивним персонажем зі світу людей. Він є найяскравішим втіленням людської доброти і чуйності, мудрості й толерантності, порядності і безкорисливості, постійно допомагає рідним своєю розсудливістю, дбайливістю, не любить конфліктів і своїми вмiлими ритуальними діями забезпечує сталу рівновагу добрих і злих сил в обох навколишніх йому світах: людському середовищі та «лісовому царстві».

Якщо Лукаш у драмі став символом дисгармонії людської природи, то його близький родич, дядько Лев, є у творі взірцем гармонії людської природи і символом гармонійного співжиття з природою, є людиною, що толерантно, мудро і справедливо живе в злагоді з нею, ставши добрим охоронцем лісу, знавцем сакральних, таємничих знань. Тобто, він демонструє вміння гармонізувати, складні за визначенням, відносини людського світу зі світом природи, духовного з бездуховним. Дядькові Левові протягом свого земного

життя вдалося майже неймовірно – вдалося гармонізувати в собі духовне і матеріальне.

Але найбільше засвідчує його межовий стан (між середнім і вищим рівнями) те, що він поважає і толерує всіх лісових мешканців (тобто, представників «чужого світу»), а природа та всі її створіння навзаєм шанують дядька Лева. Після його смерті навіть Куць каже наступне: *«Жаль не пристав мені, а все ж я мушу / признатися – таки старого шкода, / бо він умів тримати з нами згоду»* [78].

Про найповніше втілення достатньої духовності у Мавки та її межовий стан (між середнім і вищим рівнями) свідчить те, що її, як пише у своїй розвідці Я. Поліщук, наділено такими надзвичайними рисами, як екстравертивність, саможертвна винятковість, месіанська воля: *«Мавка відмовляється від ідеї помсти за себе заради порятунку Лукаша»* [61 с. 148].

В творі Мавка постає перед нами втіленням найкращих рис людяності, вірності, жертвності, самозреченості і гуманізму. Вона – взірець краси, ніжності, одухотвореності й завжди демонструє приклади гідності й шляхетності. Зауважимо – людської гідності й шляхетності. Мавка вражає здатністю відчувати красу: красу життя, красу в житті. Отримавши людську душу і здатність кохати, Мавка, залишаючись лісовою істотою, входить в світ людей і показує себе більшою людиною, ніж ті, які були народжені людьми – Килина, Лукаш, мати Лукаша.

Можна констатувати, що Мавка, ця наївна, прекрасна, чиста дитина лісу, поступово перетворюється на бездоганний, безгрішний ідеал жінки, на високий недосяжний взірець досконалої людини. Можливо, що тут реально мала місце туга Лесі Українки за неоромантичним жіночим ідеалом. В цьому парадоксі, запрограмованому волею письменниці, насправді закодована центральна ідея драми-феєрії «Лісова пісня» – віра в перемогу краси життя над мороком. Перемоги духовності, світу одухотворених людей над світом бездуховності й розлюднених істот.

Межовий стан притаманний і такому персонажу, представниці світу людей з розвиненою духовністю, як Долорес в драмі «Камінний господар».

Образ Долорес у драмі «Камінний господар» є єдиним не досконалим, але безсумнівно позитивним персонажем. Долорес єдина, хто не лише не піддається спокусі великої влади, а й, навіть, не має роздумів необхідності дотримання «камінних» норм для отримання якихось благ, вона живе по совісті, дотримуючись не консервативних догм, а принципів чесності та відданості. Леся Українка свідомо протиставляє живий образ Долорес, жертвний, відданий коханій людині, вірний, світові мертвих догм і закам'янілих людиноненависницьких звичаїв, адже Долорес зберегла свою живу людську душу, наповнену духовністю.

Що заважає Долорес накопичити нові духовні сили і можливості й здійснити перехід у високу духовність, так це те, що вона, фактично, не бореться з оточуючим її злом бездуховності і розлюднення, хоча, звісно ж, не толерує це зло і особисто не сприймає його, не погоджується на нього і не підкоряється йому, а протистоїть на своєму особистому рівні, не виводячи це протистояння на рівень суспільний.

До межового стану духовності, на переході від світу звичайних людей до світу людей незвичайних, носіїв високої духовності, безумовно, належить головна героїня драми «Блакитна троянда», Любов Гощинська, яка проявляє нечувану жертвність – вирішуючи гостру колізію між сильним почуттям взаємного кохання і не менш сильним почуттям власної відповідальності за долю коханої людини, прагнучи вберегти свого Ореста від страшних наслідків власної спадкової хвороби божевілля, Любов Гощинська думає лише про добро, лише про те, щоб уникнути зла, щоб захистити близьку їй людину. В своїй безвиході з жахливої колізії, намагаючись, передусім, не нашкодити іншим людям, Любов Гощинська, проявляючи дуже розвинену духовність, робить відчайдушну спробу досягнути для себе з Орестом щастя через безгрішне, неземне кохання. Для закоханих це стало роковою

помилкою, але це не стало їх деградацією, навпаки, духовний світ обох молодих людей розширився і поглиблювався аж до трагічного фіналу.

Взагалі, драма «Блакитна троянда» є твором унікальним, який не вписується в жодну з існуючих моделей художнього світу Лесі Українки, бо описує не трикомпонентну модель світу, а модель двокомпонентну (дворівневу), в якій відсутня бінарна опозиція, бо відсутнім є нижчий рівень («Низ»), що завжди є антагоністичним по відношенню до вищого рівня («Верху»). В цій драмі, зокрема, відсутні представники рівня бездуховності (духовно порожнього простору), що так чисельно презентовані та яскраво подані в інших двох драматичних творах письменниці, в драмі-феєрії «Лісова пісня» і філософській драмі «Камінний господар».

Пояснити таку унікальність «Блакитної троянди» можна тим, що в цій психологічній драмі в центрі уваги вперше знаходяться не чисельні соціальні «низи», здатні на повстання, і не впливові соціальні «верхи», здатні придушувати повстання, а представники інтелігенції – тонкого, малочисельного і невливового, як на той час, соціального прошарку, що знаходиться посередині між підприємцями та найманими працівниками. Демонстрацією відсутності серед інтелігенції (людей розумової праці) бездуховних, тобто розлюднених, людей, Леся Українка могла прагнути показати свою особисту віру в значні можливості саме інтелігенції, як колективного одухотвореного розуму, у справі гармонізації людського суспільства, за рахунок зростання в ньому загального рівня духовності.

Висновки до розділу 4

Отже, аналіз усіх трьох драматичних творів Лесі Українки, кожен з яких був знаковим і новаторським для української літератури, показав, що художній світогляд письменниці виходив із трирівневої моделі світу, в якому ієрархічно співіснують простір достатньої духовності з простором високої духовності та простором бездуховності. В такому світі існують звичайні люди, які є недосконалыми в своїй духовності й цим наповнюють власний

життєвий простір чисельними проблемами, конфліктами, негараздами та помилками. Це – духовно орієнтований простір недосконалих людей, які саме духовні цінності мають за дороговказ («моральний компас») при пошуках виходу із чисельних важких ситуацій, забезпечуючи свою життєдіяльність та розвиток усіх сфер свого складного життя. Із цим найчисельнішим людським простором, який ієрархічно займає серединний рівень всієї моделі світу, забезпечуючи його стійкість, баланс і рівновагу, співіснує та співдіє духовно наповнений простір досконалих людей, які збудували для себе світ гармонії духовного і матеріального. Дуже не чисельний, цей людський простір займає верхній (найвищий) рівень всієї моделі світу письменниці. І якщо до серединного простору достатньої духовності Леся Українка відносить лише Мавку, дядька Лева і Лукаша в драмі-феєрії «Лісова пісня», Любов Гощинську, Ореста Груїча та всіх інших персонажів українського інтелігентського середовища у драмі «Блакитна троянда», Дон Жуана і Долорес в драмі «Камінний господар», визнаючи за ними право шляхом самовдосконалення створити свій особистісний світ гармонії й досягти вищого рівня духовності, але спроможність йти таким шляхом демонструють лише деякі з названих персонажів (Мавка, Долорес, Любов Гощинська, дядько Лев), а успіху не досягає ніхто з них, в силу різноманітних причин та обставин. Але відчувається особиста віра Лесі Українки у те, що такий шлях нагору, від негармонійного світу до світу гармонійного, таки можливий, бо він – єдиний, що має історичну перспективу для людства в цілому. І тому – «*Contra spem spero!*», нам треба сподіватися і рухатися вперед в напрямку соціального вдосконалення, без реальної надії досягнути колись примарного фінішу, бо він буде постійно відсуватися вперед і вперед. Але така вже закономірність процесу вдосконалення – він має старт (відправну точку руху) і ніколи не буде мати фініша, тобто зупинки.

А рухатися людству потрібно, бо просторам людей звичайних і незвичайних постійно загрожує бездуховний світ простору «антилюдей» –

розлюднених істот, могутніх своїм розумом, вольовими якостями, не обтяжених жодними докорами сумління, з деконструктивним світоглядом і мисленням, без дієвих гальм для власних примітивних інстинктів та пристрастей. Світ нещасливих істот, підступних і жорстоких, завжди агресивних в своїх постійних і безплідних спробах досягнути особистого щастя за рахунок нещастя інших людей – він не має історичних перспектив, не має свого плану щасливого майбутнього для людства. І світ бездуховності – це немов би «чорна діра» людства, бо туди можна потрапити, впавши зверху в цей низ, деградувавши із середнього простору до нижчого рівня, але виходу-повернення вже ніколи звідти не буде, це шлях лише в один кінець.

ВИСНОВКИ

У ході написання кваліфікаційної роботи проаналізовано стан історіографії та джерельної бази з проблематики дослідження, з'ясовано, що в українському літературознавстві немає єдності у поглядах на визначення спеціальних категорій «художня картина світу», «художній образ світу», «художній світ» та «художня модель світу», відтак по-різному аналізують художній світ драматургії Лесі Українки. На нашу думку, перспективним є вивчення процесу моделювання світу, адже, моделюючи, письменник постійно змінює загальну панораму та її складники, на відміну від відтворення картини світу, яка уже склалася в його свідомості. Тобто модель світу нами бачиться як рухливіша конструкція, а отже така, що дозволяє експериментувати, пропонувати нетрадиційні підходи до пізнання законів і особливостей взаємодії понять "людина" і "світ". До того ж, вивчення творчості Лесі Українки в контексті спеціальної категорії «художня модель світу» дозволяє глибше розуміти процес створення художнього світу в літературі та його вплив на сприйняття читача-реципієнта.

Доведено взаємну залежність між поняттями «художня картина світу», «художній образ світу», «художній світ» і «художня модель світу», здійснено спробу систематизувати ці категорії за принципом «від ширшого до вузького». Основна різниця між цими поняттями полягає в тому, що «художня картина світу» відноситься до загальної структури уявлень і формує загальне сприйняття світу, прийняте в суспільстві, за допомогою синтезу раціонального та емоційно-іраціонального складників, «художня модель світу» відноситься до спрощеного представлення реальності конкретною людиною, «художній образ світу» – до особистого уявлення конкретної людини, а «художній світ» – до уявного, тобто створеного світу в художньому творі.

У кваліфікаційній роботі під художньою моделлю світу розуміється суб'єктивна схема-уявлення митцем об'єктивної реальності (навколишнього середовища).

З'ясовано, що драматургія Лесі Українки вирізняється особливим стилем побудови художньої моделі світу, їй притаманні символічне мислення та метафоричність.

В роботі наголошено, що індивідуальну модель світу Лесі Українки характеризує одночасне поєднання кількох авторських концептів письменниці:

- концепту жіночої гендерної домінанти (в основу якого драматургинєю покладена ідея активного жіночого самоствердження);
- концепту деструкції особистості на ґрунті самозради (базується на ідеї конструктивності внутрішньої свободи людини та руйнівності для особистості її внутрішньої зради – «зради себе самої»);
- концепту саможертвовної винятковості (заради рятування коханої людини);

Аналіз символіки заголовків та семантики імен персонажів у драматичних творах Лесі Українки «Лісова пісня», «Камінний господар», «Блакитна троянда» поглибив розуміння того, що вони, насамперед, майстерно використовується письменницею як ефективний інструментарій для вираження головної ідеї твору. Зокрема, в роботі запропонована власна інтерпретація символіки заголовків драм: у «Лісовій пісні» заголовок символічно позначає гімн Природи («Пісню Лісу»), титул «Камінного господаря» символічно використовується в значенні «Розпорядник безжальної влади консерватизму», заголовок «Блакитної троянди» символічно позначає поняття «Неможлива любов», в значенні «Протиприродна любов» («Нелюдське кохання»).

Продемонстровано ретельність відбору письменницею імен персонажів усіх трьох драм, які надзвичайно продумано навантажені символічно і

майстерно введені в контекст твору, утворюючи в ньому гармонійні пари «персонаж – ім'я», в яких основні дійові особи мають суголосні імена.

Висловлений погляд, що латентну символічність мають в драмах й такі засоби акцентування характеристики персонажів твору, як-от: безіменність матері Лукаша, безтитульність Долорес, безособовість Командора.

Запропонований у роботі варіант художньої моделі світу Лесі Українки, оприявнений у її драматичних творах, виходить з універсальної трикомпонентної (трирівневої) моделі світу, яка складається з бінарної опозиції «верх – низ» та серединного рівня, який позначає перехідний простір між цими опозиціями. Перехід персонажа з нижчої сфери до вищої характеризує його в позитивному плані.

В основу реконструйованої моделі світу письменниці покладено таку сутнісну невід'ємну рису людської природи, як духовність, під якою в роботі розуміється діяльність людини відповідно до вищих моральних цінностей людського соціуму. Серед основних складників духовності – моральність, здатність до творчості та вільнодумства, душевність (здатність людини до переживання, співпереживання, співчуття, емпатії), вчинки по совісті і красі.

Така модель світу Лесі Українки, базовим елементом якої є людська духовність, схематично описується в наступному вигляді:

- I. Верх – Висока духовність (духовно наповнений простір);
- II. Серединний рівень – Достатня духовність (духовно орієнтований простір);
- III. Низ – Бездуховність (духовно порожній простір).

Відповідно до цієї схематичної моделі світу й постає унікальний художній світ в драматургії Лесі Українки.

На найнижчому рівні художньої моделі світу, тобто, на рівні бездуховності, перебувають усі представники демонічного світу (крім Мавки), мати Лукаша, Килина в драмі-феєрії «Лісова пісня», Командор і донна Анна в драмі «Камінний господар». У цих персонажів обох драм зовсім не прослідковуються такі атрибути духовності, як вільнодумство

(свобода думок) і душевність, вони не здатні на співпереживання чи співчуття, позбавлені людяності.

У художній моделі світу, втіленій в драмах Лесі Українки, серединний рівень (світ звичайних людей, достатньо наділених духовністю) репрезентовано образами Мавки, дядька Лева і Лукаша в драмі «Лісова пісня», Дон Жуана і Долорес в драмі «Камінний гість», усіма персонажами драми «Блакитна троянда», але, насамперед, двома її центральними образами – Любові Гощинської та Ореста Груїча. Це найчисельніший за представництвом людський простір у моделі світу письменниці.

У процесі проживання своїх драматичних колізій частина цих персонажів, а саме Лукаш і Дон Жуан, вступає на шлях втрати своєї духовності, до того ж шляхом самозради, прямує до світу бездуховності, тобто здійснюючи перехід-деградацію до нижчої сфери світоустрою, що негативно характеризує цих персонажів.

Цікавим і доволі оптимістичним видається те, що в процесі проживання своїх драматичних колізій частина персонажів серединного рівня (Мавка, дядько Лев, Долорес, Любов Гощинська) не лише не втрачають свій значний потенціал духовності, але й збільшують його, прямує до світу високої духовності, тобто гармонії людини із собою, з іншими людьми, з природою (довкіллям). Такі персонажі наділені письменницею потенціалом саморозвитку і самовдосконалення, хоча жоден із них так і не завершив такий свій перехід на новий, вищий рівень своєї духовності, не здійснив його в силу різних причин та обставин.

Унікальним твором виявилась драма «Блакитна троянда», яка не вписується в жодну з існуючих моделей художнього світу Лесі Українки, бо описує не трикомпонентну модель світу, а двокомпонентну (дворівневу) модель, в якій відсутня бінарна опозиція, бо відсутнім є нижчий рівень («Низ»), що завжди є антагоністичним по відношенню до вищого рівня («Верху»). В цій драмі, зокрема, відсутні представники рівня бездуховності

(духовно порожнього простору), що так чисельно презентовані та яскраво подані в інших двох драматичних творах.

Виходячи з того, що у центрі уваги «Блакитної троянди» знаходяться представники української інтелігенції, то демонстрацією відсутності серед них бездуховних, тобто розлюднених, людей, Леся Українка прагнула показати свою особисту віру в можливість саме інтелігенції, як колективного одухотвореного розуму, гармонізувати людське суспільство.

Отже, вивчення драматургії Лесі Українки крізь призму художнього моделювання світу є перспективним напрямком дослідження її драматургічної спадщини загалом, оскільки дозволяє оперувати й використовувати якнайбільшою кількістю дотичних до складників поняття категорій: просторових (верх/серединний простір/низ), ментальних (духовність/бездуховність), психологічних (самогармонізація/нівеляція).

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Агеєва В. Поетичний візіонеризм Лесі Українки//Наукові записки НаУКМА. 2007. Т. 72. Філологічні науки. С. 3–11.
2. Андрейчук Н. Мовний знак через призму філософської категорії відношення//Наукові записки [Національного університету "Острозька академія"]. Острог, 2012. №26. Серія: Філологічна. С. 17-19.
URL: <https://lingvj.oa.edu.ua/articles/2012/n26/7.pdf> (дата звернення: 08.05.2023).
3. Анна – значення і походження імені. URL: <https://yakzvaty.com.ua/anna-znachennya-i-pohodzhennya-imeni/> (дата звернення 08.11.2023)
4. Бабишкін О. Драматургія Лесі Українки. Київ: Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури, 1963. 408 с.
5. Бабій Ф. Про назву твору «Лісова пісня» та імена її персонажів//Дивослово. 1995. № 2. С. 10-15.
6. Банацька Н. Християнські мотиви та образи в драматургії Лесі Українки: автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук: спец. 10. 01. 01 «Українська література»/ Київ, 2000. 18 с.
URL: <http://lawdiss.org.ua/aref/fil0x.htm> (дата звернення: 08.10.2023).
7. Беркешук І. Картина світу як основний елемент світобачення людини//Наукові праці. Філологія. Мовознавство. Київ, 2013. С. 6-9.
URL:
https://www.academia.edu/24688189/Картина_світу_як_основний_елемент_світобачення_людини (дата звернення: 11.10.2023).
8. Боговін О. Критична рецепція драми Лесі Українки Камінний господар у ХХ–ХХІ ст.: історіографія питання//Наукові записки Національного університету Острозька академія, 2014. Серія: Філологічна. С. 202-206

URL:

[http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:9DakN4RzuEEJ:irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe%3FC21COM%3D2%26I21DBN%3DUJRN%26P21DBN%3DUJRN%26IMAGE_FILE_DOWNLOAD%3D1%26Image_file_name%3DPDF/Nznuoaf_2014_41_49.pdf&cd=11&hl=uk&ct=clnk&gl=ua&lr=\(-lang_ru](http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:9DakN4RzuEEJ:irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe%3FC21COM%3D2%26I21DBN%3DUJRN%26P21DBN%3DUJRN%26IMAGE_FILE_DOWNLOAD%3D1%26Image_file_name%3DPDF/Nznuoaf_2014_41_49.pdf&cd=11&hl=uk&ct=clnk&gl=ua&lr=(-lang_ru)) (дата звернення: 20.10.2023).

9. Боговін О. Топосна локалізація як засіб характеристики образів-персонажів у драмі Лесі Українки «Камінний господар»//Слово і Час. 2009. № 11. С. 78-83.

URL: <http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/133603/10-Vohovin.pdf?sequence=1> (дата звернення: 20.10.2023).

10. Василенко К. Маскулінний дискурс у творах Лесі Українки «Камінний господар» та «Помилка». Поліаспектність творчості Лесі Українки (до 150-річчя з дня народження). Збірник наукових статей і тез. Одеса, 2021. С. 45-50.

URL: <http://dspace.pdpu.edu.ua/handle/123456789/13240> (дата звернення: 27.09.2023).

11. Васильєв Є. Сучасна драматургія: жанрові трансформації, модифікації, новації: монографія. Луцьк: Поліграфічно-видавничий дім «Твердиня», 2017. 532 с.

URL: https://chtyvo.org.ua/authors/Vasyliiev_Yevhen/Suchasna_dramaturhiia_zhanrovi_transformatsii_modyfikatsii_novatsii/ (дата звернення: 27.09.2023).

12. Власні імена людей. Словник-довідник/Л. Г. Скрипник, Н. П. Дзятківська; за ред. В. М. Русанівський. НАН України, Інститут мовознавства ім. О. О. Потебні. 3-тє видання. Київ, 2005. 334 с.

13. Войтюк А. Блакитна троянда//Корифеї рідного слова: Тарас Шевченко, Івам Франко, Леся Українка, Василь Стефаник. Дрогобич, 1991. С. 20-28.

14. Вольчева М. Архетип лісу та його художня символіка в драмі Лесі Українки «Лісова пісня»//Поліаспектність творчості Лесі Українки (до 150-річчя з дня народження): збірник наукових статей і тез. Одеса, 2021. С. 41-44.
URL: <http://dspace.pdpu.edu.ua/handle/123456789/13239> (дата звернення: 27.10.2023).
15. Воронова Н., Бондаренко А. Ідентифікація духовності в антропологічному вимірі. Наукові праці SWorld. Випуск 4(41). Том 10. 2015. 102 с.
URL: <https://www.sworld.education/ntsw/415-10.pdf> (дата звернення: 30.10.2023).
16. Главан А. Міфологічна символіка у драмі «Лісова пісня» Лесі Українки. Загреб, 1019. 47 с.
URL:<https://repositorij.ffzg.unizg.hr/islandora/object/ffzg%3A1357/datastream/PDF/view> (дата звернення: 24.10.2023 р.).
17. Годік К. Концепція деструктивної особистості в драматургії Лесі Українки//Збірник наукових праць за матеріалами всеукраїнської науково-практичної конференції з міжнародною участю „Ідеологія національної аристократії “(на пошану 150-річчя від дня народження Лесі Українки). Львів, 2021. С.31-36.
URL: <https://elartu.tntu.edu.ua/handle/lib/34949> (дата звернення: 12.10.2023).
18. Гундорова Т. «Блакитна троянда» Лесі Українки: психіатрія, біографія і сексуальність (із додатком: Леся Українка. «Крафт-Эбинг. Психиатрия». Виписки)//Слово і час. 2021. № 1 (715). С. 3-21.
URL: <https://il-journal.com/index.php/journal/article/view/997> (дата звернення: 26.09.2023).
19. Демська Л. Проблема внутрішньої свободи в драматургії Лесі Українки//Слово і час. 1998. № 9-10. С. 54-57.
20. Драй-Хмара М. Леся Українка [Електронна копія]: життя і творчість/Електрон. текст. дані (1 файл : 62,3 Мб). Харків: Державне

- видавництво України, 1926 (Київ: НБУ ім. Ярослава Мудрого, 2016. 156 с.)
URL: <https://elib.nlu.org.ua/object.html?id=7562> (дата звернення: 26.09.2023).
21. Дубенко О. Художня картина світу: основні напрями дослідження//Мова і культура. Київ, 2013. Випуск 16. Т. 4. С. 10-14.
URL: http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?I21DBN=LINK&P21DBN=UJRN&Z21ID=&S21REF=10&S21CNR=20&S21STN=1&S21FMT=ASP_meta&C21COM=S&2_S21P03=FILE=&2_S21STR=Mik_2013_16_4_4 (дата звернення: 06.10.2023).
22. Духовність. URL: <https://uk.wikipedia.org/wiki/Духовність> (дата звернення: 14.10.2023 р.).
23. Дядько. URL: <https://uk.wikipedia.org/wiki/Дядько> (дата звернення: 01.11.2023).
24. Енциклопедичний словник символів культури України/за загальною редакцією В. П. Коцура, О. І. Потапенка, В. В. Куйбіди. Корсунь-Шевченківський, 5-е видання. 2015. 912 с.
25. Єременко О. Текстуальні параметри роду літературного твору як носії синкретичних явищ//Синопис: текст, контекст, медіа. Київ, 2013. № 2.
URL: <https://synopsis.kubg.edu.ua/index.php/synopsis/article/view/54/44> (дата звернення: 14.10.2023).
26. Євшан М. Леся Українка//Критика. Літературознавство. Естетика. Київ: Основи, 1998. 574 с.
URL:
https://chtyvo.org.ua/authors/Yevshan_Mykola/Krytyka_Literaturoznavstvo_Estetyka/ (дата звернення: 15.09.2023).
27. Жайворонок В. Знаки української етнокультури: Словник-довідник. Київ: Довіра, 2006. 703 с.
http://ukrlit.org/slovnyk/zhaivoronok_znaky_ukrainskoi_etnokultury/%D0%BB%D1%96~ (дата звернення: 10.10.2023)

28. Жарких М. «Блакитна троянда» і драми Чехова.
URL: <https://www.l-ukrainka.name/uk/Studies/TrojandaChexov.html> (дата звернення: 01.10.2023)
29. Жарких М. Помилкові погляди О. Забужко на драму «Блакитна троянда»
URL: <https://www.l-ukrainka.name/uk/Studies/ZabuzhkoFalses/LightBlueRose.html>
(дата звернення: 06.09.2023)
30. Забужко О. Notre Dame d'Ukraine: Українка в конфлікті міфологій. Видання 2-ге, перероблене й доповнене Київ: Комора, 2014. 646 с.
URL: https://shron1.chtyvo.org.ua/Zabuzhko/Notre_Dame_dUkraine_Ukrainka_v_konflikti_mifolohii.htm (дата звернення: 25.10.2023).
31. Зборовська Н. Моя Леся Українка//Пришестя вічності. Київ, 2000. 199 с.
URL: <https://www.goodreads.com/book/show/43333950> (дата звернення: 25.09.2023).
32. Зеров М. Леся Українка//Українське письменство XIX ст. Від Куліша до Винниченка (нарис з новітнього українського письменства: Лекції, нариси, статті. Дрогобич. 2007. 397 с.
33. Значення імені Лука українською мовою.
URL: <https://zogo.info/znachennya-imeni-luka-ukraynskoju-movoyu/> (дата звернення: 18.10.2023).
34. Іван. Значення імені, походження, сумісність, характер і доля імені
Джерело: URL: <https://nastanova.com/cikavo/znachennya-imeni-ivan-rohodzhennya-sumisnist-karakter-i-dolya-imeni-ivan.html> (дата звернення 18.10.2023)
35. Каспрук А. Леся Українка: Літературний портрет//Художня література. Київ: Держлітвидав, 1958. 98 с.
36. Кисіль В. Трансформація баладного сюжету в «Лісовій пісні» Лесі Українки як вияв подвійної трагедійності. Харків: ХНУ, 2012. 178 с.

URL: <http://dspace.univer.kharkov.ua/bitstream/123456789/5923/2/kysil.pdf> (дата звернення: 26.09.2023).

37. Колошук Н. Драматургія Лесі Українки у контексті розвитку «нової європейської драми» на етапі символізму//Волинь філологічна: текст і контекст: збірник наукових праць. Луцьк, 2018. Випуск 26. С. 91-109.

URL: <https://core.ac.uk/download/pdf/334784616.pdf> (дата звернення: 12.10.2023).

38. Короткий тлумачний словник української мови: Близько 6750 слів/за редакцією Д. Г. Гринчишина. Київ, 1988. 320 с.

39. Кочерга С. Псевдостатус героя в художньому світі драми Лесі Українки «Каміний господар»//Історико-літературний журнал. Луцьк, 2010. № 17. С. 7-16.

URL: <https://www.academia.edu/31484962/> (дата звернення: 26.10.2023).

40. Криловець А. Проблема самототожності в «Камінному господарі» Лесі Українки//Збірник наукових статей. Рівне, 1998. С. 84-89.

URL: <http://libr.rv.ua/images/projects/A. Krylovets/4 Articles/4> (дата звернення: 06.11.2023).

41. Крупеньова Т. Онімія драматичних творів Лесі Українки початку ХХ ст.//Записки з ономастики: збірник наукових праць. Одеса, 2000. Випуск. 4. С.75 - 84.

URL: <http://karpenko.in.ua/wp-content/uploads/2013/02/Krupen4.pdf> (дата звернення: 26.09.2023).

42. Крупеньова Т. Особливості функціонування власних назв у драматичних творах Лесі Українки//Поліаспектність творчості Лесі Українки (до 150-річчя з дня народження): збірник наукових статей і тез. Одеса, 2021. С. 56-61

URL: <http://dspace.pdpu.edu.ua/handle/123456789/13242> (дата звернення: 26.09.2023).

43. Крупеньова Т. Семантико-стилістичні особливості власних назв у художньому тексті (на матеріалі драматургії Лесі Українки).

URL: <http://dspace.nbuiv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/17948/22Krupeniova.pdf?sequence=1> (дата звернення: 08.09.2023).

44. Кухар Р. До джерел драматургії Лесі Українки//Монографія. Ніжин, 2000. 267 с.

45. Левчук Т. Жанрові особливості віршованої драматургії Лесі Українки//Збірник наукових праць наук. Луцьк: Волинський національний університет ім. Лесі Українки, 2010. С.126-136.

URL: <http://dspace.nbuiv.gov.ua/handle/123456789/40156>
(дата звернення: 24.09.2023).

46. Лексикон загального та порівняльного літературознавства/головний редактор А. Волков//Буковинський центр гуманітарних досліджень. Чернівці, 2001. 636 с.

URL: https://chtyvo.org.ua/authors/Volkov_Anatolii/

[Leksykon_zahalnoho_ta_porivnialnoho_literaturoznavstva/](https://chtyvo.org.ua/authors/Volkov_Anatolii/Leksykon_zahalnoho_ta_porivnialnoho_literaturoznavstva/) (дата звернення: 24.04.2023).

47. Лівенко І. Модель світу та форми її художнього вираження в поезії Юрія Тарнавського//Монографія. Дніпропетровськ: Січ, 2007. 279 с.

48. Ліпісівіцька А. Художня картина світу: постановка проблеми на перетині методологічних площин//Наукові записки ХНПУ ім. Г.С. Сковороди. Літературознавство. Харків, 2020. Випуск 1(95). С.110-119.

URL: <http://journals.hnpu.edu.ua/index.php/literature/article/view/3154>
(дата звернення: 04.10.2023).

49. Літературознавчий словник-довідник/за редакцією Р. Т. Гром'яка, Ю. І. Коваліва, В. І. Теремка. Київ: ВЦ «Академія», 2007. 752 с. (Notabene).

50. Малютіна Н. Українська драматургія кінця XIX – початку XX століття: аспекти родо-жанрової динаміки: Монографія. Одеса, 2006. 256 с.

URL: <https://academia-ps.com.ua/product/209> (дата звернення: 24.02.2023).

51. Масенко Л. У Вавилонському полоні: Тема національної та соціальної неволі у драматургії Лесі Українки. Київ: Соняшник, 2002. 152 с.

URL: <https://ekmair.ukma.edu.ua/items/9c65eacb-acb1-4c36-9ffa-959a5f2f85fa>
(дата звернення: 27.09.2023).

52. Мерзвинський В. Поетика заголовків драматичних творів Лесі Українки//Слово і час. 2007. № 2. С. 32-40. URL: <http://dspace.nbuiv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/11274/06-Merzhevynsky.pdf?sequence=1> (дата звернення: 15.10.2023).

53. Моклиця М. Жанротвірна функція агону в драматургії Лесі Українки//Науковий вісник Ужгородського університету. Ужгород, 2013. Випуск 1 (29). С. 119-123.

URL: <https://dspace.uzhnu.edu.ua/jspui/handle/lib/3607> (дата звернення: 28.09.2023).

54. Музичка А. Леся Українка: її життя, громадська діяльність і поетична творчість/передмова М. Куліша. Харків, 1925, 108 с.

URL: <https://elib.nlu.org.ua/object.html?id=6615> (дата звернення: 27.02.2023).

55. Невідомська Л. Імплицитний зміст символу камінь у драмі Лесі Українки «Камінний господар».

URL: <http://studentam.net.ua/content/view/8300/97/> (дата звернення: 28.09.2023).

56. Новаківська Л. Вплив ідей О. Потебні на викладання літератури в др. пол. XIX - на поч. XX ст.//Збірник наукових праць Уманського державного педагогічного університету імені Павла Тичини. Умань, 2015. Випуск 2. С. 297-301.

57. Новобранець О. «Досвітні вогні української літератури (драма обробка Лесі Українки «Камінний Господар»)//Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка. 2006. №30. С. 143–147

URL: <http://eprints.zu.edu.ua/1630/1/8.pdf> (дата звернення: 18.09.2023).

58. Павлюк Н. Символ вогню у драмі-фесрії Лесі Українки «Лісова пісня»//Поліаспектність творчості Лесі Українки (до 150-річчя з дня народження): збірник наукових статей і тез. Одеса, 2021. С. 25-30.

URL: <http://dspace.pdpu.edu.ua/handle/123456789/13236> (дата звернення: 25.09.2023).

59. Поліщук Я. Естетика міфу і міфологічний горизонт раннього українського модернізму: Дисертація доктора філологічних наук: 10.01.01; 10.01.06/НАН України; Інститут літератури ім. Т.Г.Шевченка. Київ, 2000. 400 с. URL: <http://www.disslib.org/estetyka-mifu-i-mifolohichnyi-horyzont-rannoho-ukrayinsko-ho-modernizmu.html> (дата звернення: 17.10.2023).

60. Поліщук Я. Контекст традиції і трагедійний жанр Лесі Українки//Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка. 2001. С. 112-117.

URL: <http://eprints.zu.edu.ua/689/1/01ryaolu.pdf> (дата звернення: 25.09.2023).

61. Поліщук Я. Міфологічний горизонт українського модернізму. Івано-Франківськ, 2002. 392 с.

62. Рильський М. Лірика Лесі Українки//Твори: в 3 т. Київ: Держлітвидав, 1956. С. 278–292.

63. Рильський М. Слово про Лесю. Зібрання творів в 20 т. Київ, 1986. Т. 12. 536 с.

64. Рулін П. Перша драма Лесі Українки

URL: <https://www.l-ukrainka.name/uk/Studies/FirstDrama.html> (дата звернення: 12.09.2023).

65. Саєвич І. Теорія картини світу: ключові поняття//Лінгвістика. Київ, 2012. № 2 (26). С. 18-28.

URL: https://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/757/1/I_SAEVICH_LINGVISTIKA_2_GI.pdf

(дата звернення: 12.10.2023).

66. Симоненко С. Аналіз категорій «образ світу» та «картина світу» в контексті дослідження візуально-мисленнєвих категорій//Наука і освіта: науково-практичний журнал. Одеса, 2007. № 3. С. 47-52.

URL: https://scienceandeducation.pdpu.edu.ua/doc/2007/3_2007/52.pdf

(дата звернення: 15.10.2023).

67. Симоненко С. «Образ світу» та «картина світу» як детермінанти індивідуальних стратегій візуально-мисленнєвої діяльності суб'єкта//Наука і освіта: науково-практичний журнал. Одеса, 2011. № 9. С. 55-59.
URL: https://scienceandeducation.pdpu.edu.ua/doc/2011/9_2011/59.pdf
(дата звернення: 17.10.2023).
68. Синявська Л. Інтертекстуальність драми Лесі Українки «Блакитна троянда»//Записки з романо-германської філології. Одеса. 2018. № 2 (41). С. 225-232.
URL: <http://dspace.onu.edu.ua:8080/bitstream/123456789/22145/1/225-232.pdf>
(дата звернення 09.11.2023)
69. Скупейко Л. Казка і міф у драмі Лесі Українки «Лісова пісня»//Слово і час. 2000. № 8. С. 55–65.
70. Скупейко Л. Міфопоетика “Лісової пісні” Лесі Українки. Київ: Фенікс, 2006. 416 с. URL: <http://www.nbu.gov.ua/people/skujeko.pdf> (дата звернення: 29.09.2023).
71. Словник української мови: в 11 томах/за редакцією П. П. Доценко, Л. А. Юрчук. Київ. Т. 2: Г-Ж. 1971. 550 с.
72. Словник української мови: в 11 томах/за редакцією А. А. Бурячок, П. П. Доценко. Київ. Т.4: І-М.1973. 840 с.
73. Сорочук Л. Концепт світового дерева в українській етнокультурній традиції та культурі стародавньої Індії. URL: <https://ukralmanac.univ.kiev.ua/index.php/ua/article/view/486> (дата звернення: 17.10.2023 р.).
74. Сподарець Н. Філологічна рецепція творчості Лесі Українки: здобутки та перспективи//Поліаспектність творчості Лесі Українки: збірник наукових статей і тез. Одеса, 2021. С. 3-5.
URL: <http://dspace.pdpu.edu.ua/handle/123456789/13232> (дата звернення: 15.09.2023).
75. Теорія літератури: Підручник/за наукової редакції Олександра Галича. 2-ге видання, стереотип. Київ, 2005. 488 с.

76. Леся Українка. Зібрання творів у 12 т//Наукова думка. Київ. 1979. Т. 12, с. 370 – 373.
URL: <https://www.l-ukrainka.name/uk/Corresp/1911/19111027.html> (дата звернення 12.09.2023)
77. Українка Леся. Камінний господар.
URL: <https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=501&page=6>
78. Українка Леся. Лісова пісня.
URL: <https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=508&page=7>
79. Українка Леся. Твори (з критико-біографічним. нарисом М. Зерова). Харків; Київ, 1924. 389 с.
URL: <https://elib.nlu.org.ua/object.html?id=8721> (дата звернення: 27.10.2023).
80. Леся Українка. Твори в п'яти томах, том V. Листи 1881-1913. Київ. 1956. 863 с.
81. Франко І. Леся Українка//Франко І. Зібрані твори: у 50 т. Київ, 1981. Т. 31. 396 с. URL: https://chtyvo.org.ua/authors/Franko/Zibrannia_tvoriv_u_50_tomakh_t31/ (дата звернення: 07.11.2023).
82. Філософський енциклопедичний словник/за редакцією В. І. Шинкарука, Л. В. Озадовської, Н. П. Поліщук. Київ. 2002. 742 с.
83. Хищенко Т. І. Міфологічний колорит драми-феєрії «Лісова пісня» Лесі Українки//Збірник наукових праць. Нова Каховка: Новокаховський політехнічний коледж Одеського національного політехнічного університету, 2015, №15-17. С. 25-30.
URL: <http://www.sworld.com.ua/konfer41/237.pdf> (дата звернення: 01.10.2023).
84. Хороб С. Українська драматургія: кризь виміри часу//Теоретичні та історико-літературні аспекти драми. Івано-Франківськ, 1999. 200 с.
URL: https://chtyvo.org.ua/authors/Khorob_Stepan/Ukrainska_dramaturhiia_kriz_vymiry_chasu_teoretichni_ta_istoryko-literaturni_aspekty_dramy/ (дата звернення: 07.10.2023).

85. Хороб С. Неоромантизм Лесі Українки в контексті західноєвропейської модерної драми//Українська література в загальноосвітній школі. Київ, 2003. № 5. С. 33-38.

86. Широкова І. Модель, образ, картина світу: диференціація понять//Science and Education a New Dimension. Philology. 2018. №51. С. 72-75.

URL: <https://seanewdim.com/wp-content/uploads/2021/04.pdf> (дата звернення: 27.10.2023).

87. Широкова І. Художня картина світу: підходи до визначення поняття//Актуальні проблеми сучасної філології та методики викладання мов у вишах. Харків: ХНАУ, 2018. С.50-51.

URL: <https://repo.btu.kharkov.ua/bitstream/123456789/13697/1/>

Shyroкова_Khudozhnia_kartyna_svitu_pidkhody_do_vyznachennia_poniattia.pdf (дата звернення: 27.10.2023).

88. Що означає ім'я Долорес

URL: <https://kraud.biz.ua/shho-oznachaie-im-39-ya-dolores/> (дата звернення 17.10.2023)

89. Юлдашева Л. Заголовок як текстовий і метатекстовий компонент.

URL:<https://seanewdim.com/wp-content/uploads/2021/03/Title-as-a-Textual-and-a-Metatextual-Components-Yuldasheva-L.-P..pdf> (дата звернення 06.11.2023)

Анотація

Савчук Я. О., Драматургія Лесі Українки: модель світу

Об'єктом дослідження в роботі є драматичні твори Лесі Українки «Блакитна троянда (1908), «Камінний господар» (1911), «Лісова пісня» (1911).

Предмет дослідження – змодельований Лесею Українкою в названих п'єсах світ, аналізований у тривимірній системі координат (верх/серединний простір/низ).

Метою кваліфікаційної студії є виділення та вивчення моделетвірних компонентів, опосередкованих (заголовки, ономастикон) і безпосередніх, матеріальних (часовопросторових і ментальних).

Основна увага в кваліфікаційній роботі зосереджена на концептах людської духовності, жіночої гендерної домінанти, саможертвовної винятковості, деструкції особистості через самозраду. Аналізується символіка заголовків та ономастикону головних дійових осіб драматичних творів «Лісова пісня», «Камінний господар» та «Блакитна троянда», розкривається їхня роль у вираженні головних ідей цих драм.

Реконструйована індивідуальна модель світу досліджується в ментальній опозиційній діаді "духовність/бездуховність" та в просторовій опозиційній тріаді "простір піднесення (ліс - "Лісова пісня")/перехідний простір (Кадікс - "Камінний господар", місто - "Блакитна троянда")/простір занепаду (Мадрид - "Камінний господар", хата, подвір'я - "Лісова пісня", кімната - "Блакитна троянда").

У роботі також ішлося про динаміку еволюційних змін особистостей персонажів творів, які здійснюють перехід між просторами тривимірної моделі світу. Зазначено позитивний або негативний характер такого переходу.

Зроблено висновок, що змодельований Лесею Українкою в аналізованих драмах світ є переважно деструктивним, оскільки репрезентанти ідеї про самогармонізацію єства як шляху до справжнього буття гинуть, духовно чи фізично (Мавка, дядько Лев; Долорес; Любов Гощинська); ті що прагнуть спочатку піднятися над буденністю, врешті зраджують собі й теж гинуть (Лукаш; Дон Жуан; Орест Груїч), відтак світ завмирає (остання ремарка "Лісової пісні" - опис засніженого заснулого краєвиду) або зникає (остання ремарка "Камінного господаря" - Дон Жуан та Анна провалюються в підземний світ мертвого Командора).

Разом із тим у підтексті всіх п'єс прихована перспектива підняття з простору низу: ідея незнищенності мистецтва ("Блакитна троянда", "Лісова пісня"), а значить духовного прозріння; ідея саможертвності як дороговказ для загалу (всі драми).

Переконані, що вивчення особливостей змодельованого автором світу відкриває перспективу для цілісного дослідження всіх змістотвірних і формотвірних складників художнього твору.

Ключові слова: Леся Українка, модель світу, драматургія, духовність, символіка заголовків та ономастикону.

Summary

Savchuk Y., Lesya Ukrainka's dramaturgy: a model of the world

The object of research in the work is the Lesya Ukrainka's dramas "Blue Rose" (1908), "The Stove Master" (1911), "Forest Song" (1911).

The subject of research is the world created by Lesya Ukrainka in the named plays, analyzed in a three-dimensional coordinate system (top/middle space/bottom).

The purpose of the qualification study is the selection and study of modeling components, mediated (headings, onomastics) and direct, material (time-space and mental).

The qualification work is focused on the concepts of human spirituality, female gender dominance, self-sacrificing exceptionalism, destruction of personality through self-betrayal. The symbolism of the titles and onomastics of the main characters of the dramatic works "Forest Song", "The Stone Master" and "The Blue Rose" is being analyzed, as their role in the expression of the main ideas of these dramas is revealed.

The reconstructed individual model of the world is explored in the mental oppositional dyad "spirituality/spiritlessness" and in the spatial oppositional triad "space of elevation (forest - "Forest Song")/transitional space (Cadix - "Stove Master", city - "Blue Rose"/space of decline (Madrid - "Stove Master", house, yard - "Forest Song", room - "Blue Rose").

The study also examines the dynamics of evolutionary changes in the personalities of the characters of the works that make the transition between the spaces of the three-dimensional model of the world, noting the positive or negative nature of such a transition.

The conclusion is that the world modeled by Lesya Ukrainka in the analyzed dramas is mainly destructive, since the representatives of the idea of self-harmonization of being a path to true existence perish, spiritually or spiritually and physically (Mavka, Uncle Lev; Dolores; Lyubov Goshchynska); those who first try to rise above the ordinary, in the end betray themselves and also die themselves (Lukash; Don Juan; Orest Gruych), so the world freezes (the last trailer of "Forest

Song" - a description of a snowy, sleepy landscape) or disappears (the last trailer of "The Stone Master" - Don Juan and Anna fall into the underworld of the dead Commander).

At the same time, the subtext of all the plays hides the perspective of rising from the space below: the idea of the indestructibility of art ("Blue Rose", "Forest Song"), and, as a consequence, spiritual insight itself; the idea of self-sacrifice as a guide for the general public (all dramas).

We are convinced that the study of the features of the world modeled by the author opens a perspective for a holistic study of all content-creating and form-creating components of an artistic work.

Key words: Lesya Ukrainka, model of the world, dramaturgy, spirituality, symbolism of titles and onomastics.