

**ВІД КУЛІША ДО ЛЕСІ УКРАЇНКИ,
ВІД КУЛІША У ЛЕСІ УКРАЇНКИ
(Про кілька перегуків у творчості)**

Описано текстуальні збіжності (картина світу, образність) у таких творах, як „На перелозі”, “Contra spem spero!”, „Магомет і Хадиза” та „Айша і Мохаммед”, деякі місця „Записок о Южной Руси” та „Лісова пісня”. Долучаються біографічні коментарі.

Ключові слова: генерація, діяльність, орієнтація, культура, козаччина, дискурс, книга, світ.

Поставлені поруч імена Пантелеймона Куліша та Лесі Українки визначають тяглість традиції в українській літературі тривалістю в одне сторіччя. Неможливо не згадати, що в перших оглядах Микола Костомаров починав відлік того, що називав українською літературою, від творів Івана Котляревського. Таким чином, молоде письменство, позначене народністю, духом мови, мислилося в категоріях тривання й спадкоємності. Трактувати культурно-літературний процес у поняттях боротьби поколінь в Україні почнуть щойно з маніфестами модерністів та статтями Миколи Євшана. Усе ж протистояння та зближення, пістет та ігнорування характеризуватимуть взаємини письменників різного призову в літературу впродовж цілого ХІХ століття. Якщо й пробувати обрахувати віддаль, закладену історією, між Лесею Українкою та романтиком П. Кулішем, то слід узяти до уваги, що Марко Вовчок Т. Шевченко називав своєю донею, а старогромадівці уже з повним правом можуть вважатися наступним поколінням, генерацією „великого антракту” й копіткого відродження громад громадською працею. Таким чином, поетеса „віддалена” у три покоління, а разом з тим сучасниця Пантелеймона Куліша.

Куліш-поет, Куліш-фольклорист родом із середини століття, Куліш-історик та Куліш-драматург – переважно проявляється у

пізній період, на схилку віку. Якщо назвемо перекладацтво, то вже точно вкажемо на домінанту інтересів усього життя. Цікаво, що саме цю струну „чутиме” молода письменниця, якщо довіритися спогадам Климента Квітки. «Відношення її до Куліша було зовсім виняткове і може бути охарактеризоване як пітет, змішаний з якоюсь хронічною досадою і навіть обуренням. Ніколи не могла говорити про нього спокійно, тільки завжди з глибоким розворушенням, і її розмова, ведена з палом і темпераментом, була суцільним не підтримуваним мною монологом. Се вже на смертному ліжку, коли розмовляти з нею треба було з обережністю, се було, власне, на тему про складну і ненормальну натуру Куліша (завела раз мову з приводу споминів Барвінського). Вважала його „настоящим письменником” і своїм учителем, казала, що до самого пізнього періоду в дитячі літа ніхто не мав на неї такого впливу, як читання Куліша. Часто згадувала його переклади з Міцкевича, які були ранньою її лектурою. Але, наприклад, переклади Куліша з Шекспіра находила недосконалими і сама бралася за переклад „Макбета”, неважаючи на те, що Куліш уже зробив його. „Гамлета” переклад Старицького находила кращим. Деякі переклади Куліша з Шекспіра обурювали її, находила їх грубими до божевілля» [2, 227].

Прикметно, що чоловік письменниці спробував установити ієрархію авторитетів, називаючи шанованих Лесею Українкою вчителів і присвоюючи їм порядкові позиції: перший, другий... Урешті, цим і обмежалося. Та у цьому списку на першому місці виявився Пантелеймон Куліш, а на другому – Михайло Старицький. І, на мою думку, список – родом із дитинства поетки: „Найлюбішими книжками малих Лесі й Миші були томи трудів Чубинського з казками та піснями, сербські народні думи й пісні в українськiм перекладі, міфи стародавніх греків та ще книжка про подорожі різних славних мандрівників. Ті книжки вони знали мало не напам’ять” [3, 42].

Покоління батьків Лесі Українки з обачністю ставилося до політичних позицій П. Куліша (стаття І. Франка „Хуторна поезія

П. А. Куліша”), а разом із тим до методики фольклориста (М. Драгоманов, В. Антонович). Можливо, розходилися у питанні релігії, принаймні погляди й спрямування досліджень М. Драгоманова й І. Франка виявилися назагал ближчими до тематики творів поетеси, аніж до студій П. Куліша, який довгі роки працював над перекладом різних книг Біблії. Усе ж наявні свідчення шанобливого ставлення до старшого колеги, зокрема в листуванні, спогадах громадівців, про те, що П. Куліш цікавився їх громадською діяльністю та відвідав кілька разів їх засідання [11, 24]. Однак тематизація діяльності та інтересів поетаромантика знаходить відлуння й продовження у поетки-модерніста. Навряд чи слід говорити про орієнтацію на авторитет саме цієї людини, адже перед нами ідеальний портрет українського письменника.

Спільність в естетиці Пантелеймона Куліша й Лесі Українки проблематична. Хоча можливою стає опозиція, що викликає обертання теми-структури і виглядає як явна полемічність, яка, власне, й можлива за умови знайомства із текстом попередника або зумовлена перебуванням у спільному культурному полі. Самі факти будь-яких спільних точок окреслять і визначають його.

Ітиметься лише про три точки збіжностей, які наразі спостерегли. Охоплюють вони дещо різнорідні культурні й літературні феномени. Спочатку проаналізую тексти-дублети, що характеризуються, на мою думку, змістовими сходженнями: „На перелозі” та „Contra spem spero!” (1); поема „Магомет і Хадиза” та „Айша й Мохаммед” (2). На темі пророка та пророчій поставі зосереджу увагу. У наступному фрагменті відстежую характер та прояви фольклористичних зацікавлень письменників, тому в центрі уваги – „Записки о Южной Руси” та „Лісова пісня” (3).

Поетичні маніфести: постава пророка

Зіставлювані поетичні тексти – „На перелозі” та „Contra spem spero!” – писалися майже в один час. Принаймні довгі мандри рукопису збірки „Дзвін” Пантелеймона Куліша по

київських знайомих (примітки до двотомника 1998 року) дають підстави лише припускати можливість знайомства із ним киян, зокрема й молодій поетеси. Друком вона вийшла 1893 року. Про ранню редакцію „*Contra spem spero!*” свідчить „Хронологія...” О. Косач-Кривинюк (1890); відомо, що дванадцятитомник пропонує текст за виданням 1904 року, і, безсумнівно, поезія втрачає одну із образних структур – протиставлення теми смерті й надії (життя: „Жити хочу! Геть думи сумні!”). Надрукований вірш був 1893 року теж у збірці „На крилах пісень”. Так що у цьому випадку перед нами твори сучасників, однакові за жанром та ідентичні образом перелогу. Зміну естетик така схожість тим більше підкреслює, адже постава пророка затрачена у Лесі Українки, відстороненість від змісту зображеного до певної міри збережена. Іншого характеру набуває і суб’єктність, змінюється природа ліричного героя.

П. Куліша і Лесю Українку єднає спільність манери: полемічність, риторичність (наказова форма „кредо”), теза розбудовується на кількох символах (спільна образність сіяння й землі-грунту).

Проходно поставилися до рукопису П. Куліша у Києві через ідеологічні декларації збірки. Найперш ішлося про козаччину та Коліївщину, а значить про потребу широкого обговорення цих тем в українській культурі. Позиція Куліша явно протилежна тій, що її можна реконструювати на основі діяльності й творчості старогромадівців, і близька до русофільської та українофобської, що не так, певно, насторожувало, як обурювало.

Зіставлення із текстом П. Куліша мимоволі задає відсилання до Т. Шевченкового „Чигрине, Чигрине” і тези про козацьку славу. Романтик П. Куліш декларує найперш те, що настав час змін. Перебіг історичного часу, зміна акцентів в історіософії виписуються у нього завдяки антитезі символів: від „ширих сліз” і „ножів обоюдних” козаччини Шевченка до „правди”. Уїдливо-саркастичні оцінки минулої слави все ж виписуються на основі Шевченкової антитези „гнилого серця” та „чистої, святої

козацької крові”. Пантелеймон Куліш картини козацьких розбоїв переमेжує апокаліптичними: „Голота корчми здобиччю сповняла, / Казилось пекло з радощів великих”; „Да вже казяться чортівня не буде: / Заглухла в пекло січова дорога” [9, I, 422]. Моторошна велич Шевченкової героїки, можливо, найвлучніше передається образом „обоюдних ножів”, що вражали й ворога, й козака. Однак поетові наміри однозначно позначені послідовністю: ширі сльози на перелозі – обоюдні ножі, що наллють у серце козацької крові. П. Куліш здебільшого критикує, пропозиція займає надто мало місця – два катрени із восьми:

Посіймо правду на тім перелозі,
Що ми зорали без пугтя списками;
Згадаймо, як лилися ревні сльози
По тих, що через козаків пропали.

Посіймо ж правду в нас на перелозі
Замість ножів кривавих обоюдних
І покладаймо сю надію в Бозі,
Що вже не вернемось до справ безумних
[9, I, 422, 423].

Уже заміщення символу на абстракцію варте уваги, адже засвідчує гасла позитивістської доби. У поезії Лесі Українки натрапляємо на інший символ, що характеризує „переліг”: барвисті квітки.

Усе ж поетка меншим чином зосереджується на роз’ясненні його суті, аніж на коментуванні символічної дії („буду сіять барвисті квітки”, „я на гору круту, крем’яную / буду камінь важкий підіймать”, „буду пісню веселу співать” [15, I, 56]). Впадає у вічі розщеплення дії на два складники: одна символізується каменем, друга – співом, посівом.

Символічним знаком зустрічі трьох поетів стає образ „перелогу”. Саме він, на мою думку, містить відсилання до громадської тематики, історіософії, культурології і дає підстави

називати ці тексти поетичними маніфестами. Леся Українка повертається до „я” Шевченка, усуваючи „ми” П. Куліша. Однак у своїй підкресленій суб’єктивності все одно не перериває залученості у контекст громадянської поезії (завдяки жанрові маніфесту).

П. Куліш не задовольняється значенням, що його пропонує „переліг”, переназиваючи символічне місце дії: „пустиня дика”. Таке перекодування містить явні наміри поета розгорнути мотив просвіти, культури, вказати на брак копійкої праці. „Дике поле”, „пустиня”, „пуща”, „переліг” – стають ідентичними означеннями браку культури, а значить й історії. У Лесі Українки конотативне поле значення, на мою думку, дещо інше. Поетка працює на зрушення внутрішньої форми слова, адже „переліг” – це земля, що спочивала якийсь час, перележала без обробітку. Однак я б хотіла вказати, що слово „перележала” має ще й значення емоційне: жалю за змарнованим часом, псування через невикористання, втрати. Епітети, що виписують, докоментовуючи, художній простір твору, найперш змальовують запустіння: гора „крута крем’яная”, „вбогий, крутий” переліг. Підсиленням, що гіперболізує його, стає мотив зими.

Значення необробленості, кам’янистості зберігаються в обох авторів. Однак „крута гора” дасть змогу Лесі Українці влести ще одне значення – міфічне, про „сізіфів камінь”. «Зелена субота 18 мая. Серед лепехи, клечання та квіток. Любий Міша. Resurrexi! От і знов беруся здіймати „сізіфовий камінь” догори!.. Позволь при сій нагоді навести тобі цитату мого нового безнадійно-надійного вірша:

Я на гору круту крем’яную
Буду камінь важенький здіймать,
І, несучи вагу ту страшную,
Буду пісню веселу співать.

Я співатиму пісню дзвінкую,
Розганятиму розпач тяжкий, –

Може, сам на ту гору крутую
Підійметься мій камінь важкий.

(Таких віршів маю близько десятка. Гай, гай,— тем багато, а часу так мало!)

Як ти думаєш, чи підійметься? Гей, навряд,— не такий то камінь!..” [лист до М. Косача; 4, 115–116].

Біографічний контекст твору „*Contra spem spero!*” зваблює відчитувати образну структуру за просторову модель взаємин людини і долі (тому, певно, і спрацьовує найадекватніший дискурс давньогрецької культури). Усе ж основою лишається християнсько-біблійний контекст, що задає точку відліку буттєвих координат і художній хронотоп: спочатку чудо воскресіння, а згодом сізіфова праця. Біографічний коментар дає підстави також витлумачувати образність поетичного тексту у вимірі природно-тілесних основ, чітко відділених від раціонального і свідомого (образ пісні, зусилля „розганяти розпач”). Просторовий малюнок таким чином як іконічний образ окреслює вольовий рух ліричної героїні бути вище власне природного, але у гармонії із ним, поетичними символами стають гора (рух угору) та однаковий за природою із нею камінь (частина й ціле).

Грамаітичні модифікації першоджерел, до яких вдаються і Куліш, і Леся Українка, теж виразніше окреслюють тему. Куліш змінює Шевченкове „я” на „ми”. Поетка, вводячи латинське гасло, вказує на взірці чуттєвості й поведінки.

Та слід звернути увагу на те, що латинська фраза будується на звуковому повторі кореня, а Леся Українка, подаючи свій переклад, його усуває, хоча у листі до Михайла Косача звукова ідентичність збережена: „безнадійно-надійного вірша” [4, 116]. Таким чином, до слів „надія” та „сподіватись”, близьких за значенням, письменниця додає ще одне: конотативне й антитеітичне (несподіванка). Слово „несподіванка” більш уживане, аніж „сподівання”, тому мимоволі зринає поруч. Логічна чи житейська закономірність не заперечуються, але виписуються як недостатні для долі ліричного героя. Тема „чуда”, „дива”, „ір-

раціонального” передається засобами натяку, підтексту. Отож, трансцендентне, не будучи явно означеним, усе ж окреслюється як значущий чинник людського. Леся Українка не згадує Бога, богів, як це робить П. Куліш чи Т. Шевченко, та у буттєвому світі героїні трансцендентне мріє на узбіччі уявлюваного, заступлене поняттям мрії чи надії, як бачимо у цьому тексті. Тобто світ моделюється за тими ж константами, хоча із різними акцентами:

Тепер надію покладаймо в Бозі,
Що вже почезли ті жалі безумні [9, I, 422].

Леся Українка ніби надає „розумного” спрямування тим безумним жалям-тривогам української людини, перетворюючи їх на затятий „спів” за будь-яких обставин.

У жодного із трьох письменників художній світ не моделюється як міметичний навіть на рівні деталей, скоріше складається із „риторичних уламків”, які все ж можуть розростатися в алегоричні картини. Видно, що П. Куліш цього уникає, Леся Українка, навпаки, пластику іконічного образу (малюнку) із відповідно закріпленими значеннями увиразнює. Текст письменниці демонструє закритість на проблематику „я”, що малюється настільки ж значущою, усунуто функцію посередництва між „я” та громадою, натомість зберігається канал зв’язку із трансцендентним, який позначається символом „квітки” (мистецтва). Агностицизм, стоїчність та суб’єктність визначають художній зміст маніфесту Лесі Українки, що формально зберігає традицію. Тому можемо твердити, що ригористичність Кулішевого „пророка” доповнюється поставою „пророка”, який пропонує звіданий (набутий досвідом) та осмислений шлях до наслідування.

Тема пророка: орієнтальний варіант

Переклад Біблії П. Кулішем, дослідження фольклорної апокрифіки М. Драгомановим, ретельне вибирування середньовічних рукописів легенд І. Франком, „християнські драми” Лесі

Українки (цілком правомірно М. Моклиця визначає саме так жанрово-змістову специфіку „Руфіна і Прісцилли”). Поданий мною ряд містить тематизацію діяльності в культурному полі сакрального, характеризує всього лише один і той же період і засвідчує феномен релятивізації релігійних цінностей християнства. Прикметно, що точкою зустрічі Куліша й Лесі Українки стає текст Дж. Дрепера про „боротьбу між релігією та наукою”. З ним знайомі обидва автори.

Смію припустити, що орієнтальні шати теми любові Бога, пророка, святого (і складної філософської проблеми розмежування добра й спокуси при цьому) надзвичайно влаштовували віруючого П. Куліша. У випадку Лесі Українки йдеться про один із варіантів змістової теми, якщо врахувати хоча б „Одержиму”. Складається враження, що там, де Пантелеймон Куліш ставить крапку в поемі про Магомета („Магомет і Хадиза”, 1883), за перо береться Леся Українка, щоб розказати про Айшу, жінку, яка кохає пророка („Айша та Мохаммед”, 1907). Легенда по-різному тематизується двома авторами.

Спільний матеріал, як бачимо, постає у різній жанровій формі: поеми та драми. Розлогі описи Лесею Українкою усуваються. Однак мусимо зауважити, що ремарки поетки набувають неабиякого значення, вони точно фіксують і психологічний стан обох героїв драматичного етюдю, і викривають їх маскування (зумовлене різними причинами: поблажливістю, розрахунком, розгубленістю, ніяковістю, – спектр доволі широкий), тому голос автора не елімінований до простого позначення декорації й обстановки. П. Куліш працює через опис та репліки, Леся Українка – завдяки ремарці, що фіксує зовнішніми засобами психологію, та монологічно-діалогічними партіями персонажів. Зовнішнє та внутрішнє героя перестають у Лесі Українки бути у повній відповідності, таким чином захитується основне правило, яким визначається постава пророка, – тільки правда. Згорнена до миті сучасного (а це й бачимо у хронотопі етюдю, на відміну від розлогого сюжету поеми П. Куліша), людина не знає глибин свого духу та потаємних закутків душі.

Романтик П. Куліш у центр сюжетної історії ставить передчуття й видіння Хадизи, буттєво-земною реалізацією яких стає життя мусульманського пророка. Епіграф із Дрепера дає підстави твердити: сюжетно-образні центри перверсовані – йдеться не про красуню Айшу, а про вдову Хадизу, не про тлінну красу, а про духовну. Відбитком-аналогом цитаті із Дрепера П. Куліш робить перший пролог. Отож, історія про ревності Айші вміщається у дві сторінки тексту поеми. Вона формально – передісторія, однак постісторія – хронологічно. Лесі Українці, видається, достатньо Дрепера, адже письменниця збагатить просту фабулу психологічними нюансами, щоб скінчити, здавалося б, безсторонньою ремаркою про „безсилу лють” земної красуні, людської плоті до вічного в духові. Усе ж і П. Куліш, і Леся Українка знехтують явною повчальністю й притчевістю задля філософських узагальнень.

Пантелеймон Куліш, навіть перекладаючи англійського вченого, вдається до інтерпретації. Він насичує виклад лексикою високого стилю, а значить переважно церковнослов'янськими, чого не бачимо, зокрема, у перекладі Михайла Павлика: «Богата мекська вдовиця, Хадиза, поручила ему свою сірійську торгівлю. Вона була причарована его спосібністю та вірністю і (як він, кажуть, був дуже гарний та чемний) то й его особою. Жіноче серце завше і скрізь однаке. Вона натякнула ему через невірницю на те, що діяло ся в єї душі і, дальші двадцять чотири роки єї життя, Могамет був єї вірним мужем. У країні многоженства, він ніколи не вразив єї присутністю супірниці. Чимало років опісля, коли він був на висоті своєї сили, сказала ему Айіша, одна з найгарніших арабських жінок: „Хиба вона не була стара? Хиба Бог не дав вам у міні ліпшої жінки намись неї?” „Клину ся Богом, що ні!” сказав Могамет у натовпі благородної дяки, – ліпшої жінки не було й не буде. Вона вірила в мене тоді, коли люде гордували мною, вона помогала мені тоді, коли я був бідний і переслідуваний світом”. Єго одруженє з Хадизою дало ему безбідне й супокійне жите тай змогу посвятити ся своєму релігійному мудрованю» (орфографію видання

збережено) [1, 56-57]. У П. Куліша натомість читаємо: „во ім'я Бога”, „вірувала”, „поневіряли”, „підняла мене вгору, як мене гонено”.

Відповідно моделюється художній простір, у який вписується любовна тема. Для П. Куліша це історія віднайдення споріднених, з'єднаних Небом душ. І переслідування світом, і возвеличення виписуються завдяки усталеним літературним прийомам: сон про чудище морське, що зазіхає на життя і втихомирюється через присутність пророка, і біблійна історія помазання блудницею:

І, руки лам'ючи з душевної тривоги,
До ніг свого пророкові впадає;
Потоком сліз гірких йому обмивши ноги,
Розпущеним волосsem обтирає,
Стогнаннем жалібним серця всім роздирає

[9, II, 28].

В обох випадках ідеться про передчуття. Усе ж поет-романтик задає просторові масштаби – уся пустеля, Арабія. Видіння розширює не так горизонтальний вимір, як задає вертикальний. Прологова розмова пророка із Айшею зміщує широченний буттєвий світ часу життя із Хадизою (художній світ власне поеми) у дискурс проказаного Магометом, задаючи глибину алегоріям та порівнянням, які стають засобами означити простір духовного:

Не говори зо мною про кохання,
Про житні цвіт, про щастє... Ти не знаєш,
Яку своїм дівочим залицанням
Тонку струну в душі моїй торкаєш.
Аешо люба, сонячне серденько!
Ти всі квітки хотіла б осіяти,
Заговорити з кожною любенько
І приголубить, як дитину мати.

Та мій цвіток незримо процвітає,
Незримо дише сонця красою;
Над ним і вдень, і по ночам сіяє
Світило щастя вічною любов'ю [9, II, 6].

На думку С. Кочерги, «гострота суперництва відсутня у поемі П. Куліша. Айша з'являється тільки у заспіві поеми „Магомет і Хадиза”, хоча, як і в Лесі Українки, саме їй адресовані похвальні слова Мохаммеда про рідкісні чесноти своєї першої дружини» [5, 57]. Погоджуюся, що йдеться не про суперництво, а про інакшість. Символіка образів жінки-сонця й жінки-квітки влучно передає розщепленість людини між земним і духовним. Магомет у П. Куліша характеризує себе як душу-квітку, цим обережно й делікатно вказуючи Айші на недосяжність для неї цього позамежного простору. Магомет виявляється ніби позбавленим тіла, органів, щоб „зростати” завдяки земним утіхам. Суперництво у Лесі Українки теж якщо й наявне, то деформоване, вихолощене у своїй сутності, що розуміє Айша. Закритий простір внутрішнього дворика, з якого не виходить красуня (змодельований авторкою, адже він не задається Дрепером), відбиває вузькість ментальних можливостей жінки пояснити наявний досвід. Усе ж вона звертається до пророка, шукає у нього відповіді й поради і лютиться, не покидаючи своєї розкішної в'язниці-дворика. Відповідь Мухаммеда чесна, та навряд чи прийнята.

Якщо П. Куліша цікавить, як стають пророком, то Лесю Українку – як жити поруч із ним, поруч із „жорстокою правдою”. Доля пророка поетеси бути непочутим, а колізія любові, спрямованої до нього, – бути відкинутою („Кассандра”, „Одержима”, навіть „Руфін і Прісцілла”).

І, врешті, про біографічний аспект. Щодо драматичного етюдю Лесі Українки, то його розробляла Світлана Кочерга, вказуючи на контекст подружнього життя із К. Квіткою та місце написання – Ялту [5]. Пантелеймон Куліш додав до поеми „Магомет і Хадиза” „принос” дружині Ганні Барвінок,

принаймні зберігся рукопис, на основі якого подав текст Каманін. Прототипність в обох випадках, здавалося б, явна. Усе ж звернула увагу не на цей аспект, а на той культурний матеріал, який добирають обидва письменники. Дреперівська легендарна історія мимоволі вказує на подиву гідне суперництво молодості та поважного віку, земної краси та духовного. Та й постать Магомета-Мохаммеда надає цій історії дещо інших підтекстів: пророк постає знавцем істин, не тільки опертих на здоровий глузд та чуттєві враження, а й здатним бачити складнішу буттєву картину, долучати світ трансцендентний (вертикаль); у випадку поета – світ уявного й вигаданого (фантазії). Прикметно, що при цьому долучається іонаціональний культурний матеріал, так що сакральне поле задіюється із кількома поправками й урахуванням вірогідності, а не безсумнівної авторитетності. У випадку Лесі Українки можна з повним правом твердити, що „розігрування” вигаданої історії із біографічним підтекстом відбувалося і при зверненні до сокровеннішого біблійного матеріалу; Пантелеймон Куліш, як уже сказано, щедро насичує текст поеми алюзіями на біблійний культурний матеріал. Така підтримка „рідним” скоріше виписує й визначає віддаль опосередкування.

Слід звернути увагу ще й на „затирання” слідів біографічного, відчутну в обох письменників. Якщо покладатися на дослідження С. Кочерги, то видно, що розсовування-розширення часової перспективи надає відчуттям „старшої жони” благодатної певності в існуванні „вічного”, уже один раз випробовуваному Лесею Українкою у своїй творчості („Блакитна троянда”). Пантелеймон Куліш вписав посвяту лише на одному примірникові рукопису, фактично приховав від пересічного читача; а часову перспективу задав зворотну: заглядання у минуле в пошуках орієнтирів у сучасному.

З цього погляду обидва письменники моделюють в образі пророка людину, переповнену сумнівів, закинуту в сучасний (час життя Айші) світ зваб, твердою землею серед нього залишається пам'ять серця – вірність колишнім миттєвостям повноти, по суті, вірність Хадизі. У Пантелеймона Куліша Хадиза прозирає долю,

захоплюється і захищає свого чоловіка-коханого, упокорюючись йому (саме упокорення випикується через біблійні алюзії). У Лесі Українки Хадіджа просто була поруч Мохаммеда, значущість її присутності визначається скоріше через мінус-прийом: пророк часто ходить на могилу, що спостерегла уважна Айша і що занепокоїло її. Відсутня повнота по-різному змальовується у двох поетів: психологічними засобами у модерністки, символом (Хадиза-сонце) – у романтика. Тож метафора *Айша-квітка, душа Магомета – квітка* набуває просторових значень, адже сонце, що живить рослини землі, віддалене від нього та ще й залежне. Леся Українка послідовніша, коли йдеться про логіку метафор, заданих П. Кулішем, адже вона усуває Хадіджу із земного зримого світу („незрима квітка” духу Магомета, так характеризує героя П. Куліш). Усе ж любовна сюжетна історія та образ пророка, який виправдовується (а значить – не пророкує, а переконує), – спільні.

Відтак дозволимо собі припустити, що вибір пророка за героя у письменниці-модерністки відбувається за дещо іншим алгоритмом: сама постать пророка виступає риторичною фігурою, адже містить перспективу зв'язку із трансцендентним (гіпотетичну) і певність-характеристику у широті висловлюваного щомиті (теж модельовану з уваги на традицією модельовані очікування). Вибір героя П. Кулішем, можливо, лежить у царині зацікавлень орієнталізмом, який притаманний останнім рокам життя; тому в Хадизі чимало від Марусі Богуславки. Таким чином, центральна позиція жіночого персонажа цілком закономірна у П. Куліша, і виглядає зміщенням із центру на безпечно-відтінюючий маргінес у Лесі Українки. Айша дає більші можливості розгортанню уявного на сакральному полі, знаком якого лишається постать пророка, як і саме зміщення із християнського культурного матеріалу на мусульманський.

Література і фольклор. Книжність та уява

У Лесі Українки успадкованим від попередніх поколінь уже точно можна вважати ставлення до народної творчості – і на

рівні високих оцінок та захоплення народним генієм, і на рівні опіки скарбами, що зникають на очах, і на рівні стилізацій та трансформацій у власних творах. У цьому плані площини інтересів Пантелеймона Куліша й Лесі Українки накладаються, точніше вироблені у творчій діяльності поета-романтика напрямки виглядають потрактованими вартими продовження. Леся Українка виявляється ближчою у цих інтересах до покоління дідів і батьків. Збирання, експедиції, вивчення поступово на зламі віків переходять у царину фольклористики та етнографії. Зрідка українські модерністи початку століття „занурюються” у фольклорний матеріал, шукаючи філософських та психологічних глибин. Простіше називати винятки (В. Пачовський, зокрема). Етнографія навіть стає більш цікавою, аніж власне фольклор, що сформував певні архетипні схеми.

Фольклорні реляції у творах Лесі Українки теж не надто часті. Все ж українська усна народна творчість – лише одна із багатьох традицій, яка відчутна у її творах. Унаслідок життєвої долі чи через особливості природи власного таланту письменниця залишається надто книжною авторкою: прочитане, пережите посталим у слові, уже оформленим словесно, зазнає у неї, смію припускати, осмислення й спонукає до творення. О. Косач-Кривинюк кидає якоесь похвалу бібліотеці дядька: „Річ відома, що своєю широкою європейською освітою Леся найбільше завдячувала дбайливості свого дядька Драгоманова, який не тільки рекомендував їй книжки, але прислав з своєї багатой бібліотеки” [4, 237]. Читання (лектура), на мою думку, може й тут показати, яким чином для шляхтянки Лариси Косач окремішній світ народних уявлень у якийсь із моментів, будучи доповненим та змодифікованим, став нею вигаданим художнім світом у „Лісовій пісні”.

Слід лише спробувати зіставити „картину світу” кількох улюблених з дитинства книг із фольклору та художній світ драми. У поданому сестрою Ольгою Косач-Кривинюк переліку (див. цитату вище; [3, 42]) немає „Записок о Южной Руси” П. Куліша, що виходили друком у 1855-1856 роках, але названо

матеріали фольклорних експедицій Павла Чубинського. У роки раннього дитинства Лесі Українки вийшли саме перший та другий томи [14], які містили відомості про міфологічні уявлення українців та казки відповідно. Класифікаційний список демонічних істот – чортів, духо-людей, наприклад, – вражає збігками зі списком персонажів драми: домовий, лісовий, перелесник, лизун, польовий, болотяник, очеретяник, скарбник, одмінок, антихрист, мара, відьми, відьмак, упир, вовкулака, мавки, русалки, чаровник, ворожбит, вихованці та ін. За усталеною на той час манерою упорядник „Трудів...” поміщав до своїх збірок із відповідними вказівками тексти, записані його сучасниками й попередниками. Фольклорні записи Пантелеймона Куліша якщо й могли мати слід у творчості Лесі Українки, то лише казки й коментарі до них (наприклад, уживане письменницею слово „свічадо” П. Куліш вважає дорогоцінним уламком утраченої вже казкарської традиції [6, II, 16]). Посередником могли стати і збірки П. Чубинського, й окремі видання записів П. Куліша, і підручники.

Шкільні читанки Галичини, які видавалися за редакцією В. Барвінського та Ю. Романчука, починаючи із 1871 року, містили кілька уривків із „Записок о Южной Руси” П. Куліша. Це „Казка про убиту сестру і калинову дудку” (с. 97), „Казки із вуст народу на Україні” („Свиридова могила” та „Вовкулака”, с. 99–100) і „Бабуся із того світу” (розповідь літньої селянки, яка обмирала, тобто пережила клінічну смерть, і розповідала про пекельні муки та райські місця, с. 120–124). Ці ж записи складала зміст тоненької, до двадцяти сторінок, книжки „Бабуся с того світу” [7], яка перевидана 1882 та 1898 років. Причому в цій книжці лише чотири записи, два з яких містять явні змістові перегуки із драмою. А казку про калинову сопілку фольклористи послідовно зараховують до основних джерел твору.

Відстежуючи факти співпраці В. Барвінського та П. Куліша над шкільною читанкою, В. Оліфіренко, зокрема, зазначає, що львівський упорядник почувався вільним і не завжди брав до уваги поради письменника. Він умістив нарис П. Куліша

„Погляд на усну словесність”, у якому, між іншим, з’ясовувалася суть феномену фольклору. Прикметно, що П. Куліш наполягав на відбирання найкращого, адже йдеться про формування смаків у дітей, – і цей естетичний аспект був вирішальним. Стосовно думи про Івана Коновченка, наприклад, писав: „Ся мусить бути перша, бо гарно починається і кінчається” [10, 98]. Авторські коментарі до „Записок...” свідчать, що П. Куліш, хоча й докладно фіксував обстановку запису, редагував-таки тексти, вибираючи те, що не було просто „теревенями” (із характеристики зшитка Л. Жемчужникова: „Його надто цікавили теревені сільських дівчат у Л., які не завжди все ж втрапляли у добре збережену казку, не завжди пам’ятали те, що в ній кращого, і до поетичних фактів казкової історії домішували інколи багато безбарвних і нудних небилиць. Я ці місця викидаю, як сміття, що засипає руїни ще так недавно повних і гармонійних витворів народної фантазії” [6, II, 16]; „У розказаних мені казках поетичної краси мало, у порівнянні із безліччю нудних теревенів” [6, II, 26]). Тому записані П. Кулішем казки, можливо, будучи вибраними місцями, уривками, й сприймаються як емоційні спалахи, вправно скомпоновані з уваги на зворушливість сюжетної ситуації, і майже ніколи не містять обтяжливих описів.

Якщо глянути під цим кутом зору на чотири найчастіше передруковуваних фольклорних тексти, то легко вирізнити емоційно-образні спалахи: пісню убитої сестри, що лунає із калинової сопілки, розказуючи правду про життя і смерть, і сама сюжетна ситуація здивування-зачудування живих („Казка про убиту сестру і про калинову дудку”); тужний погляд і виття чоловіка-вовкулаки („хоче сказати ёму по-людські, да й завие пововчи” [6, II, 35]), який робив те, чого не знав („Вовкулака”).

Інші з аналізованих записів світ потойбіччя роблять надто близьким: могила, яка поглинула легковажного Свирида, пророслий над убитим тілом куц. Усіх героїв або замикає в собі той світ, або дає визвіл на якийсь час. Вирізняється лише вовкулака, який через цікавість (і теж переступ), спробував жаху вигнання із цього світу, щоб повернутися (знову ж таки на

якийсь час). П. Куліш, збираючи апокрифи про загробне життя, у літературній обробці орієнтується на „Божественну комедію” Данте, на що вказує у наданих коментарях. Усе ж перед читачами оповідання, у якому переміщення оповіді по різнобуттєвих краях мають дещо зигзагоподібну форму: земля, небеса, дорога до пекла, пекло, повернення у життя. Картини бароково насичені виразними земними реаліями, що символізують митарства. Читачі, по суті, мандрують, пізнаючи істину про гріх та воздаяння, а дорога бабусі стає просторовим символом авторських інтенцій.

У „Лісовій пісні” потойбіччя стає випробуванням і для Мавки, і для Лукаша. Обоє вони повертаються у земне буття. Пережитий досвід прямо „за-буттям” авторка не називає, усе ж у своїй манері забезпечує відчитування значення і від „забувати”, і від „не бути”: „Бери мене! Я хочу забуття” [15, V, 270]; „...Я збагнула, / що забуття не суджено мені” [15, II, 272].

Якщо у випадку Лукаша йдеться про символічне буття звіром-вовком, недо-людиною, про яке знаємо через опосередковуєче сприйняття Мавки: „виття протягле, дике” [15, V, 271–272],– то Мавчине потойбіччя визначено іменами тих, кому вона віддає своє тіло: Мара, Марище, „Той, що в скалі сидить”. Мерехтіння значень між іменами Мара й Марище вказує на підсилення емоційної складової: надмірності жаху, розпачу, страху. Саме ж ім’я за значенням близьке до „видалось”, „примарилось”, а значить вказує на те/того, що навряд чи істинне й правдиве. Відзначу звичне вживання поеткою слова „примари” („Досвітні огні”, наприклад). (Хоча словники міфології зафіксують ще й співвіднесеність із поховальними ношами-марами, із богинею мертвої води Мареною. Зацікавленість Лесі Українки купальською обрядовістю зафіксована її статтею на цю тему й відповідними записами).

Останнє із імен господаря потойбіччя вказує на „камінь”. Мавка у творі стає частиною скелі: її сон „камінний”, нема подій, нічого не змінюється у її триванні. Спокій, яким вабило Марище, протиставлений у поетки підземному вогневі, з якого народився

голос („уста мої німії оживило”), що зруйнував закономірне прокляття. Спокій, камінь, мертва вода визначають потойбіччя, що характеризується „примарами”, які обирає розпач (слід згадати, що цей образ-слово-поняття відсилає також до драми Г. Ібсена, про яку теж є стаття письменниці).

Любовна тема відсутня у чотирьох фольклорних записах П. Куліша, а натомість зацентровано проблему гріха, тему життя і смерті. Любовні колізії зумовлюють найголовніші точки сюжетної історії у драмі „Лісова пісня”. Але смію припускати, що й тут лишило свій слід „дитяче читання”, до якого був причетний П. Куліш. Маю на увазі переклад балади „Русалка” А. Міцкевича. Подаю звідти кілька цитат:

...Годує дівчина хлопця ягідками,
Що в гаю зеленім набрала,
А він їй головку квітчає квітками...
Певне ж, то кохана пара!
... „Скажи мені правду, серденько-дівчино,
(Нащо ти з ума мене зводиш!):
Де твоя хатина? Хто твоя родина?
З якого села сюди ходиш?” [8, 62].

Повертаючись до дидактизму записів, пропагованих шкільними читанками, зауважу, що поет-романтик зробив спробу узагальнити дивну моралізаторську суть української казки, яка впливає на її зміст та сюжетну історію: „Доречно відзначити ще одну рису південноруської казки. Якщо у ній і трапляється дивовижне, то воно відбувається скоріш завдяки таємній силі, що допомагає людині, чи через чари, аніж завдяки притаманному північноруській казці богатирству. Богатирство тут має свої відмінні ознаки: часто воно являє себе не через героя казки, а через його службу, який задоволений зі свого смиренного становища і робить дивним-дивні справи потайки; і справжній героїзм малоросійської казки полягає не у перемозі фізичної сили чи звитяги – неунікної умови великоруської казки, а у

перетриванні лиха, яке впало на чоловіка, і у вичікуванні щасливіших часів. Інколи навіть казка закінчується бідною для головної дійової особи, і на місці перемоги бачимо в ній милосердне співчуття до долі нещасливого від інших дійових персонажів. Герой казки, витримавши різні нещастя і позбувшись такого, наприклад, дару, як бачити, чи самого життя, завойовує собі не царство-державу, як у казці великоруській, а серця людей, і той, хто слухає, геть спокійний за нього. Ясно, що казкова фантазія тут виростає із вищих понять народу про людину, що бачиться істотою переважно моральною, і що від цих казок лише крок до художнього зображення дійсності” (переклад на українську мій.– *P. T.*) [6, II, 13]. Упевнена, що опис характерології й змістових домінант П. Кулішем стосується феєрії Лесі Українки: таємна сила дивовижного, героїзм тривання, казка закінчується бідною.

Лесі Українка, яка, як бачили, назагал схильна поглиблювати психологію та донарощувати підтекстові рівні (зрушуючи семантичні поля ключових образів-символів), не чувається скутою й обмеженою рамками чужої сюжетної історії, саме її вона вигадує не так часто. Усе ж моделювання художнього світу передбачає зосередженість на свідомості якогось персонажа-суб’єкта. У „Лісовій пісні” таким центром, на мою думку, стає Лукаш – селянський парубок, свідомість і мислення якого визначається за допомогою міфічних уявлень, а координатами його світу – окремі скалки сюжетних ситуацій та „емоційні спалахи” фольклорної традиції відповідно, – у тому варіанті, як його засвоїла письменниця. Значною мірою у цьому випадку спрацьовує „книжність”, яка задає основу (і координати) ймовірно-можливого. Лукаш, перебуваючи на межі руйнування усталених уявлень (улюблений тип героя письменниці), у точці входження у світ релятивних цінностей сучасної цивілізації, змушений перейти випробування моральні: самотужки, покладаючись лише на власний гіркий та дивовижний досвід, визначити, де добро й зло сучасного йому світу.

Цікавим лишається питання, чому настільки зрідка селянська свідомість потрапляє у центр уваги письменниці? Відповідь може вказувати на природу матеріалу, який задає матрицю психології. Якщо йдеться про фольклор, то програмним стає втрапання у статичну характерологію та архетипну схему. Письменницькі інтереси – зрушення, нестабільність екзистенційної ситуації персонажа – наразі вступають у суперечність із інтенційністю фольклорного тексту. Крім того, ймовірно, народницькі уявлення про селянство та його культуру, що трактуються як окремішній світ, розмежовуючи національну літературу на елітну й авторську та народну й колективну, могли впливати, адже формували позицію письменника зовні цього світу. Наразі, на мою думку, змінюється семантика цього розламу: із *освічений/селянський* на *суб'єктивно-індивідуальний/колективний*, тоді авторському мисленню протистоїть будь-яке інше. Врешті система персонажів драми „Лісова пісня” моделюється з урахуванням значущого розламу „скам'янілих” психологій, адже Мавка виявляється чужинкою у прагматичному селянському житті, а її характерологія значно більше „вигадується”, аніж Лукашева чи дядька Лева. Вона літературна, а не архетипна, по-авторськи модифікована.

Пантелеймон Куліш вивчав фольклор, відбирав із нього краще, будучи певним своєї компетенції у визначенні естетичних вартостей літературного матеріалу, твердив, що тепер поет замінив народного співака. Леся Українка з фольклору набуває знання, знайомиться із ще одним варіантом людського досвіду, фіксованого у формі естетичного. Все ж обоє вони перебувають у позиції освіченої людини, тобто осторонь, намагаючись під мірку власної естетики і творчого задуму наслідувати й відтворювати. У випадку П. Куліша доречно б проблему досліджувати за такими творами, як „Огнений змії”, „Потомки запорожців”, „Маруся Богуславка”. Усе ж на основі власних спостережень можу стверджувати, що намір зберегти структуру і доповнити за аналогією, а не заступити новим доволі виразний в

обох поетів. Леся Українка вирізняється у цьому більшою обачністю.

Вибираючи тексти для зіставлень, не керувалася підказками письменниці. Усе ж ішлося про панівні для романтичного світогляду теми: народу й фольклору, геніальної особистості (пророка).

Література

1. Дрепер Дж. В. Історія боротьби між релігією і наукою / Пер. М. Павлик.– Л., 1898.– 148 с.
2. Квітка К. На роковини смерті Лесі Українки // Спогади про Лесю Українку.– Вид. 2-е, доп.– К.: Дніпро, 1971.– С. 219–246.
3. Косач-Кривинюк О. З дитячих років Лесі Українки // Спогади про Лесю Українку.– С. 41–44.
4. Косач-Кривинюк О. Леся Українка. Хронологія життя і творчости.– Нью-Йорк, 1970.– 928 с.
5. Кочерга С. Генеза драматичного діалогу Лесі Українки „Айша та Мохаммед” // Художній світ Лесі Українки-драматурга: Зб. наук. пр.– Сімф.: Таврія, 2004.– С. 54–61.
6. Кулиш П. Записки о Южной Руси: В 2 т.– К.: Дніпро, 1994.– 719 с.
7. Кулиш П. Бабуся с того світу.– Пб., 1861.– 16 с.
8. Кулиш П. Твори: В 2 т.– К.: Дніпро, 1989.– Т. 1.– 654 с.
9. Кулиш П. Твори: В 2 т.– К.: Наук. думка, 1998.– Т. 1.– 654 с.; Т. 2.– 768 с.
10. Оліфіренко В. Підручник з української літератури: історія і теорія.– Донецьк: Східний видав. дім, 2003.– 324 с.
11. Пчілка Олена. Автобіографія / Зі слів Олени Пчілки записав і подав примітки Т. Черкаський // Пчілка Олена (О. Косач). Оповідання з автобіографією.– Х.: Рух, 1930.– С. 5–46.
12. Руска читанка для низших клясь середних шкіль. Часть 1 / [В. Барвінський].– Л., 1871.– 464 с.
13. Руска Чытанка для нызших клясь середних шкиль. Част. 1 / Уложив Юл. Романчук.– Выд. 2-е.– Т. 1.– Л., 1879.
14. Труды этнографическо-статистической экспедиции въ западно-русской край, снаряжённой императорскимъ русскимъ географическимъ обществомъ. Юго-западный отдѣль. Матеріалы и изслѣ-

дованія, зібрані д. чл. П. П. Чубинскимъ.– Т. 1.– СПб., 1872; Т. 2.– СПб., 1878.

15. Українка Леся. Зібр. тв.: У 12 т.– К.: Наук. думка, 1975–1979.– Т. 1.– 448 с.; Т. 4.– 352 с.; Т. 5.– 336 с.

Tkhoruk R. At the Distance from Pantheleimon Khulish to Lesya Ukrainka, Adoptions from Khulish's Texts into Lesya Ukrainka's Ones.

In the article some congruous features of textuality (space, time, imaginary) in verses (Na perehozi (At Virgin Land), Contra spem spero!), poems and drama (Maghomet i Khadyza; Aisha and Mokhammed), folklore collections and drama (Zapiski o Juzhnoj Rusi (Notes About Southern Rus'); Lisova pis'nya (The Forest's Song)) are analyzed. The author comments some biographic facts.

Key words: generation, activity, orientation, culture, kosatchyna, discourse, book, world.