

чивістю темпа, динаміки, метро-ритма убедительно воссоздає емоціональну амплітуду літературного джерела. Перевага композицій для жіночого (дитячого) хору а capella розкриває утонченність і одухотвореність поетических образів Лесі Українки.

Ключевые слова: поетическа музикальність, вокально-хорові твори, а capella, інтонірування, сквозне розвиток, силабічний принцип.

Prokopovych Tetiana. Vocal and Choral Intonation of Lesia Ukrainka's Poetry in the Works of Mykhailo Dovhanych. In the article choral works of Mykhailo Dovhanych are analysed on the verse of Lesia Ukrainka. The special attention is concentrated on principles of co-operation of poetic word and music. Understanding conception and structural conformities to law of Lesia's Ukrainka lyrics a modern composer finds out deep musicality of verbal text, Voice vividness, melodiousness of poetic intonation, dramaturgic principles of poetic form, emotional tone of verse flexibly correlates with the complex of musical expression. For own interpretation of Lesia's word M. Dovhanych attracts the genre-stylistic resource of vocal polyphony. It gives to composer's conception foremost nationally-mental characteristicness increase authorial melodious material within the limits of tune-intonation dictionary of Ukrainian music. The through type of development of choral miniature with changeableness of rate, dynamics, and metro-rhythm convincingly recreates emotional amplitude of literary source. Advantage of compositions for women's (child's) choir of a capella exposes refinement and spirituality of poetic characters of Lesia Ukrainka.

Key words: poetic musicality, vocally-choral works, a capella, intoning, through development, syllabic principle.

Стаття надійшла до редакції 26.10.2016 р.

УДК 821.160.1–12.00

Сергій Романов

НАЦІОНАЛЬНА ІСТОРІЯ У ПРОЕКТАХ ПОЗИТИВІСТСЬКОЇ АДАПТАЦІЇ ТА МОДЕРНІСТСЬКОЇ АКТУАЛІЗАЦІЇ: Л. СТАРИЦЬКА-ЧЕРНЯХІВСЬКА – ЛЕСЯ УКРАЇНКА

У статті розглянуто дві різні моделі освоєння історичного матеріалу, представлені історіософськими концепціями і творчими практиками Лесі Українки та Л. Старицької-Черняхівської. У першому випадку рецептивний потенціал твору визначається сприйняттям авторкою безмежного дисперсного поля, яким є історія. Фантазії «на тему», як і сумлінна белетризація підручника, були

для неї однаково неприйнятними способами освоєння минулого. За «вільготністю» першого та дріб'язковою ретельністю другого губилося основне, за чим варто шукати письменника, – сутність, живий нерв, свідомість давніх епох. До таких лоцій найкраще надавався інтуїтивно-образний, а не реалістично-понятійний підхід, який апробувала Л. Старицька-Черняхівська.

Ключові слова: розповідь, історія, міф, концепція, мистецтво, колонія, імперія, правда.

Національне минуле в усій повноті й цілісності було перевідкрите (або доповнене, після оприсутненого романтиками духу, ще й тілом, конкретикою явища і факту) реалістами-позитивістами щойно в останній чверті XIX ст. Але й у нову добу українські інтелектуали змушені були підхопити й продовжити розпочату попередниками боротьбу з імперським дискурсом. Механізм його дії і влади чи діяк-влади переконливо описано в класичній уже на сьогодні праці Едварда Саїда, який, утім, розгледів за ним цілу стратегію «віктимізації та підкорення корінного населення». І хоча ці міркування ґрунтовано на матеріалі західної європейської традиції у її спробах завоювання орієнту (Сходу й Африки), виявлені закономірності видаються досить універсальними, щоб бути прикладеними і до нашої ситуації. Отже, означений «процес», а учений воліє розглядати явище саме так, у динаміці, «це процес, за допомогою якого після витіснення тубільців із їхніх історичних місць (ідеться не лише про фізичне, а й духовне витіснення. – Р. С.) на їхній власній землі їхня історія переписується як похідна від імперської історії. Цей процес застосовує наратив, щоб розвіяти суперечливі спогади й поглинути насильство [...] такою панівною імперською присутністю, яка б унеможливила будь-які спроби відділити її від історичної неодмінності. Усе це разом творить суміш мистецтва наративу та мистецтва спостереження за накопиченими, опанованими й керованими територіями, жителі яких видаються навечно приреченими на поневолення, на роль витворів європейської (у нашому випадку *імперської*. – Р. С.) волі» [4, с. 200]. Останнє уточнення видається необхідним не тільки з географічних резонів. Адже унікальність українського становища визначається не так статусом колонізованого іншим, як підкоренням (частково й на добровільних засадах) нижчому культурно, інтелектуально, духовно й ментально зрештою теж, однак сильнішому мілітарною, економічною потугою і, це теж потрібно визнати, вітальністю, колективною пасіонарністю, якоюсь навіть ірраціональною волею до

утвердження й панування. Маємо, отже, рідкісний в історії модерних часів випадок колонізації Сходом Заходу?

Покоління батьків (це поняття й у прямому, й у переносному значеннях) Лесі Українки та Л. Старицької-Черняхівської консолідовано взялося за творення – паралельно, на противагу й усупереч імперському – національного наративу, функція контрпропаганди якого була тільки однією із. Теоретично обґрунтована й остаточно утверджена щойно в середині ХХ ст. ідея «нації як нарації» уже була засвоєна й узята в роботу українськими інтелектуалами кінця століття минулого. Доведену майже до абсолюту тезу одвічної родової єдності двох найбільших слов'янських народів, аж до цілковитого злиття, розчинення Малоросії у великоросійському морі, почали підважувати з кількох сторін. Однаково самовіддано до цього докладалися як митці, приміром М. Старицький, Олена Пчілка, так і професійні історики В. Антонович, М. Драгоманов та ін.

Закономірно й, мабуть, позитивно, що цю діяльність було почато й розвинуто в межах імперського дискурсу. Певною мірою це обмежувало вплив нових ідей на широку українську аудиторію (тиражування й агітація йтимуть наступним етапом), однак дозволяло, так би мовити, ізсередини опонувати офіційним ідеологам, розмиваючи панівну стратегію. Скажімо, деякі праці Драгоманова чи романи Старицького, що виходили в російських виданнях, уповні виконували цю функцію в межах, а то й за межами цензурного нагляду.

Почуття й наміри, що рухали цими людьми, виходили далеко за обшири прикладних категорій наукової допитливості, об'єктивності чи то вимог загальної справедливості. І в професійних учених, і в літераторів фахове і/або інтуїтивне відчуття того, що минуле завжди витлумачується тільки від імені переможців, мало швидко перерости в цілковиту певність великого історіографічного фальсифікату, котрим послуговувалися не лише у внутрішньому вжитку, а й транспонували назовні. Під таким викривленим кутом зору формувалося не лише уявлення народу про самого себе, а й уявлення світу про нього. (Одне з визначальних завдань європейської резидентури Драгоманова полягало саме в необхідності «власного голосу» за кордоном.) Життя у змінній/підмінній реальності видавалося тим нестерпнішим, що більшість нічого навіть не підозрювала. Отже чи не основним мотиватором для праці, опору й самопосягати було прагнення надати сенсу власній історії або, кажучи метафорично, повернути та оживити втрачене й занедбане.

Важко сказати, наскільки поширилося тоді уявлення, що можливості й право інтерпретувати минуле дають серйозні важелі впливу на теперішнє. Але, без сумніву, відчуття пов'язаності того, що було, із тим, що є, і навіть із тим, що буде, у міру відкриття та пізнання істини, робилося дедалі виразнішим. Примітно й те, що саме митці першими вийшли на істинний предмет історичного пізнання, остаточно закріплений наукою щойно після Першої світової війни. Як писатиме один із найвідоміших європейських учених того часу Робін Колінгвуд, «мета історії – осягнути теперішнє, і тому всякий факт минулого, який не лишив жодного видимого сліду в теперішньому, не потребує – і не може – бути справжньою проблемою для історичної думки» [2, с. 503]. Щоправда, прескриптивне накладання окресленого підходу на художні пошуки могло призвести (і в багатьох випадках так ставалося) до відвертої модернізації фактів, подій, постатей далеких епох. А звідси лишень крок до тенденційного, ідеологічного та все одно плаского ілюстрування сьогочасних ідей, викриття, навчання, напучування, зрештою, на зумисне підібраних прикладах.

До такого виміру оповідних стратегій схилили й розроблені у межах позитивізму ідеї тяглості історичного процесу, уподібнення його природній системі, яка вже через свої інтенції здатна до еволюції. Останню тезу до абсолюту піднесли соціалісти рубежу віків, котрі закріпили в масовій свідомості категорії необхідності й закономірності історичного розвитку. Так, візія висхідного руху людства до омріяного загального ідеалу «царства свободи, рівності й братерства» здобула, окрім теологічного (найперше християнського «царства Божого»), ще й світське, науково-культурне та політичне обґрунтування.

Зрозуміла річ, що в кожній із культур, тим паче в державному об'єднанні, новочасні революційні концепції отримували свою інтерпретацію. Українським інтелектуалам чи не найбільше тут імпонували реальні, як уважалося, можливості здобуття незалежності. (Пізніше, усе ті ж соціалісти розмили їх до суверенітету в межах усеслов'янської федерації, згодом автономії, і вже більшовики «звели й підсумували» в новій імперії). Сприймаючи власне становище як тимчасове й перехідне, адже загальний поступ невпинний, варто спробувати наблизити жадану перемогу, опираючись, поміж іншого, і на досвід попередників. Звідси інтерес до минулого, намагання наблизити його до сучасності, через пізнання й засвоєння уроків давнини виправити одвічну несправедливість буття.

На практичному рівні означені глобальні завдання реалізовувалися через уповні апробовані ще народниками методи просвіти й агітації. Саме з такого кшталту пропозиціями провід київських соціал-демократів і звертався на початку 1900-х рр. до Лесі України. Її згоду на підготовку прокламативно-інформаційного спрямування брошур М. Кривинюк як посередник отримав із кількома умовами. Найперше застерігалось право на стиль викладу, який, на противагу загальнопоширеному практично-агітаційному, стане історично-безстороннім. Останнє означення отримало дуже суттєве пояснення, що «безстороннє» зовсім не означає «безідейне», навіть навпаки, адже увесь задум підкорено чіткій загальній ідеї. Також відразу обумовлювалося, що в праці буде якнайменше оцінок сучасності, у сенсі її актуальної інтерпретації в аспектах поточного політичного моменту, та закликів, напучувань і порад. Такий цілком виразний, формально-структурний характер роботи визначено, і авторка з цим не криється, уже самим методом, що має в неї назву «драгоманівського» – більш історичного, аніж агітаційного.

Дієвість розробленої й апробованої дядьком, у тім і на українському матеріалі, стратегії пошуку й пізнання істини небога демонструє вже самим планом-проспектом майбутньої брошури (збереглися тільки доривчі епістолярні свідчення та уривок ранньої праці (орієнтовно кінець 1880-х рр.) під умовною назвою «Про козаків». Її методологічною основою покладено т. зв. велике правило історика – вивчати проблеми, а не періоди. Такою загальною проблемою авторка визначає взаємини поміж Україною та Московією від часу укладання сумнозвісної Переяславської угоди 1654 р. Переваги цього дослідницького ракурсу найперше в тому, що акцентовано не так на вивченні «реалій» (події, явища, постаті), як «універсалій» (ідеї, наміри, обставини) буття. Сила цього, нині вже класичного, підходу не у здобутті певної суми знань про минуле (це завдання вирішується супутньо), а в пізнанні його суті, сенсу й законів. Або, за висловом знаного французького ученого ХХ ст. Франсуа Фюре, розумінні того, «як реально влаштовано цей світ».

Інтерес Лесі України до сучасної їй західної історіографічної традиції (прищеплений, до слова, усе тим же М. Драгомановим) підтверджують і її перекладацькі проекти, зокрема робота над дослідженнями ранньохристиянської доби французів Е. Ренана та М. Верна. Праці названих учених імпонували ретельністю й виваженістю

підходів, умінням заглиблюватися в епоху, реконструювати минуле з доривчих фрагментів та свідчень. А головне, з-поміж усього, – увага до людини часу, намагання пізнати її внутрішній світ, думки, почування, прагнення.

Антропоцентризм наукового пізнання минулого обертав досягну й у принципі осягну ретроспективу плаского реально-предметного виміру на майже безмежну перспективу метафізичних обширів – царини духу, думки й енергій. Таким чином радикально змінювався і ракурс «погляду назад», навіть більше, сама мотивація і, сказати б, філософія такого вдивляння. «Історія не є, як це зчаста хибно описувалось, оповіддю про послідовні події, а чи звітом про зміну, – настійливо запевняв Колінгвуд. На відміну від ученого-природознавця, історик зовсім не переймається подіями як такими. Його цікавлять тільки ті події, що є зовнішнім вираженням думок, і навіть цими клопочеться він лише настільки, наскільки в них виявляються думки. По суті, він цікавиться самими лише думками; їхнім зовнішнім вираженням у подіях він переймається лише настільки, наскільки вони виказують йому ті думки, які він шукає» [2, с. 292]. Важливим для цитованого автора було зміщення, трансформування не тільки об'єкта дослідження, а й внутрішня перебудова, настрій та нові якості, навички й свідомість суб'єкта, котрий бере на себе сміливість та відповідальність це дослідження провадити. Бо ж насправді тільки ним (суб'єктом) усе й визначається: «Історичне дослідження розкриває перед істориком сили його власного духу. Оскільки все, що він здатен пізнати історично, – це думки, які він може заново передумувати сам для себе, той факт, що він добився пізнання їх, переконує його в тому, що його дух спроможний (чи став спроможний завдяки самому зусиллю, спрямованому на вивчення їх) мислити в такі способи. І навпаки: щоразу як тільки він натрапляє на незрозумілі йому історичні справи, так і відкриває в собі якесь обмеження свого власного духу, себто з'ясує, що є певні способи, в які він чи ще, чи вже, чи взагалі не здатен думати» [2, с. 293].

Умій, що їх вимагає від дослідника Колінгвуд, годі набути тільки вправлінням у наукових методиках. Жоден підхід не буде універсальним і ніяка структура чи схема не спроможна охопити цілість, повноту, складність реальності. На допомогу раціо повинні стати якості іншого, чуттєвого, можна навіть сказати, ірраціонального порядку, що

серед них найперше інтуїція та уява. Саме епоха модернізму, котра прийшла на зміну позитивізму, реалізму й натуралізму, засвідчила можливості нових, відмінних від узвичаєного, способів пізнання. Тому й не дивно, що саме в міжвоєннн остаточно усталилася теза про емпіричне суголосся методів, засобів і навіть, до певної міри, обсерваційної сфери історіографії та літератури. І чи не першими за її обґрунтування взялися розробники т. зв. теорії циклічності цивілізацій. Так, О. Шпенглер уважав творчість В. Скотта та Й. Гете значущим внеском не лише в мистецтво, а й у науку. Тоді як А. Дж. Тойнбі запевняв, що «жоден історик не стане великим, якщо він не обдарований чисто літературним талантом» [7, с. 55]. Та далі усіх пішов усе той же Р. Дж. Колінгвуд, який наполягав, що і письменник, і вчений «ставить собі за мету вибудувати картину, котра була б почасти оповіддю подій, почасти – описом ситуацій, розкриттям мотивів, аналізом характерів. Кожен прагне зробити свою картину когерентним цілим, де б кожен персонаж і кожна ситуація були так пов'язані з усією рештою, щоб цей персонаж у цій ситуації міг діяти тільки в цей спосіб, і ми не могли б уявити, щоб він діяв якось інакше. І роман, й історія повинні триматися купи; ні в те, ні в те не допускається нічого такого, що не є необхідним, а суддею цієї необхідності в обох випадках є уява. Як роман, так і історія є самопояснювальними, самовиправдувальними творами, плодами самостійної чи самоуповноваженої діяльності, й в обох випадках ця діяльність є уявою а ргіогі» [2, с. 323–324].

Рух на зближення, узаємопроникнення практик наукового й мистецького освоєння реальності можна, мабуть, назвати обопільним. Хоча, і це готові визнати самі учені, перед вела таки література. Стосовно до українського письменства, навіть ще домодерної доби, відразу спадає на думку ім'я фахового історика й белетриста Ореста Левицького – приятеля цілої, і старшого, і молодшого покоління, родини Косачів. Саме його розповіді, а пізніше й друковані повісті та оповідання на теми з національного минулого неабияк захоплювали Лесю Українку (та й багатьох її ровесників). Не йдеться про впливи, тим паче у художньому вимірі. Однак зважений підхід до роботи із першоджерелами, сміливість у доповненні фактографічних лакун оригінальною гіпотезою, уявою, а іноді то й домислом, а головне – ненастанне прагнення сягнути далі за видимі оку дослідника речі не імпонувати не могли.

Прикметна тут, неоднораз відзначена й Лесею Українкою, читаність Левицького в першоджерелах. Браком знань, а найперше роботи з оригінальними документальними свідченнями, пояснює навіть сама письменниця її «нехіть» до національних тем. Зазвичай тут наводять цитату з листа до побратима А. Кримського, ученого й митця, чия сфера інтересів теж, м'яко кажучи, віддалена од рідних обріїв. Чомусь уважається, що зроблене зізнання – то наочний вияв авторського творчого методу, що полягає в неодмінній «прив'язці», навіть залежності від інформаційного складника, фактологічної бази. «Гнітить мене моя “необразованість” у рідній історії, – читаємо в контексті розмови про “Бояриню”, – себто, розуміється, елементарні відомості я маю і дещо там читала, але перводжерел (літописів головню) зовсім мало куштувала і через те не знаю стилю, “пахощів” давніх епох, а на чужу інтерпретацію не покладаюсь. Мені здається, що якби я *сама* прочитала якусь там Волинську літопись чи Самовидця, то я б там вчитала щось таке, чого мені бракує у сучасних істориків (не виключаючи і Грушевського), а потім, може, й сказала б щось таке, чого ще не казали інші наші поети» [8, с. 395]. Якщо розглядати викладене суто в контексті підготовки митця до праці над історичним твором: цілеспрямованими пошуками сюжету, героя, обставин та духу доби і т. ін., то очевидність самооскарження в необізнаності, некомпетентності видається беззаперечною. Але таке потрактування буде доречним, коли йдеться про письменника, чий інтереси обертаються в площині, заданій обраною епохою, і нею ж у всьому визначаються художні і/або ідеологічні завдання. Тоді справді головним стає якомога достовірніша й глибша інтерпретація факту, а вже додатковим, супутнім (та й то далеко не завжди) його філософське осмислення та узагальнення.

Чого не міг розгледіти у джерелах сам Грушевський (до слова, не тільки учений, а й белетрист) та «інші наші поети», однак сподівалася відкрити Леся Українка? Допевне ж не «звіту про події» чи мартиролога постатей. Погляд митця тут і загальніший (порівняно з науковою ретельністю й аналітикою), і глибший, присутніший водночас. «Пахощі давніх епох» – це не тільки їхній антураж; далеко не він. Образно кажучи, під оприявленим ракурсом угадується спроба проникнути крізь товщу часу, нашарування й умовності, витворені інтерпретаторами і навіть учасниками подій, аби за лінійним, тим, що на поверхні, розгледіти головне й визначальне. Можна це назвати просвічуванням

на відповідність не тільки нашим сьогоденним, сказати б, приземленим уявленням чи потребам, а й універсальним законам світоладу. А побачити за історичним вічне давалося лише в єдинопрístupний спосіб індивідуального (інтуїтивного, інтуїтивно-чуттєвого?) занурення у сфери, не підвладні раціональному описові. А вже під таким оглядом пізнання історії – історії-як-істини, а не історії-як-факту (що не завжди тотожне) – дорівнюватиме самопізнанню. Бо ж «Історичне знання – це знання про те, що дух зробив у минулому, і водночас – це й повторне здійснення того діяння, увічнення проминулих актів у теперішньому. Ось чому його предмет є не простим предметом, чимось, що перебуває поза духом, який його пізнає; це – дійсність думки, яка може бути пізнана лише настільки, наскільки дух-пізнавач заново програє її, усвідомлюючи себе самого як такого, що це робить» [2, с. 292–293].

Іншою, окрім джерелознавчої, причиною відмови Лесі Українки від художнього освоєння національного минулого К. Квітка, приміром, називав його (минулого) порівняну змістово-емоційну (тут ужито поняття «ідея») непримітність, збідненість, одновекторність. «Життя тих народів і епох, з яких вона (дружина. – *Р. С.*) писала, було багатше ідейним змістом, у нас же коли й були ідеї, то не розмаїті і якісь не договорені, отже, те життя більше давало матеріалу і стимулів до творчості». Наведена теза виглядає цілком зрозумілою й самодостатньою. Однак услід за нею йде твердження, що сприймається безпосереднім коментарем до попереднього: «Любила писати так, щоб не розбивати свою увагу на дрібниці побуту, тощо, бо всяке піонерство роботи, якою мусила б бути її робота на полі укр[аїнської] іст[оричної] драми, більш одбирає сили на розчистку шляху, на поборювання труднощів іст[орико]-археол[огічного] характеру, і се відбиває від ідеї твору» [1, с. 309].

Отже, рух до головного, того, заради чого й пишеться твір, або, інакше кажучи, що ним оприявнюється, повинен бути якомога цілеспрямованішим, чіткішим, без побічних мотивів та зайвих перешкод. Таке пояснення сказаному виглядає загалом прийнятним і, що важливо, скорельованим з авторською концепцією пізнання минулого. Проте важливими тут видаються й кілька супутніх нюансів, що стосуються саме національного чинника. Чомусь видається, що зводить все до ідейної обмеженості та фактологічної непоінформованості, а то більше, виводити одне з іншого, це спрощувати складне. Проблема

Лесі Українки й вітчизняної історії як об'єкта художньої обсервації не може вважатися розв'язаною тільки на основі свідчень локального характеру. Є всі підстави говорити про свідому авторську настановленість на освоєння обширів світової культури. І то не тільки тому, що вона їх краще пізнала, бо мала більше джерел (так, до речі, доводить це твердження той-таки К. Квітка). Визначальними тут видаються мотиви загальнішого, універсального регістру. Розглядаючи минуле батьківщини частиною світового історичного процесу, письменниця, проте, була далекою від того, аби взятися за таке звичне для вітчизняних белетристів контекстуально-подієве його (минулого) уписування / повернення до європейської цивілізаційної матриці. Цього, власне, в один голос вимагали від митців і критики, і читачі. Однак її вибір (чи метод роботи) полягав у іншому: наблизити до рідного той, такий далекий, а насправді близький, свій світ. Світ, який наснажують спільні ідеї і яким рухає, згадуючи Колінгвуда, єдиний дух. Його печать вона непомильно віднаходить як у євангельській Іудеї, Давній Греції та Римі, так і в Новому Світі, розбитій руїною Козацькій республіці чи запаленій Великою революцією Франції.

З такого погляду важлива, але не головна, епоха (час дії), суттєва, але не визначальна країна (місце дії), значуща, але не центральна роль протагоніста (рушія дії). Навіть сюжет (сама основа дії) не має тут вирішального значення. Шлях Лесі Українки – це не оповідь, опис і змалювання-замилування, а показ, відкриття й оприявлення. Тогочасна читацька/глядацька аудиторія (укупі з професійною критикою) спромоглася на прочитання лишень зовнішнього рівня тексту і, не знайшовши там упізнаваних кодів (тем, характерів, антуражу), безапеляційно виносила присуди у відірваності од реальності, безідейній літературщині, космополітизмі тощо. Коли ж з'явилася «Бояриня», а услід за нею ще й «Лісова пісня», усі, ніби аж з радісним полегшенням, зітхнули, вітаючи повернення «мандрівної» письменниці на рідні пороги. Дехто з авторитетів навіть назвав перший зі вказаних творів «сплатою давнього боргу (!)» Вітчизні. Як було поціновано цю, і до сьогодні, на думку багатьох, найдоступнішу (а отже і популярну) драму письменниці, здогадатися не важко. Бодай за тими традиційними народницько-етнографічними діями, що їх практикують (тиражують) і сучасні театральні трупи. Чи не передчувала, та що там, твердо певна була цього сама авторка, яка достоту знала реальні можливості української сцени? Недарма ж так потерпала за

постановки власних творів, які на кону, за її іронічною метафорою, зазвичай обертали «мрії на бутафорію». Можливо, на доважок до інших причин, «утечу» у світові теми зумовлювали й небезпідставні, як виявилось, побоювання профанації. Хай уже краще ставлять менше, ніж штампуватимуть через кліше й загальники.

Майже в усьому іншим шляхом, чи то з огляду на, як тоді уважалося, невдалий приклад подруги, чи покладаючись на власний досвід письменниці й актриси, пішла Л. Старицька-Черняхівська. Її драматичні експерименти, так яскраво засвідчені початком творчої стежки, небавом змінилися впевненим рухом безпечним фарватером традиції. Як уже мовилося, ні «Сапфо», ні «Аппій Клавдій» не принесли помітного успіху, то більше загального визнання. Схожа доля чекала й на п'єси із сучасного життя. Мабуть, усе це упевнило авторку не боротися намарне з вітряками, а скерувати зусилля на освоєння узвичаєного і, що не менш присутньо, вдало апробованого тодішнім театром історичного жанру. Окрім того, що за плечима в неї була робота над великими прозовими полотнами на теми близькі та зрозумілі. Надійне підтвердження зробленому вибору давали й теоретичні міркування над розвитком і суттю сценічного мистецтва. Бо саме за оглядом найвищих його вітчизняних та зарубіжних зразків (у праці «Двадцять п'ять років українського театру») було подано такий, вельми показовий, висновок: «Історична драма – найтриваліша форма драматичної творчості: вона не боїться подиху часу, вона не старіє, не робиться *demode* (*фр. не модною*). Разом з тим вона сливе однаково цікава всім народностям, бо переважно розробляє, хоча й пристосовані до тих або інших форм життя, але загальнолюдські мотиви: героїзм, боротьба межі бажаннями власного щастя й громадським обов'язком і т. ін. Історія України давала багатий матеріал письменнику-драматургу. Найбільш освічені люде й кинулися до історичних драм» [6, с. 672–673].

Людям малоосвіченим авторка праці дає спеціальні, досить розлогі, пояснення з прикладами й коментарями. Закиди опонента в тому, що старше покоління ігнорувало або просто не могло впоратися з глибоким і переконливим художнім висвітленням національного минулого, вона спростовує послідовно й пристрасно. Осердям доказової бази слугує доробок «загальнопризнаних авторитетів» М. Старицького, І. Карпенка-Карого та Б. Грінченка, котрі «на трьох за короткий час» (!) спромоглися дати одинадцять історичних драм доволі високого рівня. У них, за бажання, кожен може віднайти ті,

найсуттєвіші для сценічного твору, риси, які характеризують сучасне мистецтво: дію/боротьбу, що найперше проявляється через спротив соціальним та політичним утискам.

Неважко помітити, що наведені вище міркування обертаються довкола популярної на початку ХХ ст. соціальної драми. Щоправда, у глибині попередніх епох розгледіти класовий антагонізм у, так би мовити, чистому вигляді непросто. Однак його вияви можна дорівняти (або ж перенести) на станове (у тім числі і внутрішнє) та національно-релігійне, культурне (переважно зовнішнє) протистояння. Хоча за усієї складності українського колоніального минулого, описати яке можна через метафору «переплетених територій та переплутаних історій» Е. Саїда, внутрішні «свої» феномени відділити від зовнішні «інших» не так уже й просто. Приміром, Л. Старицька-Черняхівська, аналізуючи батькові драми з часів Хмельниччини, окреслює головне протистояння не по лінії етнічній чи навіть конфесійній, а найперше в зіткненні суспільних верств через опозицію пан – козак.

Скерованість на виявлення соціальних (у найширшому значенні) суперечностей епохи, узятих у діалектичній єдності із «загальнолюдськими мотивами», передбачає не лише відповідну стратегію творчих пошуків. Важливими тут постають і загальне розуміння історичного процесу, і ракурс погляду на явища, факти й постаті минулого.

Хоч як це дивно, а можливо, і навпаки, закономірно, історіософські уявлення молоді Людї Старицької, а отже й відповідна художньо-белетристична концепція, склалися під впливом її літературної практики, зокрема спільної роботи з батьком-романістом. Тотальна нарація романтизованого, однак у суті своїй реалістичного, прозового дискурсу вимагала, з-поміж іншого, цілковитого занурення в епоху, повсякчасного, майже зримого зв'язку з нею. Ретельність, із якою авторка готувалася до написання кожної речі, завжди дорівнювала, а то й перевершувала ретельність фахового вченого. Н. Полонська-Василенко, згадуючи незабутню подругу, розповідає дещо і про її творчу працю. Зокрема наводить епізод із черговим романом письменниці, присвяченим подіям середини ХVIII ст., роботу над яким та провадила, послуговуючись усіма досяжними (зокрема й архівними) матеріалами. Мемуаристка, нагадаємо, професійний історіограф, не тільки надавала необхідні й рідкісні джерела, а й з інтересом та щирим схваленням оцінювала викінчені частини твору.

Визнання справжнього фахівця для белетриста, котрий відкриває давню епоху, керуючись поверх усього таки мистецькими резонами, без сумніву, річ позитивна. Та чи не перекриває, або й нівелює ця професійна спеціалізація *художнього твору* його іманентних рис та завдань? Адже, поклавши собі за мету пізнання минулого в усій повноті самовиявів, літератор ризикує опинитися в полоні і середовища, і матеріалу, що його увиразнює. Шукаючи таким чином типове, завжди є ризик звести все до стереотипу. Зворотний бік (у сенсі руху: задум – твір – читач), до окресленої Н. Полонською-Василенко ситуації, виявляє сама письменниця в листі-запиті іншому видатному вченому доби, і також, як Грушевський, за сумісництвом, малознаному літераторові, Д. Яворницькому. Звертаючись до нього з проханням дорадити необхідні для нового роману (того ж, про який ішлося вище) джерела, вона, зокрема, пише: «Я не раз перечитувала, ба й штудіювала Ваші праці, але тепер, коли я збираю собі історичні матеріали для нової праці з останніх часів Запоріжжя, я знову відчуваю всю силу Вашої роботи. *Ви буквально даєте життя минулому і переносите нас в ті часи, а нам, літераторам, то найпотрібніше* (курсив мій. – Р. С.)» [3, с. 34].

«Штудіювання матеріалу» під конкретний задум неминуче визначатиме його (задуму) концептуалізацію. І тут є сенс говорити про два різновиди ризиків. У першому випадку йтиметься про майже повну залежність на всіх визначальних рівнях: ідейно-тематичному, сюжетному, персонажному. Другим, не менш прикрим не лише для автора, а й для читача, буде шлях свідомого маневру, зумовленої ходом художньої дії компіляції й потрактування (відомий у науці «метод ножиць і клею») зафіксованих джерелами фактів. За обох умов письменник випускатиме з уваги щось дуже важливе, власне головне – можливість (а отже і зовсім іншу якість, рівень) духовно-творчого пізнання, відкриття світу. Історична белетристика (проза), щоправда, у намаганнях оминати небезпеку, вдалася до поєднання того й того підходів. Однак, навіть попри значні відкриття, котрі, утім, усі належать XIX ст., роман, у суті своїй, залишався жанром лінійного письма. І перенесення його здобутків на драматургію початку століття XX виглядало не те що явним анахронізмом, але штучністю, переступом щодо мистецтва.

Зрозуміло, що у випадку з Л. Старицькою-Черняхівською говорити про свідому й цілковиту актуалізацію у драмі здобутків беле-

тристики, як це траплялося з представниками старшого покоління, не доводиться. Але те, що її шлях на сцену пролягав через кліше роману, теж очевидно. І справа навіть не в поетиці й стилістиці – провідній ролі сюжету, підпорядкуванні дії – події, розташуванні та функціях героїв, картинності, образності, пафосі тощо. Гонитва за повнотою, цілісністю епохи, точніше, її розумінням, враженнями від неї, розпорошуючи увагу й уяву автора (а в потенції і глядача), робить примарною перспективу усвідомлення істин надповерхового, неемпіричного порядку. Перефразовуючи, це можна подати так: поза історичним фактом і далі нього та його можливих актуальних конотацій заглянути неможливо. Усе визначає феномен, а не універсалія.

Метод історика-позитивіста – М. Драгоманова, М. Грушевського, Д. Яворницького – дієвий саме в системі реєстрації, систематизації та узагальнення. І цього, насправду, немало. Як свідчить приклад останнього із названих дослідників, досвід і майстерність спроможні навіть *«дати життя минулому, перенести нас у ті часи»* (а це уже, згадуючи оцінки Н. Полонської-Василенко, шанобливий реверанс літератора в бік науковця). Та чи варто митцеві ступати у слід ученого, дублювати його функції? То більше, коли митець належить до наступної, однак якісно (світоглядно й культурно) іншої епохи. Такий у всьому, що стосується інтерпретації та переконання, потужний «драгоманівський метод» Леся Українка, проте, не переносить у царину творчого процесу. А коли точніше, то обмежує його дію підготовчим етапом – добору й раціонального структурування джерел. Вона сміливо йде далі там, де зупинилися майстри старої школи і навіть більшість молодих, як-от Л. Старицька-Черняхівська. До аналітичного пізнання істини долучається, можна сказати, що й виростає на його основі, пізнання творче – глибше та універсальніше; і це визнають самі науковці. Знати (ерудиція) чи розуміти (усвідомлення) стає не просто дилемою або ж індивідуальним вибором, здатністю людини. У модерну добу це майже визначальний принцип, вододіл поміж дискурсивними практиками старого й нового мислення, світорозуміння й світопочування.

Література факту, досвіду й ерудиції, яка, мабуть, найдовше затрималася саме в царині історичної белетристики, доконче мусила поступитися/поєднатися з літературою ідеї, інтуїції та емоції. Ресурси останньої, не такі потужні в евристичному ключі, однак невичерпні в просторі генерування й адаптації сенсів, що не так закріплюють

імовірно-варіативну (переконливу за певних умов), як оприявнюють можливу (з прицілом на універсальність) істину. Драми Лесі Українки навряд чи суттєво розширять наші уявлення про описані в них часи. Письменниця лише сміялася з тих критичних відгуків, де серед найвищих її здобутків відзначалося вміння переконливо «змалювати» епоху. Адже, як підкреслюватиме в контексті розмови про «Кассандру» К. Квітка, «Нічого спеціально про Трою Л[еся] ні під час писання, ні раніше в виді підготовки не читала і завдання історичної точності собі не ставила» [1, с. 303].

Звичайно, сказане не слід розуміти буквально, у сенсі якогось освітнього невігластва, інформаційної обмеженості тощо. Необхідну, і навіть більше того, підготовку письменниця мала, хоча її слідів, т. зв. фактологічних риштовань, у драмах майже не видно. Вона старанно прибирає все, що може шкодити, уповільнювати розвиток дії або, згадуючи Квітку, «відбивати від ідеї твору»: деталізацію, побутописання, другорядні сюжетні лінії. Наші здобутки від прочитаного важко буде навіть побіжно узагальнити в термінах історичного пізнання, якщо не «підключити» рівні особистого, індивідуально-чуттєвого порядків. Ми більше дізнаємося про людину (у тім і себе) та світ (одвічні закони буття), аніж про психологію давнього грека чи звичаї козацької старшини, хоча, здається, «Оргія» та «Бояриня» мусли б розповідати про це. Також для авторки далеко не головним є пошук відповідей на актуальні для її часу питання або підтвердження вже сформульованих попередньо тез. Хоча саме так її твори і намагалися потрактовувати. Достатньо згадати відому розвідку М. Драй-Хмари над останньою з названих драм. Оцінки, зроблені одним із чільних неокласиків у ключі та термінах суспільно-культурної актуальності, виправдані з погляду і політичної, і літературної епохи. Залучені методологічні стратегії з успіхом покривали чи не все, написане до того часу на теми минулого. Бажання пояснити теперішнє за допомогою пережитого раніше й навіть більше, спрогнозувати майбутнє, зрозумілі і, власне, природні. Озброєний позитивістською ідеєю суспільного прогресу, що мала такий повсюдний відгук у народництві, український літератор із подиву гідною терплячістю дошукувався (чи точніше буде сказати виробляв?) моделей успішної реалізації національного проекту. А складність полягала у тому, що окрім, так би мовити, будівничої, він (проект) мусив виконувати ще й компенсаторну функцію. Адже в повен голос артикульовані націо-

нальні почуття й міфи мали виступати своєрідним урівноважувачем несправедливої/нещасливої історичної долі.

Звідси особливе та завжди надповажне розуміння сенсу історії, який мислився найбільше в термінах трагедії та правди/справедливості. (Уже само собою примітним видається визнання того, що історія має свій сенс – таємничий, навіть сакральний, пізнання котрого, як мінімум, дорівнюватиме розгадці причин української поразки.) Цей, також позитивний у всьому, підхід визначав і водночас сам визначався лінійним розумінням ходу часів. Щоправда, «позитивісти» молодшого покоління урізноманітнили, ускладнили його ідеями циклічності, суголосся епох. Тому зв'язок часів проявляється не тільки формально, з погляду умоглядної ретроспективи, а й на рівні чуттєво-емоційного контакту з «ноосферою», духовним спадком предків. Ось як про це сказано в експозиції до драми «Гетьман Дорошенко»: «Той вогонь, / Що з ваших сліз пекучих утворився, / Пече серця, займає мозок, кров, / І стогони вертаються з повітря, / Пронизують пісні, слова, думки / Й еднають нас в одно одвічне коло: / Ваш біль, ваш жаль палає в серці в нас, / І падає минулого завеса – / Все ожива, минуле не вмира!» [6, с. 61].

Скерованість на «оживлення» минулого, окрім такого зрозумілого й вибачливого, навіть у певних вимірах імперської рецепції, бажання «спогадати давню славу», мала на меті не тільки художню його актуалізацію. Останнє сприймалося швидше як засіб. Той розмаїто-цілісний конгломерат часопотоку, витворений поєднанням колишнього (як досвіду) – теперішнього (як практики) – майбутнього (як ідеалу), розглядався робочою моделлю суспільно-культурної, утім і політичної, діяльності. Заглиблюючись у національну історію періоду Руїни, що є межовим часом для країни, яка повільно, проте неухильно втрачає свободу, а отже (ці поняття нерозривні) й тожсамість, авторка цитованого твору виводить, замикає його (період) на свою реальність – час, сприятливий для повернення утраченого / відібраного статусу. У кожній зі своїх драм – починаючи від Хмельниччини («Милость Божа», жанрово «драма в драмі») і закінчуючи добою зруйнування Січі («Останній сніп», найпохмуріша за пафосом річ) – вона залишає перспективу для відродження Батьківщини.

«Одвічне коло», про яке говорить у заспіві до «Гетьмана Дорошенка» алегорична постать жінки-України (утім, цей образ поліфонічний і цілком уміщує такі присутні профілі-конотації, як історія, муза, вічність, правда), то, звісно, ствердження нерозривного зв'язку

«і мертвих, і живих, і ненарождених». Але не тільки це. На метафізичному рівні тут є сенс визначити ще й своєрідне енергетичне охоронне коло (ідеальна для оборони й концентрації фігура), що окреслює вітальну потугу нації, котру дасться притлумити, навіть упокоїти, але не знищити. На рівні ж конкретно-історичному також, а можливо, і насамперед, і стосовно часу письменниці, засадничим бачиться відкриття за пізнаним та переосмисленим минулим невичерпної глибини джерела насаги для морально-духовного усеозброєння на боротьбу за себе і своє право визначати власну долю.

Написану з нагоди перших роковин смерті Лесі Українки щемливу статтю-спогад «Досвітній вогонь» Л. Старицька-Черняхівська «обертає» довкола стрижневої, як їй видається, риси характеру незабутньої подруги. Із цією рисою, навіть не характеру, а ще глибше – вдачі, вона схильна пов'язати не тільки життя великої письменниці й громадянки (це твердження ще й тоді для декого з «полум'яних борців» виглядало сумнівним (!)), а і її творчість («непожиточний космополітизм і абстрактність», якої спростувало щойно наступне покоління). Ірраціональність цього почуття, а йдеться, як нескладно здогадатися, про патріотизм, ненав'язливо виводиться з якостей не так набутих, адаптованих, як уроджених, розвинутих. Його найвищі злети появляють себе в найбільш загрожені моменти індивідуального й рівно ж колективного (національного) існування. Благородні душі, пойняті «чистим горінням» саможертвності, здатні на величезного заряду й значення духовні звершення. Прагнучи вийти на джерела такої дивовижної потуги, авторка статті виявляє два засадничі чинники, вона їх називає «силами», онтологічно-екзистенційного ряду: «любов до сучасного і пам'ять до минулого». Примітно, що під їхню дію підпадають насамперед (і чи не з огляду на тогочасну українську ситуацію?) митці – люди особливої внутрішньої природи, здатні «резонувати» не тільки в лад зі своєю добою, а й, метафорично кажучи, з універсумом. «Коли музика, літератор, артист не хоче зректися рідних форм, в яких виявляється його духовна діяльність, – се річ стихійна, – просто неможливість виявити якнайкраще рух своєї душі в формах чужого життя, в якому не зростала його душа. Коли людина боронить своє добро, чи то матеріальне, чи то духовне, – річ зрозуміла – почуття виникає з міцного почуття егоїзму, з оборони власного я... Се почуття – пам'ять минулого, – пам'ять до того страждання, до тих жертв, які несли минулі покоління на вівтар рідної ідеї. Пережиті народом почуття не умирають, вони складають з себе

велику силу, яка опановує нащадків. Незрозуміле, але могутнє, як “закон тяжости”, почуття се зв’язує минуле з сучасним і утворює справжнє безсмертя людської душі» [5, с. 3].

«Закон тяжіння», який відкрила в часописі суспільного буття Л. Старицька-Черняхівська, не тільки зв’язує, а й зобов’язує, скеровує до боротьби за збереження всесвітньої рівноваги через збереження національної своєрідності, ідентичності народу. І першою чергою ці охоронні функції покладено на митців, що їхня діяльність, за визначенням, постає найменш узалежненою від загальних приписів.

У культурному (а саме з нього починається будь-який інший усе-народний чин) опорі нівелювальному тискові імперії Е. Саїд вирізняє три взаємопов’язані теми. Хоча він розділяє їх, як зауважує, лише з аналітичною метою, виразною постає не тільки хронологічна, а й нарративна градація. У проекції запропонованої західним дослідником стратегії на український матеріал початку ХХ ст. (тут ідеться про художню літературу на теми з минулого), впадає у вічі помітний диспаритет поміж першим (вихідним) та двома наступними етапами руху. Власне категоріями початкових дій можуть бути описані зусилля чи не більшості тогочасних вітчизняних белетристів обох, старшої та молодшої, генерацій. Адже «повертати ув’язнену націю собі» її інтелектуали заходилися найперше через «наполягання на праві розглядати історію спільноти в усій її повноті, послідовно та цілісно. [...] У центрі перебуває поняття національної мови, але без практики національної культури – від гасел до інструкцій і газет, від казок і героїв до епічної поезії, романів і п’єс – мова інертна. Національна культура організовує й підтримує пам’ять спільноти [...]; вона населяє простір відновленим трибом життя, героями, героїнями та їхніми вчинками; вона визначає такі вирази й емоції, як гордість і виклик, які, своєю чергою, формують кістяк провідних партій національної незалежності» [4, с. 305].

Дві наступні «теми», відриваючись і водночас продовжуючи попередню, виводять протистояння, а відтак і культуру, поза межі національного. Це вкрай потрібне спільноті, котра не бажає залишатися законсервованою/закомплексованою власними проблемами та ілюзіями, повсякчас перебуваючи, таким чином, на узбіччі цивілізації. Адже, що насправду усвідомлюється не так швидко й далеко не всіма, «опір – це не просто реакція на імперіялізм, а альтернативний спосіб осягнути людську історію». А вже третя тема – «відчутний

відхід від сепаратистського націоналізму задля ціліснішого погляду на людську спільноту та людське визволення» [4, с. 306], – в умовах тотально загроженого етносу, розглядалася його елітами мало не блюзнірською. У перекладі на мову української визвольної риторики межі століть це все той самий космополітизм, що полягає, як почувала Леся Українка на свою адресу в гуртку О. Кониського, у відмові «боронити рідну корогву». Боронити тими засобами, слід додати, що були в арсеналі питомого народництва.

З-поміж небагатьох сучасників, хто зрозумів істинні мотиви саморуку великої (а не просто обдарованої, талановитої, глибокої тощо) письменниці, її вагу і значимість як передусім національного феномену, була Л. Старицька-Черняхівська. Вона, як до прикладу і М. Грушевський, цілком у руслі вітчизняної традиції, визнала це постфактум, уже після смерті подруги. «Патріотизм Лесі Українки, – дізнаємося зі статті 1914 року, – вродився з нею разом, – се не був патріотизм прив'язаний до околиць форм життя, – не був се романтизм, захоплений завзяттям колишніх героїв, голосними подіями минулих бурхливих часів, – навпаки, – вона в творчості своїй навіть мало звертається до славної козацької епохи, – її патріотизм був патріотизм глибоких переживань людського духу» [5, с. 4]. І навіть у драмі, безпосередньо присвяченій Козаччині, на що також звертає увагу цитована авторка, надідеям філософського, метафізичного рівнів віддано безумовний пріоритет над проблемами часової актуальності. У тому, що можливий інший, зворотний шлях художнього освоєння історичної реальності – від конкретики доби, факту – до загальних законів буття – вона намагалася переконати читачів уже власними творами.

Джерела та література

1. Квітка К. На роковини смерті Лесі / К. Квітка // Леся Українка. Документи і матеріали 1871–1970. – К. : Наук. думка, 1971. – С. 287–317.
2. Колінгвуд Р. Ідея історії / Р. Дж. Колінгвуд ; [пер. з англ. О. Мокровольський]. – К. : Основи, 1996. – 615 с.
3. Листи Л. М. Старицької-Черняхівської до Д. І. Яворницького / [публікація В. Заруби] // Слово і Час. – 1991. – № 7. – С. 30–34.
4. Саїд Е. Культура й імперіялізм / Е. Саїд ; [пер. з англ. К. Ботанова, Т. Цимбал]. – К. : Критика, 2007. – 608 с.
5. Старицька-Черняхівська Л. Досвітній вогонь (пам'яті Лесі Українки) / Л. Старицька-Черняхівська // Літературно-науковий вісник. – 1914. – Лип.-жовт. – Т. LXVI. – С. 3–6.

6. Старицька-Черняхівська Л. Драматичні твори. Проза. Поезія. Мемуари / Л. Старицька-Черняхівська. – К. : Наук. думка, 2000. – 848 с. – (Б-ка укр. літ. Новітня укр. літ.).
7. Тойнбі А. Дослідження історії. Т. 1–2. Т. 1 / А. Дж. Тойнбі ; [пер. з англ. В. Шовкун]. – К. : Основи, 1995. – 614 с.
8. Українка Леся. Листи / Леся Українка // Українка Леся. Зібрання творів. У 12 т. Т. 12. – К. : Наук. думка, 1979. – 696 с.

References

1. Kvitka K. Na rokovyny smerti Lesi [*To Lesia's death anniversary*] – Kyiv, 1971, p. 287–317. (in Ukrainian).
2. Kolinhvud R. Ideia istorii. [The idea of history] – Kyiv, 1996, 615 p. (in Ukrainian).
3. Lysty L. M. Starytskoi-Cherniakhivskoi do D. I. Yivornytskoho [*The Starytscha-Chernachivska's letters to D. I. Yvornytschsy*] // Slovo i Chas. – 1991. – № 7. – P. 30–34 (in Ukrainian).
4. Said E. Kultura i imperializm [Culture and imperialism] – Kyiv, 2007, 608 p. (in Ukrainian).
5. Starytska-Cherniakhivska L. Dosvitnii vohon (Pamiaty Lesi Ukrainky) [*Day-break fire (By Lesia Ukrainka memory)*] // Literaturno-naukovyi visnyk. – 1914. – V. LXVI. – P. 3–6 (in Ukrainian).
6. Starytska-Cherniakhivska L. Dramatychni tvory. Proza. Poesiia. Memuary. [Dramatic works. Prose. Poetry. Memoirs]. – Kyiv, 2000. – 848 p. (in Ukrainian).
7. Toynbi J. Doslidzhenia istorii [A study of history]. – Kyiv, 1995, v. I. 614 p. (in Ukrainian).
8. Ukrainka Lesia. Lysty [*Letters*]. – Kyiv, 1979, v. XII, 649 p. (in Ukrainian).

Романов Сергей. Национальная история в проектах позитивистской адаптации и модерной актуализации: Л. Старицкая-Черняхивская – Леся Українка. В статье рассматриваются две разные модели обработки исторического материала, которые представлены историософскими концепциями и творческими практиками Леси Украинки и Л. Старицкой-Черняхивской. В первом случае рецептивный потенциал произведения обуславливается восприятием автором безграничного дисперсного поля, каким есть история. Фантазии «на тему», как и кропотливая беллетризация учебника, были для нее равно неадекватными способами познания прошлого. За «вольностью» первого и мелочной дотошностью второго терялось главное, что нужно искать писателю, – суть, живой нерв, сознание прошлых эпох. Таким логиям лучше подходил интуитивно-образный, а не реалистически-понятийный подход, апробированный Л. Старицкой-Черняхивской. Он был незаменимым в государственно-позитивистском реконструировании коллективного прошлого, когда колонизированная, стало быть, лишенная прав и перспектив нация, стремится легитимизировать свое присутствие в мировом культурно-политическом пространстве. Этот дискурс, апеллируя почти исключительно к национальной традиции, соответственно и актуализировал, ретранслировал ее только для «внутреннего пользования».

Ключевые слова: рассказ, история, миф, концепция, искусство, колония, империя, истина.

Romanov Serhii. National History Over the Projects Positivist Adaptation and Modern Actualization: Lesia Ukrainka – L. Starytska-Cherniakhivska. In this article the two different models of mastering of the historical document over history-philosophy conceptions and creative works of Lesia Ukrainka and L. Starytska-Cherniakhivska are outlined. In the first occasion the receptive potential of writing defines by author's perception of the limitless dissimilar space of a history. The free fantasies and the diligent paraphrase of textbook wasn't to her by good method of recognition history. A freestyle the first and a trifling the second method haven't the main of writer's need – essence, alive nerve, consciously of the past epochs. For that purpose is intuitive and figurative but isn't realistic and conception approach, that L. Starytska-Cherniakhivska used by. That approach definitely use in state-positive restore of collective past, when colonic (without rights and perspectives) nation aspires to confirm its presence into the world culture and political space. That way appealed, almost fully, to the national traditions and restored and widen its to "inward use".

Key words: narration, history, myth, conception, art, colony, imperia, truth.

Стаття надійшла до редакції 28.10.2016 р.

УДК 821.161.2-12.09:141.7 Сковорода

Лариса Семенюк

«ЛІСОВА ПІСНЯ» ЛЕСІ УКРАЇНКИ У СВІТЛІ ФІЛОСОФІЇ ГРИГОРІЯ СКОВОРОДИ

«Лісову пісню» Лесі Українки розглянуто крізь призму основних складових частин філософської системи Г. Сковороди: вчення про дві «натури», про три світи, про щастя людини та шляхи його досягнення. Розкрито шляхи художнього втілення цих світоглядних ідей у творчості Лесі Українки. Показано, як проблеми співіснування матеріального і духовного, макросвіту (природи) і мікросвіту (людини), народження людської особистості через самопізнання, любов та відповідність природному єству, будучи осердям мислительної системи Г. Сковороди, знайшли концептуальне художнє вираження в одному з найгеніальніших творів української літератури.

Ключові слова: філософська система, вчення, драма-феєрія, буття, світ, особистість, макрокосмос, мікрокосмос, пізнання, щастя.

У «Лісовій пісні» Лесі Українки, що є узагальненим виразом широкого кола загальнолюдських тем і проблем, знайшло художнє вті-