

ДИСКУРС ПЛАСТИЧНИХ МИСТЕЦТВ У ТВОРЧОСТІ ЛЕСІ УКРАЇНКИ

Досліджується роль живопису, музики, скульптури, архітектури, танцю у творчості Лесі Українки. Завдяки синтезу цих мистецтв у художньому здобутку митця відкриваються нові площини метафоричної образності, з'являються передумови для діалогу епох, виробляється образно-концептуальна цілісність світу.

Ключові слова: пластичне мистецтво, скульптура, музика, архітектура, танець.

Літературі належить особливе місце в системі художньої культури. Її самостійність стосовно іншого світу мистецтв зафіксована у стійких виразах типу „література і мистецтво”, „діячі літератури і мистецтва”. Інші мистецтва користуються паралінгвістичними засобами спілкування, які відіграють меншу роль, ніж мова, в системі спеціальних комунікацій.

Разом з тим, література використовує дискурс інших мистецтв – живопису, музики, скульптури, архітектури, танцю, пантоміми тощо. Дослідження синтезу мистецтв у літературі, зважаючи як на „літературоцентристські”, так і „музикоцентристські” судження, відображають зрушення в художній культурі ХІХ – початку ХХ століть до трактування рівноправності форм художньої діяльності, так званої сім’ї муз. До цієї проблеми зверталися Н. Калениченко [6], О. Рисак [12], Л. Скупейко [13], І. Чернова [18], О. Гусейнова [4], О. Пашник [11] та інші.

Словесна творчість, ніякою мірою не претендуючи на зверхність над іншими видами мистецтва, разом з тим займає в культурі суспільства і людства особливе місце як єдність власне мистецтва й інтелектуальної діяльності, спорідненої з працями філософів, учених-гуманітаріїв, публіцистів.

Відомо, що у художніх системах різних культурних епох перевага надавалась різним видам мистецтва: в античності – скульптура; у складі естетики Відродження і XVII ст.– живопис (трактат Ж.-Б. Дюбо „Критичні роздуми про поезію і живопис”, – М., 1976); XVIII – XIX ст.– література; в епоху романтизму – музика; в епоху символізму (не без впливу Ф. Ніцше) – музика вважалась вищою формою діяльності й культури.

Переконливим є твердження О. Рисака, що «синтетичні художні творіння, сконструйовані на „стиківі мистецтв”, мають неабияку перевагу над одноплосинними, одномірними, репрезентуючи літературний процес відповідного періоду у вищих його параметрах, вимагаючи водночас і якісно нового читача» [12, 54].

Види пластичних мистецтв, їх елементи характеризують психічний стан людини, яка сама його виконує (танець) чи знаходиться в оточенні їх (скульптура, архітектура), але в складі емоційно насиченого і тому, як правило, художньо організованого тексту. Рецепція пластичних мистецтв – це є мистецтво в мистецтві, текст у тексті. Пластичні мистецтва, зокрема скульптура, архітектура, танець, пантоміма, займають помітне місце в літературі досліджуваного періоду.

„Статуарність” у літературі в основному пов’язана без посередньо з античною тематикою або відтворює (навіть, на перший погляд, невидимо) традиції античності.

Видатний філософ О. Ф. Лосєв доводить, що пластика – основний принцип побудови всієї античної культури. Вона є живим людським тілом, і змістом, і формою. Їй властиве, як і тілу, все плінне, непостійне, ефективне, емоційне. Як „духовний стиль” пластика вимагає внутрішньої пасивності, спокою, сталості, безпоривності. Як естетична якість пластика зорова або дотикова, але завжди наочна, проста, ясна оформленість. І з цього погляду найвидатнішим досягненням античного мистецтва була скульптура. Космос у уявленні античної людини – це велика

статуя. Вся культура античності в цілому мала скульптурний характер.

О. М. Фрейденберг, вказуючи на обмеженість алегоричності античного образу, зазначає: „Так, античний скульптор створює статуї богів або людей і виражає лише конкретні образи. Статуя новітнього часу – це скульптурні метафори, що говорять про ідеї, властивості, характери, виражені в формах, вони дають великі і загальнозначимі смисли” [17, 455].

У творчості Лесі Українки, де антична тематика займає одне з провідних місць, міфологема статуї разом з іншими відіграє значну роль в міфопоетиці тексту. Це одна з констант в індивідуальній міфології поетеси.

Як правило, в заголовках творів Лесі Українки – поетичних чи драматичних – вказується або головна дійова особа, або місце дії, якщо воно сутнісне для сюжету чи загальної теми („Іфігенія в Тавриді”, „Нюба”, „Кассандра”, „Руфін і Прісцилла”, „Адвокат Мартіан”, „Камінний господар” – з одного боку, з іншого – „Вавилонський полон”, „На руїнах”, „На полі крові”, „Оргія”).

Статуя богині Артеміди („Іфігенія в Тавриді”) виступає як ідеальна модель певної галузі буття, а саме прообраз мисливства, оборонництва честі дівочтва. О. Ф. Лосєв на запитання: „Що ж таке краса, – взята у максимальній (тобто нескінченій) своїй загальності і водночас уявлювана як живе, наявне людське тіло?” – відповідає: „Це грецькі боги” [8, 77]. У своєму скульптурному уособленні богиня Артеміда, як і взагалі грецькі боги, спокійна, безтурботна, але це спокій теоретичний, узагальнений, як відображення гармонійної єдності тілесного й духовного, де втілюється „блаженно-самовдоволене, задовільно закінчене людське буття, де нема нічого ні дуже божественного й ідеального, ні дуже тваринного й низького. Тут – мудра рівновага того іншого, блаженна задоволеність плоті в своєму незрушно вічному бутті” [8, 638]. У зверненні хору дівчат, Іфігенії до статуї Артеміди криється володіння нею надприродною, недосяжною владою над усіма. Зв’язок статуї з істотою

перетворює статую в лекан, тобто статую, що розуміється як „зовнішне зображення”, стає онгоном, втіленням якогось духу або демона [див. 20, 148]. Статуя з такою істотою ототожнюється. Титанічна величність, могутність богині Артеміди є виключною особливістю статуї: „...Між двома кипарисами статуя Артеміди на високому подвійному п’єдесталі...”, „заступниця міцна”, „таємна”, „велична”, „холодна, чиста, ясна, недосяжна”, „потужна”, „невблаганна”, „срібнопрестольная”, „вічно-осяйна”, „дивнопотужная” [16, I, 165–166]. У „Камінному господарі” ця властивість статуї поєднується з владною могутністю зображуваної особи – Командора: „...Незрушно міцний і величний пан” [16, VI, 149].

У поезії „Ніобея” Леся Українка створює міф про статую-мовця, що уособлює синтез пластичності і оро-акустичної спрямованості античної культури, яка вказує на подолання міфологічної позачасовості свідомості, на охоплення нею світу в синхронній і діахронній цілісності. Життя статуї-скелі, як і життя богині Ніоби, стає єдиним відрізком загального існування Ніоби. Статуя ототожнюється з живою істотою через заперечення її безжиттєвої субстанції: „Ось я стою мармурова, в камінних кайданах...”, „Або вже б серце розбилось, і я б, як людина, сконала, та не стояла б страшною потворою каменем в тузі” [16, I, 285, 286]. Внутрішній рух статуї є ніби відхиленням від норми, бо життя людське є могутнім проявом космічної діяльності, а спокій, що уособлює статую, – заперечення цього життя. Міфотворчий геній Лесі Українки виводить статую, яка припускає активність, рух, і в той же час нерухома, таким чином, вона є втіленням творчого спокою. Зовнішня нерухомість накладається на реальний час і усвідомлюється як вічність. Статуя-мовець це об’єднання двох протилежних семантичних полюсів – спокою і руху, один з основних мотивів у символіці Лесі Українки. У міфологізації статуї Леся Українка, лишаючись вірною античній традиції, не сприймає традиції православної, яка засуджувала мистецтво скульптури, не допускала його в

храми, розуміла його як диявольську силу, що несе руйнацію і ніколи не може бути втіленням жінки. Камінь як символ безсмертя виступає вічним докором богам, уособленням жертвності („Ніобея”, „У пущі”).

Статуя в ремарках творів письменниці (незакінчена драма „Сапфо”, „У пущі”, „Руфін і Прісцилла”) може передавати дух епохи, виступати символом життєвого покликання того чи іншого персонажа.

До статуї можуть уподібнюватися живі істоти. Зокрема, Мадрид, суворий, камінний, перетворив Донну Анну на статую („Камінний господар”): „Сії очі, колись блискучі, горді, іскрометні, тепер оправлені в жалобу темну... Сі руки, що були, мов ніжні квіти, тепер стали, мов слонова кість... Ся постать була, мов буйна хвиля, а тепера подібна до тієї каріатиди, що держить на собі тягар камінний” [16, VI, 134].

Леся Українка оригінально інтерпретує світовий міф про згублену статую („Камінний господар”). Після безуспішного бунту лицар волі Дон Жуан гине внаслідок втручання статуї Командора, яка оживає і чудесним чином переходить у рух. Дон Жуан бачить, що Донна Анна вся під владою камінного, він хоче вирвати її з пут каменю, який „не тільки пригнітає, а душу кам’янить”. У поетичній символіці той, хто живе в камені, володіє не метафоричним, а реальним життям. У сцені („Камінний господар”), що підготовлює ґрунт для активного втручання статуї в сюжет, Сганарель ніби робить натяк Дон Жуану, що у домі Командора „почастують начинням з того пана...” [16, VI, 147], і після звернення Сганареля до статуї Командора про можливість завітання Дон Жуана на запрошення Анни, Командор дає письмову відповідь (у лівійці сувій пергаменту): „Приходь, я жду” [16, VI, 150]. Тут життєвість статуї Командора відділена від його людського життя, а життя статуї стає єдиним відрізком загального існування Командора.

Зрадивши самого себе, промінявши перстень Долорес – його мрії і вірної тіні – на той, щоб „печаті прикладати до коман-

дорських актів”, Дон Жуан утвердив себе як втілення мертвого владного Командора.

З міфологемою статуї у Лесі Українки тісно пов’язується міфологема дзеркала, бо здатність дзеркала, як і очей, „говорити” є результатом його семіотичної природи. Зі свідком письменниці співвідносить долі своїх персонажів („Кассандра”, „Камінний господар”). Саме дзеркало як універсальна модель відображувального процесу „розкриває” очі Дон Жуанові на самого себе, на його метаморфозу. Саме з дзеркала, куди дивиться одягнений у білий командорський плащ Дон Жуан, вирізняється постать Командора, а потім виходить із рами важкою камінною ходою, щоб розправитися з Анною і Дон Жуаном. Образ оживилої статуї викликає у свідомості протилежний образ омертвілих людей, тут межа між життям і нерухомою мертвою масою навмисне стирається. Леся Українка всім ходом сюжету (примирення Дон Жуана до розв’язки) підкреслювала невідворотність втручання статуї і смерті Дон Жуана, який зрадив своїй мрії.

Архітектурний пласт у цьому періоді літератури в основному пов’язаний з універсалією дому, діалектичним переходом різних типів культури (Леся Українка – „Камінний господар”, „Кассандра”, „У пущі”, „Руфін і Прісцілла”, „Йоганна, жінка Хусова”), символізаційним засобом психологізації персонажів (М. Коцюбинський – „Він іде”, „Сон”, „Сміх” та ін.).

У творчості Лесі Українки предмети скульптури й архітектури в ансамблі – знакові, вони зберігають значення соціального й, відповідно, психологічного індикатора. Істотною ознакою соціального образу мистецтва є те, що воно не постає ізольовано, в своїй індивідуальності, а часто розчинене в ансамблі. Характеризуючою силою володіє лише той інтер’єр, в якому всі речі створюють у сукупності цілісний комплекс. Зовнішні зміни обставин дому Руфіна і Прісцілли символізують зміну релігій, життєвих принципів. Інтер’єр дому, сповнений краси, благородства, вишуканості, тонкого естетичного смаку,

збагачений творами мистецтва, рослинами, змінюється після зібрання в ньому християн на аскетично суворий, певною мірою поруйнований: замість статуй античних богів і філософів лишилися ями від знищених цоколів, замість фресок – замазані фарбою стіни.

Дім адвоката Мартіана стає своєрідною темницею, „катакомбами”, де він потаємно намагається захищати християнство, хоча сам усвідомлює руйнацію дому, родини. У цього дому такі прикмети: колонада, що оточує перистиль, має простий, суворий стиль; дворик посипано піском і засаджено тривкими рослинами, здебільшого агавами; подекуди стоять лавки з сірого каменю. Ставок без квіток і покрас; кімната для роботи – теж проста, без прикрас, заставлена „полицями й кошиками, де лежать у великому порядку кодекси, таблиці і зшитки пергаменту і всякі знадоби для писання” [16, VI, 9–10]. Письменниця підкреслює, що на горішній поверх кімнати ведуть „вузенькі сходи”, в глибині перистиллю – „вузька брама”. Всі деталі психологічно наснажені, спрямовані на розкриття смаків, поглядів, переконань особистості господаря. Крізь домашнє оточення просвічується світ персонажа, роздвоєної душі людини – чоловіка, батька й громадської особистості.

Леся Українка при описі дому й помешкання адвоката неодноразово наголошує на відсутності прикрас, суворості, аскетизмі. Серед суворих прикмет земного дому лише однією деталлю підкреслено відкритість в інший світ – „Коли брама відчиняється, видно хороший морський краєвид” [16, VI, 5].

Ремарки на позначення архітектурних і, зокрема, інтер’єрних особливостей помешкань героїв вказують на майновий чи соціальний стан людини, характеризують її приналежність до певного стану, групи чи психологічного типу.

Поруч з музикою, пісню, співом у культурному просторі кінця ХІХ – початку ХХ ст. виступає танець – не лише як вид мистецтва, а як одна з головних культурних форм діонісизму (В. Іванов), як носій універсального культурного змісту, ідеї й

формотворчого принципу. На думку С. Бібакова, „...танець як вид мистецтва, в котрому відбивається вся складність духовного стану людини, що імітує трудові процеси, такий, що передає найтонші емоції, відомий, напевне, з тих же самих найдавніших часів, що й музика та спів... Навіть у найпримітивнішій звуковій ритміці міститься символіка реальної дійсності, тим більше зрозумілої й дохідливої, якщо звукова тональність супроводжується дією, танцем. Танець, отже, невіддільний від звуку, музики, він розкриває її зміст у зорових, дотикових образах” [1, 97]. Ще Платон у своїй естетиці „ідей” спирається на символ полювання, танець, гру, світлові інтуїції, почуттєву явленість речей, їх вмале конструювання. Танець у культурній свідомості початку ХХ ст. став символом особливого модусу існування людини в її радісній, вільній і безпосередній приєднаності до буття. За визначенням М. Бахтіна, танець – це „одержимість буття”.

Усі танці в своїх витоках мають сакральний характер, тобто позалюдську модель. Вони виконувалися з магічною метою – підтримати порядок у всесвіті та різних ритуалах і церемоніях. Хореографічні ритми знаходяться поза звичайним життям людини, вони належать її святковому життю. Танець завжди імітує архаїчний жест або знаменує міфологічний момент. Він інтегрує відтінки споріднених ідей: діонісійство, музика, соборність, язичництво, гра, ритм, еллінізм. Разом з цими порівняно абстрактними категоріями танець відзначається пластичною відчутністю, життєво практичною і художньо-естетичною конкретністю, що синтезують підвищену сугестивність і впливовість.

На початку ХХ ст. нові імпульси в розумінні танцю як ємкої формули світопереживання привнесла філософія Ф. Ніцше. У творі „Так казав Заратустра” він проголошує: „Я повірив би лише в такого бога, який умів би танцювати. ...Я навчився ходити; з того часу я дозволяю собі бігати. Я навчився літати; з того часу я не чекаю поштовху, щоб зрушити з місця. Тепер я

легкий, тепер я літаю, тепер я бачу себе під собою, тепер бог танцює в мені” [9, II, 29–30]. „...У співі і танці виявляє себе людина співчленом вищої общини: вона розучилась ходити й говорити, готова у танці злетіти в повітряну височінь. Її рухами тіла мовить чаклунство” [9, I, 62]. Філософія Ф. Ніцше сприймалася й переживалася різними культурами зламу століть і зокрема українською, що знаходили в ній імпульси до творчості й символічні форми для вираження нового духовного досвіду. А також і вся попередня національна культурна традиція (І. Котляревський, Т. Шевченко, М. Гоголь, І. Нечуй-Левицький та ін.), яка ставала джерелом впливу для літератури й культури ХХ століття.

Типологічно споріднено звучать роздуми про танець у письменників різних літератур: Максима Горького („...Що ж таке жити? Я думаю, що це заняття приємне, на зразок танцю – невтомного й божевільного танцю. Треба так танцювати, щоб усім навколо було весело, і для цього потрібно частіше наступати ногою на різну гидоту життя, на пошлість, щоб вона пищала і щоб з неї сік бризжав”) [3, 111], О. Блока (танці для нього „не лише втіха, краса, а мудрість, важливіше за філософію”) [10, 201], М. Волошина („Світ, роздроблений гранованим дзеркалом наших сприйнятів, отримує свою вічну позачуттєву цілісність у рухах танцю, космічне й фізіологічне почуття й логіка, розум і пізнання зливаються в єдиній поемі танцю”) [2, 395], П. Валері (статті „Душа і танець”, „Дега, танець, малюнок”) та ін.

Як видно, для кожного митця танець – метафора особливого онтологічного стану, в якому поєднуються мудрість і природна безпосередність та радісно здійснюється повнота життя.

Давно відомо, що танець – одне з найхарактерніших виражень української ментальності, що глибоко й чітко виявлено в характері і типі поведінки запорозького козацтва. У танці українського народу, синтезом якого є гопак, відтворена радість людського існування, велика сила, волелюбність, злиття стихії з

єдністю ритму. У танцювальному дійстві немає потворного, непристойного, некрасивого, в ньому відчувається почуття гордості за свій народ і землю, де виросло це дерево народного мистецтва.

Українських письменників у танці захоплював насамперед момент приєднання до стихійності буття, ідея танцю входить в художній світ Лесі Українки, М. Коцюбинського, поетів-„молодомузівців”, В. Стефаника, О. Олесья, М. Яцківа та ін., переплітаючись з образними мотивами їх авторської міфотворчості – атрибутів усього космосу, його стихій – землі, води, повітря, вогню, які, переходячи один в одного, відтворюють „космічний танець”, структуру світобудови. Філософія радісного повноцінного життя в танці, грі репрезентована Лесею Українкою в „Лісовій пісні”. Діалог Мавки й Лукаша підтверджує цю думку:

Лукаш

У лісі ж не самі дерева,–
таж тут багато різної є сили.
Вже не прибіднюйся, бо й ми чували
про ваші танці, жарти та зальоти!

Мавка

То все таке, як той раптовий вихор,–
от налетить, закрутить та й покине.

[16, V, 222–223].

Перелесник у танці до самозабуття захоплений його радісною даністю. В асоціативному полі танцю прочитуються характерні для творів Лесі Українки мотиви польоту, вітрового, вогневого, спіралеподібного руху. Інший дуже важливий аспект танцю в письменниці – його зв’язок зі стихією національного життя, що асоціюється з волею, лісом, широтою розмаху („Ну як-таки, щоб воля та пропала? Се так колись і вітер пропаде!” [16, V, 215]) – такий танець постає знаком національної психо-

логії, історичної долі („Лісова пісня” Лесі Українки, „Камінний хрест” В. Стефаника, „Тіні забутих предків” М. Коцюбинського, „Танець життя” О. Олеса, „Танець” С. Твердохліба, „Танець тіней” М. Яцківа).

Вербально танець відтворюється в „Лісовій пісні”, „Оргії” і частково „Камінному господарі”. Перелесник пориває в танець Мавку з бажанням повернути її до життя лісу, його стихії, його „вогнистого раю”. В танці розкривається єство Перелесника як уособлення вогненної стихії, його єдність із всесвітньо-космічним потоком буття:

Поглянь, як там літає павутиння,
кружляє і вирує у повітрі...
Отак і ми...
(Раптом пориває її в танець.)
– Так от і ми
кинємось, ринємось
в коло сами!
Зорі пречисті,
іскри злотисті,
ясні та красні в огні променисті,
все, що блискуче,–
все те летюче,
все безупинного руху жагуче!
Так от і я...
так от і я...
Будь же, мов іскра, кохана моя! [16, V, 267]

Танець як один із культурних символів наповнюється різним філософським і естетичним змістом, пов’язується з „маскарадним текстом”. Зокрема, в драмі „Камінний господар” танець Донни Анни з усіма лицарями на останньому вечорі „дівочої незв’язаної волі” [16, VI, 96], з одного боку – „земний” варіант побутово-святкових реалій, а з іншого – театральньо-декоратив-

ний, що залучає читача й глядача до архаїки „лицедійства”, підкреслює характер епохи, її „персонажну сферу”, культурно-історичні асоціації, втілює своєрідний стереопростір світу [див. 14, 126–127].

В „Оргії” Леся Українка відтворює в танці Неріси його тип, характерний для античної Греції. Його божественність підкреслюється поривом у небесність, він уявлявся „на хмароньках небесних”. Поєднання танцю з космогонічним міфом акцентується й епітетом „вітронога” до характеристики Неріси. Письменниця втілює в своїй героїні чарівну гармонію танцю саме в ті роки, коли особливо зростає інтерес до народного танцю й класичного балету (Анна Павлова, Айседора Дункан, Серж Лифар). Це робило новаторство балету початку ХХ ст. добре зрозумілим, як живе втілення Терпсихори. Неріса як митець, як „прекрасна муза Терпсихора”, вся в шаленстві танцю, вона поглинена своїм натхненням мистецтвом, але Антей припиняє цей танець, бо він служить Риму, який купує і тим самим губить це натхнення. В першооснові своїй сакральний танець Неріси, покликаний служити диву Діоніса, перестає бути таким, адже він виконується на меценатівській оргії для насолоди, блаженства поневолювачів грецької культури. До речі, таку класифікацію танців знаходимо у В. Мюллера і М. Еліаде: «Священні танці, виконувані на честь „Великого Духа”, зв’язані з Отеронгтонгнією й тією половиною дня, коли сонце піднімається до zenіту. Так звані світські танці, мета яких – розвага, зв’язані з Тавіскаронем і вечором» [19, 222].

Значне семантичне навантаження щодо образу Неріси несе зооморфний код (її називають „мавпочкою з Танагри”), який прочитується на багатьох рівнях [15, 11–12].

Священний танець Неріси, що перетворюється у світський, а отже, в профанний, стає втіленням мужнього прийняття Лесею Українкою трагізму життя. Федон створює статую Неріси, рівнозначну великій богині Терпсихорі, але мотив земного втілення Терпсихори проходить через усю драму. Нерісі не

потрібно змагатися з Терпсихорою, вона – земне її втілення, але талант не рятує її, не виправдовує, як особистість Неріси не dorостає, як і Лукаш з „Лісової пісні”, до свого таланту. Це призводить її до загибелі, суперечливість поєднання в одній людині божественного й рабського завжди призводить до трагічного.

Саме через мистецтво танцю художники слова відтворили всю складність життя, його ритм, у цій універсалії вони вбачали модель культури, принцип життєбудови. Феномен танцю, що зайняв своєрідне місце в поезиці Лесі Українки, виражав ту загальну захопленість ідеєю стихійності, життєвої динаміки, трагічного катастрофізму, яка характеризувала культурну свідомість епохи.

Отже, художня література як вербальне втілення образності синкретизує й інші види мистецтва (статуя, танець, архітектура). Такий симбіоз культивується збалансуванням глибокої чуттєвості й філософічності. Завдяки синтезу цих мистецтв творчість кожного з митців отримує додаткове культурно-естетичне кодування, можливість відкрити якісно нові площини метафоричної образності, сприяє діалогічності різних епох, виробленню образно-концептуальної цілості українськості й світу.

Література

1. Бибаков С. Н. Древнейший музыкальный комплекс из костей мамонта.– К., 1981.– 136 с.
2. Волошин М. Лики творчества.– Л., 1988.– С. 395.
3. Горький А. М. Собр. соч.: В 30 т.– М.: Худ. л-ра, 1954.– Т. 28.– С. 111.
4. Гусейнова О. Элементы архитектурного дискурса в украинском урбанистичном романе первой половины XX столетия (роман В. Домонтовича „Без ґрунту”) // Слово і час.– 2004.– № 11.– С. 18–23.
5. История античной эстетики. Ранняя классика.– М., 1963.
6. Калениченко Н. Українська література кінця XIX – початку XX століть. Напрями, течії.– К.: Наук. думка, 1983.– С. 180–200.
7. Калениченко Н. Проза М. Коцюбинського та суміжні види мистецтва // Слово і час.– 2004.– № 6.– С. 3–9.

-
8. Лосев А. Очерки античного символизма и мифологии.– М., 1993.
 9. Ницше Ф. Сочинения: В 2 т.– М., 1990.– Т. 1, 2.
 10. Одоевцева И. На берегах Невы.– М., 1989.– С. 201.
 11. Пашник О. Онтологічні й культурно-історичні універсалії в українській прозі 20–30-х рр. XX ст. Автореф. дис. ... канд. філол. наук 10.01.01.– Х., 2006.– 19 с.
 12. Рисак О. Проблеми синтезу мистецтв в українській літературі кінця XIX – початку XX ст.– Івано-Франківськ: Вежа, 2000.– 402 с.
 13. Скупейко Л. І. Міфопоетика „Лісової пісні” Лесі Українки.– К.: Фенікс, 2006.– 416 с.
 14. Турган О. Д. Бенкет як реалія культури в драматургії Лесі Українки // Вісн. Запоріз. держ. ун-ту. Сер. Філологічні науки.– 2001.– № 1.– С. 120–129.
 15. Турган О. Міфопоетична семантика зооморфних образів у художній системі Лесі Українки // Слово і час.– 2005.– № 8.– С. 11–12.
 16. Українка Леся. Зібр. тв.: У 12 т.– К.: Наук. думка, 1976–1979.
 17. Фрейденберг О. Миф и литература древности.– М.: Восточная л-ра, 1998.– 800 с.
 18. Чернова І. Від первісного до синтезованого синкретизму: синтез мистецтв у творчості Олександра Олеся // Вісн. Запоріз. держ. ун-ту. Філологічні науки.– 2001.– № 1.– С. 134–139.
 19. Элиаде М. Космос и история.– М.: Прогрес, 1987.– 312 с.
 20. Якобсон Р. Статуя в поэтической мифологии Пушкина // Работы по поэтике.– М.: Прогресс, 1987.– 464 с.

Turhan O. The Discourse of Flexible Art in the Works of Lesya Ukrainka.

The role of painting, music, sculpture, architecture, dancing in the works of Lesya Ukrainka has been investigated. Due to the synthesis of these arts, the artistic works of the artist reveal new stages of metaphorical figurativeness, create the basis for the dialogue of the epochs, the image and conceptual integrity of the world is being produced.

Key words: flexible art, sculpture, music, architecture, dancing.