



## XX СТОЛІТТЯ

DOI: 10.33608/0236-1477.2021.06.3-20

УДК 821.161.2-2.09Укр:94

**Ольга ТУРГАН**, доктор філологічних наук, професор  
Запорізький державний медичний університет  
проспект Маяковського, 26, Запоріжжя, 69035  
e-mail: turgan\_olga@ukr.net  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6504-8759>

### КУЛЬТУРНО-ІСТОРИЧНІ ЕПОХИ ЯК ТЕКСТ У ДРАМАТУРГІЇ ЛЕСІ УКРАЇНКИ

*У статті досліджуються особливості текстуалізації в драмах Лесі Українки кодів культурно-історичних епох античності й середньовіччя, а також художнє втілення в античних та середньовічних образах і мотивах світоглядних рис європейського й українського модернізму. Розглядається специфіка переломлення характеристик українського буття межі ХІХ—ХХ ст. через призму названих епох у творах «Іфігенія в Тавриді», «Кассандра», «Орґія», «Руфін і Прісцилла» та «Камінний господар».*

**Ключові слова:** текст, модель світу, універсалія, культурний код, символ, міфологема.



7 листопада відзначає високий ювілей Ольга Дмитрівна Турган — доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри культурології та українознавства Запорізького державного медичного університету. Родом із волинського Полісся. Філологічну освіту здобула в Дніпропетровському державному університеті (1975). Захистила кандидатську дисертацію із творчості Степана Васильченка (1984). У 1991—1994 рр. навчалася в докторантурі Інституту лі-

Ц и т у в а н н я: Турган О. Культурно-історичні епохи як текст у драматургії Лесі Українки // Слово і Час. 2021. № 6 (720). С. 3—20. <https://doi.org/10.33608/0236-1477.2021.06.3-20>

тератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України і здобула науковий ступінь доктора філологічних наук (1996). Працювала в Запорізькому державному університеті на посадах асистента, старшого викладача, доцента, у 1996—2003 рр. — завідувача кафедри теорії літератури й журналістики і декана філологічного факультету. Авторка понад 140 наукових праць, серед яких три монографії: «Українська література кінця ХІХ — початку ХХ століття і античність. Шляхи сприйняття і засвоєння» (1995), «Степан Васильченко. Життя і творчість», «Універсальні категорії в системі літературного твору (модерністська та постмодерна світоглядно-художні парадигми» (2008; у співавторстві з Т. В. Гребенюк). Учасниця багатьох усеукраїнських і міжнародних наукових конференцій. Науковий керівник успішно захищених одинадцяти кандидатських і однієї докторської дисертації. Нагороджена орденом «За заслуги перед Запорізьким краєм» ІІІ ступеня (2011) та відзнаками МОН України і Кабінету Міністрів України.

---

Історія вчить, що найбільшу силу має той,  
хто бере на плечі найважчий хрест — і бере  
на плечі долю свого народу. Тоді він Антей...  
*Євген Свєрстюк*

Постать Лесі Українки презентує, за словами О. Забужко, «грандіозний у своїй бурхливості, воістину “океанічний”, непогамовно творчий процес самостворення» [8, 85]. Письменниця сприяла внеску української літератури у світовий історико-культурний процес, упровадженню в ній своєрідних форм національного художнього мислення. У літературі кінця ХІХ — початку ХХ ст. значну роль відіграло «переживання», «культурний закон», «культурний фатум» (С. Дягілев). Світ прочитувався через знання, традиції, які утримували в собі відповідний комплекс мотивів. Невипадково О. Веселовський роздумував над тим, чи не працює кожна нова поетична епоха «над із давніх-давен успадкованими образами, обов'язково обертаючись у їх межах, дозволяючи собі лише нові комбінації старих і лише наповнюючи їх тим новим розумінням життя, яке власне і становить його прогрес щодо минулого» [3, 51].

Лєся Українка, як і інші митці цього періоду, створювала своєрідний «палімпсест», *textus rescriptus*, використовуючи давні тексти для створення нового, власного. Тематика та образи, закорінені у світовій культурі, подані в її творах в українській інтерпретації. Письменниця, за словами М. Грушевського, «здійснила титанічний хід у вселюдські простори» [5, 328], залучивши до кола своїх творчих інтересів надбання різних культурно-історичних епох, кожна з яких визначається рівнем людського освоєння природного світу, дихотомією соціального і біологічного, параметрами моделі світу та провідними фундаментальними координатами.

В українському й світовому літературознавстві теми відтворення й художнього переосмислення матеріалу різних культурно-історичних епох і понині становлять предмет дослідницької уваги. Зокрема, цим питанням

присвячено розвідки О. Білецького [2], О. Забужко [8], Р. Карпяка [26], Т. Мейзерської [11], Є. Ненадкевича [13], Я. Розумного [16] та інших. Проте з огляду на глибину й багатогранність смислів драматургічного доробку письменниці ще багато аспектів названого проблемного поля залишаються недостатньо вивченими. На окрему увагу заслуговує специфіка переломлення у п'єсах Лесі Українки характеристик українського буття межі ХІХ—ХХ ст. через призму найбільш віддалених від цього часу художніх хронотопів — античності й середньовіччя.

Відповідно, мета статті полягає в дослідженні особливостей текстуалізації у драмах Лесі Українки кодів згаданих культурно-історичних епох, а також художнього втілення у відповідних образах і мотивах світоглядних рис європейського й українського модернізму.

Наріжний для статті термін «культурно-історична епоха» належить до тих понять, які повсюдно вживаються в науковому й навчальному дискурсі як базові для осягнення закономірностей тривалого розвитку в багатьох сферах, але уніфікованого й чітко окресленого визначення не мають. В українському літературознавчому дискурсі розуміння сутності культурно-історичної епохи пов'язується насамперед з ім'ям Дмитра Чижевського, який 1948 р. докладно схарактеризував це поняття, наголошуючи на тому, що «кожна епоха є цілістю, системою рухів та змін, які мають усі якийсь спільний напрям; кожна епоха має своє обличчя, свій власний характер, свій “стиль”» [23, 195]. Дослідник убачав у цьому феномені поза- або надчасову цілість, яка в різних локаціях може поставати в різний час і, попри загальну єдність стилю, може бути досить різноманітною за його проявами.

Культурно-історичні епохи були виокремлені завдяки вивченню численних «рядів» культурних явищ (побутових, релігійних, фольклорних, наукових, художніх), системи їх взаємопереходів, змістових зрушень, семантичних кодів, які робили культуру однієї епохи безперервною єдністю, а історію культури давали змогу зрозуміти як ціле, що поступально розвивається.

Кожна культурно-історична епоха (античність, середньовіччя, Відродження, Бароко, Просвітництво, романтизм, позитивізм, модерн, постмодерн) переживає відповідний цикл від зародження й виявлення своєрідності до її систематизаційного теоретичного рефлексування, утвердження домінантної ознаки, яка стає традицією, базою для наступного переосмислення епохи. Зокрема, у Греції архаїчної та класичної доби явище атлетичного агону трансформувалося в «агональний дух» — принцип змагальності, що поширився зі сфери спорту в різні вияви суспільно-політичного й духовно-культурного життя. Середньовіччя реалізувало концепцію теоцентризму, Відродження — культурного антропоцентризму, Просвітництво — раціональності, роман-

тизм — ідеалізування особистості, позитивізм — описовість наукового й практичного знання, модерн — новаторство творця-художника, який перетворює світ, постмодерн — плюралізм різних, несумісних цінностей, норм і традицій культури, які зумовлюють неможливість єдиної картини світу. Онтологічне наповнення літератури як складника культури самосуперечливе, діалектичне, «агоністичне», як підтверджено досвідом пошуків багатьох дослідників, зокрема С. Аверінцева, М. Бахтіна, О. Білецького, Л. Виготського, М. Зерова, Д. Наливайка, Ю. Тинянова, Д. Чижевського та ін.

Історія гуманітарної думки засвідчує, що кожна з культурно-історичних епох, долаючи внутрішні суперечності і власну змістову обмеженість, створювала надбудову над своїм попереднім досвідом і базу для народження нового концепту, який не включає буквально повторюваність змістів, а відштовхується від парадигми й уникає концептуальних повторів попереднього досвіду.

У цій праці під культурно-історичною епохою в загальних рисах маю на увазі «певний етап розвитку людства, який характеризується спільністю філософських, релігійних і політичних ідей, наукових уявлень, психологічних особливостей світосприймання, етичних і моральних норм, естетичних критеріїв життя та ін.» [4, 103].

Звернення до історичної пам'яті, до культурно-історичних мотивів — одна з провідних рис творчості Лесі Українки. У художній картині світу початку ХХ ст. доля особистості не лише прочитується в контексті епохи, а й уписується в широке культурно-історичне тло. Поняття традиції, культурної спадщини спираються на функціонування універсальних категорій як для окремої нації, так і для всієї культури. Власне, рух, розвиток певного культурно-історичного континууму неможливий без обігу в ньому інваріантних, вічних образів, магістральних сюжетів та мотивів; адже, уможливаючи відкриття потенцій минулого для подальшого просування вперед, вони «як земна вісь, пронизують весь масив людської цивілізації» [10, 38]. Ця схема колообігу традиційних образів і мотивів розглядає умови розвитку фундаментальних принципів попередніх культур, актуалізацію їх «золотого фонду». Тексти різних епох мають глибокий філософський зміст, даючи зразки геніальності, синтезу ідей, смаків, цінностей. Леся Українка мислила минулими епохами, стильовими пластами, бачила світ національний крізь багатоманітні дзеркала різних культур — ранню й пізню античність («Іфігенія в Тавриді», «Кассандра», «Орґія», незакінчена драма «Сапфо»), еллінізм та зародження християнства («Руфін і Прісцилла», «Адвокат Мартіан», «Йоганна, жінка Хусова») і його етапи («Вавілонський полон», «На руїнах», «В катакомбах», «Одержима», «На полі крові»), середньовічну Іспанію («Камінний господар»), лицарське середньовіччя («Осінь

казка»), XVII ст. в Північній Америці («У пуці») та Україні («Боярня»), кінець XVIII ст. у Франції («Три хвилини»), епоху модерну з її ремінісценціями містики середньовіччя, інших культурних кодів, здобутків мистецтва й науки («Блакитна троянда»); сучасну для неї Волинь — через синтез національної й інонаціональної міфологій («Лісова пісня»). За образним висловлюванням О. Забужко, драматургія письменниці, як і взагалі вся її творча спадщина, — це струнка міфологічна система,

зі своїм внутрішнім рисунком, де, як у складному орнаменті на старовинних гердах, існує свій власний ритм повторюваності одних і тих самих смислово-сюжетних мотивів і кодових «світових тем» — ці останні виконують функції своєрідних «нервових вузлів», «гангліїв», через які художній світ Лесі Українки «підключено» до великого матірнього лона майже двотисячолітнього європейського міфа [8, 161].

Кожна драма безпосередньо відтворювала глибинний сенс тієї чи тієї культурно-історичної епохи і водночас поставала позачасовою, над-епохальною. К. Квітка зазначав у спогадах, що Леся Українка свідомо обирала свій метод відтворення минулого та його періодів: «Не раз казала, що як писати з якої історичної епохи, то треба її добре простудіювати по джерелах, а потім забути, і аж тоді починати писати що з того життя» [17, 238]. У світовій і вітчизняній історії її приваблювали своїм змістовим потенціалом не «епохи розквіту й слави, а епохи революцій, кривавих переворотів, страшних катаклізмів неволі, полону тощо» [6, 208—209].

#### *Античність: архаїка і класика*

Цю добу Леся Українка відкривала як безпосередньо з першоджерел, так і вже освоєну, функціонально пристосовану до завдань мистецтва свого часу. Текст ранньої античності фігурує у драматичній сцені «Іфігенія в Тавриді», драмі «Кассандра». Можна сказати, що в цих творах утілено матрицю заснованої в Давній Греції особливої «парадигми культури взагалі», яка, за С. Аверінцевим, відрікшись од питомого ґрунту, перейшла згодом до римлян і залишалася значущою в культурі європейського середньовіччя та навіть подальших епох [1, 145].

Лариса Косач сама себе називала еллінкою (добре знала класичні мови — давньогрецьку й латинську), але завжди залишалася Українкою. Звернення письменниці до античного образу Іфігенії безпосередньо пов'язане з біографічними обставинами. Для Лариси Косач Крим — це трагічна земля прекрасної дочки Агамемнона. Назва вілли «Іфігенія» лікаря Мартироса Дерижанова в Ялті, де Леся мешкала від січня по травень 1898 р., чи порівняння своєї долі з долею цієї міфологічної героїні (а може, і те, і друге) викликали намір створити драматичну поему на дві дії «Іфігенія в Тавриді» «en style classique» (у класичному



стилі (франц.). — *О. Т.*): «в ній буде хор, репліка a parte (набік, про себе (італ.). — *О. Т.*) і, може, навіть deus ex machina! (бог із машини (лат.). — несподівана розв'язка в античному театрі. — *О. Т.*)» [20:11, 16]. Авторка написала лише драматичну сцену, адже повністю копіювати елементи античної п'єси на формотвірному рівні було б недоречним експериментаторством. Античний інтертекст відтворюється в сцені міфічними іменами (Артеміда, Орест, Латоген, Аполлон, Ахіллес, Прометей), географічними назвами (води Стіксу й Лети, Гадесові поля, Еллада), дендрологічними деталями, артефактами античної культури, перифразами, порівняннями, метафорами.

Драматична сцена, що характеризується родово-жанровим синкретизмом, поєднала комплекс ідей, які постійно збагачуватимуться й доповнюватимуться в ході роботи письменниці над новими п'єсами. У перекладі античного образу Іфігенії намітився той магістральний шлях Лесі Українки, який досягає апогею в її драматичних поемах і драмах, коли через традиційні сюжети, мотиви, образи вона весь час ішла до своєї батьківщини, до постановки й розв'язання найістотніших історичних, філософських, культурологічних, морально-етичних проблем. Сама природа осмислення авторкою ідей, образів, символів, міфологем античності постає як діалог, поєднання і взаємопроникнення семантичних полів двох культур.

До міфу про Іфігенію Леся Українка принагідно звертається і в драмі «Кассандра», щоб устами пророчиці осудити дії Агамемнона, котрий віддав у жертву свою дочку, аби завоювати Трою.

Античний текст цього твору розкривається через культурно-історичні домінанти епохи Троянської війни. Використовуючи її ключові образи, письменниця створює власне ідейно-художнє трактування міфу про долю пророка, провидця, убираючи в межі другорядного традиційного мотиву міфів троянського циклу найбільш визначальний зміст своєї доби<sup>1</sup>. Леся Українка обирає свій шлях розв'язання актуальної проблеми і трагічним даром прозріння наділяє троянську царівну, дочку Пріама й Гекуби, ніби заново створюючи цей традиційний, хоча й другорядний для античності образ, увиразнюючи в ньому не трагедію сліпого пророка (як, наприклад, Л. Андреев у драмі «Самсон в оковах»), а саме трагедію долі свого народу, яку віщунка передбачає, але не може відвернути. Письменниця показує героїню в палаці Пріама (головно в її стосунках із братами й сестрами, Гектором, коханим Долоном, претендентом на її руку й серце Ономаєм). Зовні може здатися, що життя Кассандри обмежене домом і сім'єю, але в тексті-міфі Лесі Українки палац царя Пріама — вісь

<sup>1</sup> Цікаво, що в Стародавньому Римі поет і пророк називались одним іменем — *vates*. Невипадково О. Кобилянська логічно проєктувала образ пророчиці Кассандри на долю мисткині Лесі Українки.

світу, а Троя — центр світобудови, осередком якої стає Кассандра з її всевидящими очима.

Олександр Білецький, простежуючи еволюцію образу Кассандри в античній літературі (Гомер, Вергілій, Есхіл, Евріпід) і звернення до нього в літературах наступних культурно-історичних епох (В. Шекспір, Фр. Шіллер, Фр. Гесслер, Г. Кастропп, Г. Ейленберг, Г. Пішинген, П. Ернст, С. Виспянський, Я. Полонський, В. Брюсов, О. Мерзляков, А. Майков, В. Кюхельбекер та ін.), зауважив,

що готового матеріалу для драми перед Лесею Українкою не було. Вона скомбінувала його, договорюючи і розвиваючи натяки своїх джерел, античних переважно... Гомер, почасти Есхіл та Евріпід, почасти Вергілій, Шіллер — ось поети, що в них Леся Українка могла знаходити то побіжний, то більш-менш усталений образ своєї героїні [2, 368].

Відтворення колориту доби в драмі відрізняло Лесю Українку від інших авторів, які зверталися до античних сюжетів (І. Анненський у творах «Меланіппа-філософ», «Цар Іксіон»; В'яч. Іванов у трагедії «Тантал»), і колорит цей оприявнювався швидше в «живому людському фоні», аніж у «нерухомому, декоративному» [2, 373].

Леся Українка надає образу, що набув після багатоговікового функціонування ваги загальнокультурного архетипу, антропокосмічного й антропоцентричного сенсу. Віщунка вбачає трагедію Трої в порушенні родинних зв'язків її рідними (Поліксеною, Андромахою, Парісом). Пророцтво Кассандри — це не дар для неї, а кара:

...вона все знає, але не холодним знанням філософа, тільки інтуїцією людини... тому вона ніколи не каже: «Я знаю», а тільки: «Я бачу», бо вона справді бачить те, що буде, але пояснити аргументами, чому воно мусить так бути, а не інакше, вона не може [20:12, 55].

Цей образ співвідноситься з міфологемами долі, дзеркала, очей. Головна трагедія для Кассандри — її безутішна самотність. Між нею та її рідними — глибока прірва. Між пророком Геленом, для якого «тоненька смужка / брехню від правди ділить у минулім, / але в прийдешньому нема вже й смужки» [20:4, 61], і віщункою, котра надає перевагу жорсткій правді над ласкавою та доброчесною для цього моменту неправдою, — та ж сама безодня, що й між Кассандрою, Геленою, Парісом, з одного боку; і Кассандрою, Андромахою, Деїфобом, Ономаєм, із другого. Співвіднесеність міфу, історії і сучасності реалізовано з допомогою основного композиційного засобу — антитези, яка, «чітко вимальовуючись у словесних змаганнях дійових осіб («агонах античної драми»), в кинутих мимохідь сентенціях, часом гідних найкращого «гнома» античної трагедії або «pointe» французької класичної драми, розкрита з усією повнотою і переконливістю» [2, 559]. Слід наголосити на тому, що Леся Українка рецепіювала та

сугестіювала принципи агональності високої античної трагедії, концепція світу в якій вибудовувалася за законами Есхілового («через страждання до знання») та Софоклового («через знання до страждання») *tragosy* і реалізовувалася через конфлікт між категоріями «Hybris» (людські пороки та помилки) і «Dike» (справедливість і неминучість) чи між «Hybris» і «Nemesis» (божа кара) задля утвердження й панування «Dike»<sup>1</sup>, а також корегування функцій категорій «проблема знання» та «трагедія розуму», «трагічна провина» і «трагічна самотність». Художня дійсність модерністського дискурсу кінця ХІХ — початку ХХ ст. суголосна агональній природі драматургії античності з її візіонарністю, міфологізованістю, перспективністю, поєднуваністю різних мистецтв (співу, музики, хореографії, архітектури, скульптури) і культурно-історичних та онтологічних універсалій [див.: 18, 62—70].

Кассандра заблокована з усіх боків рідними, співвітчизниками, консерватизмом смаків і звичок, кон'юнктурою моменту. Її правда незрозуміла для ближніх, бо їхній «вектор психологічної інерції» не збігається з магістральним спрямуванням її величного духу. Життєве кредо пророчиці — «Герой користі не шукає зроду» [20:4, 49]. На відміну від неї, Гелен має в троянців повагу й визнання, адже він як прекрасний оратор пророкує лише те, що хочуть почути його земляки. Цілком слушно зазначає О. Забужко, що одним із представників хамократії, а саме «хамів-переможців», є «інтелектуально найблисучіший з усіх Українчиних хамів — фальшивий віщун Гелен, тонкий і гнучкий психолог і маніпулятор масовою свідомістю» [8, 575]. «Кассандра» Лесі Українки, так само як «Парсіфаль», «Дон Кіхот», «Гамлет», «Фауст», — це трагедія, що, за О. Шпенглером, резюмує цілу історичну кризу в одному характері, а отже, має підстави називатися історичною, попри вигаданий сюжет, закорінений у міф [25, 216—217]. Леся Українка через сюжети та образи своїх драм передавала передчуття глобальних національних катастроф, із тривогою застерігала проти анахронізмів мислення, «хотіла розблокувати свідомість співвітчизників» [9, 3].

### *Трансформація античних смислів на шляху до середньовіччя*

Діалектичне зіткнення двох античних епох і культур показано в драмі «Орґія». Події відбуваються в одному з найвідоміших центрів культури й цивілізації, у місті Коринф, у період панування Риму над Грецією. Звертаючись до тематики цього періоду, письменниця порушує низку важливих морально-етичних, суспільних, естетичних, культурологіч-

<sup>1</sup> До речі, домінуючу традицію культурно-історичної епохи античності письменниця продовжує та модифікує в усіх драматичних творах незалежно від того, який історичний матеріал у них залучений. На цьому, зокрема, акцентували М. Зеров, О. Білецький, А. Гозенпуд, Ю. Бойко-Блохин та інші дослідники.



них проблем: культура і цивілізація; поліфонічність культур; служіння творчості й митця народові й батьківщині; подружнє життя; слава як особиста й національна гідність; учитель і учень; самосвідомість людини як істотна закономірність у складній системі її взаємодії з навколишнім світом тощо. Містеріальні прояви діонісійського культу відповідають, за М. Бахтіним, святу як первинній, одній із найважливіших форм (символічній формі, за Е. Кассіроном) людської культури. «Бенкетний образ» (М. Бахтін) оргії як один із універсальних у героїчному епосі різних народів Леся Українка обрала для заголовка твору — драми, у котрій показано різницю між грецькими і римськими діями, які позначили початок історичного занепаду святкового мистецтва. Тут ці заходи постають уже не ареною духовного й фізичного вдосконалення людини, а видовищем, що розділяє учасників урочистостей на тих, хто активно їх розігрує, і тих, хто лише споглядає їх збоку. Із цієї причини вони втратили той громадянський і культуротвірний зміст, яким були наділені в античній Греції. Давньоримські видовища, особливо в імператорський період, показові фальшивою зовнішньою помпезністю, що поєднується з натуралізмом, їх святковість вироджується у відверте безділля.

Як доречно вказує М. Євзлін, «оргія є ритуальною (строго контрольованою і ніяк не довільною) дезінтеграцією соціальної структури (яка є елементом-варіантом єдиної космоструктури)» [7, 82]. Діонісійське дійство, що зазнало певної історичної еволюції, стає лейтмотивом у драмі Лесі Українки та набуває різних значень: 1) оргія в побутовому тлумаченні як застілля в родині Антея; 2) вакханалія, свята оргія, «встанова божа» — збір гуртківців, до котрих належав Антей, де «ссяво наших поглядів проймало / камінні мури, де співи були... потужнії натхненням, а не гуком», де «в стриманім зітханні тихих струн / ми вгадувати вміли урагани» [20:6, 178]; 3) оргія в господі римського мецената як сатурналія, дійство з елементами розпусти, що втратило сакральне значення. Бенкет карнавалізується, можливо, несе на собі відгомін «Вальтасарового бенкету» як попередження про загибель царства. Якщо у вакханалії поєднуються боги Греції і Риму (Діоніс — Вакх), то в сатурналії Мецена-та немає богів не лише грецьких, а й римських<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Ще в драматичній поемі «В катакомбах», де Леся Українка звернулася до теми пізньої античності й раннього християнства, тема оргії розкрита у двох планах: римська оргія як насолода одних і розпуста других, що ставало їхнім заробітком, і кривава оргія як повстання рабів проти рабства, за волю. Є ще один шлях трактування оргії — християнський, витoki цієї візії криються в грецькому симпозиумі. Збори християн перетворює на духовне дійство Неофіт-раб. Генетично ця оргія пов'язана з грецьким агонем (розв'язуються «прокляті» питання світобудови — рабства і волі, бога і людини, правди і брехні, покірності і боротьби тощо). Цей мотив раба Неофіта трансформується в драмі «Оргія» в образі Антея. «Бенкетний образ» виникає також і в показі римських репресій проти християн («Руфін і Прісцилла»), що поєднується з алегоричним образом полювання: «Сьогодні, друже, полювати будем, — / наловимо кількадесят «святих», / тоді ще й не такий утнемо бенкет!» [20:4, 155].

Антеєва дружина Неріса не поділяє його захоплень із приводу вакханалій гуртківців, зате оргії в Мецената вона трактує як «розкішні сни». Неріса виросла в цьому середовищі, сприймала в оргіях лише красу й насолоду. Антей же вбачає в них ганьбу, злочин, порушення грецького космосу, загибель еллінської культури. Обидва ці головні персонажі — утілення конфлікту аполлонійства і діонісійства — презентують трагічне світобачення як динамічну силу культури з її типологічними стилями.

Доба *fin de siècle* перегукується із зображуваною в драмі епохою, в якій спостерігаються «кінецьсвітні» настрої, пов'язані із цивілізаційною переоцінкою всіх цінностей. Цивілізація, як указував О. Шпенглер, починається з того, що переробляє всі форми попередньої культури, не створюючи нічого, а лише перетлумачуючи їх. У цьому негативний бік усіх епох подібного роду, бо вони усувають попередній справжній творчий акт. Класична шпенглерівська «смерть культури» під натиском римської цивілізації розкрита в драмі через образ загиблого співця Антея, представника орфічних містерій як квінтесенції грецького світу, на противагу римському. Римську цивілізацію, що утримувалася на міці державності, символізує «дар усесвіту» — ліра з дерева індійського лісу, роги в неї з тура пущ германських, оздобі зроблені з кості африканського слона, арабійського золота, британського срібла, струни італійські, мозаїка з «країни сінів» (Китаю). Коштовна ліра мертва, бо постала не у творчому акті, і тому згубна і для Неріси, і для Антея як уособлення великої культури Греції, переможеної Римом. Пишномовність, вихолощеність, несправжня серйозність життя стає грою культури, у котрій щезає священне. У всій влаштованості меценатівської оргії відчувається міра несерйозного, «маскування іділією, чим культура видає свій занепад» [22, 200]. Для мецената, префекта, прокуратора, здатних лише купувати, а не творити, культура — музей-паноптикум, культурні цінності — моделі думок, систем, предметів, речей. Такі потреби й запити представників влади вказують на втрату міфічної батьківщини, міфічного материнського лона, бо, за Ф. Ніцше, «без міфу будь-яка культура втрачає свій здоровий творчий характер природної сили: лише обставлений міфами горизонт замикає в ціле культурний рух, у якесь завершене коло» [14, 149].

Опис оргії дає підстави говорити про існування певної художньо-умовної моделі, що має глибокі корені в історичній реальності. Як ритуал оргія складається з ланцюга послідовних, закріплених за формою і за чергуванням епізодів, що мають важливий внутрішній зміст. Однак, незважаючи на зовнішню єдність, на етично-ритуальну впорядкованість зображеної римської оргії, роз'єднаність її існує. Промовиста деталь: коли Антей приходиться у світлицю мецената, місця йому при столі немає, тож співак лишається стояти перед лежачими гостями. У цій деталі виявляється різка актуалізація «свого» і «чужого», що веде за собою підвищення семіотич-

ності космосу. У щільному оточенні розпорядників і гостей оргії Антей чужий. Неріса в домі Антея, цьому закритому просторі, вільна, викуплена з рабства і водночас чужа. Вона називає себе еллінкою, але тут вона такою не почувається; цей будинок для неї, на відміну від Антея та Ефрозіни, не сакральний. У палаці ж Мецената Неріса — рабиня, принижена грецька муза, але «своя». Найбільша трагедія для Антея — це зрада національної культури найближчими його людьми (учнем Хілоном, другом — скульптором Федоном, дружиною Нерісою). Його зганьбили свої, греки, адже в хорі панегіристів співвітчизники прославляють Мецената, а дружина Неріса стає перед ним на коліна і дозволяє йому цілувати її в уста. Унаслідок цього в митця Антея утверджується усвідомлення своєї позасоціальності, абсолютного вивільнення з усіх життєвих зв'язків. Авторка акцентує на природній самотності героя, котрий відчуває у споживачів мистецтва, яке створили греки, відсутність душі.

Леся Українка порушує проблему, що краще — служити своєму переможеному, але непідкореному народові чи шукати славу у величезній імперії, зберігати традиції своєї культури чи віддавати цю культуру переможцям, а завдяки їм вона стане здобутком усього світу. Письменниця усвідомлює, що всевітня слава бажана для кожного митця, бо ж талант має стати відомим усім. Але в ситуації, коли йдеться про долю батьківщини й національної культури, цю дилему слід розв'язувати на користь громадянського подвигу митця<sup>1</sup>.

Розірваність свідомості епохи Леся Українка осмислює на культурно-історичній паралелі пізньої античності й середньовіччя і епохи рубежу ХІХ—ХХ ст., коли зазнавали кризи практично всі форми життя: соціальна, економічна, політична, філософська, духовна. Але тим напруженіше усвідомлювалось розривання зв'язків часу, взаємовиключні ідеї, різні первні буття, мистецтва, і тим невідворотнішим ставало їхнє взаємне поєднання. Добі пізньої античності й раннього християнства присвячено майже третину зі всіх драматичних текстів письменниці («Одержима», «В катакомбах», «Руфін і Прісцілла», «Йоганна, жінка Хусова», «Адвокат Мартіан»), які доповнюють один одного певними нюансами й акцентами.

<sup>1</sup> Проблема слави — одна з провідних, зокрема, у драматичній поемі «Адвокат Мартіан». На докори сина, що батько, найперший адвокат міста, має менше слави «живішої», «яскравішої», ніж останній проповідник із передмістя, Мартіан у риторичних запитаннях стверджує свою позицію: «Слухай, сину, / чи слава ж є найбільша надгорода? / Чи ж найпочесніше у світі — лавр? / Шановний дуб, оливна гілка миру, / свячена пальма — чи ж не рівноправні / вони славутнім лаврам?» [20:6, 31]. «Перли свого розуму» адвокат Мартіан розсипає не задля слави, а заради «чесності із собою», він не може зрадити віру й фах, як і Антей — батьківщину, творчість, дружину; віра і право для Мартіана дійові, не мертві, бо заради них він утрачає все: дружину, дітей, дім, родину; заради них він здійснює працю щоденний подвиг, саме в праці знаходить свого Бога. Слід зазначити, що через найрізноманітніші конотації античний текст наявний і в драмах на іншу тематику.

Час переходу від елліства до раннього середньовіччя постає в насиченій текстовими історіографічними алюзіями драмі «Руфін і Прісцілла». Цей твір наймонументальніший за обсягом (майже 12 друкованих аркушів) і за джерельною базою, яку скрупульозно дослідила О. Забужко [див.: 8, 172—216]. Леся Українка, усвідомлюючи місце цієї «драмищі» у своїй творчій спадщині, із засторогою зазначала: «Мені здавалось, що я не смію вмерти, не скінчивши “Руфіна і Прісциллу”» [20:12, 414]. Зосередивши увагу на найголовнішому внутрішньоцерковному конфлікті зображеної епохи, письменниця створює п'єсу, на думку О. Забужко, не про перемогу однієї релігії над іншою, або ж Прісцилли над Руфіном, а про їхню спільну поразку:

...з однією тільки різницею: Руфін цієї поразки свідомий, а Прісцилла — ні.

Тому гинуть вони хоч і разом, «побравшись за руки», але *різною* смертю: Прісцилла — піднесено-радісною, жертвовною — по-християнськи благословляючи... своїх убивць і жадну до крові юрбу в цирку («Хай Бог тебе рятє, рідний люде»), — а Руфін — трагічно-самотньою, античною — «сократівською»... [8, 186].

Адже ключовий мотив цього твору — домінуючий у всій драматичній спадщині письменниці, починаючи з «Блакитної троянди» й закінчуючи «Оргією», любовний міф.

### *Коди середньовіччя*

Леся Українка звернулася й до теми Дон Жуана, у якій є «щось диявольське, таємниче, недарма вона вже триста років, як мучить людей» [20:12, 369]: «Так чи інакше, але от уже і в нашій літературі є “Дон Жуан” власний, не перекладений, оригінальний тим, що його написала жінка (се, здається, вперше трапилось сій темі)» [20:12, 396—397]. Епоха початку ХХ ст. у драмі «Камінний господар» дала свою інтерпретацію «всесвітнього і світового» Дон Жуана та жіночих образів, пов'язаних із ним. Зокрема, Роберт Карп'як зазначає, що Леся Українка намагається відтворити міф та ствердити його у вітчизняній літературі, а Спиридон Черкасенко, навпаки, — розвінчати його [26]. Застосовуючи напруження феміністичної методології, Світлана Крис доходить висновку, що Леся Українка йде значно далі за Г. Ібсена в ідеї самостійності й незалежності жінки. Якщо норвезький драматург художньо випробовує ідею звільнення жінки («Гедда Габлер»), то Леся Українка в її свободі й не сумнівається. У «Камінному господарі», на думку дослідниці, йдеться не про сумнів, чи може жінка бути вільною, а про те, яку саме ціну вона воліє платити за свою свободу [27].

У самій назві драми вводиться промовистий знак, про який можна сказати словами Н. Фрая: «У своїй екзистенційній проекції такий засіб підказує зародок долі, яку не можна обминути, або затаєну всемогутню

волю» [21, 116]. Кожен із персонажів цього твору відіграє свою роль, розкриваючи «символічне мислення», метафорику певних духовних понять, позачасової та позаісторичної особистісної свідомості. Невипадково взятий за основу драми середньовічний сюжет набуває містифікованого наповнення. Алюзії, пов'язані із середньовіччям, лицарським романом («Була б я мов Ізольда в тім романі, / та шкода, я до того не в настрої, — / якраз охоту маю до фанданга!» [20:6, 111]; «Хто він такий, сей прехороший лицар?» [20:6, 73]; «чи справді є / на світі хоч одна людина вільна, / чи то все тільки “мавританський стиль”» [20:6, 108]; «Кохання в мене в серці, наче кров / у чаші таємній святого Граля» [20:6, 79]), указують на історичний час і простір, поєднаний з аісторичним, міфологічним.

У драмі реальний простір і час синтезовано з міфологічним, дія відбувається за такою схемою: кладовище — оселя в Севільї, бенкет-весілля; кладовище — світлиця в Мадриді, бенкет-поминання. Що ж стосується персонажів, зокрема Дон Жуана, перебування його в різних містах і місцях порівнюється з казкою [20:6, 75]. Час і простір, віддалений у минуле на рівні образної системи, стає символом, міфологічним інтертекстом, у якому реалізуються певні архетипи поведінки, постають метафори певних ідей. Серед часово-просторових елементів особливе місце належить порам року, що сягають міфопоетичних традицій космогонічного міфу (народження — смерті, верху — низу, початку — кінця). Початок драми — розквіт весни, зародження кохання Анни й Дон Жуана; закінчення — зима, що асоціюється із заходом, переродженням, «архетипом метаморфози», який іде від Овідія. Це не лише знак фатальної години, коли здійснюються або замишляються вирішальні дії, а й стихія, що впливає на героя, появу його в новій іпостасі.

Простір кладовища, печери, могили, мавзолею, як відомо, характерний для міфопоетичної традиції. У печері до певного часу ховаються герої, яким належить вийти з неї для здійснення дива чи подвигу, найчастіше — для повернення людям вогню. Міфологема печери у творчості Лесі Українки набуває різного семантичного значення й забарвлення. Кладовище в драмі «Камінний господар» — це місце поховання рідних Долорес, Командора Дона Гонзаго, переховування Дон Жуана, ритуального відвідування рідними померлих. Кладовище в Севільї (де «пишні мавзолеї, білі постаті смутку, мармур між кипарисами, багато квітів тропічних, яскравих. Більше краси, ніж туги» [20:6, 71]) і Мадриді (де «пам'ятники переважно з темного каменю, суворого стилю. <...> Ні рослин, ні квітів» [20:6, 137]) і взагалі опозиція цих міст (Севілья — місто Анни й Дон Жуана; Мадрид — місто Командора, а потім і Анни) — це знову ж своєрідна версія шпенґлерівської взаємодії культури і цивілізації. Ці мотиви характерні для художньої реалізації як екзотичних тем, так і Лесиної українки («Бояриня», «Лісова пісня»).



Культурно-історичні епохи «чужини» та батьківщини вабили авторку насамперед намаганням знаходити спільне в історії світової і вітчизняної культур. Весь театр Лесі Українки подає еволюцію з культури «власного дому» «крізь млу віків — у міфологічний простір» [8, 404], адже герої її драм із різних культурно-історичних епох — це не історичні портрети, а певні духовні типи, засвідчені в історії людства. Зображуючи різні країни й епохи, їх певну географічну й екзотичну наповненість, уписуючи у світову культуру й цивілізацію «власний національний дім», письменниця шукала не відмінне, а спільне між Україною і «чужиною». Усі культурні коди й символи в онтології драм стають формою пошуку питомо «свого» в чужих культурах і цивілізаціях, а також співвідношення багатовікової автохтонної національної традиції з явищами системи культур європейських і світових.

Леся Українка, синтезуючи середньовічний іспанський сюжет із різними інонаціональними нашаруваннями в трансформації донжуанівської теми, заявляє про своє значною мірою антитетичне розуміння традиційних для європейської літератури культурно-символічних кодів, що виявилось насамперед у назві твору — «Камінний господар». Світ Іспанії з традиційними образами, які набувають нових сюжетних ходів і трансформацій, і стає ґрунтом для авторки власного міфу. Зберігаючи структуру й цілісність історії, письменниця переосмислює ідейно-філософське наповнення традиційних персонажів, котрі уособлюють чотири варіанти проживання любові, узявши за наріжний камінь категорію свободи, що трактується передусім як відсутність зовнішньої детермінації. Розглядаючи психоаналітичний наратив у цій драмі, М. Моклиця вбачає в поданій ситуації «екзистенційний експеримент»: герої мусять скласти іспит на вірність власним ідеям. На думку дослідниці, серед усіх чотирьох героїв «кожен схибив у виборі», а для мисткині основним пріоритетом залишається не оцінка або осуд героїв — їй ідеться насамперед про розуміння [10, 54].

Важливі ознаки драми «Камінний господар», як і решти п'єс Лесі Українки, — множинність тлумачень, відкритість структури, новаторство жанрово-стильової парадигми, розширення літературного інтертексту, панорамності, ефекту гри, багатовимірності, що дає підстави дослідникам (О. Вісич, О. Новобранець, П. Дунай) визначити цей твір і весь художній доробок письменниці як метадраму.

Кожна з культурно-історичних епох (не завжди зазначених хронологічно), до яких звернулася Леся Українка в драматургії, дала авторці матеріал для передачі її особистого світовідчуття, створення нової реальності, побудованої за художніми законами міфу, де функціонують своєрідні «маски» образів попередніх культур, які належать одночасно до різних світів і можуть легко переходити з однієї системи культури в іншу.

Рецепіюючи й трансформуючи матеріал різних культурно-історичних епох, філософськи наповнюючи образи особливим полісемантизмом, здатним передати космос того чи того періоду в знаковій системі неокласицистичних і неоромантичних шукань, Леся Українка порушує в драмах наскрізні для її творчості проблеми — духовного подвигу й духовної кризи; свободи особистості; слави; кохання і смерті; прекрасного і потворного; любові — жертви; безсмертя; пророка, митця і «бунту мас»; дійсності — мрії; істини — користі; мистецтва — дійсності; життя — театру; дому — бездом'я; добра — зла; туги за лицарством; волі і насильства; народу — юрби; духу — душі — тіла; туги за абсолютним, духовного аристократизму і хамокрації; шляхетності людини і непорозуміння, комунікаційного розриву з оточенням; природи — культури — цивілізації; театралізації дійсності тощо. Багатогранна проблематика й персонажна сфера, відтворення динамічної гри внутрішніх просторів і зовнішніх об'ємів, надання повсякденню певного магічного й містеріального змісту, поліфункціональність онтологічних та культурно-історичних універсалій, культурних кодів, знаків, міфологем, символів, алегорій (дому, бенкету, полювання, звіра, танцю, музики, каменю, дзеркала, долі, маски, жертви, статуї, життя — смерті, мортальності — імортальності та ін.) набувають у драматургії письменниці особливої виразності, екзистенційного звучання, уписуючись не лише в різні культурні контексти, а й у сферу сучасного осмислення міфопоетичної образності [19, 19—186].

Кожна п'єса мисткині окремо й увесь спектр її театру загалом стають магічним суб'єктом, наділеним власною духовністю і здатністю до саморозвитку. Юрій Шерех (Ю. Шевельов) наголошував: «Образ Лесі Українки тим і характеризується, що він містить у собі не можливість вибору одного з кількох тлумачень, а подається в кількох плянах зразу. У “Гамлеті” одне з тлумачень виключає інше. У Лесі Українки всі пляни твору якось химерно співіснують» [24, 384].

Культурно-історичні епохи, що стали предметом художньої реалізації в драматургії, як і в інших родах творчості авторки, свідчать про її велич, адже вона репрезентувала феномен міжмистецьких інтеракцій — *Doppelbegabung*, характерний для особистості ренесансного типу. Минулі епохи в драматургічному доробку письменниці стали своєрідним кодом для потрактування сучасності, а екзотичні реалії побутового тла подій, традиційні образи й мотиви — ключем до розуміння рис модерністського світогляду, носієм і виразником якого вона була.

Складна й суперечлива епоха кінця XIX — початку XX ст., діалектично продовжуючи і змінюючи попередні, творила Лесю Українку, а її доробок постав у нашій культурі унікальною позаісторичною метаепо-

хою, прочитання поліфонізму якої поглиблюватиметься в різних інтерпретаційних дискурсах.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. *Аверинцев С.* Античный риторический идеал и культура Возрождения // Античное наследие в культуре Возрождения. Москва: Наука, 1984. С. 142—154.
2. *Білецький О.* Антична драма Лесі Українки («Кассандра») // *Білецький О.* Від давнини до сучасності: збірник праць з питань української літератури. У 2 т. Т. 2. Київ: Державне видавництво художньої літератури, 1960. С. 358—380.
3. *Веселовский А.* Историческая поэтика. Ленинград: Художественная литература, 1940. 652 с.
4. *Герчанивська П. Е.* Культурологія: термінологічний словник. Київ: Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, 2015. 439 с.
5. *Грушевський М.* Пам'яті Лесі Українки // *Грушевський М.* Твори: У 50 т. Т. 11. Львів: Світ, 2008. С. 328.
6. *Драй-Хмара М.* Бояриня // *Драй-Хмара М.* Літературно-наукова спадщина. Київ: Наукова думка, 2002. С. 207—218.
7. *Евзлин М.* Космогония и ритуал. Москва: Радикс, 1993. 337 с.
8. *Забужко О.* Notre Dame d'Ukraine: Українка в конфлікті міфологій. Київ: Факт, 2007. 638 с.
9. *Костенко Л.* Геній в умовах заблокованої культури // Літературна Україна. 1991. 26 вересня. С. 3.
10. *Крымский С., Парахонский В.* Эпистемология культуры. Киев: Наукова думка, 1993. 216 с.
11. *Мейзерська Т.* Християнство і міф в типологічних концепціях Лесі Українки і Фрідріха Ніцше // Науковий вісник Ужгородського університету. Серія: Філологія. Соціальні комунікації. 2013. Вип. 1. С. 106—109.
12. *Моклиця М.* Психоаналітичний наратив у драмі Лесі Українки «Камінний господар» // Окриленість словом: збірник наукових праць на пошану професора Степана Хороба / відп. ред., упорядн. Р. Піхманець. Івано-Франківськ: Місто НВ, 2019. С. 50—61.
13. *Ненадкевич Є.* Українська версія світової теми про дон Жуана в історично-літературній перспективі // *Українка Леся.* Твори. У 12 т. Т. XI. Драми / за загальною редакцією Б. Якубського. Нью-Йорк: Тищенко & Білоус, Видавнича спілка, 1954. С. 7—42.
14. *Ницше Ф.* Рождение трагедии из духа музыки // *Ницше Ф.* Сочинения: В 2 т. Т. 1. Москва: Мысль, 1990. С. 57—157.
15. *Пахльовська О.* Україна: Шлях до Європи... через Константинополь // Сучасність. 1994. № 2. С. 101—116.
16. *Розумний Я.* Українськість Дон Жуана в «Камінному господарі» // Дивослово. 1995. № 2. С. 54—56.
17. Спогади про Лесю Українку / упор. А. Костенко. Київ: Радянський письменник, 1963. 519 с.
18. *Турган О.* Засвоєння традицій античної трагедії в драматургії Лесі Українки // Окриленість словом: збірник наукових праць на пошану професора Степана Хороба / відп. ред., упорядн. Р. Піхманець. Івано-Франківськ: Місто НВ, 2019. С. 62-70.
19. *Турган О., Гребенюк Т.* Універсальні категорії в системі літературного твору (модерністська та постмодерна світоглядно-художні парадигми). Запоріжжя: Просвіта, 2008. 292 с.
20. *Українка Леся.* Зібрання творів: У 12 т. Київ: Наукова думка, 1975—1979.
21. *Фрай Н.* Архетипний аналіз: теорія мітів // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. Львів: Літопис, 1996. С. 109—135.
22. *Хейзинга Й.* Homo ludens. Москва: Прогресс, 1992. 464 с.
23. *Чижевський Д. І.* Культурно-історичні епохи / з передмовою О. В. Яся // Український історичний журнал. 2017. № 2. С. 183—203.
24. *Шерех Юрій.* Театр Лесі Українки чи Леся Українка в театрі? // *Шерех Юрій.* Пороги і Запоріжжя. Література. Мистецтво. Ідеології. У 3 т. Т. 1. Харків: Фоліо, 1998. С. 370—389.
25. *Шпенглер О.* Закат Европы. В 2 т. Т. 1. Образ и действительность. Новосибирск: Наука, 1993. 593 с.

26. Karpiak R. Don Juan: A Universal Theme in Ukrainian Drama // Canadian Slavonic Papers. 1982. Vol. 24. № 1. P. 25—31. doi.org/10.1080/00085006.1982.11091689
27. Kryś S. A Comparative Feminist Reading of Lesia Ukrainka's and Henrik Ibsen's Dramas // Canadian Review of Comparative Literature. 2007. № Vol. 34. № 4. P. 389—409.

Отримано 10 червня 2021 р.

## REFERENCES

1. Averintsev, S. (1984). Antychnyi ritoricheskyi ideal i kultura Vozrozhdeniia. In *Antichnoe nasledie v kulture Vozrozhdeniia* (pp. 142—154). Moscow: Nauka. [in Russian]
2. Biletskyi, O. (1960). Antychna drama Lesi Ukrainky (“Kassandra”). In O. Biletskyi, *Vid davnyny do suchasnosti: zbirnyk prats z pytan ukraïnskoï literatury*. Kyiv: Derzhavne vydavnytstvo khudozhnoi literatury (Vols. 1—2, Vol. 2; pp. 358—380). [in Ukrainian]
3. Veselovskii, A. (1940). *Istoricheskaia poetika*. Leningrad: Khudozhestvennaia literatura. [in Russian]
4. Herchanivska, P. E. (2015). *Kulturolohiia: terminolohichni slovnyk*. Kyiv: Natsionalna akademiia kerivnykh kadrov kultury i mystetstv. [in Ukrainian]
5. Hrushevskiy, M. (2008). Pamiati Lesi Ukrainky. In M. Hrushevskiy, *Tvory* (Vols. 1—50, Vol. 11; p. 328). Lviv: Svit. [in Ukrainian]
6. Drai-Khmara, M. (2002). Boiarynia. In M. Drai-Khmara, *Literaturno-naukova spadshchyna* (pp. 207—218). Kyiv: Naukova dumka. [in Ukrainian]
7. Evzlin, M. (1993). *Kosmogoniia i ritual*. Moscow: Radiks. [in Russian]
8. Zabuzhko, O. (2007). *Notre Dame d'Ukraine: Ukrainka v konflikti mifolohii*. Kyiv: Fakt. [in Ukrainian]
9. Kostenko, L. (1991, September 26). Henii v umovakh zablokovanoi kultury. *Literaturna Ukraina*, 3. [in Ukrainian]
10. Krymskii, S., & Parakhonskii, V. (1993). *Epistemologiia kultury*. Kyiv: Naukova dumka. [in Russian]
11. Meizerska, T. (2013). Khrystianstvo i mif v typolohichnykh kontseptsiiakh Lesi Ukrainky i Fridrikha Nitsche. In *Naukovyi visnyk Uzhhorodskoho universytetu. Seriia: Filolohiia. Sotsialni komunikatsii, 1*, 106—109. [in Ukrainian]
12. Moklytsia, M. (2019). Psykhoanalitichni naratyv u dramy Lesi Ukrainky “Kaminnyi gospodar”. In R. Pikhmanets (Ed.), *Okrylenist slovom: zbirnyk naukovykh prats na poshanu profesora Stepana Khoroba* (pp. 50—61). Ivano-Frankivsk: Misto NV. [in Ukrainian]
13. Nenadkevych, Ye. (1954). Ukrainska versiia svitovoi temy pro don Zhuana v istorychno-literaturnii perspektyvi. In Lesia Ukrainka, *Tvory* (B. Yakubskiy, Ed.; Vols. 1—12, Vol. 11; pp. 7—42). New York: Tyshchenko & Bilous, Vydavnycha spilka. [in Ukrainian]
14. Nietzsche, F. (1990). Rozhdenie tragedii iz dukha muzyki (Trans.). In F. Nietzsche, *Sochineniia* (Vols. 1—2, Vol. 1; pp. 57—157). Moscow: Mysl. [in Russian]
15. Pakhlovska, O. (1994). Ukraina: Shliakh do Yevropy... cherez Konstantynopol. *Suchasnist*, 2, 101—116. [in Ukrainian]
16. Rozumnyi, Ya. (1995). Ukrainskist Don Zhuana v “Kaminnomu gospodar”i. *Dyvoslovo*, 2, 54—56. [in Ukrainian]
17. Kostenko, A. (Ed.). *Spohady pro Lesiu Ukrainku*. (1963). Kyiv: Radianskyi pysmennyk. [in Ukrainian]
18. Turhan, O. (2019). Zasvoiennia tradytsii antychnoi trahedii v dramaturhii Lesi Ukrainky. In R. Pikhmanets (Ed.), *Okrylenist slovom: zbirnyk naukovykh prats na poshanu profesora Stepana Khoroba* (pp. 62—70). Ivano-Frankivsk: Misto NV. [in Ukrainian]
19. Turhan, O., & Hrebenuk, T. (2008). *Universalni katehorii v systemi literaturnoho tvoriv (modernistska ta postmoderna svitohliadno-khudozhni paradybmy)*. Zaporizhzhia: Prosvita. [in Ukrainian]
20. Ukrainka, Lesia. (1975—1979). *Zibrannia tvoriv* (Vols. 1—12). Kyiv: Naukova dumka. [in Ukrainian]

21. Frye, N. (1996). Arkhetypnyi analiz: teoriia mitiv (Trans.). In *Antolohiia svitovoi literaturno-krytychnoi dumky XX st.* (pp. 109—135). Lviv: Litopys. [in Ukrainian]
22. Huizinga, J. (1992). *Homo ludens* (Trans.) Moscow: Progress. [in Russian]
23. Chyzhevskiy, D. I. (2017). Kulturno-istorychni epokhy. *Ukrainskyi istorychnyi zhurnal*, 2, 183—203. [in Ukrainian]
24. Sherekh, Yurii. (1998). Teatr Lesi Ukrainky chy Lesia Ukrainka v teatri? In Yurii Sherekh, *Porohy i zaporizhzhia. Literatura. Mystetstvo. Ideolohii* (Vols. 1—3, Vol. 1; pp. 370—389). Kharkiv: Folio. [in Ukrainian]
25. Spengler, O. (1993). *Zakat Evropy* (Trans.). (Vols. 1—2, Vol. 1). Novosibirsk: Nauka. [in Russian]
26. Karpiak, R. (1982). Don Juan: A Universal Theme in Ukrainian Drama. *Canadian Slavonic Papers*, 24(1), 25—31. doi.org/10.1080/00085006.1982.11091689
27. Kryś, S. (2007). A Comparative Feminist Reading of Lesia Ukrainka's and Henrik Ibsen's Dramas. *Canadian Review of Comparative Literature*, 34(4), 389—409.

Received 10 June 2021

*Olha TURHAN*, doctor of philology, professor  
Zaporizhzhia State Medical University  
26 Maiakovskiy avenue, Zaporizhzhia, 69035  
e-mail: turgan\_olga@ukr.net  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6504-8759>

#### CULTURAL EPOCHS AS TEXT IN LESIA UKRAINKA'S DRAMAS

Based on Lesia Ukrainka's dramas "Iphigenia in Tavrída", "Cassandra", "The Orgy", "Ruphin and Priscilla", and "The Stone Master", the paper highlights peculiarities of cultural and historical codes of the Antiquity and the Middle Ages in the writer's works as well as literary manifestation of the world-view features of European and Ukrainian Modernism in the antique and medieval images and motifs.

Lesia Ukrainka reconsidered the heritage of archaic and late Antiquity, Hellenistic period, Galilee at the time of Jesus, Early Christianity, and Medieval Spain. Each of these epochs has its own dichotomy of social and biological phenomena, parameters of the world model, and dominant fundamental points.

Lesia Ukrainka's dramas transform the material of various cultural epochs, providing polysemantic images that transfer the cosmos of a certain period into the neo-romantic and neo-classical system of images and symbols. In the dramas, the writer raised the issues recurrent in her works, such as love and sacrifice; beauty and ugliness; prophet, artist and 'revolt of the masses'; reality and dream; good and evil; truth and benefit; nostalgia for chivalry; nostalgia for the Absolute; psychological and moral freedom and violence; spirit, soul, and body; spiritual nobility and the rule of brutes; nature and culture, etc.

Numerous issues and characters, multifunctional ontological, cultural, and historical phenomena, cultural codes, symbols, and mythologems acquire an existential meaning in the author's dramas fitting not only into various cultural contexts but also into the modern reconsideration of mythopoetics.

**Keywords:** text, world model, universals, cultural code, symbol, mythologem.