

Міністерство освіти і науки України  
Національний університет «Острозька академія»  
Навчально-науковий центр заочно-дистанційного навчання  
Гуманітарний факультет  
Кафедра української мови і літератури

Кваліфікаційна робота  
на здобуття освітнього ступеня магістра  
на тему «Художній простір Лесі Українки та Івана Труша  
у контексті інтермедіальності»

Виконала студентка VI курсу, групи ЗМУФ-61  
галузі знань 03 Гуманітарні науки  
спеціальності 035 Філологія  
спеціалізації 035. 01 «Українська мова та література»  
освітньо-професійної програми  
«Українська мова та література»  
Кричильська Олена Анатоліївна

Керівниця – докторка філологічних наук,  
професорка кафедри української мови та  
літератури  
Національного університету  
«Острозька академія»  
Кочерга Світлана Олексіївна  
Рецензент – доктор філологічних наук,  
професор кафедри теорії та історії світової  
літератури  
Рівненського державного  
гуманітарного університету  
Васильєв Євгеній Михайлович

Острог, 2020

## ЗМІСТ

<b>ВСТУП.....</b>	<b>3</b>
<b>РОЗДІЛ 1</b>	
<b>МИСТЕЦЬКІ ПЕРЕХРЕСТЯ: ТЕОРЕТИЧНІ ТА БІОГРАФІЧНІ</b>	
<b>АСПЕКТИ .....</b>	<b>7</b>
1.1 Інтермедіальне зіставлення інструментарію живопису та літератури ..	7
1.2 Леся Українка та Іван Труш як визначні українські митці у контексті модерної доби .....	15
<b>РОЗДІЛ 2</b>	
<b>ТОПОГРАФІЧНА ПОЕТИКА У ТВОРЧІЙ СПАДЩИНІ ІВАНА</b>	
<b>ТРУША ТА ЛЕСІ УКРАЇНКИ.....</b>	<b>26</b>
2.1 Мала батьківщина: візуальні та вербальні образи .....	26
2.2 Суголосья кримських мотивів у доробку Лесі Українки та Івана Труша .....	37
2.3 Італійські враження та їх відображення в живописі і літературі .....	45
2.4 Єгипетські цикли в творчому доробку митців.....	55
<b>РОЗДІЛ 3</b>	
<b>КОЛІЗІЯ ДРАМИ «ОРГІЯ» ЛЕСІ УКРАЇНКИ: «СЛІД» ІВАНА</b>	
<b>ТРУША.....</b>	<b>64</b>
3.1 Конфлікт письменниці та художника як прототекст драми «Оргія». .	64
3.2 Проблема екзистенційного вибору митця у творі .....	69
<b>ВИСНОВКИ .....</b>	<b>81</b>
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....</b>	<b>86</b>

## ВСТУП

**Актуальність дослідження.** Майстер пейзажу Іван Труш та письменниця Леся Українка належать до визначних українських митців, які репрезентують здобутки доби раннього модернізму, в межах якого вони намагалися всебічно розкрити різні грані основ людського буття. Обидвоє авторів реалізовували свою творчість у різних жанрах. Іванові Трушеві рівною мірою були цікаві портрет, пейзаж, жанрові картини, і в кожному з цих напрямків він залишив значні надбання. Своєю чергою Леся Українка розпочала свою літературну діяльність як поетеса, але згодом іманентним для неї жанром стала драматична поема, хоч разом з тим вона проявила себе як прозаїк, перекладач, критик, публіцист. Обом було притаманне тяжіння до мандрів, завдяки яким змінювалася картина світу галичанина і волинянки. Прикметно, що їхні мандри в південні, екзотичні краї відбувалися приблизно в той самий час, а відтак очевидним є перегук тем, мотивів та особливостей їхнього втілення в твори, які народились внаслідок подорожей. Зокрема дотичними були їхні маршрути в Криму, Італії, Єгипті.

Перетиналися і життєві дороги Івана Труша і Лесі Українки, для яких в молоді роки авторитетним ідейним наставником був мислитель і громадський діяч Михайло Драгоманов. Згодом Іван Труш увійшов у родину Драгоманових-Косачів, одружившись з двоюрідною сестрою Лесі Українки Аріадною Драгомановою. Знаковим у спілкуванні молодих людей слід вважати роботу над портретом письменниці, який Іван Труш здійснив на замовлення товариства ім. Т. Шевченка у Львові, і нині ця робота вважається чи не найкращою в іконографії Лесі Українки. Період роботи над портретом зблизив, але водночас він став причиною кризи стосунків, що послужило поштовхом до створення відомої драми «Оргія» Лесі Українки.

Попри очевидне суголосся творчості обох митців, у порівняльному аспекті досі науковці не студіювали їхню спадщину. Першим побачив паралелі та перетини у їхніх долях дослідник Олександр Рисак. Нині, у зв'язку з інтенсифікацією інтермедіальних досліджень вважаємо актуальним вивчити у вказаному ключі доробок двох національних геніїв. Варто наголосити, що інтерес до порівняння можливостей літератури і пластичних мистецтв відомий ще з часів античності. Свій внесок у цей поступ зробили доба середньовіччя та епоха Ренесансу. Зазвичай теоретичні постулати народжувалися у процесі дослідження конкретних творів. Наприклад, свого часу Іван Франко комплексно досліджував візуальні особливості творів Тараса Шевченка, його музичні образи у роботі «Із секретів поетичної творчості». Однак закладена Франком традиція осмислення інтермедіальних особливостей художньої творчості українських письменників почала відновлюватися лише в кінці ХХ – початку ХХІ століття, коли в українській гуманітаристиці почали заповнюватися методологічні прогалини, що були зумовлені ідеологічними обмеженнями в середині ХХ століття. Зіставлення прийомів письменника і художника – важливий напрямок інтермедіальних студій, який в Україні перебуває на початковому етапі.

**Об'єктом дослідження** є літературно-мистецькі зв'язки Лесі Українки та Івана Труша на різних рівнях їхнього проявлення в біографії та змістоформі художніх творів.

**Предмет дослідження** – сюжети, мотиви, художні засоби та прийоми у доробку митців, які засвідчують суголосся шукань; вплив особистих контактів на творчість.

**Метою** дослідження є зіставлення особливостей естетики художньої парадигми та світоглядних пріоритетів Лесі Українки та Івана Труша.

Відповідно до поставленої мети визначено такі **завдання роботи**:

- визначити історичні витоки та специфіку інтермедіальних досліджень;

- з'ясувати культурно-історичні передумови, які вплинули на становлення провідного модерного модусу в творчості Лесі Українки та Івана Труша;
- порівняти світоглядні та морально-етичні системи митців;
- розкрити особливості концептуальної репрезентації в доробку митців локусу «малої батьківщини», кримського, італійського та єгипетського топосів;
- довести та конкретизувати наявність в драмі «Оргія» проєкцій кульмінаційного конфлікту Лесі Українки та Івана Труша.

**Теоретико-методологічна основа роботи.** Основою для дослідження мистецької спадщини Лесі Українки та Івана Труша стали фундаментальні праці, присвячені творчості Івана Труша (Г. Кондаурової, Ю. Ямаша, В. Кухаря) та Лесі Українки (В. Агеєвої, С. Кочерги, Л. Демської-Будзуляк, Л. Масенко, Ю. Левчук та ін.)

Теоретичним підґрунтям для аргументованого зіставлення поезії та малярства стали напрацювання вчених-компаративістів Д. Наливайка, В. Будного, М. Ільницького, а також роботи літературознавців, які безпосередньо вивчають інтермедіальні особливості українського письменства, насамперед монографія Н. Мочернюк «Українська література 20-30-х років ХХ століття у взаємодії з образотворчим мистецтвом: інтермедіальний дискурс», В. Фесенко «Література і живопис: інтермедіальний дискурс» та ін.

**Методи дослідження:** беручи до уваги важливість висвітлення міжмистецьких зв'язків представників двох видів мистецтва, у роботі використано *історико-культурний та порівняльний методи, інтермедіальний та екзистенціальний аналізи, геопоетичний підхід*. Залучено також елементи *біографічного, міфологічного, психологічного* методів, оскільки тема зумовлювала звертання до міждисциплінарної методології.

**Наукова новизна дослідження.** Вперше в інтермедіальному дослідженні запропоновано осмислення перетинів та перегуків у творчій біографії та тематико-стильовій палітрі визначних митців модерної доби, що працювали в різних мистецьких галузях.

**Практичне значення одержаних результатів.** Результати роботи можуть бути використаними при підготовці лекційних курсів та практичних занять з таких дисциплін, як «Компаративістика», «Теорія літератури», «Інтермедіальні студії в сучасному літературознавстві». Окремі фрагменти дослідження можна застосовувати при ознайомленні з творчістю українських митців у процесі вивчення культурологічних курсів у вищій та загальноосвітній школах.

**Апробація результатів дослідження.** Окремі аспекти магістерського дослідження були виголошені в доповіді під час наукової викладацько-студентської конференції «Дні науки» (м. Острог 2020), опублікована в студентському науковому збірнику стаття «Біблійні сюжети в творчості Лесі Українки».

**Структура роботи.** Кваліфікаційна робота складається зі вступу, трьох розділів, висновків та списку використаних джерел. Загальний обсяг роботи – 93 сторінок, з них 77 сторінок – основного тексту.

## РОЗДІЛ 1

### МИСТЕЦЬКІ ПЕРЕХРЕСТЯ: ТЕОРЕТИЧНІ ТА БІОГРАФІЧНІ АСПЕКТИ

#### 1.1 Інтермедіальне зіставлення інструментарію живопису та літератури

Упродовж останніх десятиліть у літературознавстві поступово утвердився інтермедіальний аналіз як різновид інтертекстуального підходу до вивчення тексту. Втім, горизонти інтермедіальності у певному ракурсі значно ширші, позаяк йдеться про міжмистецьку комунікацію, перегуки, перезрестя. Нині не викликає сумніву теза про спільні тенденції у розвою різних мистецтв, не зважаючи, що кожне з них має свою історію, власних авторитетів. Однак історична доба, відкритість мистецьких образів сприяють взаємопроникненню ідей, тенденцій, підживлення інноваціями з різних сфер, що особливо помітно з висоти часу.

Останні десять років пріоритетним у дослідженнях науковців слід вважати рецепцію літератури та живопису у їхньому взаємозв'язку. На думку дослідниці Наталії Мочернюк, зіставлення літератури й пластичних мистецтв почалося вже з античності, тож видається, що словник наукових дефініцій, що описував взаємозв'язок цих мистецтв, виник й еволюціонував разом з поступом мистецтва, в ході історико-культурного процесу. Відомо, що ще за античних часів помітними були творчі особистості, котрим був притаманний різносторонній хист. Михайло Остоверха зауважує: «Ось у старовинних греків був Солон, 640 – 559 до Христа, він же не лише елегійний поет, а й атенський законодавець, і закони його були суворі і справедливі. Тимотей із Мілету, 447 – 257 до Христа, був музика і поет» [58, с. 73].

Якщо брати до уваги пряме поєднання поезії та живопису, то давнину для тогочасних мислителів важило більше окреслити своєрідності мистецької мови. Більше того, як це не парадоксально звучить, в античності поезія й малярство не вважалися мистецтвами взагалі. Підтвердженням цього є слова польського філософа Володимира Татаркевича, який зазначав, що «греко-римська старожитня доба знала щонайменше сім класифікацій мистецтв», та «жоден із поділів не вирізняв красних мистецтв» [67, с. 53].

Проте, не зважаючи на упередженість античності щодо мистецтва, воно виробляло свої русла розвою, які мали своє перетини. Як зазначає Наталія Мочернюк, «думку про те, що поезія – це «ословлене малярство», а малярство – це «німа поезія», Плутарх приписує грецькому поетові Симонідові Кеоському (556 – 468 до н.е.), якого Лессінг називає «грецьким Вольтером». Ось ця ідея взаємодоповнення і лягає в основу творчих інтенцій майбутніх художників-письменників: «німота» живопису прагне компенсації у вербальному вираженні» [50, с. 30]. Своєю чергою римський поет Горацій у трактаті «Послання до Пізонів» викладає більш глибокі думки, засвідчуючи рецепцію цього феномену, неодноразово проводить паралель між живописом та пластичними мистецтвами і словесною поезією. В своєму творі, зверненому до синів Луція Пізона, Горацій наголошує: «Те, що сприймається вухом, повільніше і слабше хвилює, ніж очевидне, побачене, те, що глядач переймає без посередника, сам». [10, с. 219].

Новим етапом осмислення проінтермедіальності стає середньовічна епоха. «Серед вільних і механічних мистецтв, визначених у Середньовіччі, – вказує Наталія Мочернюк, – знову ж таки не знайшлося місця ні для поезії, ні для малярства». Проте якраз тоді не поодинокими були випадки творчої самореалізації різнопланових особистостей, які не лише опанували ремеслом двох мистецтв, але й трьох, чотирьох, до них слід додати також і успіхи в науковій сфері. Особливо характерні такі прецеденти народам Сходу. Як вказує історик Ніна Дмитрієва, на відміну від Європи, у



Середньовічному Китаї значно частіше багато майстрів пензля виступали одночасно й майстрами пера [16, с. 11].

Епоха Відродження принесла плоди в напрямку довгоочікуваного теоретичного розмежування між красними мистецтвами та наукою. Окрім того, ця доба репрезентує справжній вибух унікальних талантів. Прикметно, що науковці також актуалізують дослідження явищ інтермедіальності. Фундаментом нових поглядів залишались визначні давньогрецькі мислителі, інтерес до яких засвідчує популярність італійського перекладу трактату «Поетики» Арістотеля, котрий в основному був зосереджений на теорії синтетичного мистецтва драми.

Як відомо, в епоху Відродження живопис поступово стає основним серед усіх видів мистецтв, хоча раніше ця першість віддавалась скульптурі. Порівняння поезії та малярства стає запитуваним та знайшло неабиякого поширення серед тогочасної еліти. Енеа Сільвіо Пікколоміні або Пій II (римський папа) констатував, що ці мистецтва однаково потребують хисту, водночас розквіт одного з мистецтв супроводжується й розквітом іншого [60, с. 66]. Титан епохи Відродження Леонардо да Вінчі у відомій праці «Суперечки живописця з поетом, музикантом і скульптором» порівнює мистецький інструментарій, хоча все ж виразно виступає апологетом живопису, вказуючи: «І якщо малярі не описали його і не звели до науки, то це не вина малярства, і воно не стане менш шляхетним від того, що лише деякі малярі є й професійними літераторами, оскільки життя їхнього бракне навчитися цьому» [7, с. 29].

Численні дослідження пізнішого часу довели, що будь-яка епоха багата на приклади дружніх контактів між малярами й літераторами, і поступово цей взаємозв'язок все глибше осмислюється з акцентом на тому, що обмін творчою енергією, усвідомлений і неусвідомлений, що відбувається під впливом віянь епохи, збагачує творче мислення представників різних мистецтв. «Він добре вчинить, якщо буде знаходити

задоволення у спілкуванні з поетами й ораторами» [2, с. 85], – слушна порада майстрів прадавньої доби, що фокусує увагу на продуктивність обміну думками митців, що належать до різних видів образотворчості.

Епоха Ренесансу запропонувала свої ракурси, дещо відмінні від Ренесансу. Панівною стає думка, що досконалою формою мистецтва є поезія, натомість живопису не підвладний універсум, йому слід брати приклад з вербального синтезу. Цю особливість фіксує, зокрема, філософ і культуролог Мойсей Каган : «У новій історико-культурній ситуації ренесансна ідея верховної цінності образотворчого мистецтва поступилася місцем іншому погляду, згідно з яким ідеальною моделлю мистецтва є поезія, а живопису слід брати з неї приклад, слід уподібнюватися поезії» [26, с. 30].

В естетиці питання поєднання живопису та поезії поступово стає першорядним, над ним задумується і самі художники, і мислителі, що роблять вагомі узагальнення. Цінність та характерність поезії та малярства розглядають як окремо, так і в сукупності. Справжньою віхою в цьому напрямку стала праця теоретика мистецтва та літературного критика Лессінга «Лаокоон, або Про межі живопису і поезії» (1766), яка тривалий час вважалася чи не вершиною естетичних умовиводів. Нині прийнято вважати, що автор названого трактату обґрунтував межі і функції живопису та поезії, спираючись на особистий онтологічний критерій поділу, згідно з яким визначальністю наділялися матеріальні носії образів. Готгольд Ефраїм Лесинг стверджував, що «живопис використовує засоби і знаки, взяті у просторі, поезія – роздільні звуки, взяті в часі, а тому предмет живопису – тіла, а предметом поезії є події» [40, с. 159–160].

Однак виважена позиція філософа викликала спротив. Упродовж століття митці митці та науковці засвідчували спротив, намагаючись спростувати «усталені твердження» Лесинга. Його засадничий висновок все-таки був доволі переконливий: «Отже, залишаємося при такій zasadі: часова

послідовність – царина поетова, а просторова – царина малярева» [40, с. 174]. Лише пізніше польський філософ Роман Інгарден пояснив категоричність авторитетного мислителя: «Лесинг не міг знати пізнішого розвитку літератури й передбачити подальшу долю живопису, графіки, скульптури і виникнення нових видів мистецтв», пояснюючи своїм твердженням те, що мислення Лесинга було типовим для того історичного періоду. [24, с. 261].

Зауважмо, що праця «Лаокоон, або Про межі живопису і поезії» німецького критика цілеспрямовано возвеличує поезію, маргіналізуючи малярство, він вважав вербальне мистецтво більш духовним, а відтак йому доступна вища краса, глибинна, яку ніколи не осягне живопис, що фіксує передусім зовнішні прояви краси. Можна припустити, що така настанова зумовила численні спроби художників реалізувати себе в поезії, яка нібито мала значно ширші можливості. Прикладом останнього можуть служити сонети Мікеланджело, часто незакінчені, в яких він зазвичай міркує про природу мистецтва, втілення задуму.

Романтики проявили більше схильність до експериментів з літературними жанрами та родами, вони піддали критиці твердження Лесинга, демонстративно не бажаючи канонізувати нормативне мистецтво, захищаючи свободу самовияву. Послідовники романтизму проголошували єдність мистецтв, неділимість його видів, заперечували чіткі правила та кордони, які нав'язувала попередня доба. Німецький поет Фрідріх Шлегель запевняв: «Твори великих поетів нерідко дихають духом іншого мистецтва. Чи не так і в живописі? Хіба Мікеланджело не пише до певної міри, як скульптор, Рафаель – як зодчий, Корреджо – як музикант? І, звісно, від цього вони не меншою мірою живописці, ніж Тиціан, який був живописцем і тільки» [86, с. 309]. Натомість філософ Шеллінг продовжував захищати унікальність поезії, власне, самоцінність мови, яка для нього видається найвитонченішим мистецьким твором. Він стверджував: «Образотворче

мистецтво є лише померле слово, але все-таки слово, все-таки мовлення, і чим повніше воно вмирає, піднімаючись усе вище впритул до звука, скам'янілого на устах Ніубей, тим вище свого роду образотворче мистецтво, тоді як, навпаки, на нижчій сходині, у музиці, занурене в смерть живе слово, сказане в кінцевому, чується ще в звуці» [85, с. 186]. Однак не варто шукати особливого протиріччя в таких позиціях. Скажімо, Фрідріх Шлегель ніби вторить думці Шеллінга, заявляючи: «Мистецтво – це матеріальна поезія в звуці, кольорі чи слові» [86, с. 435]. Він також високо підносить вербальне образотворення, що підтверджує такий його висновок: «Єдине істинно чисте мистецтво без запозиченої сили і чужої допомоги – поезія» [86, с. 146].

Епоха романтизму також підтримувала культ багапланової обдарованості. Як зазначає Наталія Мочернюк, «Романтики вважали митця унікальною особистістю, вбачаючи у творчій діяльності прояв духовних сил людини» [50, с. 38]. Представники романтизму чимало уваги приділяли наміру вибудувати власну ієрархію мистецького хисту: «Талант, на думку романтиків, більшою мірою заснований на технічному вмінні, навичку; геній – на безпосередньому творчому самовираженні. Таланту властиве повторення старого; генію створення нового. Талант творить окремі нові явища в межах певного роду; геній – нові роди явищ. Талантом володіє той, хто може творити; геніальністю той, хто не може не творити. Поняття таланту передусім характеризує професійну належність митця до своєї діяльності; генія – універсальність його творчої здібності. Талант і геній, відповідно, також відрізняються між собою не лише кількісно, а й якісно. Геній – вища міра художньої обдарованості» [6, с. 177]. Не випадково власне в період романтизму була проголошена ідея *Gesameltkunstwerk* (геніального твору мистецтва), яку обґрунтував видатний німецький композитор Ріхард Вагнер. Варто підкреслити інтермедіальний чинник формування зразкового твору. За Вагнером, «великий універсальний твір мистецтва повинен включити в себе всі види мистецтва, використовуючи

кожен вид лише як засіб і знищуючи його в ім'я досягнення загальної мети – безпосереднього і безумовного зображення досконалої людської природи» [5, с. 159].

У XIX – XX століття примножується число змістовних класифікацій, які не допомагали сповна досягнути зв'язок між різними мистецькими локаціями, сприяли розвитку літературознавства в руслі, що згодом оприявниться як інтермедіальні студії. А вже у другій половині XX століття міжмистецька проблематика стає предметом вивчення у багатьох працях, розвідках, кількість яких повсякчас збільшується. Національні інтермедіальні досягнення завдячують імпульсу, отриманому ще від Івана Франка, на межі століть. 1898 року він узагальнив свої міркування з приводу інтермедіальних дискусій попередніх століть у відомому, нині вже хрестоматійному, трактаті «Із секретів поетичної творчості». Трактат складається з двох розділів: «Поезія і музика» та «Поезія і малярство». Згідно з концепцією українського мислителя, поезія та живопис об'єднані однією ціллю – зафіксувати якісь моменти життя. Поезія спонукає читача до інтелектуальної аналітики, музика більше впливає на емоції, настрої слухача, але витoki цих двох мистецтв сягають одного джерела, оскільки первісна поезія була і співом, і оповіданням

Варто підкреслити, що Іван Франко приділяє значну увагу питанню взаємодії мистецтв, яке важко вирішити остаточно. Український мислитель виокремив спільні та відмінні риси літератури й живопису та дійшов такого висновку: «...малярство апелює тільки до зору людини, а поезія – до зору і слуху, викликаючи створення образів у нашій душі, зливаючись у гармонійну цілість» [83, с. 105].

Мусимо констатувати, що вагомість цієї праці була оцінена тільки наступними поколіннями. Свій шлях до інтемедіальних студій проклало і порівняльне літературознавство. У цій сфері слід віддати належне Дмитрові Наливайко, відомому українському компаративісту, який послідовно

виводив актуальні проблеми на міжмистецький діалог. Він стверджував, що в межах розвитку нової галузі знань досить швидко «з усією ясністю було поставлене питання про порівняльне вивчення літератури і мистецтва як складову літературної компаративістики, яке поступово збагачується солідними концептуальними твердженнями» [53, с. 16]. Проте тільки в часи незалежності України студії перетину літератури з іншими мистецтвами отримали чимало прихильників, що дозволяє говорити про створення національної школи інтермедіальності. Її лідером і нині залишається Дмитро Наливайко, який стверджує, що «література й теорія мистецтв, *correspondance des arts* і література, взаємовідповідність стилів літератури та інших мистецтв і особливо проблема перекодування літературних текстів на художню метамову інших мистецтв і зворотне перекодування художньої метамови інших мистецтв на метамову літератури, що є нині ... центральною проблемою вивчення взаємодії літератури з іншими мистецтвами» [53, с. 19].

Свій внесок у розвиток інтермедіальність зробили львівські компаративісти Василь Будний та Микола Ільницький. Вони окреслюють інтермедіальність, як «внутрішньотекстову взаємодію у літературному творі семіотичних кодів різних мистецтв і як взаємодію семіотичних кодів різних мистецтв у мультимедійному просторі культури» [23, с.277]. Безперечно, царина живопису – лінія, колір (фарба), світло. Натомість література оперує словом, але його можливості універсальні, тому вербально також можна передати об'єкт, його контури, колір та відтінки. Відтак і живопис, і література здатні відтворювати довкілля, наповнювати його сенсами, наділяти емоційною аурую і, зрозуміло, в цих картинах та к чи так проявляються загальноестетичні концепції доби, у випадку Лесі Українки та Івана Труша – модернізму.

До низки праць XXI століття, в яких висвітлюється взаємодія двох мистецтв, слід віднести посібник української літературознавиці Валентини

Фесенко «Література і живопис: інтермедіальний дискурс» (2014) [505]. Значним кроком в осмисленні проблеми стала книга «Екфразис: Вербальні образи мистецтва». Широкий резонанс отримала монографія докторки філологічних наук Лесі Генералюк «Універсалізм Шевченка: Взаємодія літератури і мистецтва» (2008) [9], в якій досліджено співзвучність літературних і малярських шукань Кобзаря. Як слушно зазначає Наталія Мочернюк, «компаративістика розширює спектр своєї “дії”, намагаючись проблематизувати суто літературні питання в широкому мистецтвознавчому контексті. А проблеми міжвидової взаємодії, а зокрема художньої реалізації зв'язків літератури та образотворчого мистецтва, осмислювалися на матеріалі творчості різних письменників у студіях як компаративістичних, так і з історії літератури» [50, с.44].

Отже, проблематика взаємодії живопису і літератури є актуальною в сучасній гуманітаристиці, питання інтермедіальності на прикладі творчої діяльності багатьох українських митців порушено у низці праць. Однак досі не приділено достатньо уваги діалогу в мистецтві Лесі Українки та Івана Труша, що є об'єктом нашого осмислення.

## **1.2 Леся Українка та Іван Труш як визначні українські митці у контексті модерної доби**

Життя і діяльність визначного українського художника Івана Труша художника тісно пов'язане з його малою Батьківщиною, рідними серцю західноукраїнськими теренами. Саме тут він став не тільки відомим малярем, що відзначався схильністю до імпресіоністичного письма, але й Митцем з великої літери, котрий завдяки оригінальності свого стилю став рушієм нових пошуків у живописі, заклав основи нового продуктивного періоду в образотворчому мистецтві України й зокрема Галичини. Разом з тим художник проявив себе як критик і мистецтвознавець, до міркувань

якого прислухалася творча спільнота та шанувальники живопису, великим патріотом рідного краю, лідером світоглядного поступу сучасників.

Іван Іванович Труш народився на Львівщині в родині незаможного селянина. Батько його володів клаптиком землі, на якому потрібно було важко працювати. Проте, навіть це убоге господарство не могло забезпечити елементарні потреби родини. Окрім Івана, в сім'ї було ще двоє дітей, яким також сім'я хотіла дати освіту, дати шанс на майбутнє. Дитинство майбутнього митця, як бачимо, має чимало спільного з дитинством Василя Стефаника, який також піднявся до творчої самореалізації попри те, що родом був з периферії і, здавалось, повинен би успадкувати землю і спосіб життя родини. Відомо, що батько Івана Труша з метою поліпшити матеріальний стан родини, шукав додаткового заробітку. Поступово він почав заробляти на хліб кравецьким ремеслом, яке заповонило його можливістю виявити свій креатив. Відтак батько з часом сповна віддався цій артистичній професії.

Попри інтенсивну роботу, яка забирала весь час батька, він знаходив можливості спілкуванню з сином Іваном, дбав про розвиток його інтелектуальних і творчих задатків. У цьому йому допомагала обізнаність фольклорними набутками українського народу. Отож Іван з раннього дитинства наслухався безліч оповідей, захоплювався казками, легендами, переказами, а з часом відкрив для себе і здобутки українського письменства, яке слушно вважають виразником національної ментальності .

З перших років навчання у хлопчика відзначили неабиякий хист до малювання, і його самого надихала можливість самовиражатися за допомогою ліній і фарби. Після закінчення початкової освіти, Іван Труш реалізував амбітні мрії продовжити навчання. Він успішно склав вступні іспити і 1881 року отримав честь стати гімназистом. Наступний етап його зростання був пов'язаний з Бродівською гімназією на Львівщині.



Попри матеріальні проблеми й труднощі, батько мав намір прикласти всі зусилля, аби його талановитий син міг досягти успіху в житті, і мав усі підстави пишатися першими кроками сина у напрямку, який вабив його найбільше, – в живописі. Уже в молодших класах він опанував ази таємничої науки, в чотирьох молодших класах Іван Труш наполегливо вивчав рисунок, оволодів акварельною технікою, на що схвально відреагували вчителі та гімназисти. Завдяки відданості улюбленій справі він незабаром був визнаний найкращим учнем у класі.

В старших класах юний художник, на жаль, вже не міг бути повністю зосереджений на навчанні, оскільки після смерті батька втратив матеріальну допомогу. Отож Іван Труш змушений був шукати заробітку, і тут йому також суттєво допомогло захоплення малюванням. У 1891 році майбутній митець, ще не відомий загалу, вирушає до Кракова, де отримав можливість продовжити навчання в Академії красних мистецтв. Історичне місто з глибокими мистецькими традиціями виявилось плідним ґрунтом для саморозвитку студента, а сам Краків не міг не зачарувати українця своєю історією, культурою, величною архітектурою. На ту пору Краківська Академія красних мистецтв мала серйозну репутацію, її визнавали одним з найкращих вищих навчальних закладів в тогочасній Австро-Угорщині, важко переоцінити її визначальну роль зокрема в розвитку і становленні західноукраїнського мистецтва. Вона дала освіту і шанси фахової самореалізації цілій низці молодих художників з Західної України. У самому ж Кракові утворилася чимала спільнота студентів з України, яка також мала вплив на формування світосприйняття та самоідентифікації молодих людей.

Однак Іван Труш поступово ставив собі все вищу планку професійної освіти. Це спричинило його плани поїхати на навчання до столиці Австро-Угорщини, славетного Відня. Потрапив він туди 1894 року, коли йому вже виповнилося двадцять п'ять років, а за плечима вже мав чималий досвід краківської школи живопису. Проте сподівання вдосконалити свій хист у

Віденській вищій школі сучасних мистецтв (нині це сучасна Віденська академія образотворчих мистецтв, Akademie der bildenden Künste Wien) молодого маляра не обманули. Іван Труш був записаний вільним слухачем цього навчального закладу, тут він слухав лекції провідних митців, проводив багато часу в майстерні, але разом з тим користувався нагодою розширити свою освітню базу, для чого відвідував лекції у Віденському університеті, багато вартісного почерпнув з віденських бібліотек, брав участь у культурному житті міста. Загалом Відень залишив виразний слід у свідомості молодого митця, перетворив його на європейця, який добре знався на новітніх тенденціях і тяжів до них, проте це аж ніяк не порушило його міцний союз з традицією українського мистецтва. Він не страждав на комплекс меншовартості і в подальшому прагнув поєднати два потоки освіти, які вплинули на його авторський стиль у живописі. Отож працюючи в руслі тогочасних західноєвропейських шукань в образотворчому мистецтві, він не втратив національної самобутності, і це дозволило йому збагатити здобутки свого покоління українським компонентом. Критика визнала, що Трушеві-художнику був властивий імпресіоністичний стиль, йому вдавалось по-своєму влучно поєднати людський характер і пейзаж, він зарекомендував себе майстром душевного стану, передаючи найменші його нюанси, але і світ у нього багатолікий, що переконливо передає в авторських краєвидах надзвичайно широка палітра пір року, доби, погоди тощо.

Варто додати, що, не зважаючи на те, що природа щедро наділила художника унікальними здібностями, Іван Труш був дуже вимогливим як до себе, так і до інших, інколи надмірно категоричним у своїх констатаціях. Прикметно, що із надзвичайно великої колекції власних картин тільки декілька з них в його очах були варті визнання справжніх витворів мистецтва. Але з висоти часу ми небезпідставно вважаємо, що в його доробку справді чимало справжніх шедеврів. Нині основна художня спадщина

маляра представлена в його львівському художньо-меморіальному музеї, що розташована у його колишній львівській майстерні, яка водночас служила і приватним житлом. Відвідувачі мають можливість побачити сотні робіт митця, серед яких слушно вважають унікальними картини, які стали наслідком його відвідин різних кінців світу.

Підкреслимо, що Іван Труш знаний і як організатор культурного життя Львова, за його посередництва відбувалося тісне спілкування галицької інтелігенції. Він причетний до організації та функціонування низки мистецьких об'єднань, як– от: «Товариство для розвою руської штуки» (1898), «Товариство прихильників української літератури, науки і штуки» (1905), а також видання часописів «Будучність» (1899), «Артистичний вісник» (1905).

Сучасником і товаришем Івана Труша стала Леся Українка, яка згодом увійде завдяки своєму доробку в іконостас речників українського народу. Кожна національна література пишається своїми найвидатнішими світочами, творчість яких стала надбанням олімпу світового письменства. Вона також пройшла свій шлях становлення, відкриття світової культури, що, безумовно, вплинули на її творчу особистість. У літературознавстві теза про високу освіченість письменниці, отриману в основному самотужки, є загальноприйнятою і безсумнівною. Але насправді багатство лектури Лесі Українки у дослідженнях осмислено лише поверхово. Зрозуміло, що енергетика ідей, які вона черпала з книг, художніх і наукових, знайшла продовження в художньому світі авторки. Скажімо, у «драмах ідей» Лесі Українки можна знайти численні відлуння авторитетних концепцій свого часу культурософського змісту, які письменниця вважала оригінальними, переконливими, а подекуди сумнівними або ж хибними.

Будь-яка історична постать виходить назустріч світу через поріг рідного дому, а з іншого боку, як відзначає Юрій Лотман, «історія проходить через дім людини, через її приватне життя» [45, с. 400]. Найбільш повну картину

світоглядного становлення поетеси нам дає книга її сестри О. Косач-Кривинюк «Леся Українка. Хронологія життя і творчості» (Нью-Йорк, 1970), де зібрано повну палітру фактів, спостережень, що залишились у найближчих людей про той чи інший період її життя. Через хворобу дівчинка була вимушена сподіватися виключно на самоосвіту, для чого батьки створили рідкісні умови. Про виняткову освіченість Лесі Українки говорить той факт, що вона була поліглотом, володіла понад десятком мов і продовжувала їх вивчати до останку. З ранніх років Леся Українка почала мандрувати та відкривати для себе світ, і численні враження відбиті в її творчості. На початковому етапі Леся Українка проявила себе як поетеса, але згодом органічним для себе жанром стала вважати драму. Водночас займалась перекладами, писала публіцистичні статті, літературно-критичні праці. Слід зазначити, що Леся Українка з ранніх літ цікавилася живописом і навіть брала уроки малювання в київській школі Олександра Мурашка. У її творчій спадщині збереглася навіть картина, написана олією, в молоді роки. Хоча в живописі вона вважала себе справжнім дилетантом, однак, пройшовши невеликий курс навчання у визнаних педагогів-художників, прагнула і тут досягти майстерності. Слово «мистецтво» у родині Косачів поширювалось на позначення будь-якої творчої самореалізації, як-от: «мистецтво плести вінки», «мистецтво вишивати» тощо. Ольга Косач-Кривинюк згадувала, що у Варшаві Леся зацікавилася жіночою школою мистецьких ремесел і мріяла навіть вступити до неї, але хвороба перешкодила. Зокрема цікавилася імпресіоністами Моне, Мане, Беклін в живопису. Загалом, як стверджує Світлана Кочерга, «коло інтересів письменниці, широта її кругозору, мистецька обізнаність засвідчують багатство обдарувань, оригінальність світогляду та рідкісну цілеспрямованість характеру Лесі Українки. Протягом життя вона неухильно збагачувала спадок родинного виховання, що дозволило їй стати

унікальною особистістю, людиною європейської культури елітарного зразка» [30, с. 54].

Яскравою сторінкою в життєписі обох митців, Івана Труша та Лесі Українки, стало знайомство на початку 1900-х років, прямі й опосередковані контакти, оскільки і художник, і письменниця брали активну участь у громадянському житті, зокрема їм було коло молоді, виховане на ідеях Михайла Драгоманова, дядька Лесі Українки, вони активно спілкувалися з краянами, що були заангажовані прагненням змінити суспільні орієнтири під впливом титанічної праці Івана Франка, Михайла Павлика та інших репрезентавнтів прогресивних концепцій в Україні.

Вони народились і зростали у різних куточках України. Для Труша – рідною була Галичина, а для Лесі – Волинське Полісся. Одначе, їх обох з'єднав саме осередок, в якому закладались початки світорозуміння, поглядів та переконань, і, найголовніше, що в цьому середовищі зберігалася рідна мова, плекалась стародавня культура, прадавні традиції і звичаї українців.

Власне, знайомство митців відбулося в Києві, куди обидвоє охоче приїжджали, усвідомлюючи місто серцем. Столицею країни, яка ще не склалася, але на духовному рівні мрія про Україну об'єднувала представників різних регіонів. Під час першої зустрічі Лесі Українці було двадцять дев'ять років, Іванові Трушеві – тридцять один. Художник приїхав до столиці тому, що мав завдання від Наукового товариства ім. Т. Шевченка зобразити на полотні видатних тогочасних діячів мистецтва та культури. Він познайомився та налагодив дружні контакти з Михайлом Старицьким, Федором Красицьким, Миколою Лисенком, що уособлювали флагман української культури на ту пору. До цього елітарного кола вже тоді входила молода Леся Українка.

І Леся Українка, і Іван Труш перебували під конструктивним впливом Михайла Драгоманова, що позначилося на формуванні патріотичної

свідомості цілого покоління. Леся постійно листувалася з дядьком, який на той момент проживав за кордоном, проте завжди знаходив час і можливість, задля надання цінних порад щодо її самоосвіти. Драгоманов часто надсилав їй читати нові книжки, а також біблійні тексти для перекладу, котрі в свою чергу допомагали розуміти ті чи інші суспільні явища.

Перебуваючи на навчанні у Краківській школі красних мистецтв (1891- 1897 рр.) Іван Труш доволі близько спілкувався зі студентським товариством «Академічна громада» і згодом пригадував: «Драгоманов мав на нас у багатьох напрямках дуже великий вплив і то все актуальний, підтримуваний тижневиком “Народ”, де майже безперервно друкувались його статті» [68, с.100]. Варто зазначити, що у 1897 р. Труш зобразив у техніці гризайлі портрет Михайла Драгоманова. Згодом художник написав портрет Лесі Українки, про що мова йтиме у третьому розділі.

Художник і поетеса були цікаві одне одному, відтак дружні і надзвичайно теплі стосунки між ними продовжувалися. Свідомством цього – є запрошення Лесі та її матері Олени Пчілки погостювати в їхньому родинному маєтку на Полтавщині. На очах Лесі Українки розвивалася приязнь знайомого художника і її близької подруги та двоюрідної сестрам Аріадни (Ради) Драгоманової, яку, найвірогідніше, вперше Іван Труш побачив на квартирі Михайла Павлика. Згодом його також запрошували на дачу Драгоманових під Києвом, і це був період надзвичайно плідний для митця, який розповідав: «Тут увійшов у близькі стосунки з сім'єю Драгоманових, у котрих на дачі на Сирці, під Києвом, прожив чудове літо, малюючи лісові етюди. Тут намалював я першу свою вдалу картину “Самітню сосну”» [13]. Втім, згодом Іван Труш попри родинні зв'язки критикував свого колишнього кумира Михайла Драгоманова, про якого писав: «Драгоманів був – щоправда – європейцем, але тільки почасти, бо половиною свого єства належав аж до смерти до російської провінції» [68, с. 100]. Проте закиди щодо провінціалізму були скоріше надуманими, позаяк

визнаний вчений значну частину свого життя провів у Європі, належав до кола найавторитетніших умів того часу.

Варто зазначити, що ще перед від'їздом до Києва, куди за рішенням Наукового товариства імені Тараса Шевченка мав відправитися Труш, задля малювання портретів видатних діячів історії та культури, він вперше побачив світлину з Лесею Українкою та власне самою Аріадною у домі свого хорошого друга і літературного критика Михайла Павлика. Сестра і подруга Лесі Українки припала до вподоби художнику, відомо, що він відразу вирішив зафіксувати свою реакцію і створює ескіз портрету дівчини на звичайній візитівці. Якщо Леся Українка видавалася художникові дещо холодною, її образ видався йому радше класичним, і приваблювала вона скоріше духовністю, інтелектуалізмом, то Аріадна Драгоманова чарувала своїм романтичним виглядом, то ж не дивно, що її образ художник вбачав сецесійним. Згодом своє перше зображення майбутньої дружини він покладе в основу своєї візитної картки, вона стала його своєрідним амулетом.

Як бачимо, особою, яка так тісно поєднала Лесю Українку та Івана Труша, стала Аріадна Драгоманова (в одруженні Труш, 1878-1954). До речі, кузина Лесі Українки навчалася живопису в Софійській мистецькій школі, що зближувало молодих людей. Вінчання подружньої пари відбулося 21 січні 1904 року, і з того часу фактично художник став членом визначного роду Косачів-Драгоманових. Разом з тим через конфлікт з Трушем, Леся Українка певною мірою втратила близький духовний зв'язок з Аріадною, що дуже засмучувало письменницю.

І про початкову довірливість Лесі Українки до Івана Труша, і про трагічний розрив з ним свідчить епістолярна спадщина письменниці. Після смерті одного з найближчих друзів Лесі Українки, а саме – Сергія Мережинського, вона здійснила подорож на Західну Україну, бувала і у Львові. Однією з причин затримки поетеси у Львові стала її ідея попросити

Труша зробити портрет покійного Сергія Мержинського з фотографії. У листі Лесі Українки до матері читаємо: «Увесь час у Львові було дуже погано надворі і холодно, вогко, дощ, навіть щось так ніби сніг. Тр[уш] навіть у грубці палив і «чайом» мене відогрівав. Розумна я була б, якби вибралась у самій пелерині...» [78, с.222– 224].

Відгомін сокровенних для Лесі Українки намірів мають місце у листі Лесі Українки до сестри, у якому вона пише: «Ти маєш рацію, що не слід мені спішитись додому, я сама те знаю, але одна справа може мене заставити приїхати раніше, се, власне, портрет С. К., що Труш обіцяв малювати з фотографії, але конечно при мені, бо так, здається йому, він зможе ліпше намалювати. Отже, приїзд мій значно залежить від того, коли і скільки часу Труш буде в Києві. (Про се останнє можеш нашим не казати, щоб не було зайвої розмови)» [78, с. 225– 227].

Однак цим планам не судилося здійснитися, і певною мірою втрата довіри, щирості стосовно Труша прирекла цю ідею на фіаско. Літом 1901 р. художник і справді приїздив до Києва, однак портрета так і не написав. Проте, їхні стосунки і надалі безперечно залишалися теплими і дружніми.

Безсумнівно, Леся Українка та Іван Труш знаходилися в одному культурному полі, їхні пріоритети часто збігалися, що переконливо ілюструють мандрівки обох митців. Подорожі були справжньою пристрастю Лесі Українки. Вона була не лише залюблена в мандрівки, але навіть мріяла здійснити кругосвітню подорож. В родині Косачів вважали, що ця пристрасть їм передалась від далеких грецьких предків. «...ми з тобою еллінського роду» [78, с. 49– 50] 1898– писала напівжартома Леся Українка з Ялти молодшому брату Миколі. То ж не дивно, що у самохарактеристиці поетеси нерідко подорожні атрибути є визначальними, як-от: «*princesse lointaine*»\*, «мандрівна жирівка», «павутинка мандрівна-летюча» тощо. «...вже видко, мені на роду написано бути такою *princesse lointaine*, –

---

\* Далека принцеса



приймала вона необхідність як фатум, – пожила в Азії, поживу в Африці, а там... отак все посуватимусь далі та далі – та й зникну, обернуся в легенду» [78, с. 49– 50].

Доцільно тут згадати і про маршрути Івана Труша-мандрівника, котрі в більшості випадків повторювали напрями Лесі Українки. Окрім традиційних для нього виїздів до Карпатських гір, художник виїжджав у ряд екзотичних країв: Крим (1901), Рим (1902), Венеція (1908), Єгипет і Палестина (1912). Очевидно, що його вабив Південь, оспіваний у класичному живописі, з його щедрою рослинністю і морськими краєвидами, адже стихія моря не могла не захопити таку творчу людину, яким був Іван Труш.

Як бачимо, Іван Труш та Леся Українка, визначні представники українського модернізму в царині живопису та літератури, мають цілий спектр переплетінь як на рівні долі, особистих взаємин, так і на рівні мистецьких тем та стилів. Однак інтермедіальний аналіз їхньої спадщини досі не здійснено. Наші спостереження над суголосністю творчої спадщини митців буде представлено в наступних розділах магістерської кваліфікаційної роботи.

## РОЗДІЛ 2

### ТОПОГРАФІЧНА ПОЕТИКА У ТВОРЧІЙ СПАДЩИНІ ІВАНА ТРУША ТА ЛЕСІ УКРАЇНКИ

#### 2.1 Мала батьківщина: візуальні та вербальні образи

Галичина і Волинь – самобутні регіони сучасної України, що межують між собою. Історично вони також мають чимало спільного. Варто згадати, що у XII – XIV століттях доволі впливовим у Європі було Галицько-Волинське князівство. Як і будь-яка етнічна спільнота, галичани і волиняни дещо відрізняють традиціями, побутом, звичками, але тривалий час ці землі уособлюють вірність українській ідентифікації. На межі XIX та XX століть території Галичини та Волині входили до різних держав (Австро-Угорщина, Російська імперія), відтак кордон і культурно-політичні реалії їх відрізняли, але ментально ці краї залишались дуже близькими. Звісно, як належить справжнім пасіонаріям, передові люди свого часу не лише оспівували свій народ та його досягнення, але й піддавали гострій критиці. Не винятком були Леся Українка та Іван Труш. За спостереженнями художника, сучасна йому Галичина – це насамперед «цвинтари ще надійних поетів, критиків, музикантів, вчених і мистців, які по перших кроках по творчому шляху, збивалися з нього і топили свої таланти або в чарці горілки або в морі зневіри і мізантропії» [68, с. 50]. В унісон з Трушем Леся Українка також доволі різко висловлювалась про малу Батьківщину, тенденцію зросійщення, яка негативно вдавалась взнаки на творчому потенціалі краян, чимало критики викликав у неї і триб життя в Галичині.

Іван Труш провів своє дитинство у селі Висоцьке Бродівського повіту. Покинувши рідний край, він повсякчас ностальгійно звертався до нього.

Подібно до Івана Стефаніка, з яким художник товаришував у Кракові, у рідній землі він вбачав джерело Антеєвої сили. Недарма одним з найвідоміших висловлювань митця стало таке: «Нам треба стояти... ногами на нашій землі, головою бути в Європі, а руками обхоплювати якнайширше справи української нації» [ 68, с. 80]. Загальна кількість художніх робіт Івана Труша складає понад шістдесят тисяч одиниць. Ця масштабність зрідні доробку Івана Айвазовського. Серед цих робіт, безперечно, ми знайдемо чимало робіт, у яких представлено краєвиди Бродівщини. Зазвичай у них переважає тиха задума, домінує зелена барва, вони здатні захопити споглядальною атмосферою. Мистецтвознавці виокремлюють цілий цикл робіт майстра «Краєвиди Галичини». Як правило, вони містять шарм інтимності, яку здатен і через століття відчутти глядач. Прикладом такого пейзажу можна вважати «Ставок Галичини». Хоч стихія води не була знаковою для рідного краю художника, він любив місця, позачені водоймами. Вони у нього віддзеркалюють небо, додають динаміки і поетичної зажури.

Мистецтвознавці вже давно визначили приналежність стилю Івана Труша до імпресіоністичного живопису. Як відомо, імпресіонізм – мистецький стильовий напрям, що зародився у Франції в останній третині XIX століття. Сам термін походить від французького слова *impression* (враження), саме цим словом і була названа картина французького маляра Клода Моне, яка справила велике враження на сучасників. А надалі в цьому напрямку проявили себе такі талановиті художники, як Огюст Ренуар, Каміль Піссарро, Едгар Дега, Анрі Тулуз – Лотрек, Берта Морізо, Альфред Сіслей, Поль Сезанн. Згодом риси імпресіонізму стали помітними і в літературних образах, музиці, а нині цю течію вважають чи не найбільш плідною в шуканнях модерністів кінця XIX – початку XX століть. В чому ж полягала техніка імпресіоністів? Як вказує Т. Б. Гриценко, «головним у мистецтві імпресіоністів було спіймати і закарбувати враження засобами

живопису створити ілюзію світла й повітря. Для цього імпресіоністи розклали колір на основні складники спектру, намагаючись не змішувати фарби на палітрі і використовуючи оптичне сприймання ока, яке зливає на певній відстані окремі мазки у загальний живописний образ» [35, с. 294].

Прикметно, що сам Труш називав себе реалістом. Задля справедливості наголосимо, що імпресіоністичний складник у його картинах не демонстративний, напівприхований, він проявляється переважно в деталях, але якраз вони підсилюють естетичний ефект художньої роботи. Саме тому часто можна почути твердження, що творчість Івана Труша репрезентує український різновид імпресіонізму, або навіть маркування регіонального штибу – «імпресіонізм по-галицьки».

Іван Труш, успадкувавши традиційний український ліризм, тяжів до зображення пейзажів у лірико-епічному ключі. Але в них небезпідставно знаходять елементи експресіонізму, передусім у кольористиці. Його краєвиди репродукують внутрішнє сяйво, таким чином магнетизуючи глядача. Художник не наслідує французьких знаменитостей, просто він зображає рідне, вдаючись до сучасної мови мистецтва, відтак імпресіонізм все яскравіше проявлявся у його творчості. Майстер імпресіоністичної настроєвості, Іван Труш на пленері і за допомогою уяви, яка оживляла спогади. У роботах, які є даниною рідному краєві, художник охоче вдавався до флористичних мотивів. Одним з його улюблених об'єктів зображення був власний садок. Він добре знав різні дерева, змальовував їх у різному освітленні, і зазвичай рослини у нього самодостатні, глибокі, несуетливі. Особливо слід виділити такі пейзажні цикли художника, як «Луги і поля», «З життя пнів і дерев». Осібне місце у його творчості посідає живописний цикл «Квіти», який кількісно наближається до пейзажів. Згідно з дослідником Юрієм Ямашем, переважно «Труш пише живі квіти, не визнаючи мертвої натури, і лише окремі випадки в його житті змушують звернутися до натюрморту» [87, с. 851]. Шанувальник творчості художника

Михайло Мочульський згадував, яке враження на нього справила флористика молодого Труша: «...порозвішував під кінець 1899 р. в позиченій кімнаті Товариства приятелів штук прекрасних свої полотна малі або й дуже малі за своїм розміром, але цікаві темами: на них цвіли розкішно: червоні маки, рожеві будяки, білі лілії, жовті ірисси, сині блавати, пишалася сита зелень, сміялося животворне сонце і клало пристрасні поцілунки на спрагнені уста природи. Свіжість, молодість і запах віяли з Трушової краски: усе давало ярке свідоцтво, що виставець – не боязкий ученик майстра Станіславівського. Але енергичний, смілий артист, який не думає й не працює шаблонами, а шукає нових доріг» [51, с. 50]

Майстерно писав автор туманні світанки, укриті рососою рослини. Його однаково приваблювало і нічне небо, і ранкові хмари традиційними імпресіоністичними відтінками, домінантою сонячної щедрості, яка розлита у всій природі.

Водночас малярським роботам Івана Труша притаманний філософський підтекст, він захоплювався казковою природою, але внутрішньо тяжів до міфу, у якому завжди філософське відлуння медитацій над смыслом такого розмаїтого і завжди неповторного життя. Отже, відтворення образів рідного краю на полотні – провідна тема маляр-пейзажиста Івана Труша. До найвідоміших його робіт в цьому аспекті слід віднести «Трембітарі», «Гагілки», «Гуцулка з дитиною», з характерними для його стилю насиченими барвами. Жанрові картини у доробку художника – це фіксація народної культури, вічність традицій, замилювання національною самобутністю етносу, нації, до яких належав сам. Яскраво змальовуючи силуетки галичан, художник гармонійно поєднував їх з природою, яка оточувала постаті, причому взаємопроникнення культури і природи в його жанрових роботах надзвичайно органічне.

Натомість імпресіоністський колорит переважає у його роботах без присутності людини, де уникається будь-яка демонстративність, навпаки,

переважає самозаглиблення, відчуття дотику до сакрального. Все здається притишеним, навіть зnikomим, завдяки чому глядач відчуває трепетне ставлення автора до свого задуму.

Як відомо Волині судилося назавжди поєднатися з іменем Лесі Українки. Волинське Полісся поетеса називала своїм любим краєм, вважала Колодяжне домом, до якого завше прагнула, перебуваючи в вічних мандрах. Тут вона вперше прониклася тонкощами культури й побуту українців, що засвідчує і її псевдонім, хоч історично за походженням Драгоманови були сербами, а сама Леся Українка вважала свою сім'ю нащадками «еллінського роду».

Леся Українка була палкою прихильницею своєї маленької батьківщини – Волині. Адже саме тут пройшло дитинство та юні роки поетеси. «Властивий, найрідніший рідний край для мене – Волинь...» – писала Леся Українка в листі до матері 22 березня 1898 року. В Луцьку майбутня письменниця напише свій перший вірш «Надія», який був рефлексією на подію, яка збентежила всю родину – заслання її тітки Олени Антонівни Косач у Сибір за нібито участь у заборонених товариствах. Та незабаром сім'я переїхала в Колодяжне, де батько побудував дім. З ранніх літ Леся Українка навчилась жити у гармонії з природою. Односельчанка Лесі згадувала «До самісінької садиби Косачів підступало лісове урочище Коничівщина. З старими гіллястими дубами та ліщиною. Мало хто з сільської дітвори наважувався ходити туди самотою, бо старші лякали нас лісовиками, відьмами та іншою нечистою силою, яка нібито там водилася. Знала про це і Леся, проте не вважала. Ранньою весною приносила звідти конвалії, ряст, а пізніше водила й нас збирати позьомки та інші лісові ягоди» [15, с.150 ].

У рідному Колодяжному Леся Українка цілеспрямовано записувала зразки усної народної творчості. Навіть на смертному ложі Климент Квітка записував від Лесі Українки пісні, які залишились у її пам'яті з дитячих літ.

Дворянське виховання, шляхетне походження не було підставою для родини відмежовуватись від народного життя, навпаки, у товаристві звичайних сільських дітей пройде її дитинство.

Сестра Лесі Ольга Петрівна Косач-Кривинюк у своїх спогадах писала: «Дарма, що наш батько був чернігівець, а мати полтавка, всі ми, їх діти, що народилися і зросли на Волині, а Леся чи найбільше за нас усіх, вважали себе за волинян. Леся пристрасно любила Волинь, її дратували ті часті суперечки з лівобережцями, слобожанами, а часто і з киянами про те, чи Волинь (і Галичина) – Україна чи ні, чи чисто по-українськи говорять на Волині? З якою втіхою слухала Леся, коли наша мати завзято боронила Волинь і волинян та їх мову, бо й сама стала від довгого і докладного знайомства з Волиню й волинянами їх палкою прихильницею».

Захоплена волинською землею, її природою та культурою, атмосферністю домівки, Леся написала чимало художніх текстів, у якому побутує Волинь у всій красі. Йдеться і про прозові тексти, і поетичні, а саме майстром проетичного слова насамперед було визнано Лесею Українку. Всім добре відомий часто цитований в наукових студіях та популярних статтях лист до Олени Пчілки, в якому Леся з'ясовує причини написання її знаменитої «Лісової пісні», яка принесла їй найбільшу славі в іпостасі драматурга. Образ Мавки, притаманний українському фольклору, виник в уяві поетеси ще в ранньому дитинстві, на Волині: «А то ще я й здавна тую мавку «в умі держала», ще аж із того часу, як ти в Жабориці мені щось про мавок розказувала, як ми йшли якимсь лісом з маленькими, але дуже рясними деревами. Потім я в Колодяжному в місячну ніч бігала самотою в ліс (ви того ніхто не знали) і там ждала, щоб мені привиділася мавка. І над Нечімним вона мені мріла, як ми там ночували – пам'ятаєш? – у дядька Лева Скулинського... Видно, вже треба було мені її колись написати, а тепер чомусь прийшов «слухний час» – я й сама не збагну чому. Зчарував мене цей образ на весь вік» [17, с.124]. Ремарки драми сповнені чарівними

волинськими пейзажами, вони заслужили наукового осмислення. Зокрема літературознавці звернули увагу на особливості колористики цих краєвидів. Любов Ісаєнко так позначає майстерність Лесі Українки-художника: «Використовуючи ті чи інші фарби, Леся Українка досягала лаконізму, їй не потрібне багатослів'я для уточнення тієї чи іншої обстановки. Зіставлення епітетів – білий, золотистий і чорний, темний – уже самі по собі, без зайвих пояснень, переконливе. Колір у драмі – це елемент психологічної характеристики героїв. Зміна кольору говорить про зміну їх настрою і почуттів» [25, с. 19– 29].

Волинь, безсумнівно, зіграла ключову роль у творчому зростанні поетеси. Та у поетичному жанрі визнання таланту Лесі Українки-пейзажиста відбулось не зразу. Критика та літературознавство приймало Лесині краєвиди поступово, недовірливо. Наведемо слова Михайла Драй-Хмари, одного з перших дослідників творчого стилю авторки: «З великою любов'ю говорить вона й про Поділля. Але у всіх цих віршах не відчувається справжня природа чи то Волині, чи Поділля – замість Волині можна поставити Поділля або щось інше і навпаки. Скрізь тут природа ідеалізована, змальована в якомусь народно-шевченківському стилі. Це ні більше, ні менше, як звичайні трафарети, що подибуємо їх у письменників народно-романтичної школи» [17, с. 81]. З висоти часу та, зважаючи на самоозначення Лесі Українки, ми відносимо її творчість до неоромантичної школи. У ХХІ столітті в осмисленні нащадків письменниці стала репрезентантом модернізму в літературі зламу століть. За твердженням дослідника Кухаря В. М., Труш був очільником галицької школи неоромантизму, «яку, з певною натяжкою, доречно назвати студією менторського неоромантизму», вона «з'явилася на світ на хвилі модерністських захоплень кінця ХІХ –початку ХХ ст.» [36, с. 82] Отож вектор шукань, безумовно, зближує творчі постаті Івана Труша і Лесі Українки.



В дорослому віці, відкривши для себе чимало екзотичних місць, письменниця, зіставляючи пейзажі, побачені в чужих краях, все ж залишалась певною в унікальності Волині. Зокрема вона писала: «В багатьох країнах побувала, а не бачила милішої природи за нашу» [15, с. 104]. У ранній поезії образ благословенної Волині зафіксований у циклі «Подорож до моря», який засвідчує, що авторка всіма фібрами душі вросла у волинський край:

Прощай, Волинь! прощай, рідний куточок!

Мене від тебе доленька жене,

Немов од дреза обірваний листочок... [80, с.92– 98]

Міркуючи над цими рядками, літературознавці Іван Денисюк та Тамара Скрипка висловили слушну думку: «Волинь, Волинське Полісся – осідок батьків у Колодяжному – рано стали для Лесі Українки “втраченим раєм”, адже хвороба прирікала дівчинку ще юною на розставання з рідними сторонами, на вигнання в далекі, не раз зовсім чужі»[15, с.148]. У подорожніх реаліях, що випали на долю письменниці через необхідність постійно шукати підсоння, письменниця заспокоювалась, згадуючи свою малу батьківщину. Так, у «Вечірній годині» (1889) вечірній волинський краєвид пробуджує тихий настрій у Лесі і налаштовує її на гармонійний лад, зображуючи в її уяві такі дороги миті сільського, тихого родинного щастя:

Ой чи так красно в якій країні.

Як тут, на нашій рідній Волині!

Ніч обгорнула біленькі хати,

Немов малесеньких діточок мати,

Вітрець весняний тихенько дише,

Немов діток тих до сну колише. [80, с. 73]

До останку ці спогади були порятунком письменниці, яка страждала від ностальгії. У вірші «Сон» вона змальовує уявне і таке бажане повернення додому:

Он і садок,  
 батьківська хата і луки зеленії,  
 темнії вільхи, ставочок із ряскою... [ 80, с. 75– 77]

Варто уважно проаналізувати флористичний код у творчості письменниці.

Будучи, за слушним визначенням Я. Поліщука, візійним типом митця, Леся Українка часто звертається до образу квітів. Пригадаймо хоча б її один з найперших віршів «Конвалія»:

Росла в гаю конвалія  
 Під дубом високим,  
 Захищалась від негоди  
 Під віттям широким.  
 Та недовго навітшалась  
 Конвалія біла, –  
 І їй рука чоловіча  
 Віку вкоротила [ 80, с.53– 54].

Як бачимо, це справді образ доволі схематичний, але у вірші домінує екологічний пафос, який запитуваним став тільки у XXI сторіччі. Згодом у Лесі Українки образи квітів постають не просто елементом екстравагантного модерного декору, а презентують глибокі символічні смисли. Переважно наявність весняного цвітіння у авторки пов'язані з ідеєю щастя та його недосяжності. Крізь призму квіткових емблем і символів прочитується й історико-культурний код, оскільки Леся Українка завдяки лектурі всотала в себе традиції апеляції до квіток у часи середньовіччя, мову романтиків тощо. За спостереженнями Галини Левченко, поетеса рідко конкретизує, про які квіти веде мову, частіше обмежуючись доволі абстрактними означниками: весняні квіти, весняний цвіт, барвисті квітки. Слушною вважаємо і таку констатацію дослідниці: «Квіти як символ життєздатності, життєствердності і потуги до розвитку природних явищ та

душевних якостей, як правило, у ліриці Лесі Українки витворюють опозицію пейзажу, позбавленому флори, протиставляючись каменю, безживному ґрунту чи морозу» [37, с. 220].

Разом з тим мала батьківщина для Лесі Українки – це простір інтелектуальної роботи у середовищі дому. Це не було відчуття провінційності, а, навпаки, дотичності до тих процесів, що відбувалися навколо. Наприклад, своєму дядькові Михайлові Драгоманову вона пише у листах: «Задайте мені, –ще якусь роботу. Мені краще іде робота по Вашому слові»; або ж таке: «... прошу вас, дядьку, не забувати, що я готова завжди служити Вам своєю роботою, чи то в перекладах, чи то в оригінальних творах! Було б мені дуже мило, коли б я могла бути Вам у чому-небудь справжньою помічницею» [29, с. 137].

Натхненно і завзято працювалося Лесі в Колодяжному, це було її своєрідне місце сили. Ніде вона так затишно і захищено не почувала себе, як удома, про що часто говорила своїм знайомим. Домівка для неї – це величезний простір лектури, намагання перекласти кращі зразки художньої творчості. Це і робота над власними текстами, самовіддана і виснажлива.

Окрім рідного Колодяжного, Леся Українка за допомогою матері відкрила для себе і сусідні села. На Ковельщині вона виокремлювала с. Скулин з його урочищем Нечімним, котре описане в «Лісовій пісні». Подумки вона неодноразово зверталася і до Звягеля, де народилася, але покинула це місце досить швидко через переїзд батьків. У прозових текстах письменниці натрапляємо також на узагальнені художні описи Волині. Іноді ці описи набирають ознак жанрового малярства, під яким розуміють відтворення звичайних побутових сцен життя, але крізь них проглядається значно глибший зміст, що демонструє, приміром, своїми картинами Іван Труш. Ось одна з вербальних замальовок Лесі Українки з оповідання «Весняні співи», подана у формі спогадів: «...та згадую свою рідну Волинь і шлю до неї свої думки сумні. Сонечко стоїть низько на заході й червонить

своїм світлом гарячим спечений степ. Ось пройшла череда й на дорозі курява встала, – червона, мов дим пожегу, здається вона проти західного сонця. Хуторяни заметушилися: гукають, заганяють товар. Малі хлопці стовпились біля криниці, коней напувають. Гомін, гамір...» [ 78, с. 17– 20]

Варто звернути увагу, що для Лесі Українки, відкритої до інших культур, було притаманне відчуття «сталого домітки», навіть тимчасової. Вона була вдячна тим краям, де знаходила естетичне задоволення, споглядаючи природі, і душевну гармонію. Зокрема інколи такі відчуття приходили до неї і на Львівщині, тобто на Батьківщині художника Івана Труша. З іншого боку, маляра надихали місця Лесі Українки та її родини. Наприклад, за свідченням мистецтвознавців, ранній пейзаж Івана Труша «Захід в лісі» (1904) написаний на хуторі Зелений Гай. Як і більшість його знакових полотен, картина приваблює грою світла, сонячною енергією, а самі проміння прориваються крізь лісову гущу.

Усе своє життя і Леся Українка, і Іван Труш гостро відчували коріння свого роду, зв'язок з малою батьківщиною, що відображено в численних художніх роботах, листах, мемуарах. Колорит української садиби їм був однаково знайомий і близький. Але якщо Іван Труш все-таки більш вважається співцем лугів і галявин, то Леся Українка однозначно іманентним для себе простором вважала ліс. Недарма під час перебування в Берліні, місті, яке письменниця добре знала і по-своєму любила, все ж таки у листі до матері вона зізнавалась: «Серед камінного громаддя Берліна заскучала за лісом, таки лісова натура озивається» [78, с. 50]. Обоє художників вабили до себе водойми, що й не дивно, особливо для Лесі Українки, яка зростала в країні озер. Певний перегук знаходимо ми в образах ставків і латаття, які мають місце як в творчості Лесі Українки, так і в спадщині Івана Труша. Зауважмо також, що майстер пензля Іван Труш і майстриня пера Леся Українка у своїй творчості вдавалися до циклічної

форми. Віддані своїй малій Батьківщині, все ж митці безперечно були людьми світу, бо справжній талант не знає кордонів.

## **2.2 Суголосся кримських мотивів у доробку Лесі Українки та Івана Труша**

Особливою сторінкою в житті кожного з митців – була подорож до Криму, який подарував їм творчі імпульси, реалізовані в творчості. Топос Криму зазвичай справляв незабутнє враження на своїх пілігримів, і особливо вплив унікальних краєвидів півострова відчувається у репрезентантів доби раннього модернізму.

Особливо велика роль належить Криму в житті та творчості Лесі Українки. Недарма науковці вважають Південне побережжя півострова другою батьківщиною таланту письменниці. У життєписі Лесі Українки чітко простежується три кримських періоди, піонером дослідження яких був літературознавець О. К. Бабишкін. Перші два належать до XIX століття (1890-1891, 1897-1898), а третій припадає на початок XX століття (1907–1908).

Лікувати свою недугу Леся Українка вперше відправилася до Криму влітку 1890 року із матір'ю, письменницею та активною учасницею суспільного життя Оленою Пчілкою. Мета поїздки полягала у лікуванні грязями, зупинились волинянки на приватній квартирі. Однак в Саках, звідкіль поетеса почала «розглядати» Крим, вона не написала жодного вірша, жодного листа. Сакські грязі, якими лікували дівчину в єдиному на той час лікувальному закладі цього кримського містечка, на користь їй не пішли. Регулярні процедури були досить виснажливі, що підтверджує навіть стара фотографія, яка зафіксувала сакських пацієнтів приблизно того часу. Зі спогадів Лесиної сестри Ольги відомо, що поетеса розповідала близьким,

«яка там пекельна спека була, яка нудьга, як тяжко було зносити грязеві ванни» [29, с.333]. До того ж у Саках захворіла на малярію Олена Пчілка.

Міnorний настрій відступив, як тільки переїхали в Євпаторію, де подорожніх зустріло синє, лагідне море, гомінливі чайки. Леся почувала себе окриленою весь цей десяток днів, котрі присвятила купанням, як приписували медики. Морські ванни мали найкращий вплив на фізичний стан Лесі Українки. Не дивно, що тут поетеси почала відтворювати довкілля. Її перший вірш, написаний в Криму, – «Тиша морська». Це поезія юної дівчини, захопленої південним краєвидом, напоєним сонцем. Піднесена інтонація вірша відкриває вразливість і щедрість душі авторки.

В час гарячий полудневий  
 Виглядаю у віконце:  
 Ясне небо, ясне море,  
 Ясні хмарки, ясне сонце.  
 Певне, се країна світла  
 Та злотистої блакиті,  
 Певне, тут не чули зроду,  
 Що бува негода в світі! [ 80, с. 99 – 100]

Ще одна поезія з морською тематикою, народжена незабаром, – «Грай моя пісне». Зазвичай її пов'язують з мандрівкою по найцікавіших місцях Криму, яку подарувала доньці матір. Розпочиналася вона з Севастополя, але найбільше подорожніх цікавив Бахчисарай, про якого досі поетеса мала книжне уявлення, але, як і скрізь, де перебувала, охоче скористалася нагодою, щоб на власні очі побачити історичні, легендарні місця, оспівані в літературі, зокрема в творчості Адама Міцкевича та Олександра Пушкіна.

На ту пору колишня столиця потужного ханства була вже напівзруйнованою, але зберігала екзотичний вигляд, архітектуру та традиційний стиль життя кримських татар у повсякденні. Саме тут народилися вірші «Бахчисарайський дворець», «Бахчисарайська гробниця»,

які апелюють до минувшиуи, історичних і літературних фактів, засвідчують інтертекстуальне мислення поетеси. Безгомінний нічний Бахчисарай відображено в однойменному вірші. У ньому наскрізними є візуальні образи, що зумовлюють відчуття таємничості і містичності:

Мов зачарований, стоїть Бахчисарай.

Шле місяць з неба промені злотисті,  
 Блищать, мов срібні, білі стіни в місті,  
 Спить ціле місто, мов заклятий край.  
 Скрізь мінарети й дерева сріблесті  
 Мов стережуть сей тихий сонний рай;  
 У темряві та в винограднім листі  
 Таємно плеще тихий водограй [ 80, с.107].

Та не лише минуле Бахчисараю спонукало Лесю Українку до творчості. Вид міста, зокрема його мешканців – носіїв кримськотатарської культури – також захопив поетесу. У вірші "Татарочка" напрочуд тепло і лагідно вона описує кримськотатарську дівчинку та її національний одяг. У центрі опису деталей та атрибутів опиняється національна шапочка (по-кримськотатарськи «фес»), чадра (жіноче покривало), змальовані з етнографічною ретельністю.

По гарячим каменистім полі  
 Йде дівча татарськеє вродливе,  
 Молоденьке, ще гуля по волі.  
 На чорнявій сміливій голівці  
 Червоніє шапочка маленька,  
 Вид смуглявий ледве прикриває  
 Шовком шитая чадра біленька [80, с.106].

Таким чином, Бахчисарай Лесі Українки цілком відповідає визначенню Адама Міцкевича, який назвав це місто «сходом в мініатюрі».

Наступний етап мандрівки маршрутом Севастополь – Ялта був подоланий кіньми. Дорога через Кримські гори була складною, але, як правило, всі пілігрими були винагороджені враженнями, які вони отримували, дібравшись до Байдарських воріт. З цієї архітектурної споруди відкривалася панорама безмежного моря та поселень, біля нього. Цей краєвид піднесено зафіксований у вірші Лесі Українки «Байдари»:

Чи се той світ, загублений, таємний,  
забутий незабутній рай наземний,  
що так давно шукають наші мрії? [80, с. 105 – 106]

Ще один пункт, наповнений легендарною аурую, так звані Чортові сходи відображено у вірші «Мердвен». У Ялті головним культурним центром, який не могли оминати Леся Українка та Олена Пчілка, був будиночок Надсона. Мати і донька були шанувальниками талановитого поета, дитинство і юність якого пройшли на Київщині. Саме тому вони відвідали останній його земний притулок, а сам будинок описано у вірші «Надсонова домівка в Ялті». Як зазначає Світлана Кочерга, «відвідавши його останній притулок, поетеса гостро відчула, як трагічно кримський рай може перетворитись у пекло. Ці думки навіював навіть зовнішній вигляд дачі Цибульського. ...на неї варто очима Олени Пчілки, яка згадувала пізніше: «Дача залишила дуже сумне враження, усамітнена, похмура, настільки сумна, що я не уявляю собі журливішого місця... Темні тони фарби, меланхолійна вежка, зачахла зелень, зарослий садок з розлогою плакучою вербою на першому плані над самітньою лавкою поблизу фонтану, що вмовк". Цей пейзаж і настрої знаходимо також у вірші Лесі Українки "Надсонова домівка у Ялті"» [32, с. 48].

У червні 1891 року Леся Українка знову наносить візит до Криму, в Євпаторію, аби продовжити лікування морськими ваннами. Незабаром її здоров'я поліпшилось, а ще більше - настрої. *"А тут саме сонце та море*



*своїм блиском та грою додає мені одваги і надії"*, - пише Леся Українка у листі до дядька Михайла Драгоманова.

На цей раз до поетеси в Євпаторію приїхав брат Михайло. Улюбленим заняттям обох були прогулянки на човні, які дарувало братові та сестрі відчуття справжньої казки. Євпаторійське літо 1891 року продовжує тривати у трьох віршах Лесі Українки: «Безсонна ніч», «На човні», «Негода». Слід відзначити нічні краєвиди Лесі Українки, які поповнили її кримську мариністику. У них також наявні прийоми неоромантизму (світлові ефекти, настроєвість, зворушеність тощо) :

Нічко дивна! тобі я корюся.

Геть всі темні думи сумні!

Не змагаюся вже, не борюся,

Потопаю в сріблястому сні [ 80, с.102 – 103].

Поезії, написані в Криму за два літа, увійшли до циклу «Кримські спогади», який став перлиною першої поетичної збірки Лесі Українки «На крилах пісень» (1893).

Наслідком річного перебування Лесі Українки наприкінці XIX століття стали нові поезії, які склали ще один цикл – «Кримські відгуки». У ньому заслуговує уваги гірський пейзаж Лесі Українки, написаний після поїздки на Ай-Петрі, де авторка мала нагоду побачити квітку саксіфрагу, яка стала емблематичною для самохарактеристики поетеси. Гори Леся Українка змальовує напрочуд майстерно, використовуючи кінематографічний прийом руху, наближення. Особливо цікавим слід вважати фіксування кримської флори («сади-виногради рясні, кучеряві», лаври, магнолії, кипариси, плющ, платани, білі берези, «явори й темні дуби», «терни, будяки та полинь»). Заслуговує уваги стримана і точна кольорова палітра цього пейзажу – «крейда, пісок, червонясте та сіре каміння», останнє, описане особливо виразно, викликає у авторки асоціації з «довічною тюрмою».

Ще однією інновацією Лесі Українки-пейзажиста слід вважати зображення зими, яка на Південному узбережжі більше нагадувала весну. У вірші «Весна зимова» поетеса проявила себе майстром «тіні фантастичної» та світла, що зазвичай є прерогативою імпресіоністичного письма, та асоціацій, що викликає ця гра природи:

Небо неначе спалахує часом від місяця ясного світла,  
 Міняться білі хмаринки то сріблом, то золотом.  
 Ледве на місяць наплине прозора хмара,  
 Коло на ній засіяє, мов одсвіт далекий веселки.  
 Зорі між дрібними хмарками наче таночки заводять,  
 Сніг на верхів'ї узгір'я блищить так яскраво,  
 Що видається не раз, мов займаються раптом вогні вартові.

Матовим сріблом біліють дахи на будинках,  
 Тіні різкі вирізняють балкони, тонкі балюстради,  
 А кипариси між ними здаються високими вежами замків... [ 80,с.170-171].

Кримські замальовки є наскрізними в обох циклах Лесі Українки, написаних на півострові. Визначальну рису цих творів визначив Михайло Вишняк, який зазначає, що в них «переважна більшість віршів... або є пейзажними картинами, або ж включають в себе пейзажні описи чи деталі» [8, с. 179].

Львівський художник Іван Труш повністю розділяв Лесину любов до кримської природи і залюбки писав картини, на яких поставали велетенські скелі, оживало бурхливе море, а певні штрихи присутності у цьому «богоданному краї» (Леся Українка) людини були оповиті містиним флером.

Свою другу подорож до Криму художник Іван Труш здійснив у вересні 1903 року. Маршрут його другої мандрівки майже не відрізнявся від

попередньої, про що він і пише в своєму листі до нареченої Аріадни: «Гаразд приїхав в Одесу. Трохи неприємно, що не оставсь вчера в Київі. о год. 3 виїду парохомом в Севастополь» [44, с. 45].

Після прибуття до Севастополя, краєвиди в самому місті нічим не вразили митця, повсюди одноманітне плесо, неяскраві, обпалені сонцем пагорби. Тому художник вирішує податися до Балаклави. Основна мета його візиту – прадавня Генуезька фортеця, розташована на кораловому рифі. Недалеко був розташований мис Фіолент, якого позначав відомий Георгіївський монастир, що знаходиться поблизу мису Фіолент.

Тогочасна Балаклава хариктеризувалася, як дачне містечко, що виросло в глибоку давнину на горбі, побіля мальовничої бухти. Абсолютно голі гори і пустинні краєвиди навряд чи могли тішити око художника, монотонність пейзажів рятували тільки руїни генуезької фортеці, котрі припали митцю до душі: «Рештки старинних кріпостей гарні, можна з них зробити гарненькі дрібниці. Може, удасться мені зняти зо два більших краєвидів» [42, с.14].

Труш приймає рішення залишитися в Балаклаві на три дні. Пише фортецю він переважно з дальніх ракурсів. Його кримський доробок містить кілька картин, котрі зображують балаклавське узбережжя з виглядом зі сторони моря. Можливо він таки за певну плату наймав рибальський човен, щоб зобразити етюди.

Наступною точкою призначення – був мис Фіолент, який своєю величчю уособлював мусульманську Мекку. Ця місцевість дійсно носила в собі сакральний зміст, адже саме тут були розміщені Георгієвська скельна церква та монастир. Митець працював близько двох тижні і при кожній можливості доповідає своїй наречені: «Сегодня суббота, 27. Уже 4-й день сиджу в Георгієвському монастирі. Місце гарне! Дотепер маю три розпочатих етюдів, а оден – викінчений. Зістану тут ще цілий тиждень.

Думаю викінчити два маленьких і два великих етюди. До того – намалювати кілька маленьких етюдиків. Погода гарна» [43, с. 22].

Зобразивши мис на кількох етюдах, Труш відправляється на пошуки нових, більш яскравих краєвидів. Його привабив пляж, який називали Яшмовий, самк тут він починає плідно працювати. По ліву сторону Дикого і незайманного пляжу художник зауважив манливий скелястий високий берег, який почав натхненно переносити на полотно грайливими, майстерними мазками.

Для планерної роботи Іван Труш обирає курортне селище – Гурзуф, про це він зазначив у своєму листі: «В Гурзуфі зробив 2 ескізи, оден навіть досить удачний» [43, с. 20]. На превеликий жаль поміж всього живописного доробку Івана Труша, зокрема кримської серії, не ідентифіковано жодної картини з гурзуфськими мотивами.

Опісля Гурзуфу художник подався до Алушти. Це місто було тісно пов'язане з польським поетом – Адамом Міцкевичем. В Алушті щодня він подорожує вздовж берега в сторону славнозвісного Утеса, черпаючи натхнення для своїх майбутніх етюдів. Частина з них збереглася і складає золотий фонд спадщини галицького імпресіоніста.

Наголосимо, що у Криму не лише маршрути Лесі Українки та Івана Труша були схожими, оскільки вони були типовими для пересічного відпочивальника. Наприклад, обидвоє вони внесли у свої плани побувати в Балаклаві, біля Байдарської брами. Причому відомо, що художник зупинявся в горах, аби помалювати: «В Байдарах пробув одну добу і зробив досить удачний ескіз» [42, с. 17]. А Леся Українка використала творчі імпульс у поезіях з циклу «Кримські спогади». Як і поетеса, художник, прибувши до Ялти, більшою мірою залишився абсолютно розчарованим. Іван Труш повідомляв у листі до нареченої Аріадни Драгоманової, що вирішив не залишатися тут, і відбув до наступного пункту призначення.

Подібні враження висловлює і Леся Українка у численних листах, хоча слід пам'ятати, що статус Ялти на ту пору ще не був дуже високим.

Суголося має місце і в баченні кримського побережжя. Іван Труш, як і Леся Українка, захоплювався східною казковістю та таємничістю кримської місцевості, а її екзотизм репрезентувала насамперед панівна для півострова мусульманська релігія. Тому художник у своїх картинах часто зображував пейзажі з мечетями, фортецями та монастирями, возвеличуючи архітектурні пам'ятки, котрі наповнені спогадами та історією народу. І така тенденція характерна також для кримських циклів Лесі Українки. Увагу обох привертала східна рослинність, її духмяність, своєрідна задума і відчуженість. Окремо слід наголосити, що і для Івана Труша, і для Лесі Українки послужив лабораторією мариністичних краєвидів.

### **2.3 Італійські враження та їх відображення в живописі і літературі**

На зламі століть серед забезпечених українців стають популярними поїздки в південні країни, які славилися своєю природою та теплим кліматом. Нерідко ці локації вибирали для кліматолікування, а для митців, насамперед художників, такі поїздки зумовлювали творчі плани, робота на пленері в екзотичній чужині. Своєрідною Меккою для інтелігенції стала Італія з її прадавньою історією, колишньою величчю, шедеврами митців, які склали левову частину мистецької світової скарбниці. Італія подарувала творчі імпульси Іванові Франкові, Михайлові Коцюбинському, Олександрові Олесеви, молодомузівцю Петрові Карманському. Однак чи не найяскравіше не ту пору слід Італії знаходимо в творчості Лесі Українки.

Серед художників модерної доби Іван Труш виокремлюється своїм тяжінням до мандрів. Покращення фінансового стану художника дало можливість йому відправитися в першу мандрівку у цю країну. Для деяких письменників поїздки біли цілковито полюванням за темами (Михайло

Коцюбинський), натомість для художника подорож є завше ловитвою вражень, а враження, як відомо, – це головне кредо імпресіоністів.

Не дивлячись на те, що Італія наприкінці XIX століття втратила свої позиції цивілізаційного лідера, і центром світової культури та мистецтва став Париж, Труш прислухався до своїх викладачів, які свого часу наполягали на тому, що вінцем художньої освіти бути тільки Італія. Міфічні краєвиди, старовинний сакрум, безліч храмів та музеїв гарантували неповторні враження, які необхідні для майстра пензля. Іван Труш з'явився в Римі 23 березня 1902 року. Після спостережень та адаптації, на які художник виділив тільки два дні, він береться за ескізи.

Опинившись у гамірному так званому «вічному» місті, художник відчув на скованість, роздратування та втому. Історичні пам'ятки, які вважав за доцільне оглянути, зазвичай знаходилися на великій відстані. Спроби писати нові картини рухалися повільно, суцільний дискомфорт приносив постійний натовп, численні прохожі зі своїми питаннями не давали можливості зосередитися на роботі над етюдами. Зміна клімату, якої прагнув, теж не виявилася комфортною: на відміну від України, в Італії тієї ранньої весни було сухо і душно майже, як влітку. Робота в таких екстремальних умовах втомлювала, нові ідеї не надихали. Втім, архітектура міста справді була величною, а одна зі споруд повернула художникові пристрасність до замальовок. Йдеться про знаменитий Колізей. Етюд вийшов з погляду техніки дуже вправним, але художник усвідомлював, що його задум доволі банальний, листівковий..

Знайомі та глядачі схвально оцінили римський амфітеатр на полотні Івана Труша та радили йому подивитися на терми Каракали, храм Божественного Клавдія, акведук часів Нерона (брама Целійського пагорбу), однак художник розумів, що такий туристичний погляд на унікальну країну навряд чи є виграшним для митця. Без особливого ентузіазму Іван Труш продовжував мандрувати Італією, поки не потрапив на місця, які по-

справжньому заворожили його. Особливо значний відгук у його мистецькому єстві знайшов шлях, у давнину прокладений до відомої Капенської брами. Вія Апія, на яку натрапив маляр, була дивовижно прямою, вимощеною величезними базальтовими брилами, що нагадували йому про добре знайомий львівський брук. Для римлян Вія Апія вважалась царицею доріг, вона сміливо могла конкурувати з досягненнями та технологіями пізніших часів. Іван Труш споглядав особливості дороги, її продуману опуклість, аби не утворювалися калюжі, а вода витікала на край. А тим часом народжувалася композиція його нової картини. Вію Апію супроводжували руїни довкілля, тут свого часу було чимало святинь, залишилися лише їхні фрагменти, надгробки, сірі мури, контрастом для яких слугувала зелень квітучих дерев, що символізували рух життя, яке не спинити.

Іван Труш не тільки фіксував цікаві для художника лінії та відтінки кольорів, але наповнював оглянуті місця своєю уявою. Нагадаймо, що Вію Апію традиційно пов'язують з апостолом Павлом, який нібито проходив цим шляхом. Дедалі активніше художник починає занотовує головні та другорядні деталі побаченого, малювати уявні образи, які з часом можуть перейти на полотно. Найцікавіші для себе краєвиди та їхні фрагменти художник фотографує. Фотографічний матеріал, зроблений професійно, дає можливість проаналізувати певні ракурси, які згодом Труш використовуватиме у роботі подібно до того, як використовував світлини для створення художніх портретів. Отож фотографії Івана Труша також мають цінність, оскільки фіксують Італію його очима.

З листів відомо, що він розповідав про роботу близьким, як-от: «Via Арія, яку я малюю дуже цікава. Повно тут надгробних пам'ятників. Що крок то бачиш новий гріб новий монумент або якусь руїну здалекою. Тут при дорозі трава а з неї на кожному місци сторчить то якийсь гзіме то колюмна то мармурова статуя виглядає – там знов рештки якихись хат. То знов в

траві лежить статуя без голови і рук» [89, с.55 ]. Найголовніше завдання, яке ставив перед собою галицький художник, полягало не в копіюванні простору та архітектурних пам'яток. Митець намагався внести максимум індивідуального відчуття історичного місця, своїми образами донести емоції і смисли, які повинні прочитати глядачі, подарувати останнім відчуття тихої величі та поетичності, яку зазнав сам, споглядаючи унікальний топос. Як зазначав сам Труш, «має оно свою поезію – но як тяжко з того усього зробити пейзаж, щоби відповідав враженню, якого дізнає чоловік що проходить на Via Aria!» [89, с . 70].

Процес писання дороги значно відрізнявся від малювання в центрі міста, Упродовж дня вдавалося зробити кілька ескізів, які ввечері він критично розглядав, плануючи наступного дня зробити те саме майстерніше, наповнити ауру своїх відчуттів, передати деталі, зробити виразнішими відтінки. Скаржився, що робота давалася йому нелегко: «Іа уже від кількох днів мордую ся щоби зложити з того щось в роді артистичної суцільности та труди мої увінчені тільки малими результатами» [89, с. 65]. Проте художникові таки вдалося передати соковитими мазками враження людини, яка прямує теплою дниною дорогою, яка позначена Творцем, і аура цього місця не втрачена. Як і в інших його італійських картинах, дорога видається безлюдною, але водночас затишною, її зникнення за горизонтом додає динаміки і таємничості.

Паралельно Іван Труш, використовуючи картонний папір, фіксує розкішні італійські краєвиди з білими квітучими деревами, серед яких виділяються кипариси. Такі мотиви він повторює неодноразово у роботах, які збереглися у приватних колекціях. З часом митцеві вже не заважало надто щедре сонце, а навпаки він радів привітній погоді, про що сповіщає в одному з листів: «Тішуся тільки одним, іменно тутишною погодою, – та одна мені допоможе щось конечно з Риму щось вивезти» [88, с. 90]. З'являлися нові ідеї і художник намагався їх втілити.



В Італії маршрути Івана Труша і Лесі Українки цілком могли пертнутися. Адже заради цього він буде змушений відмовитися від спільної подорожі, запропоновано Лесею Українкою в листі з Неаполя. Рідним вона повідомляла: «П. Труш збирається в апрілі в Італію, обіцяв відвідати мене тут, от, може, буде компанія мені до Флоренції і Рима» [79, с. 160]. Однак обставини завадили цій зустрічі. З листів Івана Труша зрозуміло, що він інтенсивно працював, розуміючи, що такої нагоди навряд чи матиме найближчим часом, але разом з тим гостро переживав ностальгію, пербеваючи часто у похмурому настрої. Зокрема Аріадні Драгомановій він пише: «Рим є для мене, як маляра, містом страшно неприємним. Мотивів до малювання тут багато. Проте не знав я в Римі ні мінутки приємності, які я зазнав у Києві на Сирці, або на Криму» [88, с. 143]. Своїй нареченій він повідомляє і про відмову від можливості зустрітися з Лесею Українкою: «Як я тобі уже писав на коресподентці, пропонувала мені Леся спільну подорож, але я відказався, бо не можу так довго остатися в Римі...Я хотів би вітси в кожній хвилині виїхати... Поїду дальше до Косова малювати Гагілки» [88, с. 135].

Однак у цілому подорож художника до Італії виявилася плідною, додому він привіз чимало етюдів, замальовок, до яких він буде неодноразово повертатися в львівській майстерні. Знайомим він, очевидно, розповідав про свій стан в знаменитому місті, пережиту гаму емоцій, підтвердженням чого слід вважати поезію П. Карманського «В Римі», присвячену Іванові Трушу:

На жовтих водах Тибру  
 Веселий нісся спів,  
 Горіли в сонці криші,  
 В імлі Петро синів –  
 А нам було так сумно...

Серед італійських міст, якими мандрував Іван Труш, варто виділити Венецію, з її вражаючою архітектурою та каналами, які віддзеркалюють рукотворну красу. Тут художник зробив чимало ескізів, а головним наслідком спогляданням краси міста стала картина «Венеція». Мистецтвознавці відзначають вдалу композицію цього полотна, художник «майстерно вводить деталі архітектури, гондоли та човен, які підпорядковує загальному настроєві картини. Філігранне відтворення передсутінкових полисків сонця на фасаді архітектурної пам'ятки Сан Джорджо Маджоре дає змогу насолодитися якимось магічним станом спокою й особливого затишку літнього надвечір'я» [89, с. 130]. Усі відтінки моря Іван Труш мав можливість спостерігати і на острові Лідо, що зумовив нові ескізи, що свідчать про осягання митця генія місця в окремих італійських топосах.

Своєю чергою на Італію Леся Українка поклала великі надії на одужання. Але опинившись у цій країні, вивчаючи місцевий спосіб життя, мистецькі здобутки, також нудьгувала за рідним краєм. Зв'язок Лесі Українки з Італією – багатоаспектна тема. Поетеса добре знала італійську мову, історію італійської культури. Під час свого перебування в 1901–1902 рр. та 1903 р. в Італії, куди вона поїхала на лікування, тривалий час жила у Сан-Ремо, курортному місті на березі Лігурійського моря. Тут вона влаштувалась на Villa Natalia (сучасна вілла «Адріана»), якою володіла сім'я Садовських. Садовські приходилися далекими родичами Косачам, тому з радістю прийняли Лесю на час її лікування. «Живу я тут у папиних земляків і трошки ніби родичів... Я у них на пансіоні і дуже добре встроїлась, головне без всякого клопоту і по-санаторськи» [79, с.160]. Повертаючись додому, за місяць морської подорожі на італійському пароплаві «Ентелла» (з 20 травня до 20 червня 1902 р.) Леся Українка відвідала багато італійських міст. Її шлях із Сан-Ремо після недовгого заїзду до Швейцарії пролягав через Геную, Ліворно, Неаполь, Палермо, Мессіну, Катанію, а вже звідти вона через Грецію і Константинополь приїхала до Одеси.

Подорожні враження поетеси відбилися в її листах з Італії. Зустрічаються в них і напрочуд цікаві й своєрідні її судження про країну, про італійський народ. Величезне враження на поетесу справила Венеція, куди вона потрапила ще на початку своєї подорожі. Мріючи побачити Рим і Флоренцію, Леся Українка, однак, зауважує в листі до О. Кобилянської із Сан-Ремо, що вони, на її думку, «не кращі від Венеції, бо та, здається, найкраща в світі, ота цариця моря й краси» [81, с. 68].

Своєрідно побачена Італія в циклі «З подорожньої книжки». В цих віршах співіснують омріяна легендарна Італія і трагічна реальність її повсякденного буття. У вірші «У тумані» звучить питання: «Може, то тільки легенда / Край той, осяяний сонцем?» [80, с. 371] На тлі «біловійного» туману Леся Українка чіткими штрихами змальовує постаті, але в центр своєї художньої композиції вона ставить багаття, яке здається особливо палким завдяки з контрастом чорно-білого довкілля.

І крізь мокру сніговицю  
 бачу я вогонь червоний,  
 наче сонце, що конає  
 у молочній білій млі;  
     а навколо нього мріють  
     наче тіні чорних птахів –  
 то матроси італьянські  
 посідали у плащах [80, с. 371].

Але таємний туман, «марева срібно-блакитні» відразу розвіюються, коли поетеса бачить маленького палермського хлопчика серед суворих італійських моряків, які, прибившись до чужої землі, сидять на березі і гриються навколо багаття (вірш „На стоянці”). Хлопчик згадує сонце, площі Палермо, дитячі ігри, своїх друзів „Кекко, Джанні й Паоліно”, яким він розкаже про свої небувалі морські пригоди... Одним з перших високо оцінив художність замальовок Лесі Українки в циклі «З подорожньої книги»

Максим Рильський, який писав, що у численних мандрівках поетеса насамперед бачила людей, і переймалася їхнім настроєм.

21 січня 1903 р. Леся Українка написала поезію «Дим», у центрі якої – екологічне лихо на околицях Генуї. Однак починається вірш очікуваннями ліричної героїні-мандрівниці, уявними картинами Італії – з морськими пейзажами, урбаністичною помпезністю, відгомонам історії чесного та волелюбного народу:

«Сампієрдарена». Слава ж тобі, Боже!

Се – хутко Генуя, там і спочинок,

Там буде море, і веселе небо,

І давнє місто гордої краси

Одважного і вільного народу... [80, с.292– 294]

Однак реальне місто з вікна вагона виявляється іншим: Це місто постає окутане густим димом з фабричних труб, на тлі якого вимальовуються «чорні, зажурені будинки», «невільницькі обличчя» знедолених людей, жертв промислового міста. Цей моторошний пейзаж будить у пам'яті спогад про інші міста, актуалізується опозиція чуже/своє.

У Сан-Ремо написана також поема «Бранець (Середньовічний мотив)», у якій своєрідно вирішуються морально-психологічні проблеми, пов'язані з лицарським кодексом честі. В центрі поеми – шляхетний лицар Габріель ді Кастельнеро, який потрапив у полон до французького лицаря. Рідний край Габріеля завоювали французи і пограбували співвітчизники – кондотьєри. Перед очима Габріеля пропливають картини сплюндрованої Італії, і полонений лицар, у якого є все, крім зброї, а отже, він не може стати на захист батьківщини.

Як зазначалося вище, Італія поетеси не обмежується тільки віршами, вона постає і в драматичних поемах. У драмах поетеса звертається до історичної дійсності: часів раннього християнства («В катакомбах») і «перехідного сторіччя» («У пуці»). Геопоетичний простір цих «італійських

драм» Лесі Українки охоплює Рим і Венецію, що позиціонують два різні образи європейської країни.

Сюжет драми «В катакомбах» взято з історії раннього християнства. Головний герой (Неофіт-раб) приходить у катакомби під Римом, де таємно збирається громада християн, щоб збагнути суть нової віри. У ній зроблено акцент на переслідування християн. Єдиним прихистком для них стають катакомби,

Леся Українка зображає лише одну складову катакомб – крипту (підземна каплиця) і саме в ньому відбувається протистояння неофіта і громади.

В драмі «Руфін і Прісцилла» події також відбуваються в Римі. Він стає своєрідним персонажем, оскільки ставлення до Риму висловлює більшість головних героїв, певною мірою воно стає мірилом ідеологічних розходжень між ними. Історичне тло подій вимальовано дуже ретельно. Тут і обійстя еліти, і катакомби, і підземелля-в'язниця, і цирк. У творі представлено майже всі соціальні прошарки, окреслено колорит кожного з них. Прикметно, що твір почтається з розмови про іншу відому дорогу в Римі часів раннього християнства – Нументанський шлях. Про свій стан на цій дорозі розповідає Прісцилла. Як і в Івана Труша, зустрічаються апеляції до апостола Павла, що сприяє відчуттю синтезу Риму реалістичного і міфічного. Італійський текст репрезентце і драматична поема Лесі Українки «Адвокат Мартіан. Місце і час дії в ній вказано у початковій ремарці: «Діється в місті ПUTEОЛАХ при Неапольській затоці, в домі Мартіановім, в III ст. по р[ізду] X[ристовому]» [ 81, с. 9 – 70].

Події наступного твору пов'язані вже із розвитком мистецтва в Середземнім краї. Хронотоп твору «У пущі» – Італія XVII століття, обрано письменницею не випадково. Головний герой твору – Річард Айрон, талановитий англійський скульптор, який навчався і розпочинав свою професійну діяльність в Італії, а завершив творчий шлях в Америці. Кар'єра

скульптора не склалася. За океаном він згадує безтурботний час свого учнівства, що дозволяє побачити Венецію, якою так захопилася Леся Українка. Особливо вражає своєрідний парад скульптур, якими славилася мистецтво Відродження. Як притаманно Лесі Українці, вона вдається до гри світла і тіні, досягаючи ефекту присутності.

Перебуваючи у Венеції, Річард з першими промінням сонця із захопленням дивився на численні величні скульптури:

...в таку годину мармур оживає  
і на будинках люд камінний статуї  
немов якусь містерію вдає.  
І міняться обличчя мармурові,  
немов живі, під сонячним промінням.  
Вродливий люд! Недарма прості люди  
вигадують, що то русалки й нікси  
із моря вирнули й зійшли на мури,  
щоб глянути, чи дуже світ широкий,  
та й так на гарне місто задивились... [75, с. 23].

У XIV-XVI століттях венеціанці дали повну волю своєї пристрасті до зовнішньої пишності і зробили своє місто найкрасивішим в Італії. Для створення його неповторного обличчя працювали численні митці, наділені рідкісним талантом. Але з часом авторитет ідей Відродження занепадає, на його зміну приходить естетикою бароко, з характерним для неї поклонінням владі.

З вище зазначеного можна зробити висновок, що «італійський текст» повною мірою присутній у драматургії Лесі Українки «У пущі». З цього приводу доречними є зауваження С. Кочерги, що мистецькі візії Лесі Українки «відзначаються рідкісною щільністю асоціацій, що несуть багатопланову „італійську” ретроспекцію» [30, с. 130]. Повертаючись з Італії

Леся Українка пише лист, датований 2 листопада 1902 року: «Взагалі проти Австрії мені Італія, а надто Сан-Ремо, здається дома» [78, с 125].

Отже, італійські візії Лесі Українки – це синтез історичного і сучасного, міфічного і реального. В поетичних та драматичних творах письменниці перед нами відкривається італійський світ, яким його бачила поетеса і під час безпосереднього знайомства з ним, і уявляючи минуле цього краю. В італійських образах авторки доцільно інтерпретувати українські проєкції. Образи країни, які відтворила у своїй творчості письменниця, цілком суголосні з малярським циклом «Італійські краєвиди» Івана Труша. Як і в Криму, так і в Італії Леся Українка та Іван Труш збалансовують у своїх роботах враження від культури і природи, зокрема моря.

#### **2.4 Єгипетські цикли в творчому доробку митців**

Приблизно в один час Леся Українка та Іван Труш здійснили поїздки до Єгипту, а їхня творчість збагатилась єгипетськими образами. Навесні 1912 р. художник здійснив творче відрядження відразу до двох країн - Єгипту й Палестини. Наслідком відкриття для себе Близького Сходу стала нова художня серія митця. Як і будь-який мандрівник, він був під враженням побаченого. У центрі його картин – культові споруди, безмежні піски Лівійської пустелі, оази в них, води Нілу. Про маршрут і найважливіші віхи мандрівки художник оповів у листах до дружини. Відомо, що в березні він відправився через море до Александрії, а наступним пунктом його знайомства з Єгиптом став Каїр. Підкреслимо, що Іван Труш не прагнув обійти всі знакові туристичні місця, злитися з натовпом шукачів екзотики. Як свого часу Тараса Шевченка-художника за Аральським морем, його цікавили звичайні мешканці бідних районів, зокрема діти. Разом з тим художник зафіксував і низку некрополів, мечеті, відчув енергетику вірувань єгиптян.

До пріоритетних об'єктів для себе він вибрав і знамениті споруди Сфінкса, який справляв враження таємниці, що не піддається вікам. Серед його відомих єгипетських робіт слід відзначити такі, як «Мечеть. Арабська гробниця», «Острів Зантос». Чи не найбільше етюдів маляр зробив, споглядаючи піраміду Джосера, з її прадавніми сходами. Розташована піраміда за двадцять кілометрів від Каїра, у селі Саккарі. Історично ця місцевість була окраїною знаменитої столиці Стародавнього Єгипту Мемфіса. Відобразив художник також піраміди, які вчені зараховують до Гізахського комплексу (гробниці Мікерина, Хеопса, Хефрена). Задля них він перебрався з Каїру до поселення Гізе. Саме там можна було наблизитися до підніжжя гробниць. Цілий місяць творчої експедиції Іван Труш напружено працював, кожного дня зростало число етюдів, ескізів. Особливо його приваблювала вечірня чіткість золотистих пірамід на фоні синього неба, колір якого поступово ставав густішим. Залишив він також етюди, зроблені на світанку або й посеред зоряної ночі. Не забував Іван Труш і про фотоапарат, який був для нього незамінним засобом, за допомогою якого він фіксував важливі для нього миттєвості.

Результатом його натхненної роботи на пленері слід вважати і такі оригінальні етюди: «Гіза», «Саккара», «Піраміда», «З Єгипту» та інші варіації. Інколи автор повторювався, але стрижневим у його єгипетському доробку слід вважати вдосконалення техніки, оновлення композиції та сюжету, акцентуація певних деталей. Його експерименти щодо кольору відбувалися переважно в стриманій гамі. Завершеними монументальними його пейзажами, створеними в Єгипті, мистецтвознавці вважають такі роботи, як «Єгипетська святиня», «Сфінкс. Ескізний пейзаж», «Фронтон єгипетської святині».

Слід додати, що до східних ескізів митець повсякчас повертався, завдяки чому в його східній спадщині представлено низку портретів та жанрових картин. Єгиптяни зазвичай у нього представлені у типовому одязі,



вони зазвичай втомлені роботою, хоч є в нього і портрети вродливих юнок, красою яких не можна не замилюватися. Колір у портретах видається більш теплим, світлішим, а роль освітлення завжди для митця є першорядною. Зміст єгипетського доробку Івана Труша та його техніка дають підставу однозначно його маркувати як імпресіоністський. Характерним для автора є також філософський підтекст, психологічні алюзії та етнокультурні елементи, що гармонують з природою краю.

Звертання до єгипетської тематики у творчості Лесі Українки не менше за обсягом. У 1890 року у поле її інтересів потрапляє люстроване видання Луї Менара «Історія стародавніх народів Сходу». На матеріалі його опрацювання згодом Леся Українка впорядковує підручник «Стародавня історія східних народів» українською мовою. З того часу любов до єгипетської культури та обізнаність в ній постійно зростала. Поетеса вперше побачила в Берліні єгипетські артефакти, які «доти в оригіналі не виділа» (лист від 31.05.1899). Вивчаючи історичні факти, вона повсякчас шукає контактні точки української та єгипетської культур. Зацікавленість у загадковому Єгипті, який для неї був сфокусований в таємничих сфінксах, священних скарабеях та пірамідах спонукала письменницю до створення уявних пластичних образів.

У липні 1900 року вона створює оригінальні єгипетські сюжети в легендах «Ра-Менеїс» та «Сфінкс». 1904 року з-під її пера вийшли вірші «Напис в руїні», «Ізраїль в Єгипті», які зосереджені на проблемах духовності, вірності культурним традиціям. Щоправда, читачі не були готові до таких тем. В 1907 році І. Франко в «Огляді української літератури у 1906 р.» у газеті «Рада» зауважує: «Особливо цікаві „Єгипетські барельєфи” – глибокі рефлексії авторки над загадками історичного розвою народів, рефлексії, які навіває на нас вид староегипетських пам’яток. Оцінка таких творів, як „Ізраїль в Єгипті” і „Напис в руїні” побудована на сентенції про те, що „філософія авторки зовсім не відповідає тому, що було основою

світогляду старих єгиптян” і „ефективні окрики нашої авторки про єгипетських тиранів свідчать певно про її гаряче серце, але не про ясне розуміння тої далекої минувшини».

Однак у цьому відгуку не враховано серйозний науковий інтерес письменниці до теми Єгипту. Історик Олена Огнева стверджує, що рецепція письменниці цього краю багато в чому зазнала впливу від спілкування зі знаним орієнталістом Агатангелом Кримським. Ознайомлення з його сходознавчими роботами, листування сприяло розвитку до теми Єгипту у творчості Лесі Українки.

В останні роки життя письменниця отримала можливість безпосередньо ознайомитися з Єгиптом, хоча причини її перебування там були викликані хворобою, що загострювалася. Відомо, що Леся Українка тричі (1909-1910, 1911-1912, 1912-1913) виїжджала в далеку країну для лікування за порадою німецьких лікарів. Тут вона проводила зими, сподіваючись на енергію сонця і сухого повітря, які були вкрай необхідні їй через туберкульоз, з яким вона вела тридцятилітню війну. Зупинялась Леся Українка у курортному містечку Гелуані, розташованому недалеко від Каїру, в основному на віллі «Континенталь», де потроху працювала, а також спостерігала за єгипетським повсякденням, збираючи матеріали для своїх майбутніх творів. Нарешті вона змогла побачити і Сфінкса, про якого писала раніше у своїх наукових студіях та поезії, яка увійшла до диптиху «Єгипетські барельєфи». Напередодні нового 1910 року вона писала 21 грудня 1909 р. вона пише: «Бачили ми великі піраміди і великого сфінкса — се справді щось єдине на цілім світі! Ніякі картини, фотографії і т.п. не можуть дати справжнього поняття про душу сих камінних істот. Особливо сфінкс, він має велику тисячолітню душу, він має живі очі, він немов бачить вічність. А який там пейзаж перед очима сфінкса!... Не розчарував мене Єгипет, а ще більше причарував, і тепер тільки я зрозуміла його до кінця геніяльний хист...» [79, с.297–299 ]. Велике враження на письменницю

справив і Каїрський музей, куди вона відправилася, щоб побачити єгипетські древності. Тут її захопили артефакти ритуального значення, папіруси з найдавнішим письмом, рівень мистецької культури, якої досягла єгипетська цивілізація. Отож окрім раніших текстів, які Леся Українка мала намір закінчити в санаторії, Леся Українка примножила нові творчі задуми та взялася за їхню реалізацію. Слід відзначити, що саме оточення спонукала письменницю повернутися до її «Стародавньої історії східних народів», яку вона відредагувала, доповнила та підготувала до друку саме в Гелуані. Однак тут були написані і нові художні тексти.

До ліричних творів Леся Українка додала маленький шедевр – поетичний цикл «Весна в Єгипті», де сповна відкривається талант зрілої поетеси. Особливо науковці відзначають її вміння наповнювати зримі образи, які неквапливо фіксуються і плавно пропливають перед читачем, глибоким філософським підтекстом.

Поетичний цикл відкриває поезія «Хамсін» – так називається піскова буря в Північній Африці, яку Леся Українка бачила на власні очі. Колишній учень Лесі Українки Микола Охріменко, якого вона навчала в Єгипті, розповідав, що стихія впливала на сполучення дивних барв на небі – пурпурових, криваво-червоних, золотистих, фіолетових тощо. Ці відтінки вабили око Лесі Українки, і вона навіть вказує їх у своїх листах. У поезії авторка одухотворює хамсін, зображає його в образі «рудого демона». Її хамсін «дише густим полум'ям пекучим», здіймаючи неймовірний коловорот, сповнений звукових ефектів:

Якесь весілля дике! Мов сопілка,  
співа пісок, зірвавшись зненацька  
з важкої нерухомості своєї,  
а камінці на бубнах приграють [80, с.363].

У наступній поезії «Дихання пустині» авторка навпаки намагається передати стан тиші, спокою, пустельної задуми. Тут вона також

використовує уособлення. У кольоровій палітрі переважають гарячо-жовт відтінки з вкрапленням червоного, а часом і зеленого. А в третій поезії циклу «Афра» основну увагу Леся Українка зосереджує на внутрішньому світі Єгипту. Семіотика її єгипетських образів надзвичайно широка, зокрема Афра-мовчання асоціюється з природним розвитком культури, що з часом набуває характеру застигlosti цивілізації у віках. І цю цивілізацію відкривали для себе європейці, вдивляючись в незнайомі краєвиди, відкриваючи для себе мову чужої культури, і цей процес нагадував поступове проявлення сутності:

Небо, збіліле від спеки, вже сивіє, мов попеліє,  
 День до останку згорів і лишилася нічка бліда;  
 Світла немає, а темрява наче не сміє  
 В тишу пекучу вступити. Не видно зірок і сліда  
 Так, наче світ спорожнів... [80, с. 365]

Близький за духом до попереднього вірш «Таємний дар». До циклу також увійшли вірші ностальгійного характеру «Сон», «Вітряна ніч», «Вість з півночі».

Попри мальовничість єгипетських поезій Лесі Українки, в цілому вони засвідчують інтелектуальну рецепцію авторки єгипетської культури. Пріоритетним засобом її картин є ціла палітра міфологем, які вона наповнює культурософськими смислами. Наявні в них численні історичні проєкції, які влітаються в чітку візуалізацію образів природи, силуетки єгиптян. За спостереженням Олени Козлітіної, яка порівнює цикл з фрескою, «сміються чорні очі єгиптянок, вкритих у чадри, ласують солодким очеретом діти, наділяє людей водою воднонос – і все це у канві міфічності й закодованості» [27, с.117]. Таким чином авторка поєднує картини реальності з міфологічною ірреальністю, отожд звичайний селянин раптом стає уособленням божества, а річка Ніл наповнюється численними символічними смислами, що можуть розкритися читачеві, ознайомленому з

єгипетськими віруваннями. Радше говорити про єгипетську космогонію циклу, тобто у віршах зашифровано міфи про походження світу. Індивідуальність авторських картин разом з тим позначена мистецькою довершеністю, інтермедіальністю, що проявляється у синтезі візуальності з музичними та хореографічними образами.

Варто згадати і тексти Лесі Українки з єгипетською тематикою, написані в інших жанрах. Драматичний твір «В дому роботи, в країні неволі» був написаний до поїздок в Єгипет (1906), але в Гелуані Леся Українка підготувала його до перевидання та задумалась про можливість інсценізації. Діалог створений на біблійному матеріалі, що повсякчас апелює до «єгипетської неволі». У цьому творі заслуговує уваги візуалізація єгипетського простору, здійснена апріорі до спостереження за ним. Надзвичайно потужною за мистецькою оригінальністю, поєднанням світу природи і культури, створеної єгиптянами, є вступна розгорнена ремарка: «Велика, залита полудневим соняшним світлом, площа в околицях Мемфіса; на заході вона переходить в справдешню пустелю, пісковату, повиту сухим маревом, тремтячим від спеки; на сході її оточують зрослі папіруса й лотоса, що вкривають багна, позосталі від нільської піводі... Посеред площі величезна будова, ще не скінчена: колонади, подекуди ще без капітелів, але поставлені по виразному плану, мури з барвистими малюнками [...] велетенські постаті богів...

Гурти робітників працюють коло будови: хто робить цеглу, хто носить мул та воду для неї з багнистих зарослів, інші під наглядом будівничого, вивершують колонни, кладуть перші вінці стелі, різьбярі й малярі захожуються ретельно коло покрас і статуй» [80, с. 263 – 268].

Ця картина, що передує невеликому за обсягом твору, репрезентує масштабність задуму, симфонізм мислення, чіткість бачення реалій, про які Леся Українка могла тільки читати. Разом з тим це шана людській силі, що далеко не в сприятливих кліматичних умовах, довела свою творчу

потужність, якою захоплюються нащадки упродовж віків. Наголосимо, що Мемфіс як центр єгипетської цивілізації в епоху її розквіту відображено і в роботах Івана Труша, про що згадувалося вище.

Окремої уваги заслуговує прозовий твір Лесі Українки «Екбаль-Ганем» (1913). Він став наслідком зацікавленням Лесі Українки життям жінки-мусульманки, містить чимало живих спостережень. На жаль, твір залишився незакінченим. Важко сказати, чи це оповідання, чи повість, у яку цілком міг перерости задум. У центрі цього твору єгиптянка, яка страждає від самотності та нереалізованості. Коло її інтересів нешироке, відтак вона легко потрапляє під вплив європейської манери життя, споглядаючи туристів. Вплив чужої культури – питання складне і неоднозначне, важко судити про перспективи розвитку сюжету, який розкрито лише в зародку. Однак очевидними є чудові замальовки єгипетської дійсності, включно з природою, наприклад: «Се вже починався єгипетський захід. Там сонце уміє вдавати переможця в остатній час перед неминучою поразкою і так гордо та весело, без найменшої тіні вечірнього суму, сипле барвисті дари на небо, на пустиню, на велику ріку і на кожну дрібную дрібницю своєї улюбленої країни, що навіть за одну хвилину перед навалом темряви якось не йметься віри її неминучості...» [76, с. 4–9].

Отже, Леся Українка та Іван Труш почерпнули в Єгипті масу творчих ідей, відтак єгипетська тема відзначається значними здобутками в обох митців. І маляр, і письменниця робили акцент на загадковості єгипетського феномену, його магнетизмі для європейців. Основну увагу вони зосередили на міфології краю, який втілено в архітектурно-скульптурні шедеври прадавніх митців і мільйонів робітників. Разом з тим, особливо в Лесі Українки, міфологічне мислення проявляється через семіотику, семантику образів у зображенні природи та розмаїтій палітри погоди в Єгипті. Іван Труш і Леся Українка змалювали низку портретів єгиптян, розширили кольоровий спектр своїх творів. Їхні єгипетські цикли – один з яскравих

прикладів проникнення європейських митців у таємничу цивілізацію єгиптян, їхні вірування, ментальність, самотність природи та її взаємопроникнення з культурою.

У цілому важко переоцінити роль далеких подорожей у формування творчої іпостасі як художника Івана Труша, так і письменниці Лесі Українки. Їхні спроби передати враження про інші країни є значним внеском в надбання як української літератури, так і світової взагалі. Варто додати, що в цих творах обоє авторів проявили себе модерністами. Не варто обмежувати їх звертання до імагологічних тем лише екзотизмом. У цьому аспекті вони доводять інтелектуалізм осягання світу українцями та закладають фундамент подальшого зростання геопоетичного спектру в українському мистецтві.

## РОЗДІЛ 3

### КОЛІЗІЯ ДРАМИ «ОРГІЯ» ЛЕСІ УКРАЇНКИ: «СЛІД» ІВАНА ТРУША.

#### 3.1 Конфлікт письменниці та художника як прототекст драми «Оргія».

Попри співзвучність інтересів, спільне коло товаришів та близькі інтереси й стилеві пріоритети в мистецтві стосунки Лесі Українки та Івана Труша зазнали серйозної кризи. Втім, ця криза виявилася також плідною для творчих ідей Лесі Українки.

Галицькому маляру Іванові Трушу випала унікальна можливість в 1900 році познайомитися з палкою речницею українського народу Лесею Українкою. Він спеціально приїхав до Києва з метою написати портрети відомих діячів національної культури. Заприятелювавши з письменницею, Труш проявив ініціативу намалювати саме її портрет, і йому вдалося переконати Лесею Українку, до якого вона відчувала симпатію як до людини і довіру як до митця. Однак її обіцянка виявилась досить складною для виконання. Щодня письменниця приїжджала до Київського міського музею і позувала для галицького майстра, що дуже втомлювало її. Слід зазначити, що через хворобу вона не позувала ні для кого раніше, тому це для неї був перший досвід.

Сеанси тривали переважно по дві години, рівно стільки ж письменниця тратила на дорогу. Але свої зусилля Леся Українка виправдовувала тим, що бачила самовідданість і натхнення портретиста. Труш справді визнавав письменницю з роду Косачів-Драгоманоєвих унікальною жінкою, інтелектуалкою, з глибоким внутрішнім світом. Певною мірою йому впадали в око риси, що нагадували його кохану Аріадну, кузину Лесі Українки.



Спільна робота зблизила молодих людей, вони багато спілкувалися під час сеансів. І робота цілком виправдала жертвність Лесі Українки й ініціативу Івана Труша. Цей портрет і досі вважається неперевершеним в іконографії Лесі Українки, хоча вона сама була дещо розчарованою результатом, бачення художника не узгоджувалося з її власним очікуванням. Свої враження від портрету вона описує в квітні 1901 року в листі до родини Косачів: «Була я в редакції “Вісника”, де мала приємність бачити свій портрет, мальований в Києві, – не знаю чому, але воно чогось таки смішнувало на се дивитись» [79,с. 222– 224 ]. Іван Труш, відомий своєю психологічною проникливістю, зумів влучно зобразити духовну зосередженість письменниці, певну напругу в погляді, від нього віяло внутрішньою силою і страдництвом водночас.

Тим не менше завдяки цій роботі їхні стосунки отримали перспективи розвитку, що підтвердило і спілкування в Зеленому Гаю, родинному помісті на Полтавщині, куди художник отримав запрошення та, користуючись нагодою, багато писав на планері.

Коли в березні 1901 року Леся Українка пережила смерть найближчого друга Сергія Мережинського в Мінську, то в неї виникла ідея звернутися до приятеля-художника, аби він написав портрет її друга з фотокартки (така практика була неодноразово апробована маляром). Щоправда, ця ідея не була реалізована, та все ж дружні стосунки на ту пору аж ніяк не зіпсувалися.

Проте 1903 року симпатія раптово обірвалася і між колишніми приятелями пролягла глибока прірва. Ця історія розвивалася повільно, і Леся Українка гостро переживала розрив, хоч для неї однозначно повернення до минулого вже було неможливим. У листах вперш на конфлікт Леся Українка наятає в листі до Ольги Кобилянської: «Хтось дійшов до того, що знов кров'ю кашляв (то було восени, а тепер ні), а бідний був тому, що зовсім мусив зірвати з Радою (властиве, вона зірвала зі

мною), та ще через одну історію, про яку розкаже колись комусь докладно, а писати про неї дуже трудно і довго...» [79, с.106–108]. Непорозуміння з Аріадною було викликано тим, що Леся Українка відмовилась систематизувати архів Михайла Драгоманова, свого дядька. Але такий вибір для Лесі Українки, хоч і дався він нелегко, був остаточний. У ній спрацював інстинкт самозбереження митця, про що вона розповідала у листі до Михайла Павлика: «Може, той архів, для якого я, розуміється, “мусила б” (кажете ви) зробити таку жертву, і вартий її, може, одне слово з нього варте більше, ніж всі мої слова минулі і ще ненароджені, тільки – у мене рука не здійметься на таке самовбивство, я ще не маю сеї одваги, я ще не нажилась душею, я ще навіть як слід не спробувала своєї сили і маю вже її занедбати, придушити, “скинутись”? Ні, не маю одваги, хоч киньте в мене каменем. Не можу» [79, с.62–66]. До честі Павлика, він зрозумів письменницю, яка відчувала свою мистецьку місію, однак дружина Драгоманова Людмила Михайлівна, Аріадна, а з нею й її наречений Іван Труш засудили вчинок небоги. Зрозуміло, що подальший розвиток подій вказував на напругу. Лесі Українці було прикро дізнатися, коли художник відмовив їй у зустрічі, про що вона повідомляє у листі 1903 року до Михайла Кривинюка. Знаковим став для неї той факт, що маляр поштою повернув Лесі Українці фотокартку Сергія Мережинського, таким чином демонстративно відмовившись виконати її прохання.

Однак наступною гостру реакцію проявила Леся Українка. Довідавшись, що її портрет, для якого вона не без труднощів позувала на замовлення Наукового товариства імені Шевченка у Львові, опинився в особистій колекції графа Леона Пінінського, тогочасного намісника галицьких земель, письменниця розцінила це як корисливу комерцію і зраду національних інтересів з боку художника. Очевидно, Лесі Українці дуже важило висловити свою думку колишньому другові, але лист до нього дався нелегко, навіть збереглася його чернетка, хоч це не було властиво

Лесі Українці-адресантці. У чернетці від 16 червня 1903 року досить чітко зафіксована позиція Лесі Українки у конфлікті: «Я не знаю, чому Вам не встид було слухати мого питання за скільки Ви продали мою личину [закреслено: Jasnieoswięconemu] Ясновельможному, а чому Вашим приятелям було „неприємно і встидно“ слухати того, що я здивувалась, не побачивши мого портрета в Тов[аристві] [закреслено: за 1 1/2 року ніяк не може дістатись, у Ясновельм. є, а в Тов. ні, хоч замовив його в Києві не Пін[інському], а Тов[ариству]. Я мала право з того дивуватись, бо Ви мені *не сказали*, що продали оригінал, а не копію, і я була певна, що я принаймні *не тільки* для самого Пін[інського] позувала, наражаючи своє здоров'я» [ 29, с. 695 ].

Відома і відповідь Івана Труша (очевидно, не на лист, а на усні претензії), у якій він визнав підстави для звинувачення. Однак аргументом на свою користь він вважає наявність копії портрету. Однак вимоги письменниці обіцяє виконати: Відповідаючи на лист Лесі Українки Труш визнає правдивість інформації і в свою чергу обіцяє: «Відповідно до гадок ваших, висловлених перед півроком в канцелярії Наук[ового] тов[ариства] ім. Щ[евченка], Ваш портрет верне незадовго від намісника на своє давніше місце. Підкінчений дуплікат тепер у мене, буде спалений» [ 29, с.692– 693].

Самоправство художника не давало спокою письменниці, вона тривалий час не хотіла нічого чути про нього від рідних і близьких. Причому завше вона робила акцент, що йдеться не про її гонор, а про національну честь: «... я зовсім не інтересуюсь публічним виставлянням моїх портретів, але як мають вони висіти у польських магнатів, то краще нехай висять в українській громадській хаті» [29, 691– 700]. Про долю портрета існує кілька версій. Деякі з них доводять, що вчинок Івана Труша не порушував букву моральних принципів, але за духом він був неприйнятний для Лесі Українки, з її лицарським комплексом честі.

Після вибуху конфлікту стосунки не були загладжені. Леся Українка вирішує припинити спілкуванням з галицьким художником та його дружиною Аріадною, хоч крок цей був для неї дуже болісним: «... мені з ними стрічаться тяжко. А не стрічатись гірко...» [79, с. 150 ]. Ця травма залишила глибокий слід в самосвідомості Лесі Українки. Проходили роки, але вона далі асоціювалась з незаслуженим важким ударом. Певною мірою відлуння конфлікту виявилось в останній драмі письменниці «Оргія». Звертання до теми продажності митця було водночас своєю психотерапією для авторки, яка мусила звільнитися словом від того, що так довго пригнічувало її. Як зазначає Світлана Кочерга передісторія твору цілком дозволяє віднести його до тих текстів, у яких авторка переплавляла свою «тугу».

Ідею написання твору Леся Українка виношувала більше, ніж десять років. Тільки в 1912 році письменниця почала наполегливу роботу над текстом, який закінчила в березні 1913 року. Свого часу Іван Франко запитував Лесю Українку, як вона пережила смерть Мережинського. Відповідь письменниці полягала в тому, що вона написала драму «Одержиму», тобто переплавила свої страждання у слово. Те ж саме можна сказати про «Оргію». На думку Миколи Жарких, саме конфлікт з Іваном Трушем спричинив ядро конденсації нового твору. Проекцію художника можна побачити в образі скульптора Федона, а ще один персонаж «Оргії», Меценат, викликає алузії з продажею портрета графові Пінінського.

Відомо, що сестри Леся та Аріадна все-таки після конфлікту зустрічалися та налагодили родинні контакти. Але з Трушем у письменниці дороги так і не перетнулися. Однак у художній софіосфері конфлікт драми «Оргія» повсякчас буде пов'язаний з історією прекрасної дружби, яка завершилася трагічним розривом.

### 3.2 Проблема екзистенційного вибору митця у творі

Яскравою особливістю художньої творчості Лесі Українки було звернення до біблійних та античних сюжетів. Поетеса креативно використовувала в літературній діяльності вічні теми і сюжети задля унаочнення уроків історії. У модернізмі міфологічне мислення виступає універсальним механізмом переформатування етичних та естетичних канонів. Особливо ціннісним у цьому аспекті є поняття свободи у творчості, у суспільстві, а також міри свободи в особистому житті. Як зазначає Аріядна Стебельська, головним і провідним мотивом творчості Лесі Українки є прагнення волі, що акцентується в епістолярії, публіцистиці, творчості, і насамперед сконцентровано в драматичних творах [65, с.207– 232].

В останні роки життя Леся Українка знову звертається до тем, тлом для розробки яких вибирає Грецію. В центрі її твору – народ, що втратив свою незалежність, однак насамперед у тексті йдеться насамперед про особистісний вибір. Наскрізна тема – громадянська позиція особи в умовах національної неволі. У фокусі персоносфери – одна родина (як і в інших творах письменниці): головний герой, його дружина, мати і сестра. Перші тлумачення твору віднесли його до виразно «націоналістичних», але поступово дослідники побачили значно глибший вузол проблем, охоплених ним. Дія п'єси відбувається в «Коринті під римським пануванням», «за часів упадку Риму», тобто в II ст. н.е. Завойовник міцно утвердився на чужій землі, останні вогнища опору страчено, представники імперської влади префект, прокуратор і Меценат впевнено відчують себе володарями Коринфа. Тепер головним завданням для можновладців стає духовне завоювання Греції.

Проблема морального вибору не раз поставала перед героями драм письменниці. Проте слід підкреслити особливості художнього часу: події розгортаються за доби, коли боротьба за національне буття переходить на ниву культури. Коли доля нації залежить від того, чи вдасться їй зберегти

свою мову й культуру, то, за визначенням Лариси Масенко, рука завойовника «простягає не меч, а гроші» [46, с.100 ]. Таким чином місію охоронця нації виступає не воїн, а митець. Антей, прославлений співець, з великим сумом дивиться на свою поневолену римлянами батьківщину. Не випадковим є його ім'я, яке уславив міфологічний велетень, що здобував велику силу, припадаючи до землі.

В ідейно-смісловому вирішенні драми велика роль належить конфлікту Антея зі скульптором Федоном. Діалоги, що відбуваються між ними, зазвичай сконцентровані, лаконічні, афористичні. Устами Антея висловлюються напружені роздуми над гіркою долею митця, що мимоволі асоціюються зі становищем українського художника, вірного своєму народові. Погляди Антея науковці вважають тестаментарною презентацією життєвого кредо самої Лесі Українки.

Антей докоряє Федону, який продав статую Терпсіхори, і тим самим знищив її божественність: «а мрамур, як не бог, то просто камінь» [76, с. 190]. Для цієї роботи скульптору позувала Неріса, дружина співця Антея. Однак для Федона важливо свою скульптуру помістити в домі Мецената, бо там, мовляв, цінять мистецтво, «мов у храмі». Митець, на його думку, не має права приховувати (локалізувати) свої твори, оскільки мистецтво належить усім.

Натомість Антей не торгує своїм хистом. Він пояснює Федону, що статуя не прославить його, позаяк він «тільки раб отой, / Що хистом оргію панам скрашає» [76, с.189]. Співець вважає, що еллінам ганебно сприймати похвалу переможців, вони здатні похвалити лише «подоланого». Краще ліри німувати, ніж грати чи виставляти свої роботи в римських палатах. Зраджує Антея і його учень Хілон, з яким співець також рішуче розриває стосунки. Проти Антея постають не лише його друзі, але й кохана дружина. Неріса не може скніти, як «таємний скарб», вона жадає вийти в світ широкий і здобути славу, що стало справжнім ударом для Антея. Неріса ставить дилему, що

хтось із них має іти на оргію, здобувати славу з римських рук. На цей крок наважується Антей. Він не хоче відмовитись від Неріси, і йде в дім Мецената, можливо, боронячи дружину від безчестя, і в цьому безсиллі його трагедія.

Друга дія змальовує середовище ворогів. У розмові прокуратора, префекта й Мецената йдеться про мистецтво Еллади, яке вони заперечують, крім останнього. Меценат нагадує, що колиска розквіту Риму – Давня Греція, що «Рим ходив у Грецію до школи». Але якщо в попередній дії в результаті дискусії персонажі розділяються, то тут навпаки – вони доходять до повної згоди. Меценат пояснює, що насправді він хоче поєднати греків і римлян «в одну родину», його стратегія – «привчати ласкою, дарами навіть, всіх видатних чужинців Рим любити. Хто любить, той уподобитись може до любого і тілом, і душею» [ 76, с. 204–205]. Отже між ними різниця тільки в методах: хто проповідує насилля (батіг), хто залучає з метою подальшого при служництва (пряник). Насправді освічений Меценат виконує щодо грецької культури розтлінну місію. Він здатний оцінити скарби, хист, але хоче все це привласнити для своєї країни. Правдива роль Мецената проявляється в останній сцені драми. Сцена оргії є кульмінацією п'єси. Тут зрада Неріси доводить конфлікт Антея з оточенням до трагічної межі. Оргія римська, але Антей співатиме на ній грецьку пісню, сповнену духом діонісійських свят. Це гімн весняному оновленню життю, який співець виконує натхненно, у стані «святого безумства». Антей виливає у своєму співі прагнення пробудити від сну свій народ, але насправді його ніхто не чує у домі, де його продажні земляки славлять завойовників. Нехтуючи заборону чоловіка, Неріса під час його співу починає танок за спиною чоловіка, що заохочує Меценат. Врешті вона дає йому поцілувати себе в уста, за що отримує дорогоцінний подарунок, грім аплодисментів, а відтак і бажану славу. Таким чином оргія унаочнює правоту слів Антея: за визнання митець підневільної країни мусить розплачуватись втратою національної і

людської гідності. Зрада Неріси, що здатна продати своє тіло, доводить до крайньої межі протистояння Антея, який виявився теж зганьбленим нею і Меценатом. Тому він позбавляє життя дружину і себе. Цей крок по-різному трактують дослідники: як акт мужності (Бабишкін), відчаю (Дейч), сорому, а в тексті ж сказано: «Товариші, даю вам добрий приклад». Отже, вчинок Антея вмотивований, твір до кінця тримає в напрузі, а його розв'язка містить неоднозначні сенси. Образ Антея доповнює образ його сестри Евфорзینی, яка вірить в хист брата, його патріотизм, і перед нею Антей відчуває особливу відповідальність за свої вчинки.

Конфлікт асоціюється зі становищем української культури в імперській Росії. Однак, як кожний філософський твір, він змальовує ситуацію, яка повторювалась і буде повторюватись в різних народів. Мабуть, своєрідною ілюстрацією до твору було становище українських митців в тоталітарному СРСР. Тоді також дуже гостро стояло питання: чи поет має право пристосовуватись, чи його призначення тільки внутрішня еміграція або ж ГУЛАГ. Насправді кожний вибір по-своєму є ущербним, і тільки особистісні можливості та переконання диктують його правомірність.

В останні роки посилюється увага до проблеми свободи і свободи вибору зокрема в літературознавчій рецепції творчості Лесі Українки. Дослідниця Леся Демська-Будзуляк зазначає, що в драматургії письменниці «за основу цінностей пропонуються два джерела – воля і почуття, тобто «свобода як воля» і «свобода як почуття» [14, с.150]. За словами Юлії Левчук, поняття «свобода етична» та «свобода естетична» безумовно, є екзистенційним началом будь-якої творчості. Як слушно зауважує дослідниця, «"Свобода етична" – концепція, яку розглядаємо в контексті моралі, тобто до уваги беруться поняття добра і зла, любові і ненависті та ін. Що ж до концепції "свободи естетичної", то тут усе значно складніше, адже боротьба відбувається між такими субстанціями, як серце (душа) і розум» [38, с. 3]. Аналізуючи літературну діяльність Лесі Українки, можна зробити



висновок, що в її художньому світі люди, які є фізично поневоленими, зазвичай є вільними духовно і навпаки. Однак не менш важною була для неї і творча воля людини, воля мистецького вияву, яку обмежували громадські звичаї, релігійні канони або державні закони. Ця тема найбільш рельєфно оприявлена в драматичній поемі «У пущі». Проте найболючішою для Лесі Українки була державна неволя, яка багато в чому зумовлює несвободу мистецьку, особистісну.

Вважаємо за доцільне зосередити увагу на мотивації екзистенційного вибору героїв-митців у драмі «Оргія». Першу лінію розходження між колишніми однодумцями репрезентують у творі стосунки Антея і Хілона. Співець покладав усі свої надії на обдарованого учня, але потерпів фіаско. Несподівано для нього Хілон сповістив, що бажає навчатися в римській школі. Учень не задумуючись відкидає заклики вчителя продовжувати займатися самоосвітою, знаходити знання «в книжках, людях, і по цілім світі». Хілон погоджується з Антеєм, що римські школи не мають високої репутації, проте, аргументи Антея не впливають на нього. Керується він переважно корисливим інтересом, кар'єристськими прагненнями.

Антею не полишає надії переконати молодика в тому, що служіння загарбникам є помилкою, що стане руйнівною силою для його свідомості. Та учень не тільки не бере до уваги слів вчителя, а й зізнається, що для нього видається повчальним прикладом вибір самого Антея, який через нереалізованість хисту видається його вихованцю невдахою :

... ти в громаді не займаєш місця,

Належного твого талану ... [78, с.168 ]

Дослідниця Юлія Левчук проаналізувала дилему, яка стояла перед митцем-початківцем: «Хілон ще дуже молодий митець, у нього ще не сформовані мистецькі принципи, він ніби знаходиться між двох вогнів, не розуміючи, що для нього краще: залишитися вірним собі, але цим самим бути білою вороною, чи злитися із сірою масою, продатися, прирікши свою

творчість на загибель» [38, с. 2]. Безперечно, описуючи дії та вчинки Хілона, Леся Українка представляє тип духовних рабів, яких не хвилює доля рідного краю, а тому вони ігнорують суспільну несправедливість, але ревно дбають про особистісну кар'єру, визнання. Як зазначає Світлана Кочерга, «між Антеєм і Хілоном відбувся поєдинок цінностей, конструкція «учитель – учень» нещадно розпадається, два митці – народний співець і панегірист–найманець – опиняються в різних таборах» [31, с. 118].

Варто зауважити, що мати Антея Герміона в своїх практичних баченнях також не підтримувала сина і докоряла сину за відсутність практичності, зокрема той факт, що він не брав грошей за навчання в Хілона, хоч він походив з заможної родини. Її засмучує, що син в своїх ідеалістичних прагненнях не дбає про матеріальне благо родини, але Антей не зважає на материні докори, вважаючи себе обранцем богів. Матеріальна винагорода за працю митця неодноразово стає об'єктом розмаїтих суджень у драмі.

Дружина митця вважає, що талант повинен отримувати гідний заробіток. Устами найближчого оточення висловлюються погляди загалу, проти яких здатна виступити тільки сильна особистість, для якої найважливіший факт існування у мистецтві, а не питання соціалізації. Як бачимо, «Неріса наступально конфліктує зі звично облаштованою системою цінностей Антея, її пригнічує усвідомлення низького соціального статусу чоловіка, зокрема убогості та неможливості особистісно-творчої самореалізації...» [31, с. 120]. У цьому плані Неріса – повний антипод Антея, між ними відсутній спільний світоглядний код, відтак їхня комунікація приречена на конфлікти. Проте читач повинен зважати, що система цінностей виробляється у кожного під впливом життєвого досвіду, який у талановитої рабині суттєво відрізнявся від аристократа Антея. Однак у світлі нашої теми Неріса більшої уваги заслуговує як модель, з якої було створено статую Неріси. Слід пам'ятати, що Леся Українка, позуючи для

Івана Труша, теж мала досвід натурщиці, тому в Нерісі проявилась ще одна іпостась письменниці, якщо зважати на історію написання її портрета Іваном Трушем. Втім, у цьому випадку йдеться також про антагоністичні позиції. Якщо Леся Українка не могла змиритися з тим, що її портрет продано, то Неріса радше вітає вчинок скульптора, дізнавшись про «продану Терпсіхору», їй імponує, що її статурою будуть любоватися в палатах Мецената. Однак знак рівності між портретом письменниці і зображенням богині танцю з пластичної моделі прямолінійно ставити не можна.

Третя і головна лінія екзистенційного конфлікту полягає у протистоянні Антея і скульптора Федона. Останній гордо повідомляє своєму другові, що запрошений «на панську оргію до Мецената», а також приносить запрошення для співця. Забувши про поневолення рідного Коринфу римськими загарбниками, Федон навіть починає вихвалити Мецената як людину знану і віддааного шанувальника артистизму, його смак повинен засвідчити інтерес багатія-загарбника до творчості Антея. Обізнаність Мецента, очевидно, зумовлена випадком знайомством останнього з Хілоном, учнем маестро, що виконував твори свого учителя:

...Сказати правду, випадок сліпий  
звістив про тебе: учень твій один  
вступити хотів у хор панегіристів  
і на зразок умілості своєї  
твою епіталаму проспівав,  
оту, що ти зложив на шлюб твій власний... [78, с. 185 ]

Проте реакція на це повідомлення виявилась неочікуваною, оскільки «Антея прикро вразив той факт, що епіталама написана на честь його шлюбу з коханою Нерісою, звеселяла слух чужинців» [78, с. 186]. Антей оберігав свій приватний світ, бо це єдиний простір, куди не могли поширювати свій вплив завойовники, але Федон нівелює кордони інтимності, вважаючи, що мистецький твір вартий публічного життя. Точка

розбіжностей очевидна: скульптор, на відміну від обуреного Антея, розцінює запрошення на оргію як повагу до композиторської творчості друга:

...Ми з Меценатом надійшли на теє,  
я розказав йому, хто автор співу,  
і зараз же він доручив мені  
тебе просить на оргію до нього,  
а се не мало значить, любий друже... [ 78, с. 186]

Проте найбільш трагічним для Антея стає повідомлення скульптора про продаж статуї Терпсіхори, яка для митця була втіленням, фактично пластичним портретом його дружини Неріси. Увиразнює суголосність з власною реакцією на звістку, про продаж свого портрета Іваном Трушем, Леся Українка підкреслює тотожність ситуацій:

Пробач... я, власне, мусив би спитати  
твоєї згоди... та пани вельможні  
не люблять ждати... [78, с. 186]

Практично так само свого часу виправдовувався Іван Труш перед Лесею Українкою, обіцяючи виправити ситуацію. Але відбувається і підсилення аморальності: якщо Труш все-таки повернув оригінальне зображення портрету в Львівську картинну галерею, а копію обіцяв спалити, то скульптор Федон дає лише непевні перспективи, що колись він «відкупить» статую Терпсіхори.

За гроші неможливо,  
щоб Меценат раз куплене продав,  
та, може ж, се ще не остатня іскра  
мого натхнення, може, я здолаю  
щось кращого створити – їй на викуп... [78, с. 187 ]

Безсумнівно, для самого майстра статуя – це вже його власність, продукт його таланту і роботи, він не враховує співучасть Неріси у

народженні шедевр. Отож в цьому випадку ми маємо не дзеркальну історію, а лише художню модель пережитого в дійсності.

У драмі Антей болісно вражений тим фактом, що скульптор прирівняв його дружину до товару. Разом з тим його особливо обурює місце, яке буде прикрашати статуя. Адже співець переконаний, що здобутки вітчизняного мистецтва ні в якому разі не можна добровільно віддавати в скарбницю нагнаного ворогом. Всупереч другові, Федон захищає різні способи отримати бажаної мистецької слави. Для нього, як і Хілона, визнання є вершиною в системі особистісних цінностей, вважаючи свою позицію ментальною рисою: «Хто слави не бажає, той не еллін...» [78, с. 188]. Підкреслимо, Федон певен, що своєю творчою працею він прославляє Елладу, відтак діє відповідно до заповітів предків. Основний його аргумент на захист власної нібито громадянської позиції такий:

Та чим же вславиться сама Еллада,  
коли їй діти лаврів не здобудуть? [78, с. 188]

Отож між двома талановитими митцями пролягає світоглядна безодня, проте позиції обох дискутантів ще потребують осмислення. Леся Українка завжди уникала чорно-білого протиставлення героїв, шукала і фіксувала різні аргументи для героїв, яким не виказувала жодної симпатії. Отож і її Федон не спрощений до примітивного користолюбця. Під час гострої дискусії він, наприклад, цитує легендарного давньогрецького поета Гомера, який стверджував, що «солодкою є похвала від ворога». Однак Антей відкидає сумнівні аргументи скульптора, посилюючи свою позицію тезою, що слава з часом втрачає індивідуальне маркування, а стає національним здобутком, якщо точніше, здобутком сильного, що привласнив артефакт:

І тая Терпсіхора, що продав ти,  
прославить не Елладу й не тебе,  
а той багатий Рим, що стяг всі скарби  
з усіх країв руками Меценатів.

Його колекцію твій твір прославить,  
 а не тебе, ти тільки раб отой,  
 що хистом оргію панам скрашає... [ 78, с. 188 – 189]

Не зважаючи на чіткі аргументи з боку Антея, скульптор непохитний у своєму екзистенційному виборі. Своєю черглою для Антея привласнена Меценатом Терпсіхора втрачає свою божественну сутність. Відтак остаточний його вирок нагадує судовий вердикт:

Ти оганьбив свій хист.  
 З богині ти зробив товар звичайний.  
 Хоч вернеться з неволі Терпсіхора,  
 то вже вона богинею не буде [78, с. 190].

Багатоаспектно розглянуто цей конфлікт у монографії Світлани Кочерги «Культурософія Лесі Українки. Семіотичний аналіз текстів». Серед її аргументів вибору Федона вказується і такий – опір мовчазному самознищенню, неприйняття «жертвоприношення мистецького хисту, яке сповідує співець» [31, с. 124]. У підсумку джерела екзистенційного вибору обох можна також пояснити у світлі висновків дослідниці: «код одного – “понад усе – Батьківщина”, код іншого “понад усе – слава”» [31, с.137]. Виникає питання, як вписується в ці координати власне мистецтво. Очевидно, що для обох воно стає лише інструментом, проте співець вважає хист національним надбанням, а Федон виключно індивідуальним, позначенням обранців богів.

Слушні думки з цього приводу висловила Віра Агеєва, яка констатує: для Антея «втрата самоідентичності – це не лише втрата громадських чеснот, але злочин проти хисту, коли сам творець, позбавлений свободи самовияву, робиться «творивом» у чийхось руках» [1, с. 11]. Зауважмо, що колишнє оточення Антея, за винятком Евфрозіни, виявилось солідарним з Федоном (мати, Хілон, Неріса), залишивши Антея з його надчеснотами наодинці, що також вплинуло на його остаточний крок відчаю. За словами

Б. Муравської: головний герой «Оргії» «переростає своє оточення. Незважаючи на це, він не піддається на принади ворога, не може переступити через власні принципи, честь і обов'язок і продовжує жертвоне проповідування в пустелі. Через образ Антея – поетеса транслює своє власне бачення на громадянське призначення митця-патріота» [ 52, с. 32].

Неріса на захист Федона висловлює тезу, що скульптуру забрали не силоміць, а визнання в багатому Римі є почесним для будь-якого митця. Єрація і в кинутій нею мимохідь репліці щодо неконструктивної категоричності Антея:

По-твоему, то добре, щоб у нас  
по закутках марніли твори хисту,  
щоб з голоду митці снагу втрачали,  
щоб мрамур цвіль посіла, струни – ржа,  
щоб елліни на варварів звелися,  
аби римлянам чим не послужити?.. [78, с. 193]

Однак безоглядно з цією позицією ніяк не можна. Перед нами, за словами Оксани Косюк, зразок «дружини елітарного співця», яка уособлює неелітарну орієнтацію, захищаючи насамперед масове мистецтво. Варто погодитися з міркуваннями Юлії Левчук: «...підневільний статус митців підсилений низьким рівнем власної гідності (як національної, так і загальнолюдської) спричиняє виникнення низькопробної творчості, яка надовго у свідомості людей не затримується і так би мовити кане у лету. Натомість залишаться творіння таких, як Антей, що витримають випробування часом і постануть перед очима майбутніх поколінь у достойному світлі» [38, с. 33]. Справді нація, таланти якої «скуповує» імперія, приречена на загибель, отож цей аргумент доводить правоту і делекоглядність Антея.

Отже, в образі еллінського скульптора Федона очевидними є відлуння вчинку Івана Труша, на який болісно зреагувала Леся Українка та страждала

від отриманої травми упродовж десяти років. Авторка «Оргії» відстоювала єдину моральну позицію – самозречення митця задля примноження істинної слави своєму народові. Відтак прирівнення мистецького твору до товару, самоціль збагачення завдяки «ласкавим переможцям» для неї є ганебним вчинком, шляхом до втрати національної самоідентичності.



## ВИСНОВКИ

У кваліфікаційній роботі проаналізована специфіка міжмистецького діалогу на прикладі взаємозв'язків визначних українських митців – художника Івана Труша та письменниці Лесі Українки. У науковій думці давно виявлено тісні контакти різних видів мистецтв, які репрезентують естетичні уявлення і пріоритети доби. Спорідненість та відмінності мистецьких сфер розпочав вивчати ще давньогрецький мислитель Арістотель. У пізніші століття було визначено основні структурні параметри пластичного образу (статичність, візуальність, створення за допомогою ліній, фарб та світла) та вербального (слово, знак, апеляція до уяви, вираження). Чимало трактатів і наукових розвідок були присвячені власне універсальності мистецтва слова, однак самоцінність кожного з видів мистецтв є незаперечною.

В останній третині ХХ століття до методологічного інструментарію аналізу тексту було додано інтермедіальний аналіз, який був вилучений з інтертекстуального аналізу, а також компаративістської методології. Інтермедіальні студії в літературознавстві, зокрема українському, прийнято вважати відносно новим засобом осмислення взаємодії художніх текстів, безпосередньою та ірреальною. Інтермедіальні розвідки зазвичай передбачають міждисциплінарність, вони порушують проблему асиміляції одним видом мистецтва іншого, засвідчують суголосся мотивів та художніх особливостей у творах, що належать до різних видів мистецтв.

В українському літературознавстві інтермедіальні дослідження почали з'являтися тільки в ХХІ сторіччі, хоча переважно вони були сфокусовані на питанні синтезу мистецтв, аналізі екфразису. Натомість студій зіставного характеру на сьогодні зафіксовано вкрай мало. Першість в цьому напрямку

надається творчості авторів, які проявили свої здібності в різних видах мистецтва (Тарас Шевченко).

У нашому дослідженні запропонована зіставна характеристика творчості маляра і письменниці, які за допомогою іманентних для своєї мистецької сфери можливостей відображають образ світу. Іван Труш – відомий західноукраїнський маляр, галичанин, що отримав визнання майстерного колориста, лірика та новатора. У його спадщині представлено величезну кількість пейзажів, жанрових картин, академічних портретів, які відзначаються тонким психологізмом. У цілому майстер написав понад шість тисяч картин, значна частина яких зберігається в львівському музеї його імені. Його сучасниця Леся Українка увійшла в іконостас українського письменства завдяки своїм численним творам, написаним в різних жанрах (поезія, драматична поема, проза тощо), які порушують гострі проблеми загальнолюдського значення. І художник, і письменниця репрезентують одне творче покоління, яке залишило свій слід в історії мистецтв завдяки сповідуванню або принаймні несвідомому тяжінню до ідей модернізму, які прийшли в Україну з Західної Європи.

Разом з тим митців пов'язувала особиста дружба, а найбільш тісне спілкування їх припадає на 1900 рік, коли Іван Труш працював над портретом Лесі Українки. Через 5 років художник одружується з двоюрідною сестрою письменниці Аріадною Драгомановою, донькою відомого вченого, громадського авторитету молоді, портрет якого він також писав свого часу, але на ту пору стосунки Лесі Українки та Івана Труша зазнають глибокої кризи. Попри втрату особистого спілкування в біографіях митців продовжуються перетини творчих намірів та їх втілення, зокрема йдеться про мандрівки, які впливали на тематику художніх робіт.

У кваліфікаційній роботі зосереджено увагу на локусах, які можна вважати точками перетину творчих інтенцій Лесі Українки та Івана Труша. У другому розділі основну увагу приділено геопоетичним особливостям

доробку двох авторів. Точкою відліку подібного бачення слід вважати схожу за духом репрезентацію малої батьківщини. Маляр Іван Труш збагачує мистецьку спадщину рідного краю, написавши низку пейзажів рідної Галичини, на картинах він часто фіксує народні традиції та ремесла, народний побут. Волинь Лесі Українки напрочуд затишна і притягальна. Останнє, мабуть, можна прояснити тривалим відлученням Лесі Українки від рідної домівки і навіть заборонами лікарів повертатися в Колодажне. Найбільш знаковими для спільних уподобань авторів є зображення луків, садів, водойм. Обидвоє вдаються до флористичного коду, який дозволяє митцям маркувати особливості батьківського краю та водночас наповнювати образи квітів символічним значенням.

Ознайомлення з Кримом, у якому Леся Українка прожила в сукупності майже три роки, а Іван Труш здійснив туди три мандрівки, зумовило народження творів з кримською тематикою. Для обох митців Крим у культурному сенсі представляв собою «схід в мініатюрі» (Адам Міцкевич), а унікальна природа південного побережжя півострова була сповнена екзотики. У живописі Труша і поезії Лесі Українки (цикли «Кримські спогади», «Кримські відгуки») візії Криму зазвичай сповнені світла, відчуття гармонії людини з природою, радості споглядання світу в усій його красі. Для обох Крим також став лабораторією мариністики, у якій обидвоє проявили себе справжніми майстрами динаміки і колористики, світлових ефектів. Спорадично до уваги митців потрапляють корінні мешканці краю – кримські татари, їхня культура. Мистецтвознавці знаходять інтертекстуальні зв'язки кримських творів Лесі Українки та Івана Труша з сонетами Адама Міцкевича, який одним з перших опоетизував природу півострова.

Поїздки в Італію письменниці та маляра також збігалися у часі, і навіть планувалася їхня зустріч на італійських теренах, яка через певні обставини не відбулася. У країні з минулим, яке вплинуло на розвиток усєї європейської цивілізації, митці особливу увагу приділяли історичним

пам'яткам, скульптурі та архітектурі. Приваблюють їх також руїни (доріг, споруд), які містять енергетику історичних подій, асоціативно близькі до євангельських міфів. Італійський період репрезентує певну неузгодженість між країною уявною і реальною, містить широку гаму соціальних підтекстів, настроєвих відтінків. Італійська серія Івана Труша має прямі збіги щодо об'єктів зображення з творчістю Лесі Українки, яка свої подорожні враження не тільки відобразила в ряді віршів, включно з циклом «З подорожньої книжки», але слід їх очевидний в драматичних творах. Особливо слід виділити Венецію, образ якої в однойменній картині Івана Труша та драматичній поемі Лесі Українки справляє враження єдиного художнього тексту попри різні мистецькі мови.

Єгипетська серія Івана Труша є наслідком його творчої вакації, проведеної в Єгипті 1912 р., натомість Леся Українка провела в Єгипті з метою лікування три зими упродовж 1910-1913 р. Українські митці сповна віддали належне екзотиці Єгипту, вони змальовували унікальні споруди (піраміди, сфінксів, інші культові пам'ятки), наділивши їх таємничістю, метафізичною загадковістю. В поле зору авторів потрапляють місцеві мешканці, отож і художник, і письменниця залишили чимало портретів та ескізів єгиптян. Характерна для обох також широка жанрова палітра текстів, зокрема у Лесі Українки на матеріалі єгипетських вражень написані низка поезій, цикл «Весна в Єгипті», драматичний діалог «В домі роботи, в країні неволі», оповідання «Екбаль-ганем». Єгипетські мотиви у творчості митців засвідчують вдосконалення обох у річищі імагологічних експериментів, урізноманітнення ракурсів, композиційної побудови та кольорової гами картин.

Загалом мандрівна творчість Лесі Українки та Івана Труша є прикладом модерністичного зростання їхньої тематики та техніки. Письменниці переважно був близький символізм, відтак у її художніх текстах, особливо зрілих, знаходимо чимало історіософських і

культурософських кодів, звертання до міфології, з якою вона була добре обізнана. Художник у творчих наслідках його вакацій на чужих землях підтверджує свою репутацію імпресіоніста, майстра кольорових та світлових (тіньових) ефектів, які сприяють наповненню візуальних образів широким асоціативним полем. Тяжіння до історичних реалій виявляється в наявності в обох образах мечетей, фортець, інших культових споруд.

У третьому розділі було детально проаналізовано конфлікт Лесі Українки, пов'язаний з продажем її портрету Іваном Трушем. Цей факт зумовив розрив між колишніми друзями, однак водночас повсякчасне повернення письменниці до отриманої травми надихнуло її на створення останнього драматичного твору – «Оргії». У ньому яскраво простежується прототекст, видозмінений в образах митців Антея, Федона, Хілона, Неріси як представників культури поневоленого краю. Твір водночас слушно вважають заповітом письменниці, закликом захищати свою національну самобутність, ідентичність. Разом з тим мотивація вчинків героїв розглянута всебічно, текст не зводиться до спрощеного дидактизму чи однозначного засудження, він репрезентує цілий спектр індивідуальних і водночас типових екзистенційних виборів героїв, які проливають світло на проблеми, що і зараз стоять перед українськими культурними діячами.

У кваліфікаційній роботі доведено близькість Лесі Українки та Івана Труша в реалізації своїх суголосних творчих задумів. Однак спадщина митців у подальшому потребує мікроаналізу збігів та індивідуальних особливостей у творах письменниці та художника, що є вагомим надбанням української культури, внеском у модерне розширення картини світу європейськими митцями.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Агеева В. Поетеса зламу століть: творчість Лесі Українки в постмодерній. Київ : Либідь, 2001. 264 с.
2. Альберти Л.-Б. Из «Трех книг о живописи». Мастера искусства об искусстве : избранные отрывки из писем, дневников, речей и трактатов : в 4 т. Т. 1. Москва ; Ленинград : Гос. изд-во изобразит. искусств, 1937. С. 69–96.
3. Біла О. Аріадна Драгоманова в житті й творчій долі Івана Труша (за матеріалами фондowego зібрання Національного музею у Львові ім. А. Шептицького). *Літопис Національного музею у Львові ім. А. Шептицького*. 2012. № 9. С.136–151.
4. Біла О. Малярські елегії українського неоромантика. Київ: Майстер книг, 2013. С.6–19.
5. Вагнер Р. Избранные работы / сост. и коммент. И. А. Барсовой и С. А. Ошерова ; вст. ст. А. Ф. Лосева ; пер. с нем. Москва : Искусство, 1978. 695 с. (История эстетики в памятниках и документах).
6. Ванслов В. В. Эстетика романтизма. Москва : Искусство, 1966. 403 с.
7. Винчи Леонардо да. О науке и искусстве / пер. с итал. Санкт-Петербург : Амфора ; ТИД Амфора, 2005. 414 с. («Александрейская библиотека»).
8. Вишняк М. Жанрова своєрідність кримської лірики Лесі Українки. *Леся Українка і сучасність*. Зб. наук. пр. Луцьк: РВВ «Вежа» Волин. нац. ун-ту ім. Лесі Українки, 2007. Т. 4, кн. 1. С. 11–33.
9. Генералюк Л. Універсалізм Шевченка : взаємодія літератури і мистецтва. Київ : Наук. думка, 2008. 544 с.
10. Гораций К. Ф. Твори / з лат. Київ : Дніпро, 1982. 254 с.
11. Гордієнко Б. Листи художника Івана Труша. *Архіви України*. 1966. № 2. С. 68–69.

12. Гундорова Т. Проявлення Слова. Дискурс раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація. Львів : Літопис, 1997. 297 с.
13. Дві долі: Іван Труш і Леся Українка. *APT – Ukraine*. URL : <https://storinka-m.kiev.ua/article.php?id=596>
14. Демська-Будзуляк Л. Драма свободи в модернізмі. Пророчі голоси Лесі Українки : моногр. Київ: Академвидав, 2009. 184 с.
15. Денисюк І. Дворянське гніздо Косачів. Львів : Академічний експрес, 1999. 270 с.
16. Дмитриева Н. А. Изображение и слово. Москва : Искусство, 1962. 314 с.
17. Драй-Хмара М. Леся Українка: життя й творчість. Літературно-наукова спадщина. Київ : Наукова думка, 2002. С. 35–151.
18. Жарких М. Метод подвійного дна у творчості Лесі Українки: Оргія. URL: <https://www.l-ukrainka.name/uk/Studies/DoubleBottom/Orgia.html>
19. Забужко О. Une princesse lointaine: Леся Українка як культурно-інтерпретаційна проблема. *Слово і час*. 2001. № 2. С. 6–18.
20. Згамбаті Е. Італія Михайла Коцюбинського та Лесі Українки: два обличчя одного міфу. *Всесвіт*. 2007. № 7–8. С. 156–167.
21. Іван Труш— Художник сонця / «Дзеркало Тижня» № 13 (488) 3 — 9 квітня 2004. URL: [https://zn.ua/ukr/SOCIUM/ivan\\_trush\\_\\_hudozhnik\\_sontsya.html](https://zn.ua/ukr/SOCIUM/ivan_trush__hudozhnik_sontsya.html)
22. Івана Труша з майбутньою дружиною познайомила Леся Українка. *Gazeta.ua*. URL : [https://gazeta.ua/articles/history-newspaper/\\_ivana-trusha-z-majbutnoyu-druzhinoyu-poznajomila-lesya-ukrayinka/277936](https://gazeta.ua/articles/history-newspaper/_ivana-trusha-z-majbutnoyu-druzhinoyu-poznajomila-lesya-ukrayinka/277936)
23. Ільницький М. Порівняльне літературознавство: лекційний курс : навч. посіб. : у 2 ч. / М. Ільницький, В. Будний. Львів : Видавничий центр ЛНУ ім. І. Франка, 2007. Ч. 1. 280 с.
24. Ингарден Р. Исследования по эстетике / пер. с пол. А. Ермилова и Б. Федорова. Москва : Изд-во иностран. л-ры, 1962. 572 с.

25. Ісаєнко Л. Сміслові параметри кольорового універсуму «Лісової пісні» Лесі Українки. Явище синтезу мистецтв в українській літературі. Луцьк : РВВ «Вежа», 2008. Вип. 5. С. 19–29.
26. Каган М. С. Морфологія мистецтва. Ленінград : Искусство, 1972. 440 с.
27. Козлітіна О. Типологія образів у поетичному циклі Лесі Українки “Весна в Єгипті”. *Леся Українка і сучасність: Зб. наук. пр.* Луцьк: Волин. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2010. Т. 6. С. 106–119.
28. Кондаурова Г. Іван Труш у створенні портретної галереї Наукового товариства імені Шевченка у Львові. *Вісник НТШ*: 2012. 17 травня. С. 25 – 29.
29. Косач –Кривинюк О. П. *Леся Українка. Хронологія життя і творчості.* Репризент. вид. Луцьк, 2006. С.695.
30. Кочерга С. Інтелектуальна парадигма культурософії Лесі Українки. Луцьк : Ред.-вид. від. Волинського національного ун-ту ім. Лесі Українки, 2010. 176 с.
31. Кочерга С. Культурософія Лесі Українки. Семіотичний аналіз текстів. Луцьк: Твердиня, 2010. 676 с.
32. Кочерга С. Під знаком Криму. Ялта-Острог, 2015. 202 с.
33. Криловець А. Драматична поема Лесі Українки „Оргія”: філософія національної честі. *Дивослово*. 1996. № 7. С. 6–10.
34. Кузьма О. Екзистенціальна модель світу в драматургії Лесі Українки : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 „Українська література”. Івано-Франківськ, 2009. 18 с.
35. *Культурологія/ Гриценко Т. Б., Гриценко С. П., Кондратюк А. Ю.* Київ : Центр учбової літератури, 2009 . 392 с.
36. Кухар В. М. Іван Труш до історії вироблення творчого почерку. *Вісник Львівської комерційної академії. Серія : Гуманітарні науки.* 2014. Вип. 12. С. 81–86.



37. Левченко Г. Міф проти історії: Семіосфера лірики Лесі Українки : монографія. Київ : Академвидав, 2013. 332 с. (Серія «Монограф»).
38. Левчук Ю. Трактатування свободи митця у драматичній поемі Лесі Українки «Орґія». Перший крок у науку : матеріали VI Всеукраїнської науково-практичної конференції, 5-6 квітня 2011 р., м. Луганськ / Луганський національний університет ім. Тараса Шевченка. Луганськ, 2011. Т. 9. С. 81–84.
39. Лессинг Г. Э. Лаокоон, или о границах живописи и поэзии/ Избранные произведения; [перевод Е. Эдельсона ; под ред. Н. Н. Кузнецовой]. Москва: Худож. лит., 1953. С. 385–516.
40. Лессинг Г.-Е. Лаокоон . Київ : Мистецтво, 1968. 290 с.
41. Лист Івана Труша до Аріадни Труш / Національний музей у Львові. АТ-54888/2. С. 79–80.
42. Лист Івана Труша до Аріадни Драгоманової від 26 жовтня 1903 р. Крим. Ялта. НМЛ. АТ-54888/2. Арк. 17.
43. Лист Івана Труша до Аріадни Драгоманової від 31 (18) жовтня. 1903. Алушта. НМЛ. АТ-54888/4. Арк. 24.
44. Листівка Івана Труша до Аріадни Драгоманової від 24 (11) вересня 1903 р. Одеса. НМЛ. АТ-54888/2. Арк. 52.
45. Лотман Ю. М. Семиосфера . СПб : Искусство. СПб, 2004. 704 с.
46. Масенко Л. У вавилонському полоні : теми національної та соціальної неволі у драматургії Лесі Українки. Київ : Соняшник, 2002. 152 с.
47. Мержвинська Л. Леся Українка жити без Волині не могла. *Вісник*, 25.02.2006. URL: <http://visnyk.lutsk.ua/2006/2/25/1019>.
48. Моклиця М. В. Модернізм як структура: Філософія. Психологія. Поетика : монографія. Вид. 2-ге, доповн. і переробл. Луцьк : Ред.-вид. від. „Вежа”, 2002. 390 с.

49. Моклиця М. Від синкретизму до сецесії: філософські аспекти синтезу мистецтв. *Волинь філологічна : текст і контекст*. Явище синтезу мистецтв в українській літературі. 2008. Випуск 5. С. 70–75.
50. Мочернюк Н. Українська література 20 - 30-х років ХХ століття у взаємодії з образотворчим мистецтвом: інтермедіальний дискурс: автореф. дис. ... д-ра філол. наук : 10.01.01, 10.01.05. Київ. нац. ун-т ім. Тараса Шевченка. Київ, 2019. 421 с.
51. Мочульський М. Іван Труш. *Артистичний Вістник*. 1905. № 5. С. 63.
52. Муравська Б. Автобіографічний дискурс у творчості Лесі Українки. URL:  
[http://ekmair.ukma.edu.ua/bitstream/handle/123456789/13506/Muravska\\_Avtobiohrafichnyi\\_dyskurs\\_u\\_tvorchosti\\_Lesi\\_Ukrainky.pdf?sequence=1&isAllowed=y](http://ekmair.ukma.edu.ua/bitstream/handle/123456789/13506/Muravska_Avtobiohrafichnyi_dyskurs_u_tvorchosti_Lesi_Ukrainky.pdf?sequence=1&isAllowed=y)
53. Наливайко Д. Література в системі мистецтв як галузь компаративістики. *Теорія літератури й компаративістика*. Київ : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2006. С. 9–37.
54. Наливайко Д. *Теорія літератури й компаративістика*. Київ: ВД „Києво-Могилянська академія”, 2006. 347 с.
55. Нановський Я. Іван Труш. Київ : Мистецтво, 1967. — 88 с., іл. 2.  
Рудницький М. Венеціанський дебют. *Жовтень*. 1965. № 4. С. 81—84.
56. Ніковський А. Екзотичність сюжету і драматизму у творах Лесі Українки. *Укр. мова та література*. 2005. № 7. С. 3–8.
57. Огнева О. Східні стежки Лесі Українки. Луцьк : Вол. обл. друкарня, 2008. 240 с.
58. Островерха М. Без докору. Міркування на мистецькі теми. Мюнхен, 1948. 155 с.
59. Островський Г.І. І. Труш. Нарис про життя і творчість. Київ: Мистецтво, 1955. 88 с.

60. Панофский Э. Ренессанс и «ренессансы» в искусстве Запада. Москва : Искусство, 1998. 362 с. (Серия «История эстетики в памятниках и документах»).
61. Покальчук В., Сірак І. Волинь у житті і творчості Лесі Українки. Леся Українка. Публікації. Статті. Дослідження. Київ, 1973. С. 100–106.
62. Рисак О. Леся Українка та Іван Труш: (до проблеми творчих взаємин). „Високе світло імені та слова...” : Леся Українка в дослідженнях Олександра Рисака. Луцьк: Вежа, 2007. С. 284–294.
63. Руснак І. Є. Проблеми культурного колоніалізму в драматичній поемі Лесі Українки „Орґія”. *Вісник Житомирського держ. ун-ту ім. І. Франка*. 2001. № 7. С. 126–128.
64. Сірак І. Волинь у житті і творчості Лесі Українки. *Науковий вісник ВДУ*, 1999. № 10, С. 33–36.
65. Стебельська А. Образи волі і рабства в драмах Лесі Українки. 1871 – 1971: зб. праць на 100 – річчя поетки. [Б. Романенчук (гол. редкол.) та ін.]. Філядельфія. 1971-1980. С. 207–232
66. Степовик Д. Чутливе слово художника. *Всесвіт*. 1989. No 4. С. 101—104.
67. Татаркевич В. Історія шести понять : Мистецтво. Прекрасне. Форма. Творчість. Відтворництво. Естетичне переживання / пер. з пол. В. Корнієнка. Київ : Юніверс, 2001. 368 с
68. Труш І. Про мистецтво і літературу / Збірник статей. Київ: державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури, 1958. 131 с.
69. Труш Іван. Збірник матеріалів наукових конференцій, присвячених 100-річчю від дня народження. Львів, 1972. 138 с.
70. Труш Іван. *Via Arria*, або чому місто на семи погорбах дратувало Труша. URL:

[https://galinfo.com.ua/news/via\\_appia\\_abo\\_chomu\\_misto\\_na\\_semy\\_pagorbah\\_dratuvalo\\_trusha\\_307105.html](https://galinfo.com.ua/news/via_appia_abo_chomu_misto_na_semy_pagorbah_dratuvalo_trusha_307105.html)

71. Труш І. Вистава української штуки в Києві. *Неділя*. 1912. № 12. С.1.
72. Турган О. Дискурс пластичних мистецтв у творчості Лесі Українки. *Леся Українка і сучасність : зб. наук. праць*. Луцьк, 2007. Т. 4. Кн. 1. С. 182–195.
73. Українка Л. *Листи: 1876-1897.*[упоряд. В. Прокіп (Савчук)] – Київ : Комора, 2016. 508 с.
74. Українка Леся. *Драматичні твори (1896–1906)* Збір. творів : у 12 т. Київ : Наукова думка, 1976. Т. 3. 397 с.
75. Українка Леся. *Драматичні твори (1909–1911).* Збір. творів : у 12 т. Київ : Наукова думка, 1976. Т. 5. 336 с.
76. Українка Леся. *Драматичні твори (1911–1913).* Переклади драматичних творів. Збір. творів : у 12 т. Київ : Наукова думка, 1977. Т. 6. 416 с.
77. Українка Леся. *Листи (1876–1897).* Збір. творів : у 12 т. Київ : Наукова думка, 1978. Т. 10. 542 с.
78. Українка Леся. *Листи (1898–1902).* Збір. творів : у 12 т. Київ : Наукова думка, 1976. Т. 11. 480 с.
79. Українка Леся. *Листи (1903–1913).* Збір. творів : у 12 т. Київ : Наукова думка, 1979. Т. 12. 694 с.
80. Українка Леся. *Поезії / Збір. творів : у 12 т. Київ : Наукова думка, 1975. Т. 1. 448 с.*
81. Українка Леся. *Прозові твори. Перекладна проза.* Збір. творів : у 12 т. Київ : Наукова думка, 1977. Т. 7. 570 с.
82. Фесенко В. І. *Література і живопис : інтермедіальний дискурс : навч. посіб.* Київ : Вид. центр КНЛУ, 2014. 398 с.
83. Франко І. Я. *Із секретів поетичної творчості [Підг. А. В. Кабайда, І. С. Михайлюк].* Львів : Вид-во Львівського ун-ту, 1961. 144 с.
84. Франко І. *Малюнки Івана Труша.* Збір. творів: у 50-ти тт. Т.32. Київ : Наукова дум-ка, 198. С.27–31.

85. Шеллинг Ф. В. Й. Философия искусства. Москва : Мысль, 1966. 496 с.
86. Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика : в 2 х. Т. 1. / вст. ст. пер. с нем. Ю. Н. Попова. Москва : Искусство, 1983. 479 с.
87. Ямаш Ю. Жанрова палітра Івана Труша / *Народознавчі зошити*. 2011. № 5.–С.850–856.
88. Ямаш Ю. Труш малює Італію. Львів: Ліга-Прес, 2006. 143 с
89. Ямаш Ю. Труш малює Італію. Львів: Ліга-Прес, 2006. 143 с.
90. Ямаш Ю. Труш малює Крим.« Кримські сонети» Адама Міцкевича у творчості Івана Труша. Львів, 2018. 158–170 с.
91. Ямаш Ю. Історична реконструкція першої творчої подорожі Івана Труша до Криму. *Вісник Закарпатської академії мистецтв*. Ужгород: ЗАМ, 2018. Вип 10. С. 46 -50.
92. Янкова Н. І. Катартичний поріг у драматичній поемі Лесі Українки "Оргія". *Науковий вісник Миколаївського державного університету імені В. О. Сухомлинського*. Сер. : Філологічні науки. 2013. - Вип. 4.11. с. 320–324. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nvmduf\\_2013\\_4](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nvmduf_2013_4)