

Міністерство освіти і науки України
Національний університет «Києво-Могилянська академія»
Факультет гуманітарних наук
Кафедра культурології

Кваліфікаційна робота
освітній ступень – бакалавр

на тему: **«Адаптація творчості Ольги Кобилянської та Лесі Українки в театральних постановках Івана Уривського»**

Виконала: студентка 4-го року навчання,
спеціальності
034 Культурологія

Железко Руслана Олександрівна

Науковий керівник Лігус М.В.,
доктор з філософії,
старший викладач кафедри культурології
НаУКМА

Рецензент Шопін П.Ю.,
науковий співробітник відділу новітніх
досліджень Інституту проблем сучасного
мистецтва

Кваліфікаційна робота захищена з оцінкою

Секретар ЕК _____

« ____ » _____ 20 ____ р.

Київ – 2026

ЗМІСТ

| | |
|--|----|
| ВСТУП..... | 2 |
| РОЗДІЛ 1. ТВОРЧІСТЬ ОЛЬГИ КОБИЛЯНСЬКОЇ ТА ЛЕСІ УКРАЇНКИ В КОНТЕКСТІ УКРАЇНСЬКОГО ЛІТЕРАТУРНОГО МОДЕРНІЗМУ | 5 |
| РОЗДІЛ 2. ФЕМІНІСТИЧНИЙ ДИСКУРС ТВОРЧОСТІ ОЛЬГИ КОБИЛЯНСЬКОЇ ТА ЛЕСІ УКРАЇНКИ | 20 |
| 2.1. СВОБОДА ВИБОРУ ТА ЕКЗИСТЕЦІЙНА ДРАМА В ТВОРЧОСТІ ЛЕСІ УКРАЇНКИ | 20 |
| 2.2. КОНЦЕПТ «НОВОЇ ЖІНКИ» У ТВОРЧОСТІ ОЛЬГИ КОБИЛЯНСЬКОЇ | 28 |
| РОЗДІЛ 3. РЕАКТУАЛІЗАЦІЯ ФЕМІНІСТИЧНИХ МОТИВІВ ТВОРЧОСТІ ОЛЬГИ КОБИЛЯНСЬКОЇ ТА ЛЕСІ УКРАЇНКИ В РЕЖИСЕРСЬКИХ РОБОТАХ ІВАНА УРИВСЬКОГО | 36 |
| 3.1. «КАМІННИЙ ГОСПОДАР»..... | 36 |
| 3.2. «ЗЕМЛЯ» | 42 |
| ВИСНОВКИ | 48 |
| БІБЛІОГРАФІЯ | 50 |

ВСТУП

Актуальність. У культурному дискурсі незалежної України відбувається переосмислення постатей і творчості Лесі Українки та Ольги Кобилянської, звільнене від ідеологічних настанов радянського періоду. У сучасному науковому та мистецькому контексті ці авторки постають як представниці модерністського мислення, чия спадщина стала підґрунтям для інноваційних сценічних практик і смислових трансформацій у театрі. Вагому роль у процесі актуалізації та популяризації їхньої творчості відіграють режисерські інтерпретації Івана Уривського. Його постановки, зокрема «Камінний господар» і «Земля», сприяють інтеграції цих творів у ширший культурний простір. І. Уривський відмовляється від традиційного підходу, натомість застосовує метафоричну та візуально насичену режисуру, що забезпечує сучасне звучання класичних сюжетів і підсилює їхнє сприйняття серед молодіжної аудиторії та масового глядача.

Дослідження переосмислення творчості Лесі Українки й Ольги Кобилянської в сучасних театральних постановках українських режисерів є актуальним, оскільки, по-перше, у сучасному гуманітарному дискурсі простежується нагальна потреба в деколонізації українського літературного канону. У цьому контексті режисерські практики Івана Уривського сприяють актуалізації класичних текстів через їх звільнення від стереотипізованих інтерпретацій. Унаслідок цього твори набувають нової рецепції як складні модерністські явища, що відповідають високим естетичним стандартам світової драматургії. По-друге, сценічні інтерпретації показують, що естетико-філософська парадигма творчості Ольги Кобилянської та Лесі Українки постає як самобутній інтелектуальний феномен. Вона формується в межах національного культурного простору. По-третє, досліджувана проблематика корелює з актуальними суспільними дискусіями щодо жіночої суб'єктності, гендерної рівності та особистісної самореалізації. Образна система вистав, створених І. Уривським за мотивами відповідних творів, показує здатність класичних сюжетів функціонувати як інструмент осмислення сучасних соціокультурних трансформацій, як-от у контексті переосмислення ролі жінки в суспільстві.

Ступінь наукової розробки. Досліджувану проблему аналізували з точки зору сучасних сценічних інтерпретацій, режисерських практик, рецепцій класичних текстів у театрі Т. Бойко, Г. Борейко, Д. Гелевера, С. Максимець, М. Підвезяний, Л. Пушак, В. Тараненко, Б. Хворостяний, Є. Цареградська, Т. Сокіл. Зосереджувалися на теоретичній літературознавчій базі аналізу творчості Лесі Українки та Ольги Кобилянської в аспектах модернізму, естетики, гендерних студій та інтерпретаційних підходах В. Агеева, Г. Грабович, Т. Гундорова, Н. Зборовська, С. Павличко. Звернули увагу на ідейно-художні особливості прози Ольги Кобилянської С. Єфремов, М. Павлишин. Драматургію Лесі Українки інтепретували О. Гнідан, О. Забужко, Є. Кононенко, І. Франко. Також для ширшого історико-літературного і теоретичного контексту дослідження були згадані концепції В. Вулф, М. Драгоманова, С. Плохія, В. Слюніної, М. Фуко, Д. Чижевського для ілюстрації аспектів історії літератури, культурної і гендерної ідентичності.

Об'єктом цього дослідження є творчість Ольги Кобилянської та Лесі Українки в контексті українського літературного модернізму.

Предметом є особливості режисерської адаптації прозових і драматичних творів Ольги Кобилянської та Лесі Українки у постановках Івана Уривського, а саме: трансформація змісту, образної системи та естетики першоджерел у театральному просторі.

Мета дослідження – комплексно проаналізувати специфіку сценічної інтерпретації творів Ольги Кобилянської та Лесі Українки в режисурі Івана Уривського з урахуванням сучасних театральних практик, культурного контексту та процесів переосмислення української літературної класики.

Для досягнення мети поставлено такі *завдання*:

1. Охарактеризувати ідейно-художні особливості творчості Ольги Кобилянської та Лесі Українки в контексті модернізму.
2. Визначити специфіку рецепції творів обох авторок у сучасному українському театральному просторі.
3. Дослідити режисерську концепцію Івана Уривського та її естетичні принципи.

4. Здійснити аналіз двох театральних постановок Івана Уривського за творами Ольги Кобилянської і Лесі Українки (відповідно вистав «Земля» та «Камінний господар»).
5. Виявити трансформацію художніх образів, мотивів і смислів першоджерел у процесі їх театральної інтерпретації.

Методологія. У роботі використано загальнонаукові методи аналізу, синтезу та інтерпретації, що дали можливість комплексно дослідити творчість Ольги Кобилянської та Лесі Українки, а також її сценічні втілення. Здійснено самостійну пошукову роботу щодо сучасних театральних практик, особливо режисерських постановок Івана Уривського, які стосуються теми дослідження. Застосовано міждисциплінарний підхід, що поєднує культурологічний, літературознавчий і театрознавчий аналіз. Використано мистецтвознавчі методи, зокрема порівняльний аналіз (зіставлення літературних першоджерел із театральними адаптаціями) та інтерпретаційний підхід (дослідження трансформації смислів і образів у сценічному просторі).

Наукова новизна. Хоча творчість Ольги Кобилянської та Лесі Українки є добре дослідженою з позицій різних гуманітарних наук в українському науковому дискурсі, культурологічна інтерпретація сучасних театральних адаптацій їхніх творів ще не була ґрунтовно досліджена, тому тут розглянуто сценічні постановки як форму сучасної культурної реактуалізації української класики; проаналізовано трансформацію феміністичних і модерністських ідей у театральному просторі; досліджено специфіку режисерської мови Івана Уривського як інструменту переосмислення літературних текстів; осмислено театральні адаптації крізь призму сучасних культурологічних і гендерних підходів.

Структура. Ця робота складається з вступу, трьох розділів, чотирьох підрозділів, висновків, бібліографії, що налічує 37 найменувань, з них іноземними мовами 3.

РОЗДІЛ 1. ТВОРЧІСТЬ ОЛЬГИ КОБИЛЯНСЬКОЇ ТА ЛЕСІ УКРАЇНКИ В КОНТЕКСТІ УКРАЇНСЬКОГО ЛІТЕРАТУРНОГО МОДЕРНІЗМУ

На зламі ХІХ та ХХ століть українське письменство відходить від традиційного народництва до європейського модернізму. Творчість Ольги Кобилянської та Лесі Українки стала тим фундаментом, на якому постала нова українська література. Тому нам важливо описати зародження та розвиток українського літературного модернізму, щоб за допомогою цього дослідити творчість та переконання Ольги Кобилянської та Лесі Українки.

Як зазначає Соломія Павличко, можемо вважати 1898 рік умовним часом початку модернізму (Павличко 2004, 27). Український літературний модернізм розглядають як етап культурного відродження ідей попередніх епох. У цьому напрямі на перше місце ставили національність, культуру та народ (Павличко 2004, 29). Так зване народництво є важливим політичним рухом, занепад якого дав розвиток модернізму. Ще одним поняттям цієї течії є проникнення в українську літературу та культуру західних ідей.

Народництво — це рух, який ставив у центр усього селянство (простий народ). Його ознаки спостерігаємо у творах від романтиків (як-от, Кирило-Мефодіївці, що ідеалізували козацтво) до «позитивістів» (Громади), які вірили в науку та критичне мислення. Письменники-народники вважали, що література має писатися простою мовою, описувати селянський побут і виховувати народ. За С. Павличко, народництво — поняття дуже широке і розмите (Павличко 2004, 29-30). Під нього підпадають абсолютно різні автори: від Котляревського до Коцюбинського. Деякі письменники писали суто про село (наприклад, І. Нечуй-Левицький). Інші почали відходити від цього, додаючи психологізму та європейськості (а саме: Олена Пчілка, Михайло Коцюбинський). Далі дослідниця згадує Івана Франка, який був одним із головних теоретиків цього напрямку. Письменник під словом «народ» розумів робочу масу, селян, які найменше зіпсовані цивілізацією. Вважав, що освічені люди (вчителі,

лікарі, письменники) не мають ставити себе вище за народ. Вони повинні «злитися» з ним: жити серед селян, допомагати їм порадами, лікувати й бути прикладом; і що книжки мають бути корисними для суспільства (не бути розвагою) (Павличко 2004, 29-30). Пізніше на зламі віків термін «народництво» почав означати та використовуватися в значенні «старої й побореної вже традиції української літератури» (Павличко 2004, 30). Це явище в українському контексті XIX століття постає як тотальна ідеологічна система, що структурувала все інтелектуальне життя нації. В умовах відсутності власної державності література була змушена взяти на себе месіанську роль, а саме: вона стала «державою слова». Написання художнього твору стало справою національною, підпорядкованою інтересам вітчизняного відродження.

Народницький дискурс тримався на метафорі ідеальної патріархальної сім'ї. У цій системі існувала чітка спадкоємність: від «батька» Котляревського до «батька» Шевченка. Постать Шевченка була перетворена на культ «Великого Кобзаря» — пророка, чий авторитет не підлягав сумніву. Простір культури залишався маскуліним. Навіть коли в канон входила жінка, критика намагалася «маскулінізувати» її талант, оскільки в народницькій парадигмі сила слова ототожнювалася винятково з чоловічим началом (Павличко 2004, 35). Розвідки критиків народництва були дуже впливовими. На відміну від європейської критичної традиції, яка вже у XVIII столітті перейшла до описового аналізу, українська критика залишалася прескриптивною. Критик (найчастіше в особі Івана Франка) виступав ідеологом, який диктував митцеві, як саме слід писати, щоб бути корисним народу. Усе, що не вписувалося в образ «цнотливого і морального народу» (декадентські настрої, еротизм, філософський песимізм) або жорстко критикувалося, або свідомо ігнорувалося. Редакторська влада була настільки сильною, що твори молодих авторів часто уніфікувалися під «загальний стандарт», стираючи їхню індивідуальність.

Народницький дискурс значно вплинув на тогочасні жанри. Проза завжди писалася на теми етнографізму та селянської тематики. Спроби вийти за межі «сільського побуту» сприймалися як зрада національних інтересів. Це призвело до певного естетичного застою: література дедалі більше нагадувала закриту систему,

ізолювану від світових модерних процесів. Описавши епоху народництва, ми більш детально та ґрунтовно розкриємо причини появи течії модернізму. Перед модернізмом проявилася криза народництва завдяки перекладацькій діяльності Івана Франка. Ми зазначимо, що як раз поява Лесі Українки та Ольги Кобилянської (а саме: їхніх творів) ознаменувала перехід від «літератури для мас» до літератури для інтелігенції. Вони першими наважилися говорити про «потреби тіла», внутрішні конфлікти особистості та інтелектуалізм (Павличко 2004, 40).

Проте не варто забувати, що народництво та модернізм не відразу фігурували як окремі повноцінні напрями. Дослідниця модернізму Тамара Гундорова має іншу думку щодо народництва (Гундорова 2009, 75-78). Вона розглядає цей рух разом з українофільством як взаємозалежні ідеологічні стратегії, що мали на меті сформувати окрему українську ідентичність. Передусім авторка спирається на думку Сергія Плохія, підкреслюючи, що українофільство виникло як інструмент деконструкції російської імперської традиції (Plokyh 2005). Це був шлях інтелектуального «самовідходу» від загальноросійського нарративу, за допомогою якого українці намагалися повернути собі власну культурну спадщину XVIII століття та вибудувати на її фундаменті самостійну історію.

Також Т. Гундорова приділяє увагу тому, як ці поняття зливалися в одне ціле. На прикладі роздумів Михайла Драгоманова вона пояснює, що в тогочасних умовах українофіл не міг не бути народником (Драгоманов 1991). Оскільки українська еліта була значною мірою русифікована, єдиним справжнім носієм українськості залишалося селянство. Тому національне відродження автоматично означало орієнтацію на народну культуру, мову та побут. Саме тому дослідниця зауважує, що межа між народництвом як соціальним рухом і українофільством як національною ідеєю була фактично стертою.

Звертаючись до концепції Дмитра Чижевського про «неповноту» української літератури, Т. Гундорова пояснює, що через денаціоналізацію еліти Україна втратила тяглість «високої» книжної культури (Чижевський 1956). Цю порожнечу заповнило літературне народництво, яке свідомо обрало просвітницьку місію. Письменники на кшталт П. Куліша, М. Костомарова чи І. Нечуя-Левицького бачили в літературі

передусім засіб емансипації народу. Вони вірили, що українське слово має бути «загальнонародним», а голос поета повинен стати органічним вираженням національного духу. Бачимо, що цей акцент на народності призвів до певного внутрішнього розколу. З одного боку, світогляд української еліти другої половини ХІХ ст. орієнтувався на західні демократичні цінності, а з іншого замикався в етнографізмі. Тому українське народництво за Т. Гундоровою постає як складна спроба знайти баланс між збереженням власного автентичного коріння та викликами західної модернізації.

На нашу думку, не тільки народницький рух вплинув на формування українського літературного модернізму, а ще й певні західні ідеї. Згідно з концепцією Григорія Грабовича, український модернізм не можна розглядати як ізольоване чи суто внутрішнє явище, оскільки він був органічною частиною широкого європейського культурного простору (Грабович 1992). Автор говорить про ідею спільних культурних кілець, пояснюючи, що українська література межі століть розвивалася в умовах розірваності між двома імперіями. Це породило дві моделі модернізму: західну, що живилася досвідом «Молодої Польщі» та інтелектуальною атмосферою Відня, і східну, яка взаємодіяла з російським «Срібним віком».

На відміну від попереднього реалізму чи народництва, які були зосереджені на внутрішніх етнографічних питаннях, модернізм постає як явище космополітичне та міжнародне. Г. Грабович стверджує, що для модернізму головним стає не тема, а стиль і метод, як, наприклад, технічне новаторство, лаконізм та експресіонізм Василя Стефаника. Згадаємо, що в тодішній українській культурний простір різними шляхами проникали ідеї Ф. Ніцше, З. Фройда, К. Маркса та приносили з собою культ сильної особистості, інтерес до підсвідомого та віру в радикальну перебудову світу. Ці західні впливи стали фундаментом для творчості Лесі Українки, Ольги Кобилянської, дозволивши їм вийти за межі традиційного народницького дискурсу. До впливу Заходу відносимо засвоєння західної ідеї автономії мистецтва, тобто принципу «мистецтва для мистецтва». В українських реаліях ця концепція конфліктувала з почуттям громадського обов'язку та роллю письменника як голосу поневоленої нації. Вважаємо, що через це український модернізм часто здавався

непослідовним або «слабшим» за європейський, проте Г. Грабович вважає це не вадою, а специфічною рисою його драматичного існування. Через ці конфлікти український модернізм постає як синхронний світовому процесу рух і художнє новаторство, що робить українських класиків релевантними для глобального культурного контексту.

Безперечно, що в українському культурному дискурсі модернізм тісно переплітається з ідеєю окциденталізму, іншими словами, європеїзму, що постає як фундаментальний принцип перетворення власної національної ідентичності. Як стверджує Т. Гундорова, модернізація української літератури кінця XIX – початку XX століття сприймалася як шлях до «вповні зреалізованої» модерності, де Європа виступала ідеальним втіленням високої культури (Гундорова 2009, 57-73). Цей процес мав компенсаторний характер: після тривалого перебування в просторі загальноросійської свідомості, де українська культура втрачала свої європейські корені, модерністи прагнули повернути «втрачену» західну ідентичність. Відтак поняття модернізму та європеїзму стали фактично тотожними, а орієнтація на Захід була проголошена необхідною умовою творення модерної нації. Зазначимо, що окцидентальний міф українського модернізму також став потужним антиколоніальним інструментом. Послідовники окциденталізму використовували європейські ідеї лібералізму та демократизму для обґрунтування національного автономізму. Тому, за Т. Гундоровою, модерністська «погоня за Європою» була спробою витворити нову артистичну культуру, яка б базувалася на західному антропологічному ідеалі та римській моделі вольового культурного чину (Гундорова 2009, 73).

Як щодо становлення саме українського літературного модернізму? Наприклад, Олена Слюніна зазначає, що він має конкретні яскраві ознаки та нові стильові течії (Слюніна 2014, 6). Це антропоцентризм та психологізм, де центром твору стає «Я» митця, суб'єктивні відчуття, складні душевні стани, підсвідомість; естетизм, де проголошується принцип «мистецтво для мистецтва», наголошується на культурі краси, пошуку нових художніх засобів, вишуканості форми; це синтез мистецтв, символізм та метафоричність для передачі ірраціональних сторін буття.

З'являються та популяризуються імпресіонізм, експресіонізм, неоромантизм. Останній напрям містив прагнення до ідеалу, культ сильної особистості, яка протиставляє себе сірій буденності, поєднання реального та фантастичного. Власне кажучи, Леся Українка та Ольга Кобилянська писали свої твори в неоромантичному стилі. Ми з дослідницею О. Слюніною доходимо висновків, що модернізм дозволив українській літературі вийти на світовий рівень, зруйнував «провінційну обмеженість», збагатив мову новими термінами та образами, утвердив право письменника на індивідуальну творчу свободу, що стало фундаментом для всього мистецтва ХХ століття (Слюніна 2014, 39).

Центральне місце в становленні українського літературного модернізму відводимо Лесі Українці та Ользі Кобилянській. Ми раніше згадували, що відразу окремо народництво та модернізм не існували, тому модерністська творчість письменниць по-особливому сприймалася в народницькому дискурсі. Наприклад, знаковою є стаття про Лесю Українку І. Франка 1898 року. Він на той час був авторитетом і поставив її поезію поруч із Шевченковою (Франко 1981). Проте зробив він це у специфічний спосіб. Письменник виставив Лесю Українку як ідеал народницької сили. Франко фактично вдався до гендерної інверсії: він назвав хвору, тендітну дівчину «чи не самотнім чоловіком» на всю Україну, протиставляючи її «рознервованим» молодим авторам-модерністам (Франко 1981, 254-274). Це спрямувало русло її творчості в інше русло «слова-зброї» та служіння суспільному поступу, залишивши поза увагою її внутрішні сумніви та інтелектуальні пошуки.

Однак, як наголошує С. Павличко, якщо ми звернемося до епістолярної спадщини Лесі Українки, яка стала повноцінно доступною лише в 70-х роках ХХ століття, ми побачимо зовсім іншу особистість (Павличко 2004, 52). Вона постає в різних іпостасях: у своїх віршах — це активна революціонерка, але в листах — це скептична інтелектуалка, що гостро критикує народництво. Її листування з М. Драгомановим свідчить про те, що вона почувалася самотньою у своєму патріотизмі. Наприклад, її звинувачували в «космополітизмі», «літературщині», дорікали, що вона «лізе в інтелігенцію» і цурається простонародних тем (Драгоманов 1991). Сама ж письменниця вважала це глибоким непорозумінням: для неї народність полягала не

в копіюванні етнографії, а в культурному професіоналізмі (Драгоманов 1991). Бачимо, що початок творчого шляху поетеси був не легким. Як модерністка, яка орієнтувалася на Європу, то Леся Українка була чи не єдиною, хто системно досліджував нову західну літературу, проте її ставлення до неї було амбівалентним. І вона бачила модернізм геть по-іншому: наприклад, «поняття «модернізм» сформульоване нею ще менш чітко. Найчастіше під модернізмом вона розуміє всі нові течії тогочасної літератури. У такому сенсі він є синонімом натуралізму, декадансу, неоромантизму, естетизму різного роду (Павличко 2004, 56-57).

Творчість Ольги Кобилянської також опинилася у шквалі критики та спровокувала дискусію про те, що саме має вважатися «українським» і чи має право наша література виходити за межі селянської хати. За С. Павличко, першим каменем спотикання для критиків стала європейська освіченість О. Кобилянської (Павличко 2004, 58). Її виховання на німецькій культурі, захоплення Ф. Ніцше та західною лектурою сприймалися народниками як щось чужорідне. Дійшло до того, що деякі критики відмовляли їй у праві називатися українською письменницею, вважаючи її «заграничною авторкою», яка пише про речі, яких в Україні на той час не існувало.

Василь Щурат та Лев Турбацький, аналізуючи «Valse mélancolique», бачили в героїнях тільки «витвори чисто європейської культури», які здавалися їм неадекватними українському життю (Павличко 2004, 59). Сама ж О. Кобилянська реагувала на це двояко: з одного боку, вона пишалася своєю інакшістю, але з іншого, сумувала, що навіть прихильники вбачають у її «руськості» лише німецьку оболонку (Павличко 2004, 59). Також письменницю сильно критикували такі відомі народники як Михайло Грушевський та Сергій Єфремов. Наприклад, рецепція повісті «Царівна», написана М. Грушевським. Видатний історик підійшов до твору з суто патріархальних позицій. Його відштовхнула сама форма «дівочого щоденника», а глибокий психологізм він назвав «гіпертрофованим» (Павличко 2004, 60).

Вважаємо, що М. Грушевський не помітив появи нового типу жінки, Наталки, яка прагне інтелектуальної праці та самореалізації. А С. Єфремов у статті «В поисках новой красоты» розглядав модернізм як «національний маразм» та імпортовану з Заходу хворобу (Єфремов 1902). Він звинуватив О. Кобилянську в «злочині перед

рідним народом», бо вона посміла поставити культ краси та індивідуалізм вище за служіння масам. Проте І. Франко у своїй статті «Принципи і безпринципність» 1905 року відповідає на закиди С. Єфремова (Франко 1903, 114-119). Він рішуче спростовує закид у безпринципності, пояснюючи, що видання не обмежує себе вузькими доктринами, а керується фундаментальними критеріями: наявністю справжнього таланту, любов'ю до рідного народу.

Щодо О. Кобилянської, то І. Франко зазначає, що тогочасні письменники мають повне право зосереджуватися на аналізі власної душі замість того, щоб фальшиво описувати соціальні процеси, яких вони не знають докладно (Франко 1903). Бачимо, що навіть головний редактор «Літературно-наукового вісника» захищав письменницю. Але і піддавав критиці. Наприклад, у листі 1905 року Франко постає як непримиренний антимодерніст. (Павличко 2004, 65-67). Називає О. Кобилянську дитиною «культурно відсталої» Буковини, вважає, що модерні ідеї потрапили до неї випадково, через «мандрівників», і не завжди дають здорові плоди на місцевому ґрунті. Скептично оцінює її німецькі впливи та вплив Ніцше. Вказує на хиби у повісті «Царівна» та інших перших творів письменниці. Цікаво, що про повість «Земля» висловився двояко: «Найвидатнішим з її творів є, в усякому разі, великий роман «Земля», надрукований 1902 р. в «Літературно-науковому вістнику». В ньому Кобилянська справді найповніше виявила риси свого таланту, але, на мою думку, досягла його меж. Концепція роману задумана тонко і добре викладена, персонажі твору окреслені чітко, і, хоч, змальовуючи події, письменниця не виходить за вузькі межі одного села, щоб дати широку картину культурного рівня буковинського народу, то все ж цілість пройнята таким емоційним настроєм, що це надає «Землі» особливого чару. Письменниці з приводу змальованих нею картин життя буковинських селян можна зробити деякі закиди щодо глибини і точності її художнього бачення. Та все ж слід визнати, що це життя ніколи раніше не було відображене тепліше, поетичніше і своєрідніше». (Павличко 2004, 66-67). А варто наголосити, що Ольга Кобилянська своєю «Землею» робить радикальний виклик

народникам. Загалом ми побачили, що якщо на старому ґрунті з'являється щось нове, то воно завжди сприймається спочатку з критикою.

Так яке ж місце посідає творчість Лесі Українки та Ольги Кобилянської в контексті українського модернізму? Чому до них ставилися з такою підозрою та негативом? З'ясуємо, про що писали ці мисткині, що їхня творчість викликала такі бурхливі реакції в тогочасній українській інтелігенції.

По-перше, творчість Лесі Українки тісно корелюється з її хворобою. Недуга, можна стверджувати, визначила напрям руху поетеси. Як наголошує Т. Гундорова, наприкінці ХІХ століття відбулася тотальна «біологізація» культури (Гундорова 2023, 10-12). Хвороба стала невід'ємною частиною модерністської свідомості. Дослідники того часу, як-от Макс Нордау, Чезаре Ломброзо та Еміль Дюркгейм, пов'язували творчу геніальність із психопатологією, дегенерацією та нервовими розладами. Навіть І. Франко також цікавився цими ідеями, досліджуючи роль підсвідомості та психофізіології у творчості. Він аналізував приклади Джакомо Леопарді та «поетів-сатаністів», у яких фізичні страждання породжували специфічний світогляд. І власну збірку «Зів'яле листя» він розглядав як соціально-психологічний феномен епохи, позначений «хворобою культури» та меланхолією. Саме І. Франко увів феномен хвороби як культурну категорію та ототожнив хворобу з жіночим. (Франко 1981, 254-274).

Якщо ми накладемо ці модерністські уявлення про хворобу на Лесю Українку, то можемо зазначити, що хвороба для неї стала способом самопізнання та джерелом творчої рефлексії. Дослідниця Вірджинія Вулф підтверджує той факт, що недуга робить душу «прозорою», змушуючи людину по-новому відчувати власне тіло та навколишній світ (Woolf 1930). У випадку Лесі Українки, тривала боротьба з туберкульозом кісток, а згодом і нирок, перетворила її життя на постійний діалог із власним організмом. Відповідно, це породило особливий тип письма, де фізіологічні страждання трансформувалися в інтелектуальний та художній досвід. У текстах поетеси хвороба набуває статусу «історії душі». Т. Гундорова підкреслює, що письменниця свідомо дистанціювалася від образу «безпорадної хворої», натомість вибудовуючи образ «сильного духу у слабкому тілі» (Гундорова 2023, 35-36).

Наголосимо, що це дозволило їй вийти за межі традиційного сприйняття жінки в літературі того часу.

По-друге, творчість Лесі Українки охоплює такі жанри як лірика, драматургія, проза, «малі» драматичні форми. Лірика письменниці формувалася в епоху соціальних змін, що зумовило появу в її творчості нового типу героя — борця та мислителя. Її поетичний шлях розпочався з «дитячого імпресіонізму», але згодом вона перейшла до романтичної поезії та стала першим теоретиком і практиком неоромантизму в українській літературі. У своїх творах поетеса зверталася до ідей свободи особистості, які ставали дедалі актуальнішими зі зростанням визвольних рухів. Важливе місце в її доробку посідає тема митця та його натхнення, яку вона розкривала через використання класичних форм, таких як сонети, терцини та рондо. Іван Франко високо оцінював її ранню лірику, зазначаючи, що Леся Українка вміє перетворювати розпач на мужній заклик до боротьби, як це видно у вірші «*Contra spem spero!*» (Гнідан 2005, 264). Пізніші цикли, зокрема «Мелодії» та «Хвилини», демонструють перехід до глибокої інтимної та філософської лірики, де особисті переживання тісно переплітаються з образами природи та роздумами про долю нації (Гнідан 2005, 194-198).

Прозова творчість письменниці, хоча й менша за обсягом порівняно з поезією, охоплює близько 22 творів різних жанрів і демонструє еволюцію від реалізму до модернізму. Ранні оповідання Лесі Українки, як-от «Така її доля» або «Святий вечір», присвячені переважно життю селянства та народним традиціям. Проте з часом вона почала більше досліджувати психологію інтелігенції та міських верств. Наприклад, у повісті «Жаль» через образ Софії Турковської авторка аналізує соціальне приниження та моральні компроміси. Твір «Над морем» є прикладом майже безсюжетної психологічної прози, де акцент зроблено на внутрішньому стані героїнь на тлі морських пейзажів. Зазначимо, що Леся Українка працювала над цими двома творами в санаторіях, які, на нашу думку, дуже впливають на особистість та її творчість.

Хвороба змінила спосіб життя письменниці, привчивши її до постійних переїздів За Т. Гундоровою, курорт і санаторій постають як особливі локуси модерної людини, де звичний плін часу зупиняється або розгортається інакше (Гундорова

2023, 60). Дослідниця використовує термін Мішеля Фуко «гетеротопія», щоб описати курорт як місце, що є одночасно реальним і «позачасовим», ізольованим від нормальних соціальних умов, але проникним для нових впливів (Foucault 1984). Саме для Лесі Українки цей простір був амбівалентним: з одного боку, це був «райський куточок» із ілюзією щастя та свободи від сімейних обов'язків; з іншого боку, це був світ «курортної нудьги», де люди нагадували маріонеток чи воскові фігури, а повітря було насичене запахом хлороформу. Бачимо, що санаторійне життя має свої переваги та недоліки. Тому й оповідання «Жаль» та «Над морем» були написані у літературному топосі курорту. Першим таким досвідом стало оповідання «Жаль», написане за родинною традицією «кушетки». У ньому курорт постає як дзеркало викривленого життя, де соціальні ролі змінюються, а мрії про щастя руйнуються (Гундорова 2023, 62). Більш зрілим втіленням топосу є повість «Над морем». Тут Ялта змальована як культурна та літературна топіка. Т. Гундорова зауважує, що у цьому творі курорт протиставлений місту і морю як «фальшивий світ», де панує самотність посеред натовпу (Гундорова 2023, 67). У пізніших оповіданнях, таких як «Приязнь» та «Помилка», письменниця використовує новаторські прийоми, зокрема «потік свідомості», для розкриття внутрішнього світу політичних в'язнів та складності людських стосунків.

Розгляньмо драматургію Лесі Українки, яка є вершиною її творчості та одним із найвищих досягнень українського модернізму, що вивело нашу літературу на світовий рівень. Письменниця відійшла від традиційної побутово-етнографічної драми в бік інтелектуального, філософського та психологічного театру. Основу її драматургії становить неоромантизм, де в центрі уваги перебуває сильна, духовна особистість, яка вступає у конфлікт із ницим середовищем або власною долею. Авторка часто зверталася до «світових сюжетів»: образів античності, Біблії, середньовіччя, використовуючи їх як універсальні моделі для роздумів над актуальними проблемами українського суспільства, питаннями національної свободи, обов'язку та морального вибору. Наприклад, «малі» драматичні форми в доробку Лесі Українки — це переважно драматичні поеми, діалоги та етюди. У цих текстах уся увага зосереджена на внутрішній напрузі, інтелектуальній дискусії та

зіткненні різних світоглядів. Письменниця використовувала форму монологу та діалогу-спору, щоб розкрити найскладніші психологічні стани героїв. У таких творах, як «Одержима», «На руїнах» чи «Йоганна, жінка Хусова», вона досліджує теми фанатичної віри, зради, жертвності та ролі слова у суспільстві (Гнідан 2005, 209-213). Ці «малі» форми дозволили авторці досягти емоційної концентрації та лаконізму, де кожен образ перетворюється на символ і приватна драма персонажа набуває загальнолюдського, позачасового звучання.

Зупинімося на деяких драмах, які мають саме модерністські риси. Перша драма письменниці, «Блакитна троянда» (1896), була побудована на тогочасній модній темі спадкового божевілля, що дозволило авторці здійснити глибокий психологічний аналіз характерів і ситуацій. До написання цього твору Леся Українка готувалася дуже ґрунтовно, вивчаючи праці з психіатрії, а сама п'єса була близькою до творів Г. Ібсена та Г. Гауптмана (Гнідан 2005, 235). Вершинним твором драматургії письменниці вважають драму-феєрію «Лісова пісня» (1911), написану в Кутаїсі під впливом туги за рідною Волиною. Твір побудований на глибокому філософському конфлікті між вільним, одухотвореним життям природи та обмеженим, «рабським духом» буденщини (Гнідан 2005, 237). Ще одним шедевром є «Камінний господар» (1912), де Леся Українка по-новому інтерпретує світову тему Дон Жуана тощо. На нашу думку, драматургія Лесі Українки стала новаторським явищем, яке синтезувало найвищі досягнення літератури кінця XIX — початку XX століття, перевівши українську драму з побутової площини у сферу неоромантизму та інтелектуального пошуку.

Повертаючись до впливу хвороби на творчість письменниці, не варто забувати про символізм «чужини». Оскільки нескінченні поїздки на лікування призвели до того, що письменниця почала ідентифікувати себе як «вічну вигнанку», то курорт перестав бути лише місцем лікування: він перетворився на простір, крізь який Леся Українка дивилася на світ із позиції «чужини», що дозволяло глибше цінувати рідне та водночас відчувати себе частиною універсального світового простору (Гундорова 2023, 75). Для письменниці творчість була невід'ємною від її фізичного стану. У листах вона зізнавалася, що інтенсивна робота служила для неї своєрідною втечею:

щоб не думати про болі в нозі, вона по черзі то грала на фортепіано, то писала. Коли через стан здоров'я їй забороняли читати й писати, вона відчувала себе безпорадною, зазначаючи, що без роботи їй залишається лише «скласти руки та й плакати» (Українка 2016, 82). Леся Українка сприймала літературну працю як специфічну терапію, називаючи її «свого роду морфієм». Вона вважала, що краще «вживати літературу замість морфію», адже це допомагало їй не «закиснути» від хворобливого стану. Особливо важко їй було відмовитися від написання віршів, які вона характеризувала не як звичайну роботу, а як форму «нападів божевілля», що потребували негайного виходу (Українка 2016, 93).

Творчість Ольги Кобилянської теж збагатила українську літературу модерністськими ідеями, проте інакшими, які відрізняються від ідей Лесі Українки. По-перше, як зазначає О. Гнідан, на початку 1890-х років О. Кобилянська захопилася філософією Фрідріха Ніцше, яка імпонувала їй своїм антиміщанським спрямуванням та афористичністю (Гнідан 2005, 122). Читаючи Ф. Ніцше, вона набиралася віри в силу волі та витривалість, що допомагало її героїням долати життєві труднощі. Це захоплення викликало неоднозначну реакцію тогочасної критики, про що ми зазначали раніше. Л. Українка захищала письменницю, вважаючи, що німецька культура дала О. Кобилянській можливість пізнати світову літературу та вивела її в широкий світ ідей (Гундорова 2002, 18).

По-друге, творчість авторки охоплює в основному проза. Художньо осмислити життя Ольга Кобилянська прагнула дуже рано, проте через брак освіти та складні обставини її «літературне учнівство» тривало довго. Коли вона нарешті увійшла в літературу, її талант був визнаний найавторитетнішими критиками як свіжий та непересічний. Іван Франко відносив її до «нової генерації» письменників, які дбали про естетичну форму, психологізм та «музикальність» слова (Франко 1955). Критики наголошували на її вмінні зачарувати читача захопливим зображенням прекрасного в людині та природі, а також на здатності тонко проникати в психологію героїв.

На нашу думку, є декілька визначних творів письменниці, які мали новаторські модерністські ідеї. Наприклад, перша повість «Людина» (1891). Над нею вона працювала кілька років. Етичним ідеалом Кобилянської була освічена, горда та

інтелектуальна жінка, яка прагне бути рівноправним членом суспільства. Центральним образом є жінка з дрібнобуржуазного середовища, яка повстає проти обставин, захищаючи власну гідність. Твір важко торував шлях до друку: його відхиляли через «неформатність» та серйозність теми, яка не подобалася широкій публіці. Лише після переробки та врахування порад О. Маковея повість була надрукована у 1894 році. Вона стала етапним твором, що порушив проблему емансипації жінки. Іншим важливим твором стала повість «Царівна». У ній О. Кобилянська продовжила тему боротьби жінки-інтелігентки за свою духовну незалежність та право на самореалізацію. Повість «Через кладку», написана у 1911–1912 роках, займає особливе місце в доробку письменниці через свій автобіографічний підтекст. У центрі сюжету — історія взаємин Мані та Нестора, де в образі Мані дослідники чітко вбачають риси самої О. Кобилянської, а в Несторі — Осипа Маковея.

У «За ситуаціями» (1913) авторка продовжує досліджувати долю жінки-мисткині в умовах провінційного міщанського суспільства. Головна героїня, талановита піаністка Аглая-Феліціта, змушена жити у світі, де все підпорядковане певним життєвим «ситуаціям»: обставинам, які диктують правила гри. Письменниця акцентує увагу на тому, що для творчої натури таке пристосування є формою морального катування. У творі «У неділю рано зілля копала» (1909) в основу сюжету покладено мотив народної пісні про отруєння невірною коханця, проте О. Кобилянська перетворює фольклорну основу на глибоку неоромантичну драму. Авторка виводить конфлікт на рівень зіткнення двох світів: циганського та українського селянського.

Також письменниця у своєму доробку має малу прозу (новели) у період з 1880 («Гортенза») по 1934 р. («Жарт»). Наприклад, «Битва» чи «Valse mélancolique», позбавлені традиційної сюжетності; вони будуються на асоціаціях, настроях та звукових образах. О. Кобилянська переносить акцент із того, що відбувається, на те, як це переживається. Вона впроваджує в українську літературу нову музикальну форму письма, де кожен абзац має свій ритм і тональність. А також впроваджує специфічну меланхолію, якою просякнута мала проза, як зазначає Ніла Зборовська

(Зборовська 2006). Дослідниця по-новому розглядає творчість письменниці, а саме з точки зору психоаналізу. Ранній період творчості О. Кобилянської, який Н. Зборовська називає «меланхолійною прелюдією», позначений гострим відчуттям самотності та невідповідності внутрішнього світу героїнь навколишньому міщанському середовищу. Сама письменниця зазначала, що вона не просто жінка, а «жінка з душею, поважною як смерть» (Зборовська 2006, 243). У цей час меланхолія стає для неї і настроєм, і способом існування інтелектуальної жінки.

Через героїнь ранніх творів, як-от Гортенза, О. Кобилянська приміряє на себе образ «самотньої королеви». Меланхолія тут виступає як захисний механізм: вона дозволяє героїні дистанціюватися від примітивного побуту та сублимувати незадоволене сексуальне бажання у творчість або музику. Музика в цей період стає мовою несвідомого, що дає можливість висловити біль від втрати ідеалу та неможливості знайти рівну за духом особистість. Щодо меланхолії як шляху до самопізнання, то Н. Зборовська акцентує увагу на тому, що меланхолійний аспект творчості тісно пов'язаний із нарцистичним ототожненням (Зборовська 2006). Героїні О. Кобилянської часто замикаються в собі, ідеалізуючи свій біль. Це активне інтелектуальне страждання, яке веде до саморозвитку. Меланхолія дозволяє жінці в літературі О. Кобилянської вийти за межі патріархальних стереотипів, де її роль обмежувалася лише родиною. Через цей стан письменниця легітимізує право жінки на складну внутрішню психологію, де поєднуються ніжність і прихована жорстокість, пасивність і бунт.

Отже, вважаємо, що творчість Ольги Кобилянської та Лесі Українки є важливою складовою українського літературного модернізму, адже обидві авторки поєднували новаторські художні прийоми з глибоким психологізмом і соціально-побутовими темами. Разом їхні твори демонструють прагнення українського модернізму до психологічної глибини, індивідуалізації героя та синтезу національного та європейського культурного досвіду.

РОЗДІЛ 2. ФЕМІНІСТИЧНИЙ ДИСКУРС ТВОРЧОСТІ ОЛЬГИ КОБИЛЯНСЬКОЇ ТА ЛЕСІ УКРАЇНКИ

Феміністичний дискурс української літератури кінця ХІХ — початку ХХ століття є вагомим складником культурного та інтелектуального розвитку нації. У цей період відбувається переосмислення ролі жінки в суспільстві, її права на самореалізацію, освіту, творчість і свободу вибору. Особливе місце в цьому процесі належить творчості Ольги Кобилянської та Лесі Українки, які формують нову модель жіночої ідентичності. Їхні твори репрезентують глибокий внутрішній конфлікт особистості, що прагне звільнення від патріархальних обмежень і водночас змушена протистояти соціальним нормам та стереотипам. Тому невід’ємними аспектами аналізу є проблема свободи вибору, яка набуває рис екзистенційної драми, а також формування концепту «нової жінки» як символу модерного світогляду.

У цьому розділі ми з’ясуємо, як у прозі та драматургії письменниць реалізовано ідею особистісної автономії жінки, її боротьбу за право визначати власну долю, а також як через художні образи моделюється новий тип жіночої свідомості.

2.1. СВОБОДА ВИБОРУ ТА ЕКЗИСТЕНЦІЙНА ДРАМА В ТВОРЧОСТІ ЛЕСІ УКРАЇНКИ

Проблема свободи вибору є однією з центральних у творчості Лесі Українки, оскільки саме через неї розкривається глибина внутрішнього світу її героїнь та їхнє прагнення до самовизначення. У межах цього підрозділу свобода постає як складний екзистенційний акт, пов’язаний із відповідальністю, стражданням і необхідністю вибору в умовах внутрішнього конфлікту. За Вірою Агеєвою, у модерній літературі формується особливий «жіночий простір», який стає територією високої культури, мистецтва та глибокої психологічної рефлексії (Агеєва 2002). Творчість Лесі

Українки розширює цей жіночий простір до масштабів світового культурного контексту, вводячи образи Кассандри, Міріам чи Мавки для осмислення загальнолюдських екзистенційних проблем (Агеева 2002). Героїні Л. Українки наділені інтелектуальною перевагою та внутрішньою силою, яка нерідко прирікає їх на самотність у традиційному суспільстві, нездатному почути їхній голос. Конфлікт у її текстах часто виникає саме через це зіткнення нової, вільної особистості з обмеженим оточенням. Є. Кононенко зазначає, що у Лесі Українки були особливі стосунки з власним несвідомим, які допомогли їй у творчості (Кононенко 2023). У першу чергу вони втілювалися в образі Музи: на початку вона сприймалася як тиранка, що змушує оприлюднювати потаємні думки, а згодом цей образ трансформується у конструктивний діалог подруг. Важливим зламом стає поява Перелесника, чоловічого образу, який, з погляду юнгіанської психології, знаменує перехід від роботи з власною «Тінню» до взаємодії з «Анімусом», внутрішньою структурою, що несе духовний зміст (Кононенко 2023, 22-23). Цей «геній творчості», подібний до фольклорного духу, часто з'являвся саме в моменти найвищої психофізичної напруги, викликаної хворобою.

У попередньому розділі ми розкрили роль хвороби у творчості Лесі Українки. Попри фізичне виснаження, недуга виступала як прояв «демонічного» начала, що руйнує звичну логіку й дарує стан «божественного безумства» (Гундорова 2023). У такі періоди лихоманки Леся Українка працювала з особливою інтенсивністю, вважаючи, що не має права на пасивність. На нашу думку, таке жертвне згоряння та боротьба зі стихіями підсвідомого знайшли своє відображення в її пізній драматургії, зокрема в аналізі земних прагнень, з яких герої не завжди знаходять вихід. Отож екзистенційна драма у творах письменниці виникає на перетині особистих прагнень і зовнішніх обставин, де кожне рішення стає випробуванням для особистості.

Перша драма Лесі Українки «Блакитна троянда» постає як засадничий твір українського модернізму, що радикально змінив уявлення про психологічну драму та жіночу суб'єктивність. Цей текст став викликом для тогочасного побутового театру. Т. Гундорова розглядає «Блакитну троянду» як маніфест неоромантизму та інтелектуальної драми, де головна героїня Любов Гощинська втілює пошук ідеалу,

що виходить за межі буденності (Гундорова 2023, 205-234). Дослідниця наголошує на символізмі самої назви, де «блакитна троянда» стає метафорою недосяжної мрії, хворобливої краси та аристократизму духу. Тут є модерністський конфлікт між тілом і духом: Любов боїться фізичної близькості та спадкового божевілля, намагаючись перетворити своє життя на «чистий роман» або інтелектуальну гру.

Для Т. Гундорової ця драма є свідченням народження «нової жінки» в українській літературі: героїні, яка відмовляється від традиційної ролі дружини та матері на користь інтенсивного внутрішнього життя та естетичного самовираження. Н. Зборовська натомість пропонує психоаналітичне трактування твору, фокусуючись на темі спадковості та «істеричного» дискурсу. Вона вважає страх Любові перед божевіллям як центральну психологічну травму, що визначає всі її вчинки (Зборовська 2006 225-231). Дослідниця інтерпретує стосунки Любові та Ореста як спробу побудувати платонічний союз, де жінка намагається контролювати чоловіка через власну слабкість та хворобу.

Леся Українка в цій драмі вперше в українському контексті виводить на сцену проблему психічного здоров'я як соціальної та особистої стигми. Любов Гощинська — це постать, яка перебуває у стані постійної екзистенційної кризи, де смерть стає єдиним способом зберегти чистоту ідеалу та уникнути остаточного розпаду особистості. Зазначимо, що спільним у трактуваннях обох дослідниць є визнання того, що «Блакитна троянда» зруйнувала канони реалістичної п'єси, перенісши центр тяжіння з дії на внутрішній стан персонажа. Якщо Т. Гундорова бачить у героїні насамперед культурний тип модерністки, що творить власну легенду, то Н. Зборовська тлумачить її поведінку як глибокий психологічний розлом, спричинений конфліктом між бажанням любові та жахом перед втратою самоконтролю.

Наприклад, у драматичній поемі «Камінний господар» можемо реконструювати багатогранний образ Дон Жуана крізь призму психоаналізу та гендерної ідентичності. За Н. Зборовською цей герой постає як ключовий чоловічий архетип, що втілює гіперсексуальність, за якою, однак, ховається глибокий інфантилізм (Зборовська 2006 234-241). Постійна потреба у нових перемогах трактується як несвідоме намагання щоразу доводити власну чоловічу силу, водночас демонструючи пасивність

«романтика», якого фактично спокушають жінки. На нашу думку, центральний конфлікт драми розгортається навколо двох різних прикладів жіночності, що змагаються за душу героя. Донна Анна, як «соціальна жінка», втілює спокусу владою та честолюбством. Вона стає тією фатальною силою, що змушує Дон Жуана «маскулінізуватися» та зрештою перетворитися на власного антипода, Командора, носія консервативного принципу, що веде до духовної та фізичної смерті.

На противагу Анні, образ Долорес розкривається як складна суміш метафізичної відданості та психологічної патології. Як зазначає Євгенія Кононенко, Долорес уособлює модус жіночої жертвності, що межує з хворобливістю (Кононенко 2023, 107-122). Її ім'я, яке символізує безнадійне страждання, відображає істеричну природу її любові: вона пишається статусом нареченої спокусника, сприймаючи його коханок як трофеї, які вона мріє затьмарити своєю надзвичайною самопожертвою. Її готовність знехтувати вірою та родиною, «заплатити тілом» за королівські декрети для коханого, є спробою узалежнити Дон Жуана через почуття провини та вдячності.

Н. Зборовська бачить у Долорес «дзеркального двійника» Дон Жуана, який наважується на вчинки, недоступні самій героїні (Зборовська 2006, 234-241). Вона прагне до «аристократичного поєднання» духовної та сексуальної любові, намагаючись врятувати те, що вона вважає «національною мужністю». Проте, як підкреслює Є. Кононенко, Дон Жуан як «Лицар Волі» майстерно уникає тенет такої жертвності (Кононенко 2023, 107-122). Навіть її обіцянка піти в монастир, щоб викупити його гріхи в пеклі, сприймається ним як форма жіночої істерики, що обмежує його свободу. Бачимо, що фінал драми символізує крах обох стратегій. Бажання соціальної влади, нав'язане Анною, вбиває в Дон Жуані вільну душу, перетворюючи його на «камінь». Долорес, відмовившись бути «як усі» та програвши у боротьбі за серце героя в земному вимірі, відходить у метафізичний світ. Вона залишається самотньою у своєму стражданні, намагаючись зберегти ідеалізований образ коханого у власній психічній матриці, тоді як реальний Дон Жуан гине під вагою статуї Командора.

У драматичній поемі «Одержима» простежуємо поєднання релігійної етики, культурної антропології та психоаналізу. Оксана Забужко розглядає «Одержиму» крізь призму етичного конфлікту та «філософії любові» (Забужко 2018, 95-153). У її трактуванні Міріам постає як носій активної, пристрасної любові, що вступає в суперечність із християнською доктриною всепрощення. Дослідниця наголошує на тому, що Міріам не може прийняти любов Месії до ворогів, оскільки для неї справжня любов невіддільна від ненависті до тих, хто несе зло. Вважаємо, що це глибокий інтелектуальний бунт проти абстрактного гуманізму. Міріам стає «одержимою» істиною власного серця, яка виявляється реальнішою за проповіді, і саме в цій неможливості зрадити свою внутрішню правду О. Забужко вбачає трагізм і велич героїні.

Т. Гундорова переносить акцент у площину культурної антропології та дискурсу інакшості (Гундорова 2023, 234-255). Вона аналізує Міріам як постать, що маркована «чужістю»: вона не вписується ні в коло учнів Христа, ні в тогочасне суспільство. Для дослідниці «одержимість» героїні є формою екстатичного досвіду, який виводить її за межі раціонального та патріархального порядку. Вона звертає увагу на тілесність і граничні емоційні стани, через які Міріам виражає свою суб'єктивність. У цьому контексті смерть Міріам під камінням постає як фінальний акт злиття з жертвою Месії, де її «інша» правда здобуває остаточне, хоча й трагічне, ствердження. Н. Зборовська пропонує психоаналітичне прочитання, фокусуючись на природі жіночої ідентичності та еросу (Зборовська 2006, 234-241). Вона розглядає стосунки Міріам і Месії як боротьбу між духом і несвідомим. Дослідниця вказує, що Міріам уособлює «істеричний» тип любові, тотальний, безмежний і жертвний, який шукає повного розчинення в об'єкті. З погляду психоаналізу, Міріам намагається подолати прірву між земним еросом і небесним логосом, але ця спроба приречена на поразку в межах людського існування. Її ненависть до оточення є лише зворотним боком її надлюдської прив'язаності до Месії, що перетворює героїню на медіума між життям і смертю.

Є. Кононенко теж акцентує увагу на психологічній аномальності та деструктивності любові Міріам (Кононенко 2023, 51-67). Вона зауважує, що Міріам

— це не просто любляча жінка, а особистість, чия любов межує з патологією. Її почуття позбавлене світла; воно темне, важке і вимагає смерті як єдиного способу довести свою справжність. Дослідниця підкреслює, що Міріам фактично змагається з Месією у жертвності: вона хоче віддати за нього душу, відмовляючись від раю, де панує закон прощення. Така «любов-ненависть» робить героїню абсолютно самотньою, оскільки вона відкидає світ людей так само люто, як світ людей відкидає її. Тому бачимо, що любов Міріам до Месії межує на рівні з божевільною одержимістю.

Драматична поема «Кассандра» має трагедійну складову жінки-пророчиці, яку потрактуємо з точки зору психоаналізу, фемінізму та етичних дилем. Н. Зборовська аналізує Кассандру крізь призму психоісторії та архетипів, розглядаючи її як «архетипну істеричку», чий стан зумовлений національною трагедією та втратою «батьківського коду мужності» (Зборовська 2006, 231-234). Дослідниця наголошує на романтичному бунті героїні проти бога Аполлона, який символізує логіку та свідоме натхнення. Зрікаючись цього начала, Кассандра занурюється у світ неясних образів та інстинктивного бачення, яким не здатна оволодіти без аполлонівського просвітлення. У цьому контексті її пророцтва стають «материнським знанням про смерть», оскільки вона вміє навчити Трою вмирати мужньо, але не має свідомого знання про те, як навчити націю жити.

Т. Гундорова зосереджується на гендерному аспекті та ролі Кассандри як «жінки-авторки», що намагається впорядкувати свій хаотичний візіонерський досвід у «Сивіллінській книзі» (Гундорова 2023, 255-274). У поемі героїня бунтує проти традиційних патріархальних ролей: Кассандра випадає з кола «нормальних» жінок, таких як Андромаха чи Поліксена, які є лише об'єктами у світі чоловіків. На нашу думку, її «хворобливість» є формою протесту, а трагедія полягає в тому, що Аполлон позбавив її віри в саму себе, залишивши тільки здатність бачити голу правду без можливості впливати на хід історії.

Є. Кононенко розглядає етичну відповідальність Кассандри перед суспільством. Вона зазначає, що для троянців пророчиця стає не просто вісницею, а мимовільною причиною нещастя: вони вірять, що вона не передбачає, а «наврочує»

загибель близьких (Кононенко 2023, 67-78). Дослідниця звертає увагу на психологічний тягар героїні: Кассандра фізично не може мовчати про свої візії, хоча знає, що її слова приносять лише біль. Ми чітко простежуємо у розмові з братом Геленом різницю їхніх підходів: якщо він використовує «наукове прогнозування» для маніпуляції та підбадьорення війська, то Кассандра прагне лише чистої істини, навіть якщо вона призводить до катастрофи. Її безсилля перед невблаганною Мойрою робить її трагедію абсолютною, оскільки вона бачить сценарій загибелі, але не має сили його змінити.

Як ми зазначали у попередньому розділі, драма-феєрія «Лісова пісня» займає чільне місце у творчості Лесі Українки. Наприклад, Н. Зборовська розглядає «Лісову пісню» крізь призму психоаналізу, трактуючи Мавку як уособлення «чистого несвідомого» та архетип Вічної Жіночності (Зборовська 2006, 241-243). На думку дослідниці, Мавка репрезентує природну цілісність, яка вступає в конфлікт із патріархальним світом людей. Лукаш, на відміну від Мавки, є фігурою, розколотою між творчим даром (музикою) та соціальними нормами (побутом). Н. Зборовська інтерпретує зраду Лукаша як психологічну неспроможність чоловіка витримати абсолютну свободу, яку пропонує Мавка, що зрештою призводить до його внутрішньої деградації – символічного перетворення на вовкулаку.

Т. Гундорова аналізує твір у контексті європейського модернізму та естетики неоромантизму. Вона бачить Мавку як «іншу», істоту, що стоїть поза культурою і соціумом, втілюючи концепцію «чистої душі» (Гундорова 2023, 274-289). Дослідниця акцентує увагу на метаморфозах героїні, а саме: від лісової істоти до «покритки» у людському вбранні та до безсмертного вогню. Для Т. Гундорової цей текст є маніфестом модерністського мистецтва, де музика сопілки Лукаша виступає медіумом між світами, а фінальне самоспалення Мавки трактується як вищий акт самоствердження духу над матерією. Дослідниця також підкреслює конфлікт між «естетичним» (ліс) та «прагматичним» (село), де остання сила намагається приборкати та колонізувати природу.

Є. Кононенко зосереджується на етико-філософському та міфологічному підґрунті драми. Вона трактує стосунки Мавки та Лукаша як неможливість

гармонійного синтезу між природою та цивілізацією (Кононенко 2023, 99-107). Дослідниця трактує образ «Того, що в скалі сидить» як символ небуття та забуття, протиставляючи його життєствердній силі любові. Трагедія Лукаша полягає у втраті власної «душі», яку він віддає в обмін на примарний добробут. На відміну від Н. Зборовської, Є. Кононенко більше уваги приділяє фольклорним джерелам, пояснюючи, як Леся Українка трансформує міфологічні образи у глибокі психологічні портрети, де кожен лісовий дух є відображенням певного стану людської психіки. Наголосимо, що ця драма є яскравим зразком неромантизму.

У драматичній поемі «Руффін і Прісцилла» вважаємо, що головний конфлікт ґрунтується на свободі вибору. Це один із найскладніших творів письменниці, де на тлі раннього християнства розгортається глибока інтелектуальна драма про свободу, віру та неможливість порозуміння між різними світоглядами. Леся Українка любила переносити події у своїх творах в інші історичні епохи, щоб яскравіше показати головну ідею та конфлікт творів. О. Забужко пов'язує створення поеми з особистим життям Лесі Українки, зокрема з її шлюбом із Климентом Квіткою (Забужко 2018, 153-233). Дослідниця вбачає у стосунках головних героїв, римлянина-інтелектуала Руфіна та його дружини-християнки Прісцилли, відлуння реального «романсового мезальянсу» самої авторки. Тут християнство постає як потужний культурний та ідеологічний зсув, що руйнує старий античний світ.

У творі також наявні гностичні мотиви, де пошук істини веде героїв до межі самозречення. Для О. Забужко Руффін є втіленням європейського гуманізму, який намагається зберегти вірність розуму та любові в часи фанатизму, що зрештою робить його трагічною фігурою, затиснутою між мертвою державною машиною Риму та радикальною вірою нової громади. Є. Кононенко натомість зосереджується на етичному розломі та неможливості діалогу між персонажами. Вона підкреслює, що трагедія Руфіна полягає в його бажанні зберегти внутрішню свободу, не приєднуючись до жодного з таборів, проте обставини і любов до Прісцилли змушують його йти на шлях, який суперечить його переконанням (Кононенко 2023, 78-93). Прісцилла є не просто смиренною вірянкою, а є жінкою, чия віра є безкомпромісною і навіть жорстокою щодо тих, кого вона любить. Дослідниця зазначає, що в поемі

піднімається важливе питання про ціну ідеї: чи може особисте щастя і життя бути жертвою заради релігійного або політичного ідеалу. Конфлікт між Руффіном і християнською громадою, на думку Є. Кононенко, ілюструє зіткнення індивідуальної совісті з колективним фанатизмом, де навіть найчистіші наміри можуть призвести до катастрофи.

Отже, творчість Лесі Українки зосереджена на глибоких внутрішніх переживаннях людини, особливо жінки, яка прагне свободи та самостійності. У її творах героїні — це сильні, розумні особистості, які не хочуть жити за нав'язаними правилами і намагаються самі визначати свою долю. На нашу думку, письменниця показує, що свобода вибору — це складно: вона часто пов'язана зі стражданнями, самотністю і внутрішньою боротьбою. Її персонажі змушені обирати між власними переконаннями та вимогами суспільства, і цей вибір нерідко має трагічні наслідки. Також у творах Лесі Українки багато уваги приділено психології, почуттям і підсвідомим процесам. Вона створює образи жінок, які мислять глибоко, відчують сильно і не бояться йти проти загальноприйнятих норм.

2.2. КОНЦЕПТ «НОВОЇ ЖІНКИ» У ТВОРЧОСТІ ОЛЬГИ КОБИЛЯНСЬКОЇ

Творчість Ольги Кобилянської також посідає чільне місце в українській літературі кінця XIX – початку XX століття, зокрема у формуванні концепту «нової жінки». У її творах порушуються питання жіночої емансипації, самореалізації та внутрішньої свободи, що відображає зміни у суспільному та культурному мисленні того часу.

Першим оповіданням Ольги Кобилянської стала «Гортенза». У центрі сюжету фігурує дівчина Гортенза, молода жінка з тонкою душевною організацією, яка не знаходить гармонії в буденному, обмеженому середовищі. Вона тяжіє до мистецтва, краси, вищих почуттів, але її оточення цього не розуміє і не поділяє. Через це героїня

почувається самотньою та відчуженою. У її житті з'являється кохання, яке вона сприймає як можливість вирватися з духовної ізоляції й знайти щастя. Проте це почуття не приносить очікуваної гармонії: воно або залишається нерозділеним, або не відповідає її високим ідеалам. Марко Павлишин зазначає, що «Гортенза» є частиною тривалого періоду німецькомовних вправ, які за стилістикою належали до пізнього німецького романтизму (Павлишин 2004, 96). Однак за цією традиційною формою вже ховався гострий конфлікт. М. Павлишин бачить цей твір як зображення внутрішньої боротьби героїні: її самосвідомість постає як справжнє поле бою, де стикаються природні сексуальні пристрасті та жорсткі патріархальні форми саморозуміння, які накидало жінці тодішнє суспільство. Тут Кобилянська виходить за межі суто розважального письма, фокусуючись на кризі ідентичності. Т. Гундорова пропонує психоаналітичний погляд на «Гортензу» (Гундорова 2002, 18-25). Вона вважає цей текст за першу фіксацію «ритуалу переходу» від традиційної до модерної жінки. Аналізуючи оповідання, Т. Гундорова вказує на його виразний автобіографізм: через німецьку мову та європейські культурні коди Кобилянська намагалася дистанціюватися від провінційного побуту та материнського «тіла» нації, яке здавалося їй обмежувальним. Дослідниця наголошує, що в «Гортензі» вперше з'являється меланхолійний дискурс – героїня відчуває розрив між своїми ідеалами та реальністю, що стає фундаментом для майбутнього аполонівського типу «нової жінки». Віра Агеєва теж визначає винятковість «Гортензи». Дослідниця вказує на те, що в модерній літературі, яку починає Кобилянська, жінка прагне покинути вузький ареал дому та церкви (Агеєва 2002). У цьому творі ми бачимо початкову стадію руйнування ієрархії, де приватне (жіноче) було відокремлене від публічного (чоловічого). Тут героїня намагається «обжити» нові інтелектуальні та соціальні простори, що раніше були для неї табуованими.

У повісті «Людина» раннього періоду творчості Ольги Кобилянської головною героїнею є Олена Ляуфлер, освічена й мисляча дівчина, яка прагне самореалізації, свободи й рівності з чоловіками. Вона відкидає традиційне уявлення про жінку як лише дружину й матір, хоче жити «як людина»: незалежно й свідомо. Олена закохується в чоловіка, який поділяє її погляди, але він помирає. Після цього її життя

різко змінюється: сім'я опиняється в складному матеріальному становищі, і дівчина змушена відмовитися від своїх ідеалів. Щоб врятувати родину від бідності, вона погоджується на шлюб без кохання з нелюбим чоловіком. Це рішення стає для неї внутрішньою трагедією, адже вона зраджує свої переконання та мрію про свободу. Тут простежуємо концепт «нової жінки». М. Павлишин називає це інакше: становлення нової ідентичності та раціонального суб'єкта (Павлишин 2004, 101-102). Він аналізує Олену Ляуфлер як особистість, що намагається вибудувати власне «Я» у глибоко ворожому середовищі. На його думку, опір дівчини родинному тиску є логічною спробою зберегти цілісність своєї особистості. Ключову роль відіграє соціальна детермінація: фінансовий крах родини Ляуфлерів стає тим жорстким випробуванням, де високі ідеали Олени стикаються з немилосердною економічною реальністю. Шлях героїні – це трагедія «іншого», інтелектуально вищої істоти, яку культура ще не здатна прийняти як рівноправного партнера. Т. Гундорова трактує стан головної героїні як радикальний розрив із традиційною культурою (Гундорова 2004, 95-103). Вона розглядає поведінку Олени через призму «істерії», проте вкладає в цей термін соціальний зміст: це форма протесту проти патріархального ладу, де жіноче тіло й доля сприймаються лише як товар на шлюбному ринку. Для Гундорової ключовим є конфлікт Олени з матір'ю, що символізує болісне відторгнення старої моделі жіночності – покірної та обмеженої побутом. Прагнення героїні стати «людиною» замість того, щоб бути лише «жінкою» (об'єктом), неминуче веде її до меланхолії, адже тогочасне суспільство не пропонує інтелектуальній жінці жодних реальних шляхів для самореалізації.

Свій модерністський прорив письменниця здійснила завдяки написанню повісті «Царівна», де яскраво показала еволюцію «нової жінки» до інтелектуального самоствердження. Головна героїня Наталка Верковичівна – молода дівчина-сирота, яка виховується в родині свого дядька. Вона відрізняється від оточення своїм розумом, внутрішньою гідністю та прагненням до самостійності. У домі родичів Наталка часто почувається чужою: її не розуміють, знецінюють її прагнення до освіти й духовного розвитку, очікуючи, що вона житиме так, як прийнято: вийде заміж і займатиметься господарством. Попри складні обставини, матеріальні нестатки й

постійний тиск із боку родини, Наталка не відмовляється від своїх ідеалів. Вона багато читає, працює над собою, формує власний світогляд і прагне бути незалежною особистістю. Для неї важливо жити змістовно, залишаючись вірною собі. Вона відкидає можливість шлюбу без кохання або з розрахунку, адже вважає це зрадою власної гідності.

Упродовж твору героїня проходить складний шлях внутрішнього становлення: вона переживає самотність, нерозуміння, сумніви, але не ламається під тиском обставин. Зрештою Наталка досягає внутрішньої гармонії й утверджується як сильна, самодостатня особистість. Вона знаходить людину, поета Василя Орядина, яка здатна її зрозуміти і підтримати, хоча сам герой теж пройшов довгий шлях духовного зростання.

Повість показує розширення меж жіночого світу за В. Агеєвою (Агеєва 2002, 4). Вона звертає увагу на те, як Наталка Верковичівна фізично й символічно виходить за межі «приватного простору» (дому, кімнати). Героїня обживає традиційно «чоловічі» локуси: вона подорожує, працює, виступає в публічному просторі та займається творчістю, що раніше було табуйованим для «панянки». Для В. Агеєвої «Царівна» – це текст про руйнування ієрархії між інтер'єром (домашнім ув'язненням) та екстер'єром (вільним світом). Наталка не просто переміщується у просторі, вона привласнює собі право на цей простір, трансформуючи його з місця нагляду в місце самореалізації.

М. Павлишин зосереджується на процесі самоідентифікації Наталки Веркович, трактуючи «Царівну» як історію успішного конструювання власного «Я» (Павлишин 2004, 103-105). На відміну від героїні «Людини», Наталка обирає шлях активного інтелектуального спротиву. М. Павлишин наголошує, що для героїні важливо й вижити в скрутних обставинах, і зберегти внутрішню автономію. Її щоденник постає як інструмент самоаналізу, де вона переосмислює нав'язані суспільством ролі. Дослідник акцентує на тому, що фінал повісті, де героїня знаходить кохання є перемогою «нової жінки», яка зуміла знайти рівноправного партнера-товариша, не втративши при цьому своєї ідентичності як письменниці.

Т. Гундорова пропонує психоаналітичне та ніцшеанське прочитання твору (Гундорова 2002, 119, 123). Вона вбачає в Наталці Верковичівні втілення аполонівського типу «нової жінки», яка прагне до «високої культури» та аристократизму духу. Зауважує, що шлях героїні — це водночас і меланхолійне переживання своєї окремішності, і вольове зусилля надлюдини. Т. Гундорова визначає твір як специфічний «роман виховання», де замість традиційного сюжету про заміжжя постає модель «жінка-товариш» (Гундорова 2002, 150). Це утопічний проєкт О. Кобилянської, де інтелектуальна близькість між чоловіком і жінкою стає основою нового типу стосунків, вільних від біологічного детермінізму.

У «Меланхолійному вальсі» бачимо життя трьох молодих жінок, які прагнуть самостійності та намагаються реалізувати себе в мистецтві. Оповідь ведеться від імені Марти — спокійної й уважної спостерігачки. Вона разом із подругами, Ганною та Софією, винаймає житло і веде незалежне життя, що було досить незвичним для тогочасного суспільства. Кожна героїня різна й прагне чогось. Урешті життєві дороги подруг розходяться: кожна обирає свій шлях. Доля Софії складається трагічно — її тонка й надто вразлива натура не витримує тиску обставин (відмова дядька платити за навчання у консерваторії у Відні, зустріч з нещасливим коханням). І мелодія меланхолійного вальсу, який виконує Софія, стає символом усього її життя, сповненого смутку і внутрішньої трагедії.

Т. Гундорова зазначає, що новела ілюструє становлення «нової жінки» через стан меланхолії (Гундорова 2002, 53-56) Для О. Кобилянської меланхолія не є просто смутком: це спосіб ідентифікації суб'єкта, пов'язаним із втратою ідеалу або розривом із «материнським тілом» традиційної культури. Т. Гундорова виділяє Софію Дорошенко як тип «меланхолійної жінки», чия особистість позначена самотою та травмою (Гундорова 2002, 144-145). Стан героїнь новели трактується як атрибут модернізації України: через сум і меланхолію відбувається руйнування народницької ідеалізації етносу та минулого.

Також простежуємо тут символіку жіночої солідарності: наприклад, Ганна («артистка») асоціює свою прихильність до Софії саме з поцілунком, що підкреслює інтимність та емоційну глибину їхнього зв'язку. На думку М. Павлишина, тексти

письменниці цього періоду (зокрема й «Valse mélancolique») підтримують наратив про самоідентифікацію жінки як представниці інтелігенції та члена української нації (Павлишин 2004, 95-96). Дослідник наголошує, що наприкінці XIX — на початку XX століття Ольга Кобилянська розробила певний образ власної ідентичності для презентації перед публікою. У контексті новели це проявляється через прагнення героїнь до професійної самореалізації (музика, малярство), що було формою артикуляції їхньої незалежної особистості. Тут також відбувається вихід жінки за межі приватних, домашніх координат за В. Агеєвою (Агеєва 2002, 4-6). Героїні «Меланхолійного вальсу» обживають публічний простір, який раніше вважався традиційно чоловічим. В. Агеєва підкреслює, що в творі знімається традиційна ієрархія «чоловічих» та «жіночих» топосів. Це проявляється у створенні власного автономного світу трьох жінок, де вони самостійно визначають правила побуту та творчого життя, не підпорядковуючись патріархальним нормам.

І ще бажаємо згадати про новелу «Некультурна», яка яскраво показує концепт «нової жінки» Ольги Кобилянської. Це розповідь гуцулки Параски про власне життя. Вона знайомиться з пані, коли та випадково ховається від дощу в її хаті. Між жінками зав'язується своєрідна дружба: пані дає Парасці роботу та приносить тютюн, а натомість слухає її відверту життєву сповідь. Параска постає як сильна й обдарована натура: попри відсутність освіти, вона має тонке відчуття краси й внутрішню гідність. Вона згадує свою молодість, коли разом з іншими гуцулами вирушила на заробітки на Буковину. Там її засватав значно старший за неї вдівець Юрій, і вона погодилася на шлюб більше через віру у знаки й передчуття, ніж через почуття. Подружнє життя виявилось важким: з роками Юрій почав пиячити й занедбав господарство. Найгірше стається тоді, коли він разом із сестрою Параски, Теклею, замислює позбутися її. Вони відправляють жінку у небезпечне місце: до так званого Чортового млина, сподіваючись, що вона не повернеться. Однак Парасці вдається вижити і повернутися додому, де вона застає зраду. Не витримавши цього, вона виганяє обох зі свого життя. Згодом Юрій ще раз жорстоко поводить з нею, завдаючи їй травми, але Параска проклинає його — і це прокляття справджується: чоловік стає калікою і зникає, тікаючи з краю. Наприкінці твору Параска живе самостійно, веде господарство,

займається різьбленням і ворожінням. Вона знаходить внутрішню рівновагу і спокій, відчуваючи, що справжнє щастя є не в зовнішніх обставинах, а в гармонії з собою.

Центральним у новелі є вираження аполлонівського типу «нової жінки» за Т. Гундоровою (Гундорова 2002, 38-44). О. Кобилянська надає героїні аполлонівську потугу. Така жінка постає як індивід, що прагне виховати з себе «вищу людину», культурно та національно свідому особистість, яка виходить поза межі традиційних означень патріархального світу. Тут наявний конфлікт між Культурою та Природою (Гундорова 2002, 20-21). Новела демонструє глибоку прірву між світом «вищої» культури, яку уособлює героїня-інтелігентка, та світом «первісної природи», репрезентованим гуцулом. Т. Гундорова зазначає, що цей предвічний, хтонічний світ природи, до якого належить «дитя природи» гуцул, не здатен досягнути «інакшність» дівчини, чиє буття вже належить до духовних і культурних категорій. Можна зазначити ще про еротизм. Він у новелі трактується як шлях до пробудження індивідуальності (Гундорова 2002, 38-44). На відміну від традиційної культури, де жіноча сексуальність підпорядкована винятково продовженню роду, у «Некультурній» вільна любов та еротичне бажання стають моментами, що пробуджують душу жінки. Жіночий інстинкт тут стверджується не як біологічна даність, а як глибока потреба в індивідуалізації та самопізнанні. Параска виходить за межі вузьких ролей «дружини та матері», демонструючи розрив із материнським «тілом» традиційної культури та нації. Це право на самостійність та інтелектуальну свободу стає наріжним каменем концепції «нової жінки» в розумінні Кобилянської.

Вагомим вважаємо зазначити про повість «Земля». Вона посідає особливе місце у творчості Кобилянської: у ній поєднано соціально-побутову проблематику з глибоким філософським осмисленням людського буття. Образ землі набуває символічного значення фатальної сили, що підпорядковує собі людські долі. Тамара Гундорова розглядає прив'язаність героїв до землі як форму, споріднену з поганською вірою (Гундорова 2002, 114-115). Дослідниця наголошує на одухотворенні природи (Івоніка сприймає землю як живу істоту: дослідниця порівнює це світосприйняття з античним, де людина і природа існують у нерозривному зв'язку); лімінальності (ключові події повісті відбуваються в особливих

місцях, як-от «сусідній» ліс, де сталося вбивство); трагедії роду та інцестуальних мотивах (злочин у повісті страшний тим, що він є загрозою самому кореню роду, а також це руйнівна любов Сави до Рахіри, яка має інцестуальність, оскільки вони є родичами).

М. Павлишин порушує питання, яке довгий час вважалося беззаперечним у літературознавстві — провину Сави у смерті Михайла (Павлишин 2008, 143-171). Дослідник зазначає, що протягом ста років критики (С. Єфремов, Г. Хоткевич, І. Франко, Т. Гундорова та інші) були одностайні у тому, що Сава вбив брата. Проте є юридична непевність у тексті: вбивство сталося вночі, без свідків, а слідство відпустило Саву через брак доказів. М. Павлишин пропонує глянути на «Землю» як на твір, де факт злочину базується скоріше на громадській думці села та внутрішньому переконанні батьків, ніж на прямих доказах у самому тексті. Також можемо додати, що згідно з Т. Гундоровою, фінал повісті символізує розрив із патріархальним минулим (Гундорова 2002, 115-116). Наприклад, коли Івоніка вирішує віддати останнього сина на навчання до міста, це розглядають як «розривання пуповини», що в'язала людину до природи-матері; земля більше не сприймається як єдине джерело щастя, оскільки вона іноді тільки горе приносить.

Отже, творчість Ольги Кобилянської кінця XIX — початку XX століття показує послідовне й глибоке осмислення концепту «нової жінки», що формується в умовах модернізації українського суспільства та культури. У її ранніх і зрілих творах простежується еволюція жіночого образу: від внутрішньо роздвоєної, меланхолійної особистості до самодостатньої, інтелектуально незалежної індивідуальності, здатної до самовизначення.

РОЗДІЛ 3. РЕАКТУАЛІЗАЦІЯ ФЕМІНІСТИЧНИХ МОТИВІВ ТВОРЧОСТІ ОЛЬГИ КОБИЛЯНСЬКОЇ ТА ЛЕСІ УКРАЇНКИ В РЕЖИСЕРСЬКИХ РОБОТАХ ІВАНА УРИВСЬКОГО

3.1. «КАМІННИЙ ГОСПОДАР»

Інтерес сучасних режисерів до творів Лесі Українки та Ольги Кобилянської можна пояснити їхньою здатністю «говорити» з глядачем поза часом. Попри історичну віддаленість, їхні тексти звучать актуально, адже торкаються універсальних тем: влади, кохання, свободи та відповідальності. На нашу думку, саме ця універсальність і глибина образів приваблює режисерів, які шукають у класичних творах нові сенси та можливості для експерименту. Одним із яскравих прикладів такого звернення до класики є сценічне втілення драми «Камінний господар», у якій традиційний сюжет про Дон Жуана набуває нового, глибоко психологічного звучання. У цій виставі особливу увагу привертає інтерпретація образів та режисерське бачення ключових конфліктів твору.

Як відомо, сценічне втілення драматургії Лесі Українки в українських театрах у період з 2012 по 2016 роки характеризується активними режисерськими пошуками та намаганням переосмислити класичні тексти через призму сучасного театрального мистецтва (Пушак 2017, 1-3). У цей час театри прагнули подолати старий стереотип про «несценічність» або надмірну складність творів письменниці для масового глядача. Як наголошує Л. Пушак, найбільш популярним твором у репертуарах залишалася драма-феєрія «Лісова пісня» (Пушак 2017, 4-8). Режисери пропонували глядачам найрізноманітніші жанрові рішення: від традиційних психологічних драм до авангардних вистав, пластичних постановок та лялькових інтерпретацій. Зокрема, знаковими стали роботи у львівському Театрі ім. Леся Курбаса та київських театрах, де акцент робився на символізмі та філософській глибині образів Мавки та Лукаша. Окрім «Лісової пісні», у цей період на сценах з'являлися постановки за такими творами, як «Камінний господар», «Кассандра» та «Одержима» (Пушак 2017, 9-12).

Режисери дедалі частіше зверталися до експериментальних форм, використовуючи сучасні візуальні технології, специфічне світлове оформлення та новаторське бачення сценічного простору. Це давало можливість актуалізувати інтелектуальну драму Лесі Українки, роблячи її зрозумілою та цікавою для сучасного глядача. До осмислення спадщини письменниці долучалися як великі національні колективи (наприклад, Театр ім. Івана Франка), так і невеликі муніципальні чи експериментальні театри-студії. Загалом період 2012–2016 років показав, що драматургія Лесі Українки залишається живим і динамічним матеріалом.

Проте, нас цікавить саме вистава «Камінний господар». Вона на одну дію. У її створенні брали участь художниця-постановниця Тетяна Овсійчук, хореограф Павло Івлюшкін, художник з освітлення Сергій Невгадовський, звукорежисер Сергій Шевченко, асистент режисера Софія Людвіченко. Виставу грають у Театрі на Подолі. У ролях актори цього ж театру: Ігор Ніколаєв, Даша Малахова, В'ячеслав Довженко, Катерина Рубашкіна, Володимир Кузнецов. Вважаємо важливим почати з особистого бачення вистави після її відвідання безпосередньо.

«Камінний господар» у постановці Івана Уривського подає глибоко символічне й пластичне дійство, де кожен елемент сцени працює на розкриття внутрішніх станів героїв. Сцена від самого початку має неприродний вигляд: вона вкрита борошном, актори також вимазані ним, і створюється враження, ніби вони постійно щось місять, готують умовний «хліб». Це – символ існування, процесу формування людської долі, де людина ніби «вимішує» власне життя, але не завжди має над ним контроль. Невід'ємну роль у виставі відіграють ляльки в людський зріст.

Уже на початку Долорес і Донна Анна обмазують таку ляльку борошном, ведучи розмову про Дон Жуана. Цей образ одразу задає тон: люди тут ніби втрачають свою суб'єктність і стають подібними до ляльок, керованих, залежних, позбавлених повної свободи. Це є один із ключових вимірів екзистенційної драми: людина існує, але не завжди керує власним існуванням. Донна Анна постає у складній трансформації. Спочатку вона з розпущеним кучерявим волоссям, але згодом, уже в шлюбі з Дон Гонзаго, її волосся зібране, що можна тлумачити як знак

підпорядкування соціальній ролі. Її рухи нагадують танець: рука постійно піднята, ніби вона перебуває у безкінечному ритуалі.

Особливо показовою є сцена, де Гонзаго обмазує її ногу «тістом», після чого вона кульгає і демонструє цю ногу глядачам. Це як фізичне втілення несвободи: вона ніби «приклеєна» до свого становища, не може вільно рухатися. Поява Дон Жуана також символічна: він спершу залежить від манекенів, ніби поранений або безсилий, але згодом звільняється. Його поведінка дивна, майже божевільна, що підкреслює його внутрішню нестабільність.

У сценах із Донною Анною їхні взаємини подаються через танець: вона стоїть на дощечці, а він її крутить, імітуючи танго. Вона ніби не може зійти з місця: це як яскравий образ обмеженої свободи. Формально вона бере участь у «танці життя», але фактично позбавлена можливості самостійного руху.

Трагічною є лінія Долорес. Вона рятує Дон Жуана, допомагає йому, навіть «викупує» його свободу, приносячи чорний костюм як символ його звільнення. Вона жертвує собою, визнаючи своє кохання, але водночас усвідомлює, що він любить іншу. Її сцена з «гніздом» (стілцем, на якому вони сидять разом) є надзвичайно символічною. Це образ можливого спільного життя, який руйнується, коли Дон Жуан різко встає. Тут екзистенційна драма проявляється як крах ілюзії: людина може обирати, але цей вибір часто руйнує інших.

У подальшій частині вистави життя Донни Анни з Гонзаго бачимо як майже тюремне існування. Персонажка одягнена просто, її рухи механічні, вона виконує рутинні дії, як-от тертя моркви. Гонзаго буквально змушує її їсти, що на вигляд як насильство і символ примусу до «життя за правилами».

Тут свобода вибору – це ілюзія: формально вона сама обрала цей шлюб, але фактично стала його заручницею. Лялька, яку підвішують під час цієї сцени і яка нагадує понівечене тіло, символізує душу Донни Анни, зламану, позбавлену цілісності. Коли Дон Жуан убиває Гонзаго, з'являється можливість звільнення, якою Донна Анна не користується. Вона не йде з Дон Жуаном: вона ніби перебуває в трансі, малює на обличчі червоною фарбою ніби криваву посмішку, подібною до посмішки

Джокера. Це кульмінація екзистенційної драми: навіть отримавши шанс на свободу, людина може не скористатися ним, бо внутрішньо вже зруйнована.

Фінал вистави – це апогей руйнації Донни Анни як особистості. Вона стоїть на столі, її крутять одночасно разом із лялькою. Інтерпретуємо це як повне злиття людини і маріонетки. Героїня остаточно втрачає автономію, перетворюючись на символ виконання ролі. Її «усмішка» — це вже не емоція, а маска.

Отже, у постановці «Камінний господар» екзистенційна драма розгортається через постійний конфлікт між свободою і несвободою. Кожен герой має можливість вибору, але цей вибір або здійснюється ціною руйнування інших (як у Дон Жуана), або виявляється ілюзорним (як у Донни Анни), або стає самопожертвою без відповіді (як у Долорес). Усі вони змушені жити з наслідками своїх рішень. Це є ядром екзистенційної проблематики вистави: свобода не гарантує щастя, а вибір не звільняє від відповідальності і внутрішньої порожнечі.

Тетяна Бойко розглядає цей сценічний твір крізь призму інтертекстуальності, вписуючи його в тривалу історію вітчизняних інтерпретацій драми Лесі Українки (Бойко 2022, 117-124). Дослідниця наголошує, що І. Уривському вдалося здійснити радикальну ревізію традиційних підходів, які десятиліттями домінували на українській сцені. За Т. Бойко, традиційно «Камінний господар» сприймався як «чоловіча» вистава, де центральним конфліктом був світоглядний двобій між Дон Жуаном та Командором, тоді як жіночі персонажі часто залишалися функціональним доповненням до цього протистояння. Вона підкреслює, що версія І. Уривського докорінно змінює цю парадигму, виводячи на перший план Донну Анну у виконанні Даші Малахової.

У цій інтерпретації вона постає головним деміургом і прагматичним інтелектуалом, чия воля до влади стає основним лейтмотивом дійства. Режисер знімає з героїв романтичну складову, перетворюючи Дон Жуана, втіленого В'ячеславом Довженком, на розгубленого шукача свободи, який зрештою програє в жорсткій системі координат, де воля неможлива без влади. Дослідниця приділяє увагу і сценографії Тетяни Овсійчук. Відмовляючись від побутової деталізації та історичного антуражу, творці вистави створюють метафоричний простір

скульптурної майстерні. Це рішення корелює з думками самої Лесі Українки, яка свого часу порівнювала драму зі скульптурною групою.

Сценічний простір насичений символікою глини: матеріалу, що одночасно є джерелом життя і символом камінної статичності. Глядач спостерігає за процесом ліплення людських долі, який супроводжується появою деформованих фігур, мумій та крил, що апелює до спотворених сучасних стандартів успіху та марнославства. Тетяна Бойко наголошує, що художня цінність цієї постановки полягає в здатності режисера «обнулити» класичний текст і помістити його в позачасовий, універсальний вимір. Уривський не намагається штучно осучаснити сюжет побутовими деталями чи гаджетами, натомість він використовує мову символів та пластики, щоб звернутися до глибинних архетипів.

Дослідники Ганна Борейко та Тетяна Сокіл підкреслюють, що ця робота є яскравим прикладом інтелектуального підходу до драматургії Лесі Українки, де режисер свідомо відмовляється від побутового реалізму на користь складної символічної мови та містицизму (Борейко, Сокіл 2026, 3721-3730). І. Уривський демонструє здатність деконструювати застарілі сценічні штампи, пропонуючи натомість самобутню форму, яка органічно поєднує архаїчну глибину першоджерела з актуальними художніми рішеннями, що робить текст драми близьким для сучасного глядача (Борейко, Сокіл 2026, 3724).

Особливу увагу дослідники приділяють питанню візуальної культури вистави, яка виступає повноцінним учасником дії. Успіх постановки ґрунтується на синергії режисерської концепції, сценографії та акторської гри. Кожен елемент (від костюмів до специфічного гриму) працює на створення єдиного візуального коду, який допомагає переосмислити національні архетипи в контексті сучасних викликів, зокрема в період боротьби за культурну ідентичність ((Борейко, Сокіл 2026, 3726-3727). Г. Борейко та Т. Сокіл резюмують, що постановка Івана Уривського є вагомим внеском у розвиток сучасної української режисури, оскільки вона перетворює класичний твір на поліфонічне видовище.

Для Івана Уривського постать Дон Жуана — це масштабна історія та міф, яким він цікавився ще з університету (Уривський 2022). Хоча спочатку його привабила

п'єса Мольєра, згодом він обрав твір Лєсі Українки через її незвичне трактування образів Дон Жуана, Командора і Донни Анни. Режисер принципово не дивився постановки інших режисерів за цим твором, щоб не запозичувати чужі ідеї. Робота в Театрі на Подолі стала для нього першим досвідом співпраці з цим колективом. Самі репетиції тривали всього два місяці, що Іван Уривський вважає нормальною європейською практикою. Він сам підбирав акторську команду, орієнтуючись не тільки на талант, а й на людські якості, щоб прожити цей час як одна сім'я. У виставі задіяно лише п'ять акторів, оскільки режисер вважає масові сцени зайвими та прагне лаконічності. Щодо тексту, він не вносив змін у поетичні рядки Лєсі Українки, лише зробив обережні скорочення. Разом із художницею Тетяною Овсїйчук вони вирішили, що дія відбудуватиметься у реставраційній майстерні скульпторів. Головною метафорою стала скульптура Командора, запакована в ящик, яка рухається крізь покоління, мов у машині часу.

Даша Малахова, виконавиця ролі Донни Анни, описує виставу як дуже цікавий, «європейський», але водночас класичний погляд на міф про Дон Жуана (Малахова 2020). Для неї ця історія – це передусім вистава про жінку, про сильних та слабких людей, не лише про кохання. Акторка вважає, що образ героїні транслює ідею про те, що жінка може бути будь-якою, а не тільки покірною, як того вимагали суспільні норми часів Лєсі Українки. Даша Малахова зазначає, що робота з Іваном Уривським була для неї новим і дуже комфортним досвідом. Вона характеризує режисера як дуже добру людину, яка створює на майданчику «безпечну зону», де немає страху чи небезпеки, що дуже важливо для розкриття актора. Попри те, що актриса звикла до іноземної театральної школи, де потрібно просто виконувати завдання, у цій виставі вона намагалася більше довіряти режисеру та «відпускати» себе.

Отже, можемо стверджувати, що постановка «Камінного господаря» у Театрі на Подолі є яскравим прикладом сучасної інтелектуальної режисури, яка перетворює класичний текст Лєсі Українки на позачасне екзистенційне видовище. Івану Уривському вдалося здійснити радикальну ревізію традиційних підходів, замінивши побутовий реалізм складною системою візуальних символів та пластичних метафор. Використання таких елементів, як борошно, тісто та ляльки в людський зріст,

підкреслює ключову тему вистави — втрату людської суб'єктності та перетворення особистості на маріонетку в руках долі чи суспільних умовностей. Абсолютно не другорядною рисою цієї інтерпретації є зміщення акцентів із традиційного чоловічого двобою на складну трансформацію жіночих образів. Донна Анна у версії Івана Уривського постає деміургом власної та чужих долі, чия воля до влади зрештою призводить до внутрішнього спустошення. Водночас постать Дон Жуана деміфологізується, постаючи перед глядачем у стані розгубленості та неспроможності подолати жорстку систему соціальних координат.

3.2. «ЗЕМЛЯ»

Ще одним показовим прикладом такого осмислення класики є вистава «Земля» за мотивами однойменної повісті Ольги Кобилянської, де через режисерське бачення та акторське втілення по-новому розкриваються конфлікти й характери героїв, а знайомий сюжет набуває сучасного звучання і змушує глядача замислитися над вічними питаннями людського буття.

Вистава так само на одну дію. Іван Уривський, режисер Театру Франка, сценограф Петро Богомазов та художниця по костюмах Тетяна Овсійчук створили її у Театрі Лесі Українки. Авторка ідеї проєкту – Оксана Немчук. Було запрошено на одні з головних ролей подружжя акторів з Театру Франка – Марію та Олександра Рудинських. Інші актори на інші ролі – з Театру Лесі Українки. Відповідно до особистих спостережень, вистава похмура й постійно тримає в напрузі, у чорних тонах, з конструкцією хати, у якій є пересувні дверцята з металевими пластинами. Рішення зі світла Ігоря Головачова повністю занурює у світ постановки. Ніби космічна музика звукорежисерки Алли Муравської дає антиципаційний ефект. Роботу на землі показано як герої зварюють металічні дошки. Замість рушниць Сава використовує лук зі стрілами; як символічний елемент драматургії наявний дощ із пшениці, і також є сільський стрип, який виконують Рахіра та Сава. Ці елементи показують, що вистава орієнтована на сучасний культурний контекст. Персонажі такі

самі, як у повісті: Івоніка, Марія Федорчуки, їхні сини Михайло та Сава, сирота Анна, Рахіра.

Ми в нашому дослідженні робимо акцент на феміністичних мотивах, проте в цьому дійстві їх немає. Проте ми вважаємо, що тут все-таки наявні три типи жінок, які мають свою гідність, і кожна має свій пережитий біль, свої мрії, кожна чогось сильно прагне. Найяскравіший приклад – Рахіра. На селі її зневажають за кримінальне минуле батька. Тому вона *хоче* отримати владу над землею Сави.

Рахіра веде свою гру у виставі: зваблює Саву, намовляє його прибрати Михайла як конкурента на землю. Після вбивства Савою Михайла дівчина дає неправдиві свідчення, щоб захистити Саву, свого «коханого». І після цього у дійстві наявна сцена, де Рахіра міряє кроками отриману землю від родини Федорчуків. Героїня має владу біля своїх ніг завдяки своїй хитрій грі, що показує сильний тип жінки, яка власними зусиллями отримує бажане.

Приклад Анни показує, що вона сирота, яка працює наймичкою, кохає Михайла. Проте за сюжетом батьки хлопця хочуть багатой невістки, тому закохані задалегідь хвилюються, як розповісти їм про себе. Анна у виставі постає особистістю, яка конкретно хоче собі щастя з Михайлом, хоче вийти заміж за нього. І вона шалено відстоює своє бажання.

Наприклад, у виставі ми бачимо сцени протистояння Рахіри та Анни. Рахіра всіляко принижує дівчину: Михайло ніколи її не візьме, бо Марія та Івоніка її не приймуть, що вона не отримає землі, бо не заслуговує, бо сирота, у якої нічого немає. На тлі цих слів Анна гостро відповідає Рахірі приниженням на приниження: згадує рід Рахіри, діяльність її батька, її погану репутацію на селі і те, що батьки Сави теж її ніколи не приймуть, бо вона їхня далека родичка. Упродовж цього діалогу героїні з кожною фразою добираються до його кульмінаційного моменту – поцілунку двох жінок. Рахіра ініціює його. Можна тлумачити це акт того, що жінки до кінця стоятимуть на своєму, ітимуть до своєї мети, не поступляться одна одній і що на землю родини Федорчуків вони заслуговують однаково, якщо вийдуть заміж за Михайла та Саву.

Проте акт поцілунку Рахіри та Анни можна інтерпретувати як незалежність обох дівчат, оскільки О. Кобилянська написала ще новелу «Некультурна», де також присутній поцілунок двох жінок: головної героїні – гуцулки Параски та інтелігентної жінки («пані»), яка приїхала в гори і завітала в гості до гуцулки. У новелі він означає визнання Параски як особистості з багатою душею та «природною» культурою, що стоїть вище за формальну освіченість.

Цей жест підкреслює феміністичний та гуманістичний аспект твору — єдність жінок незалежно від їхнього соціального статусу. Але у виставі поцілунок Анни та Рахіри ймовірніше означає вперту незалежність та подальше протистояння жінок. І третій приклад – Марія Федорчук, мати Михайла та Сави, дружина Івоніки. Вона постає у виставі як жінка, яка багато пережила, яка дуже опікується своїм господарством, землею, цінує їх. Марія з Івонікою нажили це газдівство власними силами, дбали про нього. Можна сказати, що воно – це праця всього їхнього життя. Проте коли Рахіра націлилася на їхню землю шляхом одруження із Савою, то Марія Федорчук з усіх сил підтримує Івоніку та Михайла, які вважають, що Рахірі не місце в їхній родині, оскільки вона їхня далека родичка, батько якої пов'язаний з криміналом. Жінка розуміє, що може статися з їхнім господарством, у яке вони з Івонікою вклали все своє життя, тому стає таким сильним голосом протесту проти Рахіри та Сави. Можемо тут простежити такий жіночий образ, який має багатий життєвий досвід, має, що втрачати, і з усіх сил захищає це, бо хоче, щоб воно потрапило до кращих, надійніших рук – Михайлових.

Журналіст Дмитро Гелевера характеризує роботу Уривського як приклад того, що він називає «найшвидшою тропкою» по класичному сюжету (Гелевера, 2025). Режисер, подібно до Мікеланджело, відсікає все зайве, залишаючи в інсценізації лише шість ключових персонажів та центральну лінію братовбивства. Така редукція пішла виставі на користь, перетворивши розлогу «енциклопедію Буковини» на динамічну, майже біблійну трагедію, що не втратила своєї глибини. Автор звертає увагу на особливу візуальну мову вистави, яку він описує терміном «трикутник печалі». Цей трикутник утворюють три пари героїв: заможні, але скупі батьки Федорчуки; ідеалізовані Михайло та Анна, що викликають гострий смуток через

несправедливість долі; та найбільш «гострий» кут — Сава і Рахіра. Останніх Д. Гелевера називає трикстерами, чий тваринний магнетизм та «циганське зілля» акторської гри створюють неймовірну хімію на сцені. Сценографію Д. Гелевера описує як аскетичну, де чорний колір, залізо та фінальний «зерновий дощ» підкреслюють атмосферу неминучої катастрофи.

Автори «Главкома» Микола Підвезяний та Віталій Тараненко фокусуються на виставі як на сміливому експерименті Театру Лесі Українки, який залучив «варягів» — зіркову команду з Театру Франка (Тараненко, Підвезяний, 2025). Вони підкреслюють, що ця постановка є ознакою серйозної трансформації театру, який відходить від старих канонів. Журналісти відзначають особливу відвертість вистави: інтимні сцени, оголеність та натуралістичні прийоми роблять цю версію Кобилянської провокативною та обговорюваною в соцмережах. «Главком» акцентує на тому, що І. Уривський створює «мікромодель Всесвіту» через історію однієї сім'ї. Важливим елементом аналізу є порівняння Сави у виконанні Олександра Рудинського з іншими інтерпретаціями: тут він викликає однозначну огиду, переконуючи глядача у своїй «поробленості» та відсутності душі. Бачимо приклад рецензії вистави у ЗМІ.

Світлана Максимець у своєму матеріалі для «Вікенду» розглядає виставу «Земля» Івана Уривського як естетично досконалу, хоч і болісну постановку, що досліджує найглибші людські безодні (Максимець, 2025). Режисер відходить від традиційного етнографічного зображення села, замінюючи солому та плуг аскетичними чорними металокопівками та образами важкої індустріальної праці, як-от зварювання металу. Центральною постаттю вистави для дослідниці стає Сава у виконанні Олександра Рудинського. Вона відзначає його неймовірну пластику та магнетизм, наголошуючи, що «оголення» героя було вдалим режисерським рішенням, оскільки актор майстерно грає «кожною клітиною тіла». При цьому є цікавий контраст: негативні персонажі у виставі виглядають яскравими та привабливими, тоді як позитивні, зокрема Михайло та Анна, здаються їй дещо пласкими, сірими та навіть нудними.

Критично С. Максимець висловлюється щодо вербальної складової вистави. На її думку, символізм і візуальні рішення працюють бездоганно, проте розмови акторів про селянські клопоти, зерно та землю звучать порожньо. Вона припускає, що виконавцям забракло або розуміння складного тексту Кобилянської, або реального життєвого досвіду сільської праці. У філософському сенсі «Земля» Івана Уривського для Світлани Максимець — це історія саме не про родючість, а про землю як бруд, тягар і прокляття, що породжує лише заздрощі та скорботу. Авторка схвально оцінює лаконічність вистави, яка триває всього півтори години, і резюмує свої враження як занурення у внутрішню «безодню» людини, що виглядає водночас потворно, болісно та красиво.

Отже, бачимо, що вистава «Земля» у постановці Івана Уривського на сцені Театру Лесі Українки стає черговим підтвердженням здатності режисера трансформувати масштабну літературну класику в динамічну, візуально насичену та екзистенційно глибоку драму. Відмовляючись від традиційної етнографії та побутових деталей сільського життя, творча група створює аскетичний, метафоричний простір, де чорні металоконструкції та індустріальні звуки символізують не родючість, а фатальну силу землі як прокляття та тягара. Редукція сюжету до центральної лінії братовбивства дає можливість зосередитися на біблійному масштабі трагедії, де кожен елемент (від зварювання металевих дощок до пшеничного дощу) працює на посилення відчуття неминучої катастрофи.

Особливу увагу ми звертаємо на переосмислення жіночих образів, які, попри відсутність прямої феміністичної декларації, демонструють виняткову силу волі та незалежність. Через Рахіру, Анну та Марію Федорчук режисер розкриває три різні стратегії боротьби за власну гідність та майбутнє. Якщо Рахіра втілює тип жінки-маніпулятора, яка через хитрість та пристрасть здобуває владу над обставинами, то Анна постає як особистість, здатна на гостре та безкомпромісне відстоювання свого права на щастя. Знаковий жест поцілунку між цими героїнями можна трактувати як символ їхньої паритетності у боротьбі та непохитної незалежності, що виходить за межі соціальних ієрархій. Своєю чергою, образ Марії Федорчук уособлює мудрість

та запеклий захист родинних здобутків, де земля виступає як еквівалент прожитого життя, що потребує надійних рук.

ВИСНОВКИ

Було з'ясовано, що творчість Лесі Українки та Ольги Кобилянської є одним із ключових явищ українського модернізму кінця XIX – початку XX століття. Обидві авторки здійснили принциповий злам у розвитку національної літератури, відійшовши від народницької традиції та зосередившись на внутрішньому світі людини, її психології та індивідуальному досвіді. Їхня творчість характеризується глибоким інтелектуалізмом, філософською складовою та орієнтацією на європейський культурний контекст.

У доробку Лесі Українки важливу роль відіграє переосмислення хвороби як джерела творчої рефлексії та способу самопізнання, що формує особливий тип художнього мислення. Водночас проза Ольги Кобилянської вирізняється тонким психологізмом, увагою до внутрішнього життя героїв і новаторськими формами письма. Було досліджено феміністичний дискурс у творчості Лесі Українки та Ольги Кобилянської як вагомий компонент модерністського світогляду.

У процесі аналізу встановлено, що обидві авторки формують новий тип жіночої суб'єктності, який виходить за межі традиційних соціальних ролей. Їхні твори відображають складний внутрішній конфлікт особистості, що прагне свободи та самореалізації, але змушена протистояти суспільним нормам і стереотипам. Особливу увагу було приділено проблемі свободи вибору, яка постає як екзистенційна категорія, пов'язана з відповідальністю та внутрішнім драматизмом, а також концепту «нової жінки». Феміністичні ідеї у творчості письменниць формуються як органічна складова українського культурного процесу, тісно пов'язана з національною ідентичністю та духовними пошуками епохи.

Проведено комплексне дослідження особливостей сценічної інтерпретації творчості Лесі Українки та Ольги Кобилянської в режисерському дискурсі Івана Уривського. Аналіз вистав «Камінний господар» та «Земля» дає підстави стверджувати, що режисер пропонує принципово нову модель роботи з класичним текстом, яка базується на відмові від побутового реалізму на користь метафоричного та візуально-пластичного театру. Особливу увагу в розділі приділено трансформації

жіночих образів у драмі «Камінний господар». Режисерська візія Уривського зміщує акценти з традиційного чоловічого протистояння на складну внутрішню боротьбу та стратегії домінування жіночих персонажів. Дослідження вистави «Земля» за Ольгою Кобилянською дозволило виявити специфіку актуалізації філософських пластів українського модернізму. Уривський трактує землю як містичну, фатальну силу, що диктує логіку вчинків героїв і визначає їхню долю. Режисер зосереджується на психологічних станах персонажів, їхніх внутрішніх конфліктах і болісному процесі розриву з патріархальним світоустроєм. Підсумовуючи, можна стверджувати, що реактуалізація феміністичних та модерністських мотивів у цих виставах не лише збагачує сучасний театральний репертуар, а й сприяє глибшому розумінню інтелектуальної спадщини української літератури в контексті європейського культурного процесу.

Поставлена мета була повністю досягнута, а всі визначені завдання реалізовані. Було проаналізовано теоретичні засади адаптації літературних творів, охарактеризовано модерністські особливості творчості письменниць, розкрито феміністичний дискурс їхніх текстів та досліджено специфіку їх сучасного сценічного прочитання. У результаті доведено, що режисерські інтерпретації Івана Уривського сприяють актуалізації української класики, відкриваючи нові смислові горизонти та забезпечуючи її інтеграцію в сучасний культурний простір.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Агеева, Віра. 2002. «Жіночий простір». *Літературознавчі студії* 8: 1–7.
2. Бойко, Тетяна. 2022. «Вистава «Камінний господар» Івана Уривського в інтертекстуальних паралелях вітчизняного театру». *Сценічне мистецтво* 47: 117-24.
3. Борейко, Ганна, Сокіл, Тетяна. 2026. «Українська класика на сцені театру: режисура, костюм, грим». *Вісник науки та освіти* 2, № 44: 3721–30.
4. Гелевера, Дмитро. 2025. «Плач землі, або Трикутник печалі» <https://www.obozrevatel.com/ukr/novosti-obschestvo/plach-zemli-abo-trikutnik-pechali.htm>. (дата звернення: 25.04. 2026)
5. Гнідан, Ольга. 2005. *Історія української літератури кінець XIX – початок XX ст. у 2 кн.* Либідь.
6. Грабович, Григорій. 1997. «Екзорцизм українського модернізму» <http://litopys.org.ua/hrabo/hr24.htm>. (дата звернення: 29.01. 2026)
7. Гундорова, Тамара. 2023 . *Леся Українка. Книги Сивілли*. Віват.
8. Гундорова, Тамара. 2009. *Проявлення слова: дискурсія раннього українського модернізму*. Критика.
9. Гундорова, Тамара. 1989. «Ранній український модернізм: до проблеми естетичної свідомості». *Літературознавство*, № 12: 3–7.
10. Гундорова, Тамара. 2002. *FEMINA MELANCHOLICA: Стаття і культура в гендерній утопії Ольги Кобилянської*. Критика.
11. Драгоманов, Михайло. «Что такое украинофильство?» <http://litopys.org.ua/drag/drag17.htm>. (дата звернення: 20.01. 2026)
12. Єфремов, Сергій . 1995. *Історія українського письменства*. Femina: 554–55.
13. Єфремов, Сергій. 1902. «Творчество Ольги Кобылянской. В поисках новой красоты» <https://www.lukrainka.name/ru/Guide/JefremovSergijOleksandrovyh/VPoiskax/Kobyljanska.html>. (дата звернення: 23.02. 2026)

14. Забужко, Оксана. 2007. *Notre Dame d'Ukraine Українка в конфлікті міфологій*. Комора.
15. Зборовська, Ніла. 2006. *Код української літератури: проєкт психоісторії новітньої української літератури*. Академвидав.
16. Кобилянська, Ольга. 1983. «Земля». *Твори в двох томах*. Дніпро.
17. Кононенко, Євгенія. 2023. *Леся Українка. Драма усвідомлення Тіні*. Видавництво Аннети Антоненко.
18. Максимець, Світлана. 2025. «За що вмирати, брате? Про виставу «Земля» Уривського» <https://weekend.today/kolonki/zemlya-uryvskogo.htm>. (дата звернення: 22.04. 2026)
19. Павличко, Соломія. 1999. *Дискурс модернізму в українській літературі*. Либідь.
20. Павлишин, Марко. 2004. «Ольга Кобилянська перед «Землею»: питання ідентичності» *КМ Академія*: 95-114.
21. Павлишин, Марко. 2008. *Ольга Кобилянська: прочитання*. Акта: 143–171.
22. Пушак, Любомир. 2018. «Твори Лесі Українки у світлі рампи сучасного театру» *Наукове товариство Католицького університету Любліна*: 135-152.
23. Слюніна, Олена. 2014. *Українська література ХХ століття*. Видавництво НУА: 6–39.
24. Тараненко, Віталій та Підвезяний, Микола. 2025. «Прем'єра у Театрі Лесі Українки: перші фото, відверті сцени та розсекречені гонорари» <https://glavcom.ua/country/culture/vistava-na-miljon-huchna-premjera-u-teatri-lesi-ukrajinki-pershi-foto-vidverti-stseni-ta-rozsekrecheni-honorari-1070784.html>. (дата звернення: 22.04. 2026)
25. Українка, Леся. 2016. *Листи 1876-1897*. Комора.
26. Українка, Леся. 2017. *Листи 1898-1902*. Комора.
27. Українка, Леся. 1977. «Письменці-русини на Буковині» <https://www.1-ukrainka.name/uk/Criticism/PysateliRus.html>. (дата звернення: 01.03. 2026)
28. Українка, Леся. 1977. «Камінний господар». *Зібрання творів у дванадцяти томах, Т. 6*. Наукова думка: 71-162.

29. Уривський, Іван. 2022. «Дуже люблю театр за його синтетичність» <https://ft.org.ua/news/ivan-urivskii-duze-liubliu-teatr-za-iogo-sinteticnist-uk>. (дата звернення: 21.04. 2026)
30. Франко, Іван. 1984. «Літературно-критичні праці (1897-1899)». *Зібрання творів у 50 т.* Наукова думка.
31. Франко, Іван. 1955. «Літературно-критичні статті». *Зібрання творів в 20-ти томах.* Наукова думка: 237–256.
32. Франко, Іван. 1984. «Принципи і безпринциповість». *Зібрання творів у 50 т.* Наукова думка: 114-119.
33. Цареградська, Єлизавета та Богдан Хворостяний. 2020. Подкаст. «Леся Українка писала цю історію в час, коли жінки могли зробити щось лише руками чоловіка — Даша Малахова про виставу «Камінний господар» <https://hromadske.radio/podcasts/turboranok-donbas/lesia-ukrainka-pysala-tsiu-istoriiu-v-chas-koly-zhinky-mohly-zrobyty-shchos-lyshe-rukamy-cholovika-dasha-malakhova-pro-vystavu-kaminnyy-hospodar>. (дата звернення: 26.04. 2026)
34. Чижевський, Дмитро. 1956. *Історія української літератури: від початків до доби реалізму.* Українська Вільна Академія Наук у США.
35. Foucault, Michel. 1984. *Of other spaces: Utopias and Heterotopias.* <https://web.mit.edu/allanmc/www/foucault1.pdf>.
36. Plokhy, Serhii. 2005. *Unmaking Imperial Russia. Mykhajlo Hrushevsky and the Writing of Ukrainian History.* University of Toronto, Toronto - Buffalo London.
37. Woolf, Virginia. 1930. *On being ill.* Hogarth Press.