

Лариса Іванівна БУРЯК,
доктор історичних наук, професор,
провідний науковий співробітник
відділу теорії та методики біобібліографії
Інституту біографічних досліджень
Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського
(Київ, Україна)
<https://orcid.org/0000-0002-4631-844X>
buriak@nbuv.gov.ua

БІОГРАФІЧНИЙ СВІТ ЛЕСІ УКРАЇНКИ: ПОВОРОТ ДО ВІЗУАЛЬНОГО

Метою статті є актуалізація фотогалереї Лесі Українки як однієї з форм віддзеркалення панорами її біографічного світу. Унікальні в своїй поліфонічності та полівимірності фотографічні репрезентації Лесі Українки запропоновано до «перепрочитання» з метою подальшого розкодування складного мережива її життя. Концептуальна основа дослідження базується на *синтезі міждисциплінарних методологій* візуального повороту в соціогуманітаристиці та історико-біографічних досліджень у поєднанні з джерелознавчою критикою, що дає змогу інтерпретувати візуальні образи як формоутворюючі елементи біографічних реконструкцій. **Наукова новизна.** З огляду на сучасні соціокультурні процеси, колекцію світлин Лесі Українки актуалізовано як психологічний, соціокультурний та мистецький феномен, що є не менш значущим джерелом у реконструкціях біографічного світу поетеси, аніж її творчість та епістолярій. Виокремлені локуси масштабної теми репрезентують світлини Лесі Українки в множинності їх природного призначення, а саме як «засіб комунікації», «знак реального і уявного», «різновид мистецтва». **Висновки.** Фотографії Лесі Українки представляють одну з форм її самопрезентації та комунікації зі світом і з собою. Вони постають своєрідним «повідомленням без коду», за допомогою якого поетеса прагнула передати невловимі вібрації внутрішнього стану душі, повідомити про себе те, що часом неможливо було висловити словами. Фіксуючи важливі моменти життя та певні культурні коди, фотогалерея Лесі Українки репрезентує її у розмаїтті пріоритетних самоідентифікацій. Водночас як вид мистецтва, що відображає естетику епохи, культурні тенденції, художні смаки та пререференції, світлини стали для Лесі Українки органічним елементом її біографічного світу, художнім знаком, одним із основних «пам'ятних місць», «місцем покоління», своєрідним «проростанням минулого в майбутнє».

Ключові слова: Леся Українка, візуальний поворот, фотографія, комунікація, світлини, біографічний світ.

Текст і фотографія конкурують між собою,
вони борються за нашу увагу.
Але боротьба нерівна: фотографія перемагає.
Ришард Капусцінський
(польський журналіст)

У розмовах, що відбувались на хвилі відзначення 150-річного ювілею Лесі Українки, довелось почути, що відома дитяча фотографія Лесі Українки в українському костюмі, босоніж, з дерев'яними міні-грабельками викликала неймовірний резонанс у соціальній мережі Facebook.

Іноколи здається, що все, що можна було сказати й написати про Лесю Українку, уже сказано й написано. Тому до певного моменту поза увагою залишається інформація, будь то нарративна, епістолярна чи візуальна, поки одного разу ми раптом не усвідомлюємо, що віддавна знайомі рядки, чи навіть окреме слово, або світлина — це промовистий знак, символ, у яких закодовані невідомі до цього часу сенси. Чи не тому саме тепер, коли «на зміну світу речей прийшов світ зображень і самі зображення прагнуть стати світом» [16, с. 174], соціальні мережі так бурхливо зреагували на фотографію Лесі Українки, заново прочитуючи її як візуальну репрезентацію певного меседжу.

Не містифікуючи перебування геніїв у реальному світі (хоча без метафізики тут навряд чи можливо все осягнути й зрозуміти), тим не менш не можна уникнути відчуття, що їхня місія належить до категорії вічного й полягає в тому, аби щоразу нагадувати про себе, надавати нові імпульси інтелектуальним рефлексіям, провокуючи і стимулюючи дискусії, модернізуючи суспільну думку, і тим самим із глибин минулого продовжувати свій діалог із сучасним соціумом.

Чим далі ми просуваємося лабіринтами «світу» Лесі Українки, тим більше відкриваємо у ньому невідомого. Безмежність та глибинність таланту, як це зазвичай відбувається із геніями, виявляється конвертованою в безмежність їхнього біографічного світу. І скільки б його не намага-



Лариса Косач. Київ,
між 1876–1878 рр.¹

¹ Стаття ілюстрована світлинами з видання: Скрипка Т. Родові гнізда Драгоманових-Косачів: їх устрій та культура. Київ : Темпора, 2013. 655 с.

лись пізнавати, він залишається непізнаним. Адже не випадково й сама Леся в одному з листів до Ольги Кобилянської зізнавалась, підкресливши слово, на якому хотіла акцентувати увагу: «Ніколи найближчі друзі не знали мене всеї, та я думаю що се так і буде завжді. Друзі мої звикли до сього і дали мені волю говорити тільки про те, про що я хочу» [20]. У цьому контексті особливого сенсу і значення набуває гіпотеза про те, що не висловлене словами знайшло відображення у візуалізованих образах, відбитих на світлинах.

Леся Українка любила фотографію, про що впевнено можна сказати, розглядаючи її фотопортретну галерею. Фотографії зафіксували її чарівні й водночас багатозначні образи, як індивідуальні, так і в оточенні родини та друзів на різних відрізках життя — від дитячих років до останніх днів.

Ба більше, портрет (фотографічний, живописний, скульптурний) є виразним елементом у творчості Лесі Українки, одним із «персонажів» її творів, що фігурує як особливий «комунікативний знак», ніколи не буває «німою» деталлю загального фону [8, с. 37]. Смысловий конструкт портрета, представлений у художніх творах, є, скоріш за все, віддзеркаленням власних емоцій Лесі Українки та своєрідною проекцією її ставлення до портретного жанру в реальному житті.

Унікальна в своїй поліфонічності та полівимірності фотографічна галерея Лесі Українки в контексті повороту до візуального надає потужний імпульс для подальшого осмислення її біографічного світу, відкриває перспективи щодо нових ракурсів прочитання та розкодування складного мережива її життя.

Візуальний поворот (visual turn) — один із численних поворотів, які пережила соціогуманітаристика останнім часом [15, с. 54–55]. «Візуальне мислення», «візуальне сприйняття» (Рудольф Арнхейм) стали органічними й неодмінними категоріями наукового дискурсу. На цьому тлі змінюється ставлення до фотографії. Вона розглядається як особливий візуально-комунікативний, соціокультурний, соціально-психологічний феномен, опинившись у фокусі різних сфер наукового знання — антропології, культурології, соціології, психології, семіотики, філософії. Праці Рудольфа Арнхейма, Ролана Барта, Вальтера Беньяміна, Жана Бодріяра, П'єра Бурдьє, Сюзен Зонтаг, присвячені феномену фотографії, потрапляють до культових наративів наукового простору.

У сучасних умовах фотографія набула особливої потужності та ефективності, наслідком чого стало те, що «ейдос (вид, образ) перестав бути лише ілюстративним матеріалом до текстів, він став релевантним сенсом комунікативного задуму» [23, с. 361]. Той факт, що

візуальні образи набувають майже магічної сили і здатні формувати та змінювати світоглядні орієнтири людини, не підлягає вже жодному сумніву. Візуальна реальність, на думку дослідників, стає подібною до тексту [4; 28], а візуальний контент не лише не поступається нарративному в просторі соціальних комунікацій, а й починає домінувати.

Свого часу на комунікаційний потенціал фотографії звернув увагу знаний німецький філософ В. Беньямін, розглядаючи її природу в своєму есе «Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technisch Reproduzierbarkeit» (1936, «Твори мистецтва в епоху його технічної відтворюваності»). Уже тоді вчений дійшов висновку, що фотографія є продуктом епохи, яку він називав світом вибухів інформації і комунікації, «шуму речей» та соціальних рухів [2, с. 27]. Дещо пізніше на фотографії як важливому «комунікаційно-рефлексійному» засобі наголошував один із провідних американських інтелектуалів ХХ ст. Р. Арнхейм, обґрунтовуючи цю тезу у відомій праці «On the Nature of Photography» («Про природу фотографії») ².

Однією з причин, що пояснює успіх фотографії на тлі сучасних соціокультурних трансформацій, є її спроможність апелювати до зовсім інших каналів людського сприйняття, відмінних від тих, які реагують на текстову чи то вербальну інформацію. Прийнято вважати, що фотографія викликає сильний емоційний відгук, хоча й стимулює поверхове сприйняття, гальмуючи критичне мислення в глядача. Емоційні рефлексії в комунікаційному процесі на рівні «фотографія — глядач» переважають над аналітичним складником. Але часом саме вони можуть бути основним імпульсом для подальшого більш глибокого осмислення самого зображення.

Цим, певною мірою, зумовлена можливість появи альтернативних моделей біографічних реконструкцій, побудованих на концепціях візуальності.

Особливої актуальності набуває залучення методологічного потенціалу візуального повороту. Зауважимо, що в біографічних дослідженнях повороти відіграють роль орієнтирів, певних стимулів наукової думки, вказуючи на найактуальніші наукові напрями та водночас пропонуючи оновлену методологію досліджень [3, с. 44–45]. У цілому «протуберанси» соціогуманітарних поворотів продукують нові ідеї, віддзеркалюючи інтелектуальні очікування та культурні рефлексії суспільства.

Зображення в площині біографіки, як і залучення мистецьких прийомів до біографічних реконструкцій відкривають нові дослідницькі

² Уперше есе «On the Nature of Photography» було надруковано в журналі «Critical inquiry» (1974. Vol. 1, No. 1. P. 149–161).

перспективи. Методологія візуального повороту, імплементована в біографічні студії, насамперед дає змогу уникнути лінійності та забезпечує біографічним реконструкціям нову архітектоніку з акцентом на поліфонію. У такий спосіб студії стають більш гнучкими до соціокультурних трансформацій. Потрібно враховувати й той важливий факт, що сучасний споживач інформації у масовому своєму сприйнятті стає все більше візуалістом, орієнтованим на загострені емоційні реакції.

Біографічно-культурологічні практики останнього часу засвідчують зростання наукового інтересу до візуалізованої форми біографії. У сучасному історіографічному просторі вже циркулюють поняття «ілюстрований життєпис» [26], «графічна біографія» [11], «автопографія» [25]. Водночас у вітчизняних [24] та зарубіжних [27] студіях присутня «фотобіографія» як жанровий різновид біографічних реконструкцій та альтернативна форма біографічного наративу.

Найповніша колекція світлин Лесі Українки в розмаїтті контекстів (персоналії, середовище, культура родинних маєтків Косачів-Драгоманових), поєднана з біографічними наративами та спогадами, подається в працях української дослідниці Тамари Скрипки, яка наразі є хранителькою фондів Архіву-музею ім. Дмитра Антоновича УВАН у США [17; 18]. Для означення фотогалереї родинних світлин дослідниця актуалізувала ще одне важливе поняття — «зображальна біографія» [18, с. 15].

На переконання Т. Скрипки, індивідуальні та групові світлини Лесі Українки та її родини передають емоційний та творчий стан персоналій, «ілюструють коло тогочасних захоплень, входження до певного оточення людей з різними долями, політичними та громадськими інтересами, садибну культуру, традиції побуту, зміни моди як соціального розвитку суспільства» [18, с. 14–15].

Одне з видань («Родові гнізда Драгоманових-Косачів: їх устрій та культура») не лише за змістом, а й за дизайнерським задумом має формат сімейного альбома як «пам'ятного місця» та «місця покоління»³. Зазначимо, що фундаментальні праці, підготовлені Т. Скрипкою, у яких використовуються й документи з архівних фондів УВАН

³ Запроваджені в науковий дискурс німецькою дослідницею Аляйдою Ассман культурологічно-топографічні категорії «пам'ятні місця» та «місця покоління» є зручною основою для моделювання та композиційного відтворення біографічного світу особи. Ці поняття дають змогу визначити та структурувати систему самоідентифікацій, вивчаючи біографічний світ у різних його ракурсах. Формуючи тісні стосунки між людьми, «пам'ятні місця» та «місця покоління» можуть асоціюватися, передусім, із родоводами, родинними історіями та традиціями, проживанням кількох поколінь на одному місці.

(США), у такий спосіб єднають український та американський культурні простори, певною мірою синхронізуючи їх.

Відлуння візуального повороту відчутно в публікації відомої української дослідниці Світлани Кочерги, присвяченій так званій «ікононічній риториці» Лесі Українки. Учена звернула увагу на те, що поетеса шанобливо зберігала знімки рідних і близьких людей, сама часто фотографувалася, дорожила сімейним архівом, поповнювала його світлинами. Водночас, дотримуючись думки, що в цій риториці, сповненій «магнетичної сили», «закодована і матеріалізована пам'ять про напрочуд вагоме і зазвичай незнищенне фатальне проростання минулого в майбутнє», дослідниця обґрунтувала низку концептуальних спостережень щодо «іконографічної присутності» у творах Лесі Українки [8, с. 37], надаючи тим самим поштовх для подальших студій у контексті повороту до візуального.

Поміж тим, фотограферея Лесі Українки все ще залишається за межами мейнстріму вітчизняного наукового дискурсу. З огляду на сучасні соціокультурні зміни, у контексті яких фотографія набуває особливо важливого значення, *метою статті* є актуалізація фотографереї Лесі Українки як однієї із форм віддзеркалення її біографічного світу. Не претендуючи на вичерпне розкриття масштабної теми, спробуємо бодай у форматі пунктиру означити окремі її локуси, привертаючи тим самим увагу до «неораного поля» візуального біографічного світу Лесі Українки.

Як психологічний, соціокультурний та мистецький феномен світлини Лесі Українки постають у множинності їх природної сутності та призначення — «фотографія як засіб комунікації», «фотографія як знак реального і уявного», «фотографія як вид мистецтва».

Фотографія як засіб комунікації

Фотографії стали для Лесі Українки одним із способів самопрезентації та комунікації зі світом, і, очевидно, не менш важливим, аніж її твори та епістолярій. Вони є ще одним яскравим візуалізованим підтвердженням того, що поетеса своїм «життям і творчістю втілювала тристано-ізольтівську програму amor fati (любов до своєї долі) як базовий європейський міт» [7].

Як засіб комунікації фотографія орієнтована на діалог із зовнішнім світом, і не лише у вимірі реального часу, а минулого й майбутнього водночас. Один із відомих французьких семіологів і теоретиків фотомистецтва Ролан Барт свого часу запровадив поняття «фотографічне повідомлення» [1]. Намагаючись знайти відповідь на питання, чим фотографія відрізняється від інших видів мистецтва, він запропонував розглядати фотографію як «повідомлення без коду».

На його переконання, фотографія утворює нову просторово-темпоральну реальність. У своєму культовому творі «Camera Lucida» Ролан Барт намагався дати розширений коментар, пояснюючи феномен фотографії нашаруваннями часу — реального й минулого. Як семіолог він стверджував, що фотографії «читаються», мають свою систему «прочитування», а отже, і декодування. На кожному новому відрізку часу звернення до фотографії та спроби її «прочитування» щоразу супроводжуються додатковими конотаціями щодо фотографічного зображення.

Епоха, культура, різні соціальні середовища, у вимірі яких відбувається звернення до фотографії, визначають, зрештою, сприйняття фотографічного зображення та його інтерпретацію. Акцентуючи на тому, що фотографія, як і будь-який мистецький твір, підлягає декодуванню, Ролан Барт водночас стверджував, що за своєю суттю вона залишається все ж таки «незакодованим відбитком» [14, с. 176]. У цьому, можливо, криється парадокс фотографії та полівалентність її сенсів. Фотографія прочитується крізь призму реального часу, але в зображенні завжди присутнє як минуле з безліччю його загадковостей, так і майбутнє, якому призначається «пам'ять» про фотографічне зображення.

Коли йдеться про фотографічний портрет, то зазвичай постає низка додаткових питань, одне з яких стосується відкритості/маскування: чи прагнула особа щиро й відкрито репрезентувати себе світу, позуючи перед фотокамерою, чи, навпаки, намагалася приховати свій внутрішній світ, візуалізуючи певну «маску»? Але поза сумнівом лишається те, що фотографія за своєю природою і покликанням є однією з важливих комунікативних стратегій. Це один із промовистих способів повідомити світу про себе і водночас — спосіб спілкування із собою, погляд на себе в проекції свого відображення, фотографічного образу.

«Перепрочитання» та «розкодування» світлин Лесі Українки у форматі реального часу є імпульсом до нових рефлексій, зокрема розмірковувань над тим, що мав би повідомити світу кожен із зафіксованих образів. Адже фотографії як різновид мистецтва саме до цього стимулюють своїх глядачів. Наприклад, берлінське фото 1899 р. Лесі Українки (на ньому вона зафіксована разом зі своєю сестрою Ольгою) вносить деякі корективи щодо поширених уявлень про її схильність до аскетизму в одязі та ігнорування своєї зовнішності. Світлина передає образи сестер, вдягнених за тогочасною європейською модою, без будь-яких натяків на провінційність.

Це фотографічне зображення, синхронізоване з листом, написаним тоді ж з Берліна до Олени Пчілки, багато що спроможне маркувати в біографічному світі Лесі Українки, зокрема відтінки стосунків

з матір'ю, небайдуже ставлення до своєї зовнішності. Лист до матері проникнутий щирою ніжністю, у якому прагнення поділитися своїми враженнями від Берліна, тогочасних художніх виставок у місті поєднується зі щирим бажанням розповісти про нові речі у своєму гардеробі, придбані в європейській столиці. У цьому листі немає жодного натяку на ту «непосильну пересічній уяві драму» в стосунках «двох великих „одержимих“, двох рідних і однак різних», на їхню «42-річну кривну любов-війну», про що пише у своєму відомому дослідженні Оксана Забужко [5, с. 435]. Натомість у листі прочитується бажання розповісти про буденні, на перший погляд, але важливі для обох жінок речі. Відчуваючи, що матері, яка дбала про Лесин зовнішній вигляд не менш, аніж про свій, буде важливо і приємно дізнатися про її покупки, вона ретельно описує їх: «Я вже дещо купила собі: дві спідниці нижні, накидку, літню довгу блузу, одну блузку, а то ще куплю скілька блузок і, може, ціле літнє плаття. Шляпу тим часом маю простішу, а гарну куплю тоді, як буду вільніша в руках, бо шляпу завжди треба купувати в присутності того, хто має її носити» [21].

Немовби візуалізуючи епістолярний текст, берлінське фото є саме тим, що зафіксувало нові речі з Лесиною гардеробу. На світліні вона, імовірно за все, у тій самій накидці, про яку згадується в листі. Обидві сестри вже мають «капелюшки», що прикрашають зовнішність жінок. Виготовлені за зразками європейської моди, вони, судячи з усього, теж придбані в берлінських крамницях, мають відповідну конструкцію з елементами декору (пишного на капелюшку Ольги і більш стриманого — у Лесі). Водночас світлина демонструє органічність образів кожної із сестер. Як можна бачити, Леся й Ольга дотримувалися різних стилів в одязі, саме таких, що пасували кожній з них та, попри свою відмінність, були актуальними у світі тогочасної моди.

Поєднання «двох любовних драм» — під таким ракурсом було репрезентовано та інтерпретовано світлину Лесі Українки, що демонструвалась у національному літературно-меморіальному музеї Івана Франка у Львові (Дім Франка) [19]. Це фото є одним із відомої серії знімків, зроблених у фотосалоні Йогана Кржановського під час перебування поетеси в Чернівцях влітку 1901 року. До цієї ж серії на-



Ольга та
Лариса Косачівни.
Берлін, весна 1899 р.

лежать фотозображення спільно з Ольгою Кобилянською, які не менш цікаві крізь оптику фотографії як візуалізованого коду комунікації, промовистого знаку системи самоідентифікацій та різновиду мистецтва водночас.

Характерно, що, привертаючи увагу до «загадкової історії» Лесино фотопортрета, в інтернет-публікації акцентувалось не так на самому зображенні, як на тексті на звороті, адресованому Ользі Кобилянській: «Цвіт папороті можна дістати, тільки переживши найстрашнішу ніч». І далі: «Комусь від когось на спомин „літа на Буковині“ (Чернівці, 30 липня 1901)». У цьому афоризмі, його безумовній алегоричності, згідно з висловленими коментарями, закодована особиста драма Лесі Українки (смерть Сергія Мержинського), яку вона в такий спосіб синхронізувала з драмою Ольги Кобилянської. За озвученою версією, для Ольги Кобилянської відмова Осипа Маковея від спільного з нею життя так само стала «болючою драмою кохання», що розгорталася влітку 1901 року. «Найстрашніші ночі були в обох, але сила підтримки і творчості, приятелювання письменниць допомогла це пережити», — так підсумовує свої міркування з приводу відомої/невідомої фотографії директор Дому Франка у Львові Б. Тихолоз [19].

Інтерпретуючи образ Лесі Українки на цій світлині, Т. Скрипка запропонувала дещо інше його прочитання. Проте її коментар не так розставляє крапки над «і», як на то сподівається дослідниця, як ще чіткіше окреслює контури непрояснених епізодів життя поетеси. На думку Т. Скрипки, «світлина розкриває тайну образу Лесі Українки, тайну її приватного життя». «Щодо змістодарчого змісту світлини, то це ще один штрих для розвінчання міфу про нерозділене кохання до Сергія Мержинського, який досі живе і закинений ще з советських часів», — констатує дослідниця [19]. Навряд чи можна погодитися з таким прочитанням «змістодарчого змісту світлини». Проте не можна не замис-



Лариса Косач.
Чернівці, травень 1901 р.



Ольга Кобилянська та
Лариса Косач.
Чернівці, травень 1901 р.

литися над подальшим дослідженням драматичних колізій життя і калейдоскопу внутрішнього світу поетеси. Очевидна контрверсійність коментаря водночас переконливо свідчить про те, що у фотографії як мистецькому жанрі криється невичерпний потенціал щодо реконструкцій окремих сегментів біографії у множинності її проявів. Корежуючи, урізноманітнюючи, розширюючи усталені моделі життєписів, фотографія щоразу здатна запропонувати їх оновлені варіації з огляду як на світоглядні позиції дослідника, так і на культурні запити епохи, настрої соціуму, його інтереси та уподобання.

Фотографія як знак реального і уявного

За своєю сутністю фотографія постає передусім віддзеркаленням панорами світу людини — реального й уявного, фіксуючи його невловимі вібрації. Відповідно до своєї природи фотографія наділена спроможністю відображати внутрішній світ людини, не втручаючись у його реконструкцію. Фотографія як знак насамперед репрезентує постать Лесі Українки в розмаїтті контекстів самоідентифікації, що знайшли втілення в сімейних, національних, культурних традиціях, знакових подіях, «пам'ятних місцях» та «місцях поколінь» (подорожі, родинні маєтки).

За підрахунком Т. Скрипки, збереглося 18 фотопортретів Лесі Українки і 40 групових знімків за її участю [18, с. 16]. Симпатія Лесі Українки до фотографії — підсвідома в дитячі роки і, очевидно, свідома — у дорослі — була небезпідставною. Це була не лише данина тогочасним модерним уподобанням міського середовища, хоча цей чинник відіграв не останню роль. Фотографуванню симпатизувала Олена Пчілка, про що свідчить вишукана галерея її фотозображень, не менш цікава в розмаїтті контекстів, аніж Лесина⁴. Мати ініціювала і започаткувала традицію фотографування в родині Косачів, організовуючи перші фотосесії для своїх дітей у знаних майстрів. Прихильність до фотографування стала однією з родинних традицій.

У фотографіях, як візуальному джерелі, зафіксовано і відображено багатоманітний і різнобарвний внутрішній світ Лесі Українки, той, що складно було передати словами або закодувати в творчості, навіть

⁴ Аналізуючи світлини Олени Пчілки, Т. Скрипка конструює її образ, наголошуючи на рисах «української аристократки», яка стежила за європейською модою та в гардеробі якої переважав модерний стиль. Для фотосесій Олена Пчілка вдягала не лише костюми в народному стилі, але також обирала сукні з «шовку-муару, атласу з пишними оздобами мереживом, бахрамою, бантами з оксамиту, драпуванням у стилі „tarissier“, доповнюючи свій образ аксесуарами — сережками, брошками, кулонами, відповідними зачісками» (Скрипка Т. Родові гнізда Драгоманових-Косачів: їх устрій та культура. Київ, 2013. С. 13).

використовуючи численні образні алегорії та метафори. У цьому сенсі промовистою є згадка Валерії О'Коннор-Вілінської, яка зауважила, що Леся Українка «...хотіла, не дивлячись на хворобу, утримати при собі всі барви життя: і рожеві мрії, прихильність і увагу людей, і вражіння широкого світу Божого, а головне той світ ідей, до якого змалку тяглася Лесина душа» [13, с. 294].

Прикметно, що Валерія О'Коннор-Вілінська звернула увагу й на той факт, як змінювалась зовнішність Лесі Українки. «Пам'ятаю її українське убрання, а особливо руто-зелений спенсер з блискучими гудзиками, що здався нам чудернацьким», — писала вона про свої враження стосовно образу Лесі в підлітковому віці [13, с. 293]. Авторка зафіксувала зміни, які з часом відбулись у зовнішності Лесі Українки після того, як було вперше надруковано її вірш «Конвалія» в галицькій «Зорі» (1884). Успішний поетичний дебют тринадцятилітньої Лесі, на думку В. О'Коннор-Вілінської, став поштовхом не лише для окрилення та форсованого вдосконалення внутрішнього світу («вона жадібно припала до науки»), а й до формування нового відповідного зовнішнього образу. «Наверх вона все більше змінювалась, дочасно перетворюлася з дитини в поважну людину. Вона поміняла ясні барви в своєму вбранні, а більше вбиралася в темні сукні, переважно сірі. Зачіска її, завжди проста і гладенька, не покривала високого задумливого чола. З-під нього світили глибокі ясні очі з поважним, але ласкавим виразом», — занотувала свої враження В. О'Коннор-Вілінська [13, с. 294]. Отже, тоді Леся обрала собі й успішно втілила саме такий імідж, який, проте, не залишався незмінним упродовж її життя.

Студійні фотографії юної Лесі Українки мають «сценарій» дійства, яке виразно репрезентувало її національну ідентичність. Основним маркером був український костюм та його особливо яскраві елементи — вишиванки, плаhti, свитки, вінки, гердани, намисто. Одяг на цих світлинах набуває особливого смислового коду, що найбільш промовисто відображає домінуючу українську ідентичність.

Водночас національний одяг постає як символічний знак, «візуальна мова», «мова без мови» у багатоманітності сенсів — демонстративних і прихованих. Національний костюм міг слугувати елементом самовираження, міг бути знаком протесту



Зліва направо:
Оксана Старицька, Лариса й
Ольга Косачівни.
Ковель, літо 1896 р.

проти дискримінаційної політики російського уряду щодо української культури [9]. Світлини Лесі Українки в українському одязі можуть свідчити також про її щире прагнення зберегти фотографічний образ, близький їй із дитинства. Національний костюм може бути маркером, що вказує на тяглість родинної традиції, зокрема наслідування смаків та естетичних уподобань Олени Пчілки, котра мала вишукану колекцію світлин в українському вбранні.

Відома дослідниця українського одягу Оксана Косміна використала світлини Лесі Українки як документальне джерело, аби віднайти відповідь на «неакадемічне» питання. Зізнаючись, що назва лекції-екскурсії «Чи була Леся Українка модницею?», яка відбулася під час ювілейної виставки, присвяченої 150-річчю поетеси, є дещо провокативною, О. Косміна репрезентувала поетесу в несподіваному, далекому від стереотипного ракурсі [9]. Аналізуючи фотографії Лесі Українки, дослідниця обґрунтувала тезу про те, що геніальна поетеса мала почуття стилю, дбала про свій зовнішній вигляд, дотримувалась європейської моди.

Порівнюючи стиль українського одягу на світлинах Олени Пчілки і Лесі Українки, О. Косміна також звернула увагу на важливий штрих, а саме на «дубляжність» окремих предметів національного вбрання, тобто тих, що повторюються на фотозображеннях матері й доньки. На думку дослідниці, фартух як один з елементів українського вбрання, у якому Леся зафіксована на своїй першій, уже згаданій, фотографії належав її матері. Це був той самий фартух, що доповнював костюм Олени Пчілки на світліні, яку вона розмістила, публікуючи свою працю «Український народный орнамент. Вышивки, ткани, писанки» (Київ, 1876).

Подібна «дубляжність» елементів одягу, візуалізована світлинами, може бути банальним збігом, а може й — певним знаком, що вказує на більш глибинні процеси конструювання фотографічного образу Лесі Українки.



Ольга Петрівна Косач.
Київ, кінець 1860-х рр.

Фотографія як різновид мистецтва

Фотографія як різновид мистецтва відображає естетику епохи, її культурні тенденції, мистецькі преференції, художні смаки. Із середини ХІХ ст. фотографія набула особливої популярності, «увійшла у

широкий світ і почала викликати повсюдне захоплення» [24, с. 1]. Це було пов'язано як із технічними винаходами та подальшою революцією в технічних та естетичних прийомах мистецтва фотографування, так і з циклічністю самого феномену візуальності.

Пригадаймо, що Тарас Шевченко, який так само цікавився цим видом мистецтва, віддавав фотографії належне, називаючи її «обольстительной», а самі фотографічні знімки «нерукотворними образами» [24, с. 1]. Поява фотографії, як відомо, викликала тогочасні палкі дискусії з приводу того, чи коректно вважати її видом мистецтва. Зокрема, ставилася під сумнів можливість передати (відтворити) живу природу людини за допомогою фотографічного обладнання, механічного за своєю суттю.

Те, що фотографія є одним із видів мистецтва, нині не викликає сумнівів. Ба більше, фотографія як мистецький феномен підтвердила свою значущість на тлі майже двохсотлітньої історії свого існування і постійної еволюції концептів, підходів, технік та прийомів урізноманітнення та вдосконалення зображень. Як жоден інший вид мистецтва, фотографія була особливо чутливою до викликів часу та зростаючого простору своїх стратегічних завдань, суголосних історичному поступу цивілізації. А безперервний технічний прогрес упродовж минулого часу відкривав щоразу нові можливості, зумовлюючи перманентну еволюцію фотографічного мистецького жанру.

Фотогалерея Лесі Українки складається з багатой колекції студійних та аматорських світлин. Студійні світлини, що відрізняються вишуканим дизайном, були зроблені у відомих фотоательє Києва, Луцька, Чернівців, Одеси. У колекції київських світлин переважають знімки, виготовлені в знаменитих тогочасних майстрів фотографії Франца Мезера⁵ і Володимира Висоцького⁶.

Перший дитячий портрет Лесі, який вразив сучасні соціальні мережі, було зроблено у фотоательє В. Висоцького. Чіткого датування ця світлина не має і зазвичай позначається 1876–1878 рр. Але з Лесиною біографії відомо, що вона вперше побувала в Києві в 1876 році

⁵ Мезер Франц Казимирович (1830–1922) — фотограф. Навчався живопису в Академії мистецтв у Відні. У Києві викладав малювання в Інституті шляхетних дівчат, був членом Академії прекрасних мистецтв та науки у Брюсселі, володарем почесних нагород. Ательє Ф. К. Мезера спочатку (1865 р.) розташовувалось у будинку генерала Крилова на Прорізній, а з 1874 по 1918 р. — у його власному будинку на Хрещатику.

⁶ Висоцький Владзімеж (Володимир) Вікентійович (1846–1894) — фотограф-художник, учень Ф. К. Мезера, із часом — офіційний фотограф Університету св. Володимира. Мав почесні відзнаки і звання «Придворний фотограф Її Імператорської Величності княгині Олександри Петрівни». Фотоательє майстра було на розі Хрещатика і Лютеранської.

і, ймовірно, саме тоді Ольга Петрівна повела своїх дітей в ательє знаного майстра [21, с. 16].

Остання світлина Лесі Українки в домашньому інтер'єрі, датована 6 травня 1913 р., належить до серії аматорських. Її особливість у тому, що авторові цієї фотографії, яким вважають Лесиного кузена Юрія Тесленка-Приходька, вдалося виконати її фотопортрет у різних ракурсах, фіксуючи при цьому різні стани душі, що відобразилися на обличчі. На чотирьох варіантах однієї світлини Леся Українка так промовисто змінює вираз обличчя, що не лишається сумніву, що героїня фотопортрета позувала майстру, прагнучи, аби він відобразив гаму її почуттів. У цій серії прочитується калейдоскоп внутрішніх емоцій — від твердої впевненості і тренованої стриманості до іронії, смутку і вічної печалі.



Останні світлини Лариси Косач-Квітки. Київ, 6 травня 1913 р.

Аматорські фотографії, що збереглися в сімейному альбомі Драгоманових — Косачів, є невід'ємною складовою частиною «зображальної біографії» великої родини. Дехто з її членів мав фотоапарати й захоплювався фотографією. Щоправда, термін «аматорська фотографія» не зовсім коректний щодо світлин, зроблених рідним братом Лесі Михайлом Косачем чи вже згаданим Юрієм Тесленком-Приходь-

ком. Попри те, що ці світлини виконані поза студійним простором, вони свідчать про високий мистецький та професійний рівень.

Світлини, автором яких був Михайло Косач, указують на його захоплення фотографією, підтверджуючи віртуозну майстерність. Відомо, що, фізик за покликанням, Михайло Косач мав власну фотокамеру Джорджа Істмена «Кодак № 1»⁷. Юрій Тесленко-Приходько, перебуваючи під великим впливом таланту свого двоюрідного брата, також захоплювався фотографією, «увійшовши в історію родини Косачів як її хронікер» [18, с. 14]. Його знімки вирізнялися не лише професіоналізмом, а й вишуканим артистизмом. Талановитий майстер фотографії, він був автором унікальних знімків, зокрема світлин родинних маєтків та останніх фотографій Лесі Українки⁸.

Пленерні аматорські світлини родини Драгоманових — Косачів так само актуалізують розмаїття сюжетів. Вони переконують, що до світлин ставились як до своєрідного «перформансу», який потребував від членів родини не меншої підготовки, аніж студійні фотосесії, виконані з дотриманням законів фотографічного мистецтва. Цікавою в цьому сенсі є світлина, зроблена в Гадячі 8 липня 1896 р. Родина сфотографувалася на великій копиці сіна за межами маєтку. Звертає на себе увагу досконала композиція світлини, що була продуманою до найдрібніших деталей. Постаті професійно розміщені в триярусній проекції. Нижній ряд по центру композиції представляють Леся Українка і Сергій Мержинський. Зліва на середньому просторовому рівні світлини в невимушеній позі зафіксовано Ольгу Петрівну. На верхньому ярусі представлені три фігури: Олександр Петрович Драгоманов (молодший брат Ольги Петрівни), Ольга й Ізидора Косач. Центральна лінія світлини проходить по чоловічих постатях — Олександра Драгоманова (на вершині копиці) і Сергія Мержинського (нижній ряд). Жіночі постаті органічно заповнюють периферію світлини. Подібна фотографічна композиція теж, очевидно, невипадкова. Можливо, в ній відображається певний гендерний меседж. Утім, не виключено, що ця конструкція була вибудована з дотриманням законів фотографічного жанру.

⁷ Фотографічний апарат Джорджа Істмена «Кодак № 1», який випускався у 1889–1895 рр., увійшов до історії фотографії як перший серійний фотоапарат зі стрічковою фотоплівкою, що поклав початок поширенню аматорської фотографії.

⁸ Ім'я Юрія Петровича Тесленка-Приходька (1884–1944) тривалий час залишалось маловідомим. Він був не лише представником роду Косачів, а й одним із піонерів-рентгенологів. Закінчив Мюнхенську політехніку в той час, коли її ректором був В. К. Рентген, став директором «Рентген-радіологічного інституту», на базі якого існує сучасний Національний інститут раку.



Зліва направо: Ольга Петрівна Косач, Леся Косач, Сергій Мержинський;
на копиці: Ольга Косач, Олександр Петрович Драгоманов, Ізидора Косач.
Гадяч, 8 липня 1898 р.

Асиметрія, у якій витримана композиція, може вказувати щонайменше на два важливі чинники. По-перше, що це був один із улюблених прийомів, який застосовували тогочасні майстри фотомистецтва і який має свої естетичні та концептуальні переваги. По-друге, оскільки в цьому разі асиметрія зміщена вліво, то вона візуально акцентує увагу саме на постаті Ольги Петрівни, наголошуючи на її пріоритетній позиції як на світлині, так і в усій родині. Погляд глядача насамперед зупиняється на її постаті, а вже далі переміщується до інших героїв світлині, охоплюючи всю панораму.

Леся Українка на цій фотографії вдягнена в український костюм — вишиванка, спідниця, вінок, намисто. У руках — букет квітів. Керсетка, як неодмінний атрибут українського вбрання, у цій композиції відіграє роль художнього «реквізиту». Вона залишена осторонь на сіні. Тонко відчуючи атмосферу пленерної світлині, фотограф розумів, що жаркого липневого дня керсетка на Лесі виглядала би штучно й дещо театральню, руйнуючи гармонію невимушеності, яку мала відтворити композиція. Утім, і керсеткою не можна було знехтувати, оскільки це був яскравий елемент української етнокультурної

ідентичності, який мав доповнити загальну плерерну картину, вибудовану в етнографічному стилі. Тому в лівому нижньому куті світліни проглядається обрис знайомого вбрання. І останній штрих, який промовисто свідчив про ретельно продуману концепцію світліни, — солом'яний капелюх, що справа на передньому плані увиразнює фотографічну естетику, водночас синхронізуючи загальну композицію світліни.

Фотографія vs художній портрет?

Інший зріз візуалізації біографічного світу Лесі Українки окреслюється оптикою її художніх портретів, виконаних Іваном Трушем та Фотієм Красицьким. Сучасний інтерес, який проявляється до цих портретів, підтверджує те, що триває пошук коду до їх прочитання⁹.

Фотогалерея та художні портрети Лесі Українки постають водночас і в органічній єдності, і в безлічі опозицій, притаманних їм як різним видам портретного жанру. У цьому сенсі цікавими є рефлексії Лесі Українки щодо своїх портретних зображень роботи відомих майстрів живопису.

Портрет роботи І. Труша був написаний у 1901 році під час перебування художника в Києві. Як відомо, І. Труш отримав замовлення від НТШ на створення серії портретів діячів Наддніпрянської України. Із портретом Лесі Українки в майбутньому буде пов'язана історія, яка ледь не призведе до розриву стосунків між нею і художником¹⁰. Проте наразі йдеться не про конфлікт навколо портрета, а про реакцію поетеси на портретне зображення. Вона побачила цей портрет, коли, їдучи до Чернівців, зупинилася на кілька днів у Львові. «Була я в редакції „Вістн[ика]“, де мала приємність бачити свій портрет, мальований в Києві, — не знаю, чому, але воно чогось таки смішкувато на се дивитись», — напише Леся Українка вже з Чернівців у листі до родини [22, с. 337]. Отже, портрет їй видався «смішкуватим».

Який саме зміст вклала поетеса в не зовсім звичне слово, яким спробувала передати власні емоції стосовно портретного зображення? За цим коментарем прочитується деякий подив, чого, до речі,

⁹ Зокрема, під час виставки «Леся Українка: 150 імен» відбулася лекція-екскурсія художника Ростислава Лужецького «Дві Лесі: Леся Українка — Іван Труш». Не менший інтерес викликають роботи Фотія Красицького. Щодо першого варіанта портрета Лесі Українки, який наразі зберігається в Музеї однієї вулиці (Київ), то зазначається, що музей «мріяв поповнити власну колекцію» цією роботою, що вдалося нарешті зробити (<https://onestreet.kiev.ua/lesya-ukrainka/>).

¹⁰ Цю історію докладно розслідувала й виклала Ганна Кандаурова в публікації «Іван Труш у створенні портретної галереї Наукового товариства імені Шевченка у Львові».

не спостерігалось щодо власних фотографічних зображень. Світлини, декотрі з яких Леся Українка теж мала звичку критично коментувати, не викликали в неї подібних рефлексій. Імовірно, це пояснювалося тим, що світлинні зображення були їй ближчими. На фотографіях вона бачила себе такою, якою відчувала і сприймала, упізнавала себе, хоча й висловлювала певні зауваження.

Художній портрет Лесі Українки як вид мистецтва відображав на-самперед її образ в інтерпретації майстра, фіксуючи його сприйняття «моделі». Отже, не дивно, що на портреті Леся побачила не зовсім звичне для себе зображення. Внутрішній світ Лесі Українки поставав віддзеркаленням погляду іншого. Це була версія І. Труша, відтворена з огляду на його власний художній талант, стиль, смак, а також формат портрета на замовлення.

Прикметно, що майже на той самий час (1901 р.) припадає чернівецька серія відомих світлин Лесі Українки. Попри суб'єктивність, яка апіорі присутня при порівнянні, не можна не помітити суттєву несхожість між образами поетеси, репрезентованими різними видами портретного жанру — фотографіями і художнім портретом. Інше питання — чи прагнув І. Труш створити портрет, який би копіював модель, чи запропонував власне прочитання образу Лесі Українки, майстерно експериментуючи зі світлом, кольором, художньою технікою.

У цьому контексті варто згадати, що портретний жанр не був пріоритетним для І. Труша, і визнаний пейзажист не приховував цього [6, с. 27]. Та, між іншим, робота І. Труша, як вважається, вирізняється напрочуд вдалою спробою передати «глибину синіх очей» Лесі Українки, чого неможливо було досягти чорно-білою фотографією. Як згадувала Ізидора Косач, Леся мала «фантастично сині очі», які змінювалися з часом і ставали ще синішими [10]. Зокрема, Климент Квітка вважав цей портрет найбільш вдалим саме тому, що тут було видно сині очі Лесі.

Портрет роботи Фотія Красицького, як відомо, має два варіанти. Художник виконав перший портрет Лесі Українки на її прохання в 1904 році. За поширеною наразі версією, саме цей портрет поетеси, виснаженої хворобою, але зі стійким виразом обличчя, подобався їй [12]. Проте організатори виставки українського мистецтва у Львові в 1905 році не сприйняли його, бажаючи бачити Лесю Українку іншою. Це змусило Ф. Красицького створити новий портрет на тлі пейзажу за вікном, який яскравою палітрою мав уособлювати життєстверджувальну концепцію образу.

Отже, історія з художніми портретними зображеннями Лесі Українки засвідчує їх певну контрверсійність у вимірі біографічних реконструкцій. На відміну від фотографій, які є «повідомленням без

коду», художні портрети постають або «поглядом іншого», або відображенням образу «на замовлення», уособлюючи та демонструючи певний компроміс між реальним і уявним, існуючим і бажаним.

Кожне покоління прагне написати свою версію біографій національних геніїв, пропонуючи біографічні реконструкції у вимірах модерності, долаючи межі стереотипних уявлень та надалі розширюючи, поглиблюючи, корегуючи існуючі біографічні наративи.

У контексті сучасного повороту до візуального світлина Лесі Українки, що зафіксували зміни її образу впродовж усього життя, постають однією із важливих форм її самопрезентації та комунікації зі світом, своєрідним «повідомленням без коду», за допомогою якого вона прагнула передати невлоними вібрації свого внутрішнього стану душі, повідомити про себе те, що часом складно вербалізувати.

Численні фотографії Лесі Українки, відтворюючи важливі моменти життя та певні культурні коди, репрезентують її постать у розмаїтті системи ключових самоідентифікацій. Водночас як різновид мистецтва, що відображає естетику епохи, культурні тенденції, художні смаки та преференції, світлина стали для Лесі Українки органічним елементом її біографічного світу, художнім знаком, одним із основних «пам'ятних місць», «місцем покоління», своєрідним «проростанням минулого в майбутнє».

1. Барт Р. Фотографическое сообщение / Ролан Барт // Система моды. Статьи по семиотике культуры / Ролан Барт ; пер. с фр., вступ ст. и сост. С. Н. Зенкина. – М. : Изд-во им. Сабашниковых, 2003. – С. 378–392.
2. Беньямин В. Произведения искусства в эпоху его технической воспроизводимости : избранные эссе / Вальтер Беньямин ; пер. с нем. ; под ред. Ю. А. Здравового. – М. : Медиум, 1996. – 239 с.
3. Буряк Л. І. Українська біографіка «плинних часів»: пропозиція осмислення / Л. І. Буряк // Українська біографістика = Biographistica Ukrainica : зб. наук. пр. Ін-ту біогр. дослідж. – Київ, 2020. – Вип. 19. – С. 33–52. <https://doi.org/10.15407/ub.19.033>
4. Визуальная антропология: настройка оптики / под ред. Е. Ярской-Смирновой, П. Романова. – М. : Вариант ; ЦСПГИ, 2009. – 296 с.
5. Забужко О. Notre Dame d'Ukraine: Українка в конфлікті міфологій / Оксана Забужко. – Київ : Факт, 2007. – 640 с.
6. Кондаурова Г. Иван Труш у створенні портретної галереї Наукового товариства імені Шевченка у Львові / Ганна Кондаурова // Вісник НТШ. – 2012. – Ч. 47. – С. 25–29.
7. Кононенко Є. Дама з химерами : Оксана Забужко, Notre Dame d'Ukraine: Українка в конфлікті міфологій, Київ: Факт, 2007 / Євгенія Кононенко // Критика. – 2010. – Ч. 7–8 (153–154). – С. 29–35. – Режим доступу: <https://krytyka.com/ua/articles/dama-z-khymeramy>

8. Кочерга С. О. Комунікативна функція художнього портрету у творчості Лесі Українки / С. О. Кочерга // Вісник Запорізького національного університету. Філологічні науки. – Запоріжжя, 2009. – № 2. – С. 32–38.
9. Лекція-екскурсія від Оксани Косміної : Чи була Леся Українка модницею? // Леся Українка: 150 імен. – 08.03.2021. – Режим доступу: <https://150imenlesi.org/kosachtalks>
10. Лекція-екскурсія від Ростислава Лужецького : Дві Лесі: Леся Українка — Іван Труш // Леся Українка: 150 імен. – 06.03.2021. – Режим доступу. <https://150imenlesi.org/kosachtalks>
11. Магійчук О. Життя у слові. Графічна біографія Рози Ауслендер / Оксана Магійчук ; ілюстр.: О. Старанчук, О. Грищенко. – Чернівці : Видавництво 21, 2019. – 56 с.
12. Новий експонат: портрет Лесі Українки роботи Фотія Красицького // Музей однієї вулиці. – 19.06.2015. – Режим доступу: <https://onestreet.kiev.ua/lesya-ukrainka/>
13. О'Коннор-Вілінська В. Леся Українка / Валерія О'Коннор-Вілінська // Лариса Петрівна Косач-Квітка (Леся Українка). Біографічні матеріали. Спогади. Іконографія / Тамара Скрипка. – Київ : Темпора, 2015. – С. 293–297.
14. Петровская Е. В. Ролан Барт / Е. В. Петровская // Теория образа / Е. В. Петровская. – М. : РГГУ, 2012. – С. 174–193.
15. Попова Т. Н. Дисциплинарный образ науки: подходы и понятия / Т. Н. Попова. – Одесса : Бондаренко М. А., 2019. – 392 с.
16. Руйе А. Фотография. Между документом и современным искусством / Андре Руйе. – СПб. : Клаудберри, 2014. – 712 с.
17. Скрипка Т. Лариса Петрівна Косач-Квітка (Леся Українка). Біографічні матеріали. Спогади. Іконографія / Тамара Скрипка. – Київ : Темпора, 2015. – 536 с.
18. Скрипка Т. Родові гнізда Драгоманових-Косачів: їх устрій та культура / Тамара Скрипка. – Київ : Темпора, 2013. – 655 с.
19. Терещук Г. Дві любовні драми: у Львові презентували фотографію Лесі Українки 1901 року / Галина Терещук // Радіо Свобода. – 25.02.2021. – Режим доступу: <https://www.radiosvoboda.org/a/originalna-istoriya-svitlyna-lesi-ukrayinky/31121801.html>
20. Українка Леся. До О. Кобилянської. 29–30 травня 1899, Берлін / Леся Українка // Повне академічне зібрання творів : у 14 т. Т. 12. Листи (1897–1901) / Леся Українка. – Луцьк, 2021. – С. 222.
21. Українка Леся. До О. П. Косач. 29 травня 1899, Берлін / Леся Українка // Повне академічне зібрання творів : у 14 т. Т. 12. Листи (1897–1901) / Леся Українка. – Луцьк, 2021. – С. 215.
22. Українка Леся. До родини Косачів. 28 квітня 1901, Чернівці / Леся Українка // Повне академічне зібрання творів : у 14 т. Т. 12. Листи (1897–1901) / Леся Українка. – Луцьк, 2021. – С. 336–340.
23. Яцимирська М. Візуальні тексти в соціальних мережах (рефлексії, концепти, емоції) / Марія Яцимирська // Вісник Львівського університету. Серія Журналістика. – 2015. – Вип. 40. – С. 361–369.
24. Яцюк В. Тарас Шевченко і світ фотографії / Володимир Яцюк. – Київ : Критика, 2019. – 218 с.

25. Bal M. Autotopography: Loise Bourgeois as Builder / Mieke Bal. – Biography. – 2002. – Vol. 25, No. 1. – P. 180–202. <https://doi.org/10.1353/bio.2002.0002>
26. *Facie ad Faciem: Ілюстрований життєпис Михайла Грушевського / авт.-упоряд.: Світлана Панькова, Ганна Кондаурова.* – Київ : Либідь, 2017. – 144 с.
27. Maria Skłodowska-Curie. Fotobiografia / komp.: M. Sadowski, M. Sobieszczak-Marciniak. – Warszawa : Studio Emka, 2011. – 168 p.
28. Rose G. Visual Methodologies : An Introduction to the Interpretation of Visual / Gillian Rose. – 2nd ed. – London ; Thousands Oaks ; New Delhi : SAGE Publications, 2007. – 304 p.

REFERENCES

1. Bart, R. (2003). Fotograficheskoe soobshchenie. In R. Bart. *Sistema mody. Stati po semiotike kultury* (S. N. Zenkin, Trans., Comp., & Ed., pp. 378-392). Moscow, Russia: Izd-vo im. Sabashnikovykh. [In Russian].
2. Beniamin, V. (1996). *Proizvedeniia iskusstva v epokhu ego tekhnicheskoi vosproizvodimosti* (Iu. A. Zdorovyi, Ed.). Moscow, Russia: Medium. [In Russian].
3. Buriak, L. I. (2020). Ukrainian biography of “liquid modernity”: a proposal for reflection. *Ukrainska Biohrafistyka = Biographistica Ukrainica*, 19, 33-52. <https://doi.org/10.15407/ub.19.033> [In Ukrainian].
4. Iarskaia-Smirnova, E., & Romanov, P. (Eds.). (2009). *Vizualnaia antropologiya: nastroiika optiki*. Moscow, Russia: Variant, TeSPGI. [In Russian].
5. Zabuzhko, O. (2007). *Notre Dame d’Ukraine: Ukrainka v konflikti mifolohii*. Kyiv, Ukraine: Fakt. [In Ukrainian].
6. Kondaurova, H. (2012). Ivan Trush u stvorenni portretnoi halerei Naukovoho tovarystva imeni Shevchenka u Lvovi. *Visnyk NTSh*, 47, 25-29. [In Ukrainian].
7. Kononenko, Ye. (2010). Dama z khymeramy: Oksana Zabuzhko, Notre Dame d’Ukraine: Ukrainka v konflikti mitolohii, Kyiv: Fakt, 2007. *Krytyka*, 7-8(153-154), 29-35. Retrieved from <https://krytyka.com/ua/articles/damaz-khymeramy> [In Ukrainian].
8. Kocherha, S. O. (2009). Komunikatyvna funktsia khudozhnogo portretu u tvorchosti Lesi Ukrainky. *Visnyk Zaporizkoho Natsionalnoho Universytetu. Filolohichni Nauky*, 2, 32-38. [In Ukrainian].
9. Lektsiia-ekskursiia vid Oksany Kosminoi: Chy bula Lesia Ukrainka modnytsei? (2021, March 8). *Lesia Ukrainka: 150 imen*. Retrieved from <https://150imenlesi.org/kosachtalks> [In Ukrainian].
10. Lektsiia-ekskursiia vid Rostyslava Luzhetskoho: Dvi Lesi: Lesia Ukrainka – Ivan Trush. (2021, March 6). *Lesia Ukrainka: 150 imen*. Retrieved from <https://150imenlesi.org/kosachtalks> [In Ukrainian].
11. Matiichuk, O. (2019). *Zhyttia u slovi. Hrafichna biohrafia Rozy Auslender* (Illus. O. Staranchuk, O. Hryshchenko). Chernivtsi, Ukraine: Vydavnytstvo 21. [In Ukrainian].
12. Novyi eksponat: portret Lesi Ukrainky roboty Fotiia Krasytzkoho. (2015, June 19). In *Muzei odniiei vulytsi*. Retrieved from <https://onestreet.kiev.ua/lesya-ukrainka/> [In Ukrainian].

13. O'Konnor-Vilinska, V. (2015). Lesia Ukrainka. In T. Skrypka. *Larysa Petrivna Kosach-Kvitka (Lesia Ukrainka). Biohrafichni materialy. Spohady. Ikonohrafiia* (pp. 293-297). Kyiv, Ukraine: Tempora. [In Ukrainian].
14. Petrovskaja, E. V. (2012). Rolan Bart. In E. V. Petrovskaja. *Teoriia obraza* (pp. 174-193). Moscow, Russia: RGGU. [In Russian].
15. Popova, T. N. (2019). *Distciplinarnyi obraz nauki: podkhody i poniattia*. Odessa, Ukraine: Bondarenko M. A. [In Russian].
16. Ruie, A. (2014). *Fotografiia. Mezhdokumentom i sovremennym iskusstvom*. St.-Peterburg, Russia: Klaudberri. [In Russian].
17. Skrypka, T. (2015). *Larysa Petrivna Kosach-Kvitka (Lesia Ukrainka). Biohrafichni materialy. Spohady. Ikonohrafiia*. Kyiv, Ukraine: Tempora. [In Ukrainian].
18. Skrypka, T. (2013). *Rodovi hnizda Drahomanovykh-Kosachiv: yikh ustrii ta kultura*. Kyiv, Ukraine: Tempora. [In Ukrainian].
19. Tereshchuk, H. (2021, February 25). Dvi liubovni dramy: u Lvovi prezentuvaly fotohrafiiu Lesi Ukrainky 1901 roku. *Radio Svoboda*. Retrieved from <https://www.radiosvoboda.org/a/oryginalna-istoriya-svitlyna-lesi-ukrainky/31121801.html> [In Ukrainian].
20. Ukrainka, Lesia. (2021). Do O. Kobylanskoj. 29-30 travnia 1899, Berlin. In Lesia Ukrainka. *Povne akademichne zibrannia tvoriv: u 14 t.* (Vol. 12, p. 222). Lutsk, Ukraine. [In Ukrainian].
21. Ukrainka, Lesia. (2021). Do O. P. Kosach. 29 travnia 1899, Berlin. In Lesia Ukrainka. *Povne akademichne zibrannia tvoriv: u 14 t.* (Vol. 12, p. 215). Lutsk, Ukraine. [In Ukrainian].
22. Ukrainka, Lesia. (2021). Do rodyny Kosachiv. 28 kvitnia 1901, Chernivtsi. In Lesia Ukrainka. *Povne akademichne zibrannia tvoriv: u 14 t.* (Vol. 12, pp. 336-340). Lutsk, Ukraine. [In Ukrainian].
23. Yatsymirska, M. (2015). Visual texts in social networks (reflection, concepts, emotions). *Visnyk Lvivskoho Universytetu. Seriya Zhurnalistyka*, 40, 361-369. [In Ukrainian].
24. Yatsiuk, V. (2019). *Taras Shevchenko i svit fotohrafii*. Kyiv, Ukraine: Krytyka. [In Ukrainian].
25. Bal, M. (2002). Autotopography: Loise Bourgeois as Builder. *Biography*, 25(1), 180-202. <https://doi.org/10.1353/bio.2002.0002> [In English].
26. Pankova, S., & Kondaurova, H. (Comps.). (2017). *Facie ad Faciem: Iliustrovanyi zhyttiepys Mykhaila Hrushevskoho*. Kyiv, Ukraine: Lybid. [In Ukrainian].
27. Sadowski, M., & Sobieszczak-Marciniak, M. (Comps.). (2011). *Maria Skłodowska-Curie. Fotobiografia*. Warszawa, Poland: Studio Emka. [In Polish].
28. Rose, G. (2007). *Visual Methodologies: An Introduction to the Interpretation of Visual* (2nd ed.). London, UK; Thousands Oaks, CA; New Delhi, India: SAGE Publications. [In English].

Руконис одержано 21.06.2021 р.

Larysa BURIK, D.Sc. (History), Professor, Leading Research Associate, Department of Theory and Methods of Biobibliography, Institute of Biographical Research, V. I. Vernadskyi National Library of Ukraine (Kyiv, Ukraine).

The biographical world of Lesya Ukrainka in the context of visual turn.

The aim of the article is to update Lesya Ukrainka's photo gallery as one of the forms of reflecting the panorama of her biographical world. Lesya Ukrainka's photographic representations, unique in their polyphony and polydimensionality, have been proposed for "re-reading" in the context of visual turn in order to further decode her tangled life. The conceptual framework of the research is based on the *synthesis of interdisciplinary methodologies* of visual turn and biographical studies in the combination with historical source criticism, which allows to interpret visual images as a key elements of biographical reconstructions. *Scientific novelty*. Given the current socio-cultural processes that continue against the background of the visual turn, Lesya Ukrainka's collection of photographs is actualized as a psychological, socio-cultural and artistic phenomenon, which is no less important in reconstructions of the poet's biographical world than her work and epistolary. The selected loci of a large-scale theme represent Lesya Ukrainka's photographs in the plurality of their natural purpose, namely as "a means of communication", "a sign of the real and imaginary", "a kind of art". *Conclusions*. Lesya Ukrainka's photographs represent one of the forms of her selfpresentation and communication with the world and with herself. They appear as a kind of "message without a code", through which the poet sought to convey the elusive vibrations of the soul, to communicate about oneself what was sometimes impossible to express in words. Lesya Ukrainka's photo gallery represents her in a variety of priority self-identifications, capturing important moments in life and certain cultural codes. For Lesya Ukrainka the photographs became an organic element of her biographical world, a visual artistic sign, one of the main "memorable places", "place of generations", a kind of "germination of the past into the future"; simultaneously showcasing as a form of art, that reflects the aesthetics of the epoch, cultural trends, artistic tastes and preferences.

Key words: Lesya Ukrainka, visual turn, photography, communication, photos, biographical world.