

# Контекст

## Context

УДК 821.161.2.09Українка

### ПІДТЕКСТИ ДРАМ ЛЕСІ УКРАЇНКИ

Ігор Юдкін-Ріпун

*У драмах Лесі Українки має місце діалог з культурою декадансу, який увиразнює тематику меланхолії та похідних від неї мотивів усамітнення, небуття, долі, жертви.*

*Ключові слова:* меланхолія, смерть, воскресіння, самогубство, перетворення, мартиролог, самітництво, фаталізм.

*In Lesya Ukrainka's dramas the dialogue with the culture of decadence is conducted that entails the prominent place of the theme of melancholy and the derivative motifs of solitude, non-existence, fate, martyr.*

*Keywords:* melancholy, death, resurrection, suicide, transfiguration, martyr, solitude, fatalism.

Невичерпність змісту геніальних творів виявляється, крім іншого, у тому, що їх витлумачення породжують питання. Це стосується і драматичної спадщини Лесі Українки, де нові інтерпретації, розкриваючи невідомі раніше скарбниці глибинного сенсу, водночас окреслюють нерозв'язані проблеми. Зокрема, спеціальний аналіз текстів дає можливість віднайти загадки там, де вони вислизають з поля зору за інерцією усталеного сприйняття.

Така загадковість зумовлена вже тим, що сценічні твори Лесі Українки – це драми ідей. Події в них – лише нагода для виголошення концепцій; античні або біблійні, середньовічні або ренесансні сюжети вимагають від читача або глядача розуміння того значеннєвого підтексту, до якого відсилає згадана в тексті деталь. Для неістотних подробиць у таких текстах не лишається місця: мало не кожне слово вимагає коментарів. Радикальні новації в драматургії присутні, зокрема, у Панаса Мирного, де «ідеї, висловлені драматургом, згодом здобули значно глибше осмислення в представників такого явища, як “нова драма”»<sup>1</sup>. Та з найочевиднішим творчим надбанням Лесі Українки, з драматичною поемою (упровадженою М. Костомаровим), українська драматургія перейшла до світового авангарду.

Новим цей жанр став і для європейської традиції, де саме в ті роки на зламі століть залунали голоси на користь ліричних первістків драми. Досить згадати А. Гольца з його теорією драми як «опосередкованої лірики»<sup>2</sup> або Г. Гауптмана, який твердив: «Джерело всього драматичного за будь-яких обставин – це розщеплене або подвоєне Я»<sup>3</sup>. У новому жанрі особливості колишньої «драми для читання» відповідають новітнім вимогам індивідуалізованої композиції, зокрема, умовам драматичних етюдів. У драматичних мініатюрах, у мінімалістській композиції одноактівок тепер можна впізнати форми давньоукраїнського барокового театру, у тому числі декламації. За влучним спостереженням І. Качуровського, драматична сцена «Прощання» «написана... саме тоді, коли у світовій літературі почали з'являтися перші спроби безфабульної психологічної прози»<sup>4</sup>.

З ліризмом драматичних текстів пов'язане радикальне оновлення модусу висловлювання. Коли для української драматургії традиційним було домінування комедійного вислову, то в Лесі Українки не лише запанувала трагедія, а й стала винятковим способом вираження думки. «Вражає відсутність комедії та гумористичних ефектів», – підкреслив І. Качуровський<sup>5</sup>. Таке свідоме уникання сміху становить відомий в

## КОНТЕКСТ

історії культури феномен, що має назву так званої «аґеластики» (від гр. «αἰελαστος» – «той, хто не сміється»). Цей феномен властивий ліриці Тараса Шевченка, де в ньому можна впізнати ознаки театралізації оповідної стратегії автора<sup>6</sup>. У Лесі Українки пояснення феномену слід шукати в іншому – у тому діалозі, який вона провадила з представниками загальноєвропейського духовного життя, що визначали себе як декаденти. Присутність теми декадансу у творчості Лесі Українки очевидна вже, якщо її порівняти хоча б з таким класичним декадентом, як М. Метерлінк, у якого так звані «драми чекання»<sup>7</sup> позначені подібною аґеластикою.

Питання «Леся Українка і декаданс» досі ще докладно не розглядалося, натомість існують дослідження типових для декадансу мотивів (наприклад, у поезії Е. Верхарна, здійснене С.-І. Калиновською), де можна впізнати точки дотику з проблематикою драм письменниці. Так, відзначено специфічну для декадансу модифікацію культу меланхолії (відомого ще з давньої елліністичної традиції), коли «світ – це річ, що тягне до відчаю» («une chose navrante»)<sup>8</sup>. Звідси виводиться, зокрема, «несамовитість усамітнення» («l'obsession de la solitude»)<sup>9</sup> та випробування самотництвом. Серед створених Лесею Українкою драматичних персонажів, яких раніше не було на українській сцені, провідне місце посідає постать аутсайдера, максималіста, екстреміста, що «стає на прю» із суспільним оточенням, водночас прирікаючи себе на неминучу поразку. Романтичну мартирологію висвітлено тут уже в новому струмені народжуваної модерністської поетики: герой як жертва висуває проблему звитяжності або марності свого героїчного чину, необхідної данини на вітвар історії чи безпорадності, безперспективності цієї дії як жесту відчаю й розпуки. Жертовність героїв Лесі Українки представлена, на відміну від романтичного тлумачення героїчної дії, далекою від очевидності результатів, у проблемному й нерозв'язаному полі історичної конкретики та суспільної характерності, у яку занурено поодинокі постаті. Може видаватися, що авторська симпатія перебуває на боці та-

ких «агонічних» самотників, та контекст їхніх чинів випробовує їх правдою буття.

Але істотний висновок з культу меланхолії полягає в тому, що це «тяжіння до небуття, до порожнечі» («attirance vers le Neant, le vide»), коли «зневіра в життя доходить до прагнення смерті та самогубства»<sup>10</sup>, викликає переживання змертвіння, некрозу та породжує «ненасичене бажання втечі» – психологічний феномен так званого «ескейпізму» (від англ. «escape» – «уникати, утікати»). Усі ці мотиви насичували повітря того часу, у якому жила Леся Українка, і всі вони своєрідно віддзеркалилися в її драмах. Усі вони присутні вже в дебюті письменниці – «Блакитній троянді», де за мелодрамою сховано глибинну кризу, що розв'язується як казус суїциду. Але тематика жіночого суїциду була загальною для всього XIX ст. (досить згадати мадам Боварі або Анну Кареніну), а не лише для декадансу. Специфічно декадентське тут полягає в тому, що гра в куртуазне кохання за книжними взірцями, а поряд із цим, знову ж книжні, мотиви успадкованого лиха, штовхають героїню драми (Любов Гоцинську) до божевілля та самогубства<sup>11</sup>. Відтак, хоча «примітивізм подієвої схеми долається текстуалізацією культурних контекстів»<sup>12</sup>, та гра з текстами<sup>13</sup> перетворюється на драму нездоланного фатуму, викликаного діалектикою відчуження: «Герої привласнили собі нереальну дійсність, ця дійсність привласнила їх собі»<sup>14</sup>.

Загрозливі мотиви самогубства можна почути з уст Любові ще тоді, коли їх фатальний сенс не збагнули, посеред невимушеної веселої світської розмови в першому акті: «Я малюю якраз настільки, щоб повіситись»<sup>15</sup>, мимохідь зазначає вона, додаючи, що «в одному романі Золя маляр вішається з розпачу, бо не може барвами малювати свій ідеал»<sup>16</sup>. Такий ретельно схований багатозначний натяк є типовим символістським прийомом<sup>17</sup>. Далі, висловлюючи програму куртуазного кохання («Єсть же інша любов, ніж та, що веде до вінця»<sup>18</sup>), Любов засвідчує усвідомлення небезпеки, та припускається фатальної помилки: «Коли буде повертати на драму, можна покинути гру»<sup>19</sup>. Як далі свідчать

події, гру покинути не можна, вона стає силою, що визначає вчинки її учасників. Великим художнім відкриттям Лесі Українки стало виявлення грізної дієвості текстів, що стають реальними привидами, примарами, здатними визначати питання життя і смерті персонажів, або ж, удаючись до термінології постмодерну, симулякрами, що діють як реальні життєві сили.

Водночас можна вказати і на цілком конкретний праобраз драми, наявний у «Щирій любові» Г. Квітки-Основ'яненка, де в основу покладено властивий сентименталізму конфлікт мезальянсу: у дочку міщанина Таранця Галю закохується офіцер Семен, вона також кохає його, та на освідчення й пропозицію одружитися відповідає відмовою, адже не хоче псувати йому кар'єри. А коли Семен від'їжджає для одержання письмової згоди на шлюб від своїх родичів, Галя швидко одружується з першим бідаком, через що Семен у розпачі їде на війну, а Галя помирає від туги за коханим, якому вона ж і відмовила. Новацією Г. Квітки-Основ'яненка в тлумаченні теми мезальянсу є викриття забобонів суспільного середовища. Самозречення, не мотивоване нічим, крім власних уявлень, відверто висловлене в уявному прощанні Галі з відсутнім Семеном (дія 4, ява 2): «*Не скажу тобі: люби мене... не можна, се против закону...*»<sup>20</sup>. Прищеплена середовищем психологія стає тут причиною загибелі так само, як гра з текстами призводить до божевілля в Лесиній драмі. Схожість помітна, наприклад, в освідченнях у коханні в обох творах. У Г. Квітки-Основ'яненка (дія 3, ява 4) чітко можна впізнати симптоматику психічного розладу, описаного згодом Л. Захер-Мазохом і відомого як автоагресія: «*Семен: Я женюсь на тебе! Галя: ...Сього я боялась!*»<sup>21</sup>. Такий самий обмін репліками закоханих Ореста та Любові в «Блакитній троянді» (акт 2): на слова Ореста «*будеш моєю зорею, моїм коханням!*» лунає відповідь Любові «*Ох, нащо се слово? Тепер все пропало!*»<sup>22</sup>.

Думку про «раптовість... сцени божевілля»<sup>23</sup> тут, зокрема, спростовує визрівання мотиву ревності (акт 3). Спочатку Любов закидає Орестові: «*сьогодні цілий ранок*

*тобі було даремнісінько*»<sup>24</sup>, – а в кінці, у сцені божевілля, з її уст лунає: «*Геть. Я сама тебе не хочу, лютий, бери собі Саню! Цілуйтесь!*»<sup>25</sup>. Цей мотив фатального поцілунок відіграє величезну роль у Лесиних драмах. Саме «невольничий поцілунок», до якого примусили Оксану в «Боярині», стає початком її загибелі<sup>26</sup>. Поцілунок з уст ворога дає привід Антеєві забити свою дружину Неріссу в «Оргії». І нарешті, саме розповідь Юди про зрадливий поцілунок стає останньою краплиною, яка кладе край терпінню Прочанина в одноактвці «На полі крові». Символ любові, поцілунок – найбільше вразливий і беззахисний перед згубою, а тому він і стає предметом сценічних випробувань – експериментів з душею персонажів.

Експериментальністю позначено також уже згаданий безсюжетний етюд «Прощання» (1896) – ще одне психологічне дослідження взаємин жінки та чоловіка. Дівчина відвідує хату Хлопця, де бачить прикрашений портрет іншої жіночої особи, натомість, її власний портрет, подарований Хлопцеві, за його словами, сховано («*через те, що боюсь профанації*»<sup>27</sup>). За цим недолугим виправданням з'ясовується, що Хлопець одержав листа від особи, зображеної на портреті, що вона його знайома зі шкільних років. Хлопець намагається справити враження, нібито його ставлення до подруги лишається незмінним. Та все розвіюється за допомогою іронічного запитання Дівчини: «*Однак ти все зо сміхом про неї: чи так всім друзям дитячих літ від тебе така шана?*»<sup>28</sup>. Незграбні спроби Хлопця виправдатися зазнають поразки – за його словами, «*ти наче душу наскрізь пробиваєш тим поглядом, до самого дна*»<sup>29</sup>. Він одержує від Дівчини дуже прозорий натяк: «*... в надгороду за минуле я тобі обіцяю, що я не буду допитуватися ні про що*»<sup>30</sup>. Здається, що подано лише звичайний обмін буденними фразами. Та за кількома заощадливими натяками окреслюється виразна трагедія зрадливого кохання, вагань, непевності: «*Істинний драматизм жевріє глибоко в підтексті*»<sup>31</sup>.

Такий психологічний експеримент здобув у Лесі Українки також більш ускладне-

## КОНТЕКСТ

ну версію в драматичному діалозі «Айша та Мохамед», написаному після П. Куліша, який також розробив цей мотив з історії ісламу в «Мохамеді і Хадизі». Ускладнення полягає в тому, що Айша висловлює ревності не до живої жінки, а до покійниці Хадіджі. Саме «смерть підняла Хадіджу на недосяжну для Айші висоту»<sup>32</sup>, а відтак змертвіння, некроз постає як заперука перетворення, метаморфози особистості. Якщо у «Прощанні» так само кількома словами в лаконічному діалозі коханців окреслюється постать третьої відсутньої особи, то тут відсутність – уже абсолютна (через смерть). Навіть більше, тут ідеться не лише про некроз, але і про некромантію – спілкування з потойбіччям, адже «ситуація мовчання є однією з форм комунікації... У мовчанні Мохаммеда криється і таїна спілкування з Хадіджою»<sup>33</sup>. Після цього експерименту Лесі Українки світові довелося чекати ще півстоліття, доки поетику мовчання в усій повноті було використано С. Беккетом у його абсурдистській драмі «Чекаючи Годо».

Своєрідним компендіумом театральних новацій стала містерія «Лісова пісня», визначена як феєрія. Тут міф про українського Орфея – Лукаша (Євридиці відповідала б Мавка, натомість фуриям, від яких він гине – Килина) – подано в системі мотивів перетворення. Коли «міфопоетична ситуація тяжіє до архетипу ініціації»<sup>34</sup>, то саме цей архетип у класичному вимірі стає тотожним до уявлень про преображення героїв. Основний наслідок міфології тут полягає в тому, що персонажі стають ustalеними ампула, отже, «Водяник ніколи не може стати лісовиком (як і ... Мавка – Русалкою), не зруйнувавши себе»<sup>35</sup>. Саме цій фатальній усталеності протистоїть мотив волі, що визначає подальший перебіг подій. Зустріч Мавки з Лукашем починається з її промовистої репліки: «Ну, як-таки, щоб воля – та пропала? / Се так колись і вітер пропаде!»<sup>36</sup>. Мавка рятує Лукаша від Потерчат, і цим починається містерія кохання, якою сповнена перша дія. Та саме друга дія містить випробування Лукаша на вірність ідеї волі, якого той не витримує, – відтак ініціація унеможливується. Починається з нарікання Лукаша Мавці,

що «мати все гризуть за тебе»<sup>37</sup>. Ужитий тут вираз («гризуть») стає ще одним мотивом, який відгукнеться у фіналі. Лукаш зневажливо оцінює свій музичний хист, на що Мавка протестує: «Той цвіт від папороті чарівніший / – він скарби творить, а не відкриває»<sup>38</sup>. І нарешті, конфлікт набирає сили: Мавка вказує Лукашеві на його ваду: «смутно, що не можеш ти / своїм життям до себе дорівнятись»<sup>39</sup>. Так виникає той самий мотив (який трапляється в «Пер Гюнті» Г. Ібсена) – віднайдення власного єства, буття за власним покликанням, справжнього існування, до якого Лукаш не готовий.

Несамостійність Лукаша, як наголосив Л. Скупейко, виражено через вживання неозначено-особових форм у його репліці: «...дадуть мені ґрунти і хату, бо вони хочуть мене женити»<sup>40</sup>. Тому вмотивовано і подальший крок до катастрофи, коли обурена й ображена Мавка згадує «незрозуміле слово – віддячуся»<sup>41</sup>. І хоча Лукаш перед розривом з Мавкою каже: «по волі ж і піду, як тільки схочу»<sup>42</sup>, він уже в полоні самоомани, бо ж не його воля і не його єство визначає розраховані через «віддячування» вчинки. Тому справді до загибелі іде Лукаш. Натомість Мавка, присягаючись, що «муку свою люблю і їй даю життя»<sup>43</sup>, отримує заперуку відродження. Відтак для Мавки відбувається «випробування тимчасовою смертю»<sup>44</sup>. Так само й Лукаш, що поводить як «обрізана гілка», вказує на свою участь через «зв'язок гілки з символікою смерті»<sup>45</sup>. Змертвіння, некроз стає тут заперукою майбутнього воскресіння та перетворення. Фінал передає загибель світу розрахованого «віддячування», і знаковими в устах Килини стають саме слова Лукаша про його матір: «залізо. Й те перегризе»<sup>46</sup>. Та зовсім інший мотив виринає в долі Мавки та Лукаша. У другій дії дядько Лев згадує, що «треба тільки слово знати, / то й в лісовичку може уступити / душа...»<sup>47</sup>. Тепер воскресла Мавка говорить Лісовику: «В серці / знайшла я теє слово чарівне...»<sup>48</sup>. Це і становить основу перетворення. Так само й Лукаш тепер – цілком інша постать, що розкривається в розмові з долею. Слова із завершальної



репліки Мавки («*Стане початком тоді мій кінець*»<sup>49</sup>) визначає програму перетворення. Тут «відбувається перехід від ідеї фаталізму до особистої долі»<sup>50</sup>. Знеособлене єство стає особистістю тому, що здобуває здатність до усамітнення, до випробування самостійним відповідальним учинком.

Проблематика змертвіння з подальшим воскресінням як запоруки переродження для здобуття долі, докладно подана в «Лісовій пісні» на язичницькій міфологічній основі, здобуває ще одне прочитання, що ґрунтується на християнських народнорелігійних, зокрема містичних, уявленнях, у драматичній поемі «У катакомбах». Постає Неофіта демонструє народне перетлумачення християнства за схемами так званих «єресей», а саме – критики догматів з позицій буденності. Слова Неофіта про те, що «*чи не краще залишити мрії / про вічне і піти на часове*» або «*чи не краще було б мені в самій геєнні вічній, ніж у такому рабстві безнадійнім*»<sup>51</sup>, містять саме протиставлення реалій буття та порожніх абстракцій. Водночас така критика не містить жодного нігілізму. Навпаки, Неофіт висуває вимогу того, що людині «*мало / самого хліба й слів, їй треба волі*»<sup>52</sup>, а далі, розвиваючи цей же мотив, по суті висуває вимогу первинних християнських чеснот, насамперед любові: «*Не хліба хочу я, не слова прагну – любові чистої без плям бажаю*»<sup>53</sup>. Символічна смерть, виражена як перебування в підземеллі, стає тут пунктом народження особистої долі, тому постає «картина виходу душі з тотальної темряви рабської покори на світло любові»<sup>54</sup>, яку символізує свічка Анціллодеї у фіналі поеми.

Саме через карбування особистої долі подано наскрізну для декадансу проблематику усамітнення. Промовистим є те, що «герой Лесі України... все ж мирно співіснує з тими, хто протистоїть йому»<sup>55</sup>: підставу так вважати дають, зокрема, аргументи оточення, які виявляються часом переконливішими за риторичні декларації самого героя-протагоніста. Одним з таких героїв-самітників є Ричард Айвор з драматичної поеми «У пущі», який утілює тип митця-індивідуаліста. Звичайно, вважають, що «перешкодою на шляху митця стає пуританський аскетизм»<sup>56</sup>, але реальні події де-

що інші: саме ображена жіноча гордість його нареченої Дженні стає основною «винуватицею» краху незалежного митця Ричарда з його зухвалими викликами громаді, а не конфлікт між художнім індивідуалізмом та пуританським духом. Навпаки, громада ладна вже примиритися з диваком-митцем, але вироком стають слова Дженні, яка викриває натурницю-індіанку: «*Вже Ричард Айвор має жінку в хаті / нехай же він тримається її!*»<sup>57</sup>. Таке переведення дискусії з площини абстрактних узагальнень про свободи творчості в «гендерний ключ» на час створення драматичної поеми був неімовірним психологічним відкриттям.

Та в цьому плані творча доля Ричарда ще не добігає кінця, і саме після вичерпання конфлікту починає окреслюватися подальша перспектива. У його уста в останньому акті, коли він після сварки з пуританами знайшов оселю в Род-Айленді, вкладено звеличання мрії, що засвідчує дивовижну інтуїцію Лесі України: «*Так, мрія нас вела за океан... Свята, велична мрія, / що ніби люди можуть вільні бути*»<sup>58</sup>. Щоб зрозуміти значення цих слів, згадаймо, що концепція «американської мрії» («American dream») становить одну з основ національної свідомості США, набувши значення своєрідної ідеології<sup>59</sup>. Ричарда подано як митця-бунтівника романтичного типу, та саме в Род-Айленді, уже на новому шляху, устами Магістра проголошується реальна перспектива його нового покликання: «*...ваша праця, / марудна і невидна, приготує / розцвіт блискучий хистові в громаді... ви станете, колего, / невидним підмурівком храму хисту*»<sup>60</sup>. Тому видається поверховою звичайна оцінка твору, де традиційно вбачають лише конфлікт гордовитого самотнього митця з простуватими недолугими пуританами. Коли Ричард був «розп'ятий на хресті вертикальних творчих устремлінь і горизонтальних запитів громади»<sup>61</sup>, то залишається ще й «діагональ» малопомітної буденної праці для майбутнього, і саме її уславлено.

Докорінного, радикального переосмислення зазнала в Лесі України світова міфологема Дон Жуана. Чоловічі вади та чесноти тепер передано через жіночі взає-

## КОНТЕКСТ

мини, які й визначають долю головного героя. Задуманий як полемічний виклик пушкінській драмі «Камінний гість», твір «Камінний господар» можна розглядати як чи не найперший у світовій драматургії психоаналітичний драматичний твір. Адже не важко побачити у двобої Долорес та Анни типовий бароковий диспут між уособленими пристрастями душі: «Одній з подруг Дон Жуан запропонував руку, іншій – серце»<sup>62</sup>. Отже, Леся Українка використала стилістичні ретроспекції для цілком нового трактування відомого сюжету. Ці жіночі постаті як уособлення підсвідомих прагнень душі Дон Жуана визначають його вчинки, а відтак центр ваги перенесено з нібито самостійного героя, яким його традиційно уявляли, на узалежненого від жіночої лінії персонажа-ляльку. Такий собі «еротичний гігант», яким Дон Жуана подано в традиції, тут перетворюється на іграшку жіночих взаємин, на лялечку. Його загибель спричинена його ж учинками – відмовою від волелюбства на користь властолюбства.

Заміну волі спокусою влади, якої герой не витримує, засвідчено вирішальним моментом його зустрічі з Долорес (сцена 3), яка ціною власної честі здобула йому королівське та папське прощення. Саме тут Дон Жуан вимовляє фатальні слова, у яких він виявляє своє переродження: «Уже ж я не баніт, а гранд іспанський, / і вам не сором буде стать до шлюбу / зо мною»<sup>63</sup>. Відповідь Долорес, де з гіркотою вказується, що «іспанський гранд / дочці ідальга кине шлюбний перстень»<sup>64</sup> як відплату за щирі любов, вказує саме на переродження, а з таким новим властолюбцем вона розриває стосунки, стаючи черницею. Про падіння героя свідчить також і репліка слуги Сганареля до Дон Жуана в кінці сцени: «Пішла в черниці ваша доля, пане»<sup>65</sup>. Отже, промінявши волю на владу, герой втратив також і власну долю.

Підготовка цього переродження здійснюється в попередній сцені маскараду. Спочатку Дон Жуан не впізнає Долорес під маскою Чорного доміно, коли вони обмінюються репліками: «Хто ти, жалобна маско? – Тінь твоя»<sup>66</sup>. Проте герой залицяється до господарки балу (Анни), і тут

відбувається перший крок до падіння, засвідчений його знаковими словами: «Я дуже поважаю неприступність, / як їй підважиною не каміння, / а щось живе». Анна відповідає: «Стояти на живому / ніщо не може, бо схибнеться хутко»<sup>67</sup>. Знехтувавши Долорес, Дон Жуан відмовляється і від живої волі задля каміння влади. Саме про це каже Анна у фінальній сцені, заперечуючи героєві, що «волі й так немає, / її давно забрала вам Долорес», і проголошуючи імператив «нема без влади волі»<sup>68</sup>. Саме скорившись цьому імперативу, герой кам'яніє, гине як особистість. Леся Українка вдалася тут до міфологічної символіки змертвіння як закам'яніння, до так званої «петрифікації». Саме образи скам'янілості, заціпеніння позначають символічну смерть, у тому числі у вигляді самотництва.

Найбільш дискусійним серед образів самотників у Лесиних драмах виявляється головний герой драми «Адвокат Мартіан». Зазвичай вважають, що «головний герой стає інструментом чужого розуму»<sup>69</sup> (у цьому випадку – єпископського посланця Ізогена). Водночас кориться він не Ізогенові як особистості, а уособленій у ньому історичній неминучості, долі, фатуму в цілковитій відповідності з головною настановою стоїцизму «amor fati» («люби долю»). На жаль, саме на стоїцизм Мартіана досі не було звернено уваги, що зумовлювало непорозуміння в тлумаченні його образу. Так, зокрема, сумнівно іменувати його «цілковито платонівською людиною»<sup>70</sup>, коли за його вчинками виразно прочитуються настанови Сенеки, а не Плотіна. За І. Качуровським, «... тут і замкнене коло, з якого немає виходу, і фатальний збіг обставин, і самотність головного героя... Якщо Гоголь був перший сюрреаліст європейської літератури, то Леся Українка – перша екзистенціалістка»<sup>71</sup>; додамо, що вихідним пунктом для такого пророчого бачення драматургії стало саме звертання до стоїцизму. Головний герой драматичної поеми – це насамперед типовий пізньоримський стоїк, і саме в його настановах письменниця зуміла побачити зародки того стилю життя, що згодом одержало назву екзистенціалізму. Тут герой опиняється на самоті вже від початку, коли

його після дружини залишають син Валент і дочка Аврелія, мотивуючи цей вчинок відсутністю належної свободи волевияву (оскільки подальше перебування з батьком рівнозначне тому, щоб «замкнутися і зникнути од світу»<sup>72</sup>, за словами Аврелії) або ж через те, що «тільки бути смієм, а жити нам не можна»<sup>73</sup>, за Валентом.

Так само в оцінках постаті Мартіана не враховувалося те, чому він присвятив життя – конспірації. Саме конспіративні завдання визначають спосіб поведінки героя. Коли він просить Ізогена, якому потай допомагає як адвокат у суді, прийняти своїх дітей до християнської громади та згасити конфлікт, він одержує відмову через те, що йому невільно розкривати свою приязнь. Навіть більше, саме через це Мартіану він забороняє дати притулок для прийнятого ним як сина Ардента: «...ти зовсім не признавайся / до нього перед людьми»<sup>74</sup>. Коли після цих заборон Ізоген ще запитує згоди захищати в суді єпископа, одержує відповідь: «Авжеж, про се не може бути питання»<sup>75</sup>. Така відповідь саме засвідчує стоїцизм героя, його непохитність перед випробуваннями долі, вірність обов'язку. До того ж після кульмінації трагедії, коли герой відмовляє в притулку переслідуваному Арденту та коли через обшук помирає дочка його щойно прибулої сестри Альбіни, у його завершальній репліці лунають промовисті слова: «Я мушу бути сам»<sup>76</sup>. Це саме формула стоїцизму, за яким непохитне виконання покликання становить порятунок від хаосу світу. Робити висновок з цього, що «у Мартіана... дух відсутній»<sup>77</sup>, видається вкрай необачним: людина без духу не може посивіти за одну ніч, як це сталося з героєм. Зрештою, «від таких Мартіанів... більше користі, ніж від відчайдушних Ардентів»<sup>78</sup>, оскільки тут вирішальним стає не помічений чинник – служіння справі конспірації. Можливим праобразом постаті Мартіана був герой роману Ф. Купера «Шпигун» – розвідник з часів Американської революції, який також мав багато конспіративних обов'язків по збереженню таємниці. Зрештою, саме такі типи охарактеризовано словами Іфігенії з одноактівки «Іфігенія в Тавриді», для якої

принесення в жертву замінено засланням: «Коли хто вмів одважно йти на страту, / Той мусить все одважно зустрічат!»<sup>79</sup>. Тут чітко висловлено стоїчну вимогу незворушності перед долею.

Цілком інакше виглядають жіночі поста-ті, яким судилося усамітнення. Серед них чільне місце посідає героїня «Кассандри». Тут чоловічим персонажам відводяться другорядні, епізодичні ролі, отже, вони, фактично, постають іграшками в грі фатальних сил, відкритих візіонерській уяві головної героїні. Відповідно, ознаки романтичної трагедії фатуму (відзначені також і в «Блакитній троянді») тут становлять тло для розгортання драматичної акції. Утім, вирішальним стає характерний для Лесі Українки конфлікт одиначки та громади. Це також становить стилістичну особливість письменниці – те, що конфлікт подано насамперед у міжособистісних стосунках через двобої «Кассандра – Гелена» та «Кассандра – Андромаха». Останньої, зокрема, стосується презирливий осуд, висловлений у завершальній репліці Кассандри з епілогу: «Не еллінка вона та й не троянка»<sup>80</sup>. А в ситуації з Геленом розкривається образ «смертельного поцілунку»<sup>81</sup>, відтак вступає до дії вищезгадана символіка поцілунків як свідчень ризику. Тому, коли «фатальність наслідків пророчого слова породжує протест оточення»<sup>82</sup>, то опосередковано цей протест через особистісний, інтимний модус вислову, через сучасну міжлюдську взаємину.

Одним з таких свідчень інтимізації конфліктів може бути епізод з лідійцями, цар яких, Ономай, зажадав руки Кассандри за допомогу після перемоги. Коли Деїфоб сповіщає її про це, то одержує у відповідь роздуми про жіночу жертвовність, що завершується специфічним висновком: «Якби схотів ти / від мене жертви крові, певне б, я / її здолала дати, але сеї – / не можу...»<sup>83</sup> (сцена 5). Та далі, передбачаючи неминучу поразку, Кассандра дає Ономаєві згоду за умови: «як голову нести, губити військо ти готов»<sup>84</sup>. Тут поєднання символів любові (згода на одруження) та смерті (готовність лідійців до загибелі як умова заручин) набирає вже химерних форм. Такою

## КОНТЕКСТ

є правда Кассандри, і Андромаха благає: «*Ой, дай мені хоч сон, хоч мрію, сестро!*»<sup>85</sup>. Проте далі, у діалозі з братом Кассандри Геленом (сцена 6), виявляється, що не сама правда визначає перебіг подій, коли на його репліку «*я з правдою борюсь*» вона відповідає: «*А Мойра, брате, невблаганна Мойра? Її ж бо воля світом всім керує*»<sup>86</sup>. Отже, справа полягає не у викритті правди, а у виявленні фатуму, а отже, у самонавіюванні, у приреченості цим фатумом.

Так, фактично, вона підтверджує звинувачення в лиховісному наврочуванні, особливо, коли стверджує в кінці сцени, що «*Мойра... кує з народів зброю світу, а я і ти – ми тільки цвяхи в зброї*»<sup>87</sup>. Однак очевидно, що і від цвяхів залежить, як діятиме ця «зброя». Відтак окреслюється приховане протиставлення «Правда – Доля (Мойра)», що ставить питання про те, як розкрита Доля через Правду, висловлену віщункою, тобто визначається трагічна провина самої віщунки – Кассандри. Саме це внутрішнє розщеплення виявляється в тому, що «Кассандра не хоче іти шляхом войовничої Пентезілеї, ні стежиною покірності Іфігенії»<sup>88</sup>. Зрештою, визначення характеру пророцтв Кассандри дала сама Леся Українка в листі до О. Кобилянської від 27 березня 1903 року, підкресливши, що героїня «*не знає, чи слова її залежать від подій чи, навпаки, події залежать від її слів*»<sup>89</sup>. На ці слова не звертали належної уваги, а тут коротко викладено те, що через півстоліття в теоретичній фізиці стали іменувати парадоксом спостерігача: сама наявність у світі суб'єкта робить об'єкт не тим, яким він був би без того, хто за ним стежить. Тому і зрозумілі висловлювання Кассандри вже самим своїм існуванням спростували б позірну нездоланність фатального перебігу подій. Саме зневіра у власних силах визначає трагічну провину, а отже – усамітнення пророчиці.

Яскравим монументом жіночого усамітнення стала постать Міріам з «Одержимої» – «жертва зі зненависті, породженої людяною любов'ю»<sup>90</sup>. Діалектика такого перетворення визначається особистою самостійністю, бо ж «вибір Міріам загинути за Месію був водночас прагненням

зберегти власну автентичність», тоді як «Месія діє у творі як сформована особистість»<sup>91</sup>. Рушійною силою стають мотиви самовизначення, самоідентифікації, пошуки власного єства (які були і в «Лісовій пісні»), що й зумовлює рішення про вчинок. Прикметним є і те, що «останнє слово Міріам про любов звернене до натовпу, що закидав її камінням»<sup>92</sup>. Пошуки шляху до себе за взірцем «сформованої особистості» Месії стають способом існування, і через свій вчинок, зовні безглуздий, Міріам здійснює своє покликання, нагадуючи юрбі слова любові. У чернетках в уста Міріам було вкладено прикметні слова: «*Тоді й за сатану пролита кров, / бо він навряд, щоб більше ненавидіє*»<sup>93</sup>. За історичними алегоріями пробивається відвертий натяк на контекст сучасних письменниці подій, де позірна абсурдність безнадійних актів індивідуального терору, здійснюваних такими характерами, як Міріам (і подібними до її безсилим прокльонів), знаходила обґрунтування і виправдання не лише як актів особистісного самоствердження, але і як стратегія далекосяжної мети пробудження людей<sup>94</sup>. Адже риторичне питання Міріам «*Хіба минає все минуле?*»<sup>95</sup>, у якому висловлено тлумачення акту Воскресіння, саме вказує на незнищенність взірців вчинків, які глибоко закорінюються в душах людей, спричинюючи, зрештою, їхнє перетворення.

Якщо самотність уже постає як шлях до загибелі, то реальну загибель демонструють ті драматичні твори, де трагічну долю поділяють подружні пари. Картина повільного помирання на чужині в «Боярині» дає нагоду виразно висловити ідею смерті як визволення та запоруки відродження. У фіналі у відповідь на стоїчний аргумент Степана («... ми несли кайдани невидимі»<sup>96</sup>) Оксана робить логічний висновок: «*Але ніхто того не зрозуміє / доки ми живі. Отже, треба вмерти*»<sup>97</sup>. Тут виявляється, ніби зовнішня схожість з Мартіаном та попередні події засвідчують глибоку відмінність обох постатей. Степан не пов'язаний з конспірацією, а мотиви його вчинків визначаються хибними уявленнями про те, чого справді потребує Оксана. Відтак він і



не здатен навіть здійснити ту обіцянку, яку давав їй у 1-му акті: «Нічого ж там чужого / у нашій хатоньці не буде ...»<sup>98</sup>. Подібно до «Блакитної троянди», тут «вихід... можливий лише у смерть»<sup>99</sup>.

Проблематику «Боярині» інакше трактовано в «Оргії», написаній під впливом читання «Ірідіона» З. Красинського й полеміки, пов'язаної з поемою «Конрад Валленрод» А. Міцкевича та з так званим «валленродізмом»<sup>100</sup> – угодовством і пристосуванством. Конфлікт радикала та тих, хто схильний до компромісу, переноситься в «Оргії» в інтимну психологічну площину: через ревності герой Антей вбиває свою жінку Неріссу за схилення перед римськими завойовниками. Можна вбачати тут також натяк на добре відому римську скульптуру (з музею в Луврі) «Галл забиває себе і свою родину». Однак це лише поверховий шар драми. Сам Антей виявляється залежним від інших жінок: мати докоряє йому, що, одружуючись на дочці рабінтанцівниці, він «дав на викуп за Нерісу / всю спадщину по батьку», натомість, коли йдеться про рідну сестру, то «на посаг нашій Евфрозині / навряд чи стягнемось»<sup>101</sup>. Таке становище сина і брата одразу ж обмежує його моральні права вказувати іншим. Тому він виявляє цілковиту залежність від Евфрозини, стаючи навколішки у відповідь на її слова: «Схили прегорде чоло!»<sup>102</sup>. Водночас йому докоряє Неріса: «Ти мене замкнеш? / Тоді вже я напевне буду знати, / Що ти мене перекупив у рабство»<sup>103</sup>. Парадоксальним чином саме римлянин виявляється оборонцем прав Неріси, коли зауважує Антеєві під час оргії: «... твоя жона так само вільна, / поки вона в гостині в Мецената»<sup>104</sup>. Не важко помітити, що ситуація тут цілком протилежна до ситуації в «Боярині», де, навпаки, саме чужинці змушують жінок сидіти «по теремах». Антей проголошує вірні слова, за якими здійснює відчайдушний чин подвійної жертви, що камуфлює справжні мотиви дії – розгубленість перед жінками. З історичного досвіду відомо, що Грецію врятували не жертви, а саме здатність до компромісу, яка дозволила навіть асимілювати останніх римських імператорів, таких, як Марк Аврелій, що пи-

сав грецькою мовою, та, зрештою, відродити державність у Візантії. Тому «історично знаходить підтвердження Неріссина концепція поширення національної культури в умовах поневолення»<sup>105</sup>. Трагедія радикалізму тут виявлена в самообмеженні за допомогою власної риторики й відмови від реальної практичної дії. Антей замикається у власних протиріччях, які ведуть його до загибелі.

Ще один варіант загибелі подружжя демонструє «Руфін і Прісцілла». Елементарна фабула провалу невдалої змови дає нагоду для докладного художнього дослідження суспільства: у республіканця Руфіна дружина Прісцілла – християнка, тому, щоб урятувати її товаришів, Руфін пропонує зібратися в себе вдома, їх викривають, ув'язнюють, страчують. Поширеність подібної сюжетної колізії в літературі про конспірацію того часу (вона присутня, зокрема, у вкрай популярній у ті роки новелі російського письменника Л. Андрєєва «Повість про сімох повішених»), засвідчуючи витлумачення християнської теми через паралелі із сучасністю, водночас становить лише нагоду для змалювання розмаїття характерів, зіткнення їх поглядів, аргументації їх вчинків. Саме про актуалізацію свідчать зміни, внесені Лесею Українкою в редакційних версіях драми. Зокрема, в остаточній редакції «причиною руйнації держави є цезарська влада, через свавілля і неспроможність якої, частково, і почало ширитись християнство»<sup>106</sup>.

Особливо цікавим, з огляду на згадане, виявляється виведення такої постаті, як «Парвус – християнин невідомого роду-племені». «Практично всі негативні характеристики образу Прісцілли з першої редакції авторка переносить на Парвуса»<sup>107</sup>, подаючи образ злого, нетерпимого, неосвіченого фанатика. Питанням є: чи не запозичила письменниця ім'я для свого персонажа в псевдоніма відомого міжнародного авантюриста А. Л. Гельфанда (1869–1924), який у ті роки перебував у Росії і брав участь у діяльності Державної думи. Є також ще одна прозора алюзія: у першому ж словесному двобої Парвуса, якого запросила до себе додому Прісцілла,

КОНТЕКСТ

з її чоловіком Руфіном, постає принесений Парвусом християнський твір проти Цельса. Проте трактат проти Цельса належить Орігену, від чиїх поглядів веде свій відлік історія народних містичних «єретичних» рухів. Відстоювання Парвусом таких поглядів пов'язує його з тим народницьким догматизмом, полеміку проти якого провадила Леся Українка. Сентенції Парвуса саме свідчать про його «партійність»: *«Вся ваша ідолянська красномовність / ... – порох, цвіль // проти писання праведників божих...»*<sup>108</sup> – типова теза про «класовість» культури, що згодом була оцінена як вульгарний соціологізм; *«іде свята війна за оборону / небесної держави, і боротись ми всі за неї мусим до загибуні»*<sup>109</sup> – слова, що провіщають фразеологію майбутніх «революційних» пісень.

Характер Прісцілли дає можливість оцінити психологічну майстерність письменниці, зокрема, у виявленні уразливості жіночого характеру. Фактично Прісцілла втрачає власну ініціативу та стає слухняною зброєю таких, як Парвус. Уже її перші слова в драмі містять промовисте зізнання: *«Якби могла промовчати – охоче / промовчала б...»*<sup>110</sup>. І хоча з її наступної репліки (*«Чого ж, мій друже, так уже боятись?»*<sup>111</sup>) може скластися враження про сміливість, насправді ж, саме страх становить підсвідому рушійну силу її вчинків. Про це можна пересвідчитися, розглянувши її репліки в кінці акту, з яких дізнаємося, зокрема, що *«сумна оселя наша, / бо в ній не чути голосків дитячих»*<sup>112</sup>, а репліка Руфіна (*«не стала / всіх шлюбних обов'язків виповняти»*<sup>113</sup>) викликає її відповідь: *«ти виявив би тільки правду, / сказавши се»*<sup>114</sup>, та продовження: *«моя душа забороняє / мені сей шлюб»*<sup>115</sup>, і навіть більше: *«не можна, друже, / нам, християнам, слухати прохань»*<sup>116</sup>. Ситуація бездітної жінки, яка поринає у вигадану систему заборон, дає підстави залишити осторонь усі фразеологічні двобої між язичницьким та християнським таборами. Окреслюється реальне психоаналітичне підґрунтя конфліктів, коли монстр Парвус оволодіває душею Прісцілли, позбавленої справжньої чоловічої уваги й турботи. За звичайним «трикут-

ником» «Парвус – Прісцілла – Руфін» увиразнено фатальну неминучість суспільного розвитку, зброєю якого стають фанатики, що руйнують нестійку рівновагу родинного затишку. Проте й Руфіна не минає фатальність підсвідомих мотивів: він іде за дружиною, не виявляючи сили спротиву нав'язаній їй чужій волі, опиняючись фактичною жертвою такого свого антагоніста, як зловісний Парвус. Дивовижним є психологічний реалізм Лесі Українки, яка за багато років до психоаналітичних концепцій зуміла напрочуд влучно виявити ті мотиви, які керують вчинками персонажів.

Таким чином, драматичні тексти Лесі Українки виразно відзначаються величезною багатозначністю сенсів, розмаїттям можливостей їх витлумачення. Насамперед слід рішучо відкинути наївні прагнення вбачати в деклараціях головних героїв, переважно радикалів і екстремістів, суспільних аутсайдерів, єдине можливе висловлення авторської інтенції. Здебільшого правда життя, відтворена в цілому тексті, спростовує ці декларації. Так, незважаючи на всю красу монологів Ричарда на захист творчої волі та натхнення, історична правда виявилася на боці тих непомітних, безіменних братчиків пуританських громад, чиї «малі справи» склали фундамент величної американської цивілізації. Попри начебто «всю правду», яку проголошує Кассандра, акцентуючи, що долю не змінити, зрозуміло, що ця правда далеко не «вся» – адже обов'язком Кассандри є також витлумачення цієї долі, донесення її власними словами, і пасивність у цьому покликанні визначає її фатальну трагічну провину. Особливо уславлено непомітну, буденну героїку в трагічній постаті адвоката Мартіана – стоїка, який сумлінно виконує свій обов'язок, втрачаючи всіх близьких, у той час, коли позірні героїчні жести Ардента залишаються виявом розпачу. Твори Лесі Українки вимагають різнопланового витлумачення, врахування тотальної складності контексту з усіма його значеннєвими тонкощами, уникання спокуси прямолінійного розуміння слів. Їм властива парадоксальність, де закладено можливості нескінченних інтерпретацій, а отже, для адекватного розуміння необхідне виявлення закладеного в них підтексту.

ІГОР ЮДКІН-РІПУН. ПІДТЕКСТИ ДРАМ ЛЕСІ УКРАЇНКИ

- <sup>1</sup> Явтушенко Н. Г. Драматургія Панаса Мирного. Жанрові особливості : автореф. дис. ... канд. філол. наук. – Х., 2008. – С. 3.
- <sup>2</sup> Див.: Кудрявцева Т. В. Арно Хольц: революція в лирике. – М. : ИМЛИ РАН, 2006. – С. 54.
- <sup>3</sup> Цит. за виданням: *Hilscher E. Gerhart Hauptmann. 3-te verarb. Auflage.* – Berlin : Nation, 1979. – S. 476.
- <sup>4</sup> Качуровський І. Променисті силуети. – К., 2008. – С. 68.
- <sup>5</sup> Там само. – С. 70.
- <sup>6</sup> Див.: Юдкін-Ріпун І. Джерела драматизму лірики Тараса Шевченка // Студії мистецтвознавчі. – 2011. – Чис. 2. – С. 13.
- <sup>7</sup> Див.: Шкунаєва І. Д. Бельгійська драма от Метерлінка до наших днів. – М. : Искусство, 1973. – С. 43.
- <sup>8</sup> *Kalinowska S.-I. Les motifs decadents dans les poemes d'Emile Verhaeren. Etude precede d'un essai sur la theorie du motif litteraire.* – Wroclaw etc. : Ossolineum, 1967. – (PAN. Oddział w Krakowie. Prace komisji historyczno-literackiej. 15). – P. 83.
- <sup>9</sup> Там само. – Р. 89.
- <sup>10</sup> Там само. – Р. 90.
- <sup>11</sup> Як відомо, працюючи над драмою, «Леся Українка активно спілкувалася із своїм дядьком О. Драгомановим, відомим психіатром» і навіть «спеціально приїжджала до дядька в санаторій для божевільних» (Демська-Будзуляк Л. Драма свободи в модернізмі. Пророчі голоси драматургії Лесі Українки. – К. : Академвидав, 2009. – С. 97.)
- <sup>12</sup> Малютіна Н. П. Українська драматургія кінця XIX – початку XX ст. – К. : Академвидав, 2010. – С. 102.
- <sup>13</sup> Недаремно ж упродовж самого лише першого акту персонажі згадують не лише Ібсена та Золя, до яких безпосередньо відсилають події драми, але й Данте, Робесп'єра, Жанну д'Арк.
- <sup>14</sup> Демська-Будзуляк, Л. Драма свободи... – С. 103. Тут відчутне віддуння відомого афоризму Ф. Ніцше «По той бік добра і зла», 4, 146: «І якщо ти надто довго вдивляєшся в безодню, то безодня також вдивляється в тебе».
- <sup>15</sup> Леся Українка. Зібрання творів : у 12 т. – К. : Наукова думка, 1976. – Т. 3. – С. 14.
- <sup>16</sup> Там само. – С. 15.
- <sup>17</sup> Він був розвинений, зокрема, у театрі М. Метерлінка, але ж «Блакитного птаха» бельгієць написав через півтора десятиліття після твору Лесі Українки!
- <sup>18</sup> Леся Українка. Зібрання творів : у 12 т. – Т. 3. – С. 29.
- <sup>19</sup> Там само.
- <sup>20</sup> Квітка-Основ'яненко Г. Ф. Зібрання творів : у 7 т. – К. : Наукова думка, 1979. – Т. 2. – С. 215.
- <sup>21</sup> Там само. – С. 206.
- <sup>22</sup> Леся Українка. Зібрання творів : у 12 т. – Т. 3. – С. 53.
- <sup>23</sup> Гуменюк В. Шлях до «Одержимої». Творче становлення Лесі Українки – драматурга. – Сімф. : Таврія, 2002. – С. 98.
- <sup>24</sup> Леся Українка. Зібрання творів : у 12 т. – Т. 3. – С. 65.
- <sup>25</sup> Там само. – С. 74.
- <sup>26</sup> Див.: Юдкін-Ріпун І. М. Фразеологія драми у висвітленні когнітивної лінгвістики // Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Капріпенка-Карого. – 2009. – Вип. 4–5. – С. 292.
- <sup>27</sup> Леся Українка. Зібрання творів : у 12 т. – Т. 3. – С. 113.
- <sup>28</sup> Там само. – С. 117.
- <sup>29</sup> Там само. – С. 119.
- <sup>30</sup> Там само. – С. 120.
- <sup>31</sup> Гуменюк В. Шлях... – С. 121.
- <sup>32</sup> Кочерга С. Генеза драматичного діалогу Лесі Українки «Айша та Мохамед» / Художній світ Лесі Українки – драматурга. – Сімф. : Таврія, 2004. – С. 8.
- <sup>33</sup> Кузьма О. Ю. Екзистенціальна модель світу в драматургії Лесі Українки : автореф. дис. ... канд. філол. наук. – Івано-Франківськ, 2009. – С. 14.
- <sup>34</sup> Малютіна Н. П. Українська драматургія... – С. 158.
- <sup>35</sup> Скупейко Л. Міфопоетика «Лісової пісні» Лесі Українки. – К. : Фенікс, 2006. – С. 56.
- <sup>36</sup> Леся Українка. Зібрання творів : у 12 т. – К. : Наукова думка, 1976. – Т. 5. – С. 215.
- <sup>37</sup> Там само. – С. 248.
- <sup>38</sup> Там само. – С. 249.
- <sup>39</sup> Там само. – С. 250.
- <sup>40</sup> Скупейко Л. Міфопоетика... – С. 97.
- <sup>41</sup> Леся Українка. Зібрання творів : у 12 т. – Т. 5. – С. 251.
- <sup>42</sup> Там само. – С. 259.
- <sup>43</sup> Там само. – С. 269.
- <sup>44</sup> Скупейко Л. Міфопоетика... – С. 186.
- <sup>45</sup> Там само. – С. 213.
- <sup>46</sup> Леся Українка. Зібрання творів : у 12 т. – Т. 5. – С. 284.
- <sup>47</sup> Там само. – С. 247.
- <sup>48</sup> Там само. – С. 271.
- <sup>49</sup> Там само. – С. 292.
- <sup>50</sup> Скупейко Л. Міфопоетика... – С. 212.
- <sup>51</sup> Леся Українка. Зібрання творів : у 12 т. – Т. 3. – С. 258–259.
- <sup>52</sup> Там само. – С. 253.
- <sup>53</sup> Там само. – С. 259.
- <sup>54</sup> Демська-Будзуляк Л. Драма свободи... – С. 132.
- <sup>55</sup> Хороб С. Українська модерна драма кінця XIX – початку XX ст. (неоромантизм, символізм, експресіонізм). – Івано-Франківськ : Плай, 2002. – С. 43.
- <sup>56</sup> Ставицький О. Леся Українка. – К. : Дніпро, 1970. – С. 84.
- <sup>57</sup> Леся Українка. Зібрання творів : у 12 т. – Т. 5. – С. 79.
- <sup>58</sup> Там само. – С. 102.
- <sup>59</sup> Навіть більше, дослідник цієї ідеологеми обґрунтовує висновок: «Доки існували Сполучені Штати, було і сподівання, що народи Старого Світу зможуть порятуватися самі від себе. Американська мрія стала частиною культурної традиції Європи» (Чайнард Дж. Американська мрія / Літературна

## КОНТЕКСТ

история Соединенных Штатов Америки. – М. : Прогресс, 1977. – Т. 1. – С. 268).

<sup>60</sup> *Леся Українка*. Зібрання творів : у 12 т. – Т. 5. – С. 109.

<sup>61</sup> *Демська-Будзуляк Л.* Драма свободи... – С. 166.

<sup>62</sup> *Кочерга С.* Культурософія Лесі Українки. Семіотичний аналіз текстів. – Луцьк : Твердиня, 2010. – С. 319.

<sup>63</sup> *Леся Українка*. Зібрання творів : у 12 т. – К. : Наукова думка, 1977. – Т. 6. – С. 115.

<sup>64</sup> Там само. – С. 116.

<sup>65</sup> Там само. – С. 122.

<sup>66</sup> Там само. – С. 102

<sup>67</sup> Там само. – С. 103–104.

<sup>68</sup> Там само. – С. 156–157.

<sup>69</sup> *Малютіна Н. П.* Українська драматургія... – С. 142.

<sup>70</sup> *Кочерга С.* Культурософія ... – С. 608.

<sup>71</sup> *Качуровський І.* Променисті силъвети. – С. 73.

<sup>72</sup> *Леся Українка*. Зібрання творів : у 12 т. – Т. 6. – С. 25.

<sup>73</sup> Там само. – С. 27.

<sup>74</sup> Там само. – С. 39.

<sup>75</sup> Там само. – С. 40.

<sup>76</sup> Там само. – С. 67.

<sup>77</sup> *Демська-Будзуляк Л.* Драма свободи... – С. 140.

<sup>78</sup> *Гозенпуд А.* Поетичний театр (драматичні твори Лесі Українки). – К. : Мистецтво, 1947. – С. 128.

<sup>79</sup> *Леся Українка*. Зібрання творів : у 12 т. – К. : Наукова думка, 1975. – Т. 1. – С. 169–170.

<sup>80</sup> *Леся Українка*. Зібрання творів : у 12 т. – К. : Наукова думка, 1976. – Т. 4. – С. 97.

<sup>81</sup> *Малютіна Н. П.* Українська драматургія... – С. 126.

<sup>82</sup> Там само. – С. 128.

<sup>83</sup> *Леся Українка*. Зібрання творів : у 12 т. – Т. 4. – С. 44.

<sup>84</sup> Там само. – С. 51.

<sup>85</sup> Там само. – С. 56.

<sup>86</sup> Там само. – С. 60.

<sup>87</sup> Там само. – С. 65.

<sup>88</sup> *Кочерга С.* Культурософія... – С. 489.

<sup>89</sup> *Леся Українка*. Зібрання творів : у 12 т. – К. : Наукова думка, 1979. – Т. 12. – С. 55.

<sup>90</sup> *Гуменюк В.* Шлях... – С. 167.

<sup>91</sup> *Кузьма О. Ю.* Екзистенціальна модель світу в драматургії Лесі Українки : автореф. дис. ... канд. філол. наук. – Івано-Франківськ, 2009. – С. 13.

<sup>92</sup> *Багацька Н. А.* Християнські мотиви та образи в драматургії Лесі Українки (морально-ціннісні аспекти) : автореф. дис. ... канд. філол. наук. – К., 2000. – С. 6.

<sup>93</sup> *Мірошниченко Л.* Над рукописами Лесі Українки. Нариси з психології творчості та текстології. – К., 2001. – (НАН України. Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка.) – С. 71.

<sup>94</sup> Можна згадати і про безпосередні «моделі» для узагальненого «портрету» Міріам, наприклад, про засуджену до страти, заміненої довічним ув'язненням, Софію Присецьку – матір майбутнього академіка Богомольця, яка заповідала синові «Кобзар» Т. Шевченка, збережений нею у Сибіру на каторзі.

<sup>95</sup> *Леся Українка*. Зібрання творів : у 12 т. – Т. 3. – С. 146.

<sup>96</sup> *Леся Українка*. Бояриня. Драматична поема. – К. : Богдана, 2006. – С. 78.

<sup>97</sup> Там само.

<sup>98</sup> Там само. – С. 20.

<sup>99</sup> *Демська-Будзуляк Л.* Драма свободи... – С. 151.

<sup>100</sup> *Кочерга С.* Культурософія... – С. 154.

<sup>101</sup> *Леся Українка*. Зібрання творів : у 12 т. – Т. 6. – С. 170.

<sup>102</sup> Там само. – С. 174.

<sup>103</sup> Там само. – С. 197.

<sup>104</sup> Там само. – С. 211.

<sup>105</sup> *Кочерга С.* Культурософія... – С. 155.

<sup>106</sup> *Гаджилова Г. О.* Драма Лесі Українки «Руфін і Прісцилла»: проблематика, поетика, становлення тексту : автореф. дис. ... канд. філол. наук. – К., 2001. – С. 6–7.

<sup>107</sup> Там само. – С. 11.

<sup>108</sup> *Леся Українка*. Зібрання творів : у 12 т. – Т. 4. – С. 113.

<sup>109</sup> Там само. – С. 112.

<sup>110</sup> Там само. – С. 108.

<sup>111</sup> Там само. – С. 109.

<sup>112</sup> Там само. – С. 149.

<sup>113</sup> Там само. – С. 146.

<sup>114</sup> Там само. – С. 146.

<sup>115</sup> Там само. – С. 149.

<sup>116</sup> Там само. – С. 150.

## РЕЗЮМЕ / SUMMARY

У драмах Лесі Українки за провідними сюжетними лініями наявні відмінні можливості витлумачення. Користуючись ідіоматикою декадансу, поетеса не лише залишається цілком самостійною і випереджає своїми художніми відкриттями розвиток європейської гуманітарної думки. Трагічна домінанта виявляється в перетлумаченні теми меланхолії через відмову від сміху (так звана агеластика). Мотиви самотництва («Адвокат Мартіан»), розвиваються в нову версію стоїцизму, суголосну майбутнім драмам екзистенціалістів. У «Кассандрі» Леся Українка перетлумачує проблематику самотництва та фаталізму таким чином, що відкриває парадокс спостерігача, випереджаючи філософську думку



ГОР ЮДКІН-РІПУН. ПІДТЕКСТИ ДРАМ ЛЕСИ УКРАЇНКИ

XX ст.. Нездоланна сила створених людською уявою фантомів, що підкоряють собі людину, відкрита в театральному дебюті – «Блакитній троянді» – за десять років до «Блакитного птаха» М. Метерлінка. Центрального місця здобуває мотив загибелі як переродження і воскресіння, докладно розроблений у «Лісовій пісні». Ідея визволення через смерть у «Боярині» постає як переосмислення теми подвійного самогубства в ключі викриття деспотизму. Утвердження доцільності жертви подається через проблему визволення в «Одержимій». Принципово новим у світовій традиції стало психоаналітичне тлумачення образу Дон Жуана («Камінний господар»). У суспільному підземеллі («У катакомбах») розкривається визрівання рушійних сил історії.

*Ключові слова:* меланхолія, смерть, воскресіння, самогубство, перетворення, мартиролог, самітництво, фаталізм.

In Lesya Ukrainka's dramas variable interpretations of the plot are possible. While applying the decadent idioms the authoress remained perfectly autonomous and went ahead of the European humanitarian thought with her artistic discoveries' advancement. Tragic dominance reveals itself in reconsidering the theme of melancholy as the refusal from laugh (the so called agelasticism). The motifs of solitude («The Lawyer Martian») were developed in a new version of stoicism that becomes a foreboding of future existentialist drama. In «Cassandra» the problems of solitude and fatalism are reconsidered in such a manner that the paradox of observer becomes discovered that belongs to themes of the philosophical discussions of the XX century. The invincible power of phantoms created with human imagination and violating the person that has created them is presented in «The Blue Rose» written a decade before M. Maeterlinck's «The Blue Bird». The motif of death as transfiguration and resurrection is developed in details in «The Forest Song» and gains the central place. The idea of the liberation through death in «The Boyarynia» gives a pretext for the reconsideration of the double suicide as the protest against despotism. The expediency of a victim is substantiated with the ideas of liberation in «The Mad Girl». The psychoanalytic interpretation of the image of Don Juan («The Stony Host») has become principal novelty in the world literature. In the social underground «In the Catacombs» the growth and ripening of the history's moving forces is artistically explored.

*Keywords:* melancholy, death, resurrection, suicide, transfiguration, martyr, solitude, fatalism.

В драмах Леси Українки налічни можливості різних інтерпретацій смислових шарах. Трагическа домінанта проявляється в специфічному відмові від сміха (так називаемої агеластики). Пользуюсь ідиоматикою декаданса, поетеса остається вповне самостоятельною і опережає своїми художественними відкриттями розвиток європейської гуманитарної мислі. Мотиви одиночества («Адвокат Мартиан») розвиваються в нову версію стоїцизма, созвучную будущим екзистенціалістским драмам. В «Кассандре» Леся Українка истолковывает проблемы фаталізма и одиночества таким образом, что приходит к открытию парадокса наблюдателя, опережая философскую мысль XX века. Неодолима власть созданных людским воображением фантомов, подчиняющих себе человека, открыта в театральном дебюте – «Голубой розе», за десятилетие до «Синей птицы» М. Метерлінка. Центральное место занимает мотив смерти как преображения и воскресения, подробно разработанный в «Лесной песне». Ідея освобождения через смерть в «Боярыне» предстает как переосмысление двойного самоубийства в ключе разоблачения деспотизма. Обоснование целесообразности жертвы дается через проблему освобождения в «Одержимой». Принципиально новым в мировой традиции стало психоаналитическое истолкование образа Дон Жуана («Каменный хозяин»). В социальном подполье («В катакомбах») раскрывается вызревание движущих сил истории.

*Ключевые слова:* меланхолія, смерть, воскресение, самоубийство, преображение, мартиролог, одиночество, фаталізм.