

“ОДЕРЖИМА” ЛЕСІ УКРАЇНКИ КРИЗЬ ПРИЗМУ ТЕОРІЇ ЕКСПРЕСІОНІЗМУ

Авторка статті прагне розширити стильову парадигму творчості Лесі Українки, умотивувавши наявність експресіоністичного складника на основі аналізу драматичної поеми “Одержима” і, таким чином, поповнити національні інгредієнти світового літературного експресіонізму українським компонентом, змістивши хронологічні межі.

Ключові слова: експресіонізм, моральний максималізм, екстаз, криза, розпач, ірраціоналізм, фанатизм, динамічність, Леся Українка.

Halyna Yastrubestka. Lesia Ukrayinka's “The Obsessed” and the expressionism theory

The paper analyses the expressionist components of the verse drama “The Obsessed”, thereby expanding the stylistic paradigm of Lesia Ukrayinka's oeuvre and enriching the tradition of literary expressionism with the Ukrainian dimension.

Key words: expressionism, moral maximalism, ecstasy, crisis, despair, irrationalism, fanaticism, dynamism, Lesia Ukrayinka.

Коли понад чотири роки тому терміном “експресіонізм” було сигніфіковано “Одержиму” Лесі Українки, це викликало неочікувано надто бурхливу реакцію (ідеться про Міжнародну наукову конференцію “Леся Українка і європейська культура”, що відбувалась у м. Луцьку 14-16 вересня 2006 р., зокрема про доповідь “Одержима” Лесі Українки кризь призму теорії експресіонізму”).

Причина такого спротиву, вочевидь, у силі стереотипів. Якщо за автором із чиєїсь легкої руки (або й із волі самого письменника) закріпилась певна стильова “репутація”, то змінити напрям літературознавчої думки не так і просто, навіть коли в дослідницькій парадигмі існують поодинокі спостереження, що не узгоджуються із загальноприйнятими. Ще 1922 року Д. Донцов у статті “Поетка українського Рисорджименто” зауважив, що Леся Українка проклала шлях “тому “Entsubstantivierung” (десубстантивуванню. – Г. Я.) поетичної мови, яку кладуть в голову своєї творчості молоді німецькі експресіоністи” [6, 91]. Критик одним із перших, незважаючи на свою ідеологічну заангажованість, виокремив суттєві ознаки естетики Лесі Українки, які згодом повторили й далі в різних формах повторюють дослідники. До таких ознак належать передовсім ірраціоналізм, моральний максималізм, автобіографізм.

Пізніше термін “експресіонізм” щодо творчості Лесі Українки прозвучить в оцінці Юрієм Шерехом постановки “Одержимої”, здійсненої 1943 року в Літературно-мистецькому клубі у Львові: “Ми ладні вітати, коли дія “Одержимої” відбувається не в оформленні, вказаному авторкою, а на умовно-експресіоністичному настроєвому тлі... це полегшує завдання режисера й актора” [цит. за: 4, 178].

Із цього твердження виокремимо дві тези: 1) експресіоністичне тлумачення сценічного простору драматичної поеми; 2) невідповідність (на думку критика) режисерського прочитання запропонованому Лесею Українкою оформленню дії “Одержимої”. З'являється дилема: або Юрій Шерех “не бачить” експресіоністичного ферменту в естетиці твору, або режисура цілковито самодіяльно-експериментальна.



Мета цієї статті – аргументувати правомірність (і максимальну результативність) експресіоністичних критеріїв для найповнішого охоплення змістів “Одержимої”, а також для встановлення естетичної справедливості щодо українського літературного експресіонізму та його місця й ролі в історії європейської літератури. Адже дата створення (1901 рік) і художня цінність драматичної поеми Лесі Українки ставлять її перед енциклопедично визнаними творами драматургів-експресіоністів Г. Кайзера, Ф. Верфеля, Е. Толлера, В. Газенклевера, з іменами яких в історії напрямів і стилів пов’язують появу експресіонізму і твори котрих прийнято вважати експресіоністичним драматургічним каноном. “В “Одержимій” Леся Українка виходить на принципово новий рівень не лише власної драматургічної майстерності, а й загалом розвитку європейської драми ХХ століття, *випереджаючи новації багатьох пізніших авторів*” (курсив мій. – Г. Я.) [4, 169].

У завдання статті не входить полеміка з дослідниками, зокрема сучасними, з приводу неоромантичного статусу творів Лесі Українки й того факту, що стильова самоідентифікація – не остаточний естетичний присуд і не єдино можливий кут зору, навіть якщо врахувати глибину й широту обізнаності письменниці з європейськими мистецькими процесами і здобутками. Така полеміка не має підґрунтя найперше тому, що, як і все талановите, а то більше геніальне, творча концепція Лесі Українки загалом і окремих творів зокрема не можуть бути одновимірними. Романтичні, неоромантичні, реалістичні, символістичні, імпресіоністичні тенденції – загальноновизнана стильова парадигма творчості Лесі Українки (поетичної, прозової, драматургічної).

Рецепція її доробку, дискусія щодо визначення неоромантизму, його місця, змісту, формальних ознак і можливостей взаємодії з іншими естетиками подана у працях Т. Гундорової, В. Агеєвої, Романа В. Кухаря, В. Гуменюка. Окремо й докладно розглядають це питання Л. Демська-Будзуляк, Л. Скупейко. Чи не кожний дослідник, особливо в жанрі монографії, включає у свою книжку систему оцінок та аналізує зміст тлумачень своїх попередників із приводу посталої наукової проблеми.

У нашому випадку це проблема стильової ідентифікації, яка сьогодні досить аргументовано розроблена. Випущено, як на мою думку, один суттєвий стильовий складник художнього світу Лесі Українки – експресіоністичний. Точніше кажучи, випущено власне термін, бо дослідницька парадигма “Одержимої” із самого початку освоєння феномену письменниці позначена апелятивами до експресіонізму: “надмірний індивідуалізм” (Б. Якубський); “розпука і захват” як ґрунт “Одержимої” (М. Євшан); особистісне начало, яке сягає рівня “тотального автобіографізму” (Л. Скупейко, А. Гозенпуд); особлива роль світлотіней, “світляні контрасти” (Д. Донцов, О. Шпильова); “монументальна масштабність проблем” (В. Гуменюк); “фанатична відданість”, надрич (Юрій Шерех); “моральний максималізм” (І. Бетко); “граничний лаконізм” (В. Гуменюк); “максималістська пристрась” (І. Дзюба); “мотив свободи і несвободи у Лесі Українки звучить у найширшому реєстрі” (І. Дзюба); “точиться боротьба двох рівносильних свобод” (Л. Демська-Будзуляк). Найбільшу кількість експресіоністичних апелятивів містить дослідження О. Забужко: “межова ситуація” (“ніч “Одержимої”); “трагічний бунт Психеї /Лесі Українки/ Міріам проти самої серцевини християнської чуттєвості – проти всепрощення на ґрунті синівського й дочірнього послууху волі Бога-Отця” [7, 87]; “богоборство”, пороговий “орфічний” досвід духовного переродження; внутрішня трансформа героїні внаслідок її “ініціації смертю” (це не про Міріам, а про Леся Українку. –

Г. Я.) [7, 96]; духовна криза; проблема людської самотності перед лицем смерті; контекст двох онтологічних екстремумів (кохання і смерті); досвід проживання смерті, естетика смерті, екстатичний гін-до-смерті (про Лесю Українку); система вартостей Лесі Українки як “життєсмертний” масштаб пристрастей і почувань”, “ціннісний максималізм” [див.: 7, 146-147].

Окремо варто згадати про надзвичайно високу емоційну напругу “Одержимої”. Це той рівень екзистенції тексту, котрий стосується, якщо переходити на фізичні кваліфікативи, квантових полів (енергетично-вібраційна, “промінна”, світлова характеристика).

“Одержима”, можна припустити, має синергетичну природу, пропонує квантово-релятивну картину художньої дійсності, виходячи з її потужної світлоенергії. “Термін “синергетика” вказує на узгоджену дію енергетичних потоків, впливів” [12, 24]. Синергетика – “наука, що вивчає загальні закономірності, які є основою відкритих самоорганізованих систем” [9, 396].

“Щоб наочніше показати, наскільки несподівані зв’язки, що їх встановлює синергетика між явищами, на перший погляд вочевидь різнорідними, поставимо перед собою кілька питань.

Чи є щось спільне між:

а) течією рідини і людським мисленням або між тим і другим і роботою серця;

б) процесом теплопередачі і творенням художнього тексту;

в) явищем конвекції у воді і феноменом культури <...>

<...> Мабуть, ще півстоліття тому найбуйніша уява не могла б тут знайти якогось хоча б віддаленого зв’язку.

Зараз ми такий зв’язок бачимо, і це сталося перш за все тому, що вдалося виробити систему надзвичайно загальних і разом з тим досить чітко окреслених понять, які здатні охопити те спільне у глибинному механізмі явищ світу, яке існує попри наявну різницю їхніх зовнішніх проявів.

Центральним поняттям, яке об’єднує перелічені явища, є поняття самоорганізації, тобто підвищення структурованості, впорядкованості системи і водночас збагачення її поведінки, можливих реакцій на зовнішні впливи” [12, 29-30].

Розлогість цитати виправдана аналогією, яку варто провести між процесами, що відбуваються в так званому реальному світі й у сфері творчості, то більше, що автор висловленої думки – учений міжнародного масштабу, фізик-теоретик, культуролог, націолог, а в експресіоністичній творчості діє принцип максималізму на всіх рівнях цієї естетичної структури. Відповідно, і вплив зовнішніх чинників, і реакція внутрішніх вузлових точок творчої субстанції доведена до оптимального, критичного стану вияву. Під час контакту свідомості автора, яка перебуває в пункті емоційно-почуттєвого максималізму, зі світом, котрий завдяки емоційному обвалу у свідомості відкривається до дна, до “самості” речей, відбувається біфуркація, міняється режим енергопередачі від звичайного до конвекції. У випадку творення художнього тексту конвекційний потік – потік творчої енергії. Циркулювання цих потоків завдяки “теплу” експресіоністичної свідомості стає дуже інтенсивним і приводить до виникнення “комірок Бонара” – естетичних утворень зі властивостями самоорганізації – художніх текстів експресіоністичної природи.

Будь-який талановитий твір наділений такими рисами, але той, що або імпліцитно, або виражено експресіоністичний, особливо яскраво їх демонструє. То більше, коли вступає в дію ще один зовнішній чинник – свідомість реципієнта.

“При належній інтерпретації результатів синергетики ми можемо розглядати **виникнення сенсу** як виникнення нової якості системи, або, інакше кажучи, як **самопородження сенсу**” (Герман Гакен) [цит. за: 12, 29].

Відчитування смислів тексту, особливо тексту неміметичного, яким є експресіоністична художня структура, – справа непростя. Текст вимагає адекватного собі реципієнта. Я. Поліщук говорить про читача-індивідуальність, читача-особистість, читача-суверена, “який по-справжньому оцінив би можливості рецепції творів Лесі Українки як **відкритого**, багатозначного, нескінченного процесу, того “імпліцитного читача” (В. Ізер), завдяки якому, власне, літературний текст і стає артефактом” [10, 287].

“Прочитати” “гностичні сліди” (О. Забужко) “Одержимої” Лесі Українки може той, хто знає зміст “Євангелія Істини”, “Євангелія Філіпа”, “Євангелія Фоми”. Зрозуміти можливість гнозису (внутрішнього одкровення), увійти в його енергетичне поле може той, для кого такі речі – не словесна еквілібристика. Одна з основних ідей автора “Євангелія Філіпа” – це думка про те, що люди, котрі володіють внутрішнім знанням істини, “такі, які вони із самого початку”; ці вибрані творять інших істинних людей. Чи не нагадує ця гностична теза експресіоністичні постулати про справжню людину, природну, не розкряяну, не розкритичену, не понівечену технократичною цивілізацією? Очевидно, сліди гностицизму варто шукати не тільки в “Одержимій”, а й в експресіонізмі, і в екзистенціалізмі, бо “досконалість людини для автора Євангелія Філіпа позбавлена моральних характеристик: досконала людина – це та, котра буде уряджена в шати довершеного світла й сама стане світлом. Але, ставши світлом, людина перестає бути особистістю. У цьому вченні *надмірний індивідуалізм* (курсив мій. – Г. Я.), виражений у зверненні до внутрішнього світу ізольованої людини, поєднувався з фантастичним стремлінням подолати ізольованість таким самим крайнім способом поєднання людського духа з універсальною божественною духовною сутністю” [11, 154]. Цілком імовірно, що Міріам як особистість із усвідомленою “іскрою Божою” (М. Екгарт), із компонентою пневми у своїй сутності впадає в розпач, наштовхуючись на стіну несприйняття її Христом як утіленням “плоду знання про Отця” (за Євангелієм Істини), Слова Отця, тобто від неможливості здолати бар’єр між нею і верховним, абсолютним божеством із якихось причин, можливо, через гординю. Цей конфлікт виявляє себе й на рівні функціональних полів мови (крайні вияви “виладуваності”, емоційної й лексичної врівноваженості та емфатичності, конотативності), і на енергетично-структуровальній функції світла (я би сказала, що тут не контрастують світло і темрява, тут зіткнулися дві світлоносні субстанції з дещо відмінними енергоджерелами). У трактуваннях літературознавців семантика конфлікту постає як християнська покірливість і войовнича активність (Д. Донцов); два типи волі – воля розуму і воля фанатичної відданості одній ідеї (Ю. Шерех); “колізія духовної свободи (Месія: свобода в любові до людини) і несвобода (Міріам: підвладність абсолюту пристрасті)” [5, 16]; боротьба двох рівносильних свобод (Л. Демська-Будзуляк); “ситуація зіткнення світоглядів Міріам та Месії прочитується не лише як зіткнення чоловічого і жіночого, а й культурних площин Старого та Нового Завітів” [14, 80-81]. Л. Скупейко драматичну колізію “Одержимої” розуміє як суперечність між носієм, або символом, вищої свідомості як знання й відання чогось іншого, крім відомого сьогодні й тепер, рівнозначної самотності у світі, і доквіллям, що його оточує [13, 174].

Внутрішня драма Міріам визначається як “драма божественності й людяності” (Л. Скупейко).

Наведені формулювання виявляють ту амплітуду ідейних коливань, котра може бути артикульована як експресіоністична глобалізація. Усе в “Одержимій”,

починаючи з обраного сюжету й закінчуючи силою та змістом ліризму, сягає апогею – трагізму, що, “освітлений кризь призму релігійно-християнського досвіду, *набуває вселенських розмірів і постає як феномен* (курсив мій. – Г. Я.) незавершеності духовного й культурного розвитку людства загалом” [13, 177]. Експресіоністичний масштаб проблематики кризь експресіоністичну призму одержимості, фатуму, міфо-ритуальності, “надмірного індивідуалізму”, реінкарнованого в архетипну колективну свідомість, – усе це постало з експресіоністичного ситуативного контексту з відповідною естетичною мораллю й експресіоністичним етичним кодексом: криза свідомості, уже згадуваний орфічний досвід, надмір болю, безвихідь, моральний максималізм – усе знаходить підтвердження в листах авторки, і то без жодної афектації й пози. Часто повторювані слова Лесі Українки про те, що вона з того всього створила драму, про “страшний фатум”, який “змінює діла в слова”, – це класичний експресіоністичний “зачин” твору, свідчення того, що слово виступає як самостійна одвічна сутність, – слово, що постало із самого початку.

Експресіонізм “Одержимої” Лесі Українки починається з назви. “Заголовок п’єси відрізняється від заголовка наукового трактату, роману, новели і будь-чого тим, що він надзвичайно чутливий” [8, 208]. Як ключ до інтерпретації (У. Еко), первинний ідейно-смысловий сигнал (А. Нямцу), компонент, що довершує твір (В. Мержвинський), заголовок “Одержима” – експресіоністичний першоімпульс, що його посиляє читачеві твір Лесі Українки. Одержимість як стан, одержимість як образ із супровідними больовими, “життєсмертними” конотаціями, як переживання і проживання себе і світу, зведене до рангу психоемоційного й морально-етичного досвіду людства, стає провідним структурувальним принципом, котрий задає естетичну тональність твору. Можна припустити, що саме завдяки одержимості створюється така різниця “температур” у тексті – так званий “керівний параметр”, який, сягнувши критичного значення (кульмінаційний момент), викликає експресіоністичну “біфуркацію” – зміну режиму енергопотоків. Одержимість абсолютизується й абстрагується, здобуваючись на естетичну суверенність. “Енергетична мотивація волі”, “відповідність стилю і світогляду”, “повний брак об’єктивності”, “інші оперували переважно ідеями і поняттями, з якими лучаться звичайно певні емоції, певні переживання душі; Леся Українка малювала нам с а м і с і п е р е ж и в а н н я. Не те, як вони виявлялися в словах і поступках показує вона нам, лише суґерує читачеві стани душі на межі між свідомим і підсвідомим; не втискає своїх ідей в вузькі рамки трафаретних і ясних понять, лише спускається в ті рембрандтівські темності, де формуються контури почувань і родяться містичні суті речей... суґерує вона нам лише її (емоції. – Г. Я.) *рід і ступінь*” (курсив мій. – Г. Я.) [6, 84]. Д. Донцов характеризував поезію. Щодо “Одержимої” такі спостереження правдиві теж, бо цей твір авторка природно включала до поетичної збірки “Відгуки”, демонструючи їхню внутрішню спорідненість.

Твердження теоретика експресіонізму К. Едшміда, що експресіоністи пишуть не про тих, хто страждає, а самі страждання, уже стало надбанням не лише апологетів експресіонізму.

Одержимість і велика ідея – поняття одного емоційно-психологічного ряду. Міріам, як висловився І. Дзюба, адепт великої ідеї. Христос – також. У Міріам – ідея врятувати Ісуса. В Ісуса – урятувати людство. Христову ідею, очевидно, перейняли експресіоністи, трансформували її на ідеалістичний утопічний лад. “Експресіоністичний проект оновлення людини ввібрав античну ідею катарсису, соціальні, апокаліптичні й універсалістські візії християнства, а також просвітницьку концепцію, яка саме перебувала в глибокій кризі і з якою експресіонізм вів полеміку” [2, 133].

Одержимість сублімує ітеративність експресіоністичних апелятивів у драматичній поемі Лесі Українки (крику, надриву, максималізму, духовної кризи, болю, муки). Міріам – трагічна, розірвана особистість. Розірваність експресіоністичної віри (“між інвестицією в Бога й інвестицією в людину, хоч по суті, одне не заперечує іншого” [1, 87]), про яку говорить Т. Гаврилів, в “Одержимій” дещо видозмінена: це віра любові. Любов – один зі змістових складників одержимості поруч із ненавистю, поруч з іншими моральними й почуттєвими імперативами: “... мов на жар пекучий, наступати я буду на слова твої огністі, – сліди мої од них криваві будуть” [15, 130]; “ніколи не скінчиться темна туга і вічно буде жаль палити серце” [15, 140]; душа “чорніша, ніж хата-пустка, що після пожежі чорніє порожнею” [15, 131]; “Ви – сонне кодрло! Світло опівночі не будить вас. Вам заграва кривава очей лінивих не здола розплющить?” [15, 138]. Власне, монолог Міріам – цілісний екстатичний потік, очищений від історичного й соціального компонента; це спроба налагодити перервану трансцендентну розмову. Через багато років після Лесі Українки таку спробу зробить В. Стус, засвідчивши, по-перше, негасиму потребу у знанні божественного слова й дотику до божественної сутності, по-друге, неперервність експресіоністичної традиції (яка сьогодні оприявлена у книжці “Кайфологія” одного з наймолодших репрезентантів української поезії Павла Коробчука).

Ірраціоналізм як джерело і принцип (“постулят самовистарчальності ірраціональної волі” (Д. Донцов)), відсутність філістерської логіки, бунт проти розуму (“її страждання не має й не може мати жодного сенсу, жодного обґрунтування чи пояснення” (Л. Скупейко)), “віра в таємничу єдність, тожсамість усього існуючого”, “енерґетична мотивація волі” (Д. Донцов) – антиномічні блоки (крик-безслов’я, видючість-сліпота, віра-розпач, кров-вода, страждання-спокій) – усі ці структурні елементи забезпечують зовнішню і внутрішню динаміку твору.

Хрестоматійна істина: драма – то водночас основа театрального мистецтва й один із літературних родів. Існує також драма для читання, де розрахунок робиться не на сценічне втілення. “Одержима” Лесі Українки – твір сценічний чи для читання? Дослідницька парадигма свідчить про перевагу останнього. Цьому сприяє факт жанрової дифузії (“інтелектуальна драма”, “драматичний етюд”, “драматична поема”).

“Театральна” призма зумовлює акцентацію на сценічних параметрах твору (організація простору, зміст, кольорова, світлова палітра) – наскільки ці характеристики відповідають емоційно-психологічному потенціалу (одержимості) Міріам як об’єктивованої експресіоністичної свідомості, тобто який стосунок до сценічних трансформацій, здійснених на початку модерністичної епохи, має заданий Лесею Українкою драматургічний ландшафт?

Для поважної аргументації наведемо розлогу цитату з М. Гнатишака: “...Радикальне бурення старих цінностей, повне зірвання з мистецькими традиціями натуралізму та найближчої його консеквенції: новоромантизму. Звернено бачну увагу на чисто духову сторінку драматичного твору, відкинено сценічний перепих і ансамблюву зіграність театру передвоєнного, до голосу прийшов знова актор-декламатор, в новому, цілком відмінному середовищі. Повстав експресіоністичний театр. Зміна тикалася в першу чергу сцени. Відкинено декорації як елемент, що забавляє око та відвертає увагу від актора” [3, 267], було витворено “... теоретичні закони цілком безбарвної, немальованої, виключно архітектонічної сцени, зложеної з котар, сходів, тяжких квадратів, по яких перебігають комбіновані снопи рефлексорового світла.

У таке середовище поставили експресіоністи своїх акторів – патетичних декламаторів модерного типу...” [3, 268].

Ремарки “Одержимої” виказують аскетичний простір, на якому розгортається драма:

“Берег понад озером Гадаринським. Далеко на горизонті ледве мріють човни коло берега і чорніє люд, що хмарою заліг далекий берег” [15, 126] (світла смуга озера і темна – люду й човнів).

Міріам, “одержима духом”, в глибокій тузі блукає поміж камінням понад берегом, далі зіходить на шпиль скелі і дивиться не на берег, а в глибину пустелі, вона бачить там когось удалини” [15, 126] (камінь, шпиль скелі як алегорія концентрованого болю і безмежний безживний простір).

“Гефсіманський сад. Дванадцять учеників сплять непробудним сном. Месія молиться. Міріам нишком крадеться попід садовим муром, стає в найглибшій тині, звідки їй видко Месію в місячному світлі” [15, 137] (статика – рух).

“На Голгофі. Ніч. Три хрести з розп’ятими, вже мертвими. Віддалік варта, інших людей нема, тільки Міріам сама під хрестом Месії” [15, 139] (“розп’ятий” простір, гора).

“Темрява огортає все більше гору, і хрест, і жінку під хрестом” [15, 141].

“Майдан в Єрусалимі. Перебігають люди, оглядаючись боязко, часом сходяться малими гуртами... потім знов розходяться. Міріам повагом переходить майдан...” [15, 141] (простір, мерехтіння тіней, чітка постать жінки).

Остання ремарка подає інформацію про такий самий майдан, де градом каміння закидають Міріам.

Підкреслення, зроблені в цитованих ремарках, виявляють просторові доміанти “Одержимої”: одна – безмежя (берег, пустеля), друга вказує на обмежений, контурований простір (скеля, камінь, мур, хрест).

Окремо варто в цьому контексті наголосити на квантитативній природі твору й пов’язаному з нею культурі енергії та світла (“апостол культу енергії”, – казав Д. Донцов про Лесю Українку). Тут формальні чинники, сценічні ефекти і внутрішньо-структурні характеристики перебувають у цілковитій гармонії.

Виокремимо три позиції простору: 1) освітлення; 2) точку, з якої спостерігається дійсність; 3) використання прямих ліній.

У тексті матеріальний світ важкий, затемнений, нерухомий. Світло, якщо є, розрізає речі на частини, воно ламається на камені, скелях, мури, хрестах. Це не магічне світло символізму, це світло-надсада, уламки світла, у якому темніє фігура Міріам і Месії й метушаться-мелькають тіні людей. Таке світло – це алегорія одержимої Міріам, що спливає криком від болю. Це не “перспектива” сцени, а деформована дійсність, бо вона постає крізь призму одержимої духом жінки. Можна сказати, що саме така просторова характеристика – це “непротяжна субстанція” (дух, за Р. Декартом), яка знайшла втілення в означених об’ємно-просторових образах, котрі апелюють до алегоризму (про алегоризацію, а не символізацію тексту говорить і Л. Скупейко [13, 169]).

“Безбарвна, немальована, архітектонічна сцена”, ламані лінії, гострі кути, шпиль гори, квадрати хрестів, що ділять напівтемний простір, “геометрична координатна площина” (Р. Декарт) “Одержимої” з експресивним сегментуванням горизонталі й вертикалі сцени, де метається одержима Міріам із мукою на обличчі, видає генетичний зв’язок із експресіоністичним розумінням художнього простору. Пов’язаний із ним час прикметний експресіоністичною спресованістю, інтенсивністю (“три вічності в три ночі”).

І час, і простір драматичної поеми видовжуються, трансформуються у вічну самотність – “людську самотність перед лицем смерті” (О. Забужко).

Не можна лишити за “експресіоністичним” кадром і *тотальну присутність смерті*, що разом з одержимістю, автобіографізмом творять експресіоністично-поетикальний трикирій.

Отже, перші паростки експресіонізму виявили себе у драматичній практиці не тільки митців Німеччини, Австрії, Польщі, Росії, а й України.

1901 року, коли термін “експресіонізм” тільки починав фіксуватися після появи серії картин художника Ж. А. Ерве “Expressionismes”, Леся Українка написала драматичну поему “Одержима”, художні параметри якої підпадають під категорію “поетика експресіонізму”.

ЛІТЕРАТУРА

1. Гаврилів Т. Експресіонізм: страх непристосованої свідомості // *Експресіонізм*: Зб. наук. праць / Упор. Т. Гаврилів. – Львів: ВНТЛ – Класика, 2002. – С. 72-93.
2. Гаврилів Т. Зацитована апокаліпса: апокаліптичні ігри та візії експресіоністичного авангарду в Німеччині // *Експресіонізм*: Зб. наук. праць / Упор. Т. Гаврилів. – Львів: ВНТЛ – Класика, 2005. – С. 131-151.
3. Гнатюк М. Сучасне положення європейського театру // *Дзвони*: Літературно-науковий місячник. – 1931. – Ч. 4-5. – С. 265-269.
4. Гуменюк В. Шлях до “Одержимої”. Творче становлення Лесі Українки-драматурга: Монографія. – Сімферополь: Таврія, 2002. – 232 с.
5. Дзюба І. У світі думки Лесі Українки. – Луцьк: РВВ “Вежа” Волин. держ. ун-ту Лесі Українки, 2006. – 44 с.
6. Донцов Д. Поетка українського Рисорджименто (Леся Українка) // *Донцов Д. Літературна есеїстика*. – Дрогобич: Видавнича фірма “Відродження”, 2009. – С. 59-96.
7. Забужко О. Notre Dame d’Ukraine: Українка в конфлікті міфологій. – 2-е вид., виправл. – К.: Факт, 2007. – 640 с.
8. Кржижановский С. Пьеса и ее заглавие // *Новое литературное обозрение: Теория и история литературы, критика и библиография*. – 2001. – № 52. – С. 207-208.
9. *Літературознавча енциклопедія: У 2 т.* / Авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. – К.: ВЦ “Академія”, 2007. – Т. 1. – 608 с.
10. *Поліщук Я. Міфологічний горизонт українського модернізму: Монографія*. – 2-е вид., доповн. і перероб. – Івано-Франківськ: Лілея – НВ, 2002. – 392 с.
11. *Свенцицкая И. Тайные писания первых христиан*. – М.: Политиздат, 1980. – 198 с.
12. *Свідзинський А. Синергетична концепція культури*. – Луцьк: ВАТ “Волинська обласна друкарня”, 2009. – 696 с.
13. *Скупейко А. Постаті і тексти (з історії української літератури): Зб. статей*. – К.: Фенікс, 2007. – 204 с.
14. *Тхорук Р. До питання інтертексту “Одержимої” Лесі Українки // Український модернізм зі столітньої відстані. Актуальні проблеми сучасної філології. Літературознавство: Зб. наук. праць*. – Рівне, 2001. – Вип. X, спеціальний. – С. 77-90.
15. *Українка Леся. Зібрання творів: У 12 т.* – К.: Наукова думка, 1976. – Т. 3. Драматичні твори. – 396 с.

Отримано 23 грудня 2010 р.

м. Луцьк



ЛТ

15-Й ФІЛОЛОГІЧНИЙ СЕМІНАР

27 травня 2011 р. о 10 год. в актовому залі гуманітарного корпусу Київського національного університету імені Тараса Шевченка (Київ, бульв. Т. Шевченка, 14) відбудеться 15-й філологічний семінар “Теоретичні й методологічні проблеми літературознавства”. Тема семінару: “Художні стилі, течії і напрями: історико-теоретичний аспект”. Заявки на участь у семінарі приймаються до 10 травня 2011 р. за адресою: проф. Насенку М. К., Кафедра теорії літератури і компаративістики Інституту філології, бульв. Т. Шевченка, 14, м. Київ, 01033. Тексти доповідей на паперових та електронних носіях подаються в день проведення семінару.