

## ФОРМИ СВОБОДИ У ДРАМАТУРГІЇ ЛЕСІ УКРАЇНКИ

У статті досліджено форми свободи у драмах Лесі Українки. Простежено, як поетеса подає національну, соціальну та творчу свободу у своїх творах. Поставлено акцент на тягlostі цих тем у драматургічній спадщині письменниці. Розглянуто роль Лесі Українки в аспекті ревізії усталених у християнстві тем, її своєрідну критику релігії.

*Ключові слова:* драма, свобода, феномен, конфлікт, персонаж, ідея, культура.

*Bohdan Pastukh. Forms of freedom in Lesia Ukrayinka's dramatic oeuvre*

The paper deals with the forms of freedom in Lesia Ukrayinka's dramas. The author investigates the peculiarities of literary representation of national, social and creative freedom in Lesia Ukrayinka's works, and stresses the continuity of those topics in her dramatic oeuvre. The paper also considers the poetess' role in the overall revision of Christian themes and her specific criticism at religion.

*Key words:* drama, freedom, phenomenon, conflict, character, idea, culture.

Якщо перефразувати Макса Шеллера, можна сказати, що “свобода – це велике “ні” обставинам”. Свобода – це те, що творить людину як людину, конститує людське в людині, відрізняє її від усього, що народжується й помирає. Фрідріх Шіллер висновує подібну смислову конфігурацію: “Оскільки від природної необхідності неможливо що-небудь виторгувати, то і людина, незважаючи на всю свободу, змушена відчувати те, що природа накаже, і залежно від того, відчуватиме вона біль чи приємність, у ній з такою ж незмінністю з'являтимуться огида або бажання. В цьому відношенні вона цілком схожа на тварину, і найбільший стоїк так само гостро відчуває голод і так само неохоче терпить його, як і хробак під його ногами”. Але “в людині є ще одна інстанція, а саме воля, котра, будучи надчуттєвою здатністю, не підлягає ні законам природи, ні законам розуму настільки, щоб у неї зовсім не залишалося вільного вибору відносно того, на чий бік стати. Тварина мусить прагнути звільнитися від страждання; людина може вирішити терпіти страждання” [15, 81]. Автор цих слів увиразнює демаркаційну лінію, що стосується насамперед фізіологічної свободи й частково формує інші сфери незалежностей буття людини.

Заходячи на територію цього поняття, розглиблюючи його смисл, можна твердити: свобода – це переривання каузальності, відмова від причинно-наслідкових узалежнень. Розглядаючи цей термін, можна обертатись у силовому полі волюнтаризму (саме в цьому контексті Лесю Українку бачив Дмитро Донцов), але тут можливий також інший тип рефлексії. Ангеліус Сілезький твердив: “Ісус міг тисячі разів народжуватись у Віфліємі, але якщо він не народився у твоїй душі – ти все одно помер” [3]. Інакше кажучи, якщо в душі людини не народився Христос – усе намарно. Тут, вочевидь, ідеться про те, наскільки людина здатна сказати “ні” обставинам, сказати: “А чому я так маю чинити?” – настільки вона здатна носити в собі Христа, образ якого своєю моральною аподиктичністю формує в людині свободу. Раб перестає бути рабом лише тоді, коли під вістрям ятагану здатний відмовити панові. І в цьому випадку поняття свободи не може редукуватись до рівня соціальної чи національної свобод. Це завжди відповідальність лише перед самим собою, до цього навряд чи можна когось схилити. У людині постає або виклик-заперечення, або виправдання обставинами. Якщо говорити про феномен свободи, то вона бачиться як жива таємниця, у якій кожен може розгледіти й пізнавати лише себе.

У творчості Лесі Українки існують різноманітні форми свободи. Їхнє осмислення далеко не нове в літературознавчому контексті лесезнавства, але ці

свободи настільки фігурально складні, так виразно існують у надтекстовій інтерпретаційній площині, що здатні відкривати нові пласти значень залежно від часу прочитань та, відповідно, застосування різних методологічних моделей для їхнього тлумачення. Проблема свободи поставала об'єктом обсервації в дослідників, що вивчали не лише драматургію Лесі Українки, але хотілось би зупинитися саме на цьому жанровому пласті. Тому слід згадати дослідження Л. Скупейка, В. Агеєвої, Л. Демської-Будзуляк, світлої пам'яті есе Н. Зборовської та інших дослідників, які розробляли цю тему на матеріалі власне драматургії.

Одна із центральних проблем свободи в контексті драматургії Лесі Українки – свобода творча. Розлам віків, серед яких опинилась письменниця, засвідчував активну роботу творчої волі, де ревізія усталених мистецьких форм, тенденцій мислення була нормою, свідчила про те, що об'єктивація світу в реалізмі, позитивістичний оптимізм пізнання світу – лише короткозорість маленької людини, яка прагне гармонізувати онтологічний хаос. Відтак фундаментальні концепти релігії, насамперед християнський декалог, у певний спосіб було усунуто не лише від соціальної практики – це виразно відбулося й у мистецькому середовищі. Культ Ф. Ніцше бив рекорди. За твердженням С. Павличко, його ім'я на сторінках “Української хати” серед імен інших мислителів згадувалось найбільше [див.: 4, 133]. Ним захоплювалась Кобилянська, перекладав Винниченко. “Бог помер” – тепер людина, за словами П. Христюка, здатна висновувати із себе мораль, як висновує із себе павук павутиння [див.: 12, 285]. Ці тектонічні зрушення викликали новий мистецький закон – моральний релятивізм, який розжував аксіологічні конструкти людини, увів нові форми стосунків суб'єкта із власним сумлінням.

Добре знаючи європейський літературний контекст, Леся Українка робить спробу показати нову якість художньої драми. Часто використовуючи екзотичні “картини життя”, вона намагається робити переоцінки-ревізії вже давно інсталюваних тем у культурному просторі християнської цивілізації, удаючись до своєрідної художньої екзегетики Нового Завіту. Вільнотлумачення вже осмислених сюжетів є творчим простором поетеси. Саме тут бачимо виразний осмислений рух до творчої свободи. Цікава з погляду художньої інтерпретації драма “На полі крові”, де авторка на передній кін ставить психомотивацію зради, бавиться безпосередньо з особистісним “Я” Юди, який насправді виявився надто чутливим, аби перебувати в середовищі злидарів, що оточували Вчителя, зі всіма похідними соціальними ускладненнями в житті колишнього багатія: “І я ж поки ще царства сподівався, все залюбки терпів, / а потім мусив терпіти й без надії – де б я дівся? / – хоч день і ніч я голову сушив, / як вирватися з того царства глуму, де не мені народи слугували, / а я служив відметам всіх народів” [7, 150]. Поетеса в центр мотивації зради ставить відчай як певну екзистенційну природу цього персонажа. Про довільність інтерпретації образу Юди у творчості Лесі Українки писав В. Антофійчук: “У підтексті твору помітно відчувається знання і врахування письменницею численних трактувань образу Іскаріота, які були створені світовою літературою XIX – початку XX ст.: “Ісус та Іуда” (1881) Ф.Голендера, “Іскаріот” (1905) К.Кюхлера, “Іуда” (1908) К.Гауптмана, а особливо “Іуда” (1897) Т.Гедбера та “Іуда Іскаріот” (1907) Л.Андреева” [2, 23]. Подібна модель тлумачення зумовлена насамперед відкритою структурою твору. Бінарні опозиції “добро – зло” тут набувають особливої динаміки взаємопереходу, де складно поставити крапку в оцінці центрального героя. Важко зробити оціночне твердження, можливо лише продукувати судження. Леся Українка відкриває нову дискурсивну площину у вітчизняній літературі, в якій здатність героя оновлюватись в іпостасі добра чи зла має траєкторію

безкінечності. Ернест Ренан, осмислюючи цю постать, схильний припускати, що Іуда не до краю втратив моральне почуття, бо за канонічним сюжетом він самостратився [див.: 5, 270]. Цей канонізований фінал у священному тексті в зіставленні з художньою інтерпретацією Лесі Українки (драмою “На полі крові”) відкриває нову іпостась Юди, “олюднює” його, що дає змогу читачеві балансувати від засудження цієї постаті до її виправдання.

Ведучи розмову про свободу творчості, потрібно розрізнити творчу свободу поетеси й героїв її драм, що, очевидно, є певною екстраполяцією реальних життєвих перипетій Лесі Українки на художній твір. Ідеться про драму “У пущі”, де центральний герой намагається всупереч штучно зумовленим обставинам зберегти свій творчий хист. Дослідниця М. Шимчишин звернула увагу на ім’я героя, у ньому вона виокремлює характеротворчий момент: “Очевидно, навіть сам антропонім – Айрон, що є транслітераційною передачею англійської лексеми “iron” і має денотативне значення “залізо”, вжитий Лесею Українкою, щоб передати непоступливість Річарда” [14, 71]. У цій драмі, на думку В. Агеєвої, доволі виразно проступає опозиція християнство / мистецтво [див.: 1, 244]. Але, вочевидь, лишень якоюсь мірою, оскільки головний конфлікт зумовлено тим, що тлумач Годвінсон на угоду власному властолюбству доволі тенденційно інтерпретує Святе Письмо, тримаючи громаду в повній через те покорі. Саме на цьому поетеса наголошує. Окрім того, Годвінсон створює образ ворога, яким тут виступає Річард, окреслений ним як розперезаний митець, здатний своїми судженнями про мистецтво вводити мешканців поселення в оману, і це робить громаду ще більш монолітною, не здатною мислити індивідуально, слухняною: “В такій громаді справді повна воля всім фарисеям” [11, 27], – уважає Річард. Відповідно центром протичину драми виступає, з одного боку, скульптор, що бачить неосяжні творчі простори, а з другого – Годвінсон, який намагається погамувати, охопити псевдоморальною рихвою акти волі Річарда: “Хто має силу з примусом боротись / той робить завжди тільки по охоті” [11, 26], – це слова скульптора, що прагне непокори цим обставинам. Як приклад зламаного митця поетеса вводить у драму персонажа Джонатана, який намагається притримати викличну тональність Річарда, на що той відповідає: “Нащо мені спокій? / я ще живий, ще рано спочивати” [11, 55]. Але фінал доволі драматичний – при відносній свободі Річард утрачає хист і живе лише для племінника Деві, якому хоче залишити образ нескореності, здатності офірувати все, що маєш, на вівтар мистецтва. Переїзд Річарда до Род-Айленду переносить його в зону спокою, де принаймні позірне примирення із соціумом губить його хист скульптора. Поетеса фіксує в останньому монолозі героя подих старості, спокою: “О! відгук раю? Він обіцяє вічний спокій... спокій, та й годі... Я колись не хтів спокою... Тепер я чую, сила в мене гине, як сей акорд... Я не можу жити єдиним хлібом” [11, 132]. Крах сподівань скульптора моделює драматичний фінал. Річард, переїхавши на нове місце й тим самим позбавившись тиску на себе з боку громади, а отже, уникнувши конфліктів та суперечностей, атрофується у плані мистецької протидії обставинам, що неминуче призводить до внутрішньої сумирності, його фінального внутрішнього завмирання перед викликами артистичного життя.

Проблема творчої свободи, яка доволі щільно переплетена з національною проблемою, прописана в персонажах Тірси (“На руїнах”) та Елеазара (“Вавілонський полон”), які виступають поборниками анемічного скигнення розпачливих громад. На прикладі Тірси можна побачити проблему оновлення поглядів на мистецтво: “Чи тільки те й святее, що старе?” [8, 188], – запитує вона, за що юрба з навісним лементом виганяє її зі своїх володінь. Певні паралелі із сюжетом, в якому Тірса намагається розворохобити громаду,

можна побачити й у біографічних реаліях Лесі Українки, коли вона прагне дистанціюватись від поезики старшого покоління – у листі до Драгоманова виразно проступає ця критика: “Бога ради не судить нас по романах Нечуя, бо прийдеться засудити нас навіки безневинно... Бо вже як такі романи писати, то краще пір’я дерти... Мені тільки жаль, що наша бідна українська література отак поневіряється через різних Нечуїв, Кониських, Чайченків і т. п. “корифеїв” [4, 53]. Через образ Тірси проглядає іпостась самого автора, затиснена нерозумінням своїх співвітчизників. До речі, І. Франко також звертав увагу не на драматичні пропозиції у творчості Лесі Українки, які містять велику дозу парадоксу й ревізії усталених у гуманітарній практиці тем, а насамперед на громадянську лірику поетеси. Це доволі показово промовляє про те, що драматургія Лесі Українки певний час не резонувала належним чином у суспільстві.

Якщо говорити про конфлікт християнства з мистецтвом, виразніше він прописаний у драмі “Руфін і Прісцилла”, де критика римського мистецтва сягає доволі високого тону з вуст первісної громади християн. Проблема свободи вибору релігійного або соціального стає тут своєрідним рушієм сюжетної дії. З одного боку Руфін, який намагається постулати християнської віри увібгати у форму логоцентричного судження, а з другого – Нартал, який тужить за собою колишнім, дохристиянським: “Я колись був дикий, / і щирий і палкий, як звір в пустині. / Попавшись в клітку, гриз і сіпав грати, / як лев, як барс, і рвався у пустиню / або на ворога, на свого пана, / і, певне б, вирвався або сконав” [10, 201]. У цій драмі, як й у творі “В катакомбах”, Леся Українка розпочинає доволі складну драматичну розмову про вибір обставин людиною, її внутрішню можливість розірвати чи ні причинно-наслідковий зв’язок. Герой драми “В катакомбах” Раб-неофіт, який у власній потребі соціального опору не може погодитись із добровільним носінням ярма, що забезпечує побут соціальним верхам. Окрім цього, це ще й бунт особистості проти релігійних рамок, канонів, що увиразнюють у ньому прагнення соціальної свободи. Саме тому у фіналі твору виникає монолог Раба, який обстоює культ Прометея, що дбає не про свободу метафізичного порядку, а саме про соціальну, земну: “Я честь віддам титану Прометею, / що не творив своїх людей рабами, / що просвітив не словом, а вогнем, / боровся не в покорі, а завзято, / і мучився не три дні, а без ліку, / та не назвав свого тирана батьком, / а деспотом всесвітнім і прокляв, / віщуючи усім богам загибель” [6, 267-268]. З огляду на розвиток подібного сюжету варто пристати до думки В. Агєєвої: “Модерністська критика християнства у Лесі Українки багато в чому пов’язана з ніцшеанською традицією. Неоромантичний персонаж цієї авторки – бунтар, який перш за все не може прийняти заповідь покірності, слабкості, знедоленості. Слід, очевидно, відзначити, що ревізія християнства має у письменниці два основні вектори: по-перше, йдеться про відкидання рабського, антиіндивідуалістського духу цієї релігії. По-друге, важливе значення має розрізнення понять віри як феномена духовного й церкви як суспільної інституції” [1, 218].

У плані розвитку індивідуальності, яка зумовлює її власний бунт, слід вирізнити драму “Одержима”, де центральний персонаж Міріам заряджена концептуальним смислом противенства невиразності та шепоту учнів Месії, про яких вона говорить: “А може, потім зійдуться до купи / тепленьким словом згадують про того, / про кого за життя так мало дбали” [9, 145]. Роз’ятрена любов’ю до Месії та ненавистю до його учнів, Міріам кидає виклик громаді, утверджуючи своє право на відкриту любов до Месії, тим самим оформлює простір власної свободи, обираючи смерть. Про акт свободи у драмі свідчать слова Месії, який намагається стримати Міріам в її поривах любові до нього: “Уперта річ твоя, ти мов рабиня, / що знає волю пана і не слуха. / Таких рабів

сувора кара жде” [9, 135]; або: “Так нащо ж ти зрікаєшся спокою, / єдиної потіхи всіх нещасних?” [9, 134]. Якщо йти за думкою Ю. Шевельова, тут слід сказати про певну комбінацію, яка виявляє протиріччя смислів: Міріам – фанатизм, Месія – розум: “Можна було б розвинути замість мотиву жертвенності мотив вольовості: два типи волі: Месія, що приносить себе в жертву, бо так треба – і Міріам, що приносить себе в жертву, бо інакше не може. Воля розуму і воля фанатичної відданості одній ідеї” [13, 248]. Власне, цей контраст стає центром руху драматичної дії, але слід указати ще на противенство Міріам та оточення Месії. У цій драмі, де в основу закладено боротьбу контрастних начал, Леся Українка представила антонімію форм віри, де вкотре намагалась осмислити тему активної та пасивної віри. Паралель у цьому аспекті можемо побачити у драмі “Адвокат Мартіан”, де центральний герой твору поставлений у такі умови, в яких він не має змоги відкрито заявляти про свої релігійні вподобання, натомість, ховаючись від переслідування, допомагає громаді в юридичних справах. На матеріалі цієї драми простежується авторський пошук парадоксальних моментів існування людини, розкриття амбівалентної природи чоловіка, роздертого між почуттям та покликом обов’язку. Подібний спосіб загалом характерний для поезики модернізму, де відбувається пошук суперечностей у людині.

У драмі “Оргія” наявна ще одна форма свободи або ж виразний рух до неї, але вже в національній іпостасі. Центральний конфлікт цієї драми – насамперед конфлікт національних культур – римської та давньогрецької, де одна з них (політично панівна) анексує іншу. Подібний протичин культур на плацдармі політичного протистояння можна бачити у драмі “Бояриня”, де виразно репрезентовано російську та українську сторони. У драмі “Оргія” за допомогою езопової мови ведеться подібна розмова, але вже на матеріалі античної культури. Відомо, що в постановках на сцені режисери вільні в доборі декорацій, тут режисер пішов далі, надавши можливість увиразнити національне звучання твору тим, що римська сторона говорила російською мовою, а грецька – українською.

Говорячи про драматургію Лесі Українки, слід наголосити: це насамперед драми ідей, а не характерів. Такої думки дотримується Ю. Шевельов: “І тут постає питання: що взагалі грати у п’єсах Лесі Українки: боротьбу почуттів чи боротьбу думок? Змагання ідей чи змагання емоцій? В рік смерті Лесі Українки Андрій Ніковський писав: “Кожна її драма – се зовсім не так звана “драма життя”, яка підказує письменникові ті чи інші висновки, а якраз навпаки: в душі письменниці виникає, живе й розвивається певна проблема, яка-небудь з одвічних проблем, що тривожать душу людини, і письменниця шукає певної схеми, в якій та проблема викристалізовується”. Микола Зеров убачав найтипівішу рису драматичних творів Лесі Українки у “словесних турнірах” героїв, де кожна репліка несе відточену й загострену думку і думки схрещуються і дзвенять, як удари шпага” [13, 249]. Із цих слів випливає, що авторка насамперед створювала ідею конфлікту й уже тоді “вживляла” її в персонажів. Подібне бачимо й у драмі “Оргія”, де музика Антей протистоїть навалі іншої культури, яка підступається до нього через розмаїтих його близьких: друга, учня, дружину. Антей вистояв перед спокусою, але крах стосунків зумовив драматичний фінал твору – його самострату. Тим самим Леся Українка створила ще один фрагмент героя з її драматичного панно тих, хто порушував звиклий спосіб мислення філістера, хто завжди йшов проти течії, осягаючи горизонти власної свободи.



## ЛІТЕРАТУРА

1. Агеєва В. Поетеса зламу століть. Творчість Лесі Українки в постмодерній інтерпретації: Монографія. – 2 вид. – К.: Либідь, 2001. – 264 с.
2. Антофійчук В. Образ Іуди Іскаріота в українській літературі. – Чернівці: Рута, 1999. – 104 с.
3. Бойко В. О духовности // <http://yogalib.ru/boyko-viktor/1515-viktor-boyko-yoga-skrutye-aspekty-praktiki?start=11> [доступний 10.10.2011]
4. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі: Монографія. – 2 вид., перероб. і доп. – К.: Либідь, 1999. – 447 с.
5. Ренан Э. История первых веков христианства: Жизнь Иисуса. Апостолы. – М.: Сов. писатель, 1991. – 599 с.
6. Українка Леся. В катакомбах // Українка Леся. Твори: У 10 т. – К.: Дніпро, 1964. – Т. 3. – С. 246-265.
7. Українка Леся. На полі крові // Українка Леся. Твори: У 10 т. – К.: Дніпро, 1964. – Т. 5. – С. 133-155.
8. Українка Леся. На руїнах // Українка Леся. Твори: У 10 т. – К.: Дніпро, 1964. – Т. 3. – С. 173-188.
9. Українка Леся. Одержима // Українка Леся. Твори: У 10 т. – К.: Дніпро, 1964. – Т. 3. – С. 131-152.
10. Українка Леся. Руфін і Прісцилла // Українка Леся. Твори: У 10 т. – К.: Дніпро, 1964. – Т. 4. – С. 106-324.
11. Українка Леся. У пущі // Українка Леся. Твори: У 10 т. – К.: Дніпро, 1964. – Т. 5. – С. 7-132.
12. Христюк П. Винниченко і Ф. Ніцше // Укр. хата. – 1913. – № 4, 5. – С. 275-299.
13. Шевельов Ю. Театр Лесі Українки чи Леся Українка в театрі // Шевельов Ю. Вибр. праці: У 2 кн. – К.: Вид. дім “Киево-Могилянська академія”, 2008. – Т. 2. – С. 247-259.
14. Шимчишин М. Тема нової Англії в зацікавленнях Лесі Українки та Натаніеля Готорна: типологічний аспект // Леся Українка і сучасність (До 130-річчя від дня народження Лесі Українки): Зб. наук. пр. – Луцьк: Вид-во “Волинська обласна друкарня”, 2003. – Т. 1. – С. 69-73.
15. Шіллер Ф. Естетика. – К.: Мистецтво, 1974. – 359 с.

Отримано 24 листопада 2011 р.

М. Львів



Галина Левченко

УДК 82: 11.852

## КВІТКОВИЙ СТИЛЬ ТА УЛАМКИ ОРФІЧНОГО МІФУ В ЛІРИЦІ ЛЕСІ УКРАЇНКИ

У статті розкрито семантику художнього концепту “квіти” в ліриці Лесі Українки. Контекстуальні значення квіткових образів тлумачаться у річищі сецесійної естетики. Квітковий стиль у творчості поетеси розглянуто як окремі елементи Орфічного міфу.

*Ключові слова:* концепт, сецесія, естетизм, ескапізм, екзотизм, екстравагантність, енігматизм, семантика.

*Halyna Levchenko. The flower style and fragments of Orphic myth in Lesia Ukrayinka's lyric poetry*  
The article explores the semantics of the artistic concept “flower” in Lesia Ukrayinka's lyrical poetry. The contextual meanings of floral images are interpreted in the light of Art Nouveau aesthetics, and the flower elements themselves are thus regarded as traces of Orphic myth.

*Key words:* concept, Art Nouveau, aestheticism, escapism, exoticism, extravagance, enigmatic nature, semantics.

“Trop des fleurs! Trop des fleurs!” Цвіти і зорі, зорі і цвіти – оце й весь зміст тих поезій” [17, 263], – це іронічне визначення ранньої лірики Лесі Українки І. Франком засвідчує, що вже найперша критична рецепція творчості поетеси була позначена увагою до особливої ролі образу квітів у її поетичному мисленні. І то природно, що критик-чоловік у творчості юної дівчини (традиційно й у фольклорі порівнюваної з квіткою, до того ж традиційно жіночим залишається саме заняття – вирощувати квіти) виокремлює квітковий мотив. Не обходиться тут і без біографічної підстави, бо, як відомо, у садибі Косачів у Колодяжному були прегарні квітники. Троянди, білі лілеї, півонії, левкої та інші квіти пишно розростались навколо будинків. Під вікнами “Лесиноного будинку” сестра Ольга сіяла особливо запашні квітки – резеду й нікотіану. А ще для Лесі вона садила конвалії, бо Леся найбільше любила ці квіти [9, 7]. В одному з останніх листів із