

## Драматургія Лесі Українки у контексті розвитку «нової європейської драми» на етапі символізму

Стаття є підсумком мого зацікавлення драматичним доробком Лесі Українки в контексті «нової європейської драми». Європейська критика заговорила про це явище в кінці ХІХ ст., а Леся Українка писала у своїх статтях на початку ХХ ст. Новаторська творчість Г. Ібсена, М. Метерлінка й особливо Г. Гауптмана мала великий вплив на розвиток української авторки. Інтелектуальний конфлікт символістського типу – конфлікт двоесвіття – є стрижнем її мистецької індивідуальності від першої драми «Блакитна троянда» до останніх – «Оргії» та «Орфеевого чуда». Унаслідок приналежності до постколоніальної культури Леся Українка мало відома світові як геніальний драматург, однак риси її новаторства незаперечні. В останні роки її драми «Камінний господар» та «Лісова пісня» актуалізовані в нових талановитих театральних постановках.

**Ключові слова:** нова європейська драма, інтелектуальний конфлікт, епоха модернізму, драматургія Лесі Українки, символізм, конфлікт двоесвіття.

«Нова драма» / «нова драматургія» – явище зламу ХІХ–ХХ століть, яке засвідчило формування якісно нової драматургії та театру під впливом важливих соціополітичних та ментальних і естетичних змін у Європі, у просторі західної культури. Їхньою суттю було витворення нової метамови драматургічного й театального мистецтва, яке прагнуло піднімати на сцені нові проблеми, апелюючи до інтелекту читача і глядача.

Початок «нової драми» західноєвропейська критика помітила завдяки постановкам п'єс знаменитого норвезького драматурга Генріка Ібсена, що тріумфально завойовували сцени світу від 1870-х років. Згодом до «нової драми» критики долучили п'єси французьких натуралістів, Августа Стріндберга, Гергарта Гауптмана, Моріса Метерлінка, Антона Чехова, Бернарда Шоу, німецьких експресіоністів, італійських футуристів та Луїджі Піранделло, Бертольда Брехта й ін. відомих драматургів кінця ХІХ – першої половини ХХ ст. «Нова драма» реалізувалася не в межах єдиної художньої системи, а проявилася в різних напрямках, течіях, стилях – від натуралізму і символізму, імпресіонізму та експресіонізму до

появи театру абсурду і його різновидів у другій половині ХХ ст. Як широко окресленому / осмисленому мистецькому феномену певного історичного часу, їй притаманні:

- розширення меж театральної тематики і проблематики, введення нових тем та нових проблем у сценічний арсенал;
- зміна жанрової структури (передусім на основі зміщення естетичних засад – категорій трагічного/комічного, високого (піднесеного)/низького (дискредитованого), прекрасного/огидного, сакрального/профанного тощо);
- зміщення акцентів щодо протагоніста й середовища (децентралізація персонажа);
- психологізація та інтелектуалізація драматичної дії; у тому числі – звернення дії до аспектів підсвідомого / ірраціонального в людському житті;
- епізація (розширення сфери епічного як соціально-філософського й історичного на протипагу побутовізму, етнографізму, розважально-видовищним ефектам на сцені й т. п.);
- використання гротеску та розширення меж гротесковості як явищ, органічно притаманних світовій драмі й театрові, але в позитивістську епоху відсунутих на другий план або й витіснених побутовістськими та розважальними засобами;
- параболічність жанрів та стилю, тобто розростання театральної умовності через введення нових засобів інакомовності (крім старих прийомів притчі, алегорії, метафори тощо);
- переведення дії у філософський план – інтелектуалізація конфлікту.

Остання характеристика особливо прикметна, оскільки інтелектуальний конфлікт за своєю природою – вічний, він не старіє з часом, набуваючи нової актуальності в талановитих театральних інтерпретаціях, у критичних та наукових тлумаченнях. Одним із перших започаткував «нову драму» Генрік Ібсен. Його твори мають ряд фундаментальних для цього явища характеристик: звернення до проблем сучасності, актуальність тематики (починаючи від п'єс 1860-х років); перехід зовнішньої дії у внутрішню / психологічну (тобто розширення сфери психологічного й інтелектуального конфлікту, а значить – зростання ваги підтексту); відмова від інтриги, натомість наскрізна «діалогізація» (зростання психологічної напруги в діалогах,

зникнення «прохідних» / інформативних реплік та ремарок, як-от репліки «вбік»); відкрита розв'язка; розширення меж ретроспекції (особливо в позасценічній дії); наскрізна символіка через деталі-лейтмотиви тощо. Все це разом давало підстави говорити про драматургію Ібсена як про драматургію нового кшталту – драматургію ідей, а не інтриги; драматургію характерів, а не ситуацій; драматургію проблемну, а не побутову і т. п.

Трохи пізніше шведський прозаїк і драматург Август Стріндберг створив свій «інтимний» / камерний психологічний театр зі складними характерами, стиснутою дією, побудованою винятково на психологічних колізіях у стосунках головних персонажів, та цілісною, без поділу на акти, композиційною структурою.

Драми німецького прозаїка і драматурга Гергардта Гауптмана на початку його творчого шляху («Перед сходом сонця» 1889, «Ткачі» 1892) у цьому ряду виокремлювалися проникливим зображенням героя у середовищі, що складається з окремих індивідуальностей, та введенням у драму «колективного» героя / героя-«маси».

Бельгійський драматург Моріс Метерлінк відкрив дорогу символістському театрові. Його ранні п'єси 1880–1890-х років критики стали називати «театром мовчання». Головна особливість циклу «маленьких трагедій», якими він починав і які його прославили: в одноактній, побудованій на психологічному підтексті настроєвій мініатюрі, коли зовнішня дія відсутня, статичні персонажі виглядають зануреними в себе, у якусь містичну таємницю. Через їхнє протистояння з невидимою всемогутньою силою створюється глобальний філософський конфлікт, зрозумілий реципієнтові завдяки символіці, алегоріям, умовності широкого кшталту тощо.

Російський прозаїк і драматург Антон Павлович Чехов на зламі століть запропонував театрові свої п'єси, які тодішньому глядачеві здавалися «нерухомими» («п'ють чай та обідають», за висловом Б. Шоу) – зовнішні перипетії в них становлять тонко прописане тло, побутові обставини хоч і виходять на перший план, однак залишаються лише поверхневим пластом – суть конфлікту розвивається у глибині, у психологічному підтексті; діалоги пов'язані між собою «настроєм», а драматична напруга досягається через психологічне протистояння, не виведене на поверхню дії.

В основу новаторських п'єс англійця ірландського походження Бернарда Шоу було покладено конфлікт ідей та гостру дискусію,

пошук синтезу різних видів мистецтва, парадоксальність діалогу й поведінки персонажів.

Театр італійця Луїджі Піранделло повернув європейській високій культурі набуток народного імпровізаційного театру дель арте – театру масок і гротескових ситуацій, поєднавши їх із сучасним психологізмом та глибиною інтелектуально-філософського конфлікту. Герої Піранделло виступали як персонажі-маски, нездатні до самоідентифікації, унаслідок чого змушені постійно грати перед оточенням, будучи свідомі своєї гри.

Усі ці видатні драматурги так чи інакше розвивали і плідно оновлювали ібсенівські традиції, під якими сучасні дослідники розуміють переважно піднесення побутових чи моральних протиріч до інтелектуальних конфліктів, перенесення дії «всередину» і внаслідок – відмову від зовнішньої дії / інтриги, урізноманітнення типів психологічної камерної драматургії, використання різноманітного кшталту символіки, специфічний тип композиційної побудови з невіршеним конфліктом, елементами ретроспекції, відкритою розв'язкою тощо.

У кінці ХІХ ст., коли прийшла до театру Леся Українка, «нова драма» переважно психологізувалася, тобто (попри інтелектуалізацію конфлікту) виявляла тенденцію до психологічного поглиблення дії: драматурги навчилися виявляти внутрішню боротьбу та психологічне протистояння персонажів, їхнє прагнення до самовираження та самореалізації, розвивати дію через зміни у душевному стані, у психіці дійових осіб. Видатні драматурги ібсенівської доби – Стріндберг, Гауптман, Чехов – завершили розвиток реалістичної та натуралістської драми. Однак із появою символістського театру тенденція до інтелектуалізації характеризується руйнуванням ілюзії дійсності на сцені, дистанціюванням / відчуженням глядача від дії, зверненням до його інтелекту та підсвідомого через використання гротеску й інших видів умовної образності, виявляється поєднанням реального й фантастичного, алогізмом та парадоксами (символісти, Шоу, експресіоністи, Піранделло, сюрреалісти, Бертольд Брехт тощо). Нове використання іманентних драматургічних зображально-виражальних засобів у драматургії першої третини ХХ століття спиралося на давні й багаті традиції європейського та світового театру: нові драматурги використовували елементи італійської комедії dell'arte (Піранделло, футуристи), актуалізували поетику

античного театру (Леся Українка, Марина Цветаєва, Брехт) чи театру середньовічного / містерії та балагану (Владімір Маяковський, Брехт, Федеріко Гарсія Лорка), запозичали засоби класичного японського й китайського театру (Вільям Батлер Єйтс, Брехт, Антонен Арто). «Нова драма» – не цілісне явище, а поєднання найрізноманітніших пошуків нових ідей та форм.

Далеко не всі драматурги спромоглися звести свої погляди на театр у цілісну систему, давши тлумачення своїм експериментам та намірам. Однією з найбільш «теоретизованих» виглядає спадщина Б. Брехта, стрижнем якої є концепція «епічного театру». Новаторські ідеї німецького драматурга не призвели до руйнування традиційної системи театру, будучи закоріненими в естетиці Просвітництва, однак Брехт відмовлявся від конкретики побутового театру, абстрагувався від локальних історичних умов місця й часу дії заради вияскравлення соціо-філософської ідеї, задля впливу на глядача й узагальнення умовисновків у його думці.

Важливими чинниками формування модерної літературної й культурної свідомості у період декадансу та «високого модернізму» (між 60-ми роками ХІХ століття та 20-ми роками ХХ-го, а це саме час розквіту «нової драми») стали новітні філософські, соціально-економічні, природничі та гуманітарні ідеї. А саме: філософія Ніцше; інтуїтивізм Анрі Бергсона та загалом «філософія життя»; наукові теорії – зокрема дарвінізм, теорія відносності А. Ейнштейна, формування психології як науки, розвиток психоаналізу; соціально-економічні теорії, передусім соціалістичні ідеї (вони виявилися у Шоу, Максима Горького, Брехта); філософія екзистенціалізму; феміністські ідеї. Наприклад, на формування натуралістичної драми великий вплив мало визнання ролі біологічного первня в людині, підкреслення проблем спадковості, проблем статі та продовження роду тощо. Якщо соціально-економічні чинники справляли вплив на ідейно-змістову наповненість конфлікту, тематичне тло, проблематику «нової драми», то розвиток природничих чи гуманітарних наук, окрім впливу на змістовий аспект літератури, був значущим також у формуванні течій та літературних напрямків (натуралізм, сюрреалізм, соцреалізм, абсурдизм та ін.).

Про місце драматургічної спадщини Лесі Українки у світовій драматургії епохи декадансу й загалом модернізму чимало писали українські дослідники; про інтелектуальний конфлікт як стрижневий

у її поетиці доводилося писати й мені [див.: 6; 7; 8]. А також про сприймання письменницею сучасників-драматургів – представників нової європейської драми: Ібсена, Метерлінка, Гауптмана та ін. – і про критику російського та українського соціально-побутового реалістичного театру в її статтях та листах [див.: 11; 5; 12]. Наразі підсумую деякі попередні висновки.

Від початку своєї драматургічної творчості Леся Українка виявила широку ерудицію та глибоке й проникливе розуміння сучасного їй літературного процесу, зокрема «нової європейської драми» – тобто драматургії нового кшталту, сформованої зусиллями багатьох модерних митців від 60-70-х років XIX ст. Вона була не тільки уважним читачем, а й дослідником та критиком. Відзначимо, що серед європейських майстрів «нової драми» Леся Українка найбільше уваги приділила трьом сучасникам: Генріку Ібсену, Гергарту Гауптману, Морісу Метерлінку – а всі троє склали потужний внесок у розвиток символістського театру, до якого відносимо й українську художницю.

Світова література символістської доби зробила новий вагомий крок у напрямку реформування драматургії й театру, розпочатого Г. Ібсеном ще в 1860-ті роки. Значною мірою наближалися до символізму й пізні драми самого Ібсена (1890-х років, особливо «Гедда Габлер» 1890, «Будівничий Сольнес» 1892, «Маленький Ейольф» 1894, «Коли ми, мертві, воскреснемо» 1899): у них послаблено соціально-побутові конфлікти, натомість зростає вага внутрішніх психологічних колізій, з'являються елементи містики, образи-персонажі та предметні деталі виростають до символів тощо. Важливими етапами на цьому новаторському шляху були драматургія М. Метерлінка (особливо її початок – так звані «маленькі трагедії» 1890-х рр.), символістські драми Г. Гауптмана «Вознесіння Ганнеле» (1893) та знаменитий «Затонулий дзвін» (1896). Із появою поетів-символістів у Франції вплив цього напрямку поширюється в інших європейських регіонах: у Бельгії, скандинавських країнах, Великобританії з'являється поезія, драматургія і театр символістського кшталту (Моріс Метерлінк, Еміль Вергарн, Вільям Батлер Єйтс та ін.). Свій символістський театр був у Польщі (Станіслав Пшибишевський, Станіслав Виспянський), у Росії (п'єси писали чи не всі визначні російські символісти – докладніше про це можна прочитати у монографії кримської дослідниці Людмили

Борисової [2]) та й в інших літературах. У кінці 1890-х – на початку 1900-х символізм у багатьох країнах був навіть модним, що й відбилося у знаменитій п'єсі Антона Чехова «Чайка» (1896). У ній спародійовано (через прийом «театру в театрі») невдалу постановку п'єси «*Мировая душа*» одного з головних героїв – молодого митця-символіста Костянтина Треплева.

Особливістю символістської драми є не використання символів, як часто визначають автори посередніх підручників та посібників (на жаль, у нашій школі це поширена помилка, що повторюється чи не в усіх методичних рекомендаціях), а наявність певного типу конфлікту, зумовленого природою творчості митця-символіста, його світобаченням. У найзагальнішому, абстрактному визначенні цей конфлікт можна назвати конфліктом двоєсвіття – тобто ідейним, інтелектуальним, духовним протистоянням, зумовленим неминучими протиріччями між духом і плоттю, ідеалом і реальністю, світом матеріальним (включаючи історичні, соціальні, побутові аспекти людського буття з усією його приземленістю, тілесністю, недосконалістю, ницістю й т. п.) та світом мрії, творчості, поривань у безмежжя, на які також здатна людина (у листах до Ольги Кобилянської Леся називала це поривом *ins Blaue* – з нім. «у блакить»). Варіації саме таких конфліктів можна побачити в усіх її драмах, і саме **характеристика конфліктів як символістських** – єдина ознака, що об'єднує всю драматургію поетеси в цілість, зумовлену її неповторним і потужним талантом драматурга. В усьому іншому – зокрема в тематиці, у виборі типу персонажів, їхніх характеристиках, сценографії, жанрових формах, навіть у стильових прийомах письма – чимала драматургічна спадщина української художниці на диво розмаїта й багатогранна.

Не-декадентка Леся Українка була в Україні найвизначнішим драматургом-символістом декадентської доби, хоча сучасники поетеси так і не зрозуміли цього – «не вистачило духовних діоптрій», як із гіркотою писала Ліна Костенко у своїй відомій статті [14, с. 58]. Вона назвала свою велику співвітчизницю «генієм заблокованої культури» та «Поетом, що йшов сходами гігантів», адже в особі Лесі Українки український театр, уся наша культура мали унікальну можливість найвищого злету, яка, проте, не була зреалізована, оскільки в умовах бездержавності Україна була приречена й запрограмована на другорядність, провінційність і «невидимість» для

зовнішнього світу. Думки про те, що саме театром Лесі Українки відкривається новий етап української літератури, висловлювалися віддавна (М. Євшан, М. Драй-Хмара, Д. Чижевський та ін.). Однак сучасні дослідники й досі не одностайні у визначенні типу творчості Лесі Українки та напряду, до якого її можна віднести. Хоча символізм в Україні свого часу й визначився як напрям, найвідомішими його представниками вважають поетів – Олександра Олеся та представників об'єднання «Молода Муза».

Що ж до драматургії, то тут ситуація інакша, оскільки передусім зумовлена постановками п'єс тих чи інших драматургів, тобто інтермедіальною рецепцією. Леся Українка до широко знаних через театр авторів наразі не належить, хоча звернення Львівського театру імені Леся Курбаса до «Лісової пісні» саме напередодні «революції гідності» (київський режисер Андрій Приходько, 2014) є незаперечним доказом актуальності цієї, здавалось би, абсолютно далекої від соціальної чи, тим більше, політичної проблематики драми-феєрії. Актуальністю позначена й ювілейна (до 100-літньої річниці від часу створення) постановка польським режисером Веславом Рудзкі (Рудзьким) «Камінного господаря» у Волинському обласному театрі ляльок (2011). В інтерв'ю для українсько-польського двотижневика "Monitor Wołyński" режисер із захопленням говорив про своє «відкриття» невідомої в Польщі авторки: «Мене зацікавила Леся Українка також тим, що вона є малознаною у Польщі. Її твори є у перекладах, зроблених ще у 20-х роках ХХ століття, хоча варто зізнатися, що вони здійснені на непоганому рівні. Із розмов відчуваю, що Леся Українка асоціювалася із народництвом, проте це чудовий європейський драматург, яка постійно зверталася до модерну, беручи багато від романтизму. Думаю, що поганим є те, коли її вважають народною і легкою. Це трішки виходить із псевдоніму. Вона представила дуже цікавих героїв, проблеми, мала неймовірно цікавий підхід до міфу про Дон Жуана. Цікаве співпадіння, що православна Леся Українка займалася міфом, який пов'язаний із католицизмом» [17].

Зробимо короткий огляд драматургічної творчості поетеси через хронологію перших публікацій та постановок, щоб унаочнити тезу її належності до «нової драми». Доводиться спиратися на найповніше академічне видання – «Зібрання творів» у 12 томах (Київ, «Наукова думка», 1975-1979), здійснене за умов радянської цензури



«застійного» періоду, тобто неповне й не позбавлене спотворень та помилок у коментарях. П'єси вміщено у томах 3-му, 4-му, 5-му та 6-му; незавершена драматична спроба **«Іфігенія в Тавріді»** (1898) увійшла до першого тому – разом із віршами; п'єса **«Орфееве чудо (Легенда)»** (1913) як частина **«Триптиху»**, із двома ліро-епічними поетичними творами – маленька поема **«Що дасть нам силу? (Апокриф)»** (Тифліс, 1903) та **«казка» «Про велета»** (Єгипет, 1913) – вміщена у 2-му томі разом із поемами; п'єса **«Бояриня»** (1910) у видання не ввійшла через цензуру. Вперше у радянський час можливість побачити майже всю драматургію Лесі Українки без спотворень науковці отримали завдяки виданню **«Драматичні твори»** 1989 р. з передмовою Ліни Костенко [див.: 18].

Отже, драматургічна спадщина Лесі Українки включає понад два десятки (точніше – 22) творів, які були завершені або близькі до завершення, і ще понад півдесятка (а точніше – 7) нездійснених драматургічних задумів. Леся Українка почала писати п'єси, будучи вже відомою поетесою – була опублікована збірка **«На крилах пісень»** (1893); невдовзі вийшла й друга (із трьох її прижиттєвих збірок нових віршів) – **«Думи і мрії»** (1900). Прихід поетеси до драматургії, як пише Ліна Костенко, був цілком закономірним: **«Добре знала, глибоко розуміла природу саме цього мистецтва. А головне – мала той рідкісний дар – покликання до драматургії»** [14, с. 5]. Щодо прози, то її Леся Українка писала все життя (від 15 років, коли зробила перші прозові переклади), однак ця царина (разом із незавершеними – 35 творів: повісті, оповідання, етюди) була найменше відома сучасникам, лише частково опублікована за життя й донині мало поцінована [докладніше див.: 10].

Перший період драматургічної творчості Лесі Українки [Т. 3: **Драматичні твори (1896-1906)**. Київ, 1976] – кількісно найінтенсивніший: дев'ять завершених п'єс, різножанрових і різнотемних. У 1896 р. були написані перші дві: **«драма в п'яти діях» «Блакитна троянда»** та психологічний етюд **«Прощання»**. І лише вони в її доробку – прозові; усі наступні написані віршем; як правило, це білий вірш (п'ятистопний ямб). **«Блакитна троянда»** була надрукована лише в 1908 р. й за життя авторки кілька разів поставлена, однак вважалася невдалою, наслідувальною; інерція такого сприймання відчутна в лезезнавстві й досі (наприклад, у неодноразово перевиданій монографії Віри Агеєвої [див.: 1]). Про те,

що сама Леся Українка розуміла цю п'єсу інакше, ніж прочитали її сучасники, і не відмовлялася від задуму «вивести в люди», свідчать чимало автокоментарів та коротких згадок у листах і той, зокрема, факт, що авторка переклала п'єсу російською (1898), очевидно, з розрахунку на постановки в театрах (український театр був під забороною до 1905 р.).

Етюд «Прощання» надрукований лише в 1929 р.; були спроби його прижиттєвих постановок зусиллями аматорів. Ці два твори – та невелика частина Лесиною доробку, котра близька до сучасного їм реалістично-психологічного театру, до традиції ібсенівської соціально-психологічної драми; матеріалом їхніх сюжетів послужило життя тогочасної української інтелігенції. На той час це був новаторський крок Лесі-драматурга, адже тодішній український «театр корифеїв», як і аматорські вистави, продовжували традицію переважно «рустикального» / селянського, етнографічно-побутового театру, оскільки лише етнографічну «хохляцьку» екзотику вимагала й здатна була сприймати переважна частина тодішньої публіки в Російській імперії.

Леся Українка критично ставилася до реалістичного театру й загалом реалістичної літератури в особі Нечуя-Левицького, Карпенка-Карого, М. Старицького, до панівної в колах тодішньої української інтелігенції народницької ідеології. Климент Квітка згадував про показове ставлення дружини до І. Карпенка-Карого: «Різко негативним було теж її відношення до Карпенка-Карого, якого теж знаходила не письменником, а дилетантом, і притім позбавленим смаку. <...> Розуміється, негативне відношення Лесі до Карпенка було чисто літературним і не мало ніякої особистої підстави. Особисто вона його майже не знала, але згадувала про якусь випадкову зустріч (здається, на залізниці), що він тоді з приводу її “Блакитної троянди” дуже довго доводив їй, що не можна так радикально ставити справу про драму з життя інтелігенції і що її треба вводити в персонаж поступово в якійсь “процентівій” порції до селян. До подібних порад Леся з ранніх літ відносила з огидою» [4, с. 228].

Прочитання сучасниками перших п'єс Лесі Українки в реалістично-побутовому або психологічному аспекті значною мірою було причиною того, що надалі вона відмовилася від сучасної української тематики, повернувшись до неї лише в «Лісовій пісні»

(але вже зовсім інакше – через архетипний рівень поетики образів). Однак і в перших п'єсах бачимо притаманний Лесі інтелектуальний конфлікт двоєсвіття: дух і тіло, мистецтво й життя, мрія й реальність, ідеал та його невдала реалізація тощо [докладніше див.: 6].

Третьою драматургічною спробою Лесі Українки була **«Іфігенія в Тавріді»** (1898) [див. т. 1 у «Зібранні творів»], яка невеликою драматичною сценкою так і залишилася за життя авторки в рукописах. Як показала Ліна Костенко у згаданій статті [14, с. 6-8], а згодом Оксана Забужко в есеїстичній книзі «Notre Dame d'Ukraine: Українка в конфлікті міфологій» [3, с. 376, 378], від цієї спроби пролягло чимало важливих напрямів подальшого розвитку Лесі-митця, зокрема поглиблена антична тематика, патріотичні ідеї тощо.

Знаменита нині «драматична поема» **«Одержима»**, котра вважається першою зрілою п'єсою авторки, створена в 1901 році (авторська дата: 18/I; надрукована вперше в 1902-му). Є апокрифічною версією євангельських сюжетів про Месію та його вірну Міріам (Марію Магдалину). Наступні дві невеликі п'єси – своєрідний диптих, теж на біблійну (однак старозавітну) тематику – **«Вавілонський полон»** («драматична поема», 1903) та **«На руїнах»** («драматична поема», 1904; обидві надруковані в 1908 р.; перша спроба постановки – 1919 р.). В основу сюжетів у диптиху покладена історія найтрагічнішого періоду в житті іудейського народу, його боротьби за свободу й незалежність; актуальність для України донині вгадується безперечно. В обох п'єсах гостро стоїть конфлікт митця з оточенням.

Охоче інтерпретованою науковцями в радянський час як «революційна» п'єса була незакінчена «фантастична драма» / драматична поема **«Осіння казка»** (1905; уперше надрукована в 1929 р.); приклади нових актуальних інтерпретацій подають Л. Костенко, О. Забужко та С. Кочерга [див. указ. праці: 3; 14; 15]. Того ж 1905 року написані: драматичний етюд **«Три хвилини»** («діалог», розпочатий, очевидно, у 1903 р.; надрукований 1906 р.; дія розгортається в часи французької буржуазної революції кінця XVIII ст.; докладніше про складний інтелектуальний конфлікт етюдую йшлося у моїй статті 2005 р. [див.: 7]); п'єса **«В катакомбах»**, присвячена «шановному побратимові» Агатангелу Кримському, тематика – з апокрифів про перших християн, консультантом щодо яких і був сходознавець А. Кримський (авторська дата в рукописі

п'єси – 4/X; уперше надрукована 1906 р.; перші театральні постановки – у 1920-х рр.). 1906-м роком датується етюд **«В дому роботи, в країні неволі»** («діалог»; надрукований 1906 р.). Тематичний матеріал, який у ньому використано, – історія Стародавнього Єгипту та Старий Заповіт, а конфліктом є протиставлення життєвого вибору й цінностей, якими живуть два головні персонажі: раб-гебрей та раб-єгиптянин.

У 4-му томі дванадцятитомного «Зібрання творів» [Т. 4: Драматичні твори (1907-1908). Київ, 1976] вміщено завершену в Ялті 1907 року «драматичну поему» **«Кассандра»** (1903-1907; уперше надрукована в 1908 р.; за життя поетеси на сцені не ставилася) та написаний тоді ж драматичний етюд **«Айша та Мохамед»** («діалог»; надрукований у № 1 ж. «Дзвін» за 1913 р.). Матеріалом для «діалогу» стали перекази про легендарного мусульманського пророка Мухаммеда / Магомета та його першу дружину Хадіджу, старшу за чоловіка на 25 років [докладніше див. у статті: 7]. У «Кассандрі» як основу дії використано античні міфи про стародавню Трою та її пророчицю Касандру.

У четвертий том увійшла й найбільша Лесина драма **«Руфін і Прісцілла»** («драма в 5 діях»), котру іноді характеризують як історичну – її тематику взято з епохи Стародавнього Риму й перших християн. П'єса писалася у 1906-му та 1908-му роках, чистовий автограф датується 1910-м; надрукована без останньої, п'ятої дії в «Літературно-науковому віснику» 1911 р.; сваволя редакторів при такому скороченні обурило авторку. Рукописний оригінал п'єси було втрачено, тому літературознавці довгий час не мали доступу до повного тексту. Лише в 1951 році завдяки зусиллям львівського професора Михайла Возняка знайдено рукописні матеріали, які дали змогу відновити цілісний текст. Після появи в 1910 р. числа ЛНВ з публікацією етюду «На полі крові» обидві п'єси («На полі крові» та «Руфін і Прісцілла») були заборонені для постановок у театрі через претензії церковної цензури – у п'єсах ідеться про проблеми віри й догматику християнської церкви [докладніше про ці конфлікти йшлося у статті: 8].

До наступного п'ятого тому дванадцятитомника [Т. 5: Драматичні твори (1909-1911). Київ, 1976] увійшли ще чотири різнотемні драматичні твори зі зрілого доробку Лесі Українки. П'єса **«У пущі»** («драматична поема», 1897-1909; надрукована в ЛНВ 1910

року, кн. III та IV; відомо про її невдалу сценічну постановку Лесем Курбасом у 1918 р.; Гнат Юра поставив п'єсу в 1940-і роки) тематично звернута до життя пуританської общини в Північній Америці у XVII ст. Головний герой – митець-скульптор Річард Айрон, котрий вступає у конфлікт зі спільнотою пуритан рідного містечка в Масачузетсі через їхню нетерпимість та обмежене й утилітарне розуміння мистецтва.

Філософськими етюдами із сюжетами, взятими з життя перших християн, є п'єси **«На полі крові»** («драматична поема»; 2/II 1909 р.; надрукована у ЛНВ, 1910, кн. XII, заборонена цензурою – див. вище) та **«Йоганна, жінка Хусова»** («драматичний етюд»; 3/VI 1909 р.; надрукована в ж. «Рідний край», 1909, № 32). Єдиним волинським за тематикою драматичним твором нашої землячки є **«Лісова пісня (драма-феєрія в 3-х діях)»**, написана у Грузії; дата завершення – 25/VII 1911 р. Трохи раніше – у 1910-му – написано й **«Боярину»** (надрукована 1910 р. в ж. «Рідний край»; уперше поставлена в 1919 р. трупю Миколи Садовського у Кам'янці-Подільському), яку за радянських часів від 1927 р. не друкували аж до 1989-го [див.: 18]; не включили й до академічного видання як «націоналістичну». Матеріалом для неї була українська історія часів Руїни та перших десятиліть московського правління (кінець XVII ст.).

Шостий том дванадцятитомника [Т. 6: Драматичні твори (1911–1913). Переклади драматичних творів. Київ, 1977] складають три останні, пізні п'єси: **«Адвокат Мартіан»** («драматична поема»; 24/XI.1911; вперше надрукована в ЛНВ, 1913, т. 12, кн. 6) – про епоху Стародавнього Риму, часи перших християн; **«Камінний господар»** («драма»; Кутаїсі, 1912; вперше надрукована в ЛНВ, 1912, т. 60, кн. 10; перша постановка в театрі – на початку 1914 р., театр Миколи Садовського) – п'єса про Дон Жуана; **«Оргія»** («драматична поема»; літо 1912 – 28 березня 1913; надрукована в ж. «Дзвін» 1913, № 4; поставлена театром М. Садовського в Києві на початку 1914 р.) – п'єса про Стародавню Грецію під владою Римської імперії, про корінфського митця Антея, котрий вступає в конфлікт і з власними учнями та оточенням, і з римськими можновладцями, відстоюючи честь і гідність батьківщини та свою власну як митця й громадянина, як чоловіка [докладніше про це йшлося у статті: 13]. Сюди ж можна віднести й маленьку п'єсу **«Орфєєве чудо»** (березень 1913 р., Єгипет [див. т. 2 у дванадцятитомному «Зібранні творів»]), котра будується

на індивідуальній авторській версії мотивів із давньогрецьких міфів про Орфея та братів-героїв Амфіона й Зета [докладніше у статті: 9].

У «Додатках» до шостого тому «Зібрання творів» друкуються також начерки семи нереалізованих драматичних задумів поетеси: **[Дімна Грачиха]** (недатований автограф без назви, приблизне датування коментаторів – 1900-ті рр.); **[Родина Бажаїв]** (недатований автограф без назви, приблизно датується 1907-м р.); **«Бондарівна»** (приблизно 1907-1910 рр.); **[Сапфо]** (недатований автограф без назви, приблизно 1912-1913 рр.); **«В неділю рано зілля копала...»** (автограф без назви; приблизно березень – квітень 1913 р.); **«...Яка ж дивна, яка ж дивна оця щаслива сторона!...»** (автограф без назви; приблизно 1912-1913 рр.); **[На передмісті Александрії живе сім'я грецька...]** (липень 1913 р., записано під Лесину диктовку Оленою Пчілкою, в останні дні життя поетеси).

Як бачимо, більшість драм Лесі Українки написані на біблійну та міфологічну тематику («біблійні» – дев'ять із двох десятків завершених, та ще півдесятка – «міфологічні»). Але об'єднує їх усі не тематика, а філософська / інтелектуальна природа конфлікту. Дія в усіх драмах поетеси розвивається як боротьба ідей – змагання між двома чи й кількома різними світами думок, спрямоване на вирішення визначеної проблеми / сув'язі проблем. Символічна природа Лесиної драматургії особливо виразно виявлена в останній, невеликій п'єсі її доробку – «Орфееве чудо». Ідеться про оригінальну інтерпретацію у цій п'єсі Орфеевого міфу. Адже міфологія про митця, про його високе призначення – одна з найпоказовіших у модерністській культурі, саме з неї почався символізм. У Лесі Українки мотиви Орфеевого міфу виявлено в багатьох творах (докладніше цей вияв простежує О. Забужко), а в останній п'єсі бачимо зовсім несподіване його трактування.

Із чималого драматургічного доробку української письменниці щонайменше чверть зовсім не ставилися в театрах, більше третини – ставилися зрідка або невдало. Однак навіть та частина, яку можна вважати репертуарною для нинішнього часу, мало кому з фахівців відома в театральних постановках. Наукові праці, де була б докладно простежена театральна рецепція драматичних творів Лесі Українки, з'являються зрідка.

Риси новаторства Лесі-драматурга сформулюємо таким чином:

1) поетеса відмовилася від етнографічно-побутової традиції тогочасного національного театру, натомість розробляла поетику модерної інтелектуальної драми; природа її конфліктів визначена протистоянням світоглядів, а не зіткненням інтересів, характерів чи виявом інтриги;

2) переносючи дію своїх п'єс у минуле, використовуючи так звані «вічні» сюжети, Леся Українка свідомо заперечувала їхній традиційний смисл, подавала власну інтерпретацію відомих сюжетів та образів, вступаючи у творчий діалог-дискусію із попередниками, які до них зверталися;

3) більшість драм Лесі Українки побудовані на конфліктах, що розвиваються паралельно, і жоден із них зосібна не є головним – тобто п'єси поліконфліктні, герой не є одноосібним центральним персонажем, навіть якщо п'єсу названо його / її ім'ям (до прикладу – «Кассандра»), а це ще один доказ близькості театру Лесі Українки до «нової драми»;

4) драматична напруга у п'єсах досягається гострою боротьбою почуттів і думок персонажів, виражена через внутрішні психологічні колізії, через майстерно розроблені діалоги-дискусії, діалоги-агони; персонажі не втрачають індивідуальних рис і не постають спрощено-умовними рупорами авторських ідей – цей недолік авторка критикувала в драмах Г. Ібсена і не допускала у своїх власних творах;

5) головну роль у конфлікті, як правило, Леся Українка відводила мислячій, самодостатній жінці, в образі якої зосереджено психологічний та інтелектуальний центр усього твору;

6) стиль Лесі-драматурга відзначається тяжінням до алегорії, символіки, метафоризму;

7) віршова поетика драм так само багата й розмаїта, як і в ліричній поезії, і відіграє важливу роль у сприйманні читачем / глядачем, хоча театри й не завжди зберігають звучання місткого, природного й водночас афористично відточеного слова, рядка й діалогу загалом.

Дослідники не одностайні щодо напрямку, до якого правомірно належить драматургія української письменниці: Тамара Гундорова писала про дискурсивну природу її конфліктів, про вагу інтелектуального підтексту; Леоніла Міщенко відстоювала тезу про «принцип реалістичного методу», однак відзначала, що цей реалізм – «нової якості»; Віра Агеєва зробила висновок, що Лесин

«неоромантизм» близький до неокласицизму; Марія Моклиця доводила, що це символістська творчість і т. д. Думку про причетність Лесі Українки до символізму висловила в 1970-х роках і Наталя Кузякіна (зокрема йшлося про «Лісову пісню»). Дискусійність цієї проблеми – ще один аргумент на підтвердження глибини й непроминальної вартості Лесиної драматургії, її актуальності.

### *Література*

1. Агеева В. П. Поетеса зламу століть: Творчість Лесі Українки в постмодерній інтерпретації. Київ: Либідь, 1999. 264 с.
2. Борисова Л. М. На изломах традиции: Драматургия русского символизма и символистская теория жизнетворчества. Симферополь: Б.и., 2000. 220 с.
3. Забужко О. Notre Dame d'Ukraine: Українка в конфлікті міфологій. 2-е вид., випр. Київ: Факт, 2007. 640 с.
4. Квітка К. На роковини смерті Лесі Українки // Спогади про Лесю Українку. Вид. 2-е, доп. / упоряд. А. І. Костенка. Київ: Дніпро, 1971. С. 219–247.
5. Колошук Н. Г. Драматургія Лесі Українки та «нова європейська драма» // Волинь філологічна: текст і контекст: зб. наук. пр. Вип. 8: Леся Українка та зарубіжні письменники / упоряд. Т. П. Левчук. Луцьк: РВВ Волин. нац. ун-ту ім. Лесі Українки, 2009. С. 41–57.
6. Колошук Н. Г. Інтелектуальний конфлікт у драматургічній поетиці Лесі Українки // Леся Українка і сучасність: (До 130-річчя від дня народження Лесі Українки): зб. наук. праць. Луцьк: Вид-во «Волинська обласна друкарня», 2003. С. 149–158.
7. Колошук Н. Г. Інтелектуальний конфлікт у драматургічній поетиці Лесі Українки (стаття друга) // Леся Українка і сучасність: зб. наук. праць. Т. 2. Луцьк: Вид-во «Волинська обласна друкарня», 2005. С. 127–136.
8. Колошук Н. Г. Інтелектуальний конфлікт у драматургічній поетиці Лесі Українки (стаття третя: ідея християнства) // Леся Українка і сучасність: зб. наук. праць. Т. 3. Луцьк : Вид-во «Волинська обласна друкарня», 2006. С. 203–219.
9. Колошук Н. Інтерпретація орфеїчного міфу у драматичному етюді Лесі Українки «Орфееве чудо» // Неоромантичні обрії творчих пошуків Лесі Українки: зб. наук. праць / відп. ред. В. І. Гуменюк. Симферополь: Світ, 2008. С. 98–110.
10. Колошук Н. Г. Конфлікт реальності та мистецтва у белетристичній спадщині Лесі Українки // Леся Українка і сучасність: зб. наук. праць / упоряд. Н. Стащенко. Т. 6. Луцьк: РВВ Волин. нац. ун-ту ім. Лесі Українки, 2010. С. 13–29.
11. Колошук Н. Леся Українка і «нова» європейська драма // Філологічні студії: зб. наук. праць. Луцьк: б. в., 1997. Вип. 2. С. 28–33.
12. Колошук Н. Г. Леся Українка та Герхарт Гауптман: впливи і традиція // Волинь філологічна: текст і контекст: зб. наук. пр. Вип. 8: Леся Українка та



- зарубіжні письменники / упоряд. Т. П. Левчук. Луцьк: РВВ Волин. нац. ун-ту ім. Лесі Українки, 2009. С. 57–71.
13. Колошук Н. Мотив оргії у Лесі Українки та Генріка Сенкевича в порівняльному аспекті // Учёные записки Таврического национального университета имени В. И. Вернадского: науч. журнал. Сер. «Филология. Социальные коммуникации». Симферополь: Таврический национальный университет имени В. И. Вернадского, 2012. Т. 25 (64), № 4(3). С. 16–28.
14. Костенко Л. Поет, що ішов сходами гігантів // Українка Леся. Драматичні твори / упоряд. та авт. приміт. Р. П. Радишевський, О. Ф. Ставицький. Київ: Дніпро, 1989. С. 5–58.
15. Кочерга С. О. Культурософія Лесі Українки. Семіотичний аналіз текстів: монографія. Луцьк: ПВД «Твердиня», 2010. 656 с.
16. Моклиця М. Естетика Лесі Українки (контекст європейського модернізму): монографія. Луцьк: Волин. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2011. 242 с.
17. Новий вимір Лесі Українки або польський режисер у Луцьку готує «Камінного господаря» / розмовляв Валентин Ваколюк [Електронний ресурс] // Monitor Wołyński. 2 вересня 2011. URL: <http://monitor-press.com/ua/49-artist/9-muz/871-1-r.html> (дата звернення: 21.11.2018).
18. Українка Леся. Драматичні твори / упоряд. та авт. приміт. Р. П. Радишевський, О. Ф. Ставицький. Київ: Дніпро, 1989. 761 с.

### References

1. Aheieva V. P. *Poetesa zlamu stolit: Tvorchist Lesi Ukrainky v postmodernii interpretatsii* [Poetess of fracture of centuries: Work of Lesia Ukrainka in postmodern interpretation.]. Kyiv, 1999, 264 p. (in Ukrainian).
2. Borisova L. M. *Na izlomakh traditsii: Dramaturgia russkogo simvolizma i simvolistskaia teoria zhyznetvorchestva* [On the fractures of tradition: Dramaturgy of Russian symbolism and symbolism theory of life-creation]. Simferopol, 2000, 220 p. (in Russian).
3. Zabuzhko O. *Notre Dame d'Ukraine: Ukrainka v konflikti mifolohii* [Notre Dame d'Ukraine: Ukrainka is in the conflict of mythology]. Kyiv, 2007, 640 p. (in Ukrainian).
4. Kvitka K. *Na rokovyny smerti Lesi Ukrainky* [On the anniversary of death of Lesia Ukrainka]. In: *Spohady pro Lesiu Ukrainku* [Memories of Lesia Ukrainka]. Kyiv, 1971, pp. 219–247 (in Ukrainian).
5. Koloshuk N. G. *Dramaturhija Lesi Ukrainky ta «nova yevropeiska drama»* [Dramaturgy of Lesia Ukrainka and "new European drama"]. In: *Volyn filolohichna: tekst i kontekst. Lesia Ukrainka ta zarubizhni pysmennyky*. Lutsk, 2009, issue 8, pp. 41–57 (in Ukrainian).
6. Koloshuk N. G. *Intelektualnyi konflikt u dramaturhichnii poetytsi Lesi Ukrainky* [An intellectual conflict is in the dramaturgic poetics of Lesia Ukrainka]. In: *Lesia Ukrainka i suchasnist*. Lutsk, 2003, pp. 149–158 (in Ukrainian).
7. Koloshuk N. G. *Intelektualnyi konflikt u dramaturhichnii poetytsi Lesi Ukrainky (stattia druha)* [An intellectual conflict is in the dramaturgic poetics of Lesia

- Ukrainka (the second article)]. In: *Lesia Ukrainka i suchasnist*. Lutsk, 2005, issue 2, pp. 127–136 (in Ukrainian).
8. Koloshuk N. G. *Intelektualnyi konflikt u dramaturhichnii poetytsi Lesi Ukrainky (stattia tretia: ideia khrystyianstva)* [An intellectual conflict is in the dramaturgic poetics of Lesia Ukrainka (the third article: idea of christianity)]. In: *Lesia Ukrainka i suchasnist*. Lutsk, 2006, issue 3, pp. 203-219 (in Ukrainian).
  9. Koloshuk N. G. *Interpretatsiia orfeichnoho mifu u dramatychnomu etiudi Lesi Ukrainky «Orfeieve chudo»* [Interpretation of Orphean myth in the dramatic etude of Lesia Ukrainka "The miracle of Orpheus"]. In: *Neoromantychni obrii tvorchykh poshukiv Lesi Ukrainky* [Neoromantic horizons of creative searches of Lesia Ukrainka]. Simferopol, 2008, pp. 98-110 (in Ukrainian).
  10. Koloshuk N. G. *Konflikt realnosti ta mystetstva u beletrystychnii spadshchyni Lesi Ukrainky* [A conflict of reality and art is in the fiction inheritance of Lesia Ukrainka]. In: *Lesia Ukrainka i suchasnist*. Lutsk, 2010, issue 6, pp. 13–29 (in Ukrainian).
  11. Koloshuk N. G. *Lesia Ukrainka i «nova» yevropeiska drama* [Lesia Ukrainka and "new" European drama]. In: *Filolohichni studii*, Lutsk, 1997, no. 2, pp. 28–33 (in Ukrainian).
  12. Koloshuk N. G. *Lesia Ukrainka ta Gerhart Hauptmann: vplyvy i tradycia* [Lesia Ukrainka and Gerhart Hauptmann: influences and tradition]. In: *Volyn filolohichna: tekst i kontekst. Lesia Ukrainka ta zarubizhni pysmennyky*. Lutsk, 2009, issue 8, pp. 57–71 (in Ukrainian).
  13. Koloshuk N. G. *Motyv orhii u Lesi Ukrainky ta Henrika Senkevicha v porivnialnomu aspekti* [Lesia Ukrainka and Henryk Sienkiewicz's reasons of orgy in a comparative aspect]. In: *Uchionye zapiski Tavricheskogo nacyonalnogo universiteta imeni V. I. Vernadskogo. Seria «Filologia. Socialnye kommunikacyi»*. Simferopol, 2012, vol. 25 (64), no. 4 (3), pp. 16–28 (in Ukrainian).
  14. Kostenko L. *Poet, shcho ishov skhodamy hihantiv* [Poet that went the stair of giants]. In: *Ukrainka Lesia. Dramatychni tvory* [Ukrainka, Lesia. The Dramatic Works]. Kyiv, 1989, pp. 5–58. (in Ukrainian).
  15. Kocherha S. O. *Kulturosofiia Lesi Ukrainky. Semiotychnyi analiz tekstiv* [Lesia Ukrainka's philosophy of culture. Semiotic analysis of texts]. Lutsk, 2010, 656 p. (in Ukrainian).
  16. Moklytsia M. *Estetyka Lesi Ukrainky (kontekst evropeiskoho modernizmu)* [Aesthetics of Lesia Ukrainka (a context of European modernism)]. Lutsk, 2011, 242 p. (in Ukrainian).
  17. *Novyi vymir Lesi Ukrainky abo polskyi rezhyser u Lutsku hotuie «Kaminnoho hospodaria»* [The new measuring of Lesia Ukrainka, or Polish stage-director prepares "The Stone Owner" in Lutsk]. In: *Monitor Wołyński*. 2.09.2011. Available at: <http://monitor-press.com/ua/49-artist/9-muz/871-1-r.html> (in Ukrainian).
  18. *Ukrainka, Lesia. Dramatychni tvory* [The Dramatic Works]. Kyiv, 1989, 761 p. (in Ukrainian).

**Nadiia Koloshuk. Lesya Ukrainka's drama in the context of the development of a "new European drama" at the stage of symbolism.** The article is the result of my interest in Lesya Ukrainka's dramatic work in the context of the "new European drama". European criticism spoke about this phenomenon at the end of the nineteenth century, and Lesya Ukrainka wrote in her articles at the beginning of the twentieth century. Innovative works of H. Ibsen, M. Maeterlink and especially G. Hauptmann had a great influence on the development of the Ukrainian author. The intellectual conflict of the symbolic type – the conflict of two-stars – is the core of her artistic personality from the first drama "Blue Rose" to the latter ones – "Orgy" and "Miracle of Orpheus". Due to belonging to the post-colonial culture, Lesya Ukrainka is a little known author in the world as a brilliant playwright, however, the features of its innovation are undeniable. In recent years, her dramas "A Stone master" and "The Forest Song" have been updated in new talented theatrical productions.

**Key words:** new European drama, intellectual conflict, the era of modernism, the drama of Lesya Ukrainka, symbolism, the conflict of two worlds.

---

Колошук Надія Георгіївна – доктор філологічних наук, професор кафедри теорії літератури та зарубіжної літератури Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки, *ORCID ID: 0000-0001-6626-2004*; *n\_koloshuk@ukr.net*

УДК 821.161.2-2

**Світлана Кочерга**

### **Поетика драматургії Лесі Українки у вимірах тілесності**

Стаття присвячена осмисленню феномену тіла в інтерпретації Лесі Українки-драматурга. Основну увагу зосереджено на таких творах, як «Кассандра», «Камінний господар», «У пущі», «Лісова пісня», «Оргія», «Руфін і Прісцилла».

**Ключові слова:** тілесність, гендер, герменевтика, семіотика, «мова тіла».

Творчість Лесі Українки позначена ореолом духовних шукань, а її здобуток визнано потужним джерелом ідей, невичерпальність трактування яких не викликає сумніву навіть зі столітньої відстані. Традиційний пієтет до елітарності творчих шукань письменниці зумовив маргіналізацію проблеми тілесності, яка останнім часом помітно актуалізована в українському літературознавстві. Загальновідомо, що тілесність як фокус самодостатніх філософських