

## Конфлікт підміни понять у драматичній поемі Лесі Українки «У пущі» (проекція на екзистенціалістську драму)

Підставою шукати аналогії у двох п'єсах – українській «У пущі» та французькій «Калігула» Альбера Камю, – є та обставина, що обидва твори відзначені тривалим процесом авторської роботи над текстом. Очевидно, художник повертається до задуманого чи навіть готового тексту тому, що шукає на поставлені в ньому питання відповідь, яку неможливо знайти або яка суперечить очікуванням суспільства. Це підказує читачам і певну схожість у проблематиці. В обох творах показано підміну істинних понять їхніми сурогатами, які влаштовують більшість спільноти.

Драматична поема Лесі Українки «У пущі» пов'язана із досі нерозв'язною підміною понять на шляху до свободи, а не лише з проблемами мистецькими, які зазвичай літературознавці ставлять на перше місце. Метою дослідження є прочитання соціально-філософського конфлікту – пошуки шляхів до свободи та підміна понять у цьому пошуку як трагічна колізія – у драматичній поемі «У пущі» через порівняння із пізнішою п'єсою французького митця й філософа А. Камю «Калігула».

Філософські змісти, закладені в цих п'єсах авторами, не лежать на поверхні. І не варто примірювати твори до традиційної драматичної форми. Поетика «нової європейської драми» розвивалася шляхом зростання театральної умовності, інтелектуалізації – «безпредметності», якщо провести паралель з образотворчим мистецтвом, де тоді ж відбувалися аналогічні процеси. Екзистенціалістська драма у доробку її найвизначніших творців А. Камю та Ж.-П. Сартра показує саме таке зростання «абстракціонізму» (умовно кажучи), навіть у порівнянні із драматургами модерних напрямів у першій половині ХХ ст. Українська авторка йшла самостійним шляхом, хоча про досягнення своїх колег-сучасників на зламі століть знала. Її п'єса вирізняється новаторською поетикою: інтелектуальний конфлікт утілений через протиставлення яскравих індивідуальних персонажів-характерів. Авторка майстерно вибудовує навантажені філософським змістом діалоги та монологи, водночас уміщує в них психологічні підтексти, емоційні нюанси, насичує інтертекстуальними зв'язками та багатою символікою.

**Ключові слова:** драматична поема Лесі Українки «У пущі», нова європейська драма, екзистенціалістська драматургія, п'єса А. Камю «Калігула», конфлікт підміни понять, шлях до свободи, поетика модерної драми.

### Вступ

Серед усіх драматичних творів Лесі Українки п'єса «У пущі» має найтривалішу історію авторської роботи – більш як 12 років, однак зі значними перервами (дати 1897-1909 зазначено в кінці пізнього чорнового автографа з назвою «Скульптор» (див.: Коментарі, 2021: 451)). Усупереч заяві Климента Квітки (він першим прокоментував історію авторської роботи у виданні «Творів» Лесі Українки в 1923 р.) про відсутність «істотних змін» у драмі при її завершенні, чорнові автографи показують, наскільки творчий процес був непростим: авторка переробляла, і не один раз, майже все спочатку написане. Що змушувало її так довго й наполегливо працювати над п'єсою, яка мала нібито далеке від сьогодення філософське спрямування, через що й досі для багатьох реципієнтів не входить у коло уваги?

Тривала історія переробки тексту вирізняє і першу п'єсу французького письменника Альбера Камю «Калігула», відому за трьома редакціями: перша датується 1939 роком, третя (1947) робилася вже після того, як п'єса була перероблена в 1944-му й поставлена у звільненому Парижі (1945) та принесла молодому на той час авторові неабиякий успіх. Останні поправки (1958) вносилися письменником незадовго до загибелі (в 1960 р.). П'єса вважається першим твором А. Камю, де екзистенціалістська проблематика отримала завершене вираження (див.: Наливайко, 1997: 602), однак її правомірно відносять не лише до раннього (так зване «коло Абсурду»), а й до наступного («коло Бунту») та пізнього періодів творчості А. Камю (див.: История, 2003: 122).

Очевидно, художник повертається до задуманого чи навіть готового тексту тому, що шукає на поставлені в ньому питання відповідь, яку неможливо знайти або яка суперечить очікуванням суспільства. Зокрема у п'єсі А. Камю поставлено проблему досягнення свободи через владу й насильство, що не раз вибухало з нечуваною силою в реальній людській історії і ставало непідвладним спробам припинити його. У період Другої світової війни та повоєння, коли західні інтелектуали осмислювали нові загрози тоталітаризму

від недавнього союзника-переможця – сталінської імперії, проблема була пекуче нагальною. Але п'єса не сходить зі сцени й досі, у тому числі й на наших теренах, що свідчить про її перманентну актуальність. Що ж до адекватного читацького розуміння, то воно проблематичне, коли йдеться про твори такого ґатунку.

Українська письменниця майже за півстоліття до «Калігули» також переймалася проблемою досягнення свободи. Її драматична поема «У пущі» пов'язана саме з досі нерозв'язною для сучасного суспільства підміною понять на шляху до свободи, а не лише з проблемами мистецькими, які зазвичай літературознавці ставлять на перше місце (до прикладу: «Релігійна проблема – лише тло, на якому розростається протистояння Митця і оточення...» (Рисак, 1999: 492)).

Критично-наукова й театральна рецепція драматичної поеми «У пущі» почалася після смерті авторки й наразі примітна тим, що порівняно з багатьма її творами значно контраверсійніша та суперечливіша, хоча на позір драма звернута не до українських проблем та далека від сьогочасної актуальності.

К. Квітка згадував про те, що Леся Українка часто була незадоволена своїми задумами і покидала їх, якщо бачила до них холодне ставлення людей, із якими ділилася планами: «Отже й поемою, що пізніше була озаголовлена “У пущі”, але весь час Леся називала “Скульптором”, вона поділилася з близькими людьми і з деякими знайомими літераторами, декому тільки розказала тему, декому показувала написане і зустріла відношення досить холодне. “Воно добре написано, тільки нащо воно?” – сказала їй тоді одна близька людина, навіть письменник, і сю фразу Леся пам'ятала весь вік. <...> Одна теж близька до Лесі письменниця-реалістка похвалила показану їй першу дію, але похвалила за те, що побачила в ній багато здорового реалізму. Отже, сполученість цих впливів привела до того, що драматична поема “У пущі”, майже написана 1898 року, здебільшого у Гадячі (бракувало тільки останньої сцени другого акту – сцени суду), пролежала нерухомо 9 літ. Чи се вийшло на лучче тим, що вона появилася в друку в той час, коли круг читачів поширшав, свідомість виросла і ті дивовижні теорії **фальшиво поійнятого демократизму**, які панували серед нашого громадянства під час написання поеми, коли не зникли, то перестали бути домінуючими, а може, й на гірше, бо якби вона з'явилася у свій час, вона б здійняла духа багатьом, що опустили тоді руки з розпачі в той

малопродуктивний час, і показала б далекі горизонти маловірним і малосвідомим» (Квітка, 2017: 243-244; виділення моє – Н. К.).

### **Теоретичний базис**

Наукові дослідження драматичної поеми «У пущі» упродовж більш як століття показують, що не завжди п'єса ставала предметом достеменного аналізу, чимало науковців писали про неї побіжно, а головні філософські проблеми, зокрема славнозвісний «зв'язок життя з мистецтвом» (А. Музичка), препарувалися відповідно до віянь часу. Радянські дослідники повоєнних десятиліть мусили уникати схвальних відгуків про своїх попередників – «українських буржуазних націоналістів», тобто не робили посилянь на репресованих авторів (уперше п'єсу високо поцінували й досліджували Микола Зеров, Павло Филипович, Михайло Драй-Хмара та у кінці 1920-х рр. Андрій Музичка), до того ж притримувалися «марксистського» тлумачення мистецтва та прилаштовувалися до пропагандистських завдань, нав'язаних офіційною ідеологією. Як це відбувалося, можемо уявити з колоритного епізоду власної дослідницької біографії, про який розповів львівський професор Іван Денисюк, згадуючи свого наставника Михайла Возняка.

У 1952 р. проф. М. Возняк у притаманній йому манері визначив тему дипломної роботи студентові І. Денисюку: «Драма Лесі Українки “У пущі”». «Відсутність вульгарно-ідеологічних декорацій свідчила, що так її сформулював академік, – згадував колишній дипломник. – Проте зубаста кафедра загостила завдання, щоб воно дзвеніло, як добре виклепана коса: “Викриття американського імперіалізму у драмі Лесі Українки “У пущі””. Адже необхідна була політична актуальність дипломної... <...> Правда, дехто схаменувся, що при вульгаризації передано куті меду, і запропонував “американський імперіалізм” замінити фразею “американські реакціонери”. Все одно необхідно було забути про філософський характер Лесиної п'єси й писати про лінчування негрів у сучасній Америці» (Денисюк, 2006: 414).

Як наслідок подібних ідеологічних настанов, поруч зі змістовним аналізом «трагедії таланту», формування тексту драматичної поеми, його зв'язку з історичною епохою, літературних джерел тощо, у радянських дослідженнях бачимо характерні ідеологічні нашарування (див.: Гозенпуд, 1947: 198-218; Журавська,

1963: 138-153; Ставицький, 1970: 75-93; Міщенко, 1986: 236-242; та ін.) й подекуди спрощений біографічний підхід. Чимало прикладів із відповідними кліше є, зокрема, у працях Олега Бабишкіна, котрий переводив розгляд «американської» п'єси на протиставлення радянських концептів «буржуазним» згідно з ідеологічним духом «холодної війни»: «Так Леся Українка викриває суть американської “свободи” в самих її витоках...»; «Поетеса назвала Америку пущею, країною рабства, насильства над людиною з її прагненнями і здібностями»; «В капіталістичному суспільстві особиста свобода митця ілюзорна і облудна»; «...Леся Українка як друг робітників, вірний ідеям соціалізму, боролася за дійове, одухотворене, велике мистецтво завтрашньої перемоги народу» (Бабишкін, 1955: 393, 406, 407; див. також одноосібну монографію: Бабишкін, 1963: 196-218). Як бачимо, письменниця передбачила той казуїстичний спосіб підміни понять, яким користувалися пізніше дослідники її ж текстів.

На протигагу радянським науковцям, дослідниця з діаспори Лариса Залеська-Онишкевич підкреслювала у п'єсі про скульптора «елементи екзистенціалізму», тобто екзистенційні проблеми, порушені разом з естетичними, та її модерне звучання й поетику. У своїй дисертації «Екзистенціалізм у модерній українській драмі» (Енн Арбор, 1973) вона чи не вперше писала про екзистенціалістські ідеї у цьому творі (див.: Залеська-Онишкевич, 1992; Залеська-Онишкевич, 2009: 156-163).

У незалежній Україні запропоновано нові методологічні підходи та нове прочитання тексту в монографіях Віри Агєвої, Віктора Гуменюка, Світлани Кочерги; у статтях Ірини Захарчук, Олександра Рисака, Наталії Малютіної, Вікторії Соколової; у кандидатських дисертаціях про український модернізм – Ірини Веретейченко (Київ, 2003), Оксани Ковальової (Київ, 2006) тощо; докладніший аналіз наукової рецепції робила С. Кочерга (Кочерга, 2010: 39-45).

Донині йдеться переважно про мистецькі проблеми у цій драмі (див. підрозділ із характерною назвою: «Драматична поема “У пущі”: дискурс митця» (Кочерга, 2010: 39-45)), а конкретних порівнянь із французькими екзистенціалістами та достеменного аналізу екзистенційних проблем не зроблено. Уникали таких аналогій і постановники. Творчість А. Камю в Україні повсякчас привертає увагу, однак бракує ґрунтовних досліджень про нього, які би показували, що Лесі Українці належить пріоритет у пізнішій розробці

важливих для екзистенціалістів ідей і як саме вона їх розуміла – зокрема немає праць компаративістських та від фахівців із романської філології.

Одна з проблем, яка повсякчас залишається на маргінесі інтерпретацій драми «У пущі», – конфлікт поглядів Річарда Айрона та його оточення на громадянську й особистісну свободу, розбіжності розуміння свободи як цінності (у тому числі й свободи творчості), про що піде мова надалі. **Метою** нашого дослідження є прочитання соціально-філософського конфлікту – пошуки шляхів до свободи та підміна понять у цьому пошуку як трагічна колізія – у драматичній поемі «У пущі» через порівняння із пізнішою п'єсою французького митця й філософа А. Камю «Калігула». Отже, використовуємо компаративістські (типологічно-порівняльний, тематологічний, рецептологічний) та герменевтичний методи інтерпретації.

### Виклад основного матеріалу

П'єса «У пущі» ставилася рідко і до визнаних «сценічними» у драматичному доробку Лесі Українки не належить (див.: Леся Українка, 2021: 18). Історія театральної рецепції не вивчалася достеменно. Із монографії Бориса Зюкова «На сцені та екрані – Леся Українка» (1968-1986, рос. мовою) відомо про шість постановок драми (включно з постановкою Леся Курбаса в Молодому театрі 1918 р.), але здебільшого дізнаємося лише про те, що вони у свій час були реалізовані (див.: Зюков, 1987: 59-62, 76-77, 103, 125-131, 154-155, 223, 228-229). Показовим є той факт, що деякі режисери скорочували третю дію, не вбачаючи в ній необхідного продовження конфлікту (Зюков, 1987: 78).

Як не парадоксально, авторська робота над текстом теж була спрямована... на скорочення та стискання. Вона нагадує витісування скульптури з каменю і шліфування: більшість змін у чернетках драми «У пущі» (котрі зберігаються в Інституті літератури імені Т. Г. Шевченка НАНУ, ф. 2, од. зб. 807), з якими мені довелося працювати при підготовці 3-го тому нового «Повного академічного зібрання творів», скорочують первісний текст та увиразнюють образ головного персонажа (див.: Коментарі, 2021: 352-451).

До речі, у першій дії авторка показує очима скульптора пуритан, які пливуть у Новий Світ: *«Постаті співців / були мов з бронзи чорної одлиті, / суворі, тверді, повні сили й моці / <...> і стільки в них було краси нової...»* (Українка Леся, 2021: 43). Однак сподівання Річарда на

цих людей не збулися, а мистецькі плани не були реалізовані, оскільки істинна свобода не стала цінністю для його співгромадян. На новий континент вони прибули зі старими гріхами: «*Ні, пуща ся мене найменш лякає... / Тут між людьми ростуть лихі терни*», – каже він у тій же сцені своєму товаришеві Джонатану (Українка Леся, 2021: 44).

Працюючи над текстом тривалий час (знову доводиться ставити під сумнів слова К. Квітки про те, що «майже написана» п'єса «пролежала нерухомо 9 літ» – чорнові автографи та листи письменниці свідчать про інше (див.: Коментарі, 2021: 337-338, 341-344) авторка викреслювала все, що не стосувалося головного філософського конфлікту – протиборства цінностей, які захищає Річард Айрон, щоб відстояти свободу митця, – і догматичних пуританських поглядів, фарисейства проповідника Годвінсона й фанатизму та лицемірства його прихильників. Власне, формування конфлікту в авторській свідомості, з його складними філософськими підтекстами, й вимагало тривалого часу та неодноразових переробок. Не увійшло до основного тексту те, що не вкладалося в головну конфліктну лінію, вносило в неї особистісні й побутові нюанси, включно з тим, що торкалося можливих стосунків Річарда і Дженні, Річарда з родиною, зі Джонатаном, з оточенням у пуританській колонії та Род-Айленді, із колишніми друзями в Італії та її посланцем у Новий Світ – мессером Антоніо. Найбільш очевидною тенденцією творчого процесу бачиться те, що Леся Українка не викреслювала, а ретельно переробляла все, що стосувалося нюансів індивідуальної характеристики персонажів, зокрема деталі, пов'язані з їхнім самовизначенням щодо засадничих світоглядних цінностей. Скорочуючи написане, вона не робила характери дійових осіб спрощеними й одноплановими – навпаки: залишала лише найвиразніші сцени, штрихи поведінки героїв та деталі, поглиблювала психологічний підтекст як простір для читацької інтерпретації.

Українська письменниця, як їй було притаманно, ретельно вивчила історичні події й обставини, перш ніж писати свій твір. У 1893-1896 рр. за спонукою М. Драгоманова вона студіювала історію епохи Англійської революції 1640-1660-х років і звернула увагу на пуританських ідеологів та діячів – священника, теолога, вчителя Роджера Вільямса (Roger Williams, 1603-1683) та поета й памфлетиста Джорджа Візера (George Wither, 1588-1667), які

вирізнялися нонконформізмом. Крім того, вивчала біографію і творчість славетного англійського поета XVII ст. Джона Мільтона, про якого тоді ж писала популярну брошуру (нині ця праця подається як її незакінчена публіцистична стаття «[Джон Мільтон]» у 7-му томі нового «Повного академічного зібрання творів», 2021). Усі троє реальних діячів англійської Реформації – Дж. Мільтон, Р. Вільямс та Дж. Візер – могли стати історичними прообразами головного героя майбутньої драми – Річарда Айрона. Про Р. Вільямса, наприклад, відомо, що радою пуританської колонії в Массачусетсі він був вигнаний зі спільноти, подався на вільні землі, які купив у місцевих індіанців, і заснував м. Провіденс, де було проголошено свободу віросповідання. Твердження деяких літературознавців про прямий автобіографізм драми (на кшталт «драма самої Лесі» в А. Музички) уводять читачів в оману – між авторкою та її героєм-скульптором є аналогії, паралелі (саме через сповідування певних цінностей), а не автобіографічний зв'язок.

Сюжетні події у драмі розгортаються на початку XVII ст. в реальному місці – у перших двох діях у «невеличкій фермерській колонії» в Массачусетсі та в останній третій дії – у м. Род-Айленд. Родина Річарда Айрона належить до громади перших поселенців-пуритан, які перебралися через океан під тиском королівської влади, вважаючи офіційно утверджене на той час на батьківщині англіканство «нечестивою» церквою.

Потреба створення окремої, незалежної від Римського Папи церкви, яка б відповідала інтересам англійського монарха та держави, була потужною силою реформаторського руху в Англії XV-XVII ст. Однак поряд із реформацією, котра відбувалася «згори», зростала народна реформація «знизу» – її представниками й були пуритани. Вони проповідували загальне братство у Христі й поширювали ідеї соціальної рівності; на час Англійської революції 1640–1649 років пуританство стало ідеологічним прапором боротьби з абсолютною монархією. Неоднорідність соціально-політичного складу пуритан призвела до виділення серед них трьох відгалужень: помірковані (пресвітеріани), радикальні (індепенденти / «незалежні»), а також представники низів (левелери) (див.: Коментарі, 2021: 353-354).

Герой драми Річард Айрон атестує себе в розмові з найближчим товаришем Джонатаном (початок другої дії), вказуючи на цей історичний контекст: *«Такий весь рід: вікліфовці, лолларди, /*



“незгідні”, “незалежні”, “рівноправці”, / такі були мої питомі предки. / Мої всі кривні волі домагались / від короля, від церкви, парламенту, / а я – від них самих. Така вже кров» (Українка Леся, 2021: 52). Називаючи представників різних суспільних груп та течій англійської Реформації, Річард визнає себе за їхнього наступника та прихильника, але почасти й за опонента чи критика – «...волі домагались... а я – від них самих». Найдорожчою цінністю для Річарда став його мистецький хист, однак права бути вільним митцем у пуританському середовищі він так і не здобув. Проте Леся Українка показує не особисту поразку героя, а безвихідь суспільного становища, коли цього героя витіснено в ізоляцію. Внутрішньо Айрон залишився незламаним і переконаним у своїх цінностях: «Суди Господь між мною й тими людьми! / Не гнеться шия перед Годвінсоном, / не може серце стерпіти неправди, / хоч би й від матери», – каже він Джонатанові при останній зустрічі (Українка Леся, 2021: 106). У чернетці ще було продовження: «Бо жити я [покірни] в покорі не навчусь» (Коментарі, 2021: 428).

Те, що Річард Айрон пишається своїм родом, пов’язаним із найрадикальнішими борцями за свободу переконань, і те, що не кається після розриву з паствою Годвінсона, – зумовлює розвиток дії та вияв конфлікту у драматичній поемі. Річард атестується не лише як художник, прихильник «вищої краси», а й як людина демократичних та свободололюбних поглядів, послідовна в боротьбі за суспільну справедливість. Деякі викреслені у чернетках фрагменти показували це більш детально. Наприклад, у першій дії Річард казав матері про найбільш бідніших представників пуританської громади: «Зустрів я тут / Оту стару, що син їй вмер на морі, / Се йшла по воду в ліс за цілу милю. / Кажу: “бабусю, кружно вам, чому / Не йдете на простець”. – Нема дороги, / Відказує, [та так сама] – просила я громаду, / Щоб хоч стежинку просту прорубали / Від хати до потоку, так зайнята / Громада вся новим будинком”... От як! / І безліч є таких...» (Коментарі, 2021: 364). Детальнішою була в першій дії і сцена із дружиною Річардового сусіда Ріверса, якого пуритани за намовою Годвінсона вигнали з поселення, а його жінку з маленькими дітьми залишили безпорадними у недобудованій оселі без печі. В остаточному варіанті, після ретельної переробки, залишилася коротка виразна сцена, коли Річард без вагань ішов мурувати ту піч, не зважаючи на погрози Годвінсона та прокльони рідної матері.

Натомість сцени, де Річард був показаний зухвалим апологетом «чистого мистецтва», так і залишилися поза остаточним текстом: розмова зі Джонатаном – він же персонаж без імені Скульптор – на початку II дії; там само – сцена з роботодавцем Гопкінсом, від якої не лишилося ні рядка в надрукованому варіанті (Коментарі, 2021: 375-386). Скорочені фрагменти показують, що свого героя Річарда Айрона авторка бачила передусім гуманною та діяльною людиною, котра щиро переймається нещастями ближніх і допомагає, не жалюючи себе, у той час як очільник громади Годвінсон розпатякує про милосердя, але дбає лише про власну вигоду й самоствердження. А його прихильники готові заплющити очі на будь-яку несправедливість, бо кожному з цих лицемірів, за прислів'ям, своя сорочка ближче до тіла. Наприклад, один з учасників громадського судилища над Річардом Джон Мільс каже таку промовисту репліку: *«Своя душа дорожча. Пристаю: / хай буде проклятий»* (Українка Леся, 2021: 83).

Кульмінаційна сцена (згаданий «суд» над Річардом та розгром його майстерні) теж перероблялася не один раз, і зіставлення основного тексту з чернетками показує, наскільки точно й безпомильно Леся Українка відбирала варіанти, щоб показати поведінку кожного персонажа (а саме його ціннісний вибір та орієнтації) індивідуально виразною. Як і в основному тексті, у скороченнях яскраво виявлені риси Річарда Айрона – вільнолюбного й відповідального громадянина, а не лише артиста та естета.

В останній третій дії показано, як Айрона доводило до відчаю не-сприймання його мистецтва освіченими та впливовими людьми, котрих він знайшов у Род-Айленді: Магістер переконував скульптора, що вчительська праця потрібніша, ніж мистецькі шедеври; Органіст без зайвої делікатності заперечував потрібність скульптури загалом; підприємливі засновники гончарської спілки запросили майстра *«зразки ліпити»*, оскільки він знався на глині, придатній, крім іншого, ще й для виготовлення посуду. Деякі епізоди третьої дії неодноразово перероблено і скорочено все, що атестує Річарда як елітарного митця, який цурається «низької» / не мистецької праці (див.: Коментарі, 2021: 413-415, 417-422). Насправді Річард не цурається її – він не бачить для себе сенсу будь-якої роботи, бо мрія про вільний Новий Світ зрадила його.

В одній зі сцен на початку III дії головний герой гірко говорить трьом род-айлендцям, котрі прийшли залагодити з ним свою бізнесову справу (виготовлення посуду), про примарність ідеалу свободи, пошуки якої привели пуритан на новий континент: «*Часом то за мрію / річки криваві люде проливають*» (Українка Леся, 2021: 93); «*Свята, велична мрія, / що ніби люде можуть вільні бути...*» (там само: 94). Його відвідувачі одразу переводять ідеальні «мрії» у площину практичну: «*Хіба ж таки єпископальна церква, / і десятина, й молитовник – мрії?*» (там само: 93). На їхню думку, перейматися нема чим: «*Та бійтесь Бога! Що ви, пане майстре! <...> Се ж ми по мрії аж за море гнались?*» – кажуть у відповідь Річардові (там само: 93). У чернетці більш прямолінійно було показано схильність пересічних громадян до підміни понять: «*1-й [гостей Річарда спочатку було поймає цифрами – Н. К.] Та се ж не мрія, ми ж бо здобули / Ту волю тут, в Род-Айленді. / То щастя / Кому збуваються [всі сні] в житті всі мрії*» (Коментарі, 2021: 417). В остаточному варіанті цю частину сцени просто замінено лаконічною ремаркою: «*(Мовчання.)*». Після ніякової паузи відвідувачі повертають розмову до своєї вигідної справи, а Річард покидає їх, не знаходячи розуміння. Поза очі його називають диваком, з яким «*часу гаяти не варт*» (Українка Леся, 2021: 95).

У подальшій сцені з італійським гостем Річард ще раз згадує про «мрію». Цей фрагмент у чернетці теж був перероблений і викреслений: «*Та инша мрія звабила мене / про [вільну] щиру волю [в новім християнстві] / і життя новеє / про хист новий в новому Ханаані. / І я за океан пішов [за нею] для того. / [Як] Хоч тая мрія зрадила – був час, / Коли я міг в Італію вернутись, / [Та не було ні способу, ні змоги]*» (Коментарі, 2021: 447).

Попри чимало переробок, письменниця так і не змінила трагічної розв'язки, яку навіть Лесь Курбас у своїй постановці 1918 р. намагався зробити більш «життєствердною» (див.: Зюков, 1987: 59-62; Коментарі, 2021: 347). Третя дія завершується відмовою Річарда, у відповідь на пропозицію давнього друга Антоніо (у ранніх редакціях – Мікеле), повернутися в Італію, щоб там вільно займатися мистецтвом і відродити свій талант. У Річарда не стало ілюзій: він згадує у країні своєї молодості «*не тільки лаври й мірти, – / були ще й інквізиції декрети*» (Українка Леся, 2021: 115). Передаючи до Італії свою статуетку, яка втілює «мрію», Річард не поїде туди сам, бо не

знайде там того, про що мріяв. Однак п'єса не закінчується смертю головного героя: розв'язкою став його монолог (у супроводі реквієму зі сусідньої церкви), у якому звучить туга та твердий намір самотньо чекати кінця.

Редагуючи численні монологи, поетеса уникала, за спостереженням В. Гуменюка, «ефекту прямолінійного протистояння, підсиленого романтичною фразеологією...» (Гуменюк, 2002: 160). Натомість як один зі способів виразити складну ідею використано численні інтертекстуальні зв'язки, переважна більшість яких – із Біблією, ними ця п'єса буквально пронизана. Лейтмотивами стали євангельські притчі, зокрема притча про таланти, яка згадується і тлумачиться по-різному кількома персонажами (див.: Коментарі, 2021: 390). Притча означає: усі люди одержують від Господа його дари – хто більше, а хто менше, – щоб служити Богові і ближнім. Як кожен скористався дарами, має звітувати перед Господом. Річард Айрон показаний незламним у служінні своєму мистецькому талантові, бо вважає, що це і є його дар від Господа. Прикидання, пристосування до суспільного лицемірства й тиску, як вимагають від нього всі представники спільноти, як співчутливо радять Джонатан та навіть улюблена сестра («*Таки ти справді гострий. Ти б часами / щось відступив...*» (Українка Леся, 2021: 62)), він прирівнює до Іудиної зради: «*Не можу я, бо зрадником не вдався. / Та навіть хоч би й зрадив, як Іуда, / я, певне б, і повісився, як він*» (там само: 63). Тому в розв'язці він чекає свого кінця спокійний і нерозкаяний, просвітлений музикою реквієму, не нарікаючи на ближніх: «*Таки згадав / моє прохання добрий мій колега, / заграв і Requiem. Я буду вдячний, / уважно слухатиму...*» (там само: 63).

Таким чином, фінал драматичної поеми показує не поразку, а моральну перемогу трагічного героя, якого Леся Українка так довго виношувала й «вигладжувала» (її слівце у листах про спосіб редагування власних текстів). Головний герой випередив своїх сучасників у сповіданні демократичних цінностей, в уявленнях про істинну свободу, які вони мимохідь підмінюють сурогатами, не помічаючи підміни, бо так легше змиритися з тягарем безсенсового існування ради хліба насущного. Цей мотив уведено через євангельську притчу про Марту й Марію, яка також викликає у персонажів різнотлумачення (це видно у розмові Річарда з матір'ю напередодні «судилища»). Притча означає: коли йдеться про вічні,

вищі цінності, необхідно давати собі звіт, чи правильно обираєш, тому що, дбаючи про насущне, як Марта, завжди ризикуєш залишитися без того, що Ісус назвав «хлібом вічного життя» (див.: Коментарі, 2021: 390).

П'єса А. Камю також відзначена обтяженістю монологами, а в діалогах довгими складними репліками, тому для постановок на сцені її, як правило, скорочують та адаптують. Французький письменник показав у «Калігулі» давньоримську епоху й персонажа, котрий став у світовій культурі одним із так званих «вічних» (неодноразово інтерпретованих у різних текстах) уособлень жорстокого тирана. А. Камю спирався головним чином на книгу давньоримського автора Светонія «Життєписи дванадцяти цезарів» (написана близько 121 р. н. е.; український переклад зроблено у 2000-х Павлом Содоморою). Проте взяв у Светонія й інших попередників лише загальну інформацію та осучаснив персонажів, не дотримуючись історичної точності. Відомо, що в першій постановці, здійсненій у Парижі 1945 року, де головну роль виконував знаменитий актор Жерар Філіп, глядачі бачили схожість головного героя з диктаторами Муссоліні та Гітлером.

Драма французького письменника універсальна, а не «на злобу дня». У ній ідеться про пошуки молодим імператором Калігулою шляхів до свободи, яка б дала йому можливість змінити світовий порядок речей – уособленням цих намірів стає його бажання дістати місяць із неба. Маючи абсолютну імператорську владу, Калігула прагне відкрити очі своїм підданам на те, що відкрилося йому після смерті сестри й коханки Друзілли: світ несправедливий та жорстокий, пошуки сенсу існування марні, бо людські можливості обмежені приходом смерті. Однак упродовж наступних трьох дій (усього їх чотири, що досить незвично для композиції драматичного твору упродовж довготривалого розвитку драматургії) наміри й зусилля головного героя ще когось змусити думати про це та відповідно змінити своє життя розбиваються вщент: в останній картині четвертої дії перед розв'язкою, коли на нього накинуться і брутально уб'ють патриції-змовники, згуртовані навколо колишнього наставника Хереа, Калігула визнає, що він нічого не досяг: *«Я не знайшов істинного шляху, ні до чого не прийшов»* (Камю, 1996: 67).

Чимало читачів сприймають твір Камю як п'єсу про інтриги через владу, нещасливе кохання, божевілля тощо, хоча й абсолютно

безпідставно. Драма французького митця складніша, ніж здається на позір: вона має цілком логічно й послідовно вибудований філософський конфлікт, не маючи виразної зовнішньої дії (інтриги). Чотири акти-дії – чотири етапи спроб Калігули змінити світ: дія I – експозиція (читачі дізнаються про те, що сталося в імператорському палаці до появи Калігули після кількадечної відсутності) та зав'язка (поява Калігули і його заява про свої наміри); дія II – Калігула намагається втілити свою ідею свободи, втручаючись у приватне життя своїх підданих, забираючи їхнє майно та вбиваючи їхніх родичів і їх самих, знущається над їхніми почуттями й мораллю та принижує гідність у найбрутальніший спосіб, безрезультатно намагаючись спровокувати на опір; дія III – Калігула руйнує світоглядні засади життя своїх підданих, замахується на віру й цінності (грає роль богині Венери, провокуючи глядачів до блюзнірства чи обурення; дискутує з Хереа); дія IV – завершення чотирьох конфліктних ліній (через стосунки з чотирма персонажами, які їх втілюють – про це трохи нижче) та розв'язка.

Спроби тлумачити п'єсу як «історичну», «психологічну» і т. п. накладають свій відбиток на сучасні театральні інтерпретації, зокрема численні українські постановки дивують усілякими спробами привернути увагу масового глядача та навантажити психологічними нюансами. Зустрічаємо й химерні перетлумачення того, що написав А. Камю (перестановки епізодів, перетасування реплік, уведення / викидання персонажів тощо). У Львівському театрі імені Лесі Українки перелік дійових осіб у виставі 2017 р. включає «жінку з мечем», «патриція» тощо (Театр, 2017); у виставі Волинського театру імені Т. Г. Шевченка (сезон 2006-2007 рр.) було три персонажі на ім'я Калігула – крім просто Калігули, ще й Калігула «в дитинстві» та «в юності», а всіх інших персонажів залишалося наполовину менше, ніж у п'єсі А. Камю.

Ніяких обґрунтувань «дивної» поведінки персонажів «Калігули» у наших літературознавців чи театральних критиків не знаходимо. Натомість дослідниця з Рівного Лідія Зелінська пише: «Драматург розпочав писати твір у 25-річному віці (у такому ж віці його прототип став імператором) і не покинув його образу до кінця життя. Цей факт підштовхує до психологічного дослідження образу Калігули як альтер-его А. Камю, за аналогією до Г. Флобера...» (Зелінська, 2011: 57). NB: ідеться про митця, який ще молодим безкомпромісно

виступив проти смертної кари, був переконаним антифашистом – учасником підпільного французького Руху Опору – та антисталіністом.

Важливі конфліктні лінії у п'єсі «Калігула» пов'язані не зі психологічним трактуванням персонажів (по суті, автор цього унікав), а з вибором громадянської та моральної позиції кожним із них (їх два з половиною десятки, і вони дійсно не відзначаються яскравою індивідуалізацією – при першому читанні їх плутають практично всі читачі-студенти, з якими мені доводилося обговорювати п'єсу). Однак головні конфліктні лінії побудовано саме на індивідуальному протиставленні імператорові чотирьох із наближених до нього осіб. Вони показані як носії інших світоглядних та моральних позицій, у зіткненні з якими пошуки Калігули виступають логічно завершеною і «перевіреною» (ніби випробуваною через кілька конфліктних ліній) авторською позицією, котра аж ніяк не дорівнює окремо взятій позиції головного героя чи когось із його супротивників. Психологічні риси кожного, навіть головного персонажа А. Камю показував досить обмежено й почасти спрощено, наскільки йому було потрібно, щоб обґрунтувати протиставлення тирана Калігули (тобто втілену ним ідею змінити світ насильством) іншим позиціям. Через те більшість учасників масових сцен не вирізняються серед загалу підданих імператора такими індивідуальними рисами, які би запам'ятовувалися читачам без особливих зусиль.

Важливими як першопланові герої-персонажі є четверо людей в оточенні імператора (і відповідно – чотири конфліктні лінії). Це 1) його старша коханка Кезонія (відома історикам як третя дружина Калігули, убита змовниками разом із чоловіком та малолітньою дочкою), 2) довірений слуга – вільновідпущеник Гелікон, 3) молодий поет Сціпіон, 4) сенатор Хереа (за Светонієм, він був колишнім наставником і другом Калігули). У стосунку до імператора та його вчинків, які можуть здаватися (і здаються його оточенню) божевільням, кожен із цих чотирьох вибирає свою лінію поведінки, оскільки всі вони опиняються у повній владі жорстокого й непередбачуваного тирана, якому здається, що, чинячи сваволлю, він змусить усіх підданих прийняти нововідкриту ним після смерті Друзілли істину: світ недосконалий – отже, його треба змінити, буквально перевернувши світобудову. Він обирає блюзнірство та

насильство як інструмент своєї влади, несе ганьбу, зневагу, смерть усім, хто опиняється на його шляху.

Той конфлікт, який у п'єсі А. Камю не винесено на поверхню дії, але прочитується у підтексті, – це і є підміна понять: замість свободи Калігула пропонує світові прийняти насильство та сваволю своїх брутальних «діянь» як належне. Історичний Калігула, на думку сучасних істориків (підстави такому розумінню дають Светоній та інші давньоримські письменники), був садистом та маніакальним злочинцем. І це вже вагомий аргумент, щоб не шукати у п'єсі «психологізму» чи автобіографізму. Натомість А. Камю написав інтелектуальну драму (тобто таку, де відбувається протиборство ідей, а не характерів), показав відомого в історії злочинця філософом, котрий зазнає поразки тому, що обрав хибний шлях до свободи, проте на цей шлях готові ступити й ті, хто його вбивають. Французький письменник бачив проблему не в Калігулі, а в тих його послідовниках, котрі прагнуть змінювати світ, ідучи шляхом насильства і тиранії.

Про головну авторську ідею промовисто свідчить розв'язка драми. Калігула кричить останні слова (виділяємо їх у цитаті) усупереч очевидному, коли змовники убивають його: *«Дзеркало розбивається, і водночас через усі двері входять озброєні заколотники. Калігула з божевільним реготом повертається до них обличчям. Старий патрицій б'є його ззаду, Хереа просто в груди. Сміх Калігули обертається на судомні зойки. Б'ють усі. Зойкнувши востаннє, хрипучи і сміючись, Калігула кричить: <абзац> **Я ще живий!** <абзац> Завіса»* (Камю, 1996: 68). Ніколи ще світова драматургія не використовувала демонстроване насильство так наочно. Але А. Камю зовсім не був прихильником брутальності на сцені (яку, зокрема, допускали його старші колеги-сюрреалісти в особі відомого авангардиста Антонена Арто з його «театром жорстокості»); однак зауважимо, що цю назву не треба сприймати буквально (див.: Паві, 2006: 492-493; История, 2003: 398)). Митець-екзистенціаліст хотів показати саме незнищенність насильства як суспільної практики в сучасному йому світі й повсякчас.

Інша позиція, показана французьким драматургом безжально і промовисто, – вимушена співучасть у насильстві тих, хто опинився поряд із Калігулою й обирає власну поведінку, керуючись «благородними» мотивами. Хтось навіть любить тирана,



захоплюється ним і прагне «врятувати» його і весь світ своєю любов'ю. Це позиція Кезонії, проте коханка Калігули уособлює не лише жіноцтво, а й усіх охочих вірити, що «любов рятує світ». Тому Калігула й каже цій жінці: *«Та хто, дурено, говорить тобі за Друзілу? Хіба не можеш уявити, що чоловік плаче не тільки через кохання? <...> Чоловіки плачуть, бо життя не таке, яким має бути»* (Камю, 1996: 18-19). Отже, справа не в тому, що імператор збожеволів після смерті молодого коханки, а старша не змогла її замінити; справа в тім, що ідея «любов рятує світ» давно вже перетворилася на порожні слова. Кезонію чекала жорстока розправа, як і всіх інших жертв: перед власним кінцем Калігула задусив її.

Найближчий персонаж в оточенні Калігули – колишній раб Гелікон – показаний цинічним співучасником злочинів імператора через вдячність: він до останку відданий Калігулі за подаровану особисту свободу і робить усе, щоб захистити свого благодійника. Змовники убивають Гелікона в останній момент перед розв'язкою, після його вигуку-попередження *«Стережися, Каю!»* (Камю, 1996: 67), бо мусять прибрати його з дороги, як вірного господареві пса. Такі вірні слуги, як Гелікон, не потребують власних переконань і цінностей, адже служать своїм панам не за страх, а за совість, вигадуючи «кодекс честі» для свого клану.

Складнішою показано позицію поета Сціпіона, котрий відмовляється брати участь у змові проти імператора усупереч загальному переконанню, що повинен помститися за свого замордованого Калігулою батька – Сціпіона-старшого (до речі, у тексті перекладу Петра Таращука є неузгодження навіть у найменуванні цього персонажа у різних діях – у другій дії він Молодий Сціпіон, потім знову, як і на початку, – просто Сціпіон; в українських виданнях такі суперечливі деталі, на жаль, не коментовано). Поведінка Сціпіона не є боягузством чи гамлетівською нерішучістю, – це свідомий вибір людини бути поза насильством. Однак що залишається робити? Поїхати з Рима напередодні того, як Калігулу вбиватимуть, і втішатися виправданням, що не заплямував себе кров'ю. Але світу таким чином не зміниш, він залишиться кривавим і жорстоким, а надії змінити його немає.

Патрицій Хереа серед інших наближених до імператора осіб тримається гідно, вважається розумним і зваженим (що так само не збігається з відомим від Светонія, як і зображення інших дійових осіб

у п'єсі А. Камю). Шануючи в його особі сильного ворога, Калігула сам нищить докази того, що Хереа очолює змовників (це свідомий хід драматурга, якому треба було підказати глядачам, що інтрига у п'єсі була можлива, однак відкинута автором). Міркування імператора та вигук за мить до загибелі (*«Та хто наважиться звинуватити мене у світі без суддів, де невинних немає. <...> В історію, Калігуло, в історію! <...> Я ще живий!»*) (Камю, 1996: 67-68)) стосуються вибору, який зробив Хереа та його прихильники: щоб «творити історію», ці розумники й «добродії» йдуть слідами своїх попередників, котрі вбивали.

Таким чином, четверо персонажів показані французьким драматургом як універсальні образи, а не індивідуальні характери: подібні люди були сучасниками Калігули, яких показав Светоній, і знайомі нам у нинішньому світі. Драматург ХХ ст. переймався не психологією чи історичною достовірністю, а важливими для філософського дискурсу світоглядними позиціями людей під владою тотального насильства, змушених обирати кожен свій крок щодо нього. Хіба не схожий Гелікон на тих нацистських злочинців або сталінських поплічників, котрі виправдовувалися тим, що «вірили своєму фюреру / вождю / партії»? А Хереа та його змовники хіба чинять не так, як ті, хто твердить, що з насильством треба боротися лише насильницькими засобами, бо інших немає? Що державна влада повинна встановлювати «порядок» і бути «твердою», бо інакше «порядку не буде»? *«Щоб бути логічним, я, отже, мушу вбивати або захоплювати. <...> Але ти заважаєш, і треба, щоб тебе не стало»*, – каже Хереа у розмові з імператором (Камю, 1996: 49).

За такою логікою, насильство в суспільному житті буде вічним і... необхідним. Воно не раз і доводило свою незнищенність – в усі часи, за всіх форм управління. Після смерті Сталіна Ліна Костенко у своїй баладі «Кінь Калігули» писала про хворе насильством радянське суспільство, у якому не припинялися злочини проти людяності: *«Який закон? Феміда переклінає. <...> А хвора правда так і не оклигала. / Стратенці йшли небриті, як стерня...»*. І про минулі злочини радянські громадяни мовчали аж до розвалу Союзу, бо *«здох тиран, але стоїть тюрма»*, – словами ще одного шістдесятника Дмитра Павличка (сонет «Коли умер кривавий Торквемада...», 1955).

А мантру «любов рятує світ» хіба не повторюють усі, хто пасує перед насильством і хотів би не бачити його справжнього обличчя? Та й просто не хотів би виходити із зони комфорту, створивши свій окремих затишний куточок, у якому нібито панує любов. Чимало людей заради вигоди чи зручності замінюють одні поняття іншими: жага насильства / володіння – поняттям «любов»; відсутність демократії – поняттями «порядок», «сильна влада», «безпека»; «суспільні інтереси» – те, що потрібно привілейованим на верхівці влади; незгода з офіційною доктриною (інакодумство, дисидентство) – «відщепенець», «божевільний», «дивак» і т. п.

Щодо позиції «неучасті у злі», ненасильницьких методів боротьби зі злом, то ця ідея обговорюється в суспільному дискурсі ще від часів розп'яття Христа, але істина за тими, хто йде шляхом відмови від насильства, досі не стала дороговказом для багатьох. Авторитетні приклади в історії людства були, однак проблема в тому, наскільки мало вони вплинули на людську цивілізацію. Принаймні, від насильства вона не відмовляється ні в ім'я Ісуса Христа, ні після проповіді Льва Толстого («непротивлення злу насильством»), ні внаслідок діянь Махатми Ганді та будь-кого з його послідовників.

А. Камю писав свої твори, безстрашно дивлячись у вічі тим проблемам, на які його сучасники воліли заплющувати очі. Через те й опинився майже у повній ізоляції серед західних інтелектуалів свого часу – останній період його творчості, як відомо, дослідники пов'язують із концептом «Вигнання» (див.: Наливайко, 1997: 598-599; История, 2003: 119-133). У своїх «Шведських бесідах» (промова від 10 грудня 1957 р. з нагоди вручення письменникові Нобелівської премії) він говорив про «дві місії», неперебутні в діяльності митця, які «складають велич його ремесла: служіння істині і служіння свободі» (пер. В. Шовкуна).

### **Наукова новизна**

Підставою шукати аналогії у двох п'єсах – українській «У пущі» та французькій «Калігула», – стала нібито випадкова деталь: обидва твори відзначені тривалим процесом авторської роботи над текстом. Однак ця обставина підказує читачам і певну схожість у проблематиці. Обидві п'єси створені в атмосфері суспільної неготовності побачити складність шляхів до свободи, визнати неоднозначність здобутків у боротьбі за неї. В обох творах показано підміну істинних понять їхніми сурогатами («фальшиво пойнятого

демократизму», як висловився К. Квітка), які влаштовують більшість спільноти.

Філософські змісти, закладені в цих п'єсах авторами, не можна витлумачити, спираючись на спрощений автобіографізм. І не варто примірювати твори до традиційної драматичної форми. Поетика «нової європейської драми», однією із творців якої була Леся Українка (хоча європейська література «не помітила» її досягнень ні у свій час, ні донині), розвивалася шляхом зростання театральної умовності, інтелектуалізації – «безпредметності», якщо провести паралель з образотворчим мистецтвом, де тоді ж відбувалися аналогічні процеси. Екзистенціалістська драма у доробку її найвизначніших творців А. Камю та Ж.-П. Сартра показує саме таке зростання «абстракціонізму» (умовно кажучи), навіть у порівнянні із драматургами модерних напрямів, від символістів кінця XIX ст. до сюрреалістів та Б. Брехта у першій половині XX ст. – наступний крок зроблять творці театру абсурду. Звідси звернення митців-екзистенціалістів до історичних чи міфологічних сюжетів і їхнє довільне трактування, філософська природа конфліктів, відмова від індивідуальних психологічних характеристик персонажів (тобто їх універсалізація) та алогізми, анахронізми, умовні засоби сценографії, перевантаженість діалогів тощо.

### **Висновки**

Українська авторка йшла самостійним шляхом, хоча про досягнення своїх колег-сучасників на зламі століть знала й чимало що вподобала (особливо драматургію Г. Гауптмана та М. Метерлінка). Фактично кожен з її визначних драматичних творів випереджає розвиток ідей та поетики в європейському театрі. Драматична поема «У пущі» – одна з найважливіших та найдалекоглядніших п'єс, яка заслуговує постійної читацької уваги своєю глибиною й актуальністю. Водночас це шедевр модерної драматичної форми. П'єса відрізняється від сучасної Лесі Українці «нової драми» кінця XIX – перших десятиліть XX ст. та пізнішої екзистенціалістської драми (середина XX ст.) новаторською поетикою: у ній має місце інтелектуальний конфлікт, утілений через протиставлення яскравих індивідуальних персонажів-характерів, показаних скупими й точними засобами. Авторка майстерно вибудовує навантажені філософським підтекстом діалоги та монологи, водночас уміщує в них психологічні

підтексти, емоційні нюанси, насичує інтертекстуальними зв'язками та місткою символікою.

### Література

- Бабишкін, О. (1963). *Драматургія Лесі Українки*. Київ: Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури.
- Бабишкін, О., Курашова В. (1955). *Леся Українка. Життя і творчість*. Київ: Державне видавництво художньої літератури.
- Гозенпуд, А. (1947). *Поетичний театр: драматичні твори Лесі Українки*. Київ: Мистецтво.
- Гуменюк, В. (2002). *Шлях до «Одержимої». Творче становлення Лесі Українки – драматурга: монографія*. Сімферополь: Таврія.
- Денисюк, І. (2006). Академік з легенди. *Українське літературознавство: зб. наук. праць*. Львів, 68, 402-424.
- Журавська, І. (1963). *Леся Українка та зарубіжні літератури*. Київ: Вид-во АН УРСР.
- Залеська-Онишкевич, Л. (1992). Драматична поема Лесі Українки «У пущі» як твір модерної літератури. *Вісник АН України*. 10, 50–54.
- Залеська-Онишкевич, Л. М. Л. (2009). *Текст і гра. Модерна українська драма*. Нью-Йорк: Львів: Літопис.
- Зелінська, Л. (2011). Деконструювання образу тирана в драмі «Калігула» Альбера Камю і посттоталітарний слов'янський театральний контекст. *Волинь філологічна: текст і контекст*, 12, 55-65.
- Зеров, М. (2007). Леся Українка. *Зеров М. Українське письменство ХІХ ст. Від Куліша до Винниченка (нарис з новітнього українського письменства): статті*. Дрогобич: Відродження, 357-397.
- Зюков, Б. Б. (1987). *На сцені і екрані – Леся Українка*. Київ: Мистецтво.
- Зьола, Л. (2019). «Калігула» на сцені Франківського драмтеатру зібрав дводенний аншлаґ [опубліковано 23.05.2019]. URL: <https://galychyna.if.ua/analytic/kaligula-na-stseni-frankivskogo-dramteatru-zibrav-dvodenni-anshlag/> (доступ: 20.08.2021).
- История зарубежной литературы XX века* (2003): учебник / под ред. Л. Г. Михайловой, Я. Н. Засурского. Москва: ТК Велби.
- Камю, А. (1996). *Вибрані твори (Т. 1-3). Т. 2: Театр*: пер. з фр. / упоряд. О. Жупанський. Харків: Фоліо.
- Квітка, К. (2017). На роковини смерті Лесі. *Спогади про Лесю Українку* / упоряд. Т. Скрипка. Київ: Темпора, Т. 1, 220-249.
- Коментарі та примітки (2021). *Українка, Леся. Повне академічне зібрання творів* (Т. 1-14). Луцьк: Волинський національний університет імені Лесі Українки. Т. 3, 337-652.
- Кочерга, С. (2010). *Культурологія Лесі Українки. Семіотичний аналіз текстів: монографія*. Луцьк: ПВД «Твердиня».

- Леся Українка на театральній сцені: бібліографічний довідник: 1899-2020* (2021) / упоряд. Л. Криворучко; уклад. В. Шкарабан. Київ: Мистецтво.
- Міщенко, Л. (1986). *Леся Українка: посібник для вчителів*. Київ: Радянська школа.
- Наливайко, Д. (1997). Інтелектуальна проза Альбера Камю. *Камю А. Вибрані твори* (Т. 1-3). Харків: Фоліо. Т. 3, 593-601.
- Ніковський, А. (1913). Екзотичність сюжетів і драматизм у творах Лесі Українки. *Літературно-науковий вістник*. Т. 64. Кн. X, 64-70.
- Паві, П. (2006). *Словник театру* / пер. з фр. Маркіян Якуб'як. Львів: Видавничий центр ЛНУ імені Івана Франка.
- Рисак, О. (1999). Драматична поема Лесі Українки «У пущі» (спроба сучасного осмислення). *Українська філологія: школи, постаті, проблеми*: зб. наук. праць Міжнародної конференції, присвяченої 150-річчю від дня заснування кафедри укр. словесності у Львів. ун-ті (Львів, 23-25 жовтня 1998 р.). Ч. 1. Львів: Світ, 489-496.
- Ставицький, О. Ф. (1970). *Леся Українка (Етапи творчого шляху)*. Київ: Дніпро.
- Театр імені Лесі Українки* [Львів]. Калігула [прем'єра 24.11.2017 р.]. URL: <https://teatrlesia.lviv.ua/event/kalihula/> (доступ: 20.08.2021).
- Українка, Леся (2021). *Повне академічне зібрання творів* (Т. 1-14). Т. 3: *Драматичні твори (1909-1911)*. Луцьк: Волинський національний університет імені Лесі Українки.
- Филипович, П. (1930). Генеза драматичної поеми Лесі Українки «У пущі». *Українка, Леся. Твори*. Київ: Книгоспілка. Т. IX, 7-27.

### References

- Babyshkin, O. (1963). *Dramaturhiia Lesi Ukrainky* [Dramaturgy of Lesia Ukrainka]. Kyiv: Derzhavne vydavnytstvo obrazotvorchoho mystetstva i muzychnoi literatury (in Ukrainian).
- Babyshkin, O., Kurashova, V. (1955). *Lesia Ukrainka. Zhyttia i tvorchist* [Lesia Ukrainka. Life and work]. Kyiv: Derzhavne vydavnytstvo khudozhnoi literatury (in Ukrainian).
- Hozenpud, A. (1947). *Poetychnyi teatr: dramatychni tvory Lesi Ukrainky* [Poetic theater. Dramatic works by Lesia Ukrainka]. Kyiv: Mystetstvo (in Ukrainian).
- Humeniuk, V. (2002). *Shliakh do «Oderzhymoi»*. *Tvorche stanovlennia Lesi Ukrainky – dramaturha* [The path to the "Obsessed". Creative formation of Lesia Ukrainka – playwrighter]. Simferopol: Tavriia (in Ukrainian).
- Denysiuk, I. (2006). Akademik z lehendy [An Academician of the legend]. *Ukrainske literaturoznavstvo*. 68, 402-424 (in Ukrainian).
- Zhuravska, I. (1963). *Lesia Ukrainka ta zarubizhni literatury* [Lesia Ukrainka and foreign literature]. Kyiv: Vyd-vo AN URSR (in Ukrainian).

- Zaleska-Onyshkevych, L. (1992). Dramatychna poema Lesi Ukrainky «U pushchi» yak tvir modernoi literatury [Lesya Ukrainka's dramatic poem "In the dense Forest" as a work of modern literature]. *Visnyk AN Ukrainy*. 10, 50–54 (in Ukrainian).
- Zaleska Onyshkevych, L. M. L. (2009). *Tekst i hra. Moderna ukrainska drama* [Text and game. Modern Ukrainian drama]. New York, Lviv: Litopys (in Ukrainian).
- Zelinska, L. (2011). Dekonstruiuvannia obrazu tyrana v dramy «Kalihula» Albera Kamiu i posttotalitarnyi slovianskyi teatralnyi kontekst [Deconstruction of the image of a tyrant in the drama "Caligula" by Albert Camus and the post-totalitarian Slavic theatrical context]. *Volyn filolohichna: tekst i kontekst*. 12, 55-65 (in Ukrainian).
- Zerov, M. (2007). Lesia Ukrainka [Lesia Ukrainka]. *Zerov M. Ukrainske pysmenstvo XX st. Vid Kulisha do Vynnychenka (narysy z novitnoho ukrainskoho pysmenstva): statti* [Ukrainian literature of the 20th century. From Kulish to Vynnychenko (essays on the latest Ukrainian literature): articles]. Drohobych: Vidrozhennia, 357-397 (in Ukrainian).
- Ziukov, B. B. (1987). *Na stsene i ekranie – Lesia Ukrainka* [On the stage and screen is Lesia Ukrainka]. Kiev: Mystetstvo (in Russian).
- Ziola, L. (2019). «Kalihula» na stseni Frankivskoho dramteatru zibrav dvodennyi anshlah ["Caligula" on the stage of the Frankivsk Drama Theater has sold out for two days, published 23.05.2019]. URL: <https://galychyna.if.ua/analytic/kaligula-na-stseni-frankivskogo-dramteatru-zibrav-dvodennyi-anshlag/> (accessed 20.08.2021) (in Ukrainian).
- Mikhajlova, L. H. (Ed.). (2003). *Istoriia zarubezhnoj literatury 20 veka: uchebnik* [History of foreign literature of 20 century: textbook]. Moscow: TK Velby (in Russian).
- Camus, A. (1996). *Vybrani tvory (T. 1-3). T. 2: Teatr* [Selected works. Vol. 2. Theater] (ed. O. Zhupanskyi). Kharkiv: Folio (in Ukrainian).
- Kvitka, K. (2017). Na rokovyny smerti Lesi [On the anniversary of death of Lesia]. *Spohady pro Lesiu Ukrainku* [Remembrances about Lesia Ukrainka] (ed. T. Skrypka). Kyiv: Tempora. 1, 220-249 (in Ukrainian).
- Komentari ta prymitky (2021). [Comments and notes]. *Lesia Ukrainka. Povne akademichne zibrannia tvoriv (T. 1-14). Vol. 3*. Lutsk: Volynskyi natsionalnyi universytet imeni Lesi Ukrainky. 3, 337-652.
- Kocherha, S. (2010). *Kulturolohiia Lesi Ukrainky. Semiotychnyi analiz tekstiv* [Culture Study of Lesia Ukrainka. Semiotic analysis of texts]. Lutsk: PVD «Tverdynia» (in Ukrainian).
- Kryvoruchko, L. (ed.). (2021). *Lesia Ukrainka na teatralnii stseni: bibliohrafichnyi dovidnyk: 1899 2020* [Lesia Ukrainian on the theatrical stage: bibliographic reference book]. Kyiv: Mystetstvo (in Ukrainian).
- Mishchenko, L. (1986). *Lesia Ukrainka: posibnyk dlia vchyteliv* [Lesia Ukrainka: manual for teachers]. Kyiv: Radianska shkola (in Ukrainian).
- Nalyvaiko, D. (1997). Intelktualna proza Albera Kamiu [Intellectual prose of Albert Camus]. *Camus A. Vybrani tvory. T. 3: Ese* [Selected works. Vol. 3. Essays] (ed. O. Zhupanskyi). Kharkiv: Folio. 3, 593-601 (in Ukrainian).

- Nikovskiy, A. (1913). Ekzotychnist siuzhetiv i dramatyzm u tvorakh Lesi Ukrainky [The exotic of plots and dramatic effect in the works of Lesia Ukrainka]. *Literaturno-naukovyi vistnyk*. 64, 10, 64-70. (in Ukrainian).
- Pavis, P. (2006). *Slovnnyk teatru* [Dictionary of theatre]. Lviv: Vydavnychiy tsentr LNU imeni Ivana Franka (in Ukrainian).
- Rysak, O. (1999). Dramatychna poema Lesi Ukrainky «U pushchi» (sproba suchasnoho osmyslennia) [A dramatic poem of Lesia Ukrainka "In the dense Forest" (attempt of modern comprehension)]. *Ukrainska filolohiia: shkoly, postati, problemy*. Lviv. 1, 489-496. (in Ukrainian).
- Stavytskyi, O. F. (1970). *Lesia Ukrainka (Etapy tvorchoho shliakhu)* [Lesia Ukrainka (Stages of her creative way)]. Kyiv: Dnipro (in Ukrainian).
- Teatr imeni Lesi Ukrainky (2017). (Lviv). Kalihula (premera 24.11.2017 r.) [Lesya Ukrainka Theater (Lviv). Caligula, the premiere of the play 24.11.2017]. URL: <https://teatrlesilviv.ua/event/kalihula/> (accessed 20.08.2021) (in Ukrainian).
- Ukrainka, Lesia (2021). *Povne akademichne zibrannia tvoriv. T. 3: Dramatychni tvory (1909-1911)* [Complete academic collected works. Volumes 1-14. Vol. 3. Dramatic works (1909-1911)]. Lutsk: Volynskiy natsionalnyi universytet imeni Lesi Ukrainky (in Ukrainian).
- Fylypovych, P. (1930). Heneza dramatychnoi poemy Lesi Ukrainky «U pushchi» [Genesis of dramatic poem of Lesia Ukrainka "In the dense forest"]. *Lesia Ukrainka. Tvory*. Kyiv: Knyhospilka. 9, 7-27. (in Ukrainian).

**Nadiia Koloshuk. A Conflict of Substitution of Concepts in the Dramatic Poem "In the Dense Forest" of Lesia Ukrainka (a Projection on Drama of Existentialism).** Founding to search analogies in two plays – Lesia Ukrainka's "In the dense forest" and Albert Camus' "Caligula" – is that circumstance, that both the works are marked the protracted process of authorial work over them. Obviously, an artist goes back to a planned text or even ready text because he searches on the questions, set in it, an answer which is impossible to find or that contradicts the expectation of society. It prompts the readers also certain likeness in the range of problems. Both the works show the substitution of veritable concepts by their substitutes that satisfies majority members in the society.

The dramatic poem of Lesia Ukrainka "In the dense forest" is related to the until now unsolvable substitution of concepts on a way to freedom, not only with artistic problems, which literary critics usually put at the first place. A research aim is reading of social-philosophical conflict – searches of ways to freedom and substitution of concepts in this search as a tragic collision – in a dramatic poem "In the dense forest" through comparing to the later play of the French artist and philosopher A. Camus "Caligula".

Philosophical contents, fitted by the authors in these plays, do not lie on a surface. And it does not cost to compare works to the traditional dramatic form. The poetic of "new European drama" developed by the increase of theatrical convention,



the increase of abstractions – "pointlessness", if to conduct a parallel with fine arts, where analogical processes were. The drama of the existentialists – of the most prominent its creators A. Camus and J.-P. Sartre – shows the same increase to the "abstract" (conditionally speaking), even in comparing to play writers of modern directions in the first half of the 20th century. The Ukrainian author went on her independent way, although she knew about the achievement of the colleagues-contemporaries on the fracture of the century. Her play is distinguished by innovative poetics: an intellectual conflict is incarnate through contrasting bright individual heroes-characters. The author masterly lines uploaded by philosophical senses dialogues and monologues, at the same time she contains in them psychological implications, emotional nuances, she satiates them by intertextual links and rich symbolism.

**Keywords:** the dramatic poem "In the dense forest" of Lesia Ukrainka, new European drama, dramaturgy of existentialism, the play of A. Camus "Caligula", conflict of substitution of concepts, way to freedom, poetics of modern drama.

---

Колошук Надія Георгіївна – доктор філологічних наук, професор кафедри теорії літератури та зарубіжної літератури Волинського національного університету імені Лесі Українки, <https://orcid.org/0000-0001-6656-2004>; [n\\_koloshuk@ukr.net](mailto:n_koloshuk@ukr.net)