

9. Українка Леся. Літературно-критичні та публіцистичні статті / Леся Українка. – К. : Наук. думка, 1977. – 320 с. (Збір. творів у 12 т. / Леся Українка; т. 8).
10. Українка Леся. Поезії / Леся Українка. – К. : Наук. думка, 1975. – 448 с. (Збір. творів у 12 т. / Леся Українка; т. 1).
11. Українка Леся. Прозові твори. Перекладна проза / Леся Українка. – К. : Наук. думка, 1976. – 570 с. (Збір. творів у 12 т. / Леся Українка; т. 7).
12. Утопия и утопическое мышление: антология зарубежной литературы / [сост. В. Чаликова]. – М. : Прогресс, 1991. – 405 с.
13. Шевцова А. Культурні проєкції національного характеру / А. Шевцова // Сучасність. – 2000. – № 7–8. – С. 123–139.
14. Шпенглер О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории. В 2 томах. – Том 1 : Образ и действительность / О. Шпенглер. – М. : Айрис-Пресс, 2003. – 524 с.

УДК 821.161.2-2

**Колошук Н. Г.,**

доктор філологічних наук, професор  
кафедри теорії літератури та зарубіжної  
літератури Волинського національного  
університету імені Лесі Українки

## **Драматургія Лесі Українки та «нова європейська драма»**

*Роботу виконано на кафедрі  
теорії літератури та зарубіжної літератури  
ВНУ імені Лесі Українки*

У статті йдеться про місце драматургічної спадщини Лесі Українки у світовій драматургії епохи декадансу, про інтелектуальний конфлікт як стрижневий у її поезиці. 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.

**Ключові слова:** нова європейська драма, інтелектуальна драма, конфлікт ідей, соціально-побутовий реалістичний театр, модернізм, декаданс, драматургія Лесі Українки.

Гауптмана) драми, що її власні п'єси будуються завжди на соціальному конфлікті (Л. Кулінська [12]). Більш продуктивною виявилася теза щодо інтелектуального первня її драматургії (її висловлювали Андрій Ніковський, Микола Зеров, Михайло Драй-Хмара), котра за радянських часів побіжно розглядалася (або мимохідь проговорювалася) в монографіях А. Гозенпуда [4], О. Ставицького [16, 109], О. Бабишкіна [1] і вже неодноразово розвинута в пізніших дослідженнях (монографії М. Кудрявцева [11], В. Антофійчука, Р. Кухара [13], В. Гуменюка, С. Хороба, Я. Поліщука, Н. Малютіної; чимало статей і дисертацій: Р. Веретельника, Л. Залеської-Онишкевич, Р. Тхорук тощо).

У даній розвідці\* ставимо за мету простежити ставлення Лесі Українки до представників нової європейської драми, висловлюване в її статтях та приватних листах, розуміння нею сучасної їй драматургії та бачення свого шляху драматурга-новатора.

Ліна Костенко 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. Сучасники великої поетеси, як і їхні наступники упродовж ще трьох чвертей століття по її смерті, не зуміли досягнути велич Лесі-драматурга – «не вистачало духовних діонтрій» [10]. Хоча думки про те, що саме театром Лесі Українки відкривається новий етап української літератури, висловлювалися віддавна (М. Євшан, М. Драй-Хмара, Д. Чижевський та ін.).

**Виклад основного матеріалу.** Від початку свого драматургічного шляху 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 70-х років XIX ст. [див.: 15]. Вона

\* Перший її варіант був опублікований у 1997 р. [8].

була не тільки уважним читачем, а й дослідником, критиком. У її критичному доробку дві викінчені статті стосовно нової драми: «**Новейшая общественная драма**» (кінець 1900 – початок 1901 р.) та «**“Михаэль Крамер”**. **Последняя драма Гергарта Гауптмана**» (червень 1901 р.). Обидві так і не були надруковані за життя й побачили світ далеко пізніше (зокрема друга – лише в академічному дванадцятитомнику, том 8-й 1977 р.). На підставі того, що автограф першої статті не зберігся повністю (немає кінця та кількох сторінок із середини), упорядники восьмого тому в академічному «Зібранні творів», як і в попередньому 10-томнику [т. 8 – К., 1965], помістили статтю серед незакінчених [див.: 17, «Примітки» та «Зміст»], хоча вона була закінчена й подана авторкою до друку в ж. «Жизнь», потім читалася в Києві як реферат – про це знаємо з листів письменниці [див. «Примітки»: 17, 311–312]. Дві незавершені критичні праці Лесі Українки про драматургію – розпочатий у новій редакції український переклад цієї ж статті під назвою «**Європейська соціальна драма в кінці XIX ст.**» (1901) та фрагмент праці 1907 р., який подається під назвою «**Про театр**» [див.: там само, 315]. Усе не раз привертало увагу дослідників, однак ніхто не робив спроби детально простежити ставлення авторки до найвидатніших представників нової європейської драми та до цього феномену в цілому, чимало питань щодо Українчиної критичної спадщини (і статей, і так званої епістолярної критики), починаючи від текстологічних, вимагають докладніших студій.

Відзначимо, що серед європейських майстрів нової драми Леся Українка найбільше уваги приділила трьом сучасникам: Генріку Ібсену, Гергарту Гауптману, Морісу Метерлінку. Значне місце в її статтях відведено також Бйорнстєрне Бйорнсону та Людвігу Анценгруберу (у статті «**Новейшая общественная драма**»), Станіславу Пшибишевському (у статті «**Заметки о новейшей польской литературе**», 1900 р.), Габріеле д'Аенунціо (у статті «**Два направления в новейшей итальянской литературе (Ада Негри и д'Аннунцио)**» 1899 р.). Побіжно згадуються (у

статтях і листах) Август Стріндберг, Станіслав Виспянський, Леонід Андреев, Андрей Бєлий та інші (менш відомі нашим сучасникам) драматурги-модерністи – і не обов'язково фігурують як драматурги. Ні у статтях, ні в листах не знайдемо згадок про Оскара Вайльда, Бернарда Шоу, Вільяма Батлера Єйтса, тодішню російську драму в особі Олександра Блока, Максима Горького, А. Чехова та Л. Андрєєва. Докладнішого вивчення у стосунку до творчості української мисткині потребує кожна з цих персоналій, і деякі спроби вже робилися (стосовно Гауптмана, Андрєєва, Белого, Виспянського). Наразі зосередимося на тих іменах, котрі визначають думку поетеси стосовно нової європейської драми.

У статті «Європейська соціальна драма в кінці ХІХ ст.» Леся Українка вітала народження «нової» драми, відзначаючи її пріоритет перед іншими родами літератури в переломні часи: *«В сій власне обладі література “кінця віку” промовила справді нове слово, пробила нову стежку “в містичнім гаю” літературних форм»* [17, 282]. Зокрема дала проникливу оцінку найвизначнішого й найпершого творця нової драми: *«...Але саме тоді драма розбила, нарешті, кайдани мертвої рутини, що то від них так довго та одважно намагався визволити її єдиний в своїм роді, але нерівний та негармонійний талан “північного лицаря” Ібсена. Хоч і був Ібсен завжди новатором в ідеях, а при тім любив виключно драматичну форму, а все-таки не міг до кінця визволитись від роману, філософського трактату або моралізуючої проповіді. При його драмах здебільшого читач мусить забути, що діється на сцені, а зосередити увагу на тому, що там говорить. Сим я не маю сказати, ніби в драмах Ібсена нема події, а тільки, що подія в них часто дуже незалежна від діалогу, отак як в старосвітських операх лібретто було незалежним від музики»* [17, 282; виділення чи підкреслення в цитованому тексті тут і надалі авторські].

Сучасну драматургію авторка статті поділяла на два жанрово-стильові «напрями»: *«...Один через неозорий океан психології та соціальних проблем, а другий через туманом*

вкрите море містики та легенди, і Гауптман відкрив у своїх "Ткачах" драму юрби, а Метерлінк у своїх "Сліпцях" драму настрою. ...Нова країна відкрита, а з нею вкупі і нове широке поле до праці», – писала вона в цій же статті, зосереджуючи аналіз на драмі соціальної «в новітньому значенні цього слова, себто драмі маси, драмі боротьби різних суспільних груп межі собою» [17, 283], простежуючи її еволюцію від Аристофана, Шекспіра, Шіллера й Гете, В. Гюґо тощо. Втіленням віджилих традицій у театрі вважала «побутову драму і комедію» / *drame du milieu*\*, котра «не виробилася в соціальну драму, бо зображала більше форми суспільного життя, ніж його зміст, обмежуючись переважно в одній якійсь групі, і нарешті звелася на так звану народну п'єсу (*pièce populaire*). Ся народна п'єса процвітає тепер на всіх третьорядних сценах Західної Європи. Єсть то сумішка етнографії й маскараду, мелодрами і фарсу, здебільшого зовсім позбавлена артизму, вимірена тільки на дешевий ефект. Та народна п'єса в найліпшому разі не має жодної тенденції, а до ідеї вона не здійснюється ніколи» [17, 285]. Серед авторів такої народної п'єси є свої майстри – австрійці Л. Анценгрубер, Герман Бар, француз Октав Мірбо; є серед них і творці близької до соціальної драми викривальної комедії: «Обличительная пьеса царила, под влиянием Дюма, в середине XIX столетия на всех сценах Европы, и царство её ещё далеко не прошло, хотя она уже отошла значительно в тень перед истинной общественной драмой, являющейся, в некотором смысле, синтезом материалов, доставленных аналитической обличительной пьесой. Обличительная пьеса тем отличается от общественной, в новом смысле слова, что имеет в виду узко практическую (хотя и несбыточную) цель: исправление нравов данной среды (класса, группы, учреждения) в рамках существующего строя, при помощи только морализирующей проповеди или лёгкого изменения деталей общественной машины, – она обвиняет личности и охраняет или, по крайней мере, щадит учреждения. Тогда как

\* З франц. – «драма середовища».

*новая общественная драма имеет в виду именно критику самих учреждений, она стремится понять и выяснить причины общественных антагонизмов во всей ширине и глубине»* [«Новейшая общественная драма»: 17, 233].

Першими представниками нової суспільної драми є, на думку Лесі Українки, скандинавські драматурги Ібсен та Бйорнсон. Добре усвідомлюючи значення Ібсена у світовому театрі, вона все ж не сприймала його одвертої тенденційності, авторської заданості в розвитку конфлікту та в діях персонажів, оскільки цінувала філософську глибину драми, психологічну правду характерів та обставин. Усіляке моралізаторство й догматизм її відвертали. У статті «Новейшая общественная драма» далі читаємо таку характеристику: *«Все драмы Ибсена проникнуты обличениями, каждая из них написана на какой-нибудь нравственно-философский тезис, и только громадный художественный талант “северного богатыря” не допустил его превратить свои драмы просто в диалогические проповеди. Ибсен не столько излагает, исследует причины или решает дилеммы, сколько обличает, и драмы его часто напоминают суд, в котором процедура ведётся только для формы, так как всем заранее известен приговор»* [17, 233–234].

Першим «незалежним художником» у суспільній драмі Леся Українка вважала Гауптмана з його драмою «Ткачі», яку високо оцінила за те, що в ній *«человеческие фигуры не сливаются с этими деталями и не представляют из себя однообразной массы»* [17, 235]. У цій драмі вона побачила *«вевание новоромантизма с его стремлением к освобождению личности»* [17, 236] та зробила висновок, що *«намеченных в ней одной тем хватило на несколько отдельных сочинений разных авторов»* [17, 237]. Докладніший аналіз іншої п'єси цього драматурга українська письменниця зробила в наступній статті (««Михаэль Крамер»...»), однак це тема для окремого дослідження. Наразі звернемося до листів.

Леся Українка ніколи не захоплювалася літературною чи суспільно-ідейною кон'юнктурщиною, модою – поверховість

і кон'юнктурність були їй абсолютно не притаманні. Про це свідчить, наприклад, її критичне ставлення до ніцшеанства, до декадансу та його окремих представників, хоч би й найуспішніших. У листах вона висловлювалася щодо знаменитого Ібсена без будь-якого пієтету. Наприклад, у листі до О. Кобилянської від 30 січня – 3 лютого 1900 року з Києва читаємо: «Бачила я недавно Ібсена “Нору” тут на сцені і – страх подумати! – вона мені не подобалась. Ся Нора таке наївне звірятко, що я надивуватись не можу, як вона могла вкінці обернутись у *Frau Ibsen*. Але ж таки обернулась, при Божій та авторовій помочі, бо остатню сцену була такою проповідницею, що аж злість на неї брала – *es klang gar zu erbaulich und es roch nach Öl*»\* [9, 510].

Що вже казати про багатьох модних сучасників-декадентів (д'Аннунціо, Пшибишевського), яких українська письменниця в приватному листуванні іноді трактувала досить різко. Важливо, що вона розділяла поняття «модерністи» / «символісти» й «декаденти»: «...Бо то не все одно. Ібсен і Б'єрнстєрн, наприклад, символісти, але не декаденти, а, наприклад, Мопассан і Чехов по настрою і філософії декаденти, але не символісти. Символізм і декадентство іменно “в последнее время” вже вийшли з моди, принаймні у Франції тепер в моді “простота добродетели”... <...> Декадентство пішло не з “кабачка” і “гідропатів”, що б там не говорили російські критики... а слідом за ними і Єфремов; воно пішло з Бодлера, з його “*Fleurs du mal*” і “*Petits poèmes en prose*”... з реакції натуралізму, з загальної втоми часів Панами і всякого національного сорому Франції, коли одні кинулися в *rosserie*\*\* , другі в філософію регресу... треті у мрії. Форма символістична прийшла з півночі, з Норвегії. <...> Декадентами називали себе люди не для “презрення к критике”, а всерйоз, власне, через “теорію регреса”, бо справді були і переконані декаденти: вони вважали (як і любий Єфремову М. Нордау!),

\* З нім.: «Це звучало надто повчально й відгонило оливою».

\*\* Із франц.: бруд, свинство.

*що світ неминуче йде на “вырождение” і що мудрий той, хто не змагається з неминучим, а утилізує його хоч для поезії. <...> Символізм і декадентство де в чому случайно зійшлись»,* – докладно роз'яснювала Леся в листі до матері із Сан-Ремо 27.01.1903 р. свої міркування [19, 31–32] з приводу тоді ж опублікованої скандально відомої «антидекадентської» статті с. Єфремова «В поисках новой красоты». Підтримуючи модерністів, до декадентів вона була не менш сувора, ніж до натуралістів. Про останніх в її оцінці варто сказати докладніше – а загалом це теж вагома тема для окремого дослідження.

Якщо декадентство та натуралізм\* (обидва феномени – вияв кризи духу доби *fin de siècle / décadence*), викликали в письменниці неприязнь, то до символістів і до тих, кого називала «неоромантиками» (переважно це представники нових, слідом за першими символістами, генерацій модерних митців), вона ставилася прихильно. Цінуючи довершеність та неповторність умовної драматичної форми, Леся Українка високо ставила п'єси молодого на той час Моріса Метерлінка й тонко відчувала його новаторський хист. Не випадково два з небагатьох завершених нею перекладів на українську мову світових драматичних і прозових текстів – це драма бельгійського драматурга «Неминуча» (1890) та його філософський есей «Оливне гілля» (1896; переклад здійснено в 1906 р.). Пропонуючи свій переклад «Неминучої» редакторові «Літературно-наукового

\* Неприязне ставлення до приземленого натуралізму / «викривального» реалізму (толстовського зразка) сформувалося в Лесі Українки ще в юності, а в пізніші роки вона свою оцінку не висловлювала. У листах знаходимо досить різкі характеристики двох п'єс Льва Толстого – «Власть тьмы» та «Плоды просвещения». Про першу Леся пише в червні 1888 року в листі до М. П. Драгоманова з Колодяжного: «...“Власть тьмы” мені теж зовсім не подобається...» [9, 70]. Про другу згадує в листі до матері 7 січня 1894 року з Києва: «Були ми на “Плодах просвещения”, дуже се противна річ, нізащо вдруге не піду!» [9, 235]. Судячи з пізніших згадок про твори Толстого, Леся не сприймала і його прозу, як і прозу Е. Золя. У щойно цитованому листі 1888 р. перед оцінкою п'єси читаємо: «З французьких книжок, окрім Жорж Занда, я мало читала в первотворі, більш у перекладах і то з новітніх натуралістів школи Золя, котрі мені зовсім не подобаються, бо мені здається, що в їх більше страхів різних, ефектів, ніж тої правди, або сама безпросвітна бридота. За це ж я не люблю і Толстого, та ще й за його містицизм. Я ж, як нарешне, читала більш усього його остатні твори, в котрих [або] окрім чортів та ангелів нічого не видно, або само тільки страхіття як, наприклад, “Смерть Івана Ильича”» [9, 69–70].



вісника» Володимиру Гнатюкові, авторка писала в листі від 18 / н. ст. 30 травня 1900 р.: *«Нехай ваша хв[альна] редакція поборе відому мені свою нехіть до “модерністів” і прочитає мій переклад, я певна, що ся оригінальна і тонко написана річ не може не звернути на себе уваги навіть “пристороннього читача”. Я не абсолютна (далеко ні!) поклонниця Метерлінка і взагалі “модерни”, але в трьох драмах сього автора я справді бачу нові елементи штуки, скомбінованої з великим таланом»* [9, 513–514; 18, 181].

Через увагу до творчості Метерлінка виявилось властиве українській письменниці прагнення нового, свіжого слова в мистецтві. Зауважмо, що славнозвісну п'єсу російського драматурга О. К. Толстого «Цар Федір Іоаннович» (1868, до 1898 р. заборонена для вистав) вона оцінює дуже суворо саме через відсутність такої новизни (в листі до сестри Ольги 16 / н. ст. 28 листопада 1899 р. з Києва, ділячись враженнями від побаченого в театрі): *«...сама п'єса мені не сподобалась, старомодна і важка (9 одмін! І монологи, монологи...), і якомсь нічим не вражає»* [18, 150-151].

У п'єсах Г. Гауптмана, якого Леся Українка чудово знала за оригінальними текстами, перекладала українською й російською мовами, вивчала й пропагувала (навіть опублікувала в 1905 році окремим виданням свій російський переклад «Ткачів»), вона цінувала передусім гуманістичну спрямованість, соціальну значимість та філософську глибину творів. Але й не менше – мистецьку довершеність та свободу. Гідну подиву проникливість і зваженість виявила у визначенні творчого напрямку, до якого належать ті чи інші твори німецького письменника (сучасні літературознавці досі неоднозначно вирішують цю проблему, простежуючи в його п'єсах тенденції натуралізму, символізму, експресіонізму тощо), у розумінні головних проблем, поставлених ним: *«Меньше всего он натуралист... <...> ...реалист он настолько, насколько неизбежно бывает им всякий истинный художник; печать декадентизма лежит на большинстве его героев; освободительный дух*

*новоромантизма веет во всех его сочинениях без исключения. Гауптман причастен всем современным ему школам, и всё-таки он "одинокий" в литературе, подобно тому, как все его главные герои "одинокие" в жизни», – писала вона в статті «"Михаэль Крамер". Последняя драма Гергарта Гауптмана» [17, 133].*

Докладно простеживши нову для тогочасної літератури проблему відчуження людини в Гауптмана, Леся Українка побіжно оцінювала з цієї точки зору й твори Мопассана, Метерлінка, Ібсена – і можна лише подивуватися з точності її оцінок. Радянські літературознавці не раз підкреслювали, що інтерес Лесі Українки до творів Гауптмана викликаний симпатіями до боротьби робітничого класу (славнозвісна теза про «досвітні огні» як провідну тему її творчості [див.: 2, 16; 5, 17]), однак вона прагнула прилучити своїх співвітчизників до нових мистецьких відкриттів, плануючи цілу низку статей про європейські літератури: *«У меня намечено несколько тем: французская социальная драма, немецкая модерна и её отношение к французской décadence, трансваальская война в английской поэзии и прозе, self-made man в американском романе, итальянский политический роман и метаморфоза д'Аннунцио, протестантизм и общая этика в скандинавской литературе», – читаємо в листі редакторові петербурзького журналу «Жизнь» В. О. Поссе 29 / н. ст. 10 листопада 1900 р. з Києва [18, 191]. Вистачило б на кількох сучасних добрих фахівців із зарубіжних літератур...*

Інтелектуальна природа драматичного конфлікту в драмах самої Лесі Українки нині очевидна, і саме такий тип конфлікту приваблював її в сучасників-драматургів та об'єднав її власні драматичні твори в цілісну творчу систему (при тому, що вони надзвичайно різні за проблематикою, охоплюють дуже широке тематичне коло й відзначаються розмаїтістю жанрово-поетикальних форм). Не знаючи про створений її визначним сучасником Бернардом Шоу принципово новий для європейської драми тип конфлікту –

конфлікт ідей (він поширився в європейському театрі дещо пізніше – у 1920 - 1830-х рр.), Леся Українка самостійно відкривала нові можливості драматичної форми через розробку інтелектуального конфлікту, розширюючи межі драматичної умовності, алегоричності в сценічному творі, використовуючи міфологічну структуру, фольклорну міфопоетичну символіку, можливості психологічного підтексту тощо.

Українська письменниця не просто засвоювала уроки тих небагатьох європейських колег, які її випередили бодай у чомусь, а йшла за природою власного геніального обдарування. Так, зокрема, алегоричність та умовність у її п'єсах зумовлені, крім інших причин, ще й властивими Лесі Українці як художникові, як жінці стриманістю, цнотливістю у виявленні особистого. 1893 року в листах до Осипа Маковея вона двічі (28 травня та 19 вересня, із приводу його рецензії на щойно надруковану першу Лесину книгу віршів – «На крилах пісень»; ішлося про критику *ad hominem*) наголошувала, що є противницею «виставляння особи автора на позорище»: *«Невже справді ми, поети (даю собі се ймення з дозволу п.п. критиків), мусимо жити завжди “на розпущті великому” і віддавати людям на осуд, – скажу навіть на поталу, – не тільки свої думки й роботу, а навіть все життя. Не знаю, як для кого, а для мене та хвилина, коли б я побачила свою докладну біографію в друку, була б найприкрішою хвилиною мого життя, дарма, що в моїй біографії не знайшлось би нічого ні особливо цікавого для людей, ні надто ганебного для мене самої. <...> Тут, може, говорить більш почуття, ніж теоретичний розум, але ж тим міцніше переконання, чим більше воно залежить від почуття. <...> Якби так кожного, хто напише книжечку гладких віршів та обійдеться там без брехні, зараз виставляти “на позорище”, то вже хто його зна, чи не було б то чимось на кшталт інквізиції літературної. Я певна, що тоді ніхто б не писав віршів по “щирості”, бо прийшлося би пам'ятати щохвилини про суворий “аналіз психологічний” невблаганної критики. А вже*

*з такою думкою писати, то все одно, що з каменем на шії через річку плисти»* [9, 199, 209].

У 1899 р (в листі від 21 березня до братової О. Є. Косач-Судовщикової) Леся Українка визнавала за собою нерішучість і небажання в тому «виставлянні автора», згадуючи про себе в третій особі: *«Через такі чисто механічні причини [гіпсові «кайдани» – Н. К.] я забула, що я літератор... значить, я тепер об'єктивна. Тим-то кажу об'єктивно... <...> По-моєму, сей автор по-дурному робить: або зовсім сховай свою лірику, або май одвагу стати з нею вище “суда глупця” і будь вільний в своїй пісні...»* [18, 100]. Отже, можемо зробити висновок, що інтелектуальна драма як найбільш відсторонена від авторської іпостасі поетикальна форма тому й стала надалі улюбленою в її творчості (шлях Лесі-драматурга лише починався), що давала можливість сховати особу автора, не сковуючи у висловленні найзаповітніших ідей.

Зневажаючи питому вітчизняну провінційність театрального мистецтва, Леся Українка тверезо оцінювала його кризовий стан: *«Питасте, чи часто буваю в театрі, отже, ні, дуже рідко. Трупа “консолідована” дуже порядна, але репертуар мало мене загоджує. Якось була на новій драмі Кропивницького “Зайдиголова” та й дуже лиха вернулася з того. Шкода мені було Заньковецької, що марнує свій талант на таких речах. Не хочу описувати сеї штуки, бо справді не варт. Жаль мене кризе за український театр»*, – читаємо в листі до Ольги Кобилянської від 14 / н. ст. 26 грудня – 2 січня 1900–1901 р. з Києва [18, 200]. У тому ж листі авторка ділиться з подругою задумом писати статтю «Нова соціальна драма» [там само, 201]. Традиційний етнографізм української побутової драми (як і реалістичної прози) її дратував – цим зумовлені досить різкі відгуки в її листах про п'єси Марка Кропивницького, романи Нечуя-Левицького, а також небажання працювати над драмою у співавторстві зі глибоко шанованим нею Михайлом Старицьким. У вже цитованому листі від 16 / 28 листопада 1899 р. вона розповідає сестрі: *«...Я сьогодні дуже зручно викрутила*

свого чуба з рук Стар[ицького], котрий хотів мене залучити до писання драматичного етюда *en collaboration* з ним, "но – не тут-то было". Мушу признатись, впрочім, що і перспектива писати на задану тему (у Стар[ицького] вже уложений план) і в спілці з людиною зовсім іншого літературного покоління і не схожих з моїми літературних прийомів – мені не дуже була мила» [18, 149].

Лесині літературні оцінки, як правило, звучать набагато проникливіше, ніж у більшості її сучасників-співвітчизників, саме тому, що вона володіла широкою ерудицією. І в своїх колег по літературі цінувала «широкі горизонти», про що свідчить її лист до О. Кобилянської від 8 / н. ст. 20 травня 1899 р.: «... гал[ицька] критика докоряє Вам німеччиною, а я думаю, що в тій німеччині був Ваш рятунок, вона дала Вам пізнати світову літературу, вона вивела Вас в широкий світ ідей і штуки, – се просто б'є в очі, коли порівняти Ваші писання з більшістю галицьких (я тут не маю на меті, напр[иклад], Франка, бо він не належить до більшості); там (у гал[ицьких] писаннях) чути закуток, запічок, – у Вас гірську верховину, широкий горизонт» [9, 482].

**Висновки.** Як і авторитетний для Лесі Українки Гауптман, вона сама була «причетна» всім новим мистецьким школам своєї доби, водночас у прозі виявляла себе майстерним реалістом (повісті «Жаль», «Одинак», «Приязнь» та чимало новел). Наскільки масштабними і глибокими були її ідеї щодо сучасного їй театру, усвідомлюємо лише зараз. Природу її геніального дару драматурга не можна визначити в одному терміні, однак не підлягає сумніву, що вона набагато випередила своїх співвітчизників, відкриваючи світ нової європейської драми, і сама посідає місце серед найвизначніших її творців.

### Література

1. Бабишкін О. Драматургія Лесі Українки / О. Бабишкін. – К. : Держ. вид-во образотворчого мистецтва і муз. літ., 1963. – 408 с.
2. Бабишкін О. Леся Українка про літературу / Бабишкін О // Українка Леся.

- Про літературу : поезії, статті, критичні огляди, листи / Леся Українка ; упоряд., приміт., вступ. ст. О. К. Бабишкіна. – К. : Держлітвидав, 1955. – С. 3–27.
3. Барабан Л. Драматургія Лесі Українки за рубежем / Леонід Барабан // Слово і час. – 1995. – № 3. – С. 43–49.
  4. Гозенпуд А. А. Постичний театр (Драматичні твори Лесі Українки) / А. А. Гозенпуд. – К. : Мистецтво, 1947. – 302 с.
  5. Журавська І. Леся Українка та зарубіжні літератури / І. Журавська. – К. : Вид-во АН УРСР, 1963. – 232 с.
  6. Забужко О. Notre Dame d'Ukraine : Українка в конфлікті міфологій / Оксана Забужко. – 2-е вид., випр. – К. : Факт, 2007. – 640 с. – (Сер. «Висока полиця»).
  7. Ігнатенко М. Леся, ми і європейська культура ХХ ст. / Микола Ігнатенко // Слово і час. – 1995. – № 3. – С. 49–54.
  8. Колошук Н. Леся Українка і «нова» європейська драма / Надія Колошук // Філологічні студії : зб. наук. праць. – Луцьк, 1997. – Вип. 2. – С. 28–33.
  9. Косач-Кривинюк О. П. Леся Українка. Хронологія життя і творчості : репринт. вид. / Ольга Петрівна Косач-Кривинюк ; вступ. ст. М. Г. Жулинського. – Луцьк : вид-во «Волинська обласна друкарня», 2006. – XVI с. + 928 с. іл. 13 с. – (Проект «Літературознавча скарбниця»).
  10. Костенко Л. Поет, що ішов сходами гігантів / Ліна Костенко // Українка Леся. Драматичні твори / Леся Українка ; упоряд. та авт. приміт. Р. П. Радишевський, О. Ф. Ставицький. – К. : Дніпро, 1989. – С. 5–58.
  11. Кудрявцев М. Драма ідей в українській новітній літературі ХХ ст. : [монографія] / Михайло Кудрявцев. – Кам'янець-Подільський : Oium, 1997. – 272 с.
  12. Кулінська Л. П. У світі ідей та образів: (Особливості поезики драми Лесі Українки) / Л. П. Кулінська. – К. : Дніпро, 1971. – 224 с.
  13. Кухар Р. В. До джерел драматургії Лесі Українки : монографія / Роман В. Кухар. – Ніжин : Б. в., 2000. – 268 с.
  14. Мних Р. Творчість Лесі Українки: маргінальні нотатки про компаративістичні аспекти дослідження / Роман Мних // Творчість Лесі Українки у вимірах порівняльного літературознавства : зб. наук.

- праць / ред. Р. Мних. – Дрогобич : Коло, 2001. – С. 14–21.
15. Сергеев А. В. Западноевропейская «новая драма» / А. В. Сергеев // Зарубежная литература XX века : учеб. для вузов / Л. Г. Андреев, А. В. Карельский, Н. С. Павлова и др. ; под ред. Л. Г. Андреева. – 2-е изд., испр. и доп. – М. : Высш. шк., 2003. – С. 24–66.
  16. Ставицький О. Ф. Леся Українка (Етапи творчого шляху) / Ставицький О. Ф. – К. : Дніпро, 1970. – 224 с.
  17. Українка Леся. Зібр. тв. : у 12 т. Т. 8 : Літературно-критичні та публіцистичні статті / Леся Українка ; ред. тому П. Й. Колесник ; упоряд. та приміт. М. Л. Гончарука. – К. : Наук. думка, 1977. – 320 с.
  18. Українка Леся. Зібр. тв. : У 12 т. Т. 11 : Листи (1898–1902) / Леся Українка ; ред. тому Ф. П. Погребенник ; упоряд. та приміт. О. О. Білявської. – К. : Наук. думка, 1978. – 480 с.
  19. Українка Леся. Зібр. тв. : У 12 т. Т. 12 : Листи (1903–1913) / Леся Українка ; ред. тому В. Л. Микитась ; упоряд. та приміт. В. Ф. Святотця. – К. : Наук. думка, 1979. – 696 с.

УДК 821.161.2.091

**Колошук Н. Г.,**  
доктор філологічних наук, професор  
кафедри теорії літератури та зарубіжної  
літератури Волинського національного  
університету імені Лесі Українки

## Леся Українка та Герхарт Гауптман: впливи і традиція

*Роботу виконано на кафедрі теорії  
літератури та зарубіжної літератури  
ВНУ імені Лесі Українки*

У статті йдеться про творчі зв'язки Лесі Українки з Гергартом Гауптманом, що виявляються у її драматургії, літературно-критичних статтях та епістолярії; а також про ставлення письменниці до натуралістської «нової драми», основоположником якої можна вважати, поруч із Ю. А. Стріндбергом, Г. Ібсенем, і Г. Гауптмана. Генетично-контактні зв'язки «Лісової пісні» виявляємо не лише з феєрією «Затоплений дзвін», а й із «Вознесіння Ганнеле» Гауптмана.