

21. 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.
22. Українка Леся. Зібр. тв. : У 12 т. Т. 12 : Листи (1903–1913) / Леся Українка ; ред. тому В. Л. Микитась ; упоряд. та приміт. В. Ф. Святотвця. – К. : Наук. думка, 1979. – 696 с.
23. Reissner E. Lesja Ukrainka und Gerhart Hauptmann / Eberhard Reissner // Slawisch-deutsche Wechselbeziehungen in Sprache, Literatur und Kultur / Herausgegeben von W. Krauss, Z. Stieber, J. Belic, V. I. Borkevskij. – Berlin : Akademie-Verlag, 1969. – S. 420–428.

УДК [821. 161. 2-3 : 821. 161. 1

Моклиця М. В.,

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

Російський контекст “Блакитної троянди” (Чехов і символісти)

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

У статті аналізується тема містичного кохання у драмі Лесі Українки “Блакитна троянда” у зіставленні з драмою А. Чехова “Чайка” та в контексті російського символізму початку ХХ століття.

Ключові слова: модерна драма, символізм, реалізм, містицизм, декадентство.

Моклиця М. В. Русский контекст “Голубой розы” (Чехов и символисты). В статье анализируется тема мистической любви в драме Леси Украинки “Голубая роза” в сопоставлении с драмой А. Чехова «Чайка» и в контексте русского символизма начала ХХ века.

Ключевые слова: новая драма, символизм, реализм, мистицизм, декадентство.

Moklytsya M. V. Russian Context of “the Blue Rose” (Chekhov and Symbolists). In article the theme of mystical love in a drama of Lesya Ukrainka «the Blue rose» in comparison to A. Chehov’s drama “Seagull” and in a context of Russian symbolism of the beginning of the XX-th century is analyzed.

Key words: a new drama, symbolism, realism, mysticism, decadence.

Постановка проблеми та виклад основного матеріалу. Оксана Забужко у книзі про Лесю Українку досить повно і виразно окреслила контекст середньовічної лицарсько-християнської культури, яка відчувається у житті і творчості письменниці як постійне тло. Звідти ж – і містичне тлумачення теми кохання, “блакитної троянди”. Це безумовно цінне дослідження, яке суттєво поповнює сучасну науку, сприяє більш глибокому розумінню світогляду Лесі Українки. Але варто все ж затримати погляд на деяких “дрібничках”, що своєю неточністю викликають спротив. Зокрема, несприйняття сучасниками першої великої драми Лесі Українки. Оксана Забужко пояснює наступним чином: “Дружно визнана критикою «невдача» першої драми Лесі Українки полягає тільки й виключно в невідповідності *ідеї та матеріалу*: на сучасному («фен-де-сьєклівському»), по-хронікерськи конкретному матеріалі, серед проваджених «по-малоросійському» (що й виявилось для тодішньої російської критики найбільшим «екзотизмом»!) дискусій про жіночу емансипацію, Крафт-Ебінга та Вайсмана, скільки-небудь адекватно презентувати таку «релігію любови» вже неможливо, це не епоха Данте” [4, 168].

Насправді невідповідність *ідеї і матеріалу* (безвідносно до конкретного наповнення) – це і є художня невдача. Отже, Оксана Забужко, продовжуючи думку, що відповідність Леся знайшла на матеріалі світових міфологій, фактично погоджується з критикою кінця ХІХ – початку ХХ ст. Власне, думка про художню слабкість “Блакитної троянди” (звісно, останнім часом вона не наголошується) є одним із не зачеплених сумнівом стереотипів лесезнавства.

Не виключаючи, що критика першої драми, її провал на сцені спонукали Лесю шукати інший матеріал для своїх ідей, все ж

варто подивитись на “Блакитну троянду” в контексті сучасних їй естетичних пошуків. Чи насправді існує такий дисонанс між ідеєю і темою, як це формулює Оксана Забужко?

Виклад основного матеріалу. Майже одночасно з Лесею Українкою не шлях драматичної творчості ступив інший знаменитий сучасник Лесі Українки Антон Чехов. Щоправда, йшов до неї не від поезії, як Леся Українки, а від добротної реалістичної прози, що зробила її автора знаменитим. Цей момент досить суттєвий, але про нього пізніше. Отже, Чехов протягом першої половини 90-х років цікавиться драматургією, захоплюється тими ж авторами, що й Леся Українка: Ібсен, Гауптман, Метерлінк, Стріндберг, а також, плюс до того, Золя, Толстой, Мопассан і всі інші реалісти та натуралісти, не симпатичні лірикові і романтикові Лесі, але привабливі для реаліста-прозаїка Чехова. Чехов активно теоретизує на теми драматичної творчості, але художні експерименти – суцільно невдалі (одноактні водевілі “Свадьба”, “Юбилей”, комедія “Леший”). Ставляться на сцені, але не справляють враження. Перша серйозна драма, написана з очевидною орієнтацією на Генріка Ібсена і Толстого, – “Чайка”. Це вже повнозвучне слово Чехова у діалозі європейських драматургів кінця століття. Майже одразу після завершення (ім’я!), наприкінці 1896 (це, до речі, рік написання “Блакитної троянди”) в Александринському театрі Петербурга п’еса була поставлена. “Автор передбачав невдачу – але дійсність перевершила найгірші передчуття. Прем’єра «Чайки» увійшла в історію театру як нечуваний провал” [7, 343]. Після сценічної катастрофи твір мусив лягти у театральні схрони і лишитися фактом історії літератури, як це судилось “Блакитній троянді”. Але Чехову дуже пощастило: не зважаючи на провал, п’есу несподівано зацікавлено сприйняв молодий режисер Володимир Немирович-Данченко. Йому довелося довго і палко переконувати колег по московському Художньому театру, зокрема, режисера К. Станіславського, взяти в роботу цю річ. Він першим відчув, що на цій п’есі

можна здійснити театральну революцію, побачив закладений у неї потенціал сценічного психологізму. Справді, постановка “Чайки” 1898 року на сцені Художнього театру виявилася тріумфальною, отже етапною не тільки для драматурга, але й для театру. На Чеховській драматургії постали перші обриси знаменитої (значно пізніше) системи Станіславського (ясно, що й Немировича-Данченка, але друге ім’я не випадково непомітно губиться у різних русофільських контекстах).

Глядач, який звик, що Чехов – сатирик, який смішить публіку, не одразу сприйняв серйозний і глибоко трагічний твір. Він здавався млявою, бездієвою, нудною п’есою ні про що. Сфокусувати погляд не на зовнішній дії, а на внутрішньому стані героїв (розбиваються серця в той час, коли герої п’ють чай чи вирішують побутові проблеми) – це драматургія, яка потребувала принципово іншої сценографії. На щастя, Художній театр, в особах його діячів, осінила геніальна ідея (в чийй саме голові, важко сказати, але є підстави, з огляду на сюжет, думати, що в голові саме Немировича-Данченка): треба працювати з деталями, саме їх, ці чисто побутові, незначні речі, змусити грати на сцені свої власні ролі (рушниця, яка неодмінно має вистрілити – це роль, а не аксесуар) і таким чином створювати атмосферу, настрій, тобто відкривати світ складних людських почуттів, які погано вкладаються в слова. Це все закладено в драмі Чехова: підстрелена чайка, реальна деталь сюжетної дії (Тригорін вудить, стріляє, словом, відпочиває на озері), зіставляється з героїнею, деталі надається алегоричного сенсу. Далі птах стає опудалом і отримує статус постійної присутності в дії, як нагадування про символічну подію за сценою. Так само простежується важлива роль саморобної театральної сцени, задніми декораціями якої слугувало озеро, саме озеро, гра в лото ті інші реалії, які за звичай потрібні режисерам лише для створення сценічного антуражу. Режисери Художнього театру вперше почали активно використовувати прозаїчні звуки (виття собаки, скрип дверей, голосне падіння предмета на підлогу тощо), запахи (особливо знамениті – у постановці “Вишневого

саду”), глибокі паузи – все це розширило діапазон впливу на глядача, стало способом навіювання конкретного настрою.

У драм “Чайка” і “Блакитна троянда” є багато типологічних збігів, що пояснюється спільним мистецьким контекстом. І в одній, і в другій драмі вгадується слід Ібсена: модні питання про нове мистецтво, які обговорюються на сцені, емансиповані жінки, що йдуть у мистецтво і намагаються реалізувати себе в ньому, нещасливе кохання, високі почуття і побут, що їх з’їдає, песимізм, відчуття суєтності і марності життя, яке хвилює героїв і стає глибоким настроєм окремих сцен. Європейське декадентство посилює реалістично-психологічні новації Ібсена, аби на наступному етапі, особливо у творах Метерлінка і Гауптмана, вилитись у модерну драму нового типу, вже власне модерністську. Ібсен модернізує романтичний театр, приносить на сцену психологічну достовірність. Знаменита тема спадковості – це відкриття позитивістів у науці і натуралістів у мистецтві. У “Чайці” і “Блакитній троянді” ця тема теж присутня, але у Чехова – приглушено, у Лесі Українки – демонстративно. В обох п’єсах обговорюються ті самі мистецькі проблеми, що по й всій Європі (90-і роки – спалах символізму, імпресіонізму, розмови про декадентство й естетство), суголосно з російським і українським контекстом. Різниця в тому, що Чехов концентрується на внутрішніх мистецьких проблемах (протистоянні старих і нових форм), а Леся Українка – на ролі мистецтва в суспільстві. Але обидва автори, вловивши віяння часу, наповнюють ці розмови біографічним підтекстом, власне, пристрасно шукають відповіді на поставлені питання для себе особисто. При всьому тому, що в розмовах героїв на мистецькі теми звучить багато вже проголошених гасел (про вищу силу мистецтва, про красу, вічні ідеали тощо), відчувається глибинний трагізм, який згодом підтвердить гасла вчинками, а життєвим вибором героїв позначить напрямок естетичних пошуків їхніх авторів. Фінали п’єс дуже подібні (самогубство героїв з причини надмірного кохання, трагізм і песимізм присудив стосовно

реального життя). Існує очевидний перегук між Острожиним і Тригоріним, Орестом і Треплівим, Любою Гощинською і Ніною Зарічною. Так само можна провести паралелі між героями другого ряду: це численні представники “кола”, певного соціального прошарку, такий собі колективний портрет героїв свого часу, інтелігенції, яка не викликає симпатій у читача. Є подібні прийоми і в засобах зображення (красномовні деталі побуту, які стають символічними, так само можна виділити і наголосити у “Блакитній троянді”, як і в “Чайці”). Але ці збіги (вочевидь кожен автор йде власним шляхом) не переважають різниці, а лише підтверджують спільну загальноєвропейську тенденцію в пошуку нових концепцій мистецтва. Вибори і перспективи у Чехова і Лесі Українки надто різні, а шляхи чи не протилежні.

Не можна не поділитися принагідно думкою: все ж остаточний присуд художній вартості будь-якої драми робить театр. При читанні і зіставленні п'єс “Чайка” і “Блакитна троянда” друга виглядає значно сильнішою і яскравішою, більш глибокою і новаторською. Хоча зрозуміло, чому і одну, і другу п'єсу чекав провал на сцені: театр ще не був готовий. Друга постановка “Чайки” стала початком слави і тріумфу, друга постановка “Блакитної троянди” підтвердила перший неуспіх: мовляв, п'єса не сценічна. Тепер “Чайку” вже неможливо відділити від сценічної версії Художнього театру і, ясна річ, “Блакитна троянда”, позбавлена долею адекватного сценічного втілення, програє своїй сучасниці.

Чехов – це російський варіант Ібсена. Він наповнює яскраво національним, російським матеріалом (як чудово прислужився досвід успішного автора коротких сатиричних оповідань із життя російської провінції!) театральні форми, вперше заявлені Ібсеном і розгорнуті, в кожній національній культурі на свій лад, низкою талановитих драматургів. Це – реалістичний психологічний театр. Ніяк не символістський (як це намагається доводити, у згоді з модою, сучасне російське літературознавство), хоча виразні символи типу чайки чи

вишневого саду присутні, але в структурі п'єс їх головна роль не символічна, а психологічна: створити на сцені настрій. Це єдиний спосіб для фігуративного театрального мистецтва зазирнути у внутрішній світ людини (окрім довгих монологів вже віджилої романтичної драми). Окрім того, Чеховська драма – наскрізь лірична. Це теж сприяє настроєвості дії. І все ж це драма модерна, не модерністська: Чехов, при всьому бажанні зануритись у мистецькі питання, залишається оберненим до соціуму. Соціум головний і вирішальний, він тисне і нівечить душі, точнісінько так, як тисне він на маленьких людей у прозі Чехова.

На перший погляд соціальний момент чіткіший у “Блакитній троянді”. Люба Гощинська в молоді літа причетна до підпільної політичної діяльності, власне, ще й у теперішньому часі підтримує старі зв'язки, але вочевидь неохоче. Її наспівування початку “Марсельези” після розмови з соціалістом Крицьким – це як фінальний акорд минулої теми. Тепер Люба схильна, як кажуть її товариші, до філантропії, до дрібних, але щирих добродійних справ. Але, на відміну від “Чайки”, у “Блакитній троянді” соціум аж ніяк не винний у трагедії, яка відбулася на наших очах.

У Чехова ми маємо мелодраматичне замкнене коло нерозділених кохань: Треплев любить Ніну, Маша любить Треплева, Медведенко любить Машу, Ніна любить Тригоріна, Аркадіна любить Тригоріна, а Тригорін не любить нікого (або любить потроху всіх жінок, що трапляються на шляху) і так далі. Щось комедійне (Чехов – таки сатирик) є в цьому доганянні одне одного. Але тим часом висвітлюються по-справжньому трагічні ролі: Ніни Зарічної і Треплева. Спочатку видається, що роль підбитої чайки – Ніни – більш трагічна, адже її спотикають біди з усіх сторін: тяжкий конфлікт із сім'єю, омана в коханні, невдалий шлюб, смерть дитини, повне фіаско на сцені. Але у фіналі на перший план виходить Треплев: його постріл у себе показує, що масштаб трагізму тут значно більший. Треплев двічі нещасливий: він син егоїстичної, жадібної і заздрісної матері,

абсолютно байдужої до проблем сина. Обділений любов'ю матері, Треплев приречений у власних стосунках з жінками. Закладена програма долі і в Ніни: вона обділена любов'ю батька. Кожен з героїв самотній, кожен б'ється в тенетах побуту, але вивищитися над ним не спроможний. Самогубство Треплева – прояв відчаю, самогубство від нерозділеного кохання. Вертер через сто років, але у контексті реального буденного життя, трагедія не на авансцені, як у романтиків, а за сценою.

Принципова відмінність “Блакитної троянди” – відсутність трагедії нерозділеного кохання. Кохання палке і взаємне. Але трагедія – очевидніша, яскравіша, не за сценою, а на очах глядача, зі свідомим рухом, але без романтичної пози. Яка причина цієї трагедії? Справжня причина, адже “ібсенівська” версія, сюжет спадкового божевілья, якого боїться Люба, це поверхневий сюжет, який слугує скоріше для заперечення, аніж пояснення. Тонка іронія щодо Ібсена, точніше, ібсенізму, моди на Ібсена, свідчить, що авторка не наслідує, а долає авторитетного драматурга. Її яскраво трагічний фінал – це опозиція до мляво щасливих фіналів Ібсена (в “Норі” Лесі здалися непереконливими і навіть смішними метаморфози героїні у фіналі: Ібсен вочевидь не здається їй знавцем жіночої психології). Саме тут починається історія специфічно Лесиних фіналів: смерть закоханих. Щоправда, як і в Чехова, драми Лесі Українки – це не трагедії в класичному сенсі, це драми, серединний жанр, на рубежі століть саме він визначає театральне життя. Але Чехов і Леся Українка “гасять” трагедію по-різному. Чехов – сатирик і йде до трагедії від комедії, надаючи сценічній дії щось від одного, і щось від протилежного. Леся Українка рухається від лірики, від романтизму у поезії. Тому її трагедія (принаймні, у “Блакитній троянді”) чіткіше виявлена. Але вона теж шукає способи погашення трагізму класичної трагедії. Однак це вже інша, досить велика тема, про неї йтиметься далі.

Отже, палке взаємне кохання, жодних перешкод, окрім надуманої небезпеки. Причина фантастична в реальному

житті: важко уявити собі людину, яка вчинила б подібним чином. Причина надто відверто і демонстративно називається, щоб її сприймати лише буквально. “Любов. М-г Острожин, се розмова серйозна, хоча теж *moderne*, коли хочете. (До інших, *напружено всміхнувшись*.) Справді, панове, розмова наша виходить а la Ібсен. Що ж робити? Наше бідне покоління стільки вже ганьби прийняло за необачність, егоїзм, що нарешті задумало поправити свою репутацію і поставило ребром питання про спадковість. Се, панове, варто давньої християнської філософської моралі. Закон причинності, спадковість, виродження – от наші нові боги...” [6, 17]. Отже, про спадковість Люба знала і говорила не раз ще до того, як виникло кохання. І формула “от наші нові боги” засвідчує досить іронічне ставлення до суто матеріалістичних пояснень стосунків між людьми.

Можливо, сама Люба не здогадується про справжні витoki свого вчинку. Але авторка... Не те, щоб твердо знала іншу причину, не названу, але вочевидь зазирає глибше, за завісу. І вочевидь не Люба її цікавить, а вона сама. За модною темою успадкованого божевілля проглядає авторське страждання з приводу власного тілесного каліцтва, яке вже вповні окреслилось. І вже заманячила доля старої діви (кому ж потрібна дружина-каліка?), вже відверто наголошено на зв'язку між хворобою і коханням: нічого сподіватись. Це контекст і сімейного (що дуже важливо), і суспільного канону. Чи судилось велике кохання такій от Любі, наділеній тяжким спадком, катастрофічною хворобою? І якщо судилося, то яким йому бути в цих обставинах? Люба хвора на модну хворобу (Леся теж хворіє на модну істерію і на модні сухоти, але її головна хвороба не модна, на відміну від названих, вона спотворює тіло, а це вже тягне за собою зовсім інші сюжети і пристрасті).

Леся, до того ж, ще з дитинства отримала статус негарної дівчини. Добрячої і розумної, але негарної. Хочайне було жодних підстав протиставляти Лесю сестрам (вони всі успадкували

свою красу від батьків), цей статус, це усвідомлення надто багато важить. Це вже план долі, віхи шляху, сюжет, якого дуже важко (чи неможливо) уникнути. Присуд “негарна”, як і статус “красуня”, закладені в дитячу свідомість, для жіночого життя був і лишається фатальним. А в підлітковому віці, коли майже всі дівчата проходять етап гострого незадоволення власною зовнішністю, у Лесі додається хвороба, яка спотворює руку і забирає музику. Можливість кохати і бути коханою на цьому тлі – вже суцільна трагедія.

У двадцять п'ять років за тих часів бути незаміжньою – це вже ганебне тавро старої діви, кандидатки, якби віруюча, у монастир. А Леся тимчасом шукає формулу любові. Вона не може відмовитися від цього почуття, вона мріє і чекає. Контекст європейської культури, що увійшла в символізм і містику, підказав шлях пошуку: ідеальне, тобто платонічне кохання. Таке, як у перших християнок було до Ісуса. Міріам одразу жевріє в Любі, не заперечуючи її.

Ідеальне кохання, містичне служіння Прекрасній Дамі – це не лише усталена тема лицарського середньовіччя, це така ж поширена тема європейського декадентства і символізму. Власне, дискурс середньовіччя, за посередництвом (з додатком) романтизму – це і є головна ознака декадентства, що розгорталося під іменами Бодлера і Шопенгауера на мистецьких прапорах. Не будемо ходити далеко і надто заглиблюватись у цей матеріал – він неохопний. Але один дуже яскравий приклад (Леся Українка ніби зарані вгадала – прокреслила, дала лаконічну формулу – цей сюжет) – знаменитий трикутник російського Срібного віку (початок 1900-х рр.): Блок – Белий – Любов Менделєєва.

Культ Прекрасної Дами та ідеального кохання, особливо характерний для російських молодших символістів (Андрей Белий, Олександр Блок, Сергій Соловйов, В'ячеслав Іванов), постав в російській культурі дещо раніше, у 90-і роки, а саме у філософії Володимира Соловйова (через племінника якого, Сергія Соловйова, відбувалось поширення ідей філософа у

мистецькому середовищі). “Всі, – пише Ніна Берберова, – захоплювались ідеями Соловйова, любили сучасну поезію і боготворили Любов Дмитрівну. “Аргонавти” бачили в ній Світову Душу [2, 65]. Соловйов зіграв для молодших російських символістів ту ж саму роль, що й Артур Шопенгауер для зачинателів символізму, французьких “проклятих” поетів. Його містичне, глибоко релігійне, часами відверто і навіть ортодоксально теологічне, а місцями яскраво поетичне вчення лягало на душу стривоженим молодим поетам, давало відповіді на питання, які не просто тривожили, а здавались духовним голодом. Цей голод охопив молоде декадентське покоління європейської інтелігенції, бо матеріалізм в тлумаченні життя, народництво (відновлене старе добре просвітництво) у визначенні пріоритетів і цілей особистої діяльності, такі ще донедавна свіжі і привабливі, раптово перестали наснажувати. Мистецтво як зброя служіння народу теж втратило свій чар: дуже вже тисне грубий натуралізм, набиває оскому ідейність (поспіль соціальні ідеали). Матеріалізм і позитивізм нехтують темою смерті (сором’язливо уникають, на думку Шопенгауера, бо бояться, що ця тема виміє ґрунт із-під ніг), нагомість Шопенгауер ставить її у центр світоглядних пошуків, показує, що ставлення до смерті розводить людей у протилежні табори. Треба зрозуміти, що смерть – це не бруд і тлін, кінець живого, а великий урок для сліпої волі до життя, який вчить, що головні цінності треба шукати у безсмерті, після життя. Шопенгауер, при всьому його християнстві (досить послідовному – тут він антипод Ніцше), типовий для Європи ХІХ століття ідеаліст-вільнодумець, так само, як Ренан. Він розширює поняття віри до світського світогляду, відкритого і на захід, і на схід, але при цьому наголошує на важливості основоположних засад християнства. Шопенгауер, як і Ренан – тверезі мислителі, що уникають риторики і патетики практичного містицизму.

Зовсім інший Володимир Соловйов. Це поет і містик в першу чергу, а вже потім філософ. Але, чудернацьким чином, моралізатор і реформатор російської церкви. Розкритикований

і засуджений в середовищі філософів і теологів, він знайшов справжній глибокий відгук серед митців. Соловйов, як і велить дух часу, розмірковує над витокami християнства, заново осмислює постать Христа і виходить на захист християнства (в тому числі і від Ніцше: справжня надлюдина історії, на думку Соловйова, – це боголюдина Ісус).

Леся принаймні чула ім'я Соловйова (через знане нею коло російських символістів) і мала можливість прочитати. Але його риторично-містичні праці (навіть не середньовічне, а барокове зловживання великою літерою у стилі навряд чи припало б Лесі до смаку) не могли справити на неї враження. А вже русофільство і відвойовування ролі Третього Риму для Москви – тим більше. І все ж пошуки Світової Душі і містичного кохання, вилучені з ускладненої філософської системи, зацікавили б її. Це той самий гностицизм, який Оксана Забужко відшукала у Лесі.

Найбільш пристрасно філософує Соловйов над поняттям Софії, вищої божественної премудрості. “Вона – світлолика небесна істота, відокремлена від тьми земної матерії. Вона одна боголюдська істота, центральне і цілком персональне виявлення якої є Ісус Христос, жіночне доповнення – Свята Діва і вселенське поширення – Церква” [5, 261]. Саме цей образ і вилився в знамениті “Стихи о Прекрасной Даме” Блока. Саме через нього розігрався трагічний сюжет взаємин із Любою Менделєєвою. Люба була надзвичайно гарною. В опублікованих, вже у наш час, спогадах постає трохи капризна, самозакохана (найулюбленіші години проводила перед дзеркалом, переважно роздягнена: милувалася собою), але ніжна, щира дівчина, не позбавлена таланту, яка, у згоді з духом часу, мріяла про кар'єру акторки. Кохання Блока, а згодом Белого, закоханість “Аргонавтів” приймала велично, як королева. Словом, роль Прекрасної Дами грала бездоганно. Але залицяння і вірші, якими щедро сипав Блок, з часом почали виглядати дещо двозначно. Рік залицянь, другий... Вже пора б зробити пропозицію... Якесь фальшиве становище.

Люба покидає роль Прекрасної Дами і чисто жіночими хитрощами таки змушує Блока одружитися з нею. І що ж? “Я до ідіотизму нічого не розуміла у любовних справах. Він одразу ж почав теоретизувати про те, що нам і не потрібна фізична близькість, що це «астартизм», «темне» і Бог знає що ще” [3, 82]. А потім виявилось, що містика тут ні до чого, що Блок хворий тим, чим нагороджують клієнтів повії, що він не збирається бути вірним Любі, а надає перевагу акторкам... А ще далі – пристрасна, самовіддана любов Белого (Блок, мабуть, і не кохав по-справжньому, лише з усіх сил хотів зберегти в Любі жіночий ідеал, а тому – тримати її на відстані), найніжнішого, улюбленого друга Блока і однодумця-поета. А Люба розривається між ними двома. Вогняний вийшов трикутник. Але далекий від містики і святості. Реальність врешті перетворила високу поезію почуттів на досить відразливий адюльтер.

Читаючи листування Блока і Белого, розумієш, що всі перипетії людських взаємин були наслідком пристрасних, напружених шукань і духовного голоду. До речі, глибока, віддана дружба поетів через суперництво не зруйнувалась, а ніжність та інтимні ноти у спілкуванні нагадують епістолярний роман Лесі Українки і Кобилянської. Ба більше: лірики і палких зізнань у взаємній любові у чоловічому романі значно більше. Але ніхто не шукатиме тут ухилу від нормальної сексуальної орієнтації: і Блок, і Белий – послідовні і щирі «женопоклонники».

Головна тема листування – містика пошуків Софії і Світової Душі, поетична ілюстрація філософії Соловйова. “Ты писал о Прекрасной Даме. Я ощущал всегда Ее веяние” (Блок – Белому, 30. 10. 1903). У листі від 18. 06. 1903: “Христос всегда **Добрый**, у Нее же это не существенно, ибо «Свет немеркнувший Новой богини» есть не добрый и не злой, а более”. Белий, окрім відповіді, виписує до кожного листа Блока великий коментар. Зокрема, в коментарі до згаданого листа зауважено: “...а проще было думать мыслями Владимира Соловьева – мобилизирующего тут гностика Валентина” [1, 73].

Листи Блока і Белого можна класти на чільне місце серед світової бібліотеки містичної літератури. Не випадково наступні містики, Н. Реріх і Д. Андреев, приділяють їм велику увагу. Містика в особах Блока і Белого знайшла своє чи не найбільш привабливе, яскраво поетичне втілення.

Саме містика була тим, що відштовхувало Лесю Українку від символізму і навіть від зовсім не містичних авторів, як, наприклад, Лев Толстой. Втім, в даному разі все ж варто розділити містику і “містику”. Проштудійований дуже ретельно Достоевський, містицизм якого став “притчею во язицех” російської культури кінця XIX століття, чомусь не викликав спротиву і нарікань, принаймні, про це немає згадок. Чи не наймістичніший автор Європи – Моріс Метерлінк – викликає майже суцільне захоплення. Тому варто ще раз пригадати часто цитований лист до Ольги Кобилянської від 26. 02. 1902, в якому Леся Українка відверто, навіть дошкульно іронічно характеризує спиритизм, наголошуючи, що, при вразливій психіці, це вірний спосіб впасти в істерію, заробити нервову хворобу і що загалом для психіки захоплення спиритизмом – справа небезпечна. Про “духів”, яких викликають “медіуми”, взагалі мова йде в шаржево-іронічному тоні. Але дуже серйозно – про віру в того духа, якого оспівав Гейне в “Тірській ідилії”. Тут варто звернути увагу на зізнання, які Леся, що виросла в анти-містичному оточенні, називає пережитками: “страх дзеркал вночі, прикре почуття від темряви і т. і.” (тобто ще про щось не договорилося). Це свідчення чутливості до тонких матерій, яке залишається актуальним навіть після тривалої муштри тверезим раціоналізмом. Леся говорить про спиритизм зі знанням справи, а тому, власне, й застерігає Кобилянську, а не просто критикує моду на спиритичні сеанси. Віра в того духа, що “створив найкращі діла людської штуки через своїх обранців”, – це віра, далека від матеріалізму і позитивізму, який виводив мистецтво із життєвої функції та соціальних процесів, а

з усіх можливих значень слова “дух” визнавав хіба дух боротьби та революції.

А вже що стосується теми кохання, то тут і наймістичніший ідеалізм не зашкодить. “Блакитна троянда” – це символ, який багато більше, ніж розумові пояснення, говорить нам про ідеалізм Лесі Українки. У своїй першій п’есі Леся Українка знаходить формулу містичного кохання, освяченого вищою місією позаземного життя. Саме ця формула і заслуговує найбільшій довіри, бо була підтверджена реальним життям. Містичний шлюб з Мержинським справді відбувся (ще й тому Леся застерігає подругу від спиритизму, що, після свого трагічного досвіду, вона все “і без «духів» знає”). Не можна не сказати – у згоді з містичним часом порубіжжя століть: мистецтво визначило хід життя. Або: своєю історією кохання, пережитою віртуально, Леся накликала історію справжню. Люба Гощинська і Орест переживають кохання, яке згодом, в дійсності, довелося пережити Лесі з Мержинським.

Отож, придивимось уважніше до історії взаємин Ореста і Люби Гощинської. Ще до того, як між Любою й Орестом спалахнуло почуття, Люба визначилася з життєвими пріоритетами: покинула політичну діяльність і шукає реалізації в мистецтві. Захоплюється малюванням і музикою (у згоді з часом читає також філософську і психологічну літературу, що підтверджує: шукає свідомо), але поки що результат її не задовольняє. Ось показове зізнання на початку п’єси: “Куди там «школи»! Я малюю якраз настільки, щоб повіситись. Орест. Як се? Любов. А так, пам’ятаєте, в одному романі Золя маляр вішається з розпачу, бо не може барвами змалювати свій ідеал. Отож, я знаю, що треба малювати, та не знаю як, хисту бракує!” [6, 14–15]. Формула прозвучала, в ній два складники (пізніше, в п’есі, і пізніше, у творчості Лесі Українки, виявиться: це складники кардинальні): “смерть з розпачу” і “брак ідеалу”. Не випадково при першій же серйозній розмові на тему кохання окреслюється середньовічний контекст. Але варто зауважити, що спалах Любиної відвертості спровокований Милевським,

який альтернативу любові, що не веде до вінця, бачить лише у так званих “вільних” стосунках: “Любов. А ось як. Єсть же інша любов, ніж та, що веде до вінця, я от що думаю. Милевський. От се то правда! Перший раз бачу у молодій дівчини таку смілість думки! Вашу ручку. Любов дає. Він цілує. Шлюб – се кайдани, хоч і золоті, а кохання не любить кайданів. Хатне багаття гарне тільки на картинах, і то не завжди. По-моєму, Рубенсові картини на тему – Wein, Weib und Gesang кращі куди, ніж ті всякі «медові місяці», «первенці», «молоді матері»... Любов – се балерина; одягніть її в візитову призвоїту сукню або, не дай боже, в капот, і вона стратить всі свої чари!” [6, 29]. Орест, який збиває розмову із заданого Милевським тону грайливої двозначності і скеровує її у русло середньовічної містики, очевидно, збігається з Любою в мріях про ідеальне кохання: “Орест. Блакитна троянда – то був поетичний символ чистої, високої любові. В лицарських романах часто говориться про цю квітку, що росте десь у «містичному лісі» серед таємних символічних рослин. Доступити до тієї блакитної троянди міг тільки лицар «без страху й догани», що ніколи не мав нечистої думки про свою даму серця, ніколи не кинув на неї жадібного погляду, ніколи не марив про шлюб, а тільки носив у серці образ єдиної дами, на руці барви її, на щиті девіз її, за честь її лив свою кров без жалю, за найвищу нагороду мав її усміх, слово або квітку з її рук. Таким мусив бути лицар «блакитної троянди». Єсть іще, – або, краще сказати, була любов мінезингерів; се була релігія, містична, екзальтована. Культ мадонни і культ дами серця зливались в одно. Се була любов часів «блакитної троянди», се любов не наших часів і не нашої вдачі. Коли є ще в середніх віках, за чим можна пожалкувати, то, власне, за сею «блакитною трояндою». Єсть і в наші часи блакитні троянди, але се ненормальні створіння хворої культури, продукт насильства над природою” [6, 30]. Очевидно, Орестові не вдалося досі з’єднати містику середньовіччя і хворобливі містичні пошуки сучасних декадентів. Натомість Люба дивиться глибше і вірить сильніше, минаючи сучасний скепсис,

такий звичний для неї в інших питаннях: *“Любов. Ви забуваєте другу любов, наприклад, любов Данте до Беатріче, а я, власне, таку мала на думці. <...> Орест. Знаю, що все-таки се непевна, ненормальна любов, вона якась безвихідна... Любов. Зате ж і безконечна. Ненормальна, ви кажете, а що ж робити тому, для кого нормальне щастя недоступне?”* [6, 30- 31]. Остання фраза Люби свідчить, що мрії про ідеальне кохання укорінилися на зневірі у можливості високих почуттів для себе особисто, через життєві, грубо матеріалістичні обставини (в цьому сенсі спадковий нахил до божевілля у Люби нічим принципово не відрізняється від рокованої невідомо чим хвороби її авторки) і водночас на неможливості змиритися з обставинами.

Коли для Люби й Ореста стало усвідомленим їхнє взаємне почуття, Люба, замість кинутись у вир нових переживань, продовжує перебувати у колі тих непевних страхів, які визначали її натуру й досі. Вона по-різному пояснює свої стани, але страх, що мрія приречена на загибель і муку, виявляється визначальним. *“Любов. Мені страшно за тебе, тільки за тебе! Чи стане у нас сили для такого непевного кохання? Що, коли наша блакитна квітка – мрія? Скільки горя, скільки муки тоді?”* [6, 53]. Орест не до кінця розуміє Любу. Він більш послідовний і цільний у почутті: *“Чого жахатись мого слова? Я кохатиму тебе так, як ти того схочеш. Наше кохання буде чисте, як та чарівна троянда. Ти можеш мені одібрати моє життя, моє світло, але мого кохання не можеш одібрати, його вже ніхто не вирве з мого серця, навіть ти. Пізно вже рятувати мене, та й не хочу я такого рятунку”* [6, 54]. Але ні докази глибини і вірності кохання з боку Ореста, ні тверезий глузд не здатні подолати Любиних страхів. *“Любов. Ні, окрім того, так мені якось було не то сумно, не то страшно, трудно розказати. Сиділа я вчора в своїй хаті, писала листи довго, тіточка вже спала, і чогось мене такий **острах** взяв. От не вірю я в жадні пречуття, але так все здавалось, немов щось має статись недобре у нас, чи з тіточкою, чи що... Я пішла собі понад річку. От сама не боялась іти, бо я не того боялась, що навколо мене, а якось самої себе **страшно**, того, що в мені.*

Мені здавалось, що от-от я мушу чогось закричати не своїм голосом і всіх **вжахнути**. Я довго стояла над річкою, було так темно, і в ній немов щось ворухилось, росло... і раптом мені подумалось: ах, се ж зо мною самою буде нещастя... Я стояла, аж поки став біліти день; тоді я пішла спати. І таке мені снилось недобре... Мені снівся **страх, почуття страху без причини**. Ах, взагалі мені тепер такі сни сняться, такі тяжкі сни! І чого се, скажіть? *Лікар*. Ет, все то, панночко, нерви” [6, 59] [виділення наше – М. М.]. Звісно, пояснення лікаря універсальне (що ж іще, як не нерви), але наївне. Він не скористався Любиним зізнанням, аби поцінувати весь масштаб серйозності того, що з нею відбувається. Страх перед божевіллям – лише надводна частина айсберга. В момент афекту, короткої психічної аномалії, яка налякала Ореста і впевнила його матір в праві боронити сина, Люба отримала очікуване підтвердження, впевнилась, що не спроможна позбутися фатального спадку, відвернути невідворотне. Боїться Люба не стільки ймовірних страждань Ореста (на нього, фактично, зміщується почуття жалю до нещасного батька, який, як впевнена Люба, помер з горя через материне божевілля), скільки бруду, який втопить блакитну квітку кохання. Власне, Люба накликає і приступ психічного розладу, і зневагу та пересуди оточуючих, якоюсь мірою провокує настання того, чого найбільше боїться. Якоїсь фрази, почутої від матері Ореста (при тому, що Орест не є слухняним сином, він цілком спроможний жити власним життям і розумом), вистачило, аби на ній побудувати в уяві тривіальний сюжет. Люба фактично не вірить Орестові і нехтує його почуттями, хоча запевняє себе, що все робить для його блага і щастя. Люба стрімголов мчить до смерті. Прозірлива материнським інстинктом Груїчева абсолютно точно поставила Любі діагноз: “Що ви винні? Ви можете ще питати? Ви знали все **наперед** [виділення наше – М. М.] і грали якусь божевільну гру, ставили на карту щастя, життя Орестове. Ви труїли його щодня, щогодини, потім кинули його, отруєного, на моїх руках, а самі пішли собі геть, просто рішили справу! І ви ще смієте

питати, що ви з того винні?” [6, 95]. Це жорстокий присуд, але в ньому прозирає велика частина правди. От тільки Груїчева не здатна збагнути, яка ж божевільна гра може виправдати таку поведінку. Насправді гра відчайдушна, божевільний колорит – це тільки її відблиск. Люба збагнула, що в житті немає місця для блакитної троянди, а якщо хто понад міру запраг її, мусить заплатити єдину ціну – віддати за неї життя. Спадкова хвороба, завдяки якій Люба змогла відчувати зіткнення мрії і дійсності і його жахливі наслідки, допомогла збагнути: ідеальне кохання – це смертельне кохання. Або ж нездоланна за життя відстань (Данте – Беатріче), що фактично одне і те ж. Останні слова Люби: “Мовчи... і ти мусиш... за мною... Беатріче твоя... квітка... троянда блакитна... так треба... (Вмирає)” [6, 110] свідчать, що саме такого фіналу вона хотіла, саме він дає їй надію на продовження кохання після смерті.

Висновки. Починаючи з “Блакитної троянди”, майже всі історії кохання Лесі Українки закінчуються смертю. Це ключ до розуміння глибинних законів буття, яке для людини, водночас тілесної і духовної, підтверджує факт трагічної розірваності на межі двох світів. Чим вище кохання, тим воно ідеальніше, а отже неможливе в реальності. Той, хто не може жити лише матерією, мусить з’єднати кохання зі смертю. Саме в смерті дає про себе знати вибір людини між земним і небесним.

“Смерть Івана Ілліча” Л. Толстого – твір про вмирання людини не віруючої і не ідеалістичної. Звичайної, заземленої, бездумної і грішної людини. Але смертельна мука, якої він зазнав, – це мука не стільки фізична. Страшний, тваринний, багатоденний крик Івана Ілліча – це мука безвір’я, усвідомлення незворотного кінця. Це свого роду покарання героя, здійснене автором для повчання читача. Ця повість Лесі не подобалась, як і весь Толстой (а особливо – толстовство). І це показово, хоча на перший погляд дивно. Сама Леся у всіх своїх творах випробовує героїв на духовну міць, пропускаючи їх через смерть. Отже, у Толстого вона бачила щось інше, щось для неї

неприйнятне. Можливо, тому, що сама вона ніколи не повчає, не моралізує, не торжествує, дивлячись, як грішна, недосконала людина себе карає. Важливо усвідомити, що саме з людиною відбувається, чому вона чинить так чи інакше. Усвідомити в першу чергу для самої себе.

“Блакитна троянда” – річ вочевидь етапна у світоглядному плані. Перехід від романтичного ідеалізму, який легко корелювався з соціалізмом, комунізмом і народництвом, до філософії двох світів. Але ще не знайдена відповідна форма, форма символістської драми. І все ж шлях у вказаному напрямку почався саме з “Блакитної троянди”.

Література

1. Андрей Белый и Александр Блок. Переписка. 1903–1919. / Публ., предисл. и коммент. – А. В. Лавров. – М. : Прогресс–Плеяда, 2001. – 608 с.
2. Берберова Н. Александр Блок и его время. Биография // Нина Берберова: Пер. с фр. А. Курт, А. Райской. – М. : Изд. Независимая газета, 1999. – 256 с.
3. Блок Л. И были, и небылицы о Блоке и о себе // Любовь Блок. Две любви, две судьбы : Воспоминания о Блоке и Белом / Вступ. ст. В. В. Нехотина. – М. : XXI век – Согласие, 2000. – С. 21–142.
4. Забужко О. Notre Dame d’Ukraine: Українка в конфлікті міфологій / Оксана Забужко. – К. : Факт, 2007. – 640 с.
5. Соловьев С. М. Владимир Соловьев: Жизнь и творческая эволюция // Сергей Соловьев: Посл. П. П. Гайденко; Подг. текста И. Г. Вишневецкого. – М. : Республика, 1997. – 431 с.
6. Українка Леся. Блакитна троянда // Леся Українка. Збір. творів : у дванадцяти томах. – Т. 3. – К. : Наук. думка, 1979. – С. 9–111.
7. Чехов А. П. Чайка. Комментарий. / Антон Чехов. Драматические произведения в 2-х томах. – 2-е изд.; стереотип. Т. 2. – Л. : Искусство, 1986. – 384 с.