

Суд як мета драматичний топос у творах Лесі Українки

Стаття присвячена аналізу метадраматичної функції сцен суду в драматургії Лесі Українки. Доведено, що судовий перформанс сприяє перемиканню драматичного модусу, комбінаційній зміні персоносфери, появі саморефлексійних мотивів. В описах суду актуалізується інстанція глядача, що часто трансформує драматичну нарацію.

Ключові слова: суд, метадрама, ритуал і церемонія в драмі, реінсценізовані культурні перформанси.

Драматургія Лесі Українки означила важливі зсуви в українській літературі кінця ХІХ – початку ХХ ст., котрі очевидні як на концептуальному, так і на формальному рівнях. Пошуки письменниці збіглися в часі з активізацією у вітчизняному мистецтві метадраматичних тенденцій. До поетики метадрами зверталися І. Карпенко-Карий, М. Старицький, А. Крушельницький, В. Винниченко, Л. Старицька-Черняхівська та ін. Спільним для таких різномасштабних і різноформатних драматургів стало фокусування на темі театру, використання цього топосу для вирішення морально-етичних проблем доби, художній аналіз постаті актора, його психології, залежності від численних амплуа, що переслідують виконавця поза сценою. У більшості п'єс такого типу наявний виразний антитеатральний дискурс, спрямований на критику театру-інституції та повсякденного акторства як фальші. Зі свого боку, Леся Українка послідовно уникала тематичної метадрами, лише в поодиноких драматичних текстах письменниці є згадки про театр та акторське середовище (загадаймо, «Блакитну троянду» та незакінчену п'єсу «Родину Бажаїв»). Почасти те, що Леся Українка не створила класичну драму про театр, зумовлено тим, що письменниця не була вповні залучена до життя української сцени, не мала «свого» режисера, що нерідко ставало вирішальним чинником метадраматичного дискурсу в того чи іншого драматурга. Утім, Леся Українка як людина культури не могла проігнорувати потужний потенціал театральної матриці, зокрема в площині художнього конфлікту, характеротворення та специфічної ієрархізації простору.

Дослідження театру Лесі Українки стосуються праці А. Гозенпуда, В. Гуменюка, Н. Кузякіної, Ю. Шереха. Упродовж останніх років дослідники драматургії письменниці спорадично виходять на проблему театру й сцени в її доробку. Зокрема доречно згадати праці С. Кочерги, О. Кузьми, М. Моклиці, С. Романова, Л. Скупейка, Р. Тхорук та ін. Нині феномен театрального письма Лесі Українки доречно досліджувати за допомогою новітніх методологій, однією з яких є метадраматичне прочитання п'єс.

Мета статті полягає в дослідженні метадраматичної специфіки сцен суду у творах Лесі Українки.

Церемонії та ритуали в п'єсі належать до основних прийомів метадрами, що, з одного боку, урізноманітнюють сценічні дієства, а з іншого – підкреслюють свій тісний зв'язок з театром, утілюють природу людського прагнення видовищ. Закономірно, що вони самі стають предметом художнього аналізу в драмі як культурні феномени. У плані структури реінсценізовані культурні перформанси (термін Н. Леонарда) можуть бути представлені самодостатніми сценами або ж виступати фрагментарно, втім вони завжди зумовлюють розмикання сценічного простору, актуалізацію культурного контексту і унеможливають закритість художньої системи, ускладнюють варіативну природу структури п'єси. Зрештою церемонії та ритуали становлять «міметичну градацію всередині драматичного твору» [12], створюють драматичні шари, синхронні рівні вистави, які взаємодіють у спектрі відтворення.

Леся Українка нерідко моделювала у своїх драматичних творах релігійні, магічні, профетичні ритуали. Виразно й різноманітно представлено в її текстах художні варіанти ритуалів сватання та шлюбу, що засвідчують модерну трансформацію театралізованого дієства в парадигмах різних культурних світів: античного («Кассандра»), готичного («Камінний господар»), праслов'янського в погансько-християнському різноголоссі («Лісова пісня»), питомо українського («Бояриня») тощо. Однак досі науковці мало звертали увагу на театралізовану ритуалізацію суспільного буття в драмах Лесі Українки, що є самодостатнім сегментом метадраматичного мислення авторки. Особливо оригінально письменниця репрезентує театральний аспект судочинства.

З прадавніх часів театр і суд зарекомендували себе досить близькими сферами в суспільній комунікації. Виконуючи свої

безпосередні функції, вони мають чимало спільного у просторі культури та ідеології, їх споріднює тяжіння до ефектності, що є важливим механізмом впливу на формування громадської думки, світоглядного вибору, моральних пріоритетів. Порівняльний аналіз цих двох форм людської діяльності дозволяє побачити певну системність «у взаєминах суду й театру як соціальних інститутів, у різноманітті зовнішніх і прихованих комунікативних зв'язків, символів і форм поведінки, у ситуації, в усталеній пам'яті, здатній зберігати та передавати інформацію, в «родовій», «видовій», «жанровій», «мовній» схожості ритуалів і форм судочинства, в грі «соціальних масок» персон, що беруть участь у ньому» [1, с. 405]. І театр, і суд презентують результати своєї роботи на очах глядачів, установки яких значною мірою враховуються, але водночас вони й моделюються шляхом пропагування певних смислових акцентів. Для авторитету як театру, так і суду знаковою оцінкою стає публічний резонанс.

Цілком закономірним вважаємо виникнення інтересу театру до юриспруденції, що зумовило тривалу історію інсценізацій судочинства з характерною для них кульмінацією конфлікту. Середньовіччя особливо охоче використовувало біблійний матеріал задля демонстрації вищого права перед глядачами, утвердження добра і покарання зла. Елементи судочинства посідають місце в театральних виставах, присвячених історичним подіям, біографіям визначних особистостей. Натомість акт судового покарання і публічної страти за своєю природою є явищем яскраво театралізованим, це криваве видовище було одним із найбільш затребуваних у часи Давньої Греції та Риму. Переважно страту засуджених із використанням гладіаторів або диких звірів здійснювали на аренах амфітеатрів, пропонуючи все більш вигадливі форми наруги й тортур. Зазвичай це була імпреза, у якій перетинались релігійні, політичні, соціальні й гендерні елементи, але все це підпорядковувалось ідеї державного залякування громадян, які приходили на страти як на розвагу. За О. Пантелєєвим, «ігри на арені влаштовувалися як ритуальні спектаклі й як публічні видовища, але в той же час вони були проявом грубого насильства, діянням, що веде до колективного катарсису, й утіленням державної влади» [4, с. 77]. Особливо багатий на приклади виконання власне театром функцій ешафоту період владарювання театромана Нерона. З його ініціативи у виставах безпосередньо використовували на певні «ролі» засуджених до страти (точніше вони були дублерами акторів), і ці

моменти ставали найбільш очікуваними для публіки. Прилюдне знищення «персонажів» (спалення, розп'яття) застосовували в таких виставах, як «Геркулес», «Лавреол», «Орфей», «Дедал» та ін.

Варто підкреслити, що видовищем було не тільки покарання, але й суд, що передував йому, який, до речі, за умови великої кількості глядачів міг переноситися безпосередньо в театр. Визначені місця для учасників процесу, послідовність їх виступів, продуманий одяг, активність глядачів, серед яких могли бути і найманці (пізніше це явище трансформується в театральне клакерство) – все це свідчило про абсолютне злиття судочинства з виставою. Емоційність у залі наростала під час зачитування вироку, яке переходило у страту. Особливо показові знущання над християнами, котрі були свідомі театральності свого мучеництва. Павло писав про видовище (theatron) їхньої смерті, Оріген констатував численність натовпів спостерігчів (mega theatron), а ряд агіографічних творів послідовно підсилюють театральну природу розправи над майбутніми канонізованими мучениками.

На початку ХХ ст. реформатор театру М. Євреїнов зіставив природу сцени й ешафоту та дійшов висновку про їхню спорідненість: «...хіба головні дійові особи в театрі не ті ж: кат і його жертва?» – задавав риторичне питання театрознавець. Він був певен, що «тільки той драматург або сценічний діяч може розраховувати на успіх у «більшості публіки» (тобто в натовпу), який пам'ятає, що театр у своїй привабливості не тільки храм мистецтва, а й замаскований ешафот, як би парадоксально це не здавалося на перший погляд високим і чистим серцям жерців Мельпомени» [2, с. 39–40]. Метадраматичний зв'язок судочинства й театру влучно зауважив режисер Вс. Мейєрхольд, який не лише вдавався до юридичної лексики, але й сфокусував увагу на тому, що актор, вживаючись у свій персонаж, не повинен забувати себе як носія певного світогляду, адже створений ним образ треба «захищати, або бути прокурором цього образу», що зумовлює дискусії в глядацькій залі [3, с. 193].

Мотив суду наскрізний у творчості Лесі Українки. Як критик вона звернула увагу на специфіку соціальної драми Ібсена, чії п'єси вважала просякнутими викриттями: «Ібсен не так викладає, досліджує причини або вирішує дилеми, як викриває, і драми його часто нагадують суд, в якому процедура ведеться тільки для форми, оскільки всім заздалегідь відомий вирок» [10, с. 234].

У своїх творах Леся Українка вдавалася до глобального переосмислення соціальної функції суду, а разом із тим ставила під сумнів доцільність категоричного вироку, здатними на який часто виявляються примітивні за своєю суттю персонажі. Сцени суду набувають різного формату в драматичних творах письменниці. Зокрема, емоційно описує своє марення про небесний суд Юда в «На полі крові»:

Все марилося мені – то райська брама,
то золотий престол, а на престолі
Мессія в образі того промовця,
неначе судить він живих і мертвих... [8, с. 148].

Значна частина драматичної поеми «Вавілонський полон» представляє сцену судилища, на якому наполягає співець Елезар аби отримати можливість висловитися перед своїм народом, навіть ризикуючи, що його закидають камінням.

Дід
Чи й тепер
проситимеш, Елезарє, суду?

Елезар
Проситиму, хоч би він мав камінням
скінчитися, той суд. Живий господь!
Ви мусите по правді розсудити, –
клятьба неправа звернеться на вас! [6, с. 156]

За аналогією до поеми «Грішниця», де героїня завершує сповідальну промову перед черницею словами: «Ну, годі, я скінчила, ти вже знаєш // І як осудиш, то вже знаєш за що» [5, с. 138], полілог у «Вавілонському полоні» закінчується розгубленим мовчанням аудиторії. У захисному слові герої нерідко демонструють напружену внутрішню боротьбу, до якої залучають і глядачів, і обвинувачів. Зрештою, метою суду в Лесі Українки виявляється не викриття злочинця, а переосмислення художньої ситуації, спроба різнобічного підходу до її аналізу всередині самого твору.

Сцени громадського суду як окремих сюжетно-композиційний елемент зі специфічними комунікативним модусом, наявні в драматичних поемах «У пущі» та «Кассандра». Суд як ефектний перформанс постає в рецепції героїв драматичної поеми «Адвокат Мартіан». Так, доленосними для доньки адвоката Мартіана стали відвідини цирку, який за часів раннього християнства заміняв культурно-суспільну функцію як театру, так і суду. Прилюдна страта

дівчини-християнки, доволі близької для героїні за віком, була шоком для всіх глядачів, які, попри острах розділити її трагічну долю, виказали себе, кинувшись із амфітеатру в центральне коло зі словами християнської самоідентифікації. Для самої ж Аврелії вражаючим став власне театральний ефект, який спричинив вчинок жертви перед смертю. Побувавши в ролі реципієнта, героїня надалі мріяла сама вийти на сцену, щоб мати таку ж силу впливу на аудиторію.

Приміряючись до батькового фаху адвоката, Валент критикує судовий процес, учасники якого були не здатні гідно оцінити «перли ясного розуму» адвоката, правники «пильнували законів», а не красномовства. Глядачі (яких Мартіан називає «люди», а для Валента вони лише «юрба») позитивно реагували лише на спрощену риторику:

Валент

Юрба плескала не тоді, як справді
ставав ти на верхів'ї свого хисту,
а як спускався до низин утертих.

Я червонів при тих аплодисментах [9, с. 30].

Підкреслимо, що в «Адвокаті Мартіані» картини суду подані ретроспективно, а ключове засідання, до якого готується головний герой, так і не відбулось у межах твору. Численні діалоги, дискусії, внутрішні вагання Мартіана можуть бути прочитанні як репетиція вирішальної сцени.

Драма «Руфін і Прісцілла» є наймасштабнішим твором Лесі Українки, коди якого тривалий час розшифровують у вітчизняному літературознавстві, але пошук в цьому напрямі далеко не вичерпаний. Конфлікт світоглядних концепцій у драмі не піддається однозначному трактуванню, а глибина філософського підґрунтя тексту вражаюча. Попри зосередження на драматизмі екзистенційного вибору головного героя на перехресті ідей та внутрішніх сумнів, «Руфін і Прісцілла» заслуговує уваги як твір із широким колом метадраматичних прийомів. З самого початку спостерігаємо напластування мімікрії, удавання та театралізації, які неминучі за сюжетом, що присвячений поширенню християнства в умовах його переслідування в Римській імперії. Як драму в драмі можна розглядати історію Нартала. Заслуговують виокремлення фрагментарні ритуальні сцени: спроби таємної християнської відправи, хрещення. У творі актуалізується внутрішня проблема сценографії, кульмінацією якої є забілювання коштовної фрески на вимогу Єпископа, що стає болісним ударом для Руфіна.

Найбільш виразний метадраматичний характер має п'ята дія драми. Власне у ній розгортаються суд і страта над ув'язненими християнами. Насамперед слід відзначити масштабність сценографії, яка об'єднує частину арени і чверть цирку в три поверхи з глядачами. Авторка обирає оригінальний ракурс зображення судочинства, яке переважно проходить поза сценою, а на першому плані висвітлено сприйняття дійства його аудиторією, що репрезентована різними суспільними прошарками, яких об'єднує прагнення стати свідками гострих видовищ. Люди різного стану, віку, статі, вірувань у цілому складають юрбу з характерною поліфонією, в якій прописуються партії окремих голосів. Ця частина твору Лесі Українки відрізняється полістилістикою з поєднанням високого і низького, банального і вишуканого, прямого цитування і алюзійності, театральності й «звукового дизайну», що служить водночас фоном і коментарем центральної події.

Серед обривків фраз поступово окреслюється лінія послідовного коментування перебігу суду різними персонажами. Початковою точкою цього дистанційного опису стає характеристика промови адвоката Семпронія, що захищав Руфіна. У бік юриста глядачі переважно кидають зневажливі репліки, йому дорікають за невміння лаконічно формулювати думку, млявість, яка призводить до нудьги. За цими оцінками очевидно, що реципієнтам бракує риторичної і театральної майстерності («не тямить красномовства», «не чуто ні словечка»), що врешті наводить дрімоту навіть на сенаторів, котрі слухають захисну промову зблизька. Знаходяться й шанувальники хисту Семпронія, однак їм протистоїть плебейський заклик «вивішати» всіх адвокатів, оскільки вони захищають негідників і покидьків. Врешті-решт «акт» з Семпронієм публіка воліє проігнорувати, оскільки її цікавить власне вирок, і в його передчутті вона починає фантазувати, перелічуючи жахливі сцени страт, які були популярними свого часу. Прикметно, що пропозиції щодо способу страти дають змогу зрозуміти: кровожерливість спостерігачів є наслідком неабиякого глядацького досвіду. Серед переліку пропозицій заслуговує увагу така:

Якби на мене, я б їх присудив
оддати до театру, – цікавіше,
коли на сцені справжня смерть буває,
а не удавана [7, с. 294].

Ця репліка отримує схвалення, а наприкінці частині ув'язнених, справді, присуджено страту під час театральної імпрези («...в театр і там в трагедії умруть // собі на кару, людові на втіху» [7, с. 318]). Таке покарання було не менш жорстокими, але до того ж підсилювалось емоційно сценічним дійством. Нетерплячість і вульгарні смаки публіки підтверджують правомірність поглядів М. Євреїнова на генезу театру, що походить з прадавнього інтересу «демосу» не до естетичної якості імпрез, а до кривавого сюжету та його ігрового втілення.

Функцію одного з нараторів у драмі виконує Покликач судовий. За допомогою рупора він, з одного боку, заспокоює публіку, а з іншого – передає зміст останнього слова обвинувачених. Така опосередкованість у подачі кульмінаційних промов створює ефект відчуження й унеможливорює надмірний драматизм загального пафосу твору. Утім, авторка підкреслює сугестивний ефект слів Прісцілли, що змушують присутніх християн перестати ховатись і, відкинувши страх, у стані афекту кинутись до авансцени. Спів підсудної дає підставу Клієнту високо оцінити її манеру «грати героїню». Саме цей персонаж виступає внутрішнім критиком в драмі і є найбільш схильним до естетизації («мальовничості») публічної смерті. Він подумки вже бачить Прісціллу в ролі Макарії, яку вона «зограла б на кострищі // чудово!» [7, с. 294] (покликання на трагедію «Геракліди» Еврипіда, у якій старша донька Геракла і Деяніри приносить себе в жертву перед важливою битвою нащадків нездоланного міфічного велетня й в останньому монолозі пояснює свій вибір). Клієнт дивиться на страту як справжній театральний поціновувач, хоча без найменшого людського співчуття («А Люцій і Руфін прощались гарно» [7, с. 325]).

Фінал драми Лесі Українки «Руфін і Прісцілла – важливий компонент ілюстрації завершення судового ритуалу з притаманним страті драматизмом, криками і тортурами, що приносять публіці, якій свідомо прищеплюється культ жорстокості та антигуманності, втіху й справжнє захоплення. Як зазначає М. Фуко, «страждання в процесі страти продовжують страждання попереднього судового дізнання; проте в судовому дізнанні гра не зіграна і підозрюваний ще може врятувати своє життя; а тепер він безсумнівно помре, а значить, повинен подбати про спасіння душі. Вічна гра вже почалася: страта передусь потойбічним покаранням; вона показує, у чому вони

полягають; вона – театр пекла...» [11].

Отже, суд є важливою складовою тематики й поетики драм Лесі Українки. Письменниця сповна використала метадраматичний потенціал сцен судилища, що переконливо засвідчує низка її текстів. Судовий перформанс сприяє перемиканню драматичного модусу, комбінаційній зміні персоносфери, відтворенню поліфонії голосів та появі саморефлексійних мотивів. Як частина ритуально-церемоніальної культури, суд перетворюється на художній прийом театралізації повсякденності. Не менш важливо, що завдяки відображенню рецепції суду персонажами в драмах авторки актуалізується інстанція глядача, чії візії та коментарі трансформують драматичну нарацію.

Література

1. Дмитриевский В. Н. Театр и суд в пространстве тоталитарной системы. *Системные исследования культуры*. Санкт-Петербург: Алетейя, 2009. С. 404–436.
2. Евреинов Н. Театр и эшафот: К вопросу о происхождении театра как публичного института. *Мнемозина: Документы и факты из истории русского театра XX века*. Москва: ГИТИС, 1996. С. 38–50.
3. Мейерхольд В. Э. Статьи. Письма. Речи. Беседы. Москва, 1968. Т. 2. 644 с.
4. Пантелеев А. Д. Христианское мученичество в контексте римских зрелищ. *Проблемы истории, филологии и культуры*. Магнитогорск, 2014, № 2 (44). С. 75–89.
5. Українка Леся. Зібрання творів: у 12 т. Т. 1. Київ, 1975. 448 с.
6. Українка Леся. Зібрання творів: у 12 т. Т. 3. Київ, 1976. 397 с.
7. Українка Леся. Зібрання творів: у 12 т. Т. 4. Київ, 1976. 352 с.
8. Українка Леся. Зібрання творів: у 12 т. Т. 5. Київ, 1976. 336 с.
9. Українка Леся. Зібр. творів: у 12 т. Т. 6. Київ, 1977. 416 с.
10. Українка Леся. Зібр. творів: у 12 т. Т. 8. Київ, 1977. 320 с.
11. Фуко М. Надзирать и наказывать. URL: <http://www.index.org.ru/turma/in/fuconn.htm> (дата звернення: 12.10.2017).
12. Leonard N. The Reflexive Scaffold: Metatheatricality, Genre, and Cultural Performance in English Renaissance Drama. 2013. 752 p. URL: http://scholarworks.umass.edu/open_access_dissertations/752/ (дата звернення: 11.10.2018).

References

1. Dmitrievskiy V. N. Teatr i sud v prostranstve totalitarnoy sistemy [Theatre and Court in the Space of the Totalitarian System]. In: *Sistemnye issledovaniya kul'tury*. St. Petersburg, 2009, pp. 404–436. (in Russian).
2. Evreinov N. Teatr i eshafot [Theater and Scaffold]. In: *Mnemozina. Dokumenty i*

- fakty iz istorii russkogo teatra XX veka*. Moscow, 1996, pp. 21–40. (in Russian).
3. Meyerkhol'd V. E. *Stat'i. Pis'ma. Rechi. Besedy* [Articles. Letters. Speeches. Conversations]. Moscow, 1968, vol. 2, 644 p. (in Russian).
 4. Panteleev A. D. *Khristianskoe muchenichestvo v kontekste rimskikh zrelishch* [Christian Martyrdom in the Context of Roman Circuses]. In: *Problemy istorii, filologii i kul'tury*. Magnitogorsk, 2014, № 2 (44), pp. 75–89. (in Russian).
 5. Ukrainka Lesia. *Zibr. tvoriv* [Collection of works]. Kyiv, 1975, vol. 1, 448 p. (in Ukrainian).
 6. Ukrainka Lesia. *Zibrannia tvoriv* [Collection of works]. Kyiv, 1976, vol. 3, 397 p. (in Ukrainian).
 7. Ukrainka Lesia. *Zibrannia tvoriv* [Collection of works]. Kyiv, 1976, vol. 4, 352 p. (in Ukrainian).
 8. Ukrainka Lesia. *Zibrannia tvoriv* [Collection of works]. Kyiv, 1976. vol. 5, 336 p. (in Ukrainian).
 9. Ukrainka Lesia. *Zibrannia tvoriv* [Collection of works]. Kyiv, 1977, vol. 6, 416 p. (in Ukrainian).
 10. Ukrainka Lesia. *Zibrannia tvoriv* [Collection of works]. Kyiv, 1977, vol. 8, 320 p. (in Ukrainian).
 11. Fuko M. *Nadzirat' i nakazyvat'* [Discipline and Punish]. Available at: <http://www.index.org.ru/turma/in/fuconn.htm> (in Russian).
 12. Leonard N. *The Reflexive Scaffold: Metatheatricality, Genre, and Cultural Performance in English Renaissance Drama*. 2013. 752 p. Available at: http://scholarworks.umass.edu/open_access_dissertations/752/

Oleksandra Visych. A Court as a Metadramatic Topos in Lesya Ukrainka's Works. The article deals with the metadramatic analysis of the function of court scenes in the drama of Lesya Ukrainka. The writer presented a global rethinking of the social function of the court, but at the same time she questioned the expediency of a categorical sentence. The court as a spectacular performance appears in the reception of the characters of the dramatic poem "Advacate Martian". This work can be read as a rehearsal of a court session which will never be realized.

The most expressive metadramatic character is the court in the drama "Rufin and Priscilla." The writer has used all the metadramatic potential of the scenes of the court. Judicial performance contributes to the shift of the dramatic mode, to the combination of the change in the personosphere, to the reproduction of polyphony of voices and the appearing of self-reflexive motives. As a part of ritual-ceremonial culture, the court turns into an artistic reception of theatricalization of everyday life. The numerous descriptions of the reception of court in author's drama actualize the viewer's authority, whose visions and comments transform the dramatic narration.

Key words: court, metadrama, ritual and ceremony within the drama, restaged cultural performances.

Вісич Олександра Андріївна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української мови та літератури Національного університету «Острозька академія», visych@gmail.com