

Міністерство культури та інформаційної політики України
Харківський національний університет мистецтв імені
І. П. Котляревського
Харківський театр «P.S.»

«ШЛЯХИ РІВНЯЙТЕ ДУХОВІ ЙОГО».
**ЛЕСЯ УКРАЇНКА:
ПОГЛЯД ЗІ СХОДУ**

МАТЕРІАЛИ
НАУКОВО-ПРАКТИЧНОГО ФОРУМУ
«ЛЕСЯ УКРАЇНКА Й ТЕАТР»

21-24 вересня 2021 р., Харків

Харків — 2021

УДК 821.161.2.09 (092)
Ш 70

Рекомендовано до друку
Вченою радою
Харківського національного університету мистецтв
імені І. П. Котляревського
(протокол № 2 від 01.10.2021 р.)

За підтримки Українського культурного фонду

Ш 70 «Шляхи рівняйте духові Його». Леся Українка : погляд зі Сходу: матеріали Науково-практичного форуму «Леся Українка й театр» (21-24 вересня 2021 р., Харків) / уклад., редак. Партола Я. В., Тимченко А. О. — Харків, 2021. — 100 с.

УДК 821.161.2.09 (092)

У збірнику вміщено матеріали доповідей учасників Науково-практичного форуму «Леся Українка й театр», проведеного в межах культурно-освітнього проєкту «Шляхи рівняйте духові Його». Леся Українка: погляд зі сходу».

© Харківський національний
університет мистецтв імені І. П. Котляревського
© Харківський театр «P.S.»
© Український культурний фонд

ЗМІСТ

ІСТОРІЯ СЦЕНІЧНОГО ПРОЧИТАННЯ ДРАМАТУРГІЇ ЛЕСІ УКРАЇНКИ

Ботунова Галина. Сценічне втілення творів Лесі Українки в першу чверть ХХ ст	5
Партола Яна. Юрій Шевельов про львівські вистави 1943 р. за драмами Лесі Українки	19
Лаврентій Роман. Драми Лесі Українки на українській сцені Галичини 20-30-х рр. ХХ ст.: «Йоганна, жінка Хусова» і «На полі крові» в Українському молодому театрі «Заграва» (реж. В. Блавацький)	23

ДРАМАТУРГІЯ ЛЕСІ УКРАЇНКИ: СУЧАСНІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ

Трофименко Тетяна. Леся Українка і сучасна українська література: точки дотику	34
Щукіна Юлія. Вистава «Лісова пісня» Львівського академічного театру імені Леся Курбаса (2012, реж. Андрій Приходько): проблеми текстів і контекстів	43
Дорофєєва Ольга. Твори Лесі Українки в режисерських інтерпретаціях Володимира Кучинського	49
Єрмолович-Дацинський Дмитро. «Одержима» Лесі Українки у національному монотеатрі 2010-х років	55
Прево Марія. Інтерпретації «Лісової пісні» у театрі ляльок України ...	58

ОСОБЛИВОСТІ ПОЕТИКИ Й ТЕАТРАЛЬНІ КОНТЕКСТИ ТВОРЧОСТІ ЛЕСІ УКРАЇНКИ

Каленіченко Ольга. Драматичні твори Лесі Українки в контексті зарубіжної літератури (на матеріалі драматичної поеми «На полі крові» та драматичного етюду «Йоганна, жінка Хусова»)	65
Трегубов Дмитро, Трегубова Ірина, Трегубова Флора. Архаїчні витoki драматургії Лесі Українки за аналізом зроблених нею фольклорних записів	73
Тимченко Антоніна. Тема Півночі у творах Лесі Українки	82
Пузиренко Ярина. Творчість Лесі Українки очима студентів університету наук про життя.....	89

ІСТОРІЯ СЦЕНІЧНОГО
ПРОЧИТАННЯ
ДРАМАТУРГІЇ ЛЕСІ УКРАЇНКИ

Ботунова Г. Я.

Заслужений працівник культури України,
доцент, професор, завідувач кафедри театрознавства
ХНУМ імені І. П. Котляревського
gbotunova@gmail.com
ORCID 0000-0002-5251-5626

СЦЕНІЧНЕ ВТІЛЕННЯ ТВОРІВ ЛЕСІ УКРАЇНКИ В ПЕРШУ ЧВЕРТЬ ХХ СТ.

Значна частина багатовекторного творчого доробку Лесі Українки так чи так пов'язана з театром. Вона написала більше 20 п'єс, абсолютно нових за формою, змістом, тематикою, проблематикою; ряд статей, у яких викладає своє бачення розвитку літератури й театрального мистецтва. Залишилося також чимало відгуків письменниці у спогадах сучасників, інтерв'ю, листуванні, які свідчать про те, що Леся Українка любила театр, була добре обізнана зі станом його розвитку як на українських теренах, так і за кордоном. Часом ставала ініціатором і навіть режисером дитячих вистав та вечорів, присвячених творчості видатних діячів української культури.

Вже сучасники, науковці 20-х рр., розуміли, що перед ними — геній, пов'язували новий етап розвитку театру саме з творчістю Лесі Українки. Так скажімо, Яків Мамонтов 1926 р. писав: «...коли перечитуєш п'єси Лесі Українки після українських драматургів ХІХ і навіть ХХ ст., то почуваш, що переходиш в зовсім інший світ, підносишся на другий рівень культури. Мимоволі думається, що такий творець повинен був би розпочати новий етап у розвитку театру, утворити нову добу. Але цього не сталося <...>. Чому так?» (Мамонтов, 2003: 396). Уже наприкінці 1980-х років, ніби пояснюючи причини цього, Ліна Костенко напише: «В особі цього драматурга український театр мав унікальну можливість для найвищого злету. Але ні політичне становище України, ні стан театру на той час, ні рівень громадянської свідомості, ні ступінь громадянських свобод, — а все то речі взаємозв'язані і взаємообумовлені — не дали цій можливості реалізуватися» (Костенко, 1989: 22). «Українські Бермуди поглинають своїх великих» (Костенко, 1989: 25). І додала, що Леся Українка — це митець, «людина, що могла б дати національному театрові незмірно більше, ніж він міг взяти». (Костенко,

1989: 24). Леся Українка і сама розуміла, що український театр на той час, із його застарілим репертуаром, переважно більшість якого вона називала «ветошшу», із акторами, вихованими в етнографічно-побутовій естетиці, не здатен був досягнути й утілити її драматургію. «Жаль мене гризе за український театр,» — писала вона в листі до О. Кобилянської 1900 р. (Косач-Кривинюк, 2006: 519).

Незважаючи на це, протягом усього свого життя письменниця докладала значних зусиль, щоб побачити свої твори на сцені, зацікавлено ставиться до всього, що стосувалося майбутніх постановок: насамперед, режисерської інтерпретації, призначення виконавців, сценографії, костюмів — аж до найменших деталей.

На жаль, сценічна історія п'єс Лесі Українки за її життя була більш ніж скромною. Її перша п'єса «Блакитна троянда» була поставлена трупю М. Кропивницького у серпні 1899 р. у Києві. Надії на те, що роль Люби Гощинської виконає Марія Заньковецька, про яку сама письменниця говорила, що кращої за неї української артистки вона не знає, не справдилися. Головну роль виконала у свій бенефіс тодішня прем'єрша трупи Кропивницького Олена Ратмирова.

Відгуки на виставу були більш ніж скромні. Як і передбачала Леся Українка, артистам не вдалося перебороти побутову манеру виконання і піднятися до психологічного стилю. Як свідчить Борис Зюков, М. Кропивницький показав цю виставу в наступному 1900 р. на гастролях в Одесі, де її прийняли також досить стримано, однак критика все



Марко Кропивницький



Актриса Олена Ратмирова

ж відзначила, що ця п'єса чи не вперше робить спробу показати «не тільки життя народу, але й життя інтелігенції народу» (Зюков, 1987: 41). Факт показу вистави наступного року в Одесі свідчить про те, що п'єса «Блакитна троянда» все ж деякий час утримувалася в репертуарі трупи М. Кропивницького.

Цікаво, що невдовзі, згідно зі спогадами двоюрідної сестри письменниці Аріадни Труш (Драгоманової), записані В. Покальчуком, у Києві відбулася ще одна постановка цієї п'єси за участі самої Лесі Українки як виконавиці головної ролі — Люби Гощинської. Аріадна Михайлівна підкреслює: «Були репетиції. Тьотя хвилювалась. Леся хвилювалась. Але все пройшло добре». (Покальчук, 1971: 119). Очевидно, це була аматорська, домашня вистава, відгуків на яку більше не вдалося знайти.

Значну роль в освоєнні й популяризації новаторської драматургії Лесі Українки на цьому етапі відіграв драматичний відділ музично-драматичної школи Миколи Лисенка під керівництвом Марії Михайлівни Старицької.

Час від часу окремі вистави за творами письменниці або уривки з них з'являлися на сцені цієї творчої установи з нагоди якихось ювілейних дат або на іспитах, що, як правило, були публічними. Зокрема, 17 січня 1909 року до 25-річчя літературної діяльності поетеси, в театрі Крамського (Хрещатик, 9) була поставлена п'єса «Блакитна троянда» за участі учнів школи й деяких відомих артистів, зокрема, Ганни Борисоглібської. Головну роль Люби Гощинської виконувала випускниця



*Музично-драматична школа
ім. Миколи Лисенка*



Марія Старицька

школи Наталя Дорошенко. Постановник — Григорій Матковський, режисер театру «Соловцов». Відомий український актор, тоді учень школи, учасник вистави згадує: «Готувалися ми до вистави дуже старанно, навіть консультувалися з професором-психіатром Сікорським <...>. Глядачів було повно, але загалом вистава не вдалася, просто вона була понад силу виконавцям» (Коваленко, 1971: 375).

Заради об'єктивності слід навести й відгук невідомого дописувача журналу «Рідний край»: «Головну роль Люби грала пані Н. Дорошенко і виконала її дуже добре <...>. Таким чином, ця вистава показала, що в особі Н. Дорошенко українська сцена придбала значну артистичну силу для виконання найвитонченіших ролей з інтелігентного середовища. Пані Борисоглібська, відома талановита артистка провела свою просту, але виразну роль дуже жваво» (Зюков, 1987: 43). Оскільки, як відомо, головним редактором журналу була Олена Пчілка, Б. Зюков припускає, що автор відгуку міг бути не зовсім об'єктивним і «видавав бажане за дійсне» (Зюков, 1987: 43).

На одному із іспитів, де були показані уривки з «Іфігенії в Тавриді» й «Саул», була присутня Леся Українка і, як зазначає невідомий дописувач журналу «Рідний край», вона виказала своє задоволення. Не виключено, що автором цього допису була Олена Пчілка. Крім уже зазначених, 1913 року в школі отримали своє першопрочитання такі твори, як «Айша і Мухамед», «Йоганна, жінка Хусова». Оксана Стещенко згадує, що ця вистава з двох драматичних етюдів у постановці М. Старицької відбувалася в Українському клубі (вул. Володимирська, 42) на честь приїзду 1913 року вже тяжко хворої письменниці. «Леся була з того дуже втішена, але досидіти до кінця їй вже було важко» (Стещенко, 1971: 331).

У планах школи були й інші твори письменниці, зокрема «Вавилонський полон», але з різних причин реалізувати їх не вдалося. Таким чином, музично-драматична школа не тільки популяризувала драматургію Лесі Українки, вперше втіливши ряд її творів, але й виховувала молодих артистів на цій новаторській драматургії, рівно як і публіку. Власне, цим і вичерпується список творів, які отримали сценічне втілення за життя Лесі Українки.

Справжньою віхою на шляху розвитку українського театру в дореволюційний час можна назвати виставу-першопрочитання «Камінний господар» у театрі Миколи Садовського — першому стаціонарному українському театрі, прем'єра якої відбулася 18 січня 1914 р. У нашій статті нема можливості і, власне, сенсу реконструювати цю виставу,

оскільки вона досить повно відтворена у добре відомих працях В. Василька, Г. Веселовської, Б. Зюкова, спогадах І. Мар'яненка. Мова йде про інше — про сам факт утілення філософської драматургії Лесі Українки уже не на аматорській сцені, не мандрівною трупкою, а в найкращому на той час українському театрі, на який вітчизняна інтелігенція поклала великі надії щодо оновлення українського театрального мистецтва і який уже зробив перші кроки в цьому напрямі, утіливши на своїй сцені, нехай не завжди успішно, окремі твори В. Винниченка, О. Олеся та ін.

Оскільки М. Садовський, пославшись на значні матеріальні витрати й «не вірячи в успіх» (В. Василько), відмовився ставити виставу, вона була втілена завдяки моральній і матеріальній підтримці громадськості. Режисерами-постановниками виступили Марія Старицька та вже згадуваний Григорій Матковський, художник Іван Бурячок. До створення вистави «Камінний господар» були залучені найкращі акторські сили: М. Садовський (Командор), І. Мар'яненко (Дон Жуан), М. Малиш-Федорець (Анна), Є. Хуторна (Долорес) та ін.

Попри те, що творцям вистави не вдалося повною мірою досягнути та розкрити філософські глибини одного з найкращих творів геніальної Лесі Українки, все ж більшість дописувачів, представників української інтелігенції, оцінила виставу, як етапну, як видатну подію, як «революційний вибух в українському театрі». Виконавець однієї з головних ролей — Дон Жуана, Іван Мар'яненко, прем'єр театру, підкреслював, що ця вистава стала і для мистецького колективу,



І. Мар'яненко в ролі Дон Жуана, 1914 р. М. Садовський у ролі Командора

Колишні молодотеатрівці (С. Бондарчук, П. Самійленко, Й. Шевченко) відзначають також, що цією виставою Л. Курбас, насамперед, ставив завдання підвищення фахового рівня навчання, розвинення техніки жесту, інших студійних напрацювань. По суті, цієї ж думки дотримується і Юрій Бобошко у монографії «Режисер Лесь Курбас». Коротко характеризуючи виставу, він хоча б дещо наближає нас до розуміння головних постановчих принципів режисера. Дослідник стверджує, що вона була поставлена «суворо-лаконічно, майже без декорацій, з мінімальною кількістю деталей (двері, стіл, лава, скульптура на постаменті, вкрита рядном), уся увага Курбаса була скерована на донесення карбованого поетичного слова, музики, вірша, філософської суті конфлікту. <...> Вистава, в якій торжествувала літературна першооснова, збагатила акторів технікою виконання вірша, однак сценічним відкриттям не стала» (Бобошко, 1987: 41).

Неллі Корнієнко також вважає, що «Захопленість темою, очевидно, не вдалося достатньо компенсувати естетичними засадами. Театр Лесі Українки так і не відкрив своєї таємниці <...> Ключа знайдено не було» (Корнієнко, 1998: 67). Можливо, це і стало однією з причин зміни плану Л. Курбаса щодо втілення циклу п'єс видатної поетеси.

У цьому ж 1918 році 8 листопада (через п'ять років після смерті Лесі Українки) відбулося першопрочитання «архівтору» (Л. Костенко) «Лісова пісня» в Державному драматичному театрі під керівництвом двох мхатівців — Бориса Крживецького та Олександра Загорова. Більше того, саме цією виставою, що дуже показово, театр відкрив свій перший сезон, засвідчивши тим самим свою орієнтацію на високохудожню вітчизняну й зарубіжну драматургію.

Зайве говорити про те, як сама Л. Українка ставилася до своєї «Лісової пісні», підкреслюючи в листі до матері, що і «сама «нервнодушна» до сеї речі, бо вона мені дала стільки дорогих хвилин екстазу, як мало яка інша» (Косач-Кривинюк, 2006: 847). Як зраділа, дізнавшись, що Микола Садовський зацікавився п'єсою і хоче її поставити у своєму театрі, і як хвилювалася, щоб там чогось не «співнили» і як боялася не «провалу», а «переміни мрії в бутафорію» (Василько, 1962: 78).

На жаль, не отримавши згоди авторки на переробку п'єси, амбітний Садовський відмовився ставити п'єсу і включив до репертуару «Зачароване коло» Люціана Риделя у перекладі Софії Тобілевич, дружини І. Карпенка-Карого, що дало підстави Олені Пчілці звинуватити його в тому, що він віддав перевагу родинним стосункам і, як результат, —

«посередньому твору польського письменника замість високолітературного твору визначної української поетеси» (Коваленко, 1971: 375).

Театр Садовського невдовзі повернеться до драматургії Л. Українки, виставивши 1914 року «Камінного господаря», про що вже йшлося, а головне — успішно втіливши 1920 року заборонену царською цензурою драму «Боярина» (тепер уже в режисурі самого М. Садовського), під час перебування в Кам'янці-Подільському як Головний державний театр при Міністерстві преси та інформації УНР (Веселовська, 2018: 260). Як свідчить Г. Веселовська, ця вистава, уперше зіграна 11 березня 1920 року, «протягом цього ж місяця була показана тричі і викликала значний розголос у глядацьких колах. Літератор Михайло Обідний відгукнувся про неї двома рецензіями, зазначивши суттєві вдосконалення у виконанні чільних ролей, зіграність ансамблю й загалом наявність відповідної сценічної атмосфери» (Веселовська, 2018: 261).

Незважаючи на те, що вистава готувалася за надзвичайно важких суспільно-політичних і матеріальних обставин (війна, епідемія тифу, розкол трупи, край незадовільне фінансування), особливо високу оцінку отримала «Боярина» у Львові, куди змушений був переїхати М. Садовський із залишками трупи у зв'язку зі скасуванням Головного державного театру наказом голови Директорії Симона Петлюри. Вистава була зіграна 12 серпня 1920 р. Г. Нічка, один із керівників Народного театру бесіди у Львові, згадує: «Це була велика мистецька подія для членів нашого театру, а також і для українського громадянства у Львові. Управа театру сердечно вітала Садовського та його ансамбль і просила залишитися у Львові і допомогти нашій молодій групі



Олександр Загаров, режисер Державного драматичного театру, Київ



Перша Мавка української сцени — Н. Дорошенко

в характері мистецького керівника, поширити репертуар театру та піднести його мистецький рівень» (Веселовська, 2018: 264).

Але повернемося до першопрочитання «Лісової пісні» в Державному драматичному театрі. Вистава була поставлена режисером Борисом Крживецьким в реалістично-психологічному ключі (художник із Петрограда М. Михайлов, костюми відомої артистки й сценографа Марії Кітчнер, композитор Б. Янівський). У виставі брав участь блискучий акторський склад: Іван Замичковський, Северин Панківський, Ганна Борисоглібська, Любов Гаккебуш та ін. — всі актори високої театральної культури. Роль Мавки виконувала талановита молода актриса Наталя Дорошенко, випускниця музично-драматичної школи імені Лисенка, ім'я якої уже згадувалося як однієї з перших виконавиць ролі Люби Гощинської у «Блакитній троянді». Ця актриса трагічної долі заслуговує на окреме дослідження, оскільки вона багато зробила для української культури, була членом Театрального комітету, ініціаторкою створення Державного драматичного театру, однак через родинні стосунки з Дмитром Дорошенком, її чоловіком — істориком, ученим, міністром при Гетьмані Скоропадському — змушена була 1919 року емігрувати за кордон, де померла в нужді й самотності. Через те в радянський час її ім'я якщо і згадувалося, то, як правило, із негативним відтінком.

На відміну від постановок «Камінного господаря» в театрі Садовського або навіть «У пущі» в Молодому театрі, «Лісова пісня» в Державному драматичному театрі користувалася успіхом у глядача. Тільки за перший місяць вона пройшла тринадцять разів і певний час утримувалась у репертуарі. Більшість представників преси визнали її «винятково вдалою», оскільки підкреслювалося, що «українська сцена до цього часу ще не бачила такої ретельної підготовки» (Веселовська, 2018: 208).

Безумовно, що ця вистава назавжди увійде в історію українського театру як першопрочитання геніального твору Л. Українки.

Найбільш вражаючим є той факт, що, попри абсолютно несприятливі умови (військові дії, безкінечні зміни влади, голод) у 1919-1921 рр., у цьому театрі було поставлено ще 7 творів Л. Українки: «Вавилонський полон», «На руїнах», «На полі крові», «В дому роботи, в країні неволі», «Адвокат Мартіан», «Оргія», «Камінний господар» — в постановці режисерів О. Загарова, М. Тінського, К. Бережного. Більшість вистав — у декораціях А. Петрицького. Якщо до цього додати уже згадані «Лісову пісню» і «У пущі», то в репертуарі театру імені Т. Г. Шев-

чення після об'єднання з Молодим театром було 9 п'єс Л. Українки — безпрецедентний епізод у сценічній історії творів письменниці, поки ще ніким не перевершений. І не тільки за кількістю. Академічне видання «Історія українського театру» (т. 2, 2009 р.) визнає їх «важливими і принциповими для всієї української культури» (Станішевський, Леоненко, 2009: 191).

Ось така ситуація, звісно не повністю вичерпна, була з утіленням драматургії Л. Українки в означений період у Києві.

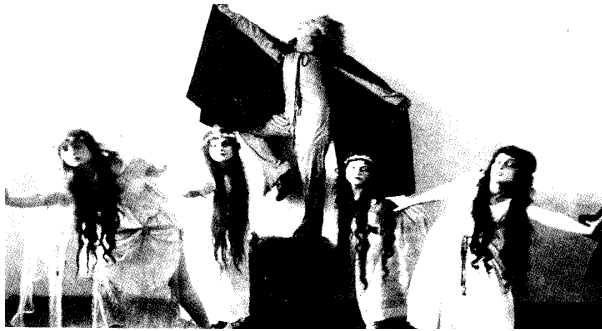
А що ж у Харкові, з 1919 р. столиці України? До революції, як відомо, у Харкові стаціонарного українського театру не було. Цю функцію до деякої міри виконували трупи Ол. Суходольського та Л. Сабініна. Однак ці колективи були яскраво вираженого етнографічно-побутового спрямування і в їхніх репертуарах творів Л. Українки нам встановити не вдалося.

Очевидно, що вперше у Харкові до драматургії великої поетеси звернувся Радянський театр імені Т. Г. Шевченка під керівництвом відомого українського актора і режисера Івана Юхименка 1921 року. Згідно з повідомленнями тогочасної преси до його репертуару було включено відразу «Лісову пісню», у творчих планах були «Камінний господар» та «Одержима». Проте підтвердження їхнього сценічного втілення, а тим більше відгуків на ці вистави знайти поки що не вдалося.

1922 року в Харкові було створено молодіжний театр-студію імені Л. Українки під керівництвом цього ж Івана Юхименка і режисера Дмитра Грудина на базі раніше існуючої студії за їхнім же керівництвом. До молоді долучилися відомі актори М. Дикова, Й. Маяк та ін. Вони показували свої вистави в робітничих районах Харкова, влаштували в 1923 р. вечір пам'яті Л. Українки. Згодом Ю. Смолич віднесе цей творчий колектив до таких, у яких панували «новітні тенденції», назве його серед революційних. Це підтверджує й репертуар театру, до якого входили п'єси Г. Гауптмана, В. Винниченка, Л. Андреева, Мольєра та ін. Програмними повинні були стати твори Л. Українки, однак через короткочасне існування новостворений колектив устиг показати тільки дві одноактівки — «У катакомбах» та «Йоганна — жінка Хусова» (реж. Д. Грудина, худ. Мизін, муз. Богуславського). Чи не єдине свідчення учасника цих вистав, тоді молодого студійця, а згодом відомого українського письменника В. Минка, залишене нам у книжці «Червоний парнас», більш ніж скромне. Недосвідченість молодих акторів, важкі матеріальні та побутові умови не сприяли створенню високохудожніх вистав. У зв'язку із цим театр імені Лесі Українки, як і ба-

гато інших тоді, припинив своє існування, а вірніше — трансформувався в Майстерню шукань ГАРТУ № 1 (1924 р.). У ті ж роки п'єси «В катакомбах», «Йоганна — жінка Хусова» та «Лісова пісня» виставляе в Харкові й так звана «Майстерня сценічної творчості» під керівництвом Д. Бузька.

Нову сторінку в сценічну історію творів Лесі Українки вписав переведений до Харкова 1923 р. театр імені І. Франка. Майже одночасно на його сцені були здійснені постановки «Лісової пісні» (1924 р., реж. Є. Коханенко, худ. Г. Цапок, II редакція) і «Камінного господаря» (1925 р., реж. Г. Юра, худ. Комардьонков, муз. М. Прუსліна).



«Лісова пісня», 1924 р., реж. Є. Коханенко

Якщо проаналізувати критичні виступи преси, спогади та відгуки творців та очевидців вистав, то вони часом носять абсолютно протилежний характер — від емоційно-захоплених, на зразок: «Яка краса ця «Лісова пісня»! Яка насолода бачити її на сцені франківців» (Остап Вишня); або: «Від «Камінного господаря» багато чекали і Гнат Юра багато дав. Може навіть більше, ніж можна було чекати» (Іволгін, 1925), до серйозних звинувачень у відсутності акторського ансамблю, недотриманні авторського задуму, невідповідності режисерських рішень. Ми ж схильні думати, що вистави франківців за п'єсами Лесі Українки, незважаючи на певні прорахунки, стали помітною подією не тільки творчого життя колективу, але й театральної культури України, їхні значення й художні здобутки не слід применшувати. Адже це були роботи провідного українського театру, який, порівняно з багатьма іншими, на той час був міцний творчо та організаційно, мав хорошу режисуру, талановитий акторський склад, державну підтримку. Досить назвати головних виконавців в означених виставах:

Ф. Барвінська, Т. Терниченко, Й. Маяк, К. Кошевський, О. Горська («Лісова пісня»), О. Мар'яненко, О. Ватуля, В. Варецька, В. Петіпа («Камінний господар»). До слова, саме у цій виставі франківців, після повернення з еміграції, виступив М.К. Садовський (8 березня 1926 р.).

Тож, навіть побіжний огляд сценічного втілення творів Л. Українки в означений період свідчить про те, що український театр наприкінці ХІХ — першого десятиліття ХХ ст. був просто не готовий до втілення цієї драматургії, відповідного театру тоді ще просто не було!

Певним поступом на шляху освоєння драматургії Л. Українки національним театром стала постановка «Камінного господаря» у найкращому на той час стаціонарному театрі Миколи Садовського, яка хоч і не відповідала за своєю стилістикою, формою, і не піднялася до осмислення філософських проблем, закладених у драмі, але завдяки режисурі та прекрасному акторському складу була втілена з відповідною театральною культурою.

І тільки з появою національних театрів проєвропейського напрямку — Молодого театру під керівництвом Л. Курбаса й Державного драматичного театру під керівництвом Ол. Загарова — стало можливим перше наближення до осмислення драматургії видатної письменниці.

Цілком очевидно, що саме в перше пореволюційне десятиліття, як це не дивно, стався просто прорив у сценічному прочитанні драматургії Поетеси. Із 20 її творів — 14 були поставлені театральними колективами. Вони були різні за своїм художнім рівнем, театральною культурою... Далеко не всім удалося адекватно відтворити Лесині задуми, однак вони зробили певний поступ на шляху втілення драматургії поетеси, значно вплинули на підвищення режисерської та акторської майстерності, урізноманітнення репертуару театрів, виховання глядача.

Тішить те, що освоєння цього величезного творчого материка триває, більше того, в останній час воно активізувалося. З'явився ряд вистав у театрах Львова, Києва, Харкова, Сум у постановці В. Кучинського, А. Приходька, С. Пасічника, Р. Козака, І. Бориса та ін. Окремі з них стали мистецькими подіями. Сподіваємося, що культурно-освітній проєкт «Шляхи рівняйте духові його. Леся Українка: погляд зі сходу» із залученням театральної, студентської молоді (режисерів, акторів, драматургів), у недалекому майбутньому відкриє нові талановиті імена, стане ще одним кроком до освоєння спадщини геніальної Лесі Українки.

ЛІТЕРАТУРА

1. Блохін, Ю. (1930). Молодий театр. *Життя й революція*, 6, 154–171.
2. Бобошко, Ю. (1987). *Режисер Лесь Курбас*. Київ : Мистецтво.
3. Бондарчук, С. (1991). Молодий театр. *Молодий театр: Генеза. Завдання. Шляхи*. М. Г. Лабінський (упоряд. автор вступ. ст., приміток). (с. 103-166). Київ: Мистецтво.
4. Веселовська, Г. (2006). Модерний та авангардний театр в Україні першої третини ХХ століття : нариси з історії театр. мистецтва України ХХ ст. Київ : Інтертехнологія.
5. Веселовська, Г. (2018). Театр Миколи Садовського (1907-1920) : монографія. Київ : Темпора.
6. Єрмакова, Н. (2012). *Березільська культура : Історія, досвід*. Київ : Фенікс.
7. Зюков, Б. (1987). На сцене и экране — Леся Украинка. Киев : Мистецтво.
8. Іволгін, В. (1925). «Камінний господар» Л. Українки. Нове мистецтво, 8, 8.
9. Коваленко, П. (1971). Моє знайомство з Лесею Українкою. *Спогади про Лесю Українку*. (2-ге вид., допов.). (с. 371-386). Київ : Дніпро.
10. Корнієнко, Н. (1998). *Лесь Курбас: репетиція майбутнього*. Київ : Факт.
11. Косач-Кривинюк, О. (2006). *Леся Українка. Хронологія життя і творчості*. (Репринт. вид.). Луцьк : Волин. обл. друк.
12. Костенко, Л. (1989). Поет, що ішов сходами гігантів. Українка Лесь. *Драматичні твори*. Леся Українка (авт.). (с. 5-58). Київ : Дніпро.
13. Курбас, Лесь (1991). Молодий театр. Генеза — завдання — шляхи. Молодий театр: Генеза. Завдання. Шляхи. (с. 27-34). Київ : Мистецтво.
14. Мамонтов, Я. (2003). Українська драматургія передреволюційної доби (1900–1917) : (Іст. огляд). *Триста років українського театру, 1619–1991* : та інші праці. Д. Антонович (авт.), П. Семенюк, Л. Дем'янівська (підгот. текстів, ред. і передм). (с. 383-416). Київ : ВІП.
15. Мар'яненко, І. (1953). *Минуле українського театру. Зустрічі. Творча праця*. Київ : Мистецтво.
16. Покальчук, В. (1971). Слідами Лесі Українки. *Спогади про Лесю Українку*. (2-ге вид., допов.). (с. 104-129). Київ : Дніпро.
17. Станішевський Ю., Леоненко Р., (2009). Театр у роки національних революцій та громадянської війни (1917–1922). Історія укра-

їнського театру. (Т. 2, с.185-202). Київ : ІМФЕ ім. М.Т. Рильського НАНУ.

18. Стешенко, О. (1971). Ясній пам'яті товариша. *Спогади про Лесю Українку*. (2-ге вид., допов.). (с. 319-331). Київ : Дніпро.

Партола Я. В.

Кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри театрознавства
ХНУМ імені І. П. Котляревського
partola1905@gmail.com
ORCID 0000-0002-5503-2208

ЮРІЙ ШЕВЕЛЬОВ ПРО ЛЬВІВСЬКІ ВИСТАВИ 1943 р. ЗА ДРАМАМИ ЛЕСІ УКРАЇНКИ

У значному науково-критичному доробку відомого мовознавця та літературознавця Юрія Шевельова є стаття, присвячена аналізу сценічного втілення драматургії Лесі Українки, питанню сценічності її творів та спроможності українського театру знайти відповідні засоби до її прочитання. «Театр Лесі Українки чи Леся Українка в театрі» вийшла друком у Ч. 11 часопису «Наші дні» за 1943 р. під псевдонімом Юрій Шерех.

Театральна публіцистика Юрія Шевельова — одна з яскравих граней його непересічної наукової спадщини. Кількість статей із театральної тематики сягає понад двадцять. Окрім статей Ю. Шевельова, що безпосередньо присвячені театральній тематиці, до кола театральної публіцистики варто віднести його критичні огляди драматургії, бо вони містять не тільки літературознавчий, але й театрознавчий аналіз. Їх автор чітко розумів, що п'єса — це твір, призначений для сцени, і саме з цих позицій оцінював драматургічні твори. А маючи чітке розуміння законів театру, здатен був оцінювати не так літературні переваги твору, як сценічні. Хоча сам Ю. Шевельов в одній зі своїх останніх статей про театр «Лесь Курбас і Харків» зауважував: «Я не історик театру і не теоретик, ніякою мірою не діяч театру» (Шерех, 1998, т.3: 138), його аналітика сценічного процесу і інтерпретації драматургії — важливий змістовний матеріал для сучасного театрознавства.

Театрально-критична публіцистика виникла у житті Ю. Шевельова (у той час студента-філолога), можливо, неочікувано для нього самого і була інспірована виставами «Березоля» та режисурою Леся Курбаса. Так 1930 р. з'явилася його перша рецензія на «Диктатуру» І. Микитенка в «Березолі» у постановці Леся Курбаса. У своїй дебютній статті Ю. Шевельов не тільки продемонстрував нахил до глибокого тонкого аналізу сценічного твору у зіставленні його з драматургічною першоосновою, але й таке важливе для театрального критика вміння реконструювати виставу, образно-емоційно відтворювати сценічну дію, за конкретним фактом бачити набагато більше і намагатися проаналізувати процес у цілому, основні тенденції розвитку чи то конкретного колективу, чи сценічного жанру, чи й цілого мистецького напрямку. Саме ці риси будуть притаманні театрально-критичним статтям Ю. Шевельова різних періодів його діяльності.

Після десятилітньої перерви, що була викликана репресивним наступом на український театр і кумира його молодості Леся Курбаса, а відповідно небезпекою позитивно оцінювати режисуру й діяльність Л. Курбаса, до театральної тематики у своїх публікаціях Ю. Шевельов повертається у 1942 р., як співробітник газети «Нова Україна», і продовжує далі у своїх емігрантських мандрах у різноманітних виданнях діаспори.

Опинившись у Львові у 1943 р. Юрій Шевельов захоплюється культурним життям міста. «Місто було для мене тільки декорацією, а я поринув у виставу мого з містом медового місяця, де декорації мали ролю зовсім другорядну», — писав він у своїх спогадах. (Шевельов, 2001: 359). Чи була театральна культура Львова не знайомою і чужою для нього? Очевидно, ні. Малознаюю, можливо, але не чужою. Адже саме в цей час у цьому регіоні розгортається театральна активність В. Блавацького, Й. Гірняка, О. Добровольської та ін., добре знаних ним із часів театральної молодості у Харкові. Ці митці були носіями генетичного коду березільської культури та режисерсько-акторської школи Леся Курбас, яка для Ю. Шевельова стала вершиною театрального мистецтва на все життя.

Стаття «Театр Лесі Українки чи Леся Українка в театрі» була написана під враженнями від трьох львівських вистав 1943 р. — «На полі крові» (Львівський оперний театр, режисер В. Блавацький), «Йоганна — жінка Хусова» (Львівський оперний театр, режисер Б. Паздрій) і «Одержима» (Львівський клубовий театр, режисер В. Шашаровський). «Три п'єси, три режисери, три підходи — це спону-

кає ще раз поговорити про те, чи варт виставляти драматичні поеми Лесі Українки і як їх виставляти» (Шерех, 1998 т.1: 379).

Аналіз сценічного прочитання перемежовується із глибоким аналізом драматургії Лесі Українки, її змістовних і структурних елементів. Обґрунтовуючи свої тези та намагаючись визначити самобутність драматичних поем, автор звертається до нарисів про творчість поетеси — Андрія Ніковського, Миколи Зерова тощо. Ставить драматургію Лесі Українки на один щабель із Шекспіром, Байроном, Платоном. І, зрештою, ставить питання про спроможність театру втілити всю поетичну сутність та філософські глибини цих п'єс на сцені — «Чи може театр відтворити це горіння думки, цю напоєність слова думкою?» (Шерех, 1998: 381), «... що взагалі грати в п'єсах Лесі Українки: боротьбу почуттів чи боротьбу думок?» (Шерех, 1998, т.1: 381).

Саме акторській грі приділяє тут рецензент найбільшу увагу (як і загалом у статтях цього періоду). Можливо, тому, що в плані режисури ці вистави не завжди давали привід для серйозної розмови. Знайти словесний еквівалент, щоб передати емоційне враження від акторського виконання, змалювати тонкощі гри — завдання чи не найважче у театральній критиці. Ю. Шевельов робить це віртуозно: «Виснажена захланна постать, що задихається в своїй зраді, що гарячково шукає в ненависті ліків на любов, і з запеклістю напівбожевільного визбирує логічні аргументи на виправдання свого вчинку, ці лясні очі, що горять жадобою й страшним цинізмом, це багатство гри рук і пальців», — пише він про Блавацького-Юду (Шерех, 1998, т.1: 382). Проте навіть таке, за його визначенням, «найкраще виконання» не відтворює «того головного, що є в творі. Того «словесного турніру», яким живуть і живлять витвори Лесі Українки» (Шерех, 1998, т.1: 382).

Далі автор детально зупиняється на аналізі образів Лесі Українки, чітко визначаючи комплекс нелегких завдань та труднощів, які стоять перед акторами. «Образ Лесі Українки тим і характеризується, що він містить у собі не можливість вибору одного з кількох тлумачень, а подається в кількох плянах зразу. <...> У Лесі Українки всі пляни твору якимось химерно співіснують. Її образ завжди абстрактніший, загальніший» (Шерех, 1998, т.1: 385).

Місцями здається, що Ю. Шевельов висуває надвисокі вимоги до акторського виконання, до реалізації на сцені драматургії Лесі Українки у її філософській величі, у змістовному конфлікті та внутрішній напруженості дії, говорить про абстрактність образу і водночас про «багатющий матеріал» для психологічного тлумачення, про побут

і надпобутове, про необхідність у теперішньому персонажі показати його минуле. І все це в єдності та співіснуванні має бути відтворено на сцені. Саме тоді, на його переконання, на сцені виникатиме театр Лесі Українки, в іншому випадку «те, що ми бачимо на сцені, є Леся Українка в театрі» (Шерех, 1998, т.1: 389).

Може здатися, що критична оцінка акторського виконання і висуnutі претензії до недосконалого трактування драматичних образів, які не відтворюють усієї повноти та глибини авторського задуму, веде до висновку про несценічність драматичних творів поетеси. Проте Ю. Шевельов навпаки наголошує на тому, що драматичні поеми Лесі Українки містять широкі можливості для режисерських пошуків, для сценографічного відтворення, для акторського виконання та глядацького сприйняття. Підсумовуючи, автор статті пише: «Змагатися з Лесею Українкою — це страшно, але це і почесно. І хто знає: може колись наш театр знайде, виробить такий підхід до поетичних «драматичних поем», що питання про сценічність творів Лесі Українки стане здаватися смішним анахронізмом...» (Шерех, 1998, т.1: 389).

Варто зазначити, що згадані вистави не є другорядними в історії сценічного прочитання творів Лесі Українки, сьогодні історики театру оцінюють їх досить високо. Акторські роботи В. Блавацького і М. Пашаровської — вагома сторінка у біографії акторів та загалом акторського мистецтва окреслюваного періоду. І те, що ці вистави дали привід для такої ґрунтовної розмови та аналізу, яскраве свідчення їхнього непересічного рівня. А стаття Ю. Шевельова — неоціненне джерело вивчення творчості акторів, театрального процесу у Львові 1943 р. та сценічної історії драматичних творів Лесі Українки. Критичні оцінки та ствердження вченого не втратили своєї актуальності й в наш час.

ЛІТЕРАТУРА

1. Шерех Юрій, (1998). *Пороги і запоріжжя: література, мистецтво, ідеології, Том 3*. Харків: Фоліо.
2. Шерех Юрій, (1998). *Пороги і запоріжжя: література, мистецтво, ідеології, Том 1*. Харків: Фоліо.
3. Шевельов Ю., (Юрій Шерех) (2001). *Я — мене — мені... (і довкруги), Т. 1*. Харків, Нью-Йорк: Видавництво часопису «Березіль», Видавництво М.П. Коць.

Лаврентій Р. Я.

Кандидат мистецтвознавства, старший викладач
кафедри театрознавства та акторської майстерності
факультету культури і мистецтв
Львівського національного університету імені Івана Франка
lawromen@yahoo.com
ORCID 0000-0003-4434-6647

ДРАМИ ЛЕСІ УКРАЇНКИ НА УКРАЇНСЬКІЙ СЦЕНІ ГАЛИЧИНИ 20–30-х рр. ХХ ст.:

«ЙОГАННА, ЖІНКА ХУСОВА» І «НА ПОЛІ КРОВИ»
В УКРАЇНСЬКОМУ МОЛОДОМУ ТЕАТРІ «ЗАГРАВА»
(1938 р., РЕЖ. В. БЛАВАЦЬКИЙ)

Драматургія Лесі Українки на західноукраїнській сцені, й у Галичині 20–30-х рр. ХХ ст. зокрема, до сьогодні залишається малодослідженою темою. З одного боку, існує дещо поверхове твердження, що її просто «не ставили» (з огляду на неготовність тогочасного українського театру та глядачів). А з іншого боку, низка фактів свідчить якраз про розгортання активного і складного процесу на західних теренах України — скерованого на засвоєння тем, ідей і текстів великої української письменниці.

Показово, що серед нових культурно-освітніх товариств, які з'явилися у Галичині в першій чверті ХХ ст. та у своїй просвітницькій роботі використовували аматорські театральні сили, було й Українське драматичне товариство ім. Лесі Українки (1925–1939) у м. Перемишль (нині у Підкарпатському воєводстві, Польща). Частина акторів із цього гуртка у листопаді 1931 р. долучилася до створення професійного театру «Заграва», про який піде мова нижче. У виховному процесі в українських (чи польсько-українських) школах, гімназіях та у Вищому музичному інституті ім. М. Лисенка також активно використовували драматичні твори Лесі Українки — зокрема, ставили з учнями «Бояриню» та «Лісову пісню».

Натомість позбавлені державної підтримки й економічно залежні від смаків масового глядача професійні театральні колективи — які мандрували теренами Галичини, Волині чи іншими українськими землями у межах міжвоєнної Польської Республіки — не часто включали

у свій репертуар складні філософські тексти. Серед поодиноких звернень до драматургії Лесі Українки на окрему увагу заслуговують такі вистави: «Лісова пісня» (1923) (*Кедрин, 1923*) в Українському народному театрі товариства «Українська бесіда» у режисурі Йосипа Стадника; «Бояриня» (1932/1933) (м. р. [Рудницький М.], 1933) та «Лісова пісня» (1938) (К-к, 1938: 14) в Українському народному театрі ім. І. Тобілевича у постановці Миколи Бенцалія; «Йоганна, жінка Хусова» і «На полі крові» (1938) в Українському молодому театрі «Заграва» (далі — УМТ «Заграва») у режисурі Володимира Блавацького. Бачив львівський глядач у серпні 1920 р. і «Бояриню» у виконанні акторів колишнього Державного театру Української Народної Республіки під керівництвом М. Садовського (створеного на базі його колишньої трупи, вивезеної з Києва на початку 1919 р.).

Зупинимось детальніше на сценічному прочитанні режисера-експериментатора, послідовника Леся Курбаса (працював актором сезон 1927/1928 рр. у театрі «Березіль»), реформатора міжвоєнного галицького театру В. Блавацького — де було реалізовано основні «...складові концептуальних установок театру — релігійність, інтелектуальність, філософічність, майстерна структура та психологічний рисунок системи образів» (Боньковська, 2008: 31).



*Режисер, керівник Українського молодого театру «Заграва» (1933–1938)
Володимир Блавацький.
Фото з архіву Віри Левицької.*

УМТ «Заграва» (1931–1938) від серпня 1933 р. став зручним майданчиком для втілення ідей В. Блавацького щодо модернізації західноукраїнської сцени. Зробивши ставку лише на драму, він — як режисер і керівник колективу — поступово відмовився від розважального репертуару, відновив на українській сцені Г. Ібсена, поставив С. Моема, Ч. Діккенса, К. Ростворовського (у планах було поставити «Царя Едіпа» Софокла, «Шість персонажів у пошуках автора» Л. Піранделло). Проте основою для його естетичної реформи театру — витворення новітнього націо-

нально «укоріненого» мистецтва, яке водночас могло б висловлюватися мовою європейського сценічного авангарду; експериментальний синтез (сам В. Блавацький називав це терміном «умовно-реалістичний театр») — стали такі драми та інсценізації українських авторів. Його переосмислення української класики в модерному ключі, підсилення режисерськими засобами національно-патріотичного звучання у п'єсах сучасників до рівня символу — провокувало потужний ефект єднання залу і сцени в єдиному пориві (особливо значущим було це в історично-релігійних виставах, естетику і стилістику яких сучасна дослідниця І. Волицька влучно охарактеризувала в координатах «монументального театру» (Волицька, 1999)).



Актори Українського молодого театру «Заграва» (1937). Фото з архіву Василя та Людмили Сердюків, Український історико-освітній центр (м. Сомерсет, шт. Нью-Джерсі, США).

Як справедливо відзначає сучасна театрознавчиня О. Боньковська, «вистава за драмами Лесі Українки стала певним підсумком експериментальної сценічної діяльності “Заграви”» (Боньковська, 2008: 31). А відтак вважаємо помилковою спробу деяких дослідників механічно зарахувати їх лише до «історично-релігійного корпусу»: у цій постановці є відгомін і системної інтелектуалізації та «європеїзації» української сцени Галичини, і характерного для В. Блавацького тяжіння до постійної дискусії на тему суспільних, політичних, моральних чи естетичних стереотипів своїх співвітчизників. До такого висновку спонукає і той факт, що першим текстом Лесі Українки у режисерському досвіді В. Блавацького була драматична поема «У пущі» (*Z teatru ukr. im. Tobilewicz*) (1929/1930, УНТ ім. І. Тобілевича; прем'єра не відбулася). Окремо варто зупинитися і на акторському та глядацькому досвіді керівника УМТ «Заграва»: йому були відомі згадані вище вистави за творами Лесі Українки (цілком можливо, що він дещо знав і про прапрем'єру «Іоанна — жінка Хусова», здійснену 1921 р. галича-

нином Євгеном Коханенком), а у прапрем'єрній для Галичини «Лісовій пісні» 1923 р. В. Блавацький зіграв роль Перелесника (Боньковська, 2003: 247–251; Кедрин, 1923).

Уперше втілені на західноукраїнській сцені драматична поема «На полі крові» та драматичний етюд «Йоганна, жінка Хусова» Лесі Українки йшли як дві частини єдиної сценічної композиції — в рамках одного спектаклю під умовною назвою «Вечір Лесі Українки» (5 квітня 1938 р., м. Коломия).



Анонс виступів у газеті «Новий час» (Львів) від 9 травня 1938 р.

Готуючи галицького глядача до нового типу драматургії (під час гастролей щоразу в новому місті), в УМТ «Заграда» перед кожною виставою за творами Лесі Українки зачитували короткий реферат про творчість та ідейні переконання письменниці, написаний літературним консультантом театру — Григором Лужницьким (Нигрицький Л., 1939; Лужницький Г., 2004: 45–47).

ПРОГРАМА

„РЕЛІГІЙНІ ДРАМИ ЛЕСІ УКРАЇНКИ“ — реферат Др. Г. Лужницького.

„ЙОГАННА ЖІНКА ХУСОВА“

драматичний етюд Лесі Українки.

ДІЄВІ ОСОБИ:

Хуса; або Хузан, приставник Ірода	— Б. Паздрій
Антип, тетрарха галилейського	— В. Левицька
Йоганна, його жінка	— Г. Совачева
Мелхола, мати його	— В. Берізка
Сабіна, рабіня його	— Ю. Зорич
Публій, значний римлянин	— П. Пилипишин
Марія, його жінка	— Л. Сердюкова
Управитель,	— Я. Марушенко
Виночерпещ,	— Е. Левицький
Кравчий,	— І. Яріш
Габал, раб,	— Р. Стрільчик
1 Рабіня	— Н. Мелехівна
2 Рабіня	— Л. Солодчук

ДІЄТЬСЯ В ГАЛИЛЕї, В ДОМІ ХУСОВИМ,
ЗА ЧАСІВ ЕВАНГЕЛЬСЬКИХ.

ПОСТАНОВКА: В. БЛАВАЦЬКОГО.

„НА ПОЛІ КРОВИ“

драматична поема Лесі Українки.

ДІЄВІ ОСОБИ:

Чоловік	— В. Блавацький
Прочанин	— Я. П. Рудаківич
Марія Магдалина	— М. Степова
Саломея	— В. Левицька
Сузанна	— Н. Мелехівна

РІЧ ДІЄТЬСЯ В ЮДЕї, ЗА ЧАСІВ
ЕВАНГЕЛЬСЬКИХ

Програма вистави. Архів Віри Левицької.

У програмі до вистави наводили слова про значимість Лесі Українки для національної культури (автор — О. Компанієць). На перший погляд, це ніби розходилося з «релігійною» тематикою, однак насправді слугувало ключем для відчитування справжніх сенсів філософських текстів, хворобливого «національного характеру» українців.

«Ця вольовість найкраще відбивається в циклі драм, що їх можна назвати релігійними драмами. Не можучи погодитись з покорою в цьому житті, а не беручи того під увагу, усіма почуваннями зв'язана з землею, на якій родилася, Леся Українка знаходила в старохристиянських часах матеріали для своєї праці, в першу чергу — для високомистецької передачі своїх ідей. Не керувалась вона християнством у властивому розумінні цього слова, хоч, з одного боку, наукова солідність, з другого, знову, повні чару постаті старохристиянських часів примушують Лесю Українку творити свої драми на строгих основах Біблії» (Лужницький, 2004: 46).

Основна ідея вистави — за задумом режисера — повинна була передаватися через енергетично заряджені акторські роботи. Аскетичне художнє оформлення першорядного сценографа театру, випускника Санкт-Петербурзької академії мистецтв Леоніда Боровика вибудовувало вертикаль — за рахунок зменшеної глибини сцени, нейтрального однотонного задника-завіси (у першій частині — «Йоганна, жінка Хусова»); грало на контрасті — коли у другій частині вистави («На полі крові») несподівано з'являлася «глибина», маркована стилізованим пейзажним задником.

Невипадково виконання концептуально важливої — і для Лесі Українки, і для композиції всієї вистави — ролі Юди В. Блавацький взяв на себе. Критика відзначала, що перша частина «Вечора...» лише пунктирно «відслонює прірву поміж тими, що для них Розп'яття є тільки неестетичним видовищем, а тими, що зрозуміли найглибшу й найсвятішу містерію взаємин Бога та Людини» (Кульчицький, 1938). Натомість друга є кульмінаційною: «До потенції трагізму доходить давнє і нове світовідчуття щойно у грудях Юди, що малий і нікчемний полюбив Велике і повірив Надземському, та одночасно не зумів піднятися понад себе, понад власну нікчемність. Відтоді мусів зненавидіти Велике, що стало мірилом його неспроможности вирости понад рівень власної малої душі, а одночасно не міг забути, що Його любив...» (Кульчицький, 1938).

Власне, образ Юди — завдяки тонкій психологічній грі у поєднанні із дещо екзальтованою, гротескно підкресленою жестикуляцією — став



*Віра Левицька (Йоганна), Богдан Паздрій (Хуса). «Йоганна, жінка Хусова», Український молодий театр «Заграва» (1938).
Фото з архіву Віри Левицької.*

найбільшим досягненням в акторській кар'єрі В. Блавацького (він навіть затінув роль Христа, зіграну у виставі «Голгота» 1936 р.). На цьому сходилися практично всі рецензенти («Заграва» в Старім Самборі, 1938; В. А., 1938; м. р. [Рудницький М.], 1938 та ін.), хоч і звучали голоси, що подекуди актор «впадав у трагічний шарж» (В. А., 1938).

Серед інших виконавців високо були відзначені Богдан Паздрій у ролі Хуси та Віра Левицька у ролі Йоганни (м. р. [Рудницький М.], 1938). А «вся вистава мала високий стиль» — наголошував відомий театральний критик М. Рудницький (м. р. [Рудницький М.], 1938). А рецензент Олесь Бабій наголошував на європейській естетиці, притаманній «Вечору Лесі Українки» (Директор театру ім. Котляревського в Редакції, 1938; Ол. [Олесь Бабій?], 1938). Привертає увагу дещо відмінне від літератур-

ної першооснови трактування цих образів: у виставі дружина явно домінувала над чоловіком, що очевидно пов'язане радше із психофізичними потенціалами акторів, призначених на ці ролі. Це спостереження підтверджує і пізніший спогад театрознавця Валеріяна Ревуцького: «Наскрізним проявом у грі Левицької–Йоганни є чітко окреслене почуття власної гідности, яскрава оборона своїх поглядів, переконань і нехіть, що межує з байдужістю щодо її обов'язків» (Ревуцький, 1998: 46-47). А виписана у Лесі Українки трагедія душі героїні розкривалася лише на самоті — у фінальній сцені: «Монолог, побудований майже цілкомито на самих запитаннях, які акторка проголошувала майже пошепки. Темпо проголошування поступово сповільнювалось. Останні слова виголошувалися дуже повільно. В них відчувалися безмежні страждання істоти, що неспроможна знайти виходу зі свого трагічного становища» (Ревуцький, 1998: 47).

Попри успіх вистави симптоматичним є і той факт, що висока мистецька планка, задана В. Блавацьким-режисером, часто була недосяж-



Богдан Паздрій (Хуса), Амвросій Маруненко (Управитель), Євген Левицький (Виночернець), Іван Яриш (Кравчий). «Йоганна, жінка Хусова», Український молодий театр «Заграда» (1938). Фото з архіву Віри Левицької.



Людмила Сердюкова (Марція), Юрій Зорич-Горняткевич (Публій), Богдан Паздрій (Хуса), Віра Левицька (Йоганна). «Йоганна, жінка Хусова», Український молодий театр «Заграда» (1938). Фото з архіву Віри Левицької.



*Віра Левицька (Йоганна).
«Йоганна, жінка Хусова»,
Український молодий
театр «Заграва» (1938).
Фото з архіву
Віри Левицької.*

ною для масового, особливо провінційного, глядача, а це відповідно негативно відобразалося на фінансовому становищі приватного мандрівного театру (Гостина театру «Заграва», 1938). Деколи навіть доводилося скасовувати запланований виступ — через відсутність бажаючих подивитися виставу за релігійними, але надто по-філософськи складними творами Лесі Українки, як от 18 червня у Дрогобичі (Гостина «Заграви» в Дрогобичі, 1938).

Однак тривале сценічне життя поставлених В. Блавацьким вистав «Йоганна, жінка Хусова» і «На полі крові» все ж засвідчує поступове входження й укорінення Лесі Українки до театральної культури регіону. Після прем'єри у Коломиї (нині Івано-Франківської обл.) УМТ «Заграва» з квітня по серпень 1938 р. показав її ще у таких містах: Станіславів (нині Івано-Франківськ), Галич, Ходорів, Стрий, Миколаїв (нині Стрийського р-ну Львівської обл.), Щирець, Львів, Винники, Городок, Яворів, Судова Вишня, Перемишль, Доброміль, Старий Самбір, Самбір, Дрогобич, Надвірна, Кути, Заболотів, Гвіздець, Городенка, Снятин. Вистава залишалася у репертуарі УМТ «Заграва» аж до його злиття з УНТ ім. І. Тобілевича (вересень 1938 р.), а відтак ще рік йшла — майже повністю у тому самому складі — на сцені новоутвореного Українського народного театру ім. І. Котляревського (Кульчицький, 1938). (Періодично В. Блавацький повертався до цих своїх вистав, повторюючи їх — окремо першу чи другу частину — в інших, очолюваних ним, театральних колективах: Львівському оперному театрі — 1943 р. (до 30-х роковин смерті Лесі Українки); Ансамблі Українських Акторів — 1945/1946 рр. (Аугсбург, Німеччина); Українському театрі у м. Філадельфія — 1951 р. (США)). (Ревуцький, 1995: 32-33; Ревуцький, 1998: 46-47).



Віра Левицька (Саломея), Наталія Мелехівна (Сузанна), Марія Степова (Марія Магдалина), Володимир Блавацький (Юда). «На полі крові», Український молодий театр «Заграва» (1938). Фото з архіву Віри Левицької.

ЛІТЕРАТУРА

1. Боньковська, О. (2003). *Львівський театр товариства «Українська бесіда». 1915–1924*. Львів : Літопис.
2. Боньковська, О. (2008). Театральне мистецтво на західноукраїнських землях у 1918–1939 роках. *Студії мистецтвознавчі*. Ч. 2 (22). Театр. Музика. Кіно. Київ, 27–48.
3. В. А. (1938, 19 травня). Гостинний виступ театру «Заграва» на Знесінні. *Новий час*, Ч. 107, 7.
4. Волицька, І. (1999). «Монументальний театр» Володимира Блавацького. *Записки Наукового товариства імені Шевченка*. Т. ССXXXVII. Праці Театрознавчої комісії. Львів : НТШ, 246–258.
5. Гостина «Заграви» в Дрогобичі (1938, 23 червня). *Українські вісти*, Чис. 136, 4.
6. Гостина театру «Заграва» (1938, 18 травня). *Новий час*, Чис. 106, 7.
7. Директор театру ім. Котляревського в Редакції (1939, 7 січня): [інтерв'ю з В. Блавацьким; інтерв'юер — О. Бабій]. *Українські вісти*, Чис. 5, 7.

8. «Заграва» в Старім Самборі (1938, 1 липня). *Новий час*, Ч. 142, 7.
9. Кедрин І. [Рудницький І.] (1923, 18 листопада). Леся Українка: «Лісова пісня», казка-феєрія на 3 дії, постановка О. Стадника. *Діло*, Чис. 184, 3.
10. К-к. (1938, 20 лютого). З театральної салі. *Діло*, Чис. 37, 14-15.
11. Кульчицький, О. (1938, 9 травня). Драматичні твори Лесі Українки на сцені театру «Заграва» у Коломиї. *Новий час*, Ч. 98, 9.
12. Лужницький, Г. (2004). *Український театр. Наукові праці, статті, рецензії*. Т. 2. Львів, 2004.
13. м. р. [Рудницький М.] (1933, 2 лютого). Кооператива Український Театр у Львові (Театр ім. Тобілевича) «Бояриня», драматична поема Лесі Українки. (Саля Театру Ріжнородностей). *Діло*, Чис. 23, 6.
14. м. р. [Рудницький М.] (1938, 7 грудня). Український Театр ім. І. Котляревського: Вечір Лесі Українки. «Йоганна жінка Хусова», «На полі крові». *Діло*, Чис. 272, 8-9.
15. Нигрицький, Л. [Лужницький Г.] (1939, 3 квітня). Релігійні драми Лесі Українки. *Літературно-науковий додаток «Нового часу»*, Чис. 14, II.
16. Ол. [Бабій О.?] (1938, 8 грудня). «На полі крові». Український театр ім. Ів. Котляревського: На полі крові — Лесі Українки. *Українські вісти*, Чис. 275, 6.
17. Ревуцький, В. (1995). *В орбіті світового театру*. Київ; Харків; Нью-Йорк: Вид. М. Коць.
18. Ревуцький, В. (1998). *Віра Левицька. Життя і сцена*. Торонто; Нью-Йорк: Об'єднання українських письменників «Слово».
19. Z teatru ukr. im. Tobilewicza (1929, 15 września). *Ziemia Stanisławska*, № 93, 2.

ДРАМАТУРГІЯ ЛЕСІ УКРАЇНКИ:
СУЧАСНІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ

Трофименко Т. М.

Кандидатка філологічних наук,
провідна наукова співробітниця
науково-експозиційного відділу
з історії книги та друкарства Х–XXI ст.
Музею книги і друкарства України,
trtm2005@ukr.net

ЛЕСЯ УКРАЇНКА І СУЧАСНА УКРАЇНЬСКА ЛІТЕРАТУРА: ТОЧКИ ДОТИКУ

Переосмислення постаті Лесі Українки як чільної представниці канону української літератури відбувалось у вітчизняному літературознавчому дискурсі протягом усіх років незалежності. Центральними для перепрочитання спадщини письменниці в контексті доби стали праці С. Павличко «Дискурс модернізму в українській літературі» (Павличко, 1997, 1999), В. Агеєвої «Поетеса зламу століть» (Агеєва, 1999, 2001), О. Забужко «Notre Dame d'Ukraine: Українка в конфлікті міфологій» (Забужко, 2007), Н. Зборовської «Код української літератури» (Зборовська, 2006), «Лєся Українка. Апокриф», де вміщено 4 розмови очільника Української греко-католицької церкви Святослава (Шевчука) з О. Забужко (Українка, 2020), та давно очікуване академічне зібрання творів у 14 томах (Українка, 2021), здійснене з нагоди 150-річного ювілею авторки під егідою Українського інституту книги.

Основні дослідницькі зусилля було спрямовано на подолання імперських (вужче — радянських) міфологем і стереотипів, згідно з якими Лариса Косач поставала «Дочкою Прометея», «другом усіх трудящих», «оспівувачкою досвітніх огнів революції», відповідно — соціалісткою, реалісткою, народницею та атеїсткою. Переорієнтація акцентів відбулася за кожним із цих пунктів: нині в гуманітарному дискурсі панівним вважається образ Лесі Українки — «Орфея з жіночим обличчям», націоналістки, модерністки, феміністки та християнки. Разом із тим, не можна оптимістично стверджувати, що цей погляд на письменницю засвоєно масовою культурою; ще менше підстав уважати, ніби він підкріплюється шкільними програмами та курсами у вишах. У культурному просторі сучасної України цілком мирно співіснують «старий» образ Дочки Прометея, «новий» образ феміністки й модерністки, який, утім, часом нагадує звичний радян-

ський шаблон; для більшості ж співгромадян Леся Українка залишається авторкою ідеологічного вірша «Contra spem spero» та портретом із 200-гривневої купюри.

Власне, приступаючи до розмови про сучукріт у контексті ідей та образів Лесі Українки, ми мусимо враховувати особливості (пере)інтерпретації постаті цієї авторки, що, поза сумнівом, є знаковою для літературного процесу ХХ — початку ХХІ ст. і закладає парадигми для розвитку тем і сюжетів у творчості наступних поколінь письменників.

Значущість постаті Лесі Українки та її місце в каноні укріті, з одного боку, є добрим прецедентом (жінка може перебувати на одному щаблі з «мертвими білими чоловіками»). З іншого боку, у наш час за звання «наступної Лесі» розгортаються справжні епічні баталії серед живих претенденток. Зазначимо, що існують різні варіанти підрахунку «Лесь» в українському каноні: скажімо, у статті О. Забужко «Жінка-автор у колоніальній культурі, або знадоби до української гендерної міфології» наводиться, хоч і іронічно, перелік «Леся Українка — Олена Теліга — Ліна Костенко — Оксана Забужко» (Забужко, 2009: 175-176); натомість Є. Кононенко цілком серйозно вибудовує ряд українських героїнь «Маруся Чурай — Леся Українка — Ліна Костенко — Оксана Забужко» (Кононенко, 2010). У будь-якому разі, на долю Костенко припадає номер 3, а Забужко — 4, і, здавалося б, про що дискутувати?

Тим часом між Л. Костенко та О. Забужко розгорнувся був справжній батл, як у публіцистичній, так і в художній площинах, інспірований, припускаю, саме фактом перебування суперниці в каноні. Зокрема, у вже згаданій статті «Жінка-автор у колоніальній культурі...» О. Забужко посутньо підважує право Л. Костенко бути «вірницею Лесиної спадщини» та вважає, що видатній шістдесятниці більше личить архетип Мудрої Баби, а не Диви-Войовниці (Забужко, 2009: 182), який утілює Леся Українка, а також і сама Забужко, котра взяла на себе тяжкий і невдячний обов'язок знову і знову «влізати в танк» у війні за національну самосвідомість українців. У романі «Музей покинутих секретів» «четверта Леся» іде далі та відмовляє «третій» в усталеній героїчній шістдесятницькій біографії, а заодно й у жіночій привабливості, називаючи списану з Костенко персонажку «здоровезним, гергепистим бабиськом з кепським прикусом» і поріділими фарбованими кучерями (Забужко, 2010: 47-48). Л. Костенко відповідає критикою в романі «Записки українського самашедшого», згадуючи таких собі «ялових молодичок, що описують секс» (Костенко, 2011: 105) (очевидна відсилка до «Польових досліджень з українського сексу» О. Забужко). Попри те, що після цього обміну люб'язностями

війна за роль «матері української нації» в літературі нібито припинилася, можна бути певними — це тимчасово. Що ж, у часи Лесі Українки жінки боролися за право отримувати освіту й ставати письменницями; зараз вони мають ці можливості й воюють за місце в каноні — ситуація явно змінилася на краще в напрямку демократизації посттоталітарного суспільства.

Плюралістичність сучасної української культури, як уже було сказано, створює можливості для формування нового образу або й, не побоюся цього слова, look'у тієї защебнутої під горло або вбраної в традиційну вишиванку й вінок «слабосилої хорої дівчини» (за висловом І. Франка), якою ми звикли уявляти Лесю Українку. Її тепер можна побачити в модному прикиді XXI ст. (як у проєкті сайту Platforma «Класики в моді») чи незвичних візуалізаціях ілюстраторок таких видань, як «Це зробила вона» чи «Сила дівчат». Розраховані на масову аудиторію, ці нефікшн-книжки послуговуються феміністичною оптикою й роблять наголос на тому, чого Українка досягла у своєму житті попри те, що стартові умови були несприятливими. Разом із тим, постать неоромантичної «великої хворої» з напівбожевільним поглядом не зникає з культурного видноколу — перегляньте бодай трейлер байопіку «Леся Українка. Узлісся», зйомки якого тривають уже кілька років. Прикметно, що художня література перебуває осторонь цих процесів: єдиний і явно кон'юнктурний твір, видрукуваний з нагоди ювілею письменниці, роман «Залізна вода» М. Лаюка, не містить нічого нового чи цікавого щодо інтерпретації образу Українки.

Окремі зусилля сучасних інтелектуалів завжди були спрямовані на те, аби заперечити соціалістичні симпатії Лесі Українки та наголосити на її націоналізмі (у більш стриманій версії — патріотизмі). Так, під час цьогорічних ювілейних заходів неодноразово можна було почути нагадування, що з кола спілкування письменниці «вийшло чимало провідних діячів Української Народної Республіки», що з листів Лариси Косач «якнайпослідовніше вичищали» лексему «кацапи» (див., приміром, передмову В. Агеєвої в: Українка, 2021: 40, 42), а в драмі «Бояриня» героїня Оксана вигукує «та й осоружна ж та мені Москва!». Ясна річ, ці яскраві приклади розраховані на масову аудиторію (хоча навіть побіжна звірка «кацапів» за 14-томником доводить, що й у 12-томовому зібранні 1978 року всі вони були на місці), однак маю сумнів, чи потребує патріотизм Лесі Українки доведення саме такими аргументами. Натомість не можу не відзначити, що виведення на перший план Лесі-націоналістки витісняє постать Лесі, яка критикувала народницький квазі-патріотизм, трюлила реалістичну літературу «різних Нечуїв,

Кониських, Чайченків і т. п. “коріфеїв» (Українка, 2021: 167) і навіть воліла заборонити українським поетам писати національно-патріотичні вірші, «...а то тепер вони найбільше надіються на патріотизм своїх читців, а не на власну рифму та розмір» (Українка, 2021: 183).

Власне, подібну тенденцію ми спостерігаємо зараз в українському кінематографі й літературі: у незалежній Україні сформувалося коло глядачів/читачів, які підтримують усе вітчизняне з притаманного їм розуміння патріотизму; не мають особливих вимог до художніх якостей творів (режисури, сюжету, стилю, психології характерів, рівня гри акторів тощо), якщо головною метою створення культурного продукту є заклик любити Україну та показ московської експансії. Звісно, не всі твори національно-патріотичної тематики мають низький мистецький рівень: «Музей покинутих секретів» О. Забужко, «Букова земля» М. Матіос, «Амадока» С. Андрухович чи навіть «Чорний ворон» В. Шкляра й «Танго смерті» Ю. Винничука розташовані на декілька полиць вище за жанрові агітки кшталту «Століття Якова» В. Лиса, «Червоного» А. Кокотюхи, кінострічок «Гіркі жнива», «Крути 1918», «Таємний щоденник Симона Петлюри» та інших. Разом із тим, ідеологічна складова в кожному з цих творів є основною, а виховний пафос — панівним. Саме такої прямолінійності не приймала Леся Українка, яка дуже швидко «переросла» свої юнацькі народницькі вірші й народницьку ідеологію як таку, хоча обов'язок української письменниці і змушував її витратити багато зусиль на просвітництво. Це спричиняло доволі болісний розрив між мистецькими прагненнями та «собачим обов'язком» перед Україною, як називав І. Франко невдячну працю вітчизняного інтелігента на благо народу. До речі, в одному з листів до Франка Леся Українка надзвичайно широко говорить про те, що її, як і адресата, гнітить необхідність «скручувати голови» своїм творчим планам на користь «громадського служіння»: «...І я не одну “голову скрутила”, думаючи, що сповняю громадську повинність, видаючи свій час і свою дуже обмежену силу на “корисну” і нікому, навіть мені самій, не видну працю...» (Українка, 2021: 40).

Насправді постать письменника (письменниці), що кладе своє життя на вівтар служіння ідеї, і сьогодні романтизується дослідниками (зокрема, О. Забужко повсякчас підносить жертвовність Лесі Українки, наполягаючи, що таким і має бути подвиг представниці шляхетсько-лицарської культури). Тим часом сучасний український літпроцес засвідчує, що для більшості авторів ця рольова модель уже не є прийнятною: вони не ризикують здоров'ям і добробутом задля абстрактних цілей, навпаки — схильні розглядати літературну діяльність

як засіб здобуття популярності, а в ідеалі — фінансового прибутку й виходу на світовий ринок. Можна було би вважати це симптомом загального оздоровлення мистецького клімату, якби вхід у літературні кола не став в останні роки занадто просторим. За сприяння визнаних авторитетів, освітніх курсів і агенцій статус українського письменника отримують незрідка люди, чії тексти ніяк не можна залічити до літератури. Однак низький художній рівень власних творів не заважає цим авторам, видавши першу книжку, почуватися доволі впевнено, ділитися досвідом і зрештою знижати літературну планку до все нижчого рівня (це стосується насамперед функціонування популярних жанрів — поширений стереотип про те, що вони мають бути простими і зрозумілими, не означає «бездарними й безграмотними»).

Ще однією точкою перетину творчості Лесі Українки та сучукрліту є парадигма творення чоловічих і жіночих образів, а також художнє відображення кохання та сексу в літературних творах. Інфантильний чоловік-невдаха з'являється в багатьох драматичних поемах Українки (Орест Груїч у «Блакитній троянді», Лукаш у «Лісовій пісні», Степан у «Боярині» та інші) і лишається улюбленим «героєм» сучукрліту. Формування саме такого образу в Лесі Українки має як зовнішні (персонажі втілюють кастраційний комплекс чоловіка з колонії, який не може зреалізуватися в умовах імперії), так і внутрішні причини (взаємини із Сергієм Мержинським і Климентом Квіткою, у яких саме Лариса Косач виступала сильною стороною та водночас — жертвою). Інший чоловічий тип у текстах Лесі Українки — харизматичний лідер чи митець, що гине (Антей із «Оргії» чи Месія з «Одержимої»), — не надто яскраво представлений у сучукрліті, на відміну від Дон Жуана, котрий конкурує за поширеність з лузером (часто це один і той же персонаж). Власне кажучи, сучасний український харизмат завжди схильний до проміскуїтету, тоді як його загибель стає справою опціональною. Чоловіки з текстів Ю. Андруховича, Ю. Винничука, А. Дністрового та інших від початків сучукрліту демонстрували агресивну сексуальність, поєднану з інфантильністю і блазнюванням, що їх прийнято було пояснювати колоніальною травмою. Констатований Н. Зборовською дефіцит української маскулітності не поповнився й у 2000-х, адже нові автори сучукрліту наполегливо продовжували ілюструвати тезу про те, що «національний романтик» зазвичай виявляє «...власну пустоту, виражаючи собою ерогенний симптом або позицію сексуальної суперцінності» (Зборовська, 2006: 224). Хороша новина: у сучасних суспільних умовах далеко не всі читачі і критики схильні виправдовувати постоконіальним синдромом сексистські

та мізогінні випадки чи «смакування» сексуальних пригод, характерні, приміром, для персонажа роману «МУР» А. Любки. Твір отримав антинагороду за найгіршу сексуальну сцену «Золотий хрін-2020», і обговорення в соцмережах засвідчили, що зараз читачі мають сміливість назвати об'єктивацію, сексизм і згвалтування своїми іменами. Іншим актуальним прикладом «живучості» традиції є роман «Не святий» журналіста Г. Гусева, де бачимо чергового пострадянського статевого гіганта, що просто любить секс і гроші. Від подій Майдану персонаж Гусева тікає в Америку, та й узагалі не збирається брати участь у війні з Росією, адже не хоче загинути за чийсь інтереси: він народжений померти «багатим гівнюком». Прикметно, що «Не святий» не мав широкої критичної рефлексії, автора не звинувачували у «ватності» чи роботі на Кремль, тоді як, скажімо, роман Г. Шиян «За спиною», де героїня не змогла прийняти вибору партнера, котрий пішов у АТО, викликав зливу гейту й неприйняття.

Видається, це відмінне ставлення зумовлене тим, що йдеться про персонажку й авторку, а не персонажа й автора: образ сексуального гультіпаки-негідника лишається більш симпатичним для читачів, аніж образ жінки, яка відверто говорить про свої почуття, котрі не вписуються в стандартну схему (Пенелопа, що чекає на воїна). Відмова жертвувати собою заради чоловіка вилучає героїню роману Шиян із шерегу сильних жінок укрліту, де ми бачимо також українчиних Одержиму, Кассандру, Мавку, Донну Анну, Долорес та інших персонажок, які перебирають на себе традиційно маскуліні функції в кризових умовах: «Загроза національній романтичній мужності активізує жіноче пророче мовлення... й змушує жертвувати не чоловіком..., а собою» (Зборовська, 2006: 225). Отож, саме «лесині» жінки чимало доклалися до формування в українській літературі надзвичайно стійкого типу «національної істерички», сильної жінки-жертви. Розщеплені між ідеєю та реальною дійсністю, почуттям духовного кохання й сексуальним потягом, героїні Українки, як правило, гинуть або божеволіють; у всякому разі, не знаходять свого місця в межах наявної ворожої до них суспільної структури.

Істерика як реакція жінки на патріархальні обмеження була неунікним явищем на зламі XIX-XX ст., у тоталітарному суспільстві чи в умовах розпаду радянської імперії. Тому не дивно, що героїня знакових для сучукрліту «Польових досліджень з українського сексу» О. Забужко на початку 1990-х постає класичною істеричкою, яку секс цікавить набагато менше, ніж національне виховання та війна за впливовість із партнером, котрий, звісно, змальований як інфантильний і само-

закоханій, не здатний навіть «зробити дитини». Питання репродуктивної функції жінки взагалі відчутно переймає персонажок Забужко (можливо, лише в контексті продовження українського роду, що чітко артикулюється фіналом «Музею покинутих секретів»). При цьому в поезії «Задзеркалля: пані Мержинська» Забужко негативно конотує альтернативну версію біографії Лесі Українки, згідно з якою вона би «переросла» свою хворобу, одружилася, народила та стала тішитися простими міщанськими радощами, утративши натомість свій геніальний творчий дар.

Прості міщанські радощі, до речі, у сучукрліті досі вважаються ознакою несмаку й попси, писати про них не прийнято, як і про щасливі родини чи нормальні стосунки між дітьми й батьками. У традиційному сюжеті авторитарна мама (інваріант образу сильної жінки, який, з огляду на власний конфлікт із матір'ю Оленою Пчілкою, доволі болісно представлений у драмах Лесі Українки — «Блакитній троянді», «Лісовій пісні» та інших) затрує життя і собі, і лузеру-чоловіку, і інфантильному сину, і депресивній невістці. Усі ці образно-мотивні компоненти маємо, до прикладу, у романі О. Луцишиної «Іван і Феба», тож не дивно, що твір, який ідеально відповідає національній епічній моделі, отримав Шевченківську премію з літератури 2021 року.

Страждання, біль, ненависть, зрада, помста, притлумлена сексуальність так чи інакше супроводжують жіночі образи сучукрліту від умовної високої полиці до школи популярного мазохізму Люко Дашвар. Попри те, що право жінки говорити про свої емоції й потреби, яке обстоювали самі авторки та героїні Лесі Українки чи Ольги Кобилянської, уже не видається загрозеним, відхід від парадигми істерички відбувається дуже повільно. Парадоксально, але спроби відверто говорити про жіночу фізіологію і секс як шлях до насолоди часто викликають звинувачення авторок у розбещеності та надмірному натуралізмі (кейси Ірени Карпи та Гаськи Шиян), яким не місце в суспільстві, де точиться війна, у тому числі й за одвічні моральні цінності.

Відтак суспільно-політична ситуація в сучасній Україні, що воює, дуже нагадує обстановку зламу XIX і XX ст., у якій жила і працювала Леся Українка. Попри непорівняну з попередніми епохами демократизацію та інтегрованість у світовий культурний контекст, «закрита» народницька ідеологія стає нині актуальною для багатьох лідерів думок, а критика будь-чого українського розцінюється як зрада. Натомість тексти, які маніфестують національно-патріотичну проблематику, можуть швидко стати знаковими. Це стосується й утілення жіночих образів у сучукрліті: так, миттєвої популярності набув дебютний

роман «Доця» авторки, що пише під псевдонімом Горіха Зерня. Центральний образ роману максимально наближений до ідеалу Діви-Войовниці: асексуальна та позбавлена традиційних жіночих романтичних мрій, Доця допомагає українським військовим на окупованому Донбасі. Її мета — не з'ясувати міжстатеві стосунки, а помститися загарбникам і зберегти духовну Україну за будь-яку ціну. Очевидно, що саме такий меседж хоче чути значна частина українців і такою бачити нову українську героїню, що резонує з харизматичними персонажами Лесі Українки.

Маємо й інші приклади, коли проблеми взаємин чоловіка і жінки, а також пошук людиною себе в сучасному світі знаходять конструктивне розв'язання в сучукрліті. Так, на противагу інфантильному та донжуанівському типу у книжках письменників-комбатантів (учасників бойових дій в АТО) з'являються образи, які компенсують брак національної маскулітності. Чоловіки-персонажі Мартина Бреста, Валерія Ананьєва-Маркуса, Сергія Сергійовича Сайгона можуть здивувати вигодуваного сучукрлітом читача: вони не намагаються переспати з усіма зустрічними жінками, натомість виявляють готовність воювати, брати відповідальність і долати труднощі. Так само серед текстів, створених жінками, варто відзначити ті, персонажки яких уже не хочуть жертвувати собою заради чоловіка, натомість намагаються реалізуватися професійно чи творчо, дбають про внутрішній комфорт, зрештою, долають національну травму. До таких текстів, де жінка перестає бути лише жертвою та істеричкою, можна віднести романи «Добрі новини з Аральського моря» І. Карпи, «Твоя М.» І. Жураковської, «Летіла в небі чорна птаха» А. Біленької, «Антеро» Т. Калитенко.

Звісно, жодні висновки, пов'язані з функціонуванням сучасної літератури не можна вважати остаточними, оскільки йдеться про живий літпроцес, де зміни відбуваються буквально щодня. Однак у контексті теми цієї статті можна підсумувати, що біографія і творчість Лесі Українки й далі лишаються актуальними для культурного дискурсу, про що свідчить бодай боротьба за місце в каноні «поряд із Лесею». Намагання працювати з образом поетки в масовій свідомості приводять як до виникнення популярно-феміністичних інтерпретацій, так і до актуалізації традиційних народницьких парадигм. Ці процеси видаються закономірними з огляду на суспільно-політичну ситуацію в Україні, де від письменника знову вимагають спрямувати свою творчість на служіння народу та збереження національних цінностей, наслідком чого стає поява великої кількості ідеологічних чи пропагандистських текстів, а знаковості набувають ті твори, що формулюють

важливий для пасіонарної частини суспільства меседж любові до Батьківщини. Разом із тим, сучукрліт здатен подолати незмінні від часів Лесі Українки парадигми конструювання жіночих і чоловічих образів, згідно з якими чоловік здебільшого позиціонується як лузер або(і) ловелас, а жінка — як жертвна істеричка. Видається, що ці рольові моделі, як і модель письменника, який гине під вагою суспільної праці, утрачають актуальність, що також свідчить про повільний, але відхід від романтичних і народницьких уявлень про сенс життя людини та способи конструювання художньої дійсності в літературі.

ЛІТЕРАТУРА

1. Агеева, В. (2001). *Поетеса зламу століть. Творчість Лесі Українки в постмодерній інтерпретації*. Вид. 2-е, стереотипне. Київ : Либідь.
2. Забужко, О. (2009). *Жінка-автор у колоніальній культурі, або знадоба до української гендерної міфології // Хроніки від Фортін-браса. Вибрана есеїстика*. Вид. 4-е. (с. 152-194). Київ : Факт.
3. Забужко, О (2010). *Музей покинутих секретів*. Київ : Факт.
4. Забужко, О. (2007). *Notre Dame d'Ukraine: Українка в конфлікті міфологій*. 3-є видання, виправлене. Київ : Видавництво.
5. Зборовська, Н. (2006). *Код української літератури: проект психоісторії новітньої української літератури*. Київ : Академвидав.
6. Кононенко, Є. (2010) *Співоча душа України (Маруся Чурай, Леся Українка, Ліна Костенко) // Кононенко Є. Герої та героїні*. Київ : Грані-Т.
7. Костенко, Л. (2011). *Записки українського самашедшого*. Київ : А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА.
8. Павличко, С. (1999). *Дискурс модернізму в українській літературі*. 2-ге вид., перероб. і доп. Київ : Либідь.
9. Українка, Леся. (2020). *Апокриф*. Вибране. Блаженніший Святослав Шевчук. Оксана Забужко. Чотири розмови про Лесю Українку. Київ : Видавничий дім «Комора».
10. Українка, Леся. (2021). *Повне академічне зібрання творів : у 14 т. / ред. С. Кочерга; передм. В. Агеева; упоряд. В. Прокіп (Савчук); комент. В. Прокіп (Савчук), В. Агеева*. Луцьк : Волинський національний університет імені Лесі Українки. Т. 11. Листи (1876–1896).

Щукіна Ю.П.

Старша викладачка кафедри театрознавства
ХНУМ імені І. П. Котляревського
kovalenko_752016@ukr.net
ORCID ID 0000-0001-8329-6828

ВИСТАВА «ЛІСОВА ПІСНЯ» ЛЬВІВСЬКОГО АКАДЕМІЧНОГО ТЕАТРУ ім. ЛЕСЯ КУРБАСА

(2011, РЕЖ. А. ПРИХОДЬКО):

ПРОБЛЕМИ ТЕКСТІВ І КОНТЕКСТІВ

Виставу «Лісова пісня» було здійснено у Львівському академічному театрі ім. Леся Курбаса до 140-річчя від дня народження Лесі Українки та сторіччя від написання драми-феєрії — у 2011 році. Для постановки запросили київського режисера, учня видатного російського режисера Петра Фоменка. Коментуючи чергове звернення свого колективу до твору Лесі Українки художній керівник театру ім. Леся Курбаса Володимир Кучинський зазначав, що сьогодні «...до неї потрібно дотягнутись і дотягуватись, вчитись і вчитись. Мусимо дорости. Бо це дуже гармонійно, це побудова світів, і своїм маленьким ключиком туди не потрапиш» (Леся Українка неосяжна, вона долала весь Всесвіт, 2011).

«Лісова пісня» у Театрі ім. Леся Курбаса стала не просто третьою в історії колективу виставою за творами геніальної української драматургині, а подією в театральному просторі України (так її характеризували всеукраїнські фахові видання «Український театр», «Кіно-театр», і львівський медіа-порт «Zahid.net»), по-брехтівськи адресним посланням театру глядачам як на Батьківщині, так і за кордоном. Окрім того, що слава про «Лісову пісню» в «курбасівців» спонукала мешканців різних міст України приїздити до Львова дивитись виставу, спектакль було резонансно показано на гастролях у столиці. Головне ж, що цю виставу колектив свідомо демонстрував на східних рубежах країни як посланця доброї волі, місіонера української ідеї. Феномен цієї постановки, здійсненої киянином у Львові, полягає в тому, що найбільш корисним її перегляд став для харків'ян, одеситів, луганчан, маріупольців...

У постановках Андрія Приходька 2010-х років відчутна ідеологія режисера-громадянина. Такі його вистави, як «Лісова пісня» і «Зер-

носовище» (на сцені Львівського Першого театру, 2015) підбурюють до конкретних суспільно-історичних асоціацій, підводять до однозначних висновків. У цьому плані режисуру А. Приходька можна порівняти із доробком найяскравішого представника латвійського театру тієї ж генерації Алвіса Херманіса (їхнє входження до професії відбулося в переддень проголошення Незалежності Латвії та України), у творчості якого теж часто простежується переконана боротьба із наслідками «культу особи».

Режисура А. Приходька є близькою цілісній методології театру ім. Л. Курбаса, що спирається на школу Анатолія Васильєва. Одним із принципів васильєвських учнів у здійснених ними постановках є вміння піддати декструкції класичний текст, щоб відповідним чином скласти з його пазлів необхідну для власного висловлювання митця виставу-картину. Виглядає так, що у «Лісовій пісні» бачення А. Приходька де в чому увійшло у суперечність із висловлюванням авторки драми-феєрії, звузило і підім'яло під себе багатоаспектність геніального класичного тексту. Поетичний текст драми має власну структуру та «музику», що є невід'ємними складовими його поетики. Вдамося до аналогії: коли видатний російський режисер драматичного театру Юрій Любимов ставив за кордоном опери в авангардному стилі, він усе ж таки надавав можливість диригентам-постановникам цілісно відтворити партитури композиторів-класиків. Для фахівців та поціновувачів оперного театру апіорі ясно, що опера має завершену форму, невід'ємну від її змісту. Утім, саму структуру, мелодику поетичної драми Лесі Українки Андрій Приходько деформував, частково переклавши її з української російською та навіть суржилом задля виявлення у сюжеті п'єси потрібних йому тем. Саме цю позицію режисера відносно класичного тексту, критики, не змовляючись, назвали «радикальною» (Свято, 2011; Чужинова, 2012).

Виставу в театрі ім. Л. Курбаса вирішено у жанрі «трьох коляд». Перша коляда сприймається як квітуча весна, пробуджена для панування на своїй землі, краси і кохання. Гіперболізовано видовищні етнографічні костюми розробив для вистави Богдан Поліщук. Особливо вражав уяву вінок Мавки-нареченої (фото 1).

Роксолана Свято згадувала про знакове поєднання в постановці українських костюмів із різних регіонів країни. «Особливо привертає увагу, — писала театрознавиця, — вогненно-темпераментний Перелесник — Олег Онещак — у червоному гуцульському костюмі, котрий так і норовить утнути із Мавкою аркана» (Свято, 2011).



Фото 1

захопленням фольклорними мотивами, буянням етнографічних орнаментів, тощо. Друга дія — радянська Україна, «радощі» колгоспного життя. Третя дія — стагнація та «впадання України в кому» (Корнієнко, 1998: 388) як наслідок фатального компромісу волелюбних українців із чужинним колгоспно-концтабірним режимом.

Керуючись логікою автора режисерської концепції вистави, у першій частині А. Приходько інтерпретував поетичний текст Лесі Українки дбайливо і варіативно. Тут і чудернацька вимова дядьки Лева (Олег Стефан), достоту розчинена у природному для цього героя лісовому середовищі, мова, чия мелодика мімікрує під голоси птахів і тварин (фото 2).

І простуватість слів «людського хлопа» — особистості в пуп'янку, якій лише належить розвинутися у справді духовну особистість, — Лукаша (Ярослав Федорчук). Ірина Чужінова назвала його «чоловіком-дитиною, наївним і чистим аж до межі ідіотичної інакшості» (Чужінова, 2012: 12). Тут і поетичне щebetання, захлинання емоціями звуків власного голосу Мавки-дитини (Оксана Козакевич)... У розробленій музичною режисеркою постановки Мар'яною Садовською першій частині «Лісової пісні» тріумфував, пишався хорівий ансамбль (акомпанемент здійснював фольклорний гурт «Кросна»), серед якого лідирували акторки театру



Фото 2

Наталія Рибка-Пархоменко і Тамара Горгішелі. Протягом усієї вистави

співи, хорова декламація (як поліфонічні, так і гомофонні — мається на увазі сцена Того, що у скелі сидить) заворожують глядачів, творять емоційну кардіограму дії. За законами радше режисури музичного театру, ніж театру драматичного, тоненько заспіваний О. Козакевич лейтмотив мавки «Як солодко грає...» (до речі, М. Садовська використала відібраний самою Лесею Українкою фольклорний матеріал із Полісся) підхоплюється усім її лісовим Родом, справляючи враження органного звучання. Тарас Федорчак влучно спостеріг, що ця пісня стала немов душею Мавки у виставі: «(мелодію) «Як солодко грає, як глибоко крає» — Садовській удалось розвинути у багатоголосся такої немилосердно щемливої краси, що питання Лукаша по першому звучанні цього мотиву «Ти плачеш, Мавко?» виглядало більш ніж доречним — його можна було адресувати мало не кожному в залі» (Федорчак, 2011) (фото 3).



Фото 3

Та у другій і третій частинах вистави концепція режисера загребувала радикальні купюри авторського тексту та протиставлення йому народженого, ймовірно, етюдним способом тексту колективу. Чистий струмінь поетичного ефіру ставав дедалі каламутнішим. Симптоматично забивало «сигнал» Лесі Українки набридливе побутове

бубоніння радіоточки з комунальної кухні (після першої дії очуднений космос лісу заступила розтягнута через сцену мотузка для просушки білизни). Мова трьох із чотирьох наявних персонажів засмітилася «відсебеньками», в тому числі експресивною лексикою. Зокрема, талановиті, по-вбивчому прицільні у ментальність радянської селянки або міщанки імпровізації Тетяни Каспрук зала часто зустрічала схвальним сміхом (впізнавано-бо!), хоча за ситуацією було геть не до сміху. Адже, починаючи з другої частини вистави, А. Приходько послідовно розвивав думку щодо саморуйнації українців, згубності їхньої здатності йти на компроміс зі своїми справжніми почуттями й переконаннями заради матеріального зиску та з огляду на думку «людей». У другій дії Лукаша грав уже Микола Береза. У виставі було застосовано брехтівський прийом розщеплення цілісного у своєму протіканні в драмі образу на сценічні іпостасі (Лукаш-дитя природи; Лукаш —

зацькований жінками, зацмоктаний у трясовище побуту, соціальний герой; Лукаш — трагедійний алкоголік-люмпен, людина з соціального і морального дна). Прийом, безумовно, максимально конкретизував режисерську думку, але залишав акторам не так вже багато матеріалу для творення образу. Щоправда, перед О. Козакевич режисер поставив інше завдання — зіграти протягом однієї вистави одразу й Мавку, і Килину, втілюючи дві крайнощі душі Лукаша (на це натякала і зовнішня подібність героїнь). Утім, лише на перший погляд таке завдання іншого ґатунку. Адже якщо на роль Килини окремо було б запрошено актрису, імовірно були б її спроби «за Станіславським» пошукати в образі «злої» дружини, у чому вона є доброю. У цьому ж випадку акторці лишилося за допомогою контрастних засобів виразності наголошувати на домінантах сутностей кожної з героїнь. У двох третинах вистави поетичний текст Лесі Українки режисер лишив тільки Мавці, Русалці (Наталка Рибка-Пархоменко), Перелеснику (Олег Онещак) і Лісовику (Олег Цьона).

«Лісова пісня» А. Приходька — вистава-загадка. Вона змушує повертатися до неї подумки, передивлятися, переглядати свої судження про неї у зв'язку з подіями новітньої історії України. Художня автентика, майстерність побудови та виконання вистави є очевидними, змістовні шари — глибоко актуальні, а подекуди й пророчі. І. Чужінова зазначала, що «...жест режисера позбавлений найменших ознак дешевого епатажу» (Чужінова, 2012). І водночас, жодна рецензія на цю виставу не була повною мірою позитивною. Деякі критики писали про суперечливість, дискусійність (Свято, 2011; Чужінова, 2012), а дехто навіть присвячував вадам концепції окремі сторінки рецензій (Федорчак, 2011). Та навіть попри це у професійному колі України ствердився певний здоровий культ цієї роботи «курбасівців».

Вершиною цього театрального втілення драми-феєрії є сцена, у якій Килина поміж брутальною лайкою на чоловіка-невдачу і слабака починає мугикати пісню, яка пробуджує у пам'яті Лукаша (вже несповна свідомого) образ чогось справжнього, що ще залишилося на денці його вигорілої душі. Парадоксально, але одна з найцінніших у цій виставі за поетичною драмою сцен — це безсловесний етюд Лукаша з недопалком (що характерно, по-зеківському відтопивши мізинця та безіменного пальця, тримає в руці недопалок цей нащадок козаків у ватнику). У третій дії А. Приходько по-своєму послідовно забирає в героя здатність говорити. Лукаш асоціюювався тут уже не з людиною, а з вовком, мова якого — скавчання і виття. Андрій Козак

утілив саме цю безнадійно трагедійну іпостась Лукаша, воскресити душу якого не в змозі навіть кохання Мавки (їй лишається тільки заколисати його, прийняти до свого світу) — жахаюча мораль режисерського прочитання класичної драми Андрієм Приходьком (фото 4).



Фото 4

Як про найбільший акторський здобуток у чудовому ансамблі «Лісової пісні» писав про виконання ролі Лукаша А. Козаком і Т. Федорчак: «З матами і куривом ввалюється Лукаш (у виконанні Андрія Козака — гіпернатуралістичний, аж подих спирає) — спита, скурена, здеградована істота (очевидно, після відсидки) з гнусавим матюгальним варнянням

алкоголічно-зеківського типу» (Федорчак, 2011).

У виставі А. Приходька образ України та українця було розщеплено поміж трьома персонажами: Лукашем, Мавкою та Матір'ю. Львівський театрознавець визначив громадянський пафос вистави як «...історію про Людину (народ), яка зрікається своєї суті, ламає свій моральний хребет, втрачає всяке відчуття краси (як внутрішньої, так і зовнішньої), а відтак, відчуваючи порожнечу, намагається заповнити її пошуками власного самоствердження, що приводить до почуття неповноцінності, агресії <...>, саморуйнування, втрати естетичного та етичного чуття, самоспотворення, деформації...» (Федорчак, 2011). Авторка рецензії у всеукраїнському журналі назвала центром вистави «драму краху людської особистості. А вже ця індивідуальна драма — драма Лукаша, що не зміг «своїм життям до себе дорівнятись», — своєю чергою прозоро натякає і на окремі драматичні колізії українського національного характеру» (Свято, 2011). Отже, особливістю прочитання драми-феєрії Лесі Українки А. Приходьком стало те, що режисер проінтерпретував її як своєрідний метатекст і, за аналогією до кулішевої «лінгвістичної комедії» «Мина Мазайло», розгледів за «Лісовою піснею» лінгвістичну трагедію України.

ЛІТЕРАТУРА

1. Корнієнко, Н. (1998). *Лесь Курбас: Репетиція майбутнього*. Київ: Факт.

2. «Леся Українка неосяжна, вона долала весь Всесвіт» — режисер Андрій Приходько // Радіо Свобода. 2011. 25 лют. Електронний ресурс. Режим доступу: <https://www.radiosvoboda.org/a/2321162.html>

3. Свято, Р. (2011). *Не за буквою, а за духом: «Лісова пісня» Андрія Приходька* // Кіно-театр. № 6. (с. 6-7).

4. Федорчак, Т. (2001). «Лісова пісня» // Zahid. net. 2011. 27 трав. Електронний ресурс. Режим доступу: https://zaxid.net/lisova_pisnya_n1130120

5. Чужинова, І. (2012) Теорія деградації // Український театр. № 1. 2012. (с. 12-13).

Дорофєєва О. Ю.

Старший викладач кафедри театрознавства
ХНУМ імені І. П. Котляревського

dorofieievaolga@gmail.com

ORCID 0000-0002-3049-5185

ТВОРИ ЛЕСІ УКРАЇНКИ В РЕЖИСЕРСЬКИХ ІНТЕРПРЕТАЦІЯХ ВОЛОДИМИРА КУЧИНСЬКОГО

Володимир Кучинський (нар. 1958) — режисер, заслужений діяч мистецтв України (1994), народний артист України (2019), лауреат ряду мистецьких премій, зокрема Національної премії України імені Тараса Шевченка (2006), засновник і художній керівник Львівського академічного театру імені Леся Курбаса (1988-2019). Саме у цьому театрі ним були здійснені в період з 1989 по 2002 роки вистави за творами Лесі Українки «На полі крові», «Йоганна, жінка Хусова», «Камінний господар», причому до кожного твору режисер звертався фактично двічі.

Львівський театр імені Леся Курбаса утворився 1988 року, в часи перебудови, в роки суттєвих змін у мистецькому житті. Зокрема це час відкриття для театру, або повернення в мистецький процес заборонених, а інколи дозволених, проте небажаних авторів. Уже в перші роки існування театру Володимир Кучинський звертається до текстів Василя Стуса, Ліни Костенко, Василя Симоненка. І прізвища таких класиків модерної української літератури, як Володимир Винниченко та Леся Українка, теж з'являються на афіші театру на хвилі підйому національної ідеї.

Увага до вітчизняної літератури є проявом виразно патріотичної програми театру, а також і його естетико-філософської позиції. Заглиблення в національну художньо-етичну традицію одразу стає суттєвою ознакою творчого пошуку колективу, на цій сцені в різні роки були втілені, наприклад, філософські твори Г. Сковороди, поезії Богдана-Ігоря Антонича й п'єси КЛІМа. В одному з інтерв'ю Володимир Кучинський зауважив: «Коли все хитається, то можна спасатися тільки медитаціями Сковороди чи інтелектом Лесі Українки. Коли все добре, то думаєш, як би розважитися. А коли все руйнується, то береться найголовніше» (Кучинський, 2002), визначивши роль творів Лесі Українки саме в часи змін.

Драматичні твори Лесі Українки стали матеріалом, на якому викристалізувався особливий метод Львівського театру імені Леся Курбаса. Саме цей колектив став одним із перших в Україні театральних осередків, де впроваджувалися нетрадиційні підходи в усіх аспектах театального мистецтва — в режисурі, акторській грі, музиці тощо. Такого типу театр, на думку театрознавиці Анни Липківської, «розбудовувався — коли режисер мав власний «дах» і колектив, як, приміром, В. Кучинський — не репертуарний театр у традиційно-звичному розумінні, із відповідною стратегією, збалансованою афішею, а такий театральний «осередок», де кожна вистава — у задумі — головна, у відчутті — остання; вона ставала самостійною «одиницею театального мислення; і кожною постановкою, робота над якою тривала надзвичайно довго, розв'язувалися певні проблеми, випробовувалися певний шлях, певні підходи» (Липківська, 2007: 297).

У 1989 р. Володимир Кучинський здійснив постановку твору Лесі Українки «На полі крові», а в 1990 р. — «Йоганна, жінка Хусова», художником обох вистав був Валерій Бортяков. На світлині з «Йоганни, жінки Хусової» (фото 1) бачимо акторів, які були в ній задіяні: сам Володимир Кучинський, Наталія Половинка, Олег Драч, Олег Цьона, Андрій Водичев, Тетяна Каспрук, Лідія Данильчук, Олексій Кравчук — по суті весь тодішній склад колективу Львівського театру імені Леся Курбаса. Точно визначити виконавців «На полі крові» важко, однак використовувані принципи роботи передбачали, що це були ті ж самі виконавці, незважаючи на те, що дійових осіб у цьому творі всього дві.

Обидві сценічні роботи були народжені в атмосфері спільної студійної творчості та більше нагадували ескізи, побудовані на тренінгах та вправах, аніж вивірені та продумані в усіх деталях вистави. Такий підхід відповідав основним тенденціям експериментального теа-



Фото 1

театрального руху в Україні періоду кінця 1980-х — початку 1990-х років, коли саме процес опанування новими методами часто був важливіший за результат. Володимир Кучинський разом із акторами Львівського театру імені Леся Курбаса, випробовуючи цей шлях, багато в чому орієнтувалися на театральну концепцію Єжі Гротовського, це підтверджує й театрознавиця

Ольга Велимчаниця: «українські режисери, спираючись на теоретичний і практичний досвід Є. Гротовського, теж намагалися розкрити можливості актора: в голосі, пластиці, міміці, способі спілкування з глядачем, мізансценуванні. Ці можливості відкривалися в процесі виснажливих тренінгів. За такою системою виховував акторів В. Кучинський» (Велимчаниця, 2012: 180-181). Пріоритетність такого собі внутрішнього лабораторного дослідження над глядацькими інтересами та сценічною ефектністю була імовірно однією з причин недовгого сценічного життя вистав.

Трохи пізніше, у 1995 р., Володимир Кучинський поставив «Апокрифи» за двома тими ж драматичними творами Лесі Українки, в якій, безумовно, використав досвід попередніх напрацювань. Цій сценічній інтерпретації була притаманна більша чіткість і виваженість режисерської концепції та засобів її втілення. Сценографію до першої частини вистави — «На полі крові» — створили Влодко Кауфман та Наталія Шимін, до другої — «Йоганна, жінка Хусова» — Володимир Фурик. Автором музичного оформлення «Апокрифів» є Наталія Половинка, і саме ця складова має велике значення у виставі. Актори дуже багато працювали над вокальним та хореографічним супроводом — давньоєврейські пісні й танці органічно доповнювали сценічну дію та створювали певну атмосферу.

Дві частини вистави «Апокрифи» не були пов'язані безпосередньо сюжетною лінією, але їх об'єднували час дії та проблематика — події відбуваються після смерті Христа, й головні герої змушені знову

повертатися до цього в спогадах та проживати цей досвід. Безумовно, сама назва ставала певним ідейним ключем до трактування режисером біблійних подій.

У першій частині «Апокрифів» за драматичною поемою «На полі крові» глядачі ставали свідками діалогу Юди (цю роль виконують актори Олег Цьона, Олег Онещак, Андрій Водичев та Микола Береза) з Прочанином (у виконанні актрис Тетяни Каспрук, Наталії Рибки-Пархоменко, Тамари Горгішелі, раніше — Марії Онещак). Їхня розмова більше нагадує сповідь Юди, у якій у чоловіка є можливість висловити мотиви, що призвели його до зради, та поділитися власними переживаннями. Головні герої не залишаються на сцені вдвох, поряд із ними постійно присутні інші актори, які то спостерігають за розмовою, то беруть у ній участь (фото 2).



Фото 2

Серед найвиразніших прийомів, що використовує режисер, створюючи сценічну інтерпретацію тексту Лесі Українки — певна множинність образу персонажа (бо поряд із основним героєм присутні ніби його уявні додаткові втілення), а також виведення актриси-жінки в образі Прочанина, який за текстом має

чоловічу стать. Це відсилає до практики ігрового театру, під впливом якого перебував Володимир Кучинський завдяки навчання у Анатолія Васильєва, одного з найвидатніших методологів цієї театральної моделі. В одному з інтерв'ю режисер так коментує використання подібних прийомів у ранній період творчості: «Це створює простір для змін у світогляді актора, росту його кваліфікації. Взірцем цього є вистава «Генріх III» (обидві редакції) (програмні для В. Кучинського вистави «Двір короля Генріха III» 1988 та 1990 рр. — прим. О. Д.), яку можна назвати феєрверком як, власне, самих образів, так і їх трактувань: образи трактувалися нами на неймовірно різні лади — один і той самий образ грав спочатку один актор, потім другий, потім третій — аж до того, що жінка грала чоловіка, а чоловік жінку» (Кучинський, 2007: 15).

У другій частині вистави за драматичним етюдом «Йоганна, жінка Хусова» ролі виконують або виконували раніше Тамара Горгішелі

та Наталія Рибка-Пархоменко (Йоганна), Олег Цьона та Олег Стефан (Хуса), Микола Береза та Андрій Водічев (Публій), Тетяна Каспрук (Маріція та Мелхола), Марія Онещак, Оксана Козакевич та Валерія Петрук (Сабіна), Олег Онещак, Орест Шарак та Ярослав Федорчук (Сабо). Але в цьому випадку призначення кількох акторів на роль означало звичайний спосіб виконання «в дубль», а не ускладнення кожного образу кількома версіями відповідно до концепції ігрового театру. У розробці персонажів актори прагнуть не стільки психологічного нюансування, а навпаки певного перебільшення, загострення рис характеру, по суті вони не розкривають людський бік героїв, а надають їще більш виразної форми тим ідеям, уособленням яких є оточення Йоганни у творі Лесі Українки. З найбільшою реалістичністю створено лише образ самої Йоганни, справжня глибока драма якої розкривається за час сценічної дії.

Художнє оформлення обох частин вистави відрізнялося лаконізмом та стриманістю, що не передбачало реконструювання конкретного місця й епохи, але наповнювало простір певними ознаками того часу та потужними символами: наприклад, виразними художніми образами «На полі крові» є перехрестя, на якому зустрічаються герої та червоні рукавички у актора, який грає Юду, як ознака його причетності до вбивства.

Вистава «Апокрифи» досі є в репертуарі Львівського театру імені Леся Курбаса, доводячи незмінну актуальність вічних проблем, порушених Лесею Українкою. Вона нагороджена премією за кращу виставу фестивалю «Херсонеські ігри» в Севастополі в 2001, а також премією за кращу режисуру на фестивалі «Босфорські агони» в Керчі в 2002. Успіх «Апокрифів» довів можливість сценічного втілення творів Лесі Українки у виразній та неординарній формі, при цьому без втрати філософської глибини першоджерела.

У 1998 р. відбувся разовий показ «Камінного господаря», а 2002 р. зіграли прем'єру вистави. В інтерпретації цього твору Володимир Кучинський продовжував ту магістральну лінію експерименту, яку розпочав у попередніх утіленнях текстів Лесі Українки. В «Камінному господарі» також велика увага приділялася тренінгу з ритмом і голосом, у цей час при театрі активно працювала співоча студія, через що музична складова вистави характеризувалася особливою майстерністю. На жаль, вистава мала зовсім нетривалу сценічну історію, про неї майже не збереглося відгуків. Причиною складності сприйняття для глядача «Камінного господаря» можна вважати поглиблене експе-

риментування, певне занурення в лабораторну роботу, що було важливо для Львівського театру імені Леся Курбаса на різних етапах його історії.

Проаналізовані сценічні інтерпретації творів Лесі Українки, безумовно, можна вважати прикладом напрочуд глибокого прочитання цієї складної драматургії. Вистави сприяли формуванню авторського театру режисера Володимира Кучинського — інтелектуального театру з використанням форми притчі. Однак заглиблення в літературний матеріал не означало відмову від експерименту, що відзначали багато дослідників. «Відданість ідеї ігрової природи театру, що її В. Кучинський задекларував на початку діяльності колективу» (Гринишина, 2002: 906), простежується і в інтерпретаціях творів Лесі Українки, створюючи несподівані акценти, що при цьому не суперечать основним ідеям авторки.

Втілення творів Лесі Українки є показовим з точки зору аналізу основних тенденцій режисури Володимира Кучинського та програмним для репертуарної лінії Львівського академічного театру імені Леся Курбаса. Ці вистави стали важливим етапом сценічної історії драматургії Лесі Українки.

ЛІТЕРАТУРА

1. Велимчаниця, О. (2012). *Традиції Леся Курбаса та український пошуковий театр кінця 1980-1990 рр.*, Матеріали міжнародної наукової конференції до 125-річчя від дня народження Леся Курбаса, 14-15 березня 2012 року «Леся Курбас в контексті світової та вітчизняної культури». Харків.
2. Гринишина, М. (2012). Платон «Бенкет» («Хвала Еросу» — Silenus Alcibiadis). М. Гринишина (ред.), *Український театр ХХ століття : антологія вистав.* (с. 904-907). Київ : Нац. акад. мистец. України, Ін-т пробл. сучас. мистец.
3. Кучинський, В. (2007) Володимир Кучинський: «Займаюся театром українського бароко», *Кіно-Театр*, № 4, 14-16.
4. Кучинський, В. (2002). Свідома еміграція в ритуал: Діалог про метод. *Просценіум*, № 1 (2), 48-53.
5. Липківська, А. (2007). *Світ у дзеркалі драми.* Київ: Кий.

Єрмолович-Дащинський Д. Д.
Магістр мистецтвознавства,
стажист Інституту Східної Європи
Варшавського університету
d.ermolovichdashchinskiy@gmail.com
ORCID ID 0000-0002-9719-0749

«ОДЕРЖИМА» ЛЕСІ УКРАЇНКИ У НАЦІОНАЛЬНОМУ МОНОТЕАТРІ 2010-Х РОКІВ

У 150-ту річницю національного деміурга та генія європейської літератури Лесі Українки культурна спільнота запрезентувала неймовірний діапазон подій від прем'єр драматичних вистав і балетів до флешмобів і клубних імпрез електронної музики. Незалежно від ювілейних дат мистецьку увагу видатних українських акторок як поточного, так і минулого віків притягала поема «Одержима», виконувана на сцені й телевізійному екрані Ларисою Кадировою, Лідією Данильчук, Олександрою Галицькою та іншими. Свіжість інтерпретації та експериментальний підхід до класики вирізняють моновистави «Міріям» (Чернігівський обласний театр ім. Т. Г. Шевченка, 2018) і «Одержима» (незалежний театральний проект Людмили Колосович, 2014), викликаючи невдаване дослідницьке зацікавлення.

«Міріям» в інсценізації та вистрої заслуженого артиста України Андрія Бакірова, тяжіючи до традицій модернізму, тримається в кшталті тонкого психологічного театру. В експериментальному просторі «Біла сцена» заслужена артистка України Оксана Гребенюк є готова бути непривабливою і водночас жажливо щирою (фото 1). Є цікаве, що Міріям, через постать котрої Леся Українка інтерпретує життєвий шлях святої Марії Магдалини, актриса грає ще в одній, ансамблевій виставі в репертуарі рідного театру — поетичній притчі «Одержима» (режисер — Олександр Лаптії, художник — Анастасія Григор'єва, 2015), не полишаючи прагнення докладніше перевинайти роль, перчитати образ з більшою увагою.

Просте сценографічне розв'язання творить ефектний і переконливий портрет вистави. У вибудованому сценічному світлі тло, утворене переважно сріблястою фолією, варіює кольорами від чорного та сірого до полум'яно-червоного, зроджуючи візію побитих морозом голих гілок — Гетсиманського саду, замордованого холоднечею смерти



Фото 1. Сцена з моновистави «Міріям» у виконанні заслуженої артистки України Оксани Гребенюк

і зради. Монохромність строю героїні несе символізм убогства земного життя (чорний) і духовного очищення (білий). Голоси Йоганни, Старого, Слуги і Преторіянца лунають награні, неначе в голові божевільної героїні, і у цій митецькій техніці є наочним реалістичний план. Репліки Месії у великому друці є транслю-

вані на фронтальний вищий портал, і Міріям, долучаючися до діалогу, не виголошує їх, а лише відповідає, бо «на початку було Слово, і Слово було у Бога, і Слово було Бог» (Йоанна 1:1). Через велетенську працю душі акторки божевілья її Міріям набирає обертів із перебігом гри, і її погляд у фіналі — то очі особи цілком зламані, зі зруйнованим внутрішнім світом. Стулчасті купейні двері, котрі відокремлюють люстро умовної сцени від ширми, у фінальному акті ховають Міріям як ув'язнену або невиліковно хвору пацієнтку, живцем замикаючи її у гробниці, де нема Месії, та й «чому шукаєте ви живого посеред мертвих?» (Луки 24:5).

На наш погляд, найнеочікуваніша і найнетривіальніша інтерпретація поеми «Одержима» в монотеатрі належить заслуженій артистці України Людмилі Колосович, котра здійснила й виконала однойменну виставу, чия прем'єра відбулася 14 липня 2014 р. на сцені Львівського національного університету імені І. Франка, за 8 днів по звільненню м. Слов'янська — малої батьківщини акторки (фото 2). Перше звернення мисткині до твору Лесі Українки сталося ще в 1996 р. як самостійна акторська робота в Першому академічному українському театрі для дітей та юнацтва.



Фото 2. Сцена з моновистави «Одержима» в постановці й виконанні заслуженої артистки України Людмили Колосович

Якщо у своїй більшості українські акторки виконують поему як найпотаємнішу жіночу історію, ідентифікуючи себе з Міріям, то задум «Одержимої» на львівський проєктній сцені розгортається як конфлікт творчої особистості, наділеної духовою силою і виключними здібностями, і юрби, запамороченої в очікуванні крові та прагнучої офіри. Акторка грає як відсторонений обсерватор, абстрактний медіум театру, вільно перевтілюючися в усіх персонажів, і Міріям у її виконанні то не вар'ятка, але провидиця, наділена надпотоугою й відкрита до спілкування з Богом.

Пластика мисткині є об'ємна, самостійна, неймовірно барвна і символічна та являє собою, у певному сенсі, «твір у творі», у дечому розкриваючи характер головної героїні (режисер — Наталія Сенів-Каспшишак). Задум є употужнений захоплюючою сценографією з газетними обрисами натовпу, що мітингує, а також гіпнотичною спіраллю як центральним образом вистави, на котрі накладаються напівпрозорі проєкції кінохроніки воєн і катастроф ХХ ст. (художник — Оксана Радкевич). У колористичній системі вистави є присутні три головні кольори: чорний, білий і червоний. У фіналі акторка з'являється на сцені у білому декорованому бронезилеті, як водночас наречена і смертниця (художник із костюмів — Наталія Руденко-Краєвська). Вистава стається одним з найекспресивніших і емоційно докладних алегоричних відгуків на події російського силового втручання та інформаційно-пропагандистської війни на Донбасі.

На каналах YouTube сьогодні можна знайти чисельні виконання монологів із драматичної поеми «Одержима», чие театральне зерно зостало зрощене самою авторкою. Дівчата читають поему на відкритих лекціях у школах, на літерацьких вечорах у бібліотеках, під час виступів художньої самодіяльності, на вступних екзаменах до театральних коледжів і вишів. На жаль, культурна канонізація будь-якого класичного твору позбавляє його життя і віддаляє від сучасника. Запрезентовані сценічні твори і сам невгасний інтерес найкращих діячів національного театру до спадку Лесі Українки переважають цю небезпеку.

Прєво М. Д.

Старший лаборант кабінету історії театру
театрального факультету
ХНУМ імені І. П. Котляревського

ІНТЕРПРЕТАЦІЇ «ЛІСОВОЇ ПІСНІ» У ТЕАТРІ ЛЯЛЬОК УКРАЇНИ

Багато суджень було висловлено як щодо постановок творів Лесі Українки в драматичному театрі, так і щодо несценічності її драматургії. Вочевидь, є цікавим дослідити вистави за п'єсами та поезією Лесі Українки (і не тільки «Лісової пісні») саме в театрі ляльок. Якщо огляди й дослідження про постановки Лесі Українки в українському театрі писали Б. Зюков, Ю. Бобошко, Н. Корнієнко, Н. Єрмакова, П. Коваленко, В. Корнійчук, є статті сучасного періоду Л. Пушака, Л. Брюховецької, то окремої студії, яка б стосувалася саме втілень на лялькових сценах, не маємо. Є тільки книжка В. Задорожньої «Леонід Петрович Попов... дорогами життя», де згадується вистава Л. Попова «Лісова пісня», а також незначні згадки про постановників у Малій енциклопедії режисера театру анімації (укладач О. Інютчкін) та в Енциклопедії ляльки (укладач Б. Голдовський) і поодинокі статті в інтернеті та на сторінках facebook. Розглянемо період після 2000 року та спробуємо відповісти, звідки виникла така зацікавленість п'єсами та поезією Лесі Українки в театрі ляльок. Тут можна припустити, що постановки за драматургією Лесі Українки стали актуальні в Україні на межі століть, бо вітчизняні режисери та художники відчували вплив «творчих хвиль Уральської зони» (театрів, територіально розташованих на східно-південному Уралі). Умовна назва явища, що найяскравіше постало в 1970-1980 рр., коли молоді режисери, які не мали можливості експериментувати у великих містах через посилену цензуру та авторитарних лідерів на місцях, їхали до Уралу, де експериментували, звертаючись до серйозної драматургії Брехта, Шекспіра, Мольєра, Дюма, Ануя та ін., виводили ляльку з-за ширми. Так з'явилася назва «відкритого прийому», адже театрали руйнували традиційну ширму, використовували різні умовні прийоми: маски, природні та технологічні елементи, екранні проєкції тощо. Як пише відомий мистецтвознавець, художниця та ідеолог цього напрямку Ірина Уварова (до художнього оформлення якої звертається у своїх роботах майстер українського умов-

ного театру ляльок Сергій Брижань): «У 70-ті вітер змін подув з боку Уралу. Уральські лялькарі ступили на шлях експерименту. Дорослішання театрів відбувалося бурхливо. <...>. Стала помітна влада естетичної системи, складовою якою була лялька, маска, живий актор, простір сцени» (Перчихина, 1987: 118-119). Другим важливим фактором, що вплинув на художню мову та естетичні засади творчості українських лялькарів, стала діяльність Прибалтійських театрів ляльок (зокрема здійснена у 1973 р. вистава лідера литовського умовного театру ляльок «Егле, королева вужів» режисера та художника Віталіуса Мазураса). Як пише А. Гірдізюскайте, театральний критик, авторка статей та рецензій щодо литовського театру: «Для литовського, як і для світового театру ляльок, ця вистава була певним рубежем, за яким починається театр умовний. <...>. Мазурас стверджує умовний та глибоко поетичний, метафоричний, пов'язаний із народними символами стиль. Його творчість, яка вплинула на театральний ляльковий світ, овіяна своєрідною таємницею, умовністю, символом» (Гірдізюскайте, 1978: 74-76). Ми бачимо, які основні напрями сформувалися в 70-80-ті й які свідомо чи підсвідомо використовували художники й режисери-лялькарі в Україні. Отже, перша п'єса, що була поставлена в Україні, — «Лісова пісня» (2006 р.) режисера Леоніда Попова й художника Миколи Данька в Київському академічному театрі ляльок. На сайті театру знаходимо анотацію до цієї вистави: «Одна з найпоетичніших п'єс Лесі Українки «Лісова пісня» є драмою-феєрією. Наш театр дотримувався цього жанру, створюючи на сцені справжній фантастичний світ. Це унікальна постановка театру для вечірньої сцени, в якій поєднуються засоби виразності живого виконавця «у відкритому прийомі» у стилізованому слов'янському вбранні і однієї з найвишуканіших видів театральної ляльки — маріонетки» (3. Електронний ресурс). Тут напрошується філософське осмислення суті маріонетки: лялька має взаємозв'язок із людиною через маловидимі нитки, як людина з Богом, силами природи, що керують людиною. Посеред умовного дійства, позначеного стародавніми стовбурами-оберегами з відображенням на них календарних циклів, розташовано коло, де розігрується дія акторами-лялькарями. Таке оформлення нагадує «давнє слов'янське капище або жертovníк» (3. Електронний ресурс). У виставі відображений весь календарний цикл ритуальних обрядів стародавніх слов'ян. На очах у глядача змінюються пори року за допомогою рухомого кола, символів на стовбурах кольору та світла, що символічно перегукується й із етапами життя людини - юністю, молодістю, зрілі-

стю і старістю. Усі ці етапи переживають і головні герої вистави Мавка, Лукаш, дядько Лев, Мати Лукаша, Килина. «У виставі тонко відображено поетичний світ драматургії Лесі Українки і яскраво представленний «неповторний фольклорний світ Волині» (3. Електронний ресурс), в який була закохана сама Леся Українка.

Наступною виставою, котру будемо аналізувати, — «Лісова пісня» (2009 р.), режисура та сценографічне оформлення якої належить Олегу Жюгжді, художником по світлу є Ірина Осокіна. П'єсу поставлено в закарпатському академічному обласному театрі ляльок «Бавка», а також презентовано на I Міжнародному театрі ляльок «Ляльки над Німаном» у 2013 р. та багатьох інших конкурсах і фестивалях. Олег Жюгжда — відомий режисер синтетичного та лялькового театрів Білорусі, Прибалтики, Росії та України. Його естетичні принципи та стиль, що формується протягом усього творчого шляху, є наочним прикладом розвитку сучасного театру ляльок. Батьківщиною режисера є м. Вільнюс, де митець і захопився театром, працюючи в Російському драматичному театрі Литви монтувальником сцени. Саме в юнацькому віці він міг познайомитися й із творчістю В. Мазуруса, естетичні засади якого згодом використовував у своїх виставах. «Лісова пісня» у виконанні закарпатських лялькарів звучить як поема екстазу. Саме тут розгортається дія, навіть дійство, магнетичне, захопливе і попри широку відомість твору Лесі Українки — непередбачуване. Особливість почерку режисера Олега Жюгжди, як уже зазначалося, у його універсальній театральній мові, й «Лісова пісня» стає авторським висловлюванням режисера. Самобутність цього твору завжди захоплювала режисера, який так говорить в одному з інтерв'ю: «Спершу були дитячі враження, у 80-х мене захопила казкова кінострічка Юрія Ілленка «Мавка», яку згодом я й інтерпретував у власному творі на сцені театру ляльок» (4. Інтерв'ю). Переосмисливши для себе драматичну історію життя Лесі Українки, її драматургічний доробок, Олег Жюгжда створює на сцені абсолютно нове, без хрестоматійної театральщини дійство у душі символічного театру. На сцені відображається естетика салонного театрального декадансу початку ХХ століття. Біля рояля, що розташований посередині сцени й навколо якого (і на якому) буде відбуватися багато подій, збираються шанувальники поезії, щоб розіграти нову театральну п'єсу. Сам музичний інструмент, дає художню відсилку до біографічної складової Лесі Українки, адже драматургиня у юнацькі роки, до хвороби, брала уроки музики: «Крім гімназійної програми, Леся брала уроки музики у дружини Миколи

Лисенка <...> Під впливом своєї викладачки Леся ще більше полюбила музику. Наступного року до гри на піаніно додалися уроки з теорії та композиції» (Костенко, 1971: 49). Режисер уміло використовує прийом «театр у театрі», коли шанувальники поезії одночасно стають і глядачами дійства, і безпосередніми героями вистави (Мавкою, Лукашем, Килиною, дядьком Левом і т.д.). А ще О. Жюгжда сміливо поєднує поетичну умовність із національним колоритом традиційного українського побуту, навіть трохи іронізує з останнього, знімаючи відтак чинно-поверховий драматичний настрій вистави. Так на роялі з'являються українські візерункові глечики, промовисті народні образи, що ототожнюють іпостасі Матері Лукаша (артистка Е. Григор'єва) та Килини (артистка С. Кобзиста). Великого значення у виставі надано терновому вінцю-люстрі. Цей символ можна трактувати в декілька способів: із одного боку, це особливий символ самої драматургині, її складної долі, людського страждання від хвороби. А з другого — промовистий символ художника-творця, що уподібнюється образу Христа, який безкорисно творить добро для суспільства й потерпає від людей. Підводячи підсумки, укажемо, що у виставі все працює на ідею *символічного театру*: значущість кольору (насиченого червоного, білого, мерехтливо-синього та жахаюче, мов бездонна прірва, чорного) (Іттен, 2004: 32-33). Мають місце салонність сценічного простору й вишукані костюми акторів у живому плані; витонченість почуттів і напружене звучання акордів роялю під час гри акторського ансамблю Мавки (артистки в живому плані Н. Орешнікової) та Лукаша (артиста Д. Малого).

Якщо говорити про інші драматургічні твори, вдало реалізовані на сцені театрів ляльок України, то в першу чергу слід згадати постановку «Камінного господаря» (2011 р.) у Волинському академічному обласному театрі ляльок (варшавських режисера Веслава Рудзьки й сценографа Олександра Оверчука). У рецензіях в мережі інтернет та на сторінках професійних журналів знаходимо судження про цю виставу Л. Брюховецької: «...постановка вдалася, незважаючи на те, що режисер з Варшави ризикував подвійно. Він вперше звернувся до творчості невідомої у Польщі Лесі Українки, а по-друге, взявся за складну річ з акторами театру не драматичного, а лялькового театру. Та ризик себе виправдав. Прочитання вийшло свіже, вистава динамічна...» (Брюховецька, 2011: 8-11).

Світ чудової поезії та листування Лесі Українки відображений у поетичній виставі за листами драматургині «Лесині листи» (режисер

та художник-постановник Сергій Брижань, із використанням авторського художнього доробку Ірини Уварової). Вистава була показана на Першому міжнародному фестивалі театрів ляльок «І люди, і ляльки» та на VI Міжнародному фестивалі театрів ляльок та інших форм сценічної анімації ANIMA в Харкові. Вистави С. Брижаня, як і О. Жюгжди руйнують застарілі пострадянські стереотипи про театр ляльок. Наведемо цитату (із рецензії на фестиваль «І люди, і ляльки») студентки 3 курсу ЛНУ імені І. Франка Тетяни Стерняк: «За жанром постава — поетична фантазія за мотивами дитячих листів Лесі Українки. У сценічному вирішенні жанр вистави повністю виправданий: режисер майстерно поєднує біографію Лесі із її ранньою творчістю. ... Сюжет вистави є монтажем із дитячих листів Лесі Українки до родини Драгоманових та її рання поезія. Можна припустити, що в задумі режисера світ Лесі Українки паперовий. Актриса, виконавиця ролі Лесі (Л. Корницька) неодноразово читала листи, з котрих потім власноруч створювала елементи сценографії, співзвучні із біографією дівчини: будинок, в котрому жила Леся, її kota, вужачі яйця, з яких Леся в дитинстві так хотіла вуженят... Власне, тут у розумінні знаку «паперу» — світ дівчини — чистий, незаплямований, крихкий та тендітний» (8. Електронний ресурс). Аналізуючи поданий фрагмент статті, можна припустити, що режисер звертається до цікавого прийому — створення чи то елементів сценографії, чи то паперових виробів, котрі частково замінювали ляльку тут і зараз на очах глядачів. Такий прийом режисера зацікавлював глядача, надавав дії різноманітності. «Лялькою Лесі була українська народна лялька-мотанка, символ жіночої мудрості, оберіг дому».

У 2021 році на мапі українського театру в Івано-Франківському обласному театрі ляльок з'являється ще одна вистава «На полі крові» (режисер-постановник Павло Кільницький, художник Зоряна Гавзан). Вистава камерна, розігрується двома акторами в мінімалістичному сценічному оформленні, у ній задіяна одна лялька та наочні символічні предмети. На жаль, на виставу ще немає достатньої кількості рецензій та оглядів, хоча вона вже й перемогла в номінації «Краща вистава для молоді та дорослих» на Всеукраїнському огляді-конкурсі театрів ляльок «Прем'єри сезону — 2019-2021». Цей конкурс має поважний статус в Україні, тому можна вважати, що вистава в цілому вдалася постановникам.

Доцільно навести приклад поєднання засобів театру драматичного та елементів театру анімації в Харківському академічному російському

драматичному театрі імені О. С. Пушкіна, де в 2020 році на малій сцені була поставлена «Лісова пісня» (режисерське та художнє оформлення Ольги Туруті-Прасолової). За задумом режисера сценічний простір поділяється за принципом Вертепного простору на два виміри, використовуються етнічні обереги (наприклад, ловець снів), народні обрядові елементи. Та й сама гра, підпорядкування акторів між собою, нагадує філософський принцип театру «маріонеток».

Отже, можна стверджувати, що драматургія Лесі Українки в театрі ляльок має велику сценічну історію та актуальність.

ЛІТЕРАТУРА

1. Перчихина, М. (1987) *Все как у людей* // Театр. 1987. № 7. (с. 118-127).
2. Гирдзияускайте, А. (1978). *Между закономерностью и неожиданностью* // Сборник статей «Художник, сцена»: Советский художник. (с. 73-83).
3. Електронний ресурс. Із сайту театру <http://akadempuppet.kiev.ua/show/lisova-pisnya>
4. Інтерв'ю з режисером Олегом Жюгждой, власний архів.
5. Костенко, А. (1971). *Леся Українка*. Москва : «Молодая гвардия».
6. Иттен, И. (2004). *Искусство цвета*. Москва : Издатель Д. Аронов.
7. Брюховецька, Л. (2011). *Твори Лесі Українки як текст на театральну майстерність* // Кіно-Театр. 2011. № 6.
8. Електронний ресурс. Зі сторінки фейсбук <https://www.facebook.com/unimaua/posts/906475192759342/>.

ОСОБЛИВОСТІ ПОЕТИКИ
Й ТЕАТРАЛЬНІ КОНТЕКСТИ
ТВОРЧОСТІ ЛЕСІ УКРАЇНКИ

Каленіченко О. М.

Доктор філологічних наук,
професор кафедри театрознавства,
ХНУМ імені І. П. Котляревського
onkalenich@ukr.net
ORCID 0000-0002-2412-9154

ДРАМАТИЧНІ ТВОРИ ЛЕСІ УКРАЇНКИ В КОНТЕКСТІ ЗАРУБІЖНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

(НА МАТЕРІАЛІ ДРАМАТИЧНОЇ ПОЕМИ «НА ПОЛІ КРОВІ»
ТА ДРАМАТИЧНОГО ЕТЮДУ «ЙОГАННА, ЖІНКА ХУСОВА»)

Ще у 1927 році Євген Ненадкевич відзначав, що «на протязі кількох років, починаючи з 1905, вийшло два значніших твори про Юду»: «1907 р. — повість Л. Андреева: «Иуда Искариот»; 1908 — російський переклад повісті-поєми шведського письменника Тора Гедберга «Иуда». Далі науковець продовжував: «Український тодішній читач напевне мав у пам'яті своїй Андреева і Гедберга і сприймав Лесину драму на тлі їхніх творів». Але якщо «в Андреева зрада — психологічний експеримент, пророблений Юдою, щоб перевіритися самому і всьому світові показати, що його правда вища за Ісусову, та відновити таким засобом свою особисту і громадську гідність і довести, що він, об'єкт зневаги й презирства, вищий за всіх людей», то концепція Гедберга була пов'язана з «індивідуальною психологічною драмою з притаманними їй смутком і самотністю». А «загадку зради» Лесиного Юди Євген Ненадкевич вбачав «в класовій психології» (Ненадкевич, 2006).

Михайло Кудрявцев в дисертації «Драма ідей в українській новітній літературі» вбачав «морально-етичну ідею» драматичної поеми «На полі крові» «суголосно християнським ідеалам»: «полемізуючи не тільки з Леонідом Андреевим, але й багатьма іншими письменниками, котрі по-різному модифікували євангельський мотив, Леся Українка розвінчувала ренегатство і зрадництво, користоловство в усіх його проявах, в логічних сучасних алюзіях вбачається тут гостре викриття ідейно-політичних конформізмів, політики заради вигоди, заради самоствердження» (Кудрявцев, 1997: 11).

Якщо літературознавці побачили якісь перегуки між андреевським оповіданням «Юда Искариот» і Лесиною драматичною поемою

«На полі крові» (1909), то драматичний етюд Лесі Українки «Йоганна, жінка Хусова» (1909) ще не зіставлявся з творами Л. Андреева.

На наш погляд, можна виявити не тільки співвідносини між андреевським «Юдою Іскаріотом» та Лесиним «На полі крові», але і андреевським «Бен-Товітом» (1905) та Лесиним етюдом «Йоганна, жінка Хусова». Ці зв'язки, безумовно, є, і вони більш глибокі і цікаві, ніж ті, що поки виявили вчені, бо не тільки твори Андреева (Московкина, 2005: 136), а і Лесі Українки належать до неоміфологічних.

Зазначимо, що «першою» сюжетно-образною художньою реальністю неоміфологічних творів «виявляється, як правило, сучасність або історія», а «в ролі “шифру”, який розкриває значення зображуваного, виступають» міфи і «“вічні” твори світової літератури ...; все це забезпечує множинність значень образів і ситуацій “неоміфологічного” тексту» (Минц, 1979) (Тут і далі переклад наш — О.К.).

Аналіз показує, що ці риси неоміфологічного твору притаманні і драматичним творам Лесі Українки.

Спочатку розглянемо взаємні зв'язки між оповіданням Андреева «Бен-Товіт» і драматичним етюдом Лесі Українки «Йоганна, жінка Хусова».

Письменник в «Бен-Товіті» застосовує прийом «остранення». Так, герой в день розп'яття Христа, з одного боку, вперше чує про Ісуса з Назарета і його чудових зціленнях, а з іншого — у нього нестерпно болять зуби, і тому всі інші події він сприймає як «дурниці». І саме через сприйняття такої людини Андреев відтворює хресний хід і розп'яття Ісуса.

Разом з тим, як не парадоксально це звучить, зубний біль Бен-Товіта, поза сумнівом, пов'язаний з муками Христа. Л. Андреев не згадує про події, що відбуваються в Єрусалимі, проте їх можна порівняти з проявами зубного болю у героя «в той страшний день, коли здійснилася світова несправедливість...» (Андреев, 1990, т.1: 555).

Страждаючи сам, герой не може зрозуміти страждання інших і виразити своє співчуття. Проте він і не супроводжує Ісуса на Голгофу в озлоблено налаштованому натовпі. Може бути, тому дуже швидко виконується його бажання: «Хай би Він зцілив ось мій зубний біль». «... Йому вдалося заснути. А коли він прокинувся, біль майже зник, і лише на правій щелепі роздувся невеликий флюс, настільки невеликий, що його ледве можна було помітити» (Андреев, 1990, т.1: 557).

Проте і тепер цій «добрій і хорошій людині, що не любила несправедливості» (Андреев, 1990, т.1: 555), не дано, зіставивши події, від-

крити для себе суть того, що відбувається, а дріб'язкові обивательські інтереси і егоїзм замикають його на своїй власній персоні.

Леся Українка у своїй драматичній поемі теж використовує прийом «остранення».

Персонаж поеми Марція «недавно, сеї весни» була «з мужем у Єрусалимі». Жінка розповідає, що вона

... з нудів гинула у тому місті!

Знічев'я навіть згодилась дивитись

на те видовисько, як розпинали

якихсь там трьох злочинців (Українка, 2006).

Як і Бен-Товіт, Марція не знає, хто такий Ісус Христос. І сцену страти вона сприймає як «просто бешкет», тому що

хоч, правда, я спізнилася на те,

як саме до хрестів їх прибивали,

застала вже, як висіли й конали.

Було людей при тому небагато, –

само простацтво; плакали, кричали.

То не видовисько... (Українка, 2006).

Зрозуміло, що таку оцінку побаченому може дати тільки римлянка, яка не розуміє, кого було розп'ято на хресті саме у цей день, і яка звикла до інших розваг у Римі.

Нагадаємо, що її чоловік, Публій, питає у Хуси:

... Чим ви бавите народ?

Ні гладіаторських боїв, ні цирку,

ані театру навіть! Вряди-годи

когось там розіпнуть — ото і все? (Українка, 2006).

Але Лесею Українку цікавить не стільки образ Марції, скільки образ Йоганни, дружини Хусової, та її душевні переживання.

Йоганна, почувши слово Христа, послідувала за ним тому, що

Він світ новий словами відкривав!

Світ правди, і добра, й любові, й волі... (Українка, 2006).

Проповідь Христа наклала певний відбиток на молоду жінку — вона з чоловіком говорить з гідністю і мужньо, на його безпідставні підозри відповідає «поглядом проймаючого докору».

Йоганні, яка постійно супроводжувала Ісуса разом з його учнями, випадає на долю і пережити розп'яття Учителя на Голгофі. Але про це читач/глядач дізнається завдяки спогадам Марції, яка серед гурту послідовників Христа вгледіла жінку «з таким волоссям, — але ж точнісінько! — як от у тебе», тобто Йоганну.

Бачачи страждання Учителя на хресті, Йоганна впадає у відчай. Вона не плаче і не кричить, як інші, але спочатку лежить

... ницьма, розпростершись долі,

немов без пам'яті, ...

і всю її — волосся покривало,

як мідяним щитом (Українка, 2006).

Почувши крик Христа, вона починає

... волосся рвати,

без крику, без ридання, так як мичку,

мов їй і не боліло. Скрізь навколо

його розносив вітер... (Українка, 2006).

Але Марції невтямки, що можна так переживати страту одного «злочинців». Її тільки дивує, чому

... ті люди вроди не шанують!

І що за дикий звичай — виявляти

так неподобно тугу? (Українка, 2006).

Йоганні ж і вдруге доводиться пережити страшні години відходу Вчителя з життя, чуючи зневажливу оповідь Марції про побачене на Голгофі.

На це вказують ремарки, які уточнюють стан героїні під час розповіді Марції: «Йоганна відхилилась і закрила очі з виразом глибокого страждання», «Йоганна тремтячими руками бере чарку і випиває ліки», Йоганна відповідає «слабким голосом», Йоганна «знов має мучений вираз», Йоганна «робить зусилля й гамує свою муку» (Українка, 2006).

Якщо для Йоганни смерть Учителя — це смерть найдорожчої людини в світі, то Марції

...дивно, як тут всі бояться крові

і всяких мук! Згадати — зараз млости! (Українка, 2006).

Зрозуміло, що для Лесі Українки важливо розкрити психологію однієї з послідовниць Христа, Йоганни. Причому авторка показує, що біль від втрати Учителя не вщухає в її серці протягом кількох місяців, настільки героїня перейнялася ідеями Христа.

Взаємозв'язок «Юди Іскаріота» та «На полі крові» більш складний, тому що Леся Українка вводить у свою драму основні ключові моменти, які позначив у своєму оповіданні Л. Андреев.

Наведемо кілька знакових прикладів, але відразу відзначимо, що перегуки між текстами не випадкові, а вводяться авторкою «в текст поетично усвідомлено», «з установкою на їх впізнання читачем» (Минц, 1979).

Ось текст Євангелія від Матфея: «Проходячи ж біля моря Галилейського, Він побачив двох братів: Симона, що звався Петром, і Андрія, брата його, які закидали сіті в море, бо вони були рибалками.

Та й каже їм: ідіть за Мною, і зроблю вас ловцями людей» (Мф. 4:18-19).

У Андреева читаємо: «В наші сіті трапляються ще й не такі потвори, а при їжі-то вони і є найсмачніші» (Андреев, 1990, т.2: 213).

А ось у Лесі Українки:

Отож! отож! Се й був той ятірець,
куди він людські душі, наче рибу,
ловив...(Українка, 2006).

Тільки в Євангелії від Йоана написано: «Сказав же так не тому, що піклувався про бідних, але тому, що був злодій: із скарбнички, яку тримав при собі, крав те, що туди вкидувано» (Йн. 12:6).

У Андреева в оповіданні дається тільки констатація цього факту: «Юда приховав кілька динаріїв, і це відкрилося завдяки Фомі, який бачив випадково, скільки було дано грошей. Можна було припустити, що це вже не в перший раз Юда здійснює крадіжку, і всі обурились» (Андреев, 1990, т.2: 227).

Лесья Українка загострює цю рису характеру Юди, причому її герой сам дає оцінку своїм діям:

Се правда, я глядів у них скарбони, –
бо я вважався більш «від сього світу»,
ніж тії чисті душі, — та зайняти
для себе я не смів нічого з неї,
бо зараз, мов тавро, поклали: «Злодій!» <...>
Хотів би знати я, що б ти зробив,
якби тобі текли крізь пальці гроші
і розтікалися по всіх усядах,
лишаючи тобі сухі долоні –
і так щодня! (Українка, 2006).

В Євангеліях від Матфея (Мф. 20:20-21) і Марка (Мк. 10:35-37) говориться про те, що учні Христа, Яків і Йоан, вважаючи, що Учитель «підє на царство, а не на хрест і смерть» (Толкование, 2020) почали висловлювати своє бажання сісти праворуч і ліворуч від Нього у Його славі.

В своєму оповіданні Андреев розлого розписує діалоги Юди з Йоаном і Петром, які мріють бути першими «біля Христа в його небесному царстві»: «І в той же самий день і з таким же питанням звернувся

до Юди Петро Симонов. Але, боячись, що гучний голос його буде почутий іншими, відвів Юду в найдальший кут, за будинок.

— Так як же ти думаєш? — тривожно питав він. — Ти розумний, тебе за розум сам вчитель хвалить, і ти скажеш правду.

— Звичайно, ти, — без коливання відповів Іскаріот; і Петро з обуренням вигукнув:

— Я йому говорив!

— Але, звичайно, і там він прагнутиме відняти у тебе перше місце.

— Звичайно!

— Але що він може зробити, коли місце вже буде зайнято тобою? Адже ти перший підеш туди з Ісусом? Ти не залишиш його одного? Хіба не тебе назвав він — камінь?

Петро поклав руку на плече Юди і гаряче сказав:

— Говорю тобі, Юда, ти найрозумніший з нас. <...> Але тільки і тобі, — Петро загрозово підняв руку, — не віддам я свого місця біля Ісуса, ні на землі, ні там! Чуєш!» (Андреев, 1990, т.2: 231).

Леся Українка, з одного боку, орієнтується на текст Нового Заповіту, а з іншого — викриває обмежений світогляд свого героя, який мріяв опинитися в «гурті... обранців, щасливих, радісних», яким «служують народи всього світу залюбки», і який не зрозумів вчення Учителя. Тому для нього

Не царство боже, ні — скоріше пекло
було у тім гурті! Яка там заздрість,
ти й здумати не можеш! Кожен важив
на перше місце побіля Мессії,
на перше, не інакше! І для того
терпів усю зневагу, все приймав (Українка, 2006).

Разом із тим Леся Українка тільки позначає ситуацію, яка вже була добре розписана до неї Андреевим, тобто можна сказати, що це і репліка поетеси в заочному діалозі з письменником Срібного століття про можливість створення неоміфу про Юду, і усвідомлена гра з його текстом.

У всіх Євангеліях можна прочитати, що «Юда ... Іскаріотський, один з дванадцятьох, пішов до первосвящеників, щоб видати його їм.

Вони, почувши це, зраділи й обіцяли дати йому гроші» (Мк. 14:10-11).

Відштовхуючись від скупих слів біблійного тексту, Андреев продовжує творити свій міф у великому за обсягом діалозі Юди з первосвящеником Анною: «З тією ж тихою радістю Анна байдуже вимовив:

— Якщо не хочеш, то йди. Ми знайдемо людину, яка продасть дешевше.

І, точно торговці старим платтям, які на брудній площі перекидають з рук на руки непридатне дрантя, кричать, присягаються і сваряться, вони вступили в гарячий і скажений торг. Упиваючись дивним захопленням, бігаючи, ..., кричачи, Юда по пальцях складав належну ціну тому, кого він продає.

— А то, що він добрий і зціляє хворих, це так вже нічого і не коштує, по-вашому? А? Ні, ви скажіть, як чесна людина! <...>

— А то, що він гарний і молодий, — як нарцис саронський, як лілія долини? А? Це нічого не коштує? Ви, мабуть, скажете, що він старий і нікуди не придатний, що Юда продає вам старого півня? А? <...>

— Тридцять срібників! Адже це одного обола не виходить за краплю крові! Половина обола не виходить за сльозу! Чверть обола за стогін! А крики! А судоми! А за те, щоб його серце зупинилося? А за те, щоб закрилися його очі? Це дарма? — волав Іскаріот, наступаючи на первосвященника...

— За все! За все! — задихався Анна» (Андреев, 1990, т.2: 236).

Безумовно, письменник наділяє свого героя свідомістю сучасної йому людини, яка живе на межі ХІХ — ХХ століть. Леся Українка не забуває, що її Юда — селянин, тому він розповідає про свою продаж Христа, звертаючись до порівнянь, йому звичних, буденних:

Так само продають їх, як і все,
як гуси, як худобу: поторгують
і вдарять по руках. Ти ж думав як?
А потім з рук у руки віддають їх
тому, хто купить. От і все. Не бачив? (Українка, 2006).

Звернемо увагу на те, що Леся Українка не проходить навіть повз таку деталь в тексті Андреева, якої, до речі, немає в Новому Заповіті, як зізнання Юди в тому, що він любить Христа.

Ось як розписує це Андреев: «Петро перелякано і радісно прошепотів:

— Я думаю, що він — син бога живого.

— Навіщо ж ти питаєш? Що може тобі сказати Юда, у якого батько козел!

— Але ти його любиш? Ти неначе нікого не любиш, Юда.

З тією ж дивною злістю Іскаріот кинув уривчасто і різко:

— Люблю» (Андреев, 1990, т.2: 217).

А ось репліка Лесиною Юди:

— А може ж, я таки його любив? (Українка, 2006).

Як і у Андреева, фінал твору Лесі Українки — відкритий.

Тому зраду Юди можна трактувати і за класиками. Нагадаю, що в пасхальному переказі М.Є. Салтикова-Щедріна «Христова ніч» (1886) вноситься вирок Юді як зраднику, якому немає прощення. У цьому випадку можна сказати, що прочанин стає рупором ідей Лесі Українки.

І як вчинок людини, яка образилась на весь світ, бо, як вважає Юда, його обдурили, тому він хоче хоч щось повернути з минулого, а турбота про землю це те, що героєм вмів і добре робив.

І, як здається, фінал має ще одне трактування. Юда залишається жити після зради тому, що йому за життя треба перетягнути свій хрест провини перед Ісусом Христом.

Як бачимо, Леся Українка, відштовхуючись від прози Андреева, кілька разів вступає в заочний діалог — поєдинок з письменником Срібного століття, з одного боку, нагадуючи читачам про відомі твори сучасної їм світової літератури, а з іншого — демонструючи, що прочитань однієї і тієї ж неоміфологічної або біблійної ситуації може бути значно більше, ніж одна. Разом з тим «орієнтованість ... неоміфологічних текстів» Лесі Українки «на традицію нічого спільного не має з питаннями про художницьку самобутність / несамобутність твору, його наслідуваності / оригінальності» (Мици, 1976).

REFERENCES

1. Andreev, L. (1990). *Sobranie sochinenij* [Collected Works]. (Vols. 1-6). Moscow: Fiction.
2. Kudriavtsev, M.H. (1997). *Drama idei v ukrainskii novitnii literaturi* [Drama of ideas in the latest Ukrainian literature]. Extended abstract of Doctor's thesis. Kyiv.
3. Mints Z.G., (1979). *O nekotorykh «neomifologicheskikh» tekstakh v tvorchestve russkikh simvolistov* [About some “neo-mythological” texts in the works of Russian Symbolists]. Retrieved from <http://www.ruthenia.ru/mints/papers/neomifologich.html>
4. Moskovkina, I.I. (2005). *Mezhdru «pro» i «contra»: koordinaty khudozhestvennogo mira Leonida Andreeva* [Between “pro” and “contra”: coordinates of Leonid Andreev's art world]. Kharkov: KhNU V.N. Karazin.
5. Nenadkevych, Ye. (2006). *Na poli krovi* [On the field of blood] *Entsyklopediia zhyttia i tvorchosti Lesi Ukrainky*. Retrieved from <https://www.l-ukrainka.name/uk/Studies/BloodField.html>

6. Tolkovaniya Svyashhennogo Pisaniya (2020) [Interpretations of Scripture] Retrieved from <http://bible.optina.ru/new:mk:10:35>

7. Ukrainka, Lesya (2006). *Dramatychni tvory [Dramatic works]* *Entsyklopediia zhyttia i tvorchosti Lesi Ukrainky*. Retrieved from <https://www.l-ukrainka.name/uk/Dramas.html>

Трегубов Д. Г.

Кандидат технічних наук, доцент,
Національний університет цивільного захисту України
cxxttregubov1970@nuczu.edu.ua
ORCID 0000-0003-1821-822X

Трегубова І. М.

Керівник гуртка-методист,
КЗ «Центр дитячої та юнацької творчості №1 ХМР»
tregubova0606@gmail.com
ORCID 0000-0002-0787-8882

Трегубова Ф. Д.

Студентка Харківської державної академії культури
flora2003tregubova@gmail.com
ORCID 0000-0003-2497-7396

АРХАЇЧНІ ВИТОКИ ДРАМАТУРГІЇ ЛЕСІ УКРАЇНКИ ЗА АНАЛІЗОМ ЗРОБЛЕНИХ НЕЮ ФОЛЬКЛОРНИХ ЗАПИСІВ

Драматургія серед усього обсягу творчості Лесі Українки посідає найбільш значне місце. Але на відміну від концепції «побутового театру», яка переважала на той час, ця робота більш схилилась до європейського мистецтва. Значною мірою драматургія Лесі Українки спиралась на біблейські сюжети з філософським переосмисленням власного життєвого досвіду. Але не меншою мірою основою реалізованих творчих ідей були українські фольклорні мотиви. Про це свідчить апогей літературної спадщини — драма «Лісова пісня». Не меншою мірою знайомство з фольклором вплинуло й на написання творів із історичним підґрунтям, наприклад, драма «Бояриня», де переосмислю-

ється тема Руїни. Драми створювалися на межі міфу, створюючи свій неповторний світ, який наповнено сперечанням між різними сферами думок при вирішенні певної проблеми.

Рушійним моментом у творчості Лесі Українки можна назвати туту за рідною землею, бо письменниця значну частину свого життя провела за кордоном. І саме такими ж мотивами наповнений і український фольклор, що відбиває усі історичні складнощі формування нашої держави. Звідси у творчості Лесі Українки пошуки свободи та джерел національної ідентичності. Саме це стало вирішальним на звертанні письменниці до драми, як шляху літературної творчості. Дитячий вибір псевдоніму «Українка» вказує на свідому самоідентифікацію та окреслює напрямок творчих пошуків. Навіть у духовних пошуках Лукаша та Мавки з «Лісової пісні» можна побачити протиставлення вибору між Московщиною та Україною, між свідомістю завойовника та свідомістю людини, що мешкає у природі та поєднана з нею.

Знайомство з фольклором Лесі пов'язане з постаттю її дядька — Михайла Драгоманова (Антонович & Драгоманов, 1874), який публікувався під псевдонімом «Українець». Причому, сама згадка про Україну та українську самоідентифікацію за часів царизму була формою активного протесту.

Сюжет останнього драматичного задуму Лесі Українки містить звернення: «Геліусе! Рятуй наші скарби!», в чому проглядаються дохристиянські слов'янські мотиви як звертання до найвищого божества — сонця. Символічний захід сонця, який для слов'ян має сакральне наповнення, згадується й у «Боярині».

Розглянемо архаїчні витoki драматургії Лесі Українки за аналізом зроблених нею фольклорних записів, які робилися переважно у містах та селах Волинської губернії, а також у м. Гадяч Полтавської та у Верховинському районі. Так, у драмі «Бояриня» сюжет поглинання української сім'ї Московщиною за настроєм схожий на народну пісню «Побратався сокіл з сизокрилим орлом» (Trehubov & Trehubova, 2021). Якщо звертатися до дохристиянських мотивів в українському фольклорі, то на перше місце виходять ритуали, які присвячено сонячному циклу, та відповідна пісенна, літературна та міфологічна спадщина.

Серед фольклорних добірок Лесі Українки можна виділити драматичні сюжети хороводів, які формувалися як язичницький гімн сонцю. Хоровод вважають драматичним витвором, відповідним тексту пісні. Це мистецтво виникло та формувалося протягом тисячоліть внас-

лідок розмежування певних обрядів та ігор, що виникли як язичницькі звичаї. Основним рисунком хороводу є крокування по колу як зображення «світила» задля прославлення божества, яке дає світ та тепло для врожаю. Хороводи водили навесні, коли сонце молоде; влітку — доросле, восени — дідування сонця (на зимове рівнодення вважали, що сонце вмирало, тому святкових хороводів не робили). Імовірно, що спочатку хороводи створювали біля священного вогню, дерева, яке палає, та ін. у вигляді обряду єднання сили, де всі природнім шляхом збиралися в коло, а потім ці обряди були перенесені й на інші ритуальні дії. Важливою подією було вшанування сонця, але хтось повинен був виконати його роль. Біля цієї особи водили театралізований хоровод із вигуками до певного божества, щоб він звернув увагу на прохання-молитву.

Серед записів Лесі Українки можна виділити варіанти сюжетів деяких відомих хороводів (Леся Українка, 2021): «Кривий танець», «Воротар», «Подольночка». «Подольночка» є одним із найвідоміших танців у пісенному супроводі, який за пісенною складовою відносять до веснянок-гаївок: «Десь тут була подольночка, / десь тут була молоденька, / тут вона впала, / до землі припала. / — Устань, устань, подольночко, / умий личко так, / як шкляночку, / біжи до Дунаю, / візьми ту, що скраю!». В інших варіантах «Подольночки» до головного персонажа звернений також наказ: «Заграй свої скоки», а також уточнення «вмий личко біленьке». Центральна фігура хороводу інсценує дії, що промовляються, інші дівчата створюють навкруги коло, яке обертається за рухом сонця. Вважають, що такі дії символізують пробудження рослин, які «заснули» восени.

Центральний персонаж потім обирає іншу дівчину з кола і ритуал повторюється, доки усі дівчата не побувають у ролі центрального персонажа, який пробуджують. У необхідності когось обирати бачать репетицію шлюбного вибору. Але питання викликає те, що обирати потрібно дівчині, а до того ж — іншу дівчину. Пояснення терміну «подольночка» проведенням обряду на поділлі біля річки (Мартиненко, 2013) є неповним, оскільки протягом короткого сюжету головний персонаж перетворюється у різні образи.

Незрозумілість необхідності пошуку дівчини частково зникає, якщо згадати, що в деяких варіантах веснянки йдеться про подольничка, Івана-Білодана, Білоданчика, Зайчика та ін.) (Єрмоленко, 2007). У деяких варіантах після звернення до Білоданчика говорять: «Розчеши собі русу косу», що спростовує можливість чоловічої ролі.

У фольклорних записах Лесі Українки зустрічаються пісні, які мають сюжети, схожі на наведений (падіння головного персонажа, необхідність вибору). Наприклад (Лєся Українка, 2021): «Шла Мар'юся в поле, знайшла синє море, / Споткнулась і впала, думала, що встала. / А де вона впала, там церковка стала. / Де голова впала, там одправа стала. / Де косойки впали, там зоройки стали, / Де ручечки впали, там свічечки стали, / А де впали ноги, там стали пороги. / Усі люди знають, що Мар'ї немає: / Вода зашуміла, Мар'юсю покрила». У цьому багатому сюжеті можна побачити алегорію пробудження світу навесні, опис пловіддя; образ Мар'юсі можна співвіднести з Мареною.

Водіння кози (свято Меланки, коли Коляда народжує Божища-Сонце) також має певні перетини з означеним сюжетом (Лєся Українка, 2021): «Го-го-го, коза, / го-го, сірая, / го-го, білая / Ой розходися... / Де коза ходить, / там жито родить, / ...Коза впала, / нежива стала, / а міхонша / бере дудочку, .../ коза ожила, / та й пішла коза / та стрибаючи, / ...своїх діточок / та шукаючи». Тобто «білий» головний персонаж (як Білоданчик) має відношення до врожаю, спочатку стрибав (розходився), далі «заснув», потім його «розбудили» і він когось шукає (обирає). Вмивання личка згадується й в іншій пісні (Лєся Українка, 2021): «Чорнушко, душко, / вставай раненько, / вмивай личенько, — / хтять тебе люди взяти, / а я рада віддати» (звертаємо увагу, що «мелан» має переклад «чорний»).

До означеного сюжету близький хоровод «Зайчик» (Лєся Українка, 2021): «— Заїньку, та за головоньку! А нікуди заїньку та ні вискочити,.../ — Заїньку, обернися, / яка тобі любя-мила, обіймися!» («білий» головний персонаж спочатку стрибав, але не міг вискочити, потім йому пропонується обрати ту, яка любя).

Тобто хороводи сюжету «Подоляночка» можна розцінювати, як прохання до сонця підійматись крізь весняне половіддя, щоб будити природу (Трегубов & Трегубова, 2021). Якщо коло хороводу є образом сонця та своїм рухом зображує рух сонця по небосхилу, то дівчина у центрі є символом пробудження родючого начала-зерна, якому хоровод передає енергію сонця. Тоді головним мотивом цього танцю є чаклування на врожай. За втрати ритуалом свого значення, він зберігся у «дитячій культурі» як танець-гра.

Стосовно образу головного персонажа звертає на себе увагу характеристика: «білий», який стрибає, та «умий личко». Це схоже на віддзеркалення сонця у весняному половідді. Відповідно «сонячний зайчик» за походженням це віддзеркалення саме від води, що підтверджує зга-

дування Дунаю. Тоді хоровод присвячено пробудженню весняного сонця (Ярило), його шлюбу з водою (Дана) та народженню їхньої дитини-віддзеркалення в образі Подоляночки, Білоданчика або Зайчика.

Український фольклор весняного та весільного циклів має багато сюжетів, що описують «мандрування» хлопця або дівчини (Леся Українка, 2021): «А вже весна... / ...молодому козаченьку / мандрівочка пахне. / Як поїхав козаченько / через чисте поле, / за ним його дівчинька...». Часто ці сюжети мають драматичний характер (з горінням або потопленням головного персонажа — частіше дівчина, іноді хлопець), тому їх відносять до баладних. Варіант «Балади про Хайку» є й у записах Лесі Українки: «А у тій коршомці Хайка шинкувала... / А у тій коршомці солдати стояли, / молодую Хайку собі намовляли. / — ... ой поїдь-но з нами, / ліпше тобі з нами, ... / Як приїхав солдат на трьох на підводах, — / на одну підводу скрині та перини, / на другу підводу срібло та злото, / на третю підводу сама Хайка всіла. / Ой повезли Хайку горами, ярами / та й привезли Хайку над Дунай глибокий. / — Хоч, Хайко, топися, хоч назад вернися! / — Назад не вернуся, мамуні боюся. / Нехай мої коси тихий Дунай носить...».

Із варіантів сюжету «звідництво дівчини» більш відомим є «Їхали козаки» («від Дону додому», тобто теж у напрямку Дунаю), за яким шинкарку також підмовили на «мандрування», але закінчилося це прив'язуванням до сосни та спалюванням. Схожий сюжет, але з головним персонажем-хлопцем (зустрічається рідко: декілька зразків на декілька сотень пісень про звідництво дівчини), є й у фольклорній добірці записів Лесі Українки (Леся Українка, 2021): «Ой росла я, росла, як у бору сосна, / ой оддала мене мати та й за недоростка... / — Ой запрягай, недоростку, коня вороного, / поїдемо у гостину до батенька мого. / Ой їхали поле, їхали другеє, на третьому полі стали спочивати... / Прив'язала недоростка при високій сосні, / сама сіла поїхала до татойка в гості».

Існує пісня, у якій так само, як і в «Баладі про Хайку» вмовляють головного персонажа змінити місце проживання спокушанням на краще життя (Леся Українка, 2021): «Козуню-любуню, / пристань до мене, / нічого не будеш / робити в мене: / у мене водиця / віконцем тече, / у мене горобчик / хліба напече, / у мене лисиці / спечуть паляниці, / у мене ведмідь / ізварить обід».

Дунай та коси згадуються в іншій пісні (Леся Українка, 2021): «Ой тихо, тихо Дунай водойку несе, / а ще тихіше Ганнуса косу чеше. / Ой чеше, чеше, тихий Дунай несе...». Розчесані коси схожі на течію

річки, тоді дівчина, яка чеше косу, може бути втіленням богині весни Лелі, яку ототожнюють із богинею води Даною. Занурення у Дунай — це рух сонця до свого заходу. Рух людей у тому ж напрямку буде гальмувати захід сонця. Захід сонця супроводжується виникненням відзеркалення у воді, як й у випадку нашого тлумачення сюжету «Подолляночка». Уважали також, що сонце рухається дугою по небосхилу, оскільки там є невидимий місток. Із берега віддзеркалення сонця можна було побачити на світанку або під час заходу сонця, а вдень — віддзеркалення можна побачити з містка, тому він займає важливе місце у фольклорі: «Помощу кладочку / Вербову, вербову, ... / А ти, Марійко, / Зостанься, зостанься! / Та з своїм Іванком / Звінчайся, звінчайся!» (міфологічний шлюб сонця та води). Тоді занурення у Дунай означає ритуальну смерть при переході дівчини до заміжнього стану.

Можна виділити «формули» у сюжеті «звідництво»:

1) Формула «три» у слов'янській традиції — сакральне число: три напої, три гостя, три шляхи є символом безперервності часу, єдності трьох світів (земля, вода, небо), трьох частин життя.

2) Формула «напої» зустрічається у колядках та піснях: «Ой воли мої недужії... шинкарка молода... повір меду... вина... горілки» (Колесса, 2009). За міфом до шинкарки Хмари, яка тримала три напої (горілку, мед, вино), прийшли три волошини та запропонували мандрування, а на третьому полі — відпочити та й постелити ліжко, дівчина відмовилася, тоді волошини прив'язали шинкарку до сосни та підпалили. Хмару ототожнюють із білою дівчиною, яка носить воду у решеті та напуває землю водою (Нечуй-Левицький).

3) Формула «три гостя» згадується у колядках: пан із братами поїхали шукати «...в чистее поле... / куну в дереві / Дівку вь теремі» (Антонович & Драгоманов, 1874), в чому бачать визволення «красної панни»-сонця після зими. У весільному обряді два свати (старости) разом із молодим — якраз три особи.

4) Формула «мандрування» (у три етапи) зустрічається у колядках: «наш панок... в поле виїжджав... у три землі: Волоськую, ...Німецькую, ...Турецькую» (Антонович & Драгоманов, 1874). Термін «мандрування» означає й передшлюбні дії: «...молодому козаченьку / мандрівочка пахне...». За «Баладою про Хайку» ідуть від дівчини з трьома возами, що виглядає як придане (Леся Українка, 2021). Пересування у три етапи свідчить про дальню дорогу молодій у чужий світ без можливості повернення.

5) Формула «дії з косою». Весільна пісня «Ой сосонка літом і зимою зелена» описує дії нареченої: «...була в п'ятницю весела, / в суботу

русую косу чесала, / в неділю ішла до шлюбу...». (Єфремова, 2006). Косу за архаїчними традиціями весілля відсікали та спалювали: «— Доню, де кісонька? / —...в огні згоріла», «все дівки да в косах ... / А на мою да копоть впала» (Несен, 2008). При горінні сосни «від гори до низу» коса, якою прив'язали, в уяві перегоряє.

6) Формула «сосна, що палає» може бути образом зустрічі сходу Сонця. Раніше дівчата на Великдень зустрічали схід сонця під яблунею (Воропай, 1958), веснянки-гаївки виконували на лузі біля води. Образ «горіння» дерева набуває алегоричних рис: «Горіла сосна... / Під нев дівчина ... косу чесала...». Це символізує зміну стану дівчини на стан жінки та є частиною шлюбного ритуалу: «Ой коси ви мої,... / Більше служить не будете... / Горіла сосна... / Сподобавсь хлопець... / Тепер вже він мій чоловік» (Пашник, 2021). Вогонь є символом чоловічої енергії, вода — жіночої. Під час сходу сонця сосна наче палає, немовби на землю зійшов небесний вогонь як чоловіче начало. Вогонь охоплює верхівку сосни, опускається вниз та торкається коси дівчини. Тоді ритуал стояння під сосною, що горить, є обрядом ініціації дівчини чоловічою енергією сонячного вогню перед шлюбом.

7) Формула «потоплення дівчини». Дон та Дунай — річки, які відокремлювали землі наших предків від іншого світу, межа народження та смерті сонця. Словом «дунай» позначали весняне половіддя (Трегубов & Трегубова, 2020). Тоді купання у «дунаї» означає ритуальну смерть при переході дівчини до дорослого стану і є символічним як ритуальне освячення. Щедрівки та купальські пісні згадують «дунай». Так, «Касуня», потопавши в Дунаї, подала руку лише тому, хто їй подобався: «Плила Касуня бистров рікою, / ...В Дунаю, море» (Воропай, 1958) — збігається з сюжетом балади «Дунаю, чому смутен течеш». У купальських піснях «Ой на річці на Дунаї / Там липонька потапає, / ...дубочка прикликає» (Колесса, 2009). Купанням у «дунаї» могли називати віддзеркалення Сонця у половідді — поєднання вогню та води, чоловічого й жіночого начал. Вийти заміж описують як втопути у «Дунаї»: «...— Ой, воліла б я, / Я в той Дунай тонути...»

8) Формула «обіцянки кращого життя» та швидка згода шинкарки з одного боку — це ритуальна «нечесність», з іншого — обіцянки є тим, на що шинкарка повинна дати згоду (немає потреби працювати). Цю бесіду можна класифікувати як викуп нареченої.

9) Формула «бесіда дівчини» біля сосни, що палає: «Хто в полі ночує, нехай той рятує...» (Гордійчук, 1963). Близькі слова є у весільній веснянці «Подам голосочок / Нехай той почує / Хто в полі ночує. / А вже

весна... козакові / Мандрівочка пахне» (Єфремова, 2016), тобто дівчина навесні зустрічає світанок та промовляє побажання. Бесіда дівчини у Дунаї має спільні риси з бесідою біля сосни: «хто мене доплине, того я буду», «— Назад не вернуса, мамуні боюся. / Нехай мої коси тихий Дунай носить...» (Леся Українка), що виглядає як покірність долі. Спільними рисами у «бесіді дівчини» є благання про порятунок, виведення моралі, пропонування певних умов, запитання про нещасливу долю.

10) Формула «дівчина-Гая»-«шинкарка». Ім'я «Гая» типове для позначення дівчини у піснях. У варіантах сюжету зустрічаються інші імена: Гая, Ганзя, Ганнуса, Кася, Рейзя, Хайка, Катерина, Марійка й ін. Ф. Колесса пов'язує це ім'я зі староіндійською богинею весни Васана (Гуля). Схоже ім'я є у гаївці (варіант сюжету «Подольночка»): «Гела — Гелочка... / Я ходжу ж по Дунаю...» (Антонович & Драгоманов, 1874). Образ «Галі» можна вважати узагальненим образом дівчини-весни, споріднений образу богині Лелі — весни, молодості та любові. Рід занять «шинкарка» пояснює можливість вільного знайомства із чоловіком, що використовує пісенну творчість. Але звичайна шинкарка б не пила з постояльцями та не погодилась б на підмовляння, оскільки вже усе у світі бачила. Тому «шинкарка» — це не робота з пригощання напоями (медом, вином, пивом), а стан молодіці, згодної дарувати кохання, радість та мудрість.

11) Формула «козак» для слухача минулих часів позначала «чоловіка» взагалі (Єфремова, 2016). Існує більше ніж 30 варіантів назви «чоловіка», із яких термін «волох» відсилає події до I–V ст., що відкидає первинність інших назв. За сенсом весільного сюжету більше підходить термін «незнайомці». Весільна пісня «Та ой по горі василечки сходять» сповідає, що «наїхали од Василька люди» (нареченого), які для нареченої відігравали роль «незнайомців», та пропонують: «Поїхали, Марійко, із нами» (Гордійчук, 1963).

Таким чином, на становлення драматичного таланту Лесі Українки вплинуло глибоке знайомство з українським фольклором. І хоча безпосередньо розглянуті сюжети у своїй творчості вона не використовувала, але в драмах простежується настрій українських народних пісень.

ЛІТЕРАТУРА

1. Trehubov, D. & Trehubova, I. (2021). Self-identification of the Ukrainians through pining for their native land (on the material of folk art). *Astraea*, 2(1), 96-114. doi: 10.34142/astraea.2021.2.1.06.

2. Антонович, В. & Драгоманов, М. (1874). *Исторические песни малорусского народа с объяснениями*. Т.1. Киев: Фрид.
3. Гордійчук, М. (1963). *Українське народне багатоголосся*. Київ: Мистецтво.
4. Єрмоленко, С. Я. (2007). *Мова і українознавчий світогляд*. Київ : НДІУ.
5. Єфремова, Л. О. (2006). *Насліви українських весільних пісень*. К.: Н. думка.
6. Єфремова, Л. О. (2016). *Народні пісні Полтавищини*. Київ: Логос.
7. Колесса, Ф. (2009). Огляд українсько-руської народної поезії. *Вісник Львівського Університету. Серія філологічна*, 47, 166–272.
8. Леся Українка. (2021, вересень). *Енциклопедія життя і творчості*. Взято з <https://www.l-ukrainka.name/uk/Folklore/AlphaIndex.html>.
9. Мартиненко, О. В. (2013). *Хороводи*. Бердянськ: БДПУ.
10. Несен, І. (2008). Весільний ритуал середнього Полісся. *Вісник Львівського Університету. Серія історична*, 43, 261–319.
11. Нечуй-Левицький, І. (2009). *Світогляд українського народу. Ескіз української міфології*. Київ: Обереги.
12. Пашник, С. Д. (2021). *Пісенник*. Запоріжжя: РПК.
13. Трегубов, Д. Г. & Трегубова, І. М. (2020). Сюжетний аналіз народних пісень із загальною формулою «зводителів дівчини». *Культура України*. 69.
14. Трегубов, Д. Г. & Трегубова, Ф. Д. (2021). Зв'язок хореографічного і вербального начал у народних традиційних ритуалах (на прикладі хороводу «Подоланочка»). *Духовна культура України перед викликами часу*. С.89-92.

Тимченко А. О.

Кандидат філологічних наук, доцент,
доцент кафедри театрознавства
ХНУМ імені І. П. Котляревського
antoninatymchenko@gmail.com
ORCID 0000-0003-2726-8181

ТЕМА ПІВНОЧІ У ТВОРАХ ЛЕСІ УКРАЇНКИ

На сьогодні здійснено вже багато досліджень спадщини Лесі Українки. Численні видання творів, бібліографічні зведення, студії монографічного характеру, статті, присвячені розгляду життя і творчості видатної письменниці, частково заповнюють пробіли в розмитому культурному портреті мисткині (праці В. Агеєвої, Н. Зборовської, О. Забужко та ін.). Проте сучасна наука має не лише розставити крапки над «і» в осягненні постаті Лесі Українки, а й віднайти, проаналізувати кожен її твір, прочитати корпус написаного нею як текст із багатьма підтекстами, таємницями й несподіванками.

Літературознавці неодноразово зауважували наявність у художньому світі авторки екзотичних локусів (приміром, Італії, Шотландії, Північної Америки, давніх Єгипту й Греції тощо). Одним із таких є локус півночі як місця іманентно чужого для українця — і психологічно (протиставлення «тепло-холод», «близький-далекий», «день-ніч»), і в соціально-історичному плані (північ як місце заслання інтелігенції, точка неповернення, ворожа пустка, котра забирала сили, здоров'я, позбавляла життя). Частково мотиви, пов'язані із цим топомом, а також хронотопом далекої ворожої ночі, розглядали дослідники М. Вишняк (Вишняк, 2011), М. Жарких (Жарких), С. Кирилюк (Кирилюк, 2016), проте нам здається продуктивним аналіз спільних за темою «північних» творів Лесі Українки з погляду реалізації в них мотиву загадки, а також загадковості як формо- й змістотворчого чинника.

У цій статті розглянемо два твори — поему «Одно слово» та фантазію «Полярна ніч», інтертекстуальні зв'язки між ними й поетику загадки.

Лесі Українці належать успішні спроби не лише зробити північ об'єктом зображення у творах, а й заговорити від імені мешканців цього далекого краю.

Поема «Одно слово» вперше надрукована у «Вільній Україні» (СПб., 1906) з авторським підзаголовком «Оповідання старого якута». Літера-

турознавці твердять, що після появи відгуку А. Кримського, де йшлося про наявність у якутській мові слова «воля», авторка змінила підзаголовок на «Оповідання тубільця з півночі». У поемі постає образ політичного в'язня, прообразом котрого, як припускають, міг бути П. Грабовський.

У поезії «Полярна ніч» (авторський підзаголовок «Фантазія») (поза збірками), на думку дослідників, ідеться про те, як «Гурт людей, імовірно, засланців, серед цілковитої темряви розмовляє про світло. ... Темна ніч — це образ політичної реакції, яка наступила після революційних битв» (Жарких). Проте недаремно М. Жарких говорить про необхідність застосовувати під час вивчення творів Лесі Українки «методу подвійного дна», «внаслідок якого твір можна читати в двох площинах» (Жарких). Дійсно, «північні» тексти сповнені загадок, які потребують розшифрування, чим і зумовлена актуальність нашої розвідки.

Симптоматично, що обидва аналізовані твори становлять білий вірш, написаний п'ятистопним ямбом із парокситонною клаузулою. Такий віршовий розмір не унікальний: він звучить у Лесі Українки у творах «Самсон», «ТРИПТИХ», «Саул», «Одержима», «Вавилонський полон», «На руїнах» тощо.

Речитативна манера в «Одному слові» (Леся Українка, 2008: 169-171) відтворює розповідь старого тубільця, неосвіченого й «темного», наївного та співчутливого. Він згадує про появу в їхньому краї трьох «чужих», із котрих лише один певний час мешкав серед корінного населення краю, дивуючи місцевих своїм розумом, проникливістю й загадковістю, адже

Він знав, куди і звідки річка йде,
І хто від чого хворий, хто умре.
Хто видужає. Він багато знав,
Дурний того не знає.

Загадка звучить від початку поеми — «Було їх тута три, чужих людей; / тепер нема». Початок — аналог до фольклорного «жили собі», потрійність, антитеза «було-нема» одразу ж уведуть читача в казковий контекст.

Сама поява «чужих» у північному краї є подією екстраординарною, недаремно мешканці поселення ходять подивитися на чоловіка, як на «прибульця». Відмінності ж його характеру й розуму взагалі здаються річчю дивною, а то й страшною. Невідоме, загадкове вабить і лякає тубільців.

Інверсія, до якої вдається Леся Українка, покликана імітувати оповідну манеру викладу, а з другого боку, може сприйматися як прийом загадки — недомовлене в одному рядку ніби щоразу лишає питання, дозволяє читачеві домислити можливий варіант розвитку подій. Схожий ефект досягається тоді, коли речення завершується в середині рядка:

Ще поки був здоровий, не така
Була та борода, а як заслаб,
То виросла така, що аж по пояс,
Так наче в казці... В нас таких немає.

Завдання читачеві розшифрувати, яке ж «одно слово» має на увазі «чужий», також схоже на дитячу загадку — хоча ми розуміємо, що йдеться про «волю», саме слово так жодного разу й не вимовляють протягом усієї поеми: існує така гра — не називати ключове поняття, а в множинних варіантах, за допомогою навідних питань та асоціацій з'ясувати його.

Поетику загадки витворюють і риторичні запитання тубільця «Але ж дурний хіба на книжці знає?», «Він довго був слабкий, — казав, від того, / що сторона йому чужа. Хто знає?», «А теє слово раз мені казав / «чужий» по-своєму, та я його забув, / чуже воно, та й що ним називати?», «І що воно й до чого теє слово?» та питання «чужого», котрі так і лишаються без відповіді: «Куди я тут піду? / І що я тут зроблю у вашій пущі?».

Як у тонкого майстра образу та смислу в Лесі Українки говорять не лише слова, а й окремі звуки, фоніка поеми дає додатковий ключ до розуміння твору. Факти біографії мисткині, а також спогади сучасників засвідчують високу музичну обдарованість Лесі Українки: «відзначалася зроду надзвичайною музичальністю і зростала серед співолюбивого середовища» (Колесса, 1946: 59). Тож свідомо чи несвідомо вибудований «промовистий» звукопис поезії здатен привідкрити смислові таємниці.

Слід зауважити, що ХХ — п. ХХІ ст. відзначаються активним дослідженням звукових особливостей мови взагалі й мови літературних творів зокрема — із позицій лінгвістики (Л. Булаховський, І. Білодід, Д. Баранник та ін.), літературознавства (Б. Томашевський, О. Брік, Р. Якобсон, О. Артюшков, В. Брюсов, Б. Гончаров, Ю. Лотман, С. Воронін, серед українських науковців І. Качуровський, Б. Якубський, В. Ковальов, М. Кабиш та ін.), психолінгвістики (психометричний метод А. Журавльова), комп'ютерних наук (створення ПК-програми для дослідження фоносемантики (Макаров, 2018)). Говорять

про колективну інтуїцію, колективне відчуття — сумарне сприйняття вибіркою людей якості тих чи тих звуків, тих чи тих слів. «Явище синестезії робить принципово можливим явище звукосімволізму як на індивідуальному, так і, можливо, на соціальному рівні — ступінь універсальності синестезії як для носіїв одної конкретної мови, так і більш широко (для людей узагалі) не доведена, але послідовно вивчається останні кілька десятиліть у рамках психолінгвістики» (Макаров, 2018: 13). Пошук зв'язку між значенням слова та його звучанням призводить до постановки фоносимволізму. З'являються терміни «фоніка», «фоносемантика», «звукова образність». «Метою фоносемантики є вивчення звукозображальної системи мови на емпіричному й теоретичному рівнях та встановлення зв'язків між звуковою формою слів та ознаками об'єкта-денотата, що лежать у їхній основі» (Макаров, 2018: 9-10). Предметом досліджень науковців стають ономагопея, звукосімволізм; засобами звукової організації твору називають повтори: алітерацію, асонанс, анафору, епіфору.

На початку поеми Лесі Українки «Одно слово», де оповідач веде мову про появу «чужих» у поселенні, превалюють закриті звуки високого підняття «и», «і» («тільки що приїхав, був слабкий, / такий, як дівчина», «тільки сніг і лід» тощо). Та й саме слово «чужий» — вузьке й «холодне». Коли ж читаємо опис життя «чужого» та його характеристики, усе частіше постає круглий, «гармонійний» «о»: «А третій зоставався ще довго тут... / Я ходив до нього ... / навчився / і цього слова й інших слів багато», «щось багато / по-своєму балакав» та ін. Відтак підсвідомо читач чує звучання ключового слова «воля». Тубілець прямо каже, що слово «чуже» («чуже воно, та й що ним називати?»). І тут прочитуємо геніальну гру Лесі Українки, яка ніби підкреслює: «воля» як поняття чужа не лише якутам, а й — як категорія — чужа засланцю, адже її немає ніде: ані в Україні, ані в північній пущі. Маючи примарну свободу («Хто ж не дає ходити і робити?»), чоловік помирає від обмеження волі, від екзистенційної неможливості досягти її ані вдома, ані в ув'язненні.

Не менш цікавою в контексті постановки мотивів волі й таємниці є фантазія «Полярна ніч» (Леся Українка, 1923). Попри те, що дослідники вбачають у ній відтворення розмови засланців на півночі про природу світла (цей висновок і є, на думку М. Жарких, привідкриттям «другого дна твору»), ми зауважуємо наявність «дна» третього, що перебуває у філософській, екзистенційній площині.

Мотив ночі як протиставлення дню, оновленню, відродженню нерідко звучить у Лесі Українки. За словами В. Агєєвої, «Світова ніч —

той безпросвітний хаос, який у Лесі Українки (“Fiat pox!”) ще подеколи пронизують крики відчаю і протесту, та безкінечна полярна ніч, яка й не обіцяє сонця похованим на самому дні темряви людям» (цит. за вид. (Кирилюк, 2016: 274)). Приміром, у творі «Упоєні на бенкетах кривавих...», як зауважує С. Кирилюк, «авторка звертається до ситуації “ночі” народів — “невільники-народи спали довго в спільній віковій своїй темниці” й уже не здатні впізнати момент виходу з “ночі”. Тут, замість голосу, маємо хрип, замість відповіді — “сміх із беззубої чорної пащі”» (Кирилюк, 2016: 275).

Поезія «Полярна ніч», як і поема «Одно слово», написана від першої особи (щоправда, у фантазії прочитуємо форму множини — «ми»); у початкових рядках ідеться про неназвану спільноту людей, котрі сидять «при згаслому багатті» в хаті, надворі лютує завірюха, і їх усе більше охоплює темрява. Протиставлення «світло-темрява», синтаксичне нагнітання за допомогою полісиндетону (багатосполучниковість «ні») передають атмосферу суму та зневіри: «Той бенкет / немов останній був на сьому світі», «буде чорно, як у гробі». Уводячи репліки персонажів — діалогічність надає твору драматургічності, — авторка свідомо підтримує ефект таємничості: «хтось мовив», «перший відказав», «всі загукали». Але, щойно звучить теза про можливість настання дня, повернення світла, одразу ж і фігури героїв у тексті постають чіткіше — Леся Українка називає їх: хлопець, дід, жінка, дитина (кілька персонажів і надалі означені як «всі»). Люди з властивим їм бажанням вірити в краще, потягом до надій, нехай і примарних, крайнощів, легко стають на бік хлопчини-зухвальця, котрий урешті сприймається як пророк. Граючи на контрасті — «як довга ніч, то й день же буде довгий», — юнак самою своєю впевненістю ніби перемагає темряву. Решта його оточення пригадують факти на підтвердження цієї перемоги. Тут у побудові поетичної фрази прочитуємо схожість із поемою «Одно слово». Порівняймо:

Хто мовив: «Правда, правда!»,
а хто почав прогадувати вголос,
чи вже давно ся ніч нас обгорнула,
один казав: «Два тижні!», другий: «Місяць!»,
ще інший: «Де! давніше!» — «Ні, недавно!»...
(«Полярна ніч»);

Тут хто сказав: «Робити», хто — «ходити»,
а хто — «не знаю»...

(«Одно слово»).

Тож нанизування думок, коли істина так і лишається неназваною, вочевидь, слугує в обох творах прийомом конструювання загадкового підтексту.

Протиставлення «молодість/старість», традиційно асоційоване в культурі з антитезою «ранок-вечір», чітко прочитується у творі: буркотливий, скептичний старий та захоплений юнак і безпосередня дитина, яка вже ніби бачить день.

Проте Леся Українка відходить від звичних антонімів «темрява-світло», удаючись до складніших градацій: *найтемніша ніч* як розпач і передчекання, раптом після теперішньої темряви настане ще глибша. І в той же час звучить теза *«Перед світом буває найтемніше, / а темряви, як ся, ще не було»*.

Сприймаючи епоху змін, армагедонність, із якою людська психіка завжди пов'язує зміну століть, карколомні обставини, у котрі — ніби в'язень на північ — закинута тогочасна людина, відхід старого та звичного громадянства, небажання відпускати стале, перевірене, звичне, дороге — й розгубленість перед новим, швидкоплинним, часто жорстоким і безоглядним, — усе це підтекстово прочитується у творах модерністів, зокрема й Лесі Українки. Фантазія «Полярна ніч» через фантазмагоричну картину зустрічі в одному локусі старця, хлопчини, жінки, дитини, їхня розмова про темряву й світло, день і ніч, мотиви бенкету, розлитого вина («той бенкет / немов останній був на сьому світі») переводить читача в біблійний контекст кінцесвіття або Тайної вечері чи на рівень екзистенційного пошуку сенсу людського існування, можливості чи неможливості досягти радості, прокинутися до нового життя.

Вочевидь, у поетичній творчості Лесі Українки є ще багато нерозкритих загадок, віднайдення ключа до котрих дасть змогу відчитати приховані смисли модерної культури межі XIX і XX століть.

ЛІТЕРАТУРА

1. Агеєва, В. (2007). *Поетичний візіонеризм Лесі Українки* // Наукові записки. Т. 72, Філологічні науки / Національний університет «Киево-Могилянська академія». (с. 3-11).

2. Вишняк, М. (2011). *Жанрова специфіка кримської лірики Лесі Українки* // Учені записки Таврійського національного університету ім. В. І. Вернадського. Серія «Філологія. Соціальні комунікації». Т. 24 (63). № 1. Ч.2. (с. 178-190). URL: <http://sn-philol.cfuv.ru/wp-content/uploads/2017/01/028.pdf> (дата звернення: 19.04.2021).

3. Жарких, М. *Метод подвійного дна у творчості Лесі Українки* / URL: <https://www.l-ukrainka.name/uk/Studies/DoubleBottom.html> (дата звернення: 19.04.2021).

4. Забужко, О. (2018). *Notre Dame d'Ukraine: Українка в конфлікті міфологій*. Київ : Комора.

5. Зборовська, Н. (2002). *Моя Леся Українка : есей*. Тернопіль : Джура.

6. Кирилюк, С. (2016). «Ніч» літератури й література «ночі»: людина в пошуках ідентичності (на матеріалі творчості Лесі Українки) // Волинь філологічна: текст і контекст. Універсум Лесі Українки : Зб. наук. праць. — Вип. 22. Луцьк. (с. 273-287).

7. Колесса, Ф. (1946). *Леся Українка і український музичний фольклор* // Леся Українка: До 75-річчя з дня народження : збірник / Львівський державний університет імені Івана Франка ; Відп. ред. Р.М. Волков ; Авт. статей: М. Возняк; Вступ. ст., підгот. тексту Ф.М. Колесса. Львів: Видання Львівського державного університету. (с. 59-74).

8. Лотоцька, С. *Муза у творчості Лесі Українки*. URL: <http://studentam.net.ua/content/view/8284/97/> (дата звернення: 19.04.2021).

9. Макаров, А. (2018). *Использование программных методов для статистического обоснования фоносемантических гипотез* : вып. кваліф. работа : 45.04.02. СПб : Санкт-Петербургский государственный университет.

10. Українка, Леся. (1923). *Полярна ніч (фантазія)* // Червоний шлях. 1923. № 2. (с. 3-5).

11. Українка, Леся. (2008). *Усі твори в одному тому*. Київ. : Перун.

Пузиренко Я. В.

Кандидат філологічних наук, доцент,
доцент кафедри культурології,
керівник художньої студії «Голосіївська палітра»,
Національний університет біоресурсів
і природокористування України,
puzyrenko@nubip.edu.ua
ORCID ID 0000-0001-5177-4215

ТВОРЧИСТЬ ЛЕСІ УКРАЇНКИ ОЧИМА СТУДЕНТІВ УНІВЕРСИТЕТУ НАУК ПРО ЖИТТЯ

Відзначення на державному рівні 150-річчя від дня народження Лесі Українки стало доброю нагодою привернути увагу студентів до постаті цієї геніальної дочки України. Особливо актуально це в закладах вищої освіти негуманітарного профілю. Зокрема і в аграрних, які згідно із сучасною класифікацією закладів вищої освіти відповідно до світових тенденцій прийнято називати університетами наук про життя (Life Sciences). До них належить і Національний університет біоресурсів і природокористування України (далі — НУБІП України).

У НУБІП України відбулася низка ювілейних заходів, присвячених Лесі Українці. Серед них і IV Всеукраїнська науково-практична конференція «Соціокомунікативний простір України: історія та сьогодення (до 150-річчя від дня народження Лесі Українки)» та в її рамках студентський круглий стіл, і творчі вечори, і екскурсії до музеїв тощо.

У своїй роботі «Постать Лесі Українки у навчальному курсі «етнокультурологія»» ми написали про можливості нагадати студентству про творчу спадщину Лесі Українки та її вплив на розвиток української культури в рамках вивчення навчальної дисципліни «етнокультурологія», яка викладається практично для всіх студентів бакалаврату НУБІП України. Відповідно до навчальної програми доцільні згадки й про підручник «Стародавня історія східних народів», який написала 19-ти річна Леся Українка для своєї молодшої сестри Ольги. Під час вивчення тем, присвячених матеріальній та духовній культурі українців, важливим є ознайомлення студентства із матеріалами, які свідчать і про захоплення Лесі Українки вишиванням, і про любов до народного одягу, і про внесок Лесі Українки в розвиток української фольклористики та збереження усної народної творчості та ін. (Пузиренко, 2021).

Крім того, ми залучали студентство до участі в різних творчих активностях, які сприяли актуалізації спадщини Лесі України серед молоді. Це були заходи університетського рівня, а також всеукраїнські та міжнародні конкурси.

Художня студія «Голосіївська палітра» та гурток «Декоративна флористика» НУБІП України організували віртуальну виставку «Буду сіять барвисті квітки», присвячену Лесиному ювілею. На цій виставці (на сайті університету) можна побачити творчі роботи, на які студентів надихнули твори Лесі Українки.

Елегія «До мого фортепіано» надихнула Єлизавету Троян — студентку 1 курсу факультету захисту рослин, біотехнологій та екології на створення графічної роботи «Мій давній друже! мушу я з тобою Розстатися надовго... Жаль мені!» (Мал.1).



Мал. 1

Вірш «Я знала те...», а саме рядки:

Коли часами в сутіні щоденній
яскрава квітка щастя процвіте,
її приймаю не як нагороду, –
як дар, як диво, як нежданий рай,
відкритий на хвилину з ласки неба,
як легендарний з папороті цвіт...

надихнули студенток III курсу агробіологічного факультету Омельчук Світлану (Мал.2). та Мирославу Петренко (Мал.3) на створення своїх квіток папороті у стилі самчиківського розпису.



Мал. 2



Мал. 3

Неординарним підходом до трактування образів драматичного твору «Одержима» відзначився триптих Максима Зубаня — студента III курсу факультету ветеринарної медицини, виконаний у техніці комп'ютерної графіки:

Частина I. (Мал. 4).

Вони сліпі, вони ще не прозріли,
самого слова мало їм для віри,
їм треба діла...



Мал. 4

Частина II. (Мал. 5)

Вічно, вічно буду одинока
на сьому і на тому світі. Так,
ніколи не скінчиться темна туга
і вічно буде жаль палити серце



Мал. 5

Частина III. (Мал. 6)

О, кожний тихий усміх фарисея
для мене гірш від скорпіона злого.
Мені бридка не так сама отрута,
як все оте гнучке, підступне тіло...



Мал. 6

У техніці комп'ютерної графіки виконана й робота В'ячеслава Дикала — студента I курсу факультету тваринництва та водних біоресурсів «Леся Українка. Лісова пісня. Русалка» (Мал. 7).



Мал. 7

Ці та інші кращі роботи з університетської віртуальної виставки «Буду сіять барвисті квітки» були подані на I Міжнародний (VII Всеукраїнський, XVII Всекримський) фестиваль-конкурс учнівської та студентської творчості імені Марії Фішер-Слиж «Змагаймося за нове життя!», присвячений Лесі Українці. І в номінації «малюнок» Максим Зубань посів III місце, а В'ячеслав Дикало — II місце. Варто зазначити, що цей конкурс — багатожанровий. І наші студентки взяли участь у номінації «декламація» та «твір».

Своєрідне розуміння поезії Лесі Українки, яке журі відзначило дипломом III ступеня, продемонструвала студентка I курсу факультету тваринництва та водних біоресурсів Євгенія Масько у творі-роздумі «Що приховує усмішка». Вона аналізує відомі слова «Щоб не плакати, я сміялась» із вірша «Як дитиною, бувало».

Підсумовуючи викладене, робимо висновок, що спадщина Лесі Українки знаходить відгук у студентстві і надихає на створення цікавих робіт у різних мистецьких напрямках. Прикметно, що гарні творчі роботи виконують студенти, які навчаються на різних факультетах, опановуючи спеціальності, далекі від мистецтва. А ювілейна дата — 150 років від дня народження видатної письменниці стала чудовою нагодою ще раз нагадати про неї студентам.

ЛІТЕРАТУРА

Пузиренко, Я. (2021). *Постать Лесі Українки у навчальному курсі «етнокультурологія»* // Соціокомунікативний простір України: історія та сьогодення: зб. матеріалів IV Міжнародної очно-дистанційної наук.-практ. конф. до 150-річчя від Дня народження Лесі Українки. Київ, 25-26 лютого, 2021 р. Київ: Міленіум. (с. 119-121).

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

Ботунова Галина, заслужений працівник культури України, доцент, професор, завідувач кафедри театрознавства ХНУМ імені І. П. Котляревського

Партола Яна, кандидат мистецтвознавства, доцент, декан театального факультету ХНУМ імені І. П. Котляревського

Лаврентій Роман, кандидат мистецтвознавства, асистент кафедри театрознавства та акторської майстерності ЛНУ імені Івана Франка

Трофименко Тетяна, кандидатка філологічних наук, провідна наукова співробітниця відділу фондів Музею книги і друкарства України (Київ)

Щукіна Юлія, старший викладач кафедри театрознавства ХНУМ імені І. П. Котляревського

Дорофєєва Ольга, старший викладач кафедри театрознавства ХНУМ імені І. П. Котляревського

Єрмолович-Дашинський Дмитро, магістр мистецтвознавства, стажист Інституту досліджень Східної Європи Варшавського університету

Прево Марія, старший лаборант кабінету історії театру ХНУМ імені І. П. Котляревського

Каленіченко Ольга, доктор філологічних наук, професор кафедри театрознавства ХНУМ імені І. П. Котляревського

Трегубов Дмитро, доцент Національного університету цивільного захисту України, факультет оперативно-рятувальних сил, кафедра спеціальної хімії та хімічної технології

Трегубова Ірина, керівник гуртка-методист КЗ «Центр дитячої та юнацької творчості № 1 ХМР»

Трегубова Флора, студентка Харківської державної академії культури

Тимченко Антоніна, кандидат філологічних наук, доцент кафедри театрознавства та кафедри іноземних мов Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського

Пузиренко Ярина, кандидат філологічних наук, доцент Національного університету біоресурсів і природокористування України, кафедра культурології, керівник художньої студії «Голосіївська палітра»

Наукове видання

**«ШЛЯХИ РІВНЯЙТЕ ДУХОВІ ЙОГО»:
МАТЕРІАЛИ
НАУКОВО-ПРАКТИЧНОГО ФОРУМУ
«ЛЕСЯ УКРАЇНКА Й ТЕАТР»**

21-24 вересня 2021 р., Харків

Відповідальні за випуск
Я. В. Партола
К. С. Лукашов (Кирило Лукаш)
А. О. Тимченко

Комп'ютерна верстка Н. Ю. Васильєвої

Матеріали подані в авторській редакції

Підписано до друку 01.10.2021 Формат...
Папір офсетний. Друк
Наклад...

У збірнику вміщено матеріали доповідей учасників Науково-практичного форуму «Леся Українка й театр», проведеного в межах культурно-освітнього проєкту «Шляхи рівняйте духові Його». Леся Українка: погляд зі сходу».

Видання здійснено за підтримки

УКРАЇНСЬКИЙ
КУЛЬТУРНИЙ
ФОНД

