

УДК 82.0:821.161.2

Вісич О. А.

ТОПОС ТЕАТРУ В ДРАМАТУРГІЇ ЛЕСІ УКРАЇНКИ

Стаття присвячена проблемі театру і театралізації в драматичній творчості Лесі Українки. Автор аналізує чотири типи репрезентації топосу театру у творчості письменниці: богемний антураж твору («Блакитна троянда»); публічні виступи, побудовані за аналогією з театральним лицедійством («Кассандра», «Адвокат Мартіан»); власне театралізовані дієства як важливі чинники сюжетобудови («Оргія», «Адвокат Мартіан»); концептуальний портрет глядача («Руфін і Присцилла»). Доведено, що в драматургії Лесі Українки переважає імітація театральних дієств, яке створює додатковий вимір текстів, ускладнюючи їх конституцію. Видовища на площах, оргіях, у цирку, суді, зображені у творах Лесі Українки, є самодостатніми естетичними цінностями з відповідними креативними законами театру.

Ключові слова: театралізація, дієство, концепція, глядач, персонаж.

Статья посвящена проблеме театра и театраллизации в драматическом творчестве Леси Украинки. Автор анализирует четыре типа репрезентации топоса театра в творчестве писательницы: богемный антураж («Голубая роза»); публичные выступления, построенные по аналогии с театральным лицедейством («Кассандра», «Адвокат Мартиан»); собственно театрализованные действия как важные факторы построения сюжета («Оргия», «Адвокат Мартиан»); концептуальный портрет зрителя («Руфин и Присцилла»). Доказано, что в драматургии Леси Украинки преобладает имитация театрального действия, которое создает дополнительное измерение в текстах, усложняя их конституцию. Постановки на площадях, оргиях, в цирке, суде, изображенные в драмах Леси Украинки, являются самодостаточными эстетическими ценностями с соответствующими креативными законами театра.

Ключевые слова: театрализация, действие, концепция, зритель, персонаж.

The article deals with the theater and theatricality in the dramatic works of Lesya Ukrainka. The author analyzes four types of representation of theatre topos in the works of the writer. They are bohemian entourage («Blue Rose»); public speaking constructed in the same way as theatrical play-acting is («Cassandra», «Lawyer Martian»); theatrical performances itself as important factors of getting a plot («Orgy», «Lawyer Martian»); conceptual portrait of the audience («Rufin and Priscilla»). It's proved that the imitation of theatrical performances dominate in Lesya Ukrainka's dramas and creates an extra dimension of texts, complicating their constitution. The performances on the streets, orgies, in the circus, court depicted in the works of Lesya Ukrainka, are self-contained aesthetic values based on the laws of creative theater.

Key words: theatricality, performance, concept, audience, character.

Проблема перетворення нетеатральної реальності в театральну вже давно зацікавила мистецтвознавців і, зокрема, літературознавців. Однак такі дослідження переважно оминають драматургію, тобто тексти, що написані спеціально для театру. Як слушно зазначає Д. Рашупкіна, «дослідження теми театру і театральності в прозових і ліричних творах, на перший погляд, здається набагато більш виправданим...» [4, с. 454]. Насправді драматургічні жанри є великим і поки що утаємниченим полем для досліджень у зазначеному напрямку. Особливо перспективним убачаємо по-новому оцінити театральний потенціал творчої спадщини Лесі Українки-драматурга, яка стояла біля витоків українського модернізму зламу минулих століть.

Тема театру в творчості Лесі Українки очевидна і навіть може видатися банальною або ж вичерпаною. Проте слід визнати, що власне театру Лесі Українки присвячені лише поодинокі ґрунтовні праці, приміром А. Гозенпуда, В. Гуменюка, Н. Кузякіної, Ю. Шевельова та ін. Чимало дослідників досі трактують твори письменниці винятково як «драми для читання». У ХХІ століття ми вступили з таким діагнозом від Л. Мороз, із яким важко не погодитись: «Мистецький феномен драматургії Лесі Українки досі не осягнуто – ані літературознавством, ані театром. І підступаємося ми до нього аж надто обережно, придивляючись переважно до частковостей. Тож і маємо окремі статті й окремі цікаві вистави з деяких проблем цього гігантського материка» [3, с. 5].

Нині феномен театрального письма Лесі Українки може і повинен бути досліджуваним за допомогою новітньої методології, апробованої в інтердисциплінарних студіях як вітчизняних, так і закордонних науковців. Завдання цієї статті – виокремити моделі театру, що функціують у драматичних творах Лесі Українки та потребують системного вивчення.

Світова драматургія знає чимало прикладів, коли у текст п'єси інстальовано сцену або цілий сюжет, де б фігурував театр. Таким художнім накладанням драматург часто намагається пізнати таїну суміжного виду мистецтва. Навіть найвіддаленіша алюзія на театральне дійство надає драматичному текстові панорамності, багатовимірності, ефекту гри. Класичними в цьому сенсі є шекспірівська трагедія «Гамлет», чехівська п'єса «Чайка». Причому нерідко театр у таких текстах стає концептуальним центром сюжетобудови. У драматичних творах Лесі Українки наявні різні варіанти застосування образу театру, і всі вони говорять про масштабну внутрішню роботу, яку здійснювала письменниця на шляху осмислення магії театру.

Перш ніж аналізувати художні приклади, слід нагадати, що Леся Українка була непересічним поціновувачем театрального мистецтва. Зокрема, у письменницькому листуванні знаходимо численні згадки про відвідини тої чи іншої вистави, перелік побачених п'єс, короткі відгуки та роздуми щодо сучасного їй сценічного життя. Ця безцінна інформація створює уявлення про розмаїття театрального досвіду Лесі Українки, дозволяє будувати гіпотези про певні впливи на її драматургічні шукання, хоча не дає однозначної відповіді на питання, який театр вона вважала актуальним та перспективним. Загальновідомо, що в межах осмислення українського театру Леся Українка постійно порушувала тему народництва та мистецького заробітчанства. І цей аспект неодноразово потрапляв в поле зору дослідників, проте ним не можна обмежити коло проблем, які були близькі письменниці у цій сфері.

Як публіцист і критик, Леся Українка присвятила не так багато уваги безпосередньо театру – маємо лише незавершену працю «[Про театр]», опубліковану після смерті письменниці. У ній Леся Українка заявила про нагальну потребу змін у тематиці та методиці театральних постановок українських режисерів. Однак, завдяки цьому уривку та більш розгорнутій критиці у листах, можна скоріше з'ясувати, яким **не повинен бути**, на думку Лесі Українки, театр, ніж те, **яким він має бути**. На відміну від згаданих Шекспіра, Чехова, Старицького та багатьох інших драматургів, які мали тісний контакт із акторами, впливали на постановки, добре знали «театральну кухню», Леся Українка була скоріше пасивним спостерігачем не надто щасливої долі постановок своїх п'єс. Певне дистанціювання від сцени у статусі глядача або ж автора, якого практично не ставили в тогочасному театрі, дозволили їй сформувати індивідуальне бачення ідеального театру. Без сумніву, письменниця мала власну, цілком зрілу та всебічно обдуману концепцію, але вважала за достатнє втілювати її безпосередньо у драматичних творах, в яких – під час уважного прочитання – можна відкрити новизну не тільки на рівні змісту, форми, хронотопу та героя, але й на рівні закладеної в текст сценічної методології, що ставила у ступор сучасників Лесі Українки і досить довго була неподоланим бар'єром для режисерів нових поколінь.

Театр нерідко ставав образом, топосом або алюзією у тій чи іншій драмі Лесі Українки. Такі твори можна умовно поділити на кілька типів. До першого з них слід зарахувати «Блакитну троянду», у якій театр є лише частиною божественного антуражу поряд і з іншими деталями мистецького світу. Дві героїні – Любов та Саня – пов'язані з музикою, Орест – письменник, серед інших персонажів чимало знавців і шанувальників мистецтва. Певна умовна театральність відчутна вже в описі кімнати, поданому в першій ремарці: вона перенасичена предметами мистецтва і маркована «убраною... фантастично». Не дивно, що в такій обстановці Острожин називає матір Гощинської, фото якої він знайшов у сімейному альбомі, «зіркою з *demi-monde*», припускаючи, що це «актриса в ролі божевільної». Ця прикра помилка стає кульмінацією сцени і повертає грайливу розмову у більш декадансне русло.

Один із персонажів драми, Сергій Милевський, має репутацію «присяжного театрал», мабуть, через помітну роль у навколотеатральному середовищі. Причому театр тут набуває дещо негативного значення, адже виходить, що саме завдяки частим відвідинам вистав Милевський спрощено дивиться на феномен кохання («Чого вам любов представляється тільки як драма або комедія? Pardon, ще як балет! Певне, того, що ви присяжний театрал» [5, с. 30–31]), що дратує головну героїню. Отож, глядацька манія призводить до споглядацької філософії життя.

Другий тип репрезентують твори з яскравими публічними виступами, що побудовані за театральними законами, в основі яких лежать гра та умовність. Свого часу Н. Євреїнов обґрунтував поняття *театралізація*, що нині є широкоживаним у різних сферах. На його думку, всьому людству властива «воля до театру», позаяк життя в усталених шаблонних рамках здається прісним. У цьому випадку театралізацію як спосіб перетворення дійсності можна розглядати і як психічний феномен [1, с. 49].

У драматичній поемі «Кассандра» проекцією на театр видається дійство, влаштоване Геленом, братом головної героїні. У словесному двобої Кассандра дорікає доморощеному пророкові, що той «удає віщуна». Гелен же певен, що звичайні докази, «умовляння та благання» не здатні були б переконати лідійців воювати на боці Трої. Його ж метод ефектний та ефективний водночас. Із захопленням він описує сестрі свою промову:

А я прийшов з повагою жерця,
в віщунській діадемі, патерицю
посріблену здійняв високо вгору,
мов блискавка, вона свінула в вічі

усім чужинцям. Я сказав: «Мовчіть і ждїть. Я випустив із храму свячених голубів». Замовкли миттю і галас, і розмови [6, с. 62].

Атрибути пророка, епатажні ритуали, а, головне, – усвідомлення Геленом умовності того, що він робить та говорить перед публікою, перетворюють цю публічну комунікацію на театралізоване видовище. При цьому «актор» отримує цілковите задоволення від своєї гри, цілком компенсуючи нею відсутність пророчого дару; своєю чергою «публіка» отримує неабияке задоволення. Воно передусім естетичне, але водночас на їхніх очах відбувається реалізація горизонту очікувань – емоційно забарвлене послання про майбутню перемогу метафоризується образами голубів:

Я бачу, голуби
вернулись і годують голуб'яток!
Щасливий поворот і шлюб щасливий! [6, с. 63].

Умовність художнього образу виявляється найбільш переконливою для глядачів, що єднає природу ритуалу та театру.

Жагу до публічної слави виявляє Валент, син головного героя драми «Адвокат Мартіан». Його діалог із батьком торкається природи славолюбства, коріння якого Валент бачить у його християнських оповідях:

У мене дух займався, як я слухав
про вхід господній у Єрусалим,
коли юрба народу незчисленна
«Осанна сину божому!» кричала,
і віття ліс над нею колихався.
Се ж був тріумф! [7, с. 28].

У пошуках тріумфу та самоствердження Валент намагався спробувати себе у різних іпостасях, передусім у мистецтві та науці. Урешті він визнає, що наділений хистом «живого слова», а відтак для самореалізації йому вкрай потрібна аудиторія. Приміряючись до батькового фаху, Валент критикує судовий процес, учасники якого були не здатні гідно оцінити «перли ясного розуму» адвоката, правники «пильнували законів», а не красномовство. Інші ж (яких Мартіан називає «люди»), а для Валента вони – «юрба») позитивно реагували лише на спрощену риторіку і не розуміли «верхів'я» майстерного змісту промов адвоката, аплодували тільки «низинам утертим». І все ж слава оратора, проповідника, який у своїх виступах перед аудиторією досягає успіху, є найбільш привабливою для Валента.

Третій тип апеляцій до театру в Лесі Українки містять драми, у яких різновиди театрального дійства відіграють ключову і фатальну роль у житті персонажа. Так, доленосними для доньки адвоката Мартіана стали відвідини цирку, який за часів раннього християнства заміняв культурно-суспільну функцію театру. Прилюдна страта дівчини-християнки, доволі близької для героїні за віком, була шоком для всіх глядачів, які, попри острах розділити її трагічну долю, виказали себе, кинувшись із амфітеатру в центральне коло зі словами «Ми християни!..». Безумовно, це видовище стало потрясінням для Аврелії, чия вразливість нагадує Маргариту Комарову, подругу Лесі Українки, яка, захоплена грою корифеїв, так перейнялася подіями, відтворюваними на сцені, що втратила свідомість у театрі [8, с. 123]. Навіть через тривалий час донька Мартіана надзвичайно емоційно згадує побачене, що в її артистичній свідомості набуло яскравої образності. Мучениця постає перед її очима «у білих шатах стала на арені, / мов розцвіла на полі золотому / лілея біла!» [7, с. 22]. Голос, яким наперекір катам заспівала дівчина «Алілуя!», порівняний із еоловою арфою, кров юної християнки – з живим пурпуром. Під час суперечки з батьком Аврелія постійно апелює до категорії «живий» та «мертвий». Для неї, змушеної приховувати християнське виховання, віра та любов до Бога стали мертвими, і, прагнучи відродитись, вона воліє покинути батьківський дім, розпочати нове життя.

Знаково, що у цирк Аврелію привела мати Тулія, яка, як і всі присутні ідоляни, мала те, що відбувалося на арені, за розвагу. Згодом Аврелія обирає цінності матері, прагне розквітнути «трояндою, / нехай і не святою, / зате розкішною!» [7, с. 23]. Символічні золото та пурпур, які раніше захоплювали її, тепер набувають цілком матеріального значення, і героїня жадає їх, компенсуючи невтоленне прагнення живої віри, задля якої вона могла б також мужньо прийняти публічну страту в цирку.

Прикладом одержимості сценою у творчості Лесі Українки стала пристрась до танцю Неріси («Оргія»). Талановита від природи, з вихованим ще в дитинстві культом свята, звикла до оплесків і захоплених поглядів, танцівниця не спроможна змиритися з замкненим способом життя. Статус «таємного скарбу» Нерісі здається ви роком, сенс життя вона бачить тільки в сцені, причому для неї будь-які високі ідеї, у тому числі ідеї патріотизму, є чужими по суті. Серед глядачів вона бажає бачити якомога заможніших і впливовіших людей, оскільки еліта забезпечує більшу матеріальну винагороду і репутацію, що має здатність поширюватися й утверджуватися в найширших колах мас. Неріса звертається до Антея з проханням:

Дозволь мені вступити до театру,
то я твою сестру озолочу
і буду матері невістка любя,
бо, певне, більше зароблю за танці,
ніж ти за спів та за науку хисту [7, с. 77].

Блиск, успіх, визнання стають для танцівниці аксіологічною вершиною. І ця жадібність до слави завершується трагічною розв'язкою у фіналі «Оргії».

Окремої уваги заслуговує художня концепція глядача у творах Лесі Українки. З неприхованою насолодою передає своє маніпулювання ним Гелен («Кассандра»), піддає нищівній критиці Валент («Адвокат Мартіан»). Унікальною по суті є п'ята дія драми «Руфін і Прісцилла». Авторці вдалося створити ефект поліфонії та водночас витончено зберегти індивідуальність кожного глядацького голосу. Головним героєм сцени є «циркова юрба» – люди різного стану, віку, ідеології. Найтрагічніший момент драми – очікування страти та її здійснення. Воно відбувається не на сцені, а в коментарях аудиторії, прощальні монологи християн уривками розходяться у переказах глядачів. Сніговою лавиною наростає народне міфотворення щодо християнства та засуджених. Юрбу чимдалі охоплює нетерпіння, спрага крові. Раз по раз згадують театр – туди воліють відправити засуджених для участі у смертельних сценах «собі на кару, людові на втіху». Це покарання на рівні з розп'яттям, шматуванням дикими звірами та катуванням розпеченим стільцем, і, судячи з кількох реплік, є найбільш бажаним для охочих до видовищ:

Якби на мене, я б їх присудив
оддати до театру, – цікавіше,
коли на сцені справжня смерть буває,
а не удавана [6, с. 294].

Майже кожна з реплік доводить слушність тез праці Н. Євреїнова «Театр і ешафот», у якій він розглядає генезу театру з прадавнього інтересу «демосу» не до до естетичної якості імпрез, а до кривавого сюжету та його ігрового втілення. Згідно з Н. Євреїновим, театр – це той самий ешафот, «на якому відбувається дійство ката і його жертви» [2, с. 39]. Варто зауважити, що саму страту в останній дії драматичної поеми Лесі Українки глядачі обговорюють із використанням театральних термінів. Зокрема вони висловлюють жаль через неможливість покарання у театрі «матрони» Прісцилли (оскільки в Давньому Римі до театру відправляли здебільшого злочинців середнього класу) та суперечливі думки про наявність у неї «талану сценічного», потрібного для того, щоб зіграти Макарію¹ «на кострищі».

Отже, топос театру репрезентований у творчості Лесі Українки переважно як імітація театального дійства. Умовність, театралізація часто в очах її героїв набувають негативного забарвлення, як щось штучне, неприродне. З іншого боку, дійства на площах, оргіях, у цирку, суді не можна розглядати поза естетичними координатами. Нині ще не складена детальна типологія «театралізованих» сцен у драмах Лесі Українки, проте виокремлені основні типи театралізації матеріалу відзначаємо доволі масштабними функціями – від антуражу до ключової ролі в характеротворенні та сюжетобудові. Різномар'я видовищ, що завжди розкриває Леся Українка з психологічною глибиною і точністю, створюють додатковий вимір текстів, ускладнюючи їх конституцію.

Література:

1. Евреинов Н. Н. Демон театральности / Н. Н. Евреинов. – М. ; Санкт-Петербург : Летний сад, 2002. – 535 с.
2. Евреинов Н. Н. Театр и эшафот : К вопросу о происхождении театра как публичного института / Н. Н. Евреинов // Мнемозина : документы и факты из истории русского театра XX века. – М. : ГИТИС, 1996. – С. 39–50.
3. Мороз Л. Вступне слово – про феномен драматургії Лесі Українки / Лариса Мороз // Слово і час. – 1999. – № 8. – С. 5.
4. Ращупкина Д. В. Театрализация реальности как основа драматического сюжета (Жан Жене) / Д. В. Ращупкина // Контрапункт : книга статей памяти Г. А. Белой. – М. : РГГУ, 2005. – С. 452–467.
5. Українка Леся. Драматичні твори (1896–1906); Збір. творів : у 12 т. / Леся Українка. – К. : Наукова думка, 1976. – Т. 3. – 397 с.
6. Українка Леся. Драматичні твори (1911–1913). Переклади драматичних творів; Збір. творів : у 12 т. / Леся Українка. – К. : Наукова думка, 1977. – Т. 6. – 416 с.
7. Українка Леся. Драматичні твори; Збір. творів : у 12 т. / Леся Українка. – К. : Наукова думка, 1976. – Т. 4. – 352 с.
8. «Листи так довго йдуть...» Знадоба архіву Лесі Українки в Слов'янській бібліотеці у Празі / [упорядкування, передмова та примітки Світлани Кочерги]. – К. : Просвіта, 2003. – 308 с.

¹ Макарія – старша донька Геракла і Деяніри, що перед битвою Гераклідів з Єврисфеем принесла себе в жертву. Образ Макарії створив Еврипід у своїй трагедії «Геракліди». Це тип напрочуд сильної героїні, яка свідомо приймає «терновий вінець», і в останньому монолозі пояснює свій вибір.