



теорія

Анжела МАТЮЩЕНКО

ТРАГІЧНА ТРИЄДНІСТЬ

Драматургічна творчість Лесі Українки, Володимира Винниченка, Миколи Куліша - це ніби три акти трагедії, позначені класичною єдністю: місце - Україна, час - перша третина ХХ століття, дія - становлення особистості. Сценічне втілення цієї драматургії сьогодні могло б стати відправною точкою відродження українського театру. Її глибинне осягнення в національній самосвідомості є однією з необхідних духовних підстав остаточної перемоги демократії над сваволею індивідуальною та колективною. І водночас - запорукою народження з напівміфічного історичного буття національної держави.

Творець однієї з найдосконаліших теорій драми, що була глибоко пов'язана із його всеохоплюючою філософською концепцією розвою людства, Г.В.Ф.Гегель вважав драму відображенням зрілості національного духу. Виникнення зрілої національної драматургії Гегель пов'язував із відокремленням людської індивідуальності від роду та нації. Якщо в основі епосу лежать об'єктивні обставини, то джерела драми - це внутрішні суперечності індивіда, колізії його співіснування з іншими людьми. І, як правило, становлення національних драматургій у світовій історії збігається із періодом утвердження моральних норм у релігійних та політичних законах, тобто утворенням і зміцненням національних держав. Перше підтвердження цьому - вершини давньогрецької драматургії - трагедії Есхіла, Софокла та Евріпіда, створені у період найвищого розвитку афінської демократії. Театр Шекспіра - це славетна елизаветинська епоха в історії Англії, виникнення могутньої морської держави, пролог буржуазної революції. З історичним апофеозом французького абсолютизму була кровно пов'язана творчість Корнеля, Расіна та Мольєра. І нарешті, золотий вік німецького театру - драматургія Лессінга, Шіллера й Гете - це друга половина XVIII та початок XIX століття, коли розшарпана на феодалні князівства Німеччина напружувала всі сили для духовного та державного об'єднання. Головним героєм трагедії - найвищого драматичного жанру, що відповідає часові великих історичних подій - є високорозвинена індивідуальність із вже сформованою власною системою світоглядно-етичних цінностей. Вона прагне їх реалізувати у вчинку (оскільки драма - це, насамперед, дія, акт, тобто здійснення волі) і настовхується на опір зовнішнього світу. Отже, центральною проблемою розвинутої національної драми є свобода індивідууму в колі рівних. Прагнучи її, герой чинить згідно з влас-

ними уявленнями про право та обов'язок, але при цьому він почасти порушує одвічний моральний закон, і зазнає, усвідомлюючи свою провину, покарання. Натомість оточуючі, свідки або активні учасники злету й злочину, життя й загибелі головного героя, ніби переймають на себе його жорстокий досвід, згуртовуючись у спільному визнанні вищості та непорушності того закону. Так можна загалом окреслити філософську схему драматичних шедеврів, що створювались у часи змужніння націй та їхніх держав. Протягом століть ця схема залишається майже незмінною, набуваючи певних модифікацій відповідно до типу національної ментальності та культурно-суспільного темпераменту, а також загального ступеня духовного та історичного розвитку людства.

Отже, смисловим розв'язанням трагедії стає примирення між суб'єктивною волею людини та об'єктивною світобудовою, кінцева перемога добра над злом, що відображена у просвітленні тих, хто залишається жити після загибелі головного героя, - дійових осіб та глядачів. Вступаючи в трагедію як індивідуальність, носій унікальних духовно-етичних рис, і переступивши моральну межу, герой виходить з неї як особистість, усвідомивши відповідальність за вчинок і вищість Божественного закону. Духовний шлях окремої людини від повної сваволі до етичного самоусвідомлення виступає в драмі каталізатором перетворення інших - юрби на громаду. В реальній же дійсності ці естетичні парадигми можна співвіднести з визріванням в надрах етносу - нації, людської спільноти, унікальної за своїми історико-соціальними та етико-культурними ознаками. І водночас - з утворенням держави через свідоме колективне підкорення закону, який, втримуючи від злочину кожного, забезпечує свободу всіх.

Кінець XIX - початок XX століття в історії українського народу був періодом його остаточного формування як нації та спроби становлення громадянського суспільства. Одне з духовних підтверджень тому - виникнення зрілої національної драми. Після творчості Шевченка, що була кульмінацією лірико-філософського самоосягнення народу, та діяльності Франка, що була тим же насамперед у науково-соціологічному плані, Леся Українка довершує національний духовний космос через найвищий рід словесного мистецтва - драму. Геніальність письменниці дозволила їй піднести історичну трагедію свого народу - віковичну боротьбу за національну незалежність та утворення держави - до універсальної філософської колізії індивідуальної людсь-

кої свободи. Глибоко осягаючи всі мистецькі, культурні та ідеологічні віяння своєї епохи, Леся Українка сформувала власне естетико-філософське кредо - новоромантизм. Однак при тісному зв'язку із загальносвітовим мистецьким процесом, в історичних координатах національної культури драматургія Лесі Українки відіграла роль класичної, насамперед за типом свого героя та центральної колізії. Її витoki - у протистоянні індивідуальності, що сповідує власні духовно-етичні принципи, та натовпу, злитого своїм духовним рабством.

Свобода індивіда - ось особистий світоглядно-етичний ідеал Міріам, Кассандри, Річарда Айрона та Руфіна, і прагнучи досягти його власним існуванням, вони водночас намагаються словом та вчинком піднести до цього ідеалу оточуючих. Внутрішні колізії героїв Лесі Українки пов'язані з тимчасовим сумнівом у власному ідейно-філософському виборі, із суперечністю між прагненням та браком волі задля його здійснення.

Інтелектуальні рефлексії та аналіз, що перетворювали Гамлета в очах ідеологів романтизму на першого романтичного героя, роблять і героїв Лесі Українки, незважаючи на їхні античні або середньовічні шати, абсолютно сучасними її епосі. Та якщо свої внутрішні суперечності центральний персонаж врешті-решт долає, досягаючи тим самим повного духовного звільнення, колізія зовнішня залишається у творчості Лесі Українки нерозв'язаною. В усіх «багатоголосних» драмах Лесі Українки перетворення юрби на громаду не відбувається, оскільки не відбувається подій, що урівноважували б боротьбу головного героя об'єктивними змінами. Вільна особистість гине, розбиваючись об глуху стіну обставин та людського нерозуміння, й її замирення зі світом не настає. Вочевидь, це саме той мистецький факт, що мав свої витoki в реальній дійсності - в духовній самотності Лесі Українки серед сучасників, у їх байдужості до прозрінь драматичного поета й неподоланості їхнього внутрішнього рабства. Саме воно стає протилежним полюсом центральної у творчості драматурга проблеми духовної свободи, яка таким чином залишається відкритою.

В «Одержимій», «В катакомбах», «Руфіні та Прісциллі» духовне рабство постає насамперед як фетишизація ідеї в людській свідомості. За своєю суттю - це ідея загальної справедливості й добра, але відірвана від етичного самовдосконалення кожного, вона перетворюється на знаряддя несправедливої влади й гноблення інших. Найбільш багатозначного й художньо досконалого розкриття ця колізія здобуває в драматичній поемі «На полі крові». Тут вперше центральним персонажем стає не героїчна індивідуальність, а так звана «маленька людина», частка юрби, що протистоїть боголюдині - самому Ісусу Христу. Леся Українка глибоко укорінює євангельський сюжет у національній ментальності, роблячи з символічної постаті зрадника звичайного заможного селянина. Повісивши в ідею Божого царства, Юда втрачає свою приватну власність - землю й маєток. Але для людини, що звикла існувати в матеріальних категоріях життя, велична ідея загального добра перетворюється на духовну тюрму. Не збагнувши сутності християнства - етичного самовдоско-

налення як шляху до торжества справедливості й свободи для всіх, Юда втрачає свою особисту сутність - добродіє існування господаря-селянина. А ця зрада самого себе призводить його до зради іншого - до кривавого злочину.

Отже, у зрілих драмах Лесі Українки духовна свобода особистості постає вже як вірність не лише певним світоглядно-етичним принципам, а усій своїй унікальній людській сутності. Водночас, починаючи з «Адвоката Мартіана», моральний аспект реалізації цієї свободи виходить на перший план. «Лісова пісня» та «Камінний господар» містять у собі повну драматургічну схему становлення особистості, що лежить в основі кращих зразків світової трагедії: індивідуальність - вияв її самобутності й свободи у вчинку - порушення морального закону - усвідомлення його вищості та своєї відповідальності - загибель, як розплата й виправдання. Ця схема, проте, набуває не лише унікального художнього вирішення, а й глибоко оригінального та національно-актуального змісту. Лукаш зраджує духовну частку своєї індивідуальності - кохання та творчості - і поступається нею заради задоволення тілесно-матеріальних потреб. Зустрічаючись наприкінці з власною Долею, Лукаш чує від неї: «Я - загублена Доля, завела мене в дебрі нерозумна сваволя».

Колізії людської сваволі та відповідальності, але вже не на тлі патріархально-природного світу, а в людському суспільстві утворюють смислове перехрестя найскладнішої за своїм філософським змістом драми Лесі Українки «Камінний господар». Її центральні персонажі обирають різні стежки, можливі для індивідуальності у державі з уже омертвілими етичними нормами та регламентаціями.

Для Дон Жуана не існує не лише державного закону в стосунках на рівні Я - Вони, а й морального, Божого, на рівні Я - Ти. Нанизуючи безкінечні софізми про волю в діалогах з Анною та Долорес, він боронить насправді сваволю, адже заради задоволення своїх егоїстичних бажань здатен на зраду та підступне вбивство, до яких і вдається щоразу, зводячи нову жертву-жінку. «То де ж була та воля, коли був примус бити й грабувати, щоб вас не вбили люди або голод?» - уїдливо запитує його Анна, і Дон Жуанові нічого відповісти. Його кінцеве рабство в камінних обіймах Анни - то не лише закономірний фінал зради самого себе, а й протилежний бік необмеженої сваволі. Кохана Дон Жуана обирає інший шлях, прагнучи якнайповнішого вияву своєї особистості. Донна Анна добровільно підкоряється суспільним приписам, щоб потім використати їх для утвердження власної свободи. Однак принади влади змагають головну героїню «Камінного господаря»: поступово вона втрачає волелюбність, і, більше того, - усвідомлення межі добра і зла.

Командор виступає в творі живим символом усіх мертвотних суспільних настанов. Але, як не дивно, саме з його вуст лунає в драмі золоте правило громадського співіснування: «Права без обов'язків - то сваволя». Прямолинійність та схематизм образу Командора цілком відповідали його призначенню у творі - репрезентувати консервативно-гнітючий початок будь-якої держави. І саме йому, Командорові, випадає «честь»

покарання грішників - Анни й Жуана. Таким чином, уся філософська будівля твору урівноважується фінальною перемогою не лише «камінного принципу», а й справедливості етичної, що в ідеалі повинна була б збігатися з державним законом.

У творчості Лесі Українки колізії свободи особистості та її реалізації в людській спільноті, набуваючи геніального художнього втілення, у філософському плані залишаються розкритими, роз'ятреними дилемами, від вирішення яких залежало духовне майбуття української нації. Естафету їх мистецького (і не тільки) розв'язання перейняв молодший сучасник письменниці Володимир Винниченко. Характер головного героя Лесі Українки, попри внутрішні хитання й пошуки, надзвичайно цілісний. Цей характер тотожний світоглядно-етичному вибору людини та його вольовому здійсненню - майже за Арістотелем, який вважав характер тим, в чому виявляється спрямування волі. Та ось на зміну класичному героєві Лесі Українки в українську драму приходять герой Винниченка, характер якого, а точніше, невизначеність характеру була яскравою рисою нової драматургічної доби. У творах Генріка Ібсена, як відомо, відбулася художня й філософська «руйнація» драматичного характеру як незмінної сукупності духовно-психологічних якостей персонажа. В них заперечувалась сталість людського індивіда - продукта сімейного та суспільного виховання, що нав'язувало особі традиційну систему цінностей. Розриваючи обмеженість цієї системи, здійснюючи власний світоглядно-етичний вибір, ібсенівський герой самостійно формує свій характер, ідучи за покликом власного розуму й серця, ліпить свою особистість. Однак кіркегорівська ідея свободи як усвідомленого особистісного вибору була невідривна у творчості Ібсена від ідеї моральної провини та відповідальності.

Своєрідною інтерпретацією цих філософсько-естетичних тенденцій була творчість Володимира Винниченка. Її центральний постулат «чесності з собою» метафорично окреслював процес відкриття людиною своєї істинної творчої сутності та її повної реалізації, незважаючи на будь-яку протидію зовнішнього світу. На той час пафос індивідуалізму в дусі Ніцше та морального релятивізму сильної особистості живив модерністське мистецтво. Однак в українському духовно-історичному просторі й часі все це накладалося на ще не завершений процес формування нації та особистості, що й не міг завершитися в умовах соціального та національного гноблення. За таких умов ототожнення - навіть теоретичне - омертвілих релігійних і суспільних настанов із абсолютним моральним законом разом із їх запереченням було вкрай небезпечним. Але саме це відбувається в творах Винниченка: закликаючи до повної «переоцінки всіх цінностей» прогнилого суспільного устрою, його герої свідомо переступають межу добра і зла. Прагнучи досягти абсолютної духовної й творчої свободи, вони нищать свободу й життя оточуючих. Поеднання загрозливих тенденцій у самосвідомості всього людства та нерозв'язаних національних духовних дилем надавало колізіям винниченкової драматургії особливої гостроти. Втрата віри в Бога як останньої духовно-етичної інстанції обернулося для

людського загалу запереченням моралі як такої. Але відразу ж виявилось, що співжиття в духовно-етичному вакуумі неможливе. Більше того - в ньому зазнає неминучої руйнації сама людська особистість. Героїня драми В.Винниченка «Брехня», заперечуючи об'єктивне існування правди й приховуючи подружню зраду в ім'я сімейного щастя, знищує його своїм моральним релятивізмом. Герой «Чорної Пантери та Білого Медведя» Корній Каневич проголошує вищість мистецтва над життям, вивільнення митця від сімейних та будь-яких обов'язків. Але позбувшись їх - не лише втрачає здатність творити, а й доводить до загибелі найдорожчих йому людей і гине сам. Революціонерка Марія Ляшківська в драмі «Гріх», свідомо здійснюючи «невинну» зраду в ім'я кохання, опиняється у морально-психологічній ізоляції серед своїх товаришів. Емпіричне випробування її теорії «відносності гріха» ніби підштовхує героїню до очевидного висновку. Він полягає в тому, що без визнання об'єктивно існуючих моральних табу, або, принаймні, без колективної домовленості між людьми про їх існування, у певній спільноті - чи це гурт змовників, чи це сім'я, чи це суспільство - не вижити. Однак Марія, рятуючи своїх товаришів і розплачуючись за моральний експеримент власним життям, так і не досягає цієї істини. Жоден з головних героїв Винниченка, які, прагнучи абсолютної «чесності з собою», чинять зло іншим, не усвідомлюють своєї відповідальності за нього. І найприкріше те, що в цьому з ними був солідарний сам автор. Відтворюючи нібито об'єктивну логіку подій, підводячи у фіналі твору своїх центральних персонажів до загибелі внаслідок їхніх аморальних вчинків, Винниченко все ж зображує їхню смерть насамперед як вивершення духовної незалежності, а не як розплату за злочин. Таким чином, незважаючи на формальну перемогу етичної справедливості у творах Винниченка, конфлікт необмеженого індивідуального самовияву та загальнолюдської моралі розв'язується на користь героя. Драматургія Володимира Винниченка містить у собі художньо-філософське виправдання сваволі індивіда.

Мистецтво є не дзеркалом реального життя, а квінтесенцією його духовних процесів. Остаточне не-усвідомлення індивідуальністю моральних законів як підвалин існування людської спільноти можна вважати однією з причин не-народження правової держави. Адже демократія - це рівновага між індивідуальною та загальною свободою, що досягається підпорядкованістю закріпленням у законі моральним нормам. Революція в Росії у жовтні 1917-го року, яка докотилася пізніше й до України, була свавіллям маси й окремої індивідуальності. Ідеологи революції доводили, що вона - єдино можливий засіб досягнення величної мети - встановлення найсправедливішого у світі суспільства. Однак кривавість цього засобу - «тимчасова» відміна десяти заповідей та довічне заперечення Бога - звели мету нанівець.

Перша світова війна, як відомо, спричинила подальше поглиблення світоглядно-етичної кризи у самосвідомості людства. Абсурдність страждань та загибелі мільйонів, масове засліплення у гонитві за матеріальними цінностями та успіхом породили остаточну зне-

віру в доцільності й прогресивності історії. Тотальне відчуження людини у сім'ї, колі найближчого оточення, взагалі, у суспільстві, охопленому хижацькою боротьбою за виживання, - таким є зміст головних колізій світової драматургії 20-30-х років ХХ століття, представленої творчістю Ж.Ануя та Ю.О'Ніла, Б.Брехта та Л.Піранделло. Водночас виникає певна симетрія між цими колізіями та колізіями давньогрецької трагедії. Знову актуальним стає протистояння людини й надлюдської сили, в якій, проте, втілюється не воля богів, а масова воля людей - це політика, держава, історичні катаклізми. Окрема людська індивідуальність, якій загрожує духовна нівеляція в уніфікованому соціумі, загибель у вирі війн та революцій, знову опиняється перед вибором - підкоритися чи протистояти деперсоніфікованому Фатуму. Не тільки характер, а й саме поняття особистості стає знов тотожним цьому одному-єдиному вибору-вчинку в так званій «межовій ситуації» - між буттям та небуттям духовним. Та якщо у 30-ті роки екзистенційний мотив оборони своєї внутрішньої свободи від зовнішнього світу ще носив у західноєвропейському мистецтві присмак абсурдного індивідуалістичного бунту, справжня «межова ситуація», що охопила половину людства, - друга світова війна - надала цьому бунтові нового гуманістичного сенсу.

Перемога революції й формування тоталітарної держави під гаслами соціалістичного раю створювали «межову ситуацію» для окремої людської особистості значно раніше, ніж її так гостро відчула перед загрозою фашизму особистість у Західній Європі. Разом з тим, ситуація ця набувала унікального ракурсу завдяки одвічним духовно-етичним дилемам української ментальності. Загальне засліплення революційними ідеями до певної міри ґрунтувалося на рецидиві, так би мовити, негативного романтизму в національній свідомості. Ідеологія народництва романтизувала народ - прояви його стихійної волі та моралі в масовому й індивідуальному варіанті. Однак громадянське суспільство - це моральний закон, пропущений через окрему людську особистість, тобто глибоко усвідомлений нею як етичне самообмеження та відповідальність. Після 1917-го року відбувається романтизація «народної маси», «класу», що й призвело до перемоги тоталітаризму - повного розчинення індивідуальності в юрбі. В основі цього устрою, як відомо, лежить необмежена сваволя Диктатора, Вождя, Надлюдини, яка приховується за «волею мас» та «класовою мораллю», а насправді є реальним ототожненням державної влади із повною аморальністю в загальнолюдському смислі.

Ці колізії національного буття найповніше розкриті у драматургії Миколи Куліша. Вже його драма «97» несе в собі трагедію перетворення людського гурту на кровожерну юрбу під час революції. Знищення духовного поняття Бога, зрада одвічних етичних цінностей, на яких виховувались селянські покоління, відбувається болісно й водночас прикро-миттєво.

Метаморфози людської душі в духовному вакуумі, що утворюється внаслідок організованої та ідеологічно обґрунтованої «переоцінки всіх цінностей», - ста-

ють глибинним змістом «Народного Малахія». Велична ідея директивного перевиховання людини, абсолютизована в куцій уяві містечкового поштаря, розчавлює індивідуальність самого Малахія й разом із ним нищить реальне втілення цієї людини - його молодшу дочку Любуню. Головний герой трагедійного дійства Куліша - це, можна сказати, Юда, що уявив себе Ісусом, невідповідність між його справжньою духовно-етичною сутністю та фантазіями про неї й породжує трагікомічний ефект твору. Водночас постать Малахія можна розглядати як персоніфіковану свідомість цілого народу, в якій релігійні цінності, екзистенційно не досягнені до кінця, внаслідок революційного експерименту поступаються місцем сфетишизованим постулатам марксизму.

У «Маклені Грасі» Куліш досліджує переродження людської індивідуальності на надлюдину-революціонера. Ще неусталена підліткова психіка Маклени є найточнішим художнім відображенням цього процесу. Його каталізаторами виступають не тільки нелюдські соціальні умови існування, а й екзистенційна самотність, сирітство у світі, ключові символи якого - політика й біржа. Двобій Малахія з жахливою реальністю соціалістичного суспільства й намагання Маклени зберегти свою людську гідність у суспільстві капіталістичному - це боротьба з бездушною державною машиною, керованою людьми й водночас незалежною від їх волі. В «Народному Малахії» та «Маклені Грасі» знову посилюється епічний художньо-філософський елемент: центральні герої Куліша конфліктують не стільки з іншими дійовими особами, скільки з безособовим втіленням зла - «неправильним» ладом світобудови. На противагу античній тотожності між космічною гармонією та справедливим устроєм людського світу за божественним законом, в драматургії ХХ століття людська особистість стикається з метафізичним та історичним абсурдом. Ось центральна колізія вершини кулішевої творчості «Патетичної сонати», головні герої якої змагаються з цим новітнім Фатумом за свою духовну свободу, тобто за право бути особистістю. Для гуманіста Ілька опорою в цій боротьбі стають поезія Петрарки та музика Бетховена - мистецькі скарби людської цивілізації, невіддільні від загальнолюдських етичних цінностей. Марину надихає історична місія національного звільнення свого народу - заради її виконання героїня бере активну участь у кривавій політичній грі. Здійснюючи єдино важливий особистісний вибір, обоє трагічно помиляються й не досягають своєї помилки до кінця. Ілько, зраджуючи вищі духовно-етичні критерії існування, перетворюється на знаряддя класової ненависті та «моралі». Марина, провокуючи й виправдовуючи братовбивство в ім'я величної ідеї, сама стає його жертвою. Духовна загибель героя та фізична - героїні символізують трагічну, без найменшого зблиску замирення чи виправдання, поразку людської особистості у світі, позбавленому божественної присутності та охопленому хаосом людської сваволі. Недарма ж долю всіх і кожного в «Патетичній сонаті» вирішує недорікуватий одноокий матрос на прізвисько Судьба.