

ВІЗУАЛІЗАЦІЯ ПРОСТОРУ В ДРАМАТУРГІЇ ЛЕСІ УКРАЇНКИ

Тема простору в драматичних поемах Лесі Українки виникала вже неодноразово. Центральними дискурсами, довкола яких розбудовувалися такі дослідження, переважно були екзотизм, метафора каменю, культурно-історичні пласти. Натомість сучасні студії надають нам нові можливості аналізу. На думку багатьох науковців, паралельно із дослідженням географічного простору в тканині художнього тексту, усе більшої ваги набуває віртуальний простір. «Водночас, – стверджує Аляйда Ассманн, – коли у віртуальному просторі з'являються нові світи, більшого значення набувають давні знайомі простори та їхній чуттєвий характер. <...> щораз важливішим стає неповторність локального простору» [1: 221].

Уявний світ драматургії Лесі Українки – це не лише простір різноманітних культур, часів і духовних конфліктів. Це передовсім локальний простір. Дискусії щодо екзотизму письменниці майже завжди вичерпувалися твердженням, що це лише «сучасні події в історичних шатах». Натомість, аналіз природи, структури, способу подачі цього явища виявляє його глибоко психологічну природу, яка часто коріниться в приватному конфлікті авторки з власним тілом, з одного боку, та з власним соціально-політичним простором, – з іншого.

Центральний концепт довкола якого організовується простір драматичних поем Лесі Українки – це рух як спосіб опанування простору.

Антитезою до нього виступає нерухомість. За спогадами родини, у дитинстві Леся Українка була надзвичайно рухливою: «Малою вона любила рух, – любила танцювати, плавати, стрибати “стрибогами”, гімнастикувати, бігати на перегони, лазити по деревах, любила різні рухливі ігри» [2: 32]. Унаслідок важкої хвороби власне тіло стає їй невіддільним. Вимушена відмова від руху та всього того, що можна одержати внаслідок нього (гра на улюбленому фортепіано в тому числі), стає для письменниці причиною психологічних страждань. Доволі ілюстративним є свідчення сестри Оксани: «Малою Леся дуже любила танцювати <...>. Потім же вона не раз казала, що коли чує музику до танцю, то їй робиться дуже сумно і хочеться плакати» [2: 42]. Фізична обмеженість й пристрасне бажання її подолати, стали поштовхом до витворення власного локального простору. Водночас, чим меншим ставав фізичний рух, тим інтенсивнішим був рух внутрішній – інтелектуальний, психологічний.

Ще одним конфліктом, який сильно вплинув на формування простору драматургії Лесі Українки, був її конфлікт із власним зовнішнім простором. Некомфортність зовнішнього існування змушувала авторку активно творити внутрішні світи та формувати власні віртуальні локальні простори. Як не сумно про це писати, але першою причиною було почуття «небажаної/відкинутої дитини»: «некрасивої», «дурної», «нездатної» [2: 40], що проступає через звертання до соціальних практик, на загал нехарактерних для дітей заможних родин того часу. Леся Українка багато вишиває, пече хліб, няньчиться з меншими дітьми, одним словом, робить усе, щоб показати свою «потрібність», що, на її думку, «допоможе заслужити любов матері». Згодом таким інструментом «здобуття материнської любові» для неї стає художня творчість. Вона буквально «змушує» свою матір, певним чином маніпулюючи її амбіціями, визнати свою доньку «розумною», «здатною», хоча й далі залишається «некрасивою». Проблема не в тому, що насправді Олена Пчілка любила свою доньку, хоч і на свій манір, а в тому, що сама Леся Українка це дуже гостро переживала й протягом усього життя шукала тієї ніші, того простору у власному домі, над яким постійно тяжіла постать матері, де б її визнали за «свою».

Друга причина некомфортного існування у власному соціальному просторі криється у вихованні Лесі Українки. Відомо, що змалку її та й решту дітей не виховували так, як це було прийнято соціальними нормами її оточення, особливо це торкалося виховання дівчат.

Також вони росли «свідомими» українцями, належали до невеликого гона кийвських родин, де принципово говорили українською мовою. Відтак, підростаючи, Леся Українка не могла не відчувати своєї «інакшості» у власному соціальному просторі. Та саме такий спосіб виховання, а як і постійний комплекс щодо власної матері та «яскравого материного улюбленця» старшого брата Михайла, був суттєвою проблемою в гендерних стосунках Лесі Українки. Уявляючи, через комплекс некрасивості, що вона ніколи не зможе бути «бажаною жінкою», письменниця наголошує саме на людських, а не на гендерних стосунках. Ця ідея домінування людини над статтю приводить до того, що більшість, майже всі, її драматичних героїнь є асексуальними, вони насамперед люди, а потім жінки. Ця ідея стає і її особистою драмою. У неї вкрай складно складаються стосунки з чоловіками. Вона не хоче визнавати їхньої зверхності [2: 30], проте прагне повноцінних взаємин – для неї надважливо й, дозволимо собі сказати, життєво необхідно – бути коханою. І останнє – це відома принциповість Лесі Українки, коли вона не терпить фальші, брехні, не схильна йти на компроміси в питаннях цінностей, але й водночас вона незалежна від моральних норм свого часу: як жінка має активну соціально-політичну позицію, заробляє як письменниця, живе на віру зі своїм чоловіком. Така позиція робить її не завжди «комфортною» для соціуму, який її оточує. Вона мало де чується «своєю».

Усі ці омовлені нами міркування стали джерелом активного формування простору драматургії Лесі Українки. Концепт руху, як центральний, безпосередньо впливав на всю організацію драматичного матеріалу. Багато дослідників неодноразово вказували на не сценічність її драматичних поем через домінування діалогу над дією. Фактично, це було звинувачення в бракові руху – чи то просторового, чи то сюжетного. І справді, навіть попри те, що рух всередину був центральним принципом нової європейської драматургії, герої Лесі Українки надзвичайно мало рухаються у просторі. Вони переважно сидять, стоять, натомість активно жестикулюють. Жест, як рух тіла, стає продовженням мови. Окрім того, жест як вияв емоційного руху, часто компенсував відсутність руху у просторі. Показовим також є те, що коли в першому драматичному творі письменниці «Блакитна троянда» в ремарках ще часто вказано на якийсь рух у просторі її персонажів, то з кожним подальшим драматичним текстом такого просторового руху, особливо щодо головного героя чи героїні, стає менше й менше. Натомість посилюється емоційність, пристрасність героїв.

Винятком може виступати «Лісова пісня», де головна героїня Мавка постійно перебуває в русі, і лише прихід до людей позбавляє її цієї інтенсивності руху, згодом вона взагалі впадає в нерухомість. Однак повернення до своєї справжньої стихії повертає їй можливість руху.

Саме з огляду на рецепцію руху можна пояснити й вибір жанрової форми для реалізації власних художніх ідей Лесею Українкою. Адже драма класицизму, а саме за її зразком укладено більшість драматичних поем авторки, також вирізнялася певною статичністю щодо руху. Головний акцент ставиться на діалог, гострий агон найкраще передає емоції та переживання героїв, цю форму використовували ще драматурги античності. Лєся Українка приймає її як можливість розбудовувати не зовнішній, а внутрішній рух, натомість відкидає центральний принцип триєдності дії, місця і часу та взорується на античну драму, для якої ці норми вже не були важливими. За зразком античної драми письменниця активно розробляє компонент географічного й віртуального простору.

Одним із надзвичайно цікавих проявів візуалізації простору в драматургії Лєси Українки є переміщення героїв з одного простору в інший та ідея міжпростору. Міжпростір виступає як певне зависання поміж світами, як точка переходу, що має інтелектуальні (розум), психологічні (душа) та біологічні (тіло) виміри. Драматичні герої дуже часто перебувають в русі з одного простору в інший і, через певні обставини, змушені зупинятися в міжпросторі. Утіленнями інтелектуального міжпростору виступає поняття досвіду. Це той момент, коли здобуті раніше в одному просторі знання перетворюються на досвід, який дозволяє або не дозволяє рухатися далі, в інший простір. У цьому випадку простір інтелектуальний дуже тісно пов'язаний з географічним простором. Цікавим є те, що через інтелектуалізацію ці два, цілком географічні простори, часто стають опозиційними щодо себе. Це відбувається головню через надання ціннісного виміру географічному простору.

Приклади інтелектуалізованого міжпростору можемо відшукати хоча б у таких драматичних поемах Лєси Українки, як «Три хвилини», «Бояриня», «У пущі», «Руфін і Прісцілла», «Вавилонський полон», «На полі крові», «Адвокат Мартіан». Бачимо, що в згаданих текстах герої, свідомо відмовившись від одного простору внаслідок чи то внутрішніх, чи то зовнішніх обставин, переміщуються в інший простір, що супроводжується часто переходом з однієї системи цінностей в іншу. Проте герой часто виявляється неготовим до такої аксіологічної зміни. Як наслідок – «зависання» в міжпросторі. Це зави-

сання часто супроводжується втратою ідентичності, людина перестає бути тим, ким була, але ще не стає, або вже ніколи не стає чимось іншим. Як вдалий приклад можна навести ситуацію адвоката Мартіана та його дітей, які знаходяться поміж двома вірами, географічним простором дому, який ідентифікуємо з християнством, та зовнішнім простором, ідентифікованим із язичництвом. Ось як його син, Валент, описує власний стан такої міжпросторовості:

Валент:

Школярі у нас

*Всі на «римлян» і «християн» ділились,
Зчиняли раз у раз сперечки, звади,
Два табори були непримиренні,
Як на війні. Мене ж і ті, і другі
«меживірком» дражнили, та й тепера
Молодики так само називають...
Між ідолян і християн одмінком
Холодним та оспалим я блукаю... [4, Т. III: 28].*

Аналогічна ситуація відбувається з героїнею драматичної поеми «Бояриня» Оксаною. Переїхавши з простору рідного дому в Україні в ментально чужий російський простір, вона так і не стає у ньому «своєю». Героїня наче «зависає» поміж різними ідентичностями. Утрата однієї системи цінностей і неприйняття іншої призводить її до фізичної смерті. У ремарці до останньої дії Леся Українка дає опис зовнішнього вигляду героїні (що робить вкрай рідко), який має наштовхувати нас на думку про її фізичне згасання:

«Оксана у простій широкій хатній сукні, без кички, голова зав'язана на український лад шовковою хусткою. Оксана хвора, очі позападали, але дуже блищать, на щоках хворий рум'янець» [3, Т. VIII: 147].

Діалог матері Степана із сином виявляє, що Оксана хворіє на «ностальгію», на що мати підсумовує:

Мати:

*...Що ж, відомо, завезена далеко...
Не кожне привикає до чужини.
Котре привикне, а котре то й ні... [3, Т. VIII: 149].*

І ця ж ситуація призводить до фізичної смерті героя драматичної поеми «У пущі» Річарда Айрона. Він так і не зміг змиритися із вимушеною зміною простору, коли вільну красу Італії змушений був поміняти на пуританську пущу Америки. У цьому тексті, зрештою як і в «Боярині», цілком конкретні географічні простори ототожнюються з індивідуальними втратами ідентичності. Відмова від певного географічного простору стає рівнозначною відмовою від самого себе. І як описом вигляду Оксани Леся Українка натякає на скоре фізичне згасання, так само метафорою звучання реквієму в кінці драматичної поеми «У пущі» авторка вказує на скоре фізичне згасання Річарда Айрона.

Натяком на близьку смерть героя, що змінив свою ідентичність разом із простором, є й поява покійного Командора в драматичній поемі «Камінний господар». Змінивши простір вільної Севільї на владний Мадрид, Дон Жуан водночас втрачає самого себе. Ця зміна географії також стає для нього смертельною. Усі ці «інші простори», у які перемістилися герої, часто внаслідок свідомого вибору, стають болючим досвідом, набирають насильницьких характеристик вимушеного безруху. Герой наче заблокований у власному просторі. Леся Українка наводить на думку, що довге перебування в міжпросторі є нестерпним, а інколи й смертельно небезпечним.

Проте в ситуації інтелектуалізованого міжпростору драматичних поем Лесі Українки, який перетворюється на певний досвід, зустрічаємо випадки, коли герой вирішує повернутися в попередній географічний простір, або ж до самого себе в межах цього простору, як це можемо бачити на прикладі Жірондиста з драматичної поеми «Три хвилини». Утікаючи з паризької в'язниці в умовно вільну Швейцарію, герой буквально фізично відчуває своє нестерпне перебування в міжпросторі:

Жірондист:

Не знаю сам,

Чи я клясти, чи я святити маю

Той час, як я з неволі йшов на волю, –

Чи з волі у неволю – як сказати?...

...Нехай би кидали мене та розбивали

Об гострі скелі, гуркотом валів

Глушили б голос мій, дрібним камінням

Та піною мені мутили барву, –

*Змагався б я, боровся, поривався,
Тремтів би за життя своє хвиливе,
Але я жив би. Я б людей любив,
Людей ненавидів, а не привиддя,
Не тіні вмерлих... [4, Т. III: 236].*

Такий самий шлях обирає й Антей («Оргія»). Хоча він сам не переживає географічного переміщення в просторі, проте, внаслідок окупації Греції, вже його простір змінює ціннісні характеристики. Як людина, що не може прийняти простір з іншою ідентичністю, він обирає смерть.

Проте є в Лесі Українки й кілька героїв, які приймають міжпростір як насильство й примирюються з ним. Зокрема можемо говорити про Йоганну («Йоганна, жінка Хусова») та Юду («На полі крові»). Переживши досвід подорожі з Христом, вони змінюються самі й водночас змінюється їхня рецепція власного географічного простору. Для Йоганни – це простір насильства, перебування в міжпросторі минулого й майбутнього стає її приреченням. Натомість Юда задля невеликого шматка географічного простору (кривавого поля, що стає втіленням помсти розчарованого Христом Юди) жертвує власною душею. Його простір не приймає цієї жертви, земля стає каменем, простір поля опирається рукам зрадника.

У драматичній спадщині Лесі Українки рух відбувається не лише поміж конкретними географічними просторами, але й поміж реальним і віртуальним простором. Щоправда, таких прикладів можемо навести лише два – це «Блакитна троянда» та «Лісова пісня». Хоч у «Лісовій пісні» за світом Мавки закріплено цілком географічний простір лісу, проте в художньому вимірі маємо справу, усе ж таки, з уявним світом, створеним автором. Міжпростір поміж цими світами характеризується яскраво вираженим естетико-психологічним конфліктом. Це місце, де індивідуальна чуттєвість, вразливість на красу стикається із загально-раціональним підходом до світу.

У «Блакитній троянді» віртуальний простір є простором фобій героїні. Перехід до нього через дзеркало, яке Любов Гощинська завжди завішує. Водночас – це світ ідеального, світ звільнення від страху. Аналогічно в «Лісовій пісні» уявний світ Мавки є простором, де Лукаш може бути тим, ким хоче, а не тим, ким мусить бути в реальному світі. Це світ також і Лукашевої уяви про ідеальну красу, про можливість злиття людини зі світом прекрасного. В обох творах віртуальні

простори виступають як певні утопії – «блакитної троянди» та «вічної любові». Водночас обидві утопії звільняють героїв від тіла.

Як ми вже зазначали раніше, для самої Лєси Українки тіло було тим, що вона не могла повністю контролювати, натомість тіло цілком контролювало спосіб життя авторки. Для письменниці, як і для її героїв – Любові Гощинської, Лукаша та Мавки, – звільнитися від тіла означало звільнитися від страху, болю, жалю, що принижує здоровий дух. Психологічний міжпростір часто стає причиною для подорожі в нетрі підсвідомого й водночас власних страхів, комплексів, бажань і пристрастей. Цікаве те, що конструюючи психологічний міжпростір, який часто стає маркером внутрішніх конфліктів, подолання його в просторовій концепції авторки можливе лише через смерть. У Лєси Українки смерть виступає не лише символом безруху, але й такою як певний рух, а саме – перехід. У фізичному вимірі перехід відбувається через зависання ноги у внутрішній підготовці до наступного кроку, подальшого руху. Смерть не є точкою зупинки, вона лише приготування до наступного руху. Більше того, смерть виступає як можливість подолати нерухомість.

У цій статті я намагаюся донести думку, що ставлення Лєси Українки до тіла, а саме до його функції руху, є прямо пов'язано з візуалізацією простору в її драматичній спадщині. Відтак, коли говоримо про біологічний вимір міжпростору, то виглядає цілком логічно співвіднести його саме з тілом. І можемо його співвіднести з рецепцією власного тіла авторкою. Простори, які вона описує у своїх драматичних поемах часто покалічені, паралізовані, напівмертві, відчувають біль, страждання. Більше того, Лєся Українка закріплює за простором характеристики, що відповідають тілесно-духовній організації людини. Так, нижня лінія – це земля, низовини закріплені за тілесним, підсвідомим; середня лінія – часто це будинки, дерева, пагорби, горизонт – відповідають за душевний рівень, свідоме. І найвища лінія – вершини (гір, будівель), небо, зорі, сонце – це вже найвищий, інтелектуально-ідейний рівень. Для прикладу можемо поглянути на опис простору в драматичній поемі «На руїнах»:

«Далеко розляглась рівнина Йорданська, на видноколі мріють гори Морія і Сіон, поблискуючи срібним верхів'ям проти місяця. В глибині, але не так далеко, як гори, чорніють руїни Єрусалима, де-не-де поміж ними блима вогник, либонь в якій позосталій хатині, де ще живуть люди. По рівнині блукають люди. <...> Інші побудували собі курені з каміння, що набрали на руїнах, то з йорданського

очерету; другі – розпалюють маленькі багаття, гріються і щось варять; інші копають ями й ховають в них кістки, знайдені на давнім побойовиську. Чутно зітхання, приглушені ридання і здавлене шепотіння тих, що не сплять, але більша частина спить... Ті сонні здаються вбитими, а поле від того ще сумніше – воно мов тільки що після бою, наче вкрите трупом» [4, Т. III: 167].

Перед нами наче випливає побите, понищене боєм тіло, що стогне, плаче, у ньому риють могили. Проте свідомість, хоч й представлена зруйнованою руїною, не спить, бо «де-не-де блимають вогники у хатах», наче знак життя, наче думка. І найвищий рівень простору представлений горами Морія та Сіон, горами – символами ідеї повернення до Землі Обітованої, що видніються у далекій перспективі. Ідея наче дух, жива, вона виблискує сріблом проти місяця. У кінці твору, Тірца, так і не змігши пробудити сонний простір/сонне тіло до життя, повертається у пустелю, іде назустріч горам Морії та Сіону, що стає символом її персональної дороги до Землі Обітованої. Тірца також відмовляється від «понівеченого війною тіла», яке не хоче виздоровлювати. Таким же закривавленим тілом видається для полонених гебреїв з драматичної поеми «Вавилонський полон» вавилонська долина:

«Розлога рівнина. Червоний захід змінює в кров широкі води Тигру і Євфрату, що злилися докупи» [4, Т. III: 148].

Знову маємо нижню лінію тілесного, що кривавиться після страшної поразки. Натомість твір закінчується згадками про зорі, які світитимуть однаково над простором поневолювачів та полонених. Наче натяк на невмирущість ідеї про звільнення.

Покалічені простори знаходимо в інших драматичних поемах, як наприклад «Руфін і Прісцилла», де з'являється образ саду з ямами від «викорчуваних статуй язичницьких богів», а в «Кассандрі» увесь простір Трої прирівняно до тіла, яке точить смертельна хвороба. Символом смерті виступає Гелена: «*І ти, і смерть – обидві рідні сестри!*» [4, Т. IV: 10], – кидає їй у вічі Кассандра. Гелена своєю присутністю паралізує весь простір Трої, що в цьому тексті ототожнюється з її людином.

Кассандра:

Ідеш ти – і старі, поважні люди

Склоняються перед тобою низько

І мовлять урочисто: «Богорівна!»

Ти глянеш – кам'яніють мужі сильні
 І тихо шепотять: «Непереможна!»
 Ти поцілуєш – і погасне погляд
 У наймолодшого з синів Пріама,
 Кров хвилею потужною приб'є
 До серця, і німіє серце й слово,
 І блідне пам'ять, і обличчя блідне,
 І весь він твій, ні батька, ні родини,
 Ні краю рідного... Троянки, плачте!
 Умер, загинув молодий Паріс! [4, Т. IV: 12].

В останньому акті ми стаємо свідками падіння храму й пожежі, яка поглинає все довкола.

Аналогічне порівняння зустрічаємо в драматичній поемі «Камінний господар», де простір кам'яного Мадрида паралізує головних героїв, перетворюючи їх на камінь.

У фізичній перспективі також вимальовується ряд наскрізного крізь людину руху, коли тіло є найближче, а чим далі в глибину, тим далі в людину, коли через емоції, відчуття, прагнення та пристрасті наближуємося до ідеї, яка рухає героєм. Так подано простір у драматичній поемі «Одержима», коли Міріам постійно піднімається на вершину й повертає погляд в глибину, який у перспективі виокреслюється як погляд у самого себе.

Також Леся Українка на прикладі розбудови локальних просторів героїв переформатовує рецепцію жіночого та чоловічого. В естетичній практиці модернізму, як відомо, тілесне закріплювалося за жіночим, тоді ж коли розум виступав чоловічою характеристикою. У Лесі Українки це цілком навпаки: розумове, маскулінне закріплюється за жінкою, натомість тілесне, фемінне часто стає чоловічим атрибутом. Міріам спускається з вершини (ідеї) у пустелю (тілесне) Месії («Одержима»), Мавка приходить до Лукаша з «високих верховіть» («Лісова пісня»), Анна «спускається» до Дон Жуана з «кам'яної вершини» («Камінний господар»), камінний, обезвольюючий будь-який інтелектуальний рух простір Степана («Бояриня») не може піднятися вгору до вільного простору далекої України, закріпленого за його дружиною, де можливий ще вільний рух думки, чину – чоловічої функції.

Відтак у Лесі Українки концепт простору набуває тривимірної характеристики: це і горизонтальна географічна площа (ширина), це вертикальна лінія, що впорядковує ієрархію цінностей (висота), і тре-

тя глибина – рух героя в самого себе. У підсумку ми одержуємо певну систему координат, на яку можемо накласти й, відповідно, візуалізувати простір драматичних поем Лесі Українки. І більше, ця система характеризується певною експансивністю. Письменниця, обмежена рухом у реальному для неї вимірі, здійснювала постійну експансію, привласнення простору у своєму художньому світі. Кожна її драматична поема розширювала її віртуальну карту: Стародавній Ізраїль, Античні Греція, Рим, революційний Париж, Швейцарія, Флоренція, американська пуща, Москва, мусульманський світ, Єгипет та багато інших територій, які опановувала й водночас привласнювала її художня думка. Це була в жодному разі не «втеча», як писали деякі дослідники, а постійна потреба руху, бажання подолати особисте зависання поміж просторами, пошуки власного локального простору, у якому б вона була вільна від болю, комплексів та страждань, де б вона, зрештою, була у «своєму домі».

Література

1. Assmann A. Wprowadzenie do Kulturoznawstwa. Podstawowy terminy, problemy, pytania [tłum. z niem. Anna Artwińska i Katarzyna Różańska]. – Poznań, Wydawnictwo nauka i innowacje, 2015. – 362 s.
2. Косач-Кривинюк О. Леся Українка. Хронологія життя і творчості. – Нью-Йорк, 1970. – 923 с.
3. Українка Леся. Бояриня // Леся Українка. Твори: у 12 т. / За ред. Б. Якубського. – Харків–Київ, 1924–1930. – Т. VIII. – С. 85–154.
4. Українка Леся. Зібрання творів: у 12 т. – Київ: Наукова думка, 1975–1979.