

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ «КИЄВО-МОГИЛЯНСЬКА АКАДЕМІЯ»

Факультет гуманітарних наук

Кафедра літературознавства

Кваліфікаційна робота

освітній ступінь – бакалавр

на тему: **«ДРАМАТУРГІЯ ЛЕСІ УКРАЇНКИ: АДАПТАЦІЯ В
СУЧАСНОМУ УКРАЇНСЬКОМУ ТЕАТРІ»**

Виконала: студентка 4-го року
навчання

Спеціальності – 035.1 ФІЛОЛОГІЯ
(Українська мова та література);

освітньої програми: *Мова,
література, компаративістика*

Шавурська Вікторія Леонідівна

Керівник: Веретельник Р. М.,
доктор філософії, доцент

Рецензент: Полухович О.П., к.філол.н.
(прізвище та ініціали; наук. ступінь, вчене звання)

Кваліфікаційна робота захищена

з оцінкою «_____»

Секретар ЕК _____

«_____» _____ 2022 р.

Київ – 2022

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ I. МОДЕРНІСТСЬКІ ТЕНДЕНЦІЇ В ДРАМАТУРГІЇ ЛЕСІ УКРАЇНКИ	
1.1 Неоромантична традиція в контексті драматургії Лесі Українки.....	6
1.2 Символізм у драматургії: вплив західноєвропейських здобутків на творчість Лесі Українки.....	14
1.3 Драматургія Лесі Українки як вияв європейської модерної драми.....	20
РОЗДІЛ II. ТЕОРЕТИЧНИЙ І ПРАКТИЧНИЙ АСПЕКТИ ТЕАТРУ: НА ШЛЯХУ ДО АДАПТИВНОГО АНАЛІЗУ ДРАМ ЛЕСІ УКРАЇНКИ	
2.1 Місце драми в театральному дискурсі.....	28
2.2 Причини режисерських змін літературного тексту у ході постановки спектаклю.....	32
2.3 Театральні системи як пошуки сенсів і зв'язків із драматургією Лесі Українки.....	34
2.4 Характеристика сучасного національного театру.....	44
РОЗДІЛ III. ШЛЯХИ АДАПТАЦІЇ ДРАМАТУРГІЇ ЛЕСІ УКРАЇНКИ В УКРАЇНСЬКОМУ СУЧАСНОМУ ТЕАТРІ	
3.1 Вистава «Verba» Сергія Маслобойщикова як сценічне втілення «Лісової пісні».....	54
3.2 «Кассандра» Давида Петросяна: сценічний погляд на однойменну драму Лесі Українки.....	69
3.3 Камінний Господар» Івана Уривського як сценічне переродження однойменної драми Лесі Українки.....	79
ВИСНОВКИ.....	90
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	95
ДОДАТКИ.....	101

ВСТУП

Актуальність дослідження

Драматургія Лесі Українки – це певний «архівір», котрий є беззаперечним взірцем модерної драми не лише в українській, але й загалом у світовій літературі. Письменниця, активно простежуючи розвиток європейської нової драми, не лише прагнула її популяризувати, зокрема власними текстами, її мета була куди глобальнішою, а саме: розширити контексти національної літератури, аби подолати культурну замкненість, в якій Україна перебувала на зламі XIX-XXст. [41].

Однак, незважаючи на взірцевість з огляду роду драматичної спадщини Лесі Українки, існує тривалий час твердження, що письменницю неможливо поставити на сцені, що від самої появи її драми радше призначені для читання. Такий закид аргументують надмірним психологічним навантаженням тексту й практично відсутністю дії, руху.

Я.Мамонтов із цього приводу мав таку думку: *«Є чимало п'єс, що їх написали першорядні письменники (навіть такі, як-от: В.Гете або Леся Українка), і все ж таки ці п'єси не виставляються на театрах, бо в них нема чого робити акторам. Актор хоче діяти на кону, а не декламувати авторські монологи та діалоги»* [27]. На противагу йому Ю. Шевельов не полишав переконання у тому, що *«драматичні твори Лесі Українки все-таки не філософські трактати, а своєрідні і блискучі художні твори...може колись наш театр знайде, виробить такий підхід до поетичних “драматичних поем”, що питання про сценічність творів Лесі Українки стане здаватися смішним анахронізмом...»* [51].

Попри реальну складність адаптації Українчиних драм на сцену, нині театр все ще не покидає спроб підібратися і в буквальному сенсі «зрости» до такої складної, а проте першорядної драматургії.

Отже, наше дослідження спрямоване на виявлення шляхів адаптації драматичних творів Лесі Українки у сучасному українському театрі та покликане стимулювати подальші дослідження цього напрямку.

Теоретичною основою дослідження стали головні світові, зокрема й українські літературознавчі (І.Франка, М.Грушевського, Д.Чижевського, М.Ігнатенка, Н.Кузякіної, Л.Дем'янівської, Л.Мороз, О.Ставицького, Г.Семенюка, В. Моренця, М. Веретельника, В. Агеєвої, О. Забужко, С.Павличко та ін.) і театрознавчі розвідки (П. Брука, С.Джона, Ю.Клековкіна, Є.Гротовського, Г.Т.Леманна тощо), а також власне першоджерела самої Лесі Українки.

Мета дослідження – визначити можливі шляхи й перспективи адаптації драматургічної спадщини Лесі Українки у сучасному українському театрі.

Досягнення цієї мети передбачає виконання низки **завдань**, а саме:

- виявити модерністські тенденції у драматургії письменниці;
- визначити, за рахунок яких ключових характеристик драматургію Лесі України можна залучити в контекст західноєвропейської модерної драми;
- з'ясувати місце драматургічного тексту у театральному дискурсі;
- дізнатися причини режисерських змін літературного тексту у ході створення спектаклю;
- проаналізувати різні театральні системи і віднайти зв'язки їх із драмами Лесі Українки;
- охарактеризувати загальний стан і тенденції вираження сучасного театру
- провести детальний аналіз трьох адаптацій драм «Лісова пісня», «Кассандра» і «Камінний господар» в українському сучасному театрі.

Об'єктом дослідження є драми Лесі Українки «Лісова пісня», «Кассандра» та «Камінний господар», а також вистави Verba» Сергія Маслобойщикова, «Кассандра» Давида Петросяна, «Камінний господар» Івана Уривського.

Предмет дослідження – адаптація драматургії Лесі Українки.

У ході роботи було застосовано такі **методи дослідження**: компаративний, інтертекстуальний, міфопоетичний, культурно-історичний, порівняльний.

Структуру роботи визначено таким чином: вступ, перший і другий теоретичні розділи, третій практичний розділ, висновки, список використаних джерел, додатки.

Наукова новизна дослідження полягає у тому, що вперше було комплексно досліджено питання адаптації драматургічної спадщини Лесі Українки. Так само вперше зазначені драми було зіставлено й проаналізовано із їхніми інтерпретаціями у сучасному українському театрі.

Практичне значення полягає в тому, що матеріали дослідження можна використати у процесі вивчення української драматургії (зокрема Лесі Українки) і театру (особливо в контексті його тенденцій в адаптаціях), для написання наукових праць, підручників та посібників для вищих навчальних закладів. Отримані результати можуть слугувати основою для подальших розробок питань адаптації драматургії у сучасному театрі, компаративістських студій, багатьох аспектів драматургічної поетики і театральної нової естетики.

РОЗДІЛ І.

МОДЕРНІСТСЬКІ ТЕНДЕНЦІЇ В ДРАМАТУРГІЇ ЛЕСІ УКРАЇНКИ

1.1 Неоромантична традиція в контексті драматургії Лесі Українки

Зарубіжні й українські дослідники неоромантичного типу авторської свідомості стверджують, що неоромантизм, котрий виник у західноєвропейській літературі в кінці XIX – на початку XX століття, є явищем досить неоднозначним. Австрійські й німецькі митці синтезували в ньому символістські засоби і принципи, а французькі, разюче відмежовуючись від такої моделі світовідчуття, залучали до неоромантичного дискурсу пізніх романтиків (зокрема Філіпа Вільє де Ліль-Адана, Едмона Ростана тощо). Неоромантизм, за словами автора найвідомішої на той час праці «Neuromantik» Людвіга Кьоллена, є реакцією на кризу цінностей кінця XIX століття. Зцілення принесли спершу пізні драми Ібсена, а вже згодом роботи модерного містика Метерлінка. Останній особливо задовольнив прагнення тодішньої затхлої ментальності до чуття єдності, цілісності і всеосяжності. [66; с. 330]. Кьолен вказує на спорідненість модернізму із романтизмом початку XIX сторіччя [38]. Загалом, коли між неоромантизмом і символізмом, по-перше, неоромантизмом і романтизмом, по-друге, можна таки простежити певну типологічну спорідненість (зауважимо, ці типи художнього мислення в культурній площині абсолютно самодостатні), то неоромантизм як ідейно-естетичне поняття трактувати куди складніше. Донині немає єдиного погляду науковців щодо приналежності неоромантизму що до літературної течії, що до стильового напрямку, ба навіть до хронологічно окресленого модерністського періоду. До того ж, незважаючи на часову відстань з моменту виникнення неоромантичного типу мислення, наразі бачимо розбіжності у визначенні цієї форми авторської естетично-художньої свідомості: одні окреслюють неоромантизм нестійким, дещо умовиним найменуванням певних естетичних тенденцій, інші ж говорять про

нього як модифікований романтичний тип образності у вигляді стильової модерністської хвилі з її домінантною рисою неспівмірності особистості й дійсності із яскравим образом героя, естетичного ідеалу і реальності. Трапляються також теоретики, котрі трактують неоромантизм через “літературну психологію”, що саме на зламі кінця XIX–початку XX ст. яскраво вирізняється [51; с. 73].

Науковці кваліфікують появу такого типу мислення доволі однозначно: це намагання митців відійти від укорінено-застарілих традицій, завдяки ефекту гомогенності відмежуватися від однорідних засад ідейно-естетичної свідомості автора, а також від закорінених штампів у стильових прийомах, запрограмованих засобів поетики.

Розбіжність у науковому визначенні неоромантизму можна пояснити тим, що, з одного боку, це відкрита, полівалентна художня система, з іншого ж, він досить органічно поєднує естетичні, соціально-психологічні, ідейні властивості [14].

Зазначений вище підхід до розуміння неоромантичного типу мислення у літературі дозволяє конкретизувати зміст явища, а також вектор спрямування. Загалом можемо стверджувати, що неоромантизм – це динамічна стосовно світовідчуття структура, такою ж вона є і в контексті світовідтворення що дійсності, то й естетичного ідеалу, які характеризуються нерозривністю одне від одного. Саме тому у неоромантичних творах виразно простежується ефект оновлення. Неоромантичний герой, у свою чергу, постає перед читачами активно-непересічною особистістю із потужними вольовими якостями і стійкими, оформленими прагненнями сподіваних змін, до яких, так чи інакше, приходять наприкінці, часто зовсім неочевидним чином, через внутрішню трансформацію. Варто також зазначити, що такий персонаж зовсім не знецінює своїх романтичних поривань, він не розчиняє їх інертному переживанні життєвих криз і не піддається на провокативні соціально-побутові провокативні акти мас, натомість тримаючись свого особистісного первеня [56].

Таким чином, виняткова особистість, усамітнений чи непочутий загалом образ-індивід через тривогу, страхи перед непередбачуваними викидами фатуму, пригнічення й утиски стає предметом дослідження митців кін. XIX–поч. XX ст. Тобто ми знову приходимо до антропоцентричної моделі світовідчуття. Культивованій задовго цей тип художнього мислення, подібно до реалізму з усіма його модифікаціями, вирізняв людину, у першу чергу, як невід’ємний центр природного й соціального середовища, обмежуючи підходи і засоби у репрезентації її внутрішньої картини світу, а тому дещо «обірвано» зображуючи її винятковість, ба навіть самодостатність. Побіжно також зауважимо, що ірраціональне і трансцендентне, відповідно й містичне та сакральне, майже не включали до традиційної моделі авторської свідомості, а якщо в означений період і спостерігалися деякі спроби заглиблення у ці буттєві аспекти, то їх можна радше кваліфікувати як вияв тенденцій, що готували новий ґрунт для появи світобачення модернізму.

Врешті-решт, неоромантична модель свідомості по-різному виявлялася в тій чи іншій літературі. Вона утверджувалася на українському національному ґрунті через творче реципіювання західноєвропейських модерністських тенденцій (у першу чергу, неоромантизму), і також через відродження характерних рис українського романтизму у зовсім нових суспільно-духовних та культурно-мистецьких умовах, зокрема таких його складових: історично віддалена проблематика, тематичне коло, фольклоризм, висвітлення національної, духовної самоцінності людської особистості та інше.

Саул доходить висновку, що неоромантизм не тільки притягує новий світогляд, також він пов’язаний з культурною практикою численних рухів, що виникли впритул до 1900 років, вони хоча б частково засвоїли романтичний погляд на природу, жінку, дитину [66: 353].

Усе згадане на багатьох культурно-філософських рівнях заперечувало натуралістичні, просвітницькі, ще й етнографічні тенденції, що часто виявлялися у той час в українській культурі. Український неоромантизм, на відміну від зразків

його у західноєвропейських літературах, від самого початку свого існування не лише став складовою традиційного культурного досвіду (позбавленого національного підґрунтя, певною мірою, абстрактного), але й був культурним дороговказом для української інтелігенції, у першу чергу, спрямовуючи її до світових площин за повного збереження своєї самоідентифікації [30; с.49]. І саме в цей час, на зламі досліджуваних століть “нова генерація” письменників, передусім Леся Українка, стали першопрохідцями до неоромантичної драматургії, прози та поезії, активно і системно висловлюючи свої естетично-світоглядні орієнтири і національну позицію, і загалом художню спрямованість.

Саме тому ми спростували судження деяких науковців, що український неоромантизм, на відміну від західноєвропейського, з’явився пізніше, у 20-х роках ХХ століття, або що він недостатньо оформлений в теоретично-історичному чи значеннєвому сенсі. Казали також, що він як складова модерністської системи мислення, заперечував будь-які прояви (важливо, “народництва”, втім воно є радше соціальним) реалістичної свідомості автора, що, врешті, він є лише певним «відтінком» до традиційних моделей мистецького світовідчуття.

У цьому сенсі, аж надто цінними наразі є роздуми Івана Франка про “старе” й “нове” в “розвої сучасної української літератури”, котрі зовсім не випадково виникли вже на початку ХХ ст., проте оформилися у дослідника наприкінці попереднього століття [49]. У праці «Старе й нове в сучасній українській літературі», Франко наголошує на тому, що соціальні, психологічні елементи художнього мислення притаманні що письменникам-традиціоналістам, то й модерністам, різниця лише у співвідношенні елементів.

У цій роботі важливим для нас моментом стало те, що тут синтезовано позиції творців неоромантизму, передусім Лесі Українки. Саме вона вперше серед українських письменників окреслила згадане ідейно-естетичне явище, вказала на його генетичний зв’язок із власне романтизмом, і, ключове, на його продуктивність в літературі, у першу чергу, в драматургії.

В. Моренець, посилаючись на Д. Наливайка, залучає Лесю Українку до неоромантизму [28; с. 346-367]. Але сам Наливайко пише: *«Особливою строкатістю неоромантизм відзначався у німецькій та австрійській літературах, де найвагомішим складником його був символізм (С. Георге, Р. М. Рільке, Г. фон Гофмансталь), хоч сам цей термін у німецькомовних літературах увійшов у вжиток після 2-ї світ. війни. Для французької літератури характерне чіткіше розмежування символізму й неоромантизму, до якого відносять такі у багатьох аспектах різні явища, як романтико-патетичні драми Е. Ростана і прозу Ж. А. Барбе д'Орвільї та Ф. О. Вільє де Ліль-Адана, що стала продовженням пізнього французького романтизму»* [29; с. 441-467].

Підсумуємо тим, що Леся Українка не лише інспірувала вивчення, а тоді й утвердження основних естетичних та філософсько-світоглядних орієнтирів неоромантизму, вона ще й сформувала своєрідну систему теоретичних та історико-літературних поглядів на напрям.

Особливості й характер неоромантичного мислення спонукали Лесю Українку до того, що вона змістила свою художню увагу з реально-видимого фактажу, подій, явищ життя, яке його оточувало, на фантастично-візійні, віддалені в історико-конкретному і хронотопному вимірах ситуації. Вона насичувала свій літературний доробок психологічними колізіями, конфліктами, переважно екзотичними сюжетами і, що для нас дуже важливо, письменниця в більшості випадках ігнорувала або «затемнювала» звичні для української класичної реалістичної драми, етнографічно-побутові, сценічні ефекти.

Хочемо тут наголосити, що попри те, що хоч за формою драматургічна спадщина Лесі Українки наближена до західноєвропейських неоромантичних аналогів, однак змістове її наповнення й спрямування, символічно переосмислений, мають яскраво помітний національний характер. Специфіку неоромантичного мислення Українки визначала переважно саме *інтелектуальна, філософсько-історична українська романтична драма у ролі драми ідей*

(розвивалася упродовж 1830-1880-х років) [21]. Письменниця постійно прагнула оновити український літературний процес через залучення модерністської системи художньої свідомості автора, доречними тут виявилися неоромантизм, символізм тощо, які мали би видозмінили застарілі, а проте тенденційні моделі світобачення митців, традиційні форми мислення, бо тоді вже вони були «гальмами» для національної культури, та й загалом духовного виміру українського народу.

«Відмежовуючись /.../ від естетики ліберального народництва, вона свідомо виводила українську літературу на передові естетичні позиції своєї епохи, полемізуючи з С. Єфремовим, Леся Українка твердила, що “літературні школи” – лише “питання не домашнього характеру”, вони інтернаціональні, і гордилася тим, що сміливо “кидалася в дебри всесвітніх тем, куди земляки мої, за виїмком двох-трьох одважних, воліють не вступати”» [12; с. 196] - писав Р. Гром'як стосовно ролі письменниці в тодішньому культурному процесі, зокрема в літературі. Леся Українка афористично висловила настанову на постійне новаторство як стрижень митця ще у своїй драматичній поемі «На руїнах» словами героїні: *«Добудь нові слова, новії струни. / Або мовчи...»* [41; 219].

Аби визначити ступінь впливу західноєвропейських модерністських тенденцій (зокрема неоромантизму) або традиційного романтичного художнього мислення на драматургічні тексти Лесі Українки, потрібно звернутися до їхнього зіставлення з тими авторами, на яких сама письменниця неодноразово посилалася у своєму епістолярії, відтак ми усвідомимо ореол її літературного зацікавлення в межах драматургії, а також виявимо опертя. Зокрема, це такі автори і їхні твори: польський драматург Ю. Словацький («Балладина», «Лілля Венеда») неоромантичні п'єси норвезького письменника Г. Ібсена («Бранд», «Пер Гюнт», «Ляльковий дім», «Гедда Габлер» та ін.), австрійський неоромантик Г. фон Гофмансталь («Смерть Тіціана», «Жінка у вікні», «Три погляди»), а також і Г. Гауптман, С. Виспянський, Р. Вагнер. Даний перелік засвідчує що витончений модерний смак письменниці, то й її ґрунтовну обізнаність як майстрині

драматичної форми. Також він дає змогу засвідчити тяглість у драматичних творах Лесі до традицій класичного романтизму, подекули частково навіть реалізму [6; с. 101-118]. До прикладу, йдеться про фольклорно-міфологічні засади письменства, міфологічні архетипи (переважно давньогрецькі, рідше біблійні), мотиви та образи, котрі є своєрідною художньою контамінацією прадавніх світоглядних форм. Вони зокрема наявні в обраних для подальшого аналізу драматичних поемах («Лісова пісня», «Кассандра»).

Втім аж ніяк не можна применшити значення впливу Ібсенової літературної школи на драматургію Лесі Українки, особливо її раннього періоду, а також не можна не звернути увагу на той факт, що саме Леся Українка на початку ХХ ст. суттєво відійшла від традицій норвезького драматурга, що в той час був чи не найвпливовішим у європейському літературному середовищі [39]. Коли в психологічній драмі «Блакитна троянда» ще визнаємо невидиму присутність Ібсена (споріднена тематика, проблема спадковості, ряд формотворчих засобів композиційної структури, в окресленні жанру, у сюжетній будові), то в пізніших драматичних поемах й етюдах він зникає. Це можна пояснити тим, що індивідуалізм його героїв, певним чином, антисоціальний, у той час, як герої та героїні Лесі йдуть іншим шляхом, а саме: від пристрасного вираження у «Блакитній троянді» до розчинення в національно-суспільній, універсальній тематикі і проблемах («Кассандра», «Лісова пісня», «Камінний господар»). До того ж, коли персонажів Ібсена увиразнює потужний індивідуалістичний бунт, то герої письменниці - яскраві особистості, самодостатні представники пригнічених у державно-національному («Кассандра»), культурному («Камінний господар») або в духовному сенсі («Лісова пісня»). Вони перманентно існують у текстах з усвідомленням, що протест кожної особистості, кожної найприкметнішої «я», і тому й спротив загалу, – є єдиним вагомим шляхом до свободи. Тому-то, гадаємо, головна дійова особа Лесі Українки принагідно прагне вести за собою інших до «Єрусалиму» в різних його проявах, нею самою вимріяних; тих, що спонукані власними діями. Варто звернути увагу, у драмах письменниці навіть другорядні

персонажі залучені до перипетій світоглядно-етичного вибору, чого не спостерігаємо у драмах Г. Ібсена. Врешті маємо ще й таку опозицію: відмінним у драматургів постає тлумачення теми ідеального кохання. Якщо норвезький автор дає волю жінці до розриву навіть подружніх зв'язків, то Леся, навпаки, ставить до чоловіка й жінки суворі морально-етичні, духовні, навіть християнські імперативи на абсолютно рівних засадах.

Порівняння драматичних творів Лесі Українки і п'єс Гауптмана, Гофмансталя, Виспянського засвідчує загалом, що неоромантичний тип мислення української авторки, який поглиблювався саме національними рисами, не лише ставив її в один ряд із названими європейськими письменниками-модерністами, але й водночас виводив її на тоді ще не бачені висоти [51]. Ба більше, за переконанням німецького славіста А. Кіпи, саме в драматургії Лесі Українки слід би реально вбачати початок сучасної європейської драми, бо те, чого вона досягла у царині драматургії, Заходів практично не відоме й донині.

Дослідники українського неоромантизму, визначаючи своєрідність і специфіку поетики його, вказували на таку властивість цієї моделі естетичної свідомості, як залучення до своєї системи й елементів інших (традиційних і модерністських) типів художнього мислення. У приватних листах за січень–березень 1903 року Українка таким чином висловила стосовно символізму: *«Зрештою, в чистому виді символізм – логічна неможливість і на ньому ні один небожєвільний письменець не втримався»* [37; с. 226]. Письменниця вивела для себе тезу щодо того, що символізм не може бути єдиною домінантою творчості, - він проявляється у стильовій комбінації. З листів також помітно, що письменниця не робить уточнень щодо власного розрізнення символізм/неоромантизм, втім імовірно, що вживає часто ці терміни «взаємозамінно». Тож далі йтиметься про залучення символізму до драматургії Лесі Українки.

1.2 Символізм у драматургії: вплив західноєвропейських здобутків на творчість Лесі Українки

Найпліднішими роками для символізму у театрі були 1880-ті та 1890-ті. [56; с. 1]. Чутливість символізму будується на рухомих контурах, напівчутних молитвах. Цьому виду світовідчуття притаманні очікування в тривозі, битви духовно-чутливі, сомнамболічні порухи, крики пошепки і заглушені діалоги. Саме згадані риси формують уявлення про драматичне мистецтво символізму [66; с. 413]. Перш за все, сутнісна риса символізму - прагнення його носіїв створити новий, модерністський тип мислення. Реалістську структуру світобачення виводять із принципу «наслідування життя», неоромантичну – «заперечення дійсності», а символізм, на противагу, базується не так на «несприйнятті реальності», як загалом на іншому трактуванні дійсності. Коли класичний реалізм, традиційно описує та витворює нарацію, безпосередньо й однозначно виявляє внутрішній світ людини, символістський тип утверджував такі цінності, що ґрунтувалися на опосередкованій експресії. До них класично залучаємо трансцендентний символ, образ у транспозиції, далеко не обов'язково інтелектуально навантажені. Їх задумували такими, аби крізь характерні для них навіювання, сугестії викликати у свідомості реципієнта не лише відповідну думку, поняття, ідею чи уявлення, а також певний психологічний стан, іншими словами, настроєву гаму, де перебував автор у процесі творення.

У 1920 році у The Sewanee Review вийшла стаття «Символізм у театрі». Автор Фредерік М. Тіздель переконує, що фундаментальна ідея драми заперечує символізм. Вона є *«імітацією осіб, залучених в дію»*, дзеркалює

зовнішні події чи інтерпретує внутрішні стани за зовнішніми діями. Внутрішні переживання не прямо пов'язані з дією одразу видаються винятково недраматичними [61; с. 173].

Символізм має справу радше із нематеріальним, ніж матеріальним світом. Символіст має передусім завдання відновити втрачене відчуття містичного, він апелює скоріше до невизначеності, емоційних злетів, снів, візій. Тож закономірно, згадане вище віддаляє драму від реалістичності персонажа, законів місця і часу, «оконтурення» [60; с. 18]. Про неможливість витворити символістську ідею на сцені також пише Е. Шпрінггорн: *«символісти вірили у першість духу чи ідеї. Вони цікавились більше тим, що відбувалось у людській душі чи психіці, аніж тим, що стосується оточення людини чи її минулого»* [61; с. 3]. Перед символістами стояло завдання пояснити світ людської душі саме за саме через слова і речі, пояснити невловиме за допомогою видимого. Людина — конкретно, актор на сцені — була найбільшою перешкодою на необхідному шляху. Це завдання прагнув розв'язати бельгійський драматург Моріс Метерлінк, на якого неодноразово покликалася Леся Українка що в листах, то й публіцистиці. В есеї «Menus propos» (1890) Метерлінк доходить висновку, що символ не дотичний з активною присутністю людини: *«Існує вічна незгода між силами символу і силами людини; символ вірша є центром, променями, які витягуються у нескінченність; ці промені, оскільки походять із шедевр, мають значення, обмежене лише здатністю погляду встежити за ними. Однак погляд актора переступає сферу символу. У пасивному суб'єкті вірша (глядачеві) з'являється феномен поляризації; він не бачить тепер променів, котрі розходяться; він бачить лише ті, що сходяться; випадкова річ зруйнувала символ, а от шедевр у своїй суті був мертвим увесь час цієї присутності. Греки відчували таку антиномію, їхні маски, незрозумілі нам, мали вирівняти присутність людини і допомогти символу оприявнитися ... Якщо людина виходить на сцену з усіма своїми здібностями й повною свободою, якщо її голос, жести, поставу не приховують численні штучні*

обставини, якщо навіть на мить людина здається такою, як вона є, то у цілому світі не знайдеться вірша, що протистояв би такій обставині. У таку мить видовище вірша переривається, а ми стаємо свідками якоїсь собі сцени із наколишнього життя» [цитовано за 66; с. 13]. Проте Тіздель зауважував далі таке: драматурги здавна потребували такого літературного засобу, який би виразив події, що не можна обрамити дією драматичних осіб, і тому рішучо шукали засоби, аби подолати природні обмеження драматичного мистецтва. Більшість застосовуваних засобів зникли, але символ все більше використовують. [66, с. 228-229]. Метерлінк, що й кожен драматург-символіст, передусім шукав рішень для відтворення символів на сцені. Одним з них стає інтенсивне сповільнення дії, а також мінімальне застосування декорацій. Антонен Арто висловлювався про те, що Метерліну був першим, хто впровадив множинні багатства несвідомого «із вулиці на терена літератури».

Кьолер, виводячи розуміння того, що врешті можна назвати символістською драмою, пропонує згрупувати явища, котрі можна вважати концентричними, у три категорії. Перша стосується «театру ідеального»: це поезія із театральною цінністю. Друга містить такі п'єси, які заявлялися як символістські, адаптували для сцени теорії Cénacle. Третя ж виходить далеко за Європи: автори такого міжнародного символістського театру знаходяться так чи інакше серед французького символізму. Кьолер з цього приводу зауважує: ми опиняємося в ідеальному місці для досліджень з компаративістики [66; с. 414]. Символізм у театрі – це про індивідуалізм, інтер'єрне бачення, запропоноване або притягнуте за допомогою слова і сценічних методів реципієнтом, і суб'єктивізм. Символістська драма витворювалася із усіх мистецтв, що вважаються підпорядкованими драматичному. Головний стрижень таких драм – тотально індивідуальне бачення, що втілюється у єдиному протагоністові. Системою співвідношення символістської драми передусім виявляється суб'єктивність. Такою ж системою може опинитися ще й легенда, казка, міф, певна фатальність, словом індивідуальний фантастичний

елемент. Адже вони, висловлюючи загальну ідею через певний образ (олюднений чи то уречевлений) у будь-якому разі несуть у собі вияви символу. Фабула «Лісової пісні» має помітний міфологічний простір, визначений Мавкою (без душі), котра шукає можливості поєднатися з божественним (Лукашем), аби перейти на вищий рівень буття. Атмосфера й декорації «Лісової пісні» прерасно вписуються у міфологічний містичний простір. Це засвідчує вж сам простір лісу (його сон, мрії, утаємничена мова). Сопілка у драмі - символ божественного «голосу вічного», також важлива у ролі ритуального компоненту сакрального переродження Мавки [1]. А на прикладі «Камінного господаря» видно, що символ підземелля (печери, гробниці, шафи, потойбіччя) розвіює міф про Дон Жуана - чесного лицаря, і на противагу вибудовує образ покидька, здатного на підлість і вбивство.

Символізм додав також до драматургічного напрямку специфічні та суттєві корективи, які стосувалися, головним чином, поетики. У драматургії М. Метерлінка, Г. Ібсена, С. Виспянського, Л. Риделя рясніла не znana раніше суб'єктивно-лірична забарвленість, помітним був виразний потяг авторів до широких трактувань філософсько-містичного із гранично-умовними персонажами. Однак ні ретардація, ні зовнішня дія не гальмувала її розвитку, а навпаки, якраз дія динамізувалася і драматизувалася, завдяки внутрішній напруженості персонажів, своєрідного залучення читача (глядача) як співучасника до певних настроїв [30; с.219].

Зазначимо, що в цілому український символізм типологічно споріднений із західноєвропейським. Представники українського символізму на свій манір трансформували романтизм, рішуче звільняючись від ідеалізації народної людини і поглиблюючи романтичну концепцію світовідчуття, а також долучаючи у свій дискурс антропологію через досягнення нової філософії і психології. До того ж, через розвиток християнської тенденції національного літературно-мистецького середовища, репрезентували містично-релігійну, навіть ідеалістську тенденцію в символістському напрямі. Послідовно до неоромантизму, символізм в

українському контексті розвивався в суперечливих умовах. Теоретики простежують чітку лінію розвитку символістського типу мислення у драматургічній творчості українських письменників, чиї праці зайняли тут одне з чільних місць [29; с.46]. Творчість Лесі Українки тут майорить яскравими барвами. Вона чудово усвідомлювала підходи до драматургії Метерлінка, була в контексті: бачила символістські твори на сцені, неодноразово читала першоджерела. Її інтерес до фольклору також є загальновідомим фактом. Вона записувала народні пісні, зачувала їх, відтворювала на фортепіано. Наголосимо тут на тому, що шістнадцять народних пісень Леся Українка використала у якості додатку до «Лісової пісні» під заголовком «Народні волинські мелодії» [Жарких]. Зазначимо, що символи драматургії Лесі Українки, крім того, що національно заковані (у п'єсах Г.Гауптмана, на якого спиралася Леся, вони характеризуються відривом від конкретної дійсності, заміною її уявленням героїв), вони завжди постають мистецьким виразом гострих соціальних, а також суспільних проблем.

Однією з технік, що символістська драма, за Метерлінком, активно розвиває є звернення до снів, мовчання серед шумових баталій, містицизм. Вони виявилися одним зі способів заперечити світ, де поети почувалися себе сторонніми. Метерлінк пише таке: *«Мені ввижається, що сон майже завжди німий, й що усі персонажі рухаються, говорять, поводяться у м'якій і беззвучній речовині...»* [36; с. 517]. Леся Українка у своїй драматургії активно розвивала сомнамбулічних інтуїтивних персонажів, діалоги та загалом мову нескazanого, Метерлінкову символістську тишу. Ділячись задумом щодо написання «Кассандри» з О. Кобилянською, Леся описує її таким чином: *«...вона сама боїться свого пророцтва і, що найтрагічніше, сама в ньому часто сумнівається, бо не знає, чи завжди слова її залежать від подій, чи навпаки події залежать від її слів, і тому часто мовчить там, де треба говорити; вона все провидить, вона все знає, але не холодним знанням філософа, тільки інтуїцією людини, що все постерігає несвідомо і*

безпосередно («нервами», як кажуть в наші часи), не розумом, а почуттям» [36; с. 278]. Відтак, уже з першої дії драми Кассандра з'являється перед нами в сомнамбулічному образі. Кассандра зрікається свого оточення, навіть переселяється у страхітливі сні майбутнього чи тривогу з минулого саме у снах. Та й власне нездатність героїні «прокричати» горе, коли вона його відчуває, вже відповідає проблемі кризи мови у модерний період. Мовчання у драматичних поемах Лесі часто приховує смерть, неволю, відчай, безпорадність тощо.

Отож драма з такою структурою ідейно-образної свідомості виявилася не лише репродуцентом західноєвропейських ідей того часу, нових морально-суспільних віянь, а ще й, важливо, стимулювала так само, як й інші модерністські тенденції, оновлення національного самоусвідомлення народу, його духовності й самодостатності. У творчості Лесі Українки і за її письменства він іще побутував як індивідуальне захоплення, втім уже почав прогресувати до окремого й цілковито самодостатнього стилізового виміру.

Підсумуємо, що автори символістської драми, і Леся Українка так само, ставили перед собою на правду складне завдання, а саме: відтворити абстрактну реальність вловими матеріальними засобами на сцені. Тому драматурги, а серед них і Лесі, почали створювати драми, де наголошували змістом і формою на суб'єктивізмі, та й індивідуалізмі. З цією метою вони і зверталися до сюжетів легенд, міфів, казок.

Наостанок, зміна характеру символістської драми, важливо наголосити для майбутніх результатів театрознавчої розвідки, ще й тісно пов'язана з реформаторськими змінами українського мистецтва сцени, зокрема експериментаторським психологічним театром «Березіль» Леся Курбаса. З часом символістська драма модифікує саму постать дійової особи, мислення героя, загальну атмосферу драматичного дійства. Вивчення матеріалу засвідчило, що починаючи від символістської драми Українки це явище вже стало багатоаспектним.

1.3 Драматургія Лесі Українки як вияв європейської модерної драми

Безперечно, Леся Українка була близько знайома з драматичними творами своїх попередників (Марка Кропивницького, Михайла Старицького, Івана Карпенка-Карого), вона особисто була знайома й підтримувала листування з такими режисерами та театрами-сучасниками (Марія Заньковецька, Микола Садовський, Панас Саксаганський та інші представниками «Театру корифеїв»). Однак Леся Українка обрала свій шлях і не писала для їхнього театру, повністю ігноруючи, навіть заперечуючи такі безнадійні явища, як «український побутовий театр» чи «етнографічно-селянську драму» [9; с. 615].

Вона також небагато уваги приділяла російській театральній традиції, Адже, можливо, саме драма була найслабшим місцем у російській тодішній літературі. Варто зазначити, що п'єса Лесі Українки «Блакитна троянда», перша драма нового українського театру, і «Чайка» Антона Чехова, публікація якої ознаменувала початок російського театру Срібного віку, були написані в один час, у 1896 році. Легко припустити, що якби Леся була не українською, а російською письменницею, то, напевно, саме її, а не Чехова, поважали б і цінували в усьому світі як творця сучасної драматургії. У будь-якому разі, «Блакитна троянда» зробила зі своєї авторки рівню таким західноєвропейським письменникам, як Бернард Шоу, Генрік Ібсен, Моріс Метерлінк, Оскар Уайльд, Гергарт Гауптман чи Габріель д'Аннунціо. Сюжет її «Камінного господаря» дає

підстави для порівняння Лесі Українки з представниками іспанської драматургії (Тірсо де Моліна, Антоніо де Саморра), а також з неіспанцями (Мольєром та Меріме, Карло Гольдоні, Ріхардом Штраусом, Олександром Пушкіним). «Лісова пісня» ж поєднує свою авторку з Герхартом Гауптманом, Морісом Метерлінком та іншими [39; с. 446].

Можна навести ще багато прикладів. Без цього західноєвропейського фону важко зрозуміти та правильно оцінити світовий рівень драматургії, створеної Лесею Українкою.

Великою заувагою буде наголосити: замість досліджувати етнографічно-побутові та національно-романтичні теми, Леся Українка створила сучасну драму великих філософських узагальнень і припущень, що переважно завжди оберталася навколо конфлікту світоглядів («Кассандра», «Лісова пісня», «Камінний господар» та ін.). Цей підхід також виявив її новаторство як драматургині.

Поряд із тим, що вона свідомо визначала дію своїх драм у міфічному світі: чи то біблійний, античний, рідше християнський світ, або світ стародавніх легенд і сказань, що існував у її поетичному та художньому баченні з дитинства. Саме у драмах письменниці досліджувала людську духовність у різних її виявах та вивчала різні мотивації вчинків. Спираючись на відомі сюжети з давньої історії та оповідей (Давній Єгипет, вавилонський полон євреїв, облога Трої, епоха раннього християнства, Іспанія епохи бароко, Америка XVII століття, Французька революція...), Леся Українка цілком свідомо і навіть навмисно заперечувала традиційні трактування сенсу, які були канонізовані в тією чи іншою мірою; вона надмірно підкреслювала деякі типові риси окремих персонажів, розкриваючи їхню сутність з абсолютно несподіваного боку (наприклад, Дон Жуан з «Камінного господаря») [3; с. 65-67].

Такий підхід виявився несподіваним, незручним і навіть викликав різке заперечення з боку затятих прихильників драматичних і сценічних форм, що все були визнаними, традиційними (*згадаймо з листувань розгубленість Марка Кропивницького у ході роботи над «Блакитною трояндою» або ж несприйняття Миколою Садовським концепції Лесі Українки щодо характеру Дон Жуана*). Таке ставлення поєднувалося з нерозумінням чи радше з небажанням усвідомити, що, звертаючись до тем далекого минулого, Леся Українка мала на увазі проблеми свого часу, долю своєї батьківщини і конкретно нації (також з листів: зокрема Гнат Хоткевич не міг зрозуміти інтересу Лесі до стародавніх образів «євреїв, єгиптян і всяких інших "доісториків"», побіжно згадаймо ще й Андрія Ніковського, котрий звинувачував поетесу в тому, що вона пише свої твори таким чином, що вони скоріш «екзотичні» та «літературні», ніж правдиві, наближені до життя, а ще й «сюжети не мають ясного національного ґрунту та напрямку»).

Принагідно додамо також таку тезу: жодного з персонажів письменниці не викриває і не дискредитує, вона урівнює у своїх драмах чоловіків і жінок, виводячи наперед загальнолюдські питання й проблеми (суттєва характеристика її фемінізму). Втім у драмах панує дещо архетипна модель, за якою жіноче начало - це ореол душі, а тому провідник у царство Духу; а чоловіче начало – володар земного світу. Але так чи інак, та послідовно до Ібсена у драмах Лесі майорить яскраво образ «нової жінки», модерної: вольової, самодостатньої, глибокомислячої [18; с. 12]. Леся Українка, естетичне і світоглядне становлення якої припадає на злам ХІХ–ХХ століть, у листах і статтях використовує формулу «нова жінка» узвичаєно. Тобто вона і тут логічно вписувалася в модерну світоглядну площину. Вона чи не в кожній драмі розробляє екзистенційні ситуації, що, за визначенням Соломії Павличко становило «елемент [жіночої] трагедії»: зради, самотності, патріотизму жінки, її відданості істині [30; с. 74], а ще спроможності на самопожертву тощо. І важливо, що тут драматургиня вкладає в образи своїх персонажок саму свою

вольову індивідуальність, котра є чиненнайголовнішим фактором, за визначенням Віри Агеєвої, «*інверсії узвичаєних гендерних ролей*» [2; с. 116]. І це, у свою чергу, одна з ключових граней новаторства Українки в контексті української драми: «Леся Українка ставить в осердя драматичної дії жінок, котрі в процесі життєвого вибору змогли подолати багатовікові патріархальні традиції, і таким чином, звільняє їх від пасивної ролі в соціумі» [13, 2], завдяки чому ті (не втративши, навідміну від героїнь Б. Шоу, жіночності) перебирають на себе активне начало. До прикладу, рішучі прагнення Донни Анни, як слушною заувагою Віри Агеєвої, «тягнуть за собою відповідні вчинки її обранця» [2; с. 78], Дон Жуана у «Камінному господарі»; також Мавка у «Лісовій пісні» перебирає на себе «узвичаєно чоловічу роль у коханні», адже «не боїться сама виповісти власний вибір» тощо.

Нині драматичні твори Лесі Українки переконують нас у прагненні авторки простимулювати, іноді спровокувати читача чи глядача до розлогих, глибоких висновків і прийти до певних припущень, що базувалися б на осмисленій інтерпретації людських помилок, а також невдалих чи успішних ідей протягом усієї історії людства. Можна також стверджувати, що сама Українка крізь свої драми звертається до нас ніби месія: вона викриває кірку з найкривавіших ран минулого, особливо щодо питань моральності, вибору, національної ідеї, а тоді прагне захистити і відвернути своїх сучасників і нащадків від того.

У ролі дослідниці західноєвропейської літератури кін. XIX — поч. XX ст. Українка описала головні тенденції. Відтак, у праці «Європейська соціальна драма в кінці XIX ст.» вона висловила думку: «*В кінці XIX століття роман кінчав уже втомлено шлях, так бадьоро початий в початку століття; поезія розпачливо побивалась, бажаючи змінити старі та давні теми в “нові, новітні, найновітніші”*; новела почала тратити свіжість барв, — але саме тоді драма розбила, нарешті, кайдани мертвої рутини, що то від них так давно та одважно намагався визволити її єдиний в своїм роді, але нерівний та

негармонійний талан “північного лицаря” Ібсена» [с. 282]. Окрім новаторства Г. Ібсена вона ще й зафіксувала його надмірну «монологічність», а тому й надмірну прозаїчність; маємо таке, що часом читачу потрібно «забути, що діється на сцені, а зосередити увагу на тому, що там говориться» [37; с. 282]. Сама ж вона, як зауважує Оксана Забужко, принагідно послуговувалася на «сократичний діалог», де співрозмовники ніби обмінюються репліками, та останні постають в якості «перформативних висловлювань, а відтак, дій. Цей прийом, до речі, письменниця застосовує справді в багатьох творах, утім особливо помітний він у «Кассандрі», «Камінному господарі» та, звичайно, в «Лісовій пісні».

У царині сучасної драматургії Леся Українка пішла значно далі за своїх попередників, бо створила і використовувала жанри, які згодом набули повноцінного статусу в українській сценічній літературі, і це було її новаторством. За словами Миколи Зерова, її улюбленим жанром була *поетична драма*. Однак далеко не всі драми можна такими вважати, зокрема, поетичними не можна назвати ні «Блакитну троянду», ні «Камінного Господаря», та й навіть «Лісову пісню». Тож маємо, що драматургиня однаково добре володіла багатьма жанрами, зокрема такими полярними, як феєрія (*п'єса-казка*) і поетична драма. Ігор Качуровський чітко розмежував їхні особливості: *Феєрія* - це суцільні візуальні ефекти: кольори та рухи, декорації та костюми мають у п'єсі першорядне значення, адже система візуальних ефектів служить для розкриття ключової ідеї автора. Навпаки, *поетична драма* - це твір, написаний у драматичній формі, але при цьому він ігнорує сцену та її закони. Появи та виходи, рухи на сцені, зміна декорацій, звукові та візуальні ефекти служать суто для розкриття основної ідеї автора [50; с. 45]. Тобто всі атрибути сцени не мають великого значення в жанрі поетичної драми, адже метою її написання не є сценічність. Основний акцент у цьому жанрі - саме текст і його зміст.

«Лісова пісня» - класичний приклад феєрії не лише в українській, а й у світовій драматургії. Щодо поетичних драм, то прикладом послугує зокрема аналізована нами «Кассандра».

Між цими двома протилежними полюсами можна знайти чудові приклади й інших жанрових рішень письменниці: символічна драма («Блакитна троянда»), драма у віршах («Камінний господар», «Бояриня»), драматичне оповідання («Прощання»), драматичний етюд («Іоганна, дружина Гусова») тощо. Водночас, варто зауважити, що спадщина Лесі Українки в комедійному жанрі практично відсутня. У її творах мало гумористичних ефектів чи комічних персонажів і навіть гумористичних мовних ситуацій чи діалогів. Логічним постає питання, яка ж природа такого «суцільного» трагізму. Як на наш погляд, стрижнем є те, що за центральну тему у всій драматургії своїй, письменниця обрала *«етичне самовизначення індивіда, незалежність його дій від обставин і водночас повну відповідальність за ці дії, аж до кармічного року»* [41; с. 26]. Тобто йдеться про свободу волевиявлення – характерну рису модернізму.

Ми не можемо не звернути увагу на деякі суттєві факти. По-перше, розглянемо драму-феєрію «Лісова пісня», котра, на щастя, вже канонізована нашою офіційною літературною критикою отже, шкільними та університетськими підручниками. З'ясуємо, чим вона відрізняється від етнографічних і соціальних п'єс попередників, оскільки до Лесі Українки та її драматургії, представники «театру корифеїв», переслідували принаймні дві основні цілі у своїх творах (нехудожні). Перша мета полягала у тому, щоб показати національний спосіб життя, підкреслити національні особливості і тим довести, що український народ є самоідентичним. Друга мета - апелювати до почуттів читача або глядача, змусити його співчувати знедоленим і цим викликати співчуття до них і соціальний протест, ба навіть національний опір. У «Лісовій пісні» зображено розмаїття української народної демонології, але, на відміну від своїх попередників, Леся Українка використала етнографічний

матеріал задля досягнення художньої виразності, художньої мети, а не навпаки [1].

До того ж, офіційна літературна критика вважає і донині феєрію «Лісова пісня» одним із найкращих творів Лесі Українки. На нашу думку, це було зроблено свого часу для того, аби відвернути увагу людей від інших драматичних творів письменниці, які були витонченішими психологічно, мали більш проблемно-філософський та пророчий характер. Безсумнівно, «Лісова пісня» формально блискуча, вона легка для сприйняття. Втім, маємо спостереження: здебільшого вона спирається на зовнішні ефекти та образи головних героїв, тому її глибина порівняно менша, ніж у «Кассандрі» з її візіонерством, загибеллю правди чи «Камінному господарі» з його містицизмом [4].

Додамо також, що «Лісова пісня» - насправду найменш самостійний з усіх творів Українки. Читаючи її, мимоволі виникає думка, що деякі моменти вже десь згадувалися (наприклад, символізм у «Затопленому дзвоні» Гауптмана безпосередньо тісний до Лесі, в листах тривалий час знаходимо згадки що про автора, то й про саму драму; знаходили також алюзії і до «Joyzelle» Метерлінка). Ба більше, останній акт феєрії, особливо його заключна частина, видається незавершеними, втім і відкритим фіналом прочитане назвати важко. Ці та інші недоліки були справедливо відзначені дослідниками творчості Лесі, зокрема Віктором Петровим [7].

Доречно стверджувати, що найслабшим місцем драматичних творів Лесі Українки є розв'язка [3; с. 15] (що сюжетна, то й конфліктна), навіть у її ніби досконалій «Кассандрі» (авторка про це сама зазначала в листі до матері, що фінальна сцена була зайвою).

Важливо згадати ще й те, що ключовим інструментом побудови простору у драмах Лесі Українки є рух як спосіб опанування довколишнього. Це безпосередньо має вплив на організацію її драматичного матеріалу. Відповідно,

сказаним вище також можна пояснити закиди на не сценічність її драм, бо виявляється, що над дією домінує діалог. Дійсно, хоча рух всередину був першорядним принципом нової європейської драматургії, а втім герої Українки рухаються у просторі вкрай мало. Вони частіше стоять, сидять, і що важливо, багато жестикулюють [9; с. 119]. Але ж жест - це вияв емоційного руху, і він по праву компенсував відсутність просторового руху. Натомість, у драмах, за згаданих вище причин, посилюється емоційність, пристрасність героїв. Таким чином письменниця виводить на перший план розвиток руху внутрішнього, чим насправді модернізує драматичну форму, відходячи від античного принципу триєдності.

Хоча надбання класичної драми Леся таки залучає до своїх розробок. Відтак у неї будується що географічний, то й віртуальний простори з переважанням другого, гадаємо, через вплив модерністів-прикладів. Одним із авторських проявів візуалізації простору у її драмах є переміщення героїв з одного простору в інший, рівень «чистилища», коли індивідуальна чуттєвість, тривкість на красу вступає в конфлікт із загально-раціональним підходом до світу. Зокрема можемо знайти приклади в опрацьованих драмах. По-перше, це поява Командора в «Камінному господарі» у той момент, коли Дон Жуан втрачає себе, змінюючи самоідентичність [18; с. 36]. По-друге, у «Лісовій пісні» за світом Мавки стоїть абсолютно географічний простір - ліс, однак в художньому вимірі це таки фантастичний світ.

Можна припустити, що фізичне виснаження, одвічна боротьба з хворобою не пояснюють усієї трагедії геніальної письменниці. Її трагедія в тому, що, будучи самобутньою майстринею пера, котра не має суперників у драматургії, вона не змогла вчасно дійти до європейського читача і глядача через відсутність перекладів. Так само вона не змогла «достукатися» до українського читача та глядача здебільшого тому, що вони не були готові до сприйняття та розуміння естетики театру Лесі Українки.

За словами Михайла Грушевського, її образи, сюжети та характери, хоч і були нав'язані українською дійсністю, втім Леся як би проектувала їх на світові масштаби, тож тодішньому українському читачеві чи глядачеві було неймовірно важко осмислити і сприйняти все це, оскільки він значною мірою вихований був на етнографічному, побутовому матеріалі національної драматургії та й театру [13]. Наголосимо на такому факті: феномен «театру Лесі Українки» досі малодосліджений. «*Чи означає це, що Лесю Українку [її п'єси] не можна грати на сцені?*» [52; с. 46] - таке риторичне питання поставив Юрій Шевельов. Сам він відповів на нього різким запереченням: «*Ні! Якщо німці грають «Фауста»... то ми маємо право і зобов'язані грати Лесю Українку (<) Конкурувати (за режисерів, акторів, художників. – С. Х.) з Лесею Українкою страшно, але й почесно. І хто знає: можливо, колись наш театр знайде і розробить такий спосіб роботи з поетичними драмами, що випуск п'єс Лесі Українки на сцену здасться безглуздом анархізмом*» [52; с. 49]. А нині драматургія письменниці шукає своїх гідних режисерів, акторів-інтерпретаторів та вдумливих, інтелектуально і філософськи підготовлених читачів, глядачів. Далі ми з'ясуємо, чи вдалося гідно адаптувати її драми обраним сучасникам.

РОЗДІЛ II. ТЕОРЕТИЧНИЙ І ПРАКТИЧНИЙ АСПЕКТИ ТЕАТРУ: НА ШЛЯХУ ДО АДАПТИВНОГО АНАЛІЗУ ДРАМ ЛЕСІ УКРАЇНКИ

2.1 Місце драми в театральному дискурсі

Драматургія — це, перш за все, мислення про цілісність в цілісних образах, хоча б тому що людина на сцені з'являється завжди у своїй наочній і реальній цілісності, хай навіть і зовнішній [10; с. 25]. Ось чому не так багато

маємо зразків сучасної драматургії, і тому ж театр донині звертається до класики і намагається влити нове вино в старі судини.

Все ширшого визнання набуває твердження стосовно того, що манера написання п'єси невіддільна від типу того театру, для якого вона пишеться. Наразі часто послуговуються трактуванням п'єс не ізольовано, а з огляду на їхнє сценічне втілення, акторську гру. Хотілося б розглянути певні взаємозв'язки між драматургом і виконавцем. Як будь-яку мистецьку форму, драму деколи породжує потужний бунт, втім її творення пов'язане конкретно з випробуванням ідей на глядачах, а також з у зв'язці з усім театральним досвідом минулого. Спираючись на судження Е. Г. Гомбріха, історика мистецтва, драма *«зароджується з нашої реакції на світ, а не з самого світу»* [63; с. 134].

Спільною для п'єси та спектаклю, спираючись на опрацьований матеріал, гадаємо, має бути стильова єдність, адже без неї ми вилучимо стрижень. Однак у сценічному втіленні кожної п'єси переплітається калейдоскоп різних стилів. Це особливо помітно у XX ст., де багацько умовностей винирюють із «уявного джерела».

Мова ж п'єс зокрема виступає засобом репрезентації навколишньої позамовної дійсності, а також інструментом та посередником у кодуванні та декодуванні культурно-значущої інформації.

Визначивши мову театру як видовищну подію, логічно окреслити драматургічні підходи її втілення. У багатьох випадках, як пише Клековкін. «рід події входить до назви жанру містерія — таїнство; апофеоз — обожнення; міраклі — чудо; мораліте — моральний приклад, повчання, *exempla*; інтермедія — розвага між стравами тощо». Тож архітектура драми залежна від призначення, тобто вибору «театралізування» і сценічного оформлення [59; с. 75-79].

Структура драми, якщо унаочнити її, виходячи із сучасних уявлень, нагадуватиме геометричну фігуру на кшталт піраміди — шлях від зав'язки до

розв'язки або від вихідної до головної події. Густав Фрайтаг, посилюючи вплив драми на виставу, прагнув створити такий собі креативний верстат «для безпомилкового тиражування на сцені драматичної форми», а тому й затвердив певні принципи драми через алгоритм, що з часом дістав назву «піраміди Фрайтага» [55]. В Україні, до речі, його ідея набула поширення (*«тепер будується п'єса переважно на чотири, п'ять актів: в першій — зав'язка, в другій — підвищення дії, в третій — найбільший розвій дії, в четвертій — ослаблення дії і в п'ятій — розв'язка (або катастрофа)»*).

На сцені п'єса трансформується у постановку, яка має онтологічний статус і залучає всіх учасників театрального дискурсу до комунікативного акту. Отже, кожен із комунікаторів здобуває певну роль у механізмі адресації — адресанта/ адресата. Водночас, становище комуніканта на векторі комунікації може змінюватися відповідно до дій, що здійснюються: адресант в ході взаємодії може трансформуватися в адресата, і навпаки.

П'єси мають великий вплив на посилення сприйнятих, інтерпретованих та засвоєних зв'язків адресата до побаченого на сцені дійства. До того ж, можемо говорити про маніпулятивний вплив на глядача, що призводить до загострення оцінного потенціалу останнього, до аксіологічної трансформації, що зачіпає що безпосередньо цінності, то й антицінності, котрі їм протиставляються в особистісному, і національному, і загальнолюдському масштабі [62; с. 319-323].

Сутнісні смисли, досліджувані і об'єктивовані як орієнтири соціального буття в драматичних творах, мають «семантичний характер, спрямований на виявлення значення тих символічних форм, за допомогою яких виражаються дані соціально значимі смисли» [63; с. 40]. Соціальна сутність театру знаходить втілення у просторовому розумінні символів, що корелюють із сучасною тенденцією звернення *«до образу — реального, видимого та духовного, ментального»* [63, с. 44]. Театральний комунікативний простір, що існує всередині культури, з моменту свого зародження був художнім відображенням дійсності, її втіленням на сцені. У свою чергу, театральна постановка має

квазіреальний характер, оскільки дійство, що розгортається на сцені перед глядацькою аудиторією, ігрове за своєю природою, втім ідентичне реальному життю за способом представлення. Тому драма покликана *«розкрити локалізовану місцями обмежену картину світу»* [10; с. 19].

Драматичний твір безпосередньо відповідає за композиційну та естетичну організацію вистави, її сценічне втілення, за підбір виконавців відповідно до продуманого драматургом списку дійових осіб, закладених за змістом, характеристиками персонажів та власним баченням п'єси режисером. Він також взаємодіє зі сценаристом і бере активну участь безпосередньо в інтерпретації вихідного драматургічного тексту [54]. Спільно зі сценографом та хореографом він продумує розташування і використання сценічної машинерії, загальну концепцію реалізації вистави. Одночасно з виконанням функції адресата першого плану режисер також є адресантом-ретранслятором, який отримує та передає інформацію далі театральному колективу. Подібний алгоритм властивий п'єсам, призначеним для постановки на сцені.

Формуючись і функціонуючи як специфічна культурна практика, театр вибудовує і згодом транслює систематично збудовані значення та смислові одиниці через призму культури, базуючись саме на драмі. Якщо театр є *«засобом трансляції культурно значущої інформації, що реалізується в процесах позначення та розуміння»* [60; с. 156], то драматичний твір - це переосмислений предмет трансляції, зерно сенсів.

Отже, театр виступає як інструмент, рупор, що дозволяє автору (у деяких випадках режисеру, оскільки сучасний театр все більше тяжіє до диференціації інтенцій драматурга та режисера-постановника, домінування «театру режисера») звернутися до публіки безпосередньо.

Вистава як інтеракція і фінальний результат взаємодії є втіленням п'єс – творів, створених цілеспрямовано для сцени. Етимологія також зумовлює

властивість п'єси зберігати *«значення оформленого, текстуалізованого з'єднання (монтаж або колаж) діалогів чи монологів»* [62; с. 268].

Драматичні тексти можуть бути зчеплені (змонтовані) з персонажного (основного) тексту ч авторського метатексту, або їхнього поєднання. Персональний або основний текст націлений на передачу інформаційного повідомлення глядачеві за посередництва акторів; сценічні вказівки різного роду виступають як сполучні елементи та спрямовані на допомогу режисеру в оформленні і трактуванні вистави [53].

Тож підсумуємо: класичні драматичні твори, канонізовані, досі так актуальні в театрі саме завдяки тому, що є взірцями полісемантичності і взірцевої оформленості. Драматургія загалом, до яких би пошуків і рішень не вдавалися режисери, все ще виступає ключовим посередником між творцем і глядачем, а також потужним рупором ідей, закликів, висвітлення вічних і злободенних проблем.

2.2 Причини режисерських змін літературного тексту у ході постановки спектаклю

Робота режисера над постановкою спектаклю в драматичному театрі починається, як відомо, зі знайомства з літературним текстом. *«П'єса – основа майбутнього спектаклю»* [61: с. 259], – так або майже так визначають формулу роботи режисера в своїх працях діячі театрального мистецтва.

Значення аналізу п'єси, пошук особистих й емоційних зіткнень режисера і драматурга для створення сценічної інтерпретації літературного тексту важко переоцінити.

Інакше кажучи, враження, отримані режисером від прочитання п'єси, мають змусити його ставити собі питання і відповідати на них, приводячи постановника до свого розуміння тексту, а звідси і віднайдення необхідного інструментарію для створення власного її трактування.

Режисери, щиро прагнучи до якнайповнішого, яскравішого і точнішого розкриття ідейного вмісту п'єси засобами театру, починають наступний етап своєї роботи з того, що «вторгаються» у п'єсу: *«літературний текст купірюється, доповнюється “врізаннями” з інших роздумів чи джерел, переміщується (шматками, фрагментами) з однієї частини в іншу, і варешті, частково або цілком замінюється іншими театральними “текстами”»* [62; с. 217] тощо.

Наступним етапом роботи з літературним текстом досить часто стає його адаптація. В першу чергу, йдеться про п'єси класичного репертуару, написані декілька століть тому. Оскільки мова жива і має властивість змінюватися, якісь лексеми зникають з ужитку, а на їхнє місце переходять нові. Саме через мовне оформлення (і далеко не лише через це) канонізовані тексти виявляються складними для сприйняття сучасною людиною, незрозумілими.

Ще однією причиною зміни режисером літературного тексту ми можемо назвати бажання постановника зробити слово, звучне з сцени, зрозумілим і естетично прийнятним з точки зору того або іншого постановника, як і ситуацію, що розігрується на театральних підмостках. Цю тенденцію втручання постановника в літературну першооснову можна було б позначити як адаптацію тексту сучасною мовою й актуалізацію дії [60; с. 100-102].

Отже, описані тези засвідчують, що причини втручання режисера в літературну першооснову вистави обумовлені бажанням постановника

підсилити певні моменти дії, змінити трактування персонажів або цілих сцен, привести їх у відповідність до власного розуміння і концепцією сюжету та сенсу витвору, що під час роботи над матеріалом оформився, а також задля того, аби додати дії необхідну форму спектаклю, динаміку і видовище. Цю тенденцію режисерської зміни літературного тексту цілком можна було б визначити саме як художню адаптацію літературного твору до театральної вистави.

2.3 Театральні системи як пошуки сенсів і зв'язків із драматургією Лесі Українки

Ми вже не раз наголошували на театральній обізнаності Лесі Українки. Вона неодноразово роздумувала про театральний процес, що довкола неї розгортався, осмислювала провідних західноєвропейських драматургів і

режисерів. Попередньо також зазначалося, що стильовий аспект є одним з ключових у зв'язку драми з її сценічною адаптацією. Отож, нам видається цінним розглянути стильові системи, що витворювалися в театрі у той же час, коли творила Леся Українка. Згодом ми проаналізуємо, яким чином ці модерні театральні системи повпливали або ж ні на обрані для дослідження адаптації Маслобойщикова, Петросяна й Уривського («Verba», «Кассандра», «Камінний господар»).

Театр, на думку Брука, повинен відображати вже через саму свою структуру рухоме, дисгармонійне, суперечливе суспільство XX століття. І не лише відбивати його, а й втручатися бути йому потрібним. Для Брука театр не місце, куди приходять відпочити від життя. У нього приходять, аби долучитися до дії, щось у ній зрозуміти, вірніше — вчитися її розуміти, бо театр не повинен пропонувати готові відповіді і відтак звільняти від необхідності мислити. Живий театр — то, що завжди провокує до мислення [66; с. 12-13]. *«Я вважаю, що театр — це, подібно до життя, безперервний конфлікт враження і судження, помилки та прозріння, які ворогують одне з одним, але, в той же час нероздільні»* [42; с. 10] -говорив Брехт, і на наш погляд, таке його розуміння дуже корелює зі сприйняттям театру Лесею Українкою.

Режисер, за Бруком, повинен не «все знати», а «знати, як шукати». І, звичайно, добре уявляти собі напрямок пошуків [66; с. 14].

Що на сцені, то й у драматургії старе поступається новому. Останнє з часом так само старіє. Кожне покоління, даний факт не потребує доведення, з часом відчуває, що його театр стає “реальнішим” від попереднього. Саме розуміння театральної реальності тривке, змінне, тому й розробляються різні театральні підходи, щоб правдиво лунали зі сцени для публіки, особливо за вибору класичної літературної основи, що за часом віддалена від сьогодення.

Пітер Брук виокремив декілька концептів театру, до яких, не так залежно від часу, скільки від ціннісного значення, світоглядної позиції, навертаються

режисери донині. Зокрема, це такі сенсово-стильові площини: *неживий театр, священний театр, грубий театр і театр як такий*. Далі послідовно їх розглянемо [66].

Живий театр, що спробує ігнорувати таку вульгарну річ, як мода, напевно, приречений загинути. Будь-яка театральна форма, якимось народившись, зрештою вмирає. Тому вона потребує переосмислення, і її нове тлумачення неодмінно буде відзначено віяннями свого часу. У цьому сенсі у театрі все відносно. Тим не менш, у театрі є принципи, які не змінюються, є елементи, що присутні у будь-якій драматичній виставі. Спроби відокремити вічні істини від скороминучих захоплень неминуче заводять у цвинтарний глухий кут. Вони виявляються не більше ніж витонченим снобізмом, котрий передує загибелі. Так, наприклад, всі погоджуються, що декорації, костюми, музика періодично вимагають оновлення. Але коли йдеться про внутрішнє життя і поведінку героїв, ми відчуваємося вже не так упевнено; нам здається, що, якщо ці особливості чітко відбиті у самій драмі, то методи висловлювання можуть бути незмінними.

Феномен *Неживого театру*, за Бруком, нагадує феномен страшно нудної людини. У нудної людини є голова, серце, руки й ноги, зазвичай, у неї є сім'я і друзі, навіть прибічники. І, все-таки, ми зітхаємо, коли натрапляємо на таку людину, відтак, висловлюючи співчуття з приводу того, що вона використовує мінімум людських можливостей. Коли ми говоримо про «Неживий театр», то не маємо на увазі театр, який припинив своє існування, йдеться про театр надміру активний, тому не здатний на різного роду модифікації. Саме слово «театр» втратило свій первісний зміст; те, що ми тепер позначаємо ним, здебільшого є пародією на театр: *«Війна чи мир, велетенський фургон культури безперервно котиться вперед і доставляє на сміттєзвалище, яке все росте і росте, великі і малі досягнення кожного з нас. Ті актори критики та глядачі сидять у колімі, яка скрипить, але ніколи не зупиняється»* [66; с. 83].

Наступна концепія – *Священний театр*. Театр — це останнє місце, на якому ідеалізм усе ще залишається відкритим питанням, у світі знайдеться чимало глядачів, які впевнено скажуть, що бачили в театрі образ. невидимого і жили у глядацькому залі більш повним життям, ніж живуть зазвичай.

Ми відчуваємо, що ритуали необхідні, що ми повинні «щось зробити», щоб вони знову з'явилися. Тому митці іноді намагаються створювати нові ритуали, використовуючи єдине доступне їм джерело — свою уяву; вони наслідують зовнішні форми язичницьких обрядів або форм бароко, додаючи дещо від себе. Часто для такого театру залучають як основу саме поетичну драму.

Антонен Арто, обурений безплідними хитрощами передвоєнного французького театру, написав кілька блискучих трактатів і розповів про інший театр, створений його уявою й інтуїцією, — про Священний театр, "сліпуче ядро якого здійснює зв'язок зі світом, використовуючи найпридатніші для цього форми". Це театр, який впливає на глядача шляхом аналогій, він зачаровує; головний тут не текст п'єси, а вона сама, тобто подія, що лежить в її основі. Арто стверджує, що тільки в театрі ми можемо звільнитися від пут загальноприйнятих норм, до яких втиснуто наше повсякденне існування. Ось чому театр — це священне місце, де життя людини може набути великої реальності.

Невелика польська трупа під керівництвом мрійника та містика Єжи Гротовського також працювала в ім'я священної мети. Гротовський вважає, що театр цінний не сам собою; театральна вистава - це спосіб і засіб самопізнання, самодослідження, це шлях до порятунку. У театрі Гротовського стосунки між актором та глядачем нагадують стосунки між сповідником та вірянином [57].

Перейдімо до *Грубого театру*. Народний театр, вільний від єдності стилю, насправді говорить дуже вишуканою, дуже стилізованою мовою: у простої публіки не виникає труднощів у сприйнятті невідповідності між

вимовою та костюмом, мімікою та діалогом, реалізмом та умовністю. Глядачі стежать за сюжетними лініями, навіть не підозрюючи, що в якомусь місці виявились свідками порушення стандартних прийомів.

Бруд - це, звичайно, головне, що додасть гостроти грубому; непристойність і вульгарність – природні, непристойне – весело. За наявності всього цього спектакль має соціально-визвольну функцію, оскільки за своєю природою грубий театр — це театр антиавторитарний, антитрадиційний, антипомпезний, антипретенційний. Це театр шуму, а той - театр аплодисментів.

Священний театр — це прагнення невидимого через видимі втілення, Грубий театр — це також сильний удар по ідеалу, що втратив значення. І той, й інший театр живить пристрасна потреба у своїй аудиторії, і той і інший мають безмежний запас різного роду енергії. Якщо Священний театр створює світ, де молитва звучить реальніше, ніж лайка, то у Грубому театрі все навпаки. Лайка там доречна, а молитва звучить комічно.

Брехт — ключова постать тут, і вся робота в театрі в якийсь момент звертається до його висновків і здобутків. Для Брехта необхідний театр — це театр, який ні на хвилину не відривається від суспільства, якому він служить. Немає більше четвертої стіни між виконавцями та публікою — єдине завдання актора викликати певну реакцію аудиторії, до якої він має безмежну повагу. Саме з поваги до публіки Брехт висунув ідею «відчуження». Адже останнє — це заклик зупинитися: відчуження перериває, підносить до світла, змушує глянути наново. Відчуження – це, насамперед, рупор до глядача самому попрацювати. Тим самим зростає його відповідальність за ставлення до того, що він бачить, тож прийме вже тут глядач лише те, що його всерйоз переконує. Брехт відкидає романтичне твердження, ніби у театрі ми знову стаємо дітьми.

Якщо мова театру багато в чому визначена часом, тоді слід визнати, що сьогодні грубість ближче до життя, а святість далі, ніж у будь-яку епоху. Колись театр починався як магія. Нині все змінилося. Публіці не дуже потрібен

театр, і вона недовірко ставиться до тих, хто в ньому творить, особливо, якщо висвітлена дійсність їм не близька.

Лишається *Театр як такий*. Немає сумніву, що театр посідає в житті особливе місце. Він як збільшувальне скло і тоді ж як зменшувальна лінза. Це світ. Сцена - відображення життя, але це життя не можна заново пережити без певної системи правил, заснованих на дотриманні деяких оціночних суджень.

Кіно часто дарує радість продовженням на екрані уявних щоденних вражень. Театр завжди стверджує себе в теперішньому. Це те, що може зробити його більш реальним, ніж звичайний потік свідомості.

Театр – арена, де може статися живе зіткнення. Осередок великої групи людей викликає загальну напругу, завдяки чому сили, які в будь-який час керують повсякденним життям кожної людини, опинившись у цей момент ізольованими, можуть заявити про себе більш солідно. Вплив театру – у визволенні, а всяке очищення пов'язані з оновленнями.

Отож можна було переконатися, як, залежно від обраного вектору сприйняття театру може змінюватися сценічне дійство [66].

А тепер, щоб простежити розвиток смислового наповнення театрального процесу у часи життя Лесі Українки і трохи згодом перейдімо до ревізії тенденцій, що панували в театральному середовищі наприкінці XIX – і до середини XX ст.

Почнімо з того, що Епоху Ібсена, Стріндберга, і раннього Шоу вважали реалістичною з огляду що на стиль, то й на зміст п'єс. Проте, хоча реалістичний напрям проіснував не довго, втім його вплив був потужним: тоді Артур Міллер проголосив себе боржником Ібсена. Все ж таки характерний реалізм, котрий панував на сцені XIX ст., започаткував сучасну драму [42], за словами Джойна.

Паралельно відбувався літературний рух у Франції, що прискорив появу нового типу драми і, відповідно, вистав. Нова драма і її спосіб втілення

повставали проти форми відкрито романтичної, дуже тоді поширеної. Зазначимо, що Віктор Гюго тоді ж висміяв неокласицистичні закони трьох єдностей, бо, за Шекспіром, театр повинен утверджувати свою природну свободу вибору що часу, то й місця, дозволяючи, аби високе й гротескне, трагічне й комічне перепліталися. Загалом романтичний театр створив драму «сильних почуттів і однозначних моральних засад», яку інакше можна назвати мелодрамою.

Далі настав час бунту реалістів, і багато хто вважав його неприємним, адже він в усьому по суті апелював до романтичного, і шокував ніби навмисно. Відтак, реалісти повставали проти романтичних ситуацій і характерів, на сцену виводять «спостережене із власного життя». Ще точніше висловлювався Золя: *«ключем до змін у п'єсі є мова персонажів»* [63]. Сценмовлення XIX ст. передбачало спеціальний «театральний голос» і розлогу манеру декламації. Це видавалося надто пафосно, і саме тому виник новий діалог, котрий мав бути точним і гнучким, він передавав тон і почуття персонажа як індивідуальності. Такий погляд, очевидно, швидко знайшов послідовників, зокрема Г. Ібсена. [24; с. 16].

Нову драму вже не треба було також позбавляти поетичності, оскільки саме правда розкриє поезію справжню.

Новатором, на якого так чекала перебудова до модерну, став Ібсен. Він однаково ґрунтовно прописував що характеристику персонажа, то й загальну ідею твору. Ібсен від початку свого приходу в драматургію наполягав на необхідності «безжальної правдивості» на сцені: *«Діалог повинен звучати надзвичайно природно, і в кожного персонажа має бути свій спосіб самовираження. Багато змін можна внести в діалог під час репетицій, коли легко побачити, що звучить природно й невимушено, а що треба знову й знову переглядати, поки воно нарешті не зазвучить цілком реально і правдоподібно. Враження від п'єси значною мірою залежить від того, чи вдасться створити*

у глядача відчуття, що він дійсно сидить, слухає і дивиться на події реального життя» [42; с.200].

Ібсен вводить соціальні п'єси, що містять мало фізичної дії; акцент робиться на новому протистоянні духу, тобто психологічному, де герої існують в оточенні заборонених тем. В цей час і виникає «підтексту» з усіма відповідними вимогами до композиції п'єси та її сценічного втілення.

У творчості Ібсена, тому послідовно й багатьох, хто на нього спирався, соціально-реалістичні п'єси поступилися символістським. Він сягнув великих глибин у дослідженні людських стосунків, послідовно керуючи елементами позасвідомого начала. Конфлікти ставали все алегоричнішими, а характери на сцені втілювалися лише символічно. Словом, в історії розвитку драматичного мистецтва Ібсен був винятковим прикладом того, хто задає тон сучасникам.

Далі, звернімо увагу на Стріндберга з його технікою, котрій судилося помітно вплинути на сучасний театр. Він відмовляється від поділу на дії, уникаючи антрактів, створюючи камерність. Він вимагав цілковитого затемнення зали, адже світло із тексту опиняючись на сцені, мало велику вагу. Усі вимоги митця стосовно необхідності напруженої уваги глядачів пов'язані з ідеєю сценічної ілюзії: глядачі мали бути переконані у реальності світу на сцені і повністю піддатися впливові [42].

У листах Леся згадує і про Отто Брама, який стверджував зокрема: *«Новий актор - не антиквар, і живе акторське мистецтво повинно перекреслити класичні правила, якщо хоче вижити. Актор повинен повернутися до спостереження за справжньою живою людиною, і зв'язати свою роботу з природою»* [35; с. 410]. Відповідно, він пропонував дивитися на все саме очима сучасності. Він був переконаний, що образотворче мистецтво й література історично споріднені з акторським: впливають і розвиваються паралельно. Тому він виправдовую пристрасну і надмір емоційну мову, якщо

вона є правдивим свідченням внутрішніх станів героїв. Брам вважав, що класика має жити і видозмінюватися разом із глядачами.

Велику роль у запропонованому контексті мав Гауптман, що першим втілював принципи автентичності, розвиваючи історичний сюжет безпосередньо наближено до сучасності. Він вважав, що драма – «не стільки готовий результат думки, як власне процес мислення». Це поняття ще виникне наново, як ідея діалектичного процесу в брехтівських розвідках.

Леся Українка посилялася і на Шоу, що вбачав у Ібсені великого вчителя, який виступав проти рабської покірливості ідеалам і взагалі ідеалізму. Зокрема, він був переконаний, що санкцію на людські вчинки надають їхні життєві наслідки, а не відповідність будь-яким ідеалам: *«Золоте правило полягає у тому, що немає золотих правил»* [42; с. 37]. Відтак, він утвердив, що цінним для глядача є такий сюжет, що зачіпатиме універсальні й водночас дотичні до досвіду кожного проблеми.

Шоу увів свою теорію модерної драми: *«Ібсен замінив жасками пострілами у бік глядачів, заманюванням їх у пастку, фехтуванням із ними, прицілом у найболючіше місце їхнього сумління. Ніколи не вводити публіку в оману – таким було старе правило. Однак нова школа обманом змусить глядача сформулювати невірне судження, а потім його ж і засудить за це в наступній дії, часто на його ж превеликий жаль... У театрі Ібсена ми – не улещені глядачі, які марнують час на споглядання забавної штучки; ми – “винуватці, присутні на виставі”, і розважальна процедура тут пасує не більше, ніж на судовому процесі»* (30; с. 145-146). Також він доходить до переконання, що *«високе мистецтво – найтонший, найспокусивіший і найефективніший у світі інструмент моральної пропаганди»* [42; с. 108]. Шоу особливо обурювала цензура, накладена на п'єсу, з убивчим натяком на те, що п'єса може розбестити глядача.

Зазначимо, що твердження Шоу про те, що драма передбачає притчовий показ конфлікту між волею індивіда і її оточенням, Леся Українко активно застосовує у власній творчості.

Підіб'ємо підсумки таким умовиводом: реалізм справді застосовувався у виставі: можна створити Стріндбергівську ілюзію чи правдоподібну легенду, або ж гостросатиричну драму. Реалістична п'єса досліджує людську душу (Ібсен). Втім, аби пірнути до глибин психіки, доводиться користуватися нереалістичними набутками експресіонізму, символізму чи неоромантизму. Саме таким шляхом пішла Леся Українка, досконало увібравши найважливіші уроки від своїх сучасників, котрі були вище згадані. А вже упродовж усього ХХ століття не припинявся опір психологічному реалізму в театрі. З одного боку, опісля Ібсена, Метерлінка, сильні індивідуальні почуття, що вимагали особливо ліричних, навіть фантастичних виявів, породили символічні образи життя як сну, як особливого стану свідомості, надчутливості. Відтак, потім виникнуть сюрреалістичні, абсурдистські сценічні образи.

І наостанок, попри часткову вирваність із контексту, але не можна обминути найпослідовнішого українського модерніста, творця «нового» українського театру Леся Курбаса. Він насправду творчо сприйняв ідеологію теоретиків модернізму і з'явився у потрібний час на потрібному місці, давши наступним поколінням українських режисерів міцний фундамент для різноманітних експериментів що з формою, то й зі змістом вистав. Новатор висловився категорично: «Або театр, або література» [25], на його думку, час досконалого віршування на сцені минув. Сучасники зазначають, він наголошував, що «в історії світового театру найбільший успіх мали вистави, коли драматург і режисер поєднувалися в одній особі». Ідея шляху до себе і конкретно від себе була провідною у філософському театрі Курбаса. Він ще послідовно до Б. Брехта, працював із агітпропівською технікою (цирк, пантоміма, монтаж), що наближалася до експресіоністичної поетики [32].

Із вище окресленого цілком закономірно можемо стверджувати, що театр Курбаса для українського театрального процесу став підпорою для формування постдраматичного у найкращому його прояві. Тож не дивно, що серед сучасних національних режисерів любов до Курбаса і послідовність у роботі з виставою дуже поширена.

2.4 Характеристика сучасного національного театру

В останні десятиліття в європейському театрі набула поширення ідея так званого постдраматичного театру, головним теоретиком якого вважають німецького театрознавця Ганса Тиса Леманна. У 1999 році він видав книгу «Постдраматичний театр», в якій спробував обґрунтувати власну теорію, яку було відразу визнано маніфестом нового напрямку. Автор провів глибоке дослідження театральної практики останнього 30-річчя ХХ ст. з метою виявити естетичну логіку розвитку театру. Леманн виводить поняття постдраматичного театру із протиставлення аттичної трагедії як зразка «переддраматичного» театру, тобто театру «до драми», і сучасного, основу якого, на думку автора, вже не становить власне драматичний текст. Аристотелівський театр своїм тісним зв'язком з логікою породжує критику, яка логічно доводить все описане автором. А в постдраматичному театрі автор не прагне впливати на логіку, хоче досягти реакції формою, часом і беззмістовністю або ж фрагментарністю сюжету [58].

Він також наголошує на тому, що причиною появи терміну стали значні зміни у використанні театального знаку, а драматичний текст перейшов на другорядні позиції. Відтак, постдраматичний театр відмовився від переважної більшості, коли не від всіх драматичних конвенцій, зокрема діалогу, очікування, кульмінації і розв'язки, а також чітко окреслених дійових осіб та відповідного місця в часопросторі. Таким чином, на заміну їм приходять *«сцени сновидінь, фрагментарна мова, візуальна драматургія, театр конкретний, звукові пейзажі...»* [58; с. 23–24].

Леманн охарактеризував це поняття ще й таким чином: *«Постдраматичний театр можна описати так: члени або гілки драматичного організму – навіть якщо йдеться про вмираючий матеріал –*

продовжують зберігатися і утворюють ніби простір спогаду, який одночасно – у подвійному значенні – і “спалахує”, і “вибухає”» [58; с. 45- 46].

Для обґрунтування своєї теорії Леманн звертається до історії європейської театральної традиції. Європейський театр – це вистави на сцені, промови та дії за допомогою імітування драматичної гри. Б. Брехт для позначення традиції, з якою мав покінчити його епічний «театр століття науки», використовував термін «драматичний театр». Це поняття передає саму суть європейської театральної традиції нового часу. Театр заочно вважається театром драми. Основу його складає власне драматичний текст, а спектакль, по суті, є ілюстрацією драми. Музика, танець, жест, сценічний рух – важливі невербальні компоненти, але головну роль відіграє сценічна мова. У ньому текст є рольовим. Хор, оповідач, прологи та епілоги, театр у театрі, інтермедії можуть бути присутніми, але не носять принципової ваги. Ліричні та епічні елементи також не відіграють суттєвої ролі. Основою та центром театральної дії є драма. У цьому драматичний театр – театр ілюзії. Теоретичну основу його становлять категорії «наслідування» і «дія» у їхній природній єдності – «наслідування дії», згідно з визначенням Аристотеля. Від театру традиційно очікують спробу створення чи зміцнення спільності, що емоційно та ментально поєднує публіку та сцену [5; с. 46].

Поняття «катарсис» було перенесено на цю аж ніяк не первинну функцію театру: досягнення впізнавання та згуртованості за допомогою представлених у драмі та переданих глядачеві афектів [5; с. 20]. Ці риси невіддільні від парадигми «драматичного театру», значення якого, таким чином, далеко виходить за межі поетико-жанрової структури. У результаті глибоких змін, що відбулися у використанні театральних знаків, Леманн, гадаємо, цілком правомірно описує новий театр як «постдраматичний». Новий театральний текст стає «вже не драматичним текстом». Назва «постдраматичний театр», натякаючи на літературний рід драми, свідчить про взаємозв'язок і взаємообмін між театром і текстом. Але в центрі уваги тепер знаходиться дискурс

театральний, а тому йдеться про текст тільки як елемент, «матеріал» для сценічного зображення, але не про його першооснову. [58; с. 74]. Розмиваються межі між жанрами: відбувається поєднання музичного та розмовного театру, концерту та театральної гри тощо.

Радикальна ревізія «літературного театру» [56; с. 332] розглядається нині в контексті таких понять, як постмодернізм, перформативність, режисерський театр. Навколо них збудовано дискурс на рубежі XX–XXI ст. про постдраму. Драматичний театр, навіть якщо він має іншу назву, розглядають у ролі підсумку ієрархії *драматург – режисер – актор – глядач*, що похитнулося через буквальне розсування сценічного часу (що розтягується часом до масштабу середньовічних містерій) та простору (від сцени-коробки до падіння четвертої стіни, а потім і до експансії у позаестетичний простір повсякденності, який у ході вистави набуває властивостей простору художнього). Х.-Т. Леман у «Постдраматичному театрі» пропонує трактувати ці новації з погляду відступу від принципів драматичного (арістотелівського) театру. Наслідуючи в цьому сенселінії Арто, постдраматичний театр, на його думку, прагне уникнути «даремного подвоєння реальності».

Таким чином, новий театр відмовляється від наслідувальної функції та від створення ілюзії. У постдраматичних текстах відсутня характеристика суб'єкта, заданий образ людини. Втім, на думку Леманна, це не свідчить про втрату інтересу до неї. Йдеться радше про зміну погляду на людину, про нові можливості пізнання [58; с. 14-15].

Ю. Шредер, німецький спеціаліст з драми й театру, визначає постдраматичний театр як *«театр, що практично розпрощався з основами драматичного мистецтва з часів Аристотеля – мімесисом, дією, характерами, конфліктом, ситуацією, діалогом»* (Schröder, s. 1080).

Однак Леманн підкреслює, що термін постдраматичний аж ніяк не означає абстрактне заперечення, принциповий відхід від драматичної традиції.

«Пост», тобто "після", на його думку, свідчить на користь того, що драма продовжує існувати, але як «ослаблена, застаріла структура «нормального» театру в рамках нової театральної концепції. Мюллер, наприклад, охарактеризував свій постдраматичний текст як *«вибух спогаду у відмерлій драматичній структурі»* [5; с. 66]. Леманн метафорично описує цю ситуацію наступним чином: *«члени і органи драматичного організму, хоч і є відмерлою матерією, та все ще присутні і утворюють простір спогадів у подвійному значенні слова – як спогад про те, що відбувається, так і спогад про традиційну драматичну форму»* [58; с. 30-31].

У такому театрі фундаментальною умовою для того, аби оцінити чи розкритикувати п'єсу є саме досвід. Сучасні театральні постановки здебільшого насичені образами, котрі вражають глядача, викликають відчуття неспокою.

За Леманном, *«постдраматичний театр знову і знову долає больовий поріг, щоб відмінити відокремлення тіла від мови»* [56; с. 96].

Зазначимо, постдраматичний театр не скасовує жодну з попередніх форм театру, навпаки, доповнює їх і реформує. Прямими попередниками постдрами вважаються модерн, постмодерн та verbatim. Однією з перших п'єс, створених у стилістиці постдрами, вважають п'єсу німецького драматурга Хайнера Мйллера «Гамлет-Машина», побудовану на деконструкції класичного тексту.

Для постдраматичного театру немає табуйованих тем, навпаки, на сцену виносять ті теми, про які людина боїться не тільки говорити, але навіть думати. Секс, насильство, нетрадиційна сексуальна орієнтація, психологічні комплекси та фобії тощо.

Жорстка, місцями перехід на ненормативну лексику мова в постдрамах служить не для того, щоб зайвий раз полоскотати нерви глядачів або продемонструвати свободу слова, а щоб з максимальною точністю і неупередженою достовірністю зафіксувати справжні картини реальності.

Режисери в такому театрі порушують екзистенціальні проблеми, демонструючи заразом критичні, межові ситуації. Це, перш за все, ситуація кризи людської свідомості.

Прийом цитування – один із основних прийомів побудови постмодерністських текстів. Оскільки постдрама виросла з традицій постмодерну, то багато прийомів постмодерної естетики їй близькі. Висвітлена в жорстокості, деконструкції, кодованості мови виникає відмова від вистави як інтерпретації літературного тексту.

Художні особливості драми, як правило, є відправним моментом у пошуках стилістики вистави. Посттеатр освоює нові способи та форми репрезентації, розробляє нову мову [61].

Ключовою відмінністю класичного й постдраматичного театрів є ставлення до тексту, з яким вони працюють. Класичний театр бере за основу текст й інтерпретує його. Постдраматичний театр відкидає текст як домінанту. Ідеться про велику свободу роботи з матеріалом: перемонтування, переформатування й загалом доволі вільне поводження з текстом. Проте постдрама – це радше підхід до театру, своєрідні ознаки, симптоми, притаманні для певного етапу його розвитку. Зміну театральної мови Леманн вважає результатом не лише естетичної еволюції самого театру, а й глибоких перетворень, яким піддається сучасне суспільство, і людська особистість. У наш час змінюється сам характер сприйняття: мультиперспективне сприйняття приходить на зміну лінійно-послідовному. Воно є більш поверховим, але водночас і ширшим, тож витісняє колишнє сконцентроване, глибоке сприйняття, прообразом якого є літературний текст. Закономірно, що з відходом верховенства тексту послаблюються і такі категорії, що здавались непорушними: наративність, а з нею чітко окреслені тема і зміст; інтрига й сюжет; стосунки між персонажами; але головне – дія. Текст не відкидається як такий, але зроблено спробу спростувати його верховенство в театральному дійстві.

На зміну слову явилось «царство візуаліних образів», відтепер «слово на сцені перестає бути настільки суттєвим. Театр стрімко стає мистецтвом пластичних ідей та просторових фантазій, речових метафор та тілесності.

Однією з підстав сучасного театру, що втратив драматичну вісь, Леман називає «живу присутність» артиста та глядача, тобто зближує театральне дійство з поняттям перформативності. Від втілення «вічної» істини слова театр переходить до миттєвості взаємодії, до екзистенційної хвилини одкровення: це і є його «абсолютна присутність» чи «абсолютна правда», за Леманом [58].

Варто наголосити, роль постмодернізму в деконструкції традиційної драматичної форми важко переоцінити. Багато чого, закономірно, посттеатр запозичив саме від постмодерну. Відповідно до постмодерністської логіки, між «характером» і «обставинами» не може бути конфлікту, оскільки вони складаються з одного і того ж матеріалу... Адже відсутність такої єдності, котра враз розсипається на безліч безглузвих слів і жестів, оформила б сприйняття світу як ентропійного хаосу – стану, в якому драматургічний конфлікт неможливий [61].

Відмова від лінійного, давно написаного тексту – не надто нова тенденція, яка відповідає змістовним векторам постмодернізму. Відмова від метанаративів, «священних» шановних текстів взагалі властива культурі, починаючи з другої половини XX ст.: немає більше віри в тексти, які можуть організувати життя окремої людини.

Для мистецтва загалом і сучасного театру зокрема характерне «змішення» добра і зла – і це тенденція, що також посилюється у просторі постмодерну.

Фрагментарність, колажність композиції дозволяє театру зберігати свободу у виборі послідовності епізодів. Постдраматичну п'єсу можна грати в різній послідовності фрагментів. Тому «монтаж» - одне з ключових понять для характеристики постдраматичного театру. За таких обставин, сюжет

розвивається не тільки в одному лінійному напрямку, як послідовно розвивається історія, а будується на паралельному розвитку різних ліній [61].

Посттеатр свідомо усуває «четверту стіну», що відокремлює сцену від залу для глядачів. Головним у спектаклі стає вже не дія, а стан загалу. Цим обумовлена гіперемоційність тексту, адже задача посттеатру полягає не в тому, щоб залишити глядачу роль пасивного споглядальника, хай навіть і співчутливого; вона куди складніша – залучити його в активну дію. Тому зберігається тільки одна форма - взаємодія акторів з глядачем через текст.

При зіткненні з постдрамою є відчуття незамкненої структури, незавершеної дії. Це радше формальний прийом, що дозволяє зберегти в тексті вільний простір для присутності імпровізації.

Сцена в ньому розглядається як точка результату й старту, а не як місце безглузлого повторного копіювання. У новому театрі не може бути й мови про “дискурс” якогось театрального творця – хіба що ми розумітимемо саме дієслово “dis-currere” у його первісному значенні, тобто як дію “розсіювання”, “поширення”. Здається, що саме відмова від визнання єдиного моменту виникнення дискурсу і водночас плюралізація миттєвостей його передачі на сцені тільки й можуть призвести до нових способів сприйняття світу [58; с. 52].

Згадаймо і про театральну містифікацію, котра розглядається як факт розірвання союзів, що раніше склалися в театральному просторі: «література – театр», «драматург – режисер», «п'єса – спектакль». Формується тенденція відмови сучасних режисерів вибудовувати виставу, дотримуючись ідеї, композиції та конструкції літературного першоджерела. Причиною актуалізації постдраматичної концепції на вітчизняній сцені є такі наміри сучасних режисерів, як прагнення повноцінного авторства щодо створеного ними спектаклю, постулювання суб'єктивної точки зору за взаємодії з літературним джерелом. Як загальна особливість розвитку постдраматичної концепції у вітчизняному театрі називається прийом текстопородження, що дозволяє

створювати вербальну (текстову) основу вистави всім учасникам репетиційного процесу. Факт посилення значущості постановника в постдраматичному театрі аргументується розширенням функцій режисера, пов'язаних із роботою над текстом, дописуванням чи переписуванням літературного першоджерела в процесі колаборації «режисер – актори» з відніманням з цього процесу автора/письменника/драматурга [62]. Семантична неоднозначність постановки-містифікації аргументується через аспекти навмисної відмови від авторського тексту та залучення глядача до простору театральної гри змістом вистави.

Одне з важливих спостережень Леманна полягало в тому, що три рівні театральної поетики – «лінгвістичний текст» (1), «текст [режисерської] постановки» (2) та «текст вистави» (3) перебувають у нових ієрархічних стосунках, оскільки у постдраматичному театрі вирішальну роль відіграє третій елемент (тоді, можна вважати, що в класичному театрі «драми» панував «лінгвістичний текст» (1), тобто текст п'єси, а в модерністському «режисерському» театрі – «текст постановки» (2)). Формула Лемана рухається за принципом: від драми у театрі до театру як такого. Театральність постає як особливий спосіб естетичного буття, особлива медіа серед інших [58; с. 218].

Можна припустити, що у більшості випадків вітчизняна режисура завжди прагнула концентруватися і підкорятися літературі, цим хіба що беручи він роль обслуговуючого і другорядного виду мистецтва. Оскільки, розгадуючи літературне першоджерело, режисер зав'язаний, насамперед, на розумінні тексту та його трактуванні, слід зазначити, що режисерське тлумачення художніх образів, має бути народжене з того, як зрозумів художній текст автора режисер. Але до кінця XX століття режисерське мистецтво зазнає кризи через коло обмеженості інтерпретацій (тлумачень).

У перше десятиліття XXI століття ситуація в українському театрі починає змінюватися. З'являються спектаклі, що свідчать про прихід епохи постдраматичної концепції у вітчизняний театральний простір. Сучасні

режисери у своїх постановках дедалі частіше здійснюють акт розриву театру та літератури.

Серед сучасних режисерів проглядається тенденція створення спектаклю, у якому література (текст), вербальна основа може створюватися під час репетиційного процесу, тобто «тут і зараз». Режисери в сучасному театрі все частіше займають місце драматурга, створюючи власну літературну структуру та драматичну канву вистави.

Стрімкий розвиток постдраматичної концепції у вітчизняному театральному мистецтві децентралізує основні категорії режисури: тлумачення та інтерпретацію. Режисери все частіше на сценічному майданчику не інтерпретують і пояснюють драматурга, а створюють власні оригінальні п'єси, користуючись класичними героями та сюжетами для посилення своєї авторської присутності [24].

Тенденція втручання режисерів у літературний твір (текстову основу) як першоджерела нерідко використовується представниками постдраматичного театру. Слід зауважити, що подібна тенденція закономірно пов'язана з бажанням сучасної людини (художника, режисера, актора, перформера) не фіксувати описувати ситуації, що сформувалися, а діяти і змінювати реальність, котра її оточує. Такі прагнення приводять режисерів до повноцінного та одноосібного авторства щодо створеної вистави. Тож вони часто оголошуються адептами «підриву традиційної режисури, заснованої на закономірному тлумаченні та прочитанні драматургічного та літературного матеріалу» [10].

Втім, Леманн визнає, що не всі театральні форми останніх десятиліть відповідають постдраматичній парадигмі. Він зазначає, що поняття «нового театру» у ході історії застосовувалося до різних театральних концепцій. Формула будь-якого нового театру, в принципі, зводиться до заміни застарілих форм новими, що вказують на майбутнє, тобто зміст їх не стільки в конкретних творах, успіху чи неуспіху, скільки в увиразнених у них нових горизонтах, інакше кажучи, не так у досягнутому, як у відкритому. Апологети та теоретики

постдраматичного театру Г.-Т. Леман, Е.Ф. Ліхте, Г. Пошман вважають, що все-таки саме він є головним вектором розвитку сучасного театру [58; с. 40].

Проте вже у другій половині 1990-х помітною стає протилежна тенденція, яка, на думку низки фахівців, виявиться більш продуктивною, – новий реалізм: «Знецінення символічної мови на користь театру, який шляхом саморефлексії та автореференцій реалізує лише власну “театральність” або, значною мірою, відмовляється від мови заради перформативного “театру тілесності”, новий реалізм протиставляє реабілітацію драматичного тексту, героя та дії» (Schröder, s. 1080). «Постдраматичний театр» і «новий реалізм» – такими є на даний момент два найважливіші полюси сучасного європейського театру [24; с. 43].

Отже, розглянуті вище концепції театру, який, з урахуванням аргументів, що переважають, проти аристотелівської драми, може бути названий і фігурує в сучасному театрознавчому дискурсі як постдраматичний, та можна говорити і про тенденційність «нового реалізму». За всієї різниці позицій автори сходяться на тому, що класична ієрархія драматург-Бог – режисер-медіатор – глядач як (пасивно співчувальний) спостерігач – похитнулася, а межа між мистецтвом і життям, між різними мистецтвами та медіа затерлася, як ніколи раніше. Водночас, постдраматичний театр зберігає одну зі своїх унікальних медійних, мистецьких властивостей – безпосередність контакту з реципієнтом, синхронність естетичного досвіду твору. Театр не є засобом масової комунікації. В умовах стрімкого технократичного розвитку цивілізації «швидкість» та «поверховість» стають факторами, що перешкоджають вивільненню активної енергії людської фантазії, що призводить до пасивного споживання інформації та художніх образів. А театр і література, які мають переважно знаковий, а не ілюстративний характер, потребують зосередженого та поглибленого сприйняття. Хоча сучасні цифрові технології створюють все більш переконливі прецеденти відтворення ефекту присутності (онлайн-трансляції, виробництво спектаклів для відео-перегляду), досвід причетності до події спектаклю залишається, як і раніше, екзистенційним досвідом. Тут багатозначність підтекстів має змогу бути запрограмованою, передбаченою.

Тому такий підхід є дозволом вільної інтерпретації й відчитування підтексту з огляду на особистий глядацький досвід. Багатозначність постдраматичного й нового реалістичного театру постають на противагу глибокому й однозначному сприйняттю, до того ж, зазвичай сучасні режисери не притримуються певної однієї чіткої театральної школи, а радше варіюють різні підходи, прагнучи витворити власний особливий почерк.

РОЗДІЛ III. ШЛЯХИ АДАПТАЦІЇ ДРАМАТУРГІЇ ЛЕСІ УКРАЇНКИ В УКРАЇНСЬКОМУ СУЧАСНОМУ ТЕАТРИ

3.1 Вистава «Verba» Сергія Маслобойщикова як сценічне втілення «Лісової пісні»

*«В серці знайшла я теє слово чарівне,
що й озвірілих в люди повертає...» [47]*

Леся Українка, «Лісова пісня»

Українське народництво XIX - початку XX століть виявлялося етнографічним полотном селянського життя. Воно послідовно прагнуло віднайти зв'язки і таки вписатися у західноєвропейський контекст, зображаючи народне життя. Як уже зазначалося, спадщина Лесі Українки багато в чому ознаменувала пошуки таких паралелей, подібності і відмінності межі національним і всесвітнім. «Лісова пісня» - це мовбито завершення письменницею тих пошуків. Національне, ба навіть волинсько-етнографічне у драмі-феєрії у прекрасному художньому синтезі межує з певно загальнолюдською умовністю існування, тобто далеко виходить за межі побутовості із залученням соціальних питань, вивищуючись до складних філософських горизонтів [1].

«Лісова пісня» у первинному своєму варіанті була створена влітку 1911-го. У листі до сестри О. П. Косач письменниця зізналася: *«...писала я її дуже недовго, 10–12 днів, і не писати ніяк не могла, бо такий уже був непереможний настрій; але після неї я була хвора і досить довго «приходила до пам'яті»* [36; с. 210]. А все тому, що вона завжди творила за покликом свого «демона мистецтва»; так вона скаже у листі до Л. М. Старицької-Черняхівської: *«я пишу «только в припадке умопомешательства», бо я тоді тільки можу боротись (чи скоріше забувати про боротьбу) з виснаженням, високою температурою і иншими пригнітающими інтелект симптомами, коли мене попросту гальванізує якась idée fixe, і якась непереможня сила. Юрба образів не дає мені спати по ночах, мучить, як нова недуга, — оттоді вже приходить демон, лютіший над всі недуги, і наказує мені писати, а потім я знову лежу як порожня торбина. Отак я писала «Лісову Пісню» і все, що писала остатнього року»* [34; с. 165].

У той же час, коли Леся Українка заявила про себе «Лісовою піснею», постановивши ряд відкритих питань стосовно долі людини у на той час сучасному світі, звернувся до подібних роздумів і Вернадський: чи уціліє загалом людство попри агресивне втручання цивілізації у самий корінь світової речовини. Із сімейного переказу, Вернадський часто гортав «Лісову пісню», адже в ній закодовано потужні роздуми не лише про кохання, природність, вірність собі тощо, але й про першооснови людського буття, про входження у ці площини людини [13].

Цікаво також, що в біографічному сенсі це й історія про Лесину дитячу наївність і жагу до пізнання, містифікації, міфотворення. Вона у листі до матері це дуже зворушливо описала: *«...А я таки сама «неравнодушна» до сеї речі, бо вона мені дала стільки дорогих хвилин екстазу, як мало яка инша... Мені здається, що я просто згадала наші ліси та затужила за ними. А то ще я й здавна тую мавку «в умі держала», ще аж із того часу, як ти в Жабориці мені щось про мавок розказувала, як ми йшли якимсь лісом з маленькими, але дуже*

рясними деревами. Потім я в Колодяжному в місячну ніч бігала самотою в ліс (ви того ніхто не знали) і там ждала, щоб мені привиділася мавка. І над Нечімним вона мені мріла, як ми там ночували — пам'ятаєш? — у дядька Лева Скулинського... Видно, вже треба було мені її колись написати, а тепер чомусь прийшов «слушний час» — я й сама не збагну чому. Зчарував мене сей образ на весь вік» [38; с. 342].

Загалом драматична історія Мавки й Лукаша вводить нас у таємничі підмостки, за якими зароджуються стихії неприступного всесвіту, та й погук справжнього переважно здобувають жертвою власного життя.

Сергій Маслобойщиков у виставі «Verba» втілює своє авторське бачення одвічної історії Лесиної Мавки, використовуючи драму лиш як каркас для власної концепції: *«Це для мене був виклик. Я знаю, що ця драма-феєрія дуже важка для постановки. На мою думку, це, перш за все, поетичний твір у формі драми, як, наприклад, «Фауст» Гете чи шекспірівська «Буря». Головним завданням, як на мене, було переструктурування драматургічної основи і ми, таким чином, занурилися в цю історію»* [40], – розповів він в інтерв'ю. Уже, виходячи з наведених слів і проаналізованого згодом, можемо стверджувати, що режисер визначив шлях для адаптації драми у постдраматичному напрямі театру.

Досвідчений режисер Маслобойщиков у своєму прочитанні акцентує увагу на «бездієвій приреченості», це помітно вже в назві («verba» з латині означає деяку групу понять, сутнісно пов'язаних зі «словом»; натомість «верба» українською, крім значення номінального, також має гойні символічні конотації).

За словами самого режисера, *«...назва написала латиною, але це ж і верба. Тут гра слів, де верба виступає рослиною, в якій живе Мавка, з якої вона з'являється та йде в кінці вистави. Разом з тим, verba як слова, слово - і це фактично те середовище, той космос, в якому живе сама Леся Українка.*

Адже це також і її спадок, який ми інтерпретуємо» [40]. Відповідно, назва в собі заміняє слово як першооснову життя, думку і водночас душу як світоглядний стрижень, а Леся Українка зі своєю історією – це втілення цього слова. «...ми дуже багато разів наголошуємо, що слово здатне змінити людину, слово здатне змінити ситуацію. Одне тільки слово» [40], – розповіла акторка, виконавиця ролі Мавки Христина Федорак.

«Verba» латиною має такі значення: «слова», «мова», «текст», «слова пісні», «рукопис», «оклик»... фонетично воно абсолютно збігається з українською лексемою. Верба-дерево —місце, де живе Мавка. Вона виходить з неї на початку п'єси та у вербу повертається насамкінець. «В серці знайшла я тєє слово чарівне, що й озвірілих в люди повертає...» [47] — каже Мавка. Насправді тому закономірно видається, що фонетична гра була спланована самою авторкою.

Мавка справді живе у вербі, і це й за фольклорною традицією материнський символ, відтак *verba* може означити місце, в якому вічно існуватиме Леся Українка зі своєю неймовірною творчою спадщиною, котра в ролі материнських настанов лунає для всього нашого народу, перетворюється у дороговказ ціннісних орієнтирів.

Щодо сценічного простору, то з одного боку, він видається якимось деревообробним комбінатом, лісопильнею, ніби результатом людських намірів і злодіянь; а з іншого боку, то ще й лабіринт, в якому заблукали герої вистави, тому теж символічна візуалізації втрати ціннісних орієнтирів.

Зауважимо, що режисер сам виступає ще й художником-постановником. І саме своїм оком він занурює глядача в атмосферу лісопильні, у ній домінує натуральна текстура. Дерев'яні листи (чи то хата, чи то ліс) оформлюють суцільну конструкцію, котра по колу рухається, дерев'яний реквізит, дерев'яні пласти, які утворюють перешкоди (стіни) в руках головних героїв, з-за котрих вони одне до одного визирають; розкидана скрізь тирса, сув'язі вербових

гілок... Тобто ми бачимо не життя лісу, з усіма його органічними процесами життєствердження, а ліс як результат розчавленого, омертвленого людиною мікрокосму.

Режисер такий вибір пояснив тим, що театр не терпить наразі бутафорії, тому постановники відмовились від ідеї імітування: *«Наша вистава починається майже з кінця, розпочинається в середовищі вже розпиляного на певні коридори дубу. Ці коридори ніби створюють лабіринт, в якому живуть і блукають наші герої»* [40]. Вже хоча б цим яскраво підкреслено трагедійну інтонацію прочитання. *«Вона націлює людину думати, душевно працювати і ми були віддані цій стратегії»* [40], – наголосив режисер, а тому додамо принагідно, що такі мотивації також ознаменують реалізацію постдраматичного плану втілення. Сцена виявилася великим символом, у дусі Метерлінка, а тоді й Курбаса Маслобойщиков доносить до глядача переосмислений світ Лесиної історії.

Пізніше він продовжує асоціативну гру у візуально-метафоричних «проектах», розгадування й зіставлення елементів яких має ніби пазл складатися у велику сенсову панораму; цей намір дуже вдало нанизується й посилює свій ефект через лабіринт поетичних зв'язків, дощаті візуальні абстракції-метафори, перманентний рух сценічного круга. Тому-то вже за деякий час загострено-емоційна, ускладнена «візуальність» викликає повне осліплення й повне занурення у сконструйований на сцені мікросвіт.

Лісопильня - головне місце розгортання подій, моторошне вже як сам факт, а куди більше в контексті концепції міфологізованої природи Лесі України, котра мала в вирувати життям. Ми вже наголошували, що для письменниці знаковим є часопросторовий концепт міжсвіття. У виставі це збережено, бо те, що на сцені розгортається, ніщо інше, як певне чистилище, де живе дерево умертвлене, позбавлене суті, природної форми, підігнане під стандарт гладкої поверхні і прямих кутів (тобто абсолютно неприродній). Бачимо в цьому метафоричну паралель із тим, як зовнішні обставини устами

інших персонажів прагнули позбавити Мавку й Лукаша (див. дод А, фото 1.1) їхньої природи, душі, непридатної до цього влаштованого за людськими законами світу. Саме тому, переконані, сценічна адаптація не висвітлює всього «до», а починає одразу з ключової проблеми, аби зацентувати увагу на стані боротьби, опору, а тоді й усіх супровідних ваганнях і внутрішніх трансформаціях, які з головними героями відбуваються паралельно; втім дуже вправно, навіть через підібрану візуальність, ми від початку бачимо, як неоднаково це «міжсвіття» спрацьовує на Мавку (любов і жертвність – олюднення через спробу самозречення – боротьба – повернення до себе) і Лукаша (пасивне споглядання дійсності – кохання крізь захоплення – ініціація від матері до Килини – повне «оземлення» й самовтрата). Отож всі сенси на пилорамному тлі кодують проблему плинності й вічності, людяності як такої, вибору тощо.

Особливої уваги заслуговує художниця по костюмах Наталія Рудюк. Її полотняні костюми не просто органічно вписуються у «природну» візуальну концепцію, вона створила щось значно більше за значенням, адже змоделювала ніби синтез «відклику» брейгелівського костюму з архетипними селянськими деталями на силует національного костюму, таким чином, вписавши їх у культурний універсум. Тобто художниця дотрималася настанов Лесі і від народницько-етнографічного сягнула до значно ширших модерністських площин.

Адаптивний успіх виставі також, великою мірою, забезпечив композитор і виконавець ролі Лукаша Олександр Бегма. У музичному оформленні він сполучив стародавні, народні, навіть язичницькі теми, мотиви із сучасними світовими акустичними нововведеннями, відтак оформивши спектакль у новітню театральну музичну мову.

«Verba» Маслобойщикова — це знебарвлений світ, ба більше - знекровлений. Це склад пиломатеріалів. Це простір-метафора, де вдало

поєдналися що філософське узагальнення, то й символічна конкретика часу й місця дії.

Тож на такому тлі слово ста дуже виразним. Причому воно не розфарбоване декламаторством, а донесене природньо, саме так, як народжується. Ми вже згадували, що така тенденція в театрі складна, а втім із утвердженням модернізму стала необхідністю. Це насправді мало кому вдається у постановках класичних українських текстів, особливо, коли їхня форма – віршована, що ніби одразу обтяжена стереотипним пластом. У «Verbi» все склалося.

Маслобойщиков перебудовує композицію «Лісової пісні», він переміщує картини місцями, осучаснює персонажів, лишаючи ключовий зміст і відкриваючи підтексти драми. Українчині слова тут не пафосно-декламаційні, а природні. У переосмисленому режисерському тексті актори існують невимушено, а тому в одному монологі вибудовують разом по кілька картин, образів. Щойно говорив дядько Лев, - аж раптом вступає Лісовик. Великою мірою, емоційні і смислові відкриття спрацьовують завдяки розлогову прийому стрімких переходів, переривань реплік. Тому Маслобойщиков комбінує текстові шматки різних дій хаотично, вибудовуючи необхідну собі драматичну лінію.

«Це наша версія «Лісової пісні». Ми навіть залучили фрагмент з поезії "Гірська ідилія" Гейне, який дуже цінувала і переклала Леся Українка. Хоча в нас не було стовідсоткової стратегії: ми народжували цю виставу разом», [40] – зауважив Маслобойщиков. Це знову приводить нас до того, що адаптація є на сто відсотків постдраматичною, адже що залучення інших літературних творів, то й деякою мірою імпровізаційне переосмислення тексту є одними з ключових рис такого підходу.

Також режисер висловився: *«Хоча це взагалі інший погляд на історію. У нас навіть сюжет дещо змінений, це особистий режисерський погляд. Буде*

цікаво, бо це вже не зовсім «Лісова пісня», або навіть зовсім не «Лісова пісня». Це вже окремий твір» [40]. Тобто Маслобойщиков послідовно перериває ланцюг «драматург – режисер – глядач», перекроюючи свою роль як творця цієї історії. А це ще одна мотивація режисерами обирати постдраматичний шлях.

Однак Маслобойщиков зауважував, що не вважає власне трактування таким, що понівечує першоджерело: *«Навпаки, ми були абсолютно послідовними, просто намагались знайти свою театральну драматичну версію і підхід до цього твору. Адже текст, написаний в книжці, і вистава – це різні речі. Хоча у виставі тексти Лесі Українки й незмінені» [40].* І ми з цим абсолютно погоджуємося.

Свідомо чи ні, та режисер знайшов ще один ключ для виведення драми Лесі на сцену, - це відголоски Шекспіра (згадаймо момент, коли Лісовик кличе Мавку у простори забуття). Це могло послугувати певним вектором. Адже трагедійне в «Лісовій пісні» справді зазвучало на повний голос, поєднало життєве, поетичне і філософське. Особливо це помітно у лінії Мавки.

Груба, часом навіть брутальна, проза і піднесений дух – подібне протистояння досить часто опиняється предметом художнього осмислення у мистецтві. Втім, саме в Лесі Українки поетичний спротив розкинувся до небачених висот. Успіх драмі-феєрії гарантував ще й той факт, що письменниця повалила усталену традицію щодо зображення фантастичних персонажів (карикатурні чудовиська). Тут ми маємо, що у лісових духів багато спорідненості до людей: мають особистісні риси, мірило добра і зла аналогічне, та й саме людські інтереси й вади рухають вчинками природних сил. Мавка закохується у простого сільського хлопця Лукаша саме в той момент, коли чує, як він гарно грає на сопілці. Адже хто так грає, має й душу таку ж витончену, чисту. Але тут трапляється поразка, бо Мавка значно переоцінила саме розуміння людей, адже мала ідеалізоване сприйняття. Вона не заслуговує ласки героя, незважаючи на те що забуває все «своє», готова цілком відмовитися заради кохання як вищої цінності; вона лишає ліс, волю, красу природу, і

натомість приходить у жорстокий умовний побут. Втім навіть тоді не має образи до Лукаша, навіть тоді, коли він зрубав її вербу, а відповідно, її основу, дім, материнське коріння; він натомість «дав душу» нову (сопілку, що змайстрував з її тіла) – адаптовану до власного виміру.

Коли розібрати фабулу вистави осторонь від її візуального наповнення, то побачимо, що постає окремий різновид мелодрами: адже стосунки персонажів чоловіків і жінок розмірено-помірковані і без усякого еротичного натяку, а жадання, коли й служить прямою або ж опосередкованою причиною їхніх переживань, то чи разючо іронізується, чи перебуває десь на остороні. Час від часу у своїх виходах акторка Христина Федорак це прекрасно утверджує, вона взагалі натхненно виконує роль закоханої Мавки, втім таки основний фокус поцілено на констатацію приреченості Мавки, упродовж всієї історії. У Лесі Українки такі смисли текст не провокує, вона навіть словами героїні ніби до наступників кличе: *«О, не журися за тіло!»*. Отож, осмисливши в літературному тексті й частину підтексту (це вже про театралізованість), авторка залишила мало шансів для організації «сценічного бою», тобто якоїсь форсованості, баталій і звучання на вічних страждених форте. Маслобойщиков пішов послідовно до Лесиної тональності, тому у виставі відсутні що пафосність, претензійність, то й маскультурні елементи видовищності, чи то пак опошлення, попсування.

Мавка вже від початку вистави зринає у стані внутрішньої боротьби «Я» і згубної жаги до Лукаша. Тут відсутній і натяк на ту Лесину безтурботну і світло закохану лісової царівну, - глядач одразу опиняється в епіцентрі драми, тож частково втрачається трансформаційна площа образу головної героїні. Проте, гадаємо, цей хід був задля актуалізації і конкретизації сценічної дії загалом.

У Мавці Маслобойщикова й Федорак є важливий акцент – потужна переконаність віри. Вона ревно тримається думки, що світ саме такий чистий, котрим вона його бачить. До речі, у цьому вбачаємо абсолютно виправдану

мотивацію поетичної мови. А втім зрозуміло, що такий контраст у декламації разючий саме для глядача, і ніяким чином не для Мавки, бо в її словах і поведінці жодної поезії – це ж і є її світ, її побут. Коли вона говорить про кохання чи про душу, то для неї це постулати існування. І тут цікаво, що лише реакція Лукаша повертає до справжньої дійсності: у світі людей таким чином не говорять, та й теми такі зачіпаються вкрай рідко серед простих людей, до яких він же себе долучав. «...Смутно, що не можеш ти своїм життям до себе дорівнятись», — каже Лукашу Мавка, зі сцени це долітає без фарсу, пафосу, але ж саме в такій простій інтонації, у деталізованій виразності мізансцени цінність цієї репліки сягає до рівня одкровення, таким чином, масштабується: це ж не так уже про Лукаша, як про нас, усіх, про українців як націю тощо.

Лукаш у виконанні Бегми роздвоєний між полюсами ідеально-Мавчиного і реального, насадженого, у першу чергу, матір'ю. Його індивідуальність «недобудована», так само як і житло неподалік лісу. І тут виникає ключовий сценічний знак - широка свіжа дошка на верстаку, ніби натяк на мистецький потенціал героя, його тягу до вищих світів. Тут же виникає важливий сценічний момент: Мавка довгим волоссям обтирає цю дошку (паралель із біблійною грішницею, котра омивала ноги...), повільно, пристрасно, з усією силою поривань до Лукаша, тобто метафорично реалізуються прагнення героїні споріднитися, навернутися до Лукашевого життя, його світу. Далі на сцені власне він і з'являється Лукаш. Обіймає її зі спини (бо так і не бачить справжнього її лица, лиш доступну для свого сприйняття подобу її). І тут він веде її рукою по дошці, і так ще раз, і ще раз, а тоді все швидше й емоційніше. Скрипка посилює емоційність, доводячи останню до піку, вона звучить низько-набридливо, бо то біль, він нестерпний. Це справді нагадує циркулярку, на якій герої розпилюють одне одного, аби збудувати світ мертвих речей.

Згадаймо ще момент, коли Мавка кидається на вертикальну дошку, що відгороджує її від коханого, намагається по ній вибратись – така надчутлива, і водночас, неестетична метафора її кохання. Лукаш у цей час, не в змозі

обійняти Мавку, заколисується гілками верби (нехай це тривіальний фетишизм, втім прекрасне втілення його чуттєвого потенціалу).

Водночас, мешканці лісу (див дод А, фото 1.2) вже неначе «розпиляні», ото ж вони частина мертвого світу. Слова, пластичність, навіть поведінка їхні підкреслено, частково утровоно нездорова, подібно до барокового карнавального театру. Тоді ж слова й тіла існують інакше, ніж тоді, коли Мавка ще жила у сенсі своєї природи. Хода викрутасом, моторошна мова, зловісний регіт, сарказм, іронія виходять на передній план. Русалки, Потерчата, Лісовик та інші існують як одне ціле, така собі моторошна хтонічна істота, котра й не живе насправду, а тільки про життя нагадує. Втім зауважимо, що моментами вони таки позбуваються захисного блазнювання, зазвичай в моменти монологічних сповідей. До прикладу, Той, що греблю рве у виконанні Івана Шарана, коли проживає історію Перелесника. Це режисерський текст, що вдало доповнив першоджерело, адже показує, що людина здатна зробити з живою істотою, до яких каліцтв доводить людська жорстокість, як здатна підірвати дух, вирвати світло з корінням. Тому цей моторошний лісовий дух уже не такий однозначно негативний. Маслобойщиков взагалі в адаптації опрацював так матеріал, що однозначні персонажі в ньому відсутні, вони глибокі, їх можна ненавидіти, а тоді враз співчувати. Тут згадаймо ще Русалку польову у сцені жнив: її навмисно розтягнуто, доведено до найвищої драматичної точки, аби саме вираз очей Русалки польової у виконанні Марини Кошкіної показав її справжню суть, а не першопочатково задану гротескність. Цей момент акцентує увагу на тому, як вбивство природи – почуттів - надій видніється власне очима вбитих. І це згодом накладає нову грань на розуміння кривавої жертви Мавки своєму кохання, за своєю ж волею.

До речі, воля — це, напевно, слово-код у цій історії, та й загалом для Лесиної творчості. Це поняття насичене різними сенсами, які максимально тут втілено. Воля-свобода, воля-рішучість, влада, жага. Коли все збирається докупити, то ми віднаходимо непереможну силу, антидот, бо ж «у серці маєм те,

що не вмирає». Однак можливий й інший шлях: коли нами оволодіває воля чужа, то тоді й свободу втрачено. Зі сцени ми бачимо, що в Мавки і свобода, і вольова рішучість, а головне, любов – як найвище вираження волі духу (за Сковородою), тому-то й врешті героїня попри всі поривання, не втрачає себе, її дух перероджується з тирси, не покидає лісовий народ. Вона діє самотійно, не йде за тим, кого так любить. На противагу їй, волю Лукаша буквально заколисано матір'ю. У неї теж є прояв волі – це влада, в якомусь сенсі руйнівна.

Мати, витворена режисером Маслобойщиковим і акторкою Анжелікою Савченко, — це архетипна героїня, вона ніби верховна жриця, котра справді має силу будь-кого обернути на «солом'янодухого», що вже Лукаша. Це втілення відьомського марева, і, водночас, сила материнської влади над сином (поваба і ярмо, закон і переконлива омана) для Лукаша.

У цьому образі режисер з акторкою досягли важливого переосмислення. Бо нарешті вони зі сцени показали, що жах типових для національної класики свекрух далеко не в лайці. Куди більша проблема у тому, що прикриваючись певними нормами й часто забобонною вірою, така мати насаджую сину рабську філософію. І саме така руйнівна влада – найбільший жах героїні.

До того ж, потужний режисерський хід був іще в тому, яким чином Мати одержує прибічницю, послідовницю Килину. Її дуальне «я» воєдино сполучається у такий собі «націоналізований» етнічними елементами кокон тотемного божества, що висить на стіні (ці ж напнуті на Лукаша дерюги потім його очистять від вигаданих мамою, «набитих тирсою» ідеалів). І народження, та радше переродження відбувається прямо на сцені. Простежується тут фрейдистська персоніфікація домінантних начал. Килина, відтак, утверджується у виставі як продовження Матері (важливо, що ці ролі виконує одна актриса). Цей перехід сповнений сакральності, ритуальності. У кокон сукні заходить Матір - а виходить з нього молода звабниця (див. дод. А, фото 1.1). І ця одна сутність витісняє з Лукаша його душу спершу як матір, і вслід як магічна звабниця Килина. Важливо, що вона контрастує з Лесиною, бо ніби

міфічна сирена зачаровує своїми вокалізами, вона далеко не побутово-земна. Її сценічна дія супроводжується арією в сукні, набитій золотими монетами. І це не просто образ, а певний штамп сьогодення.

Таким чином, і Лукаш-син ініціюється в Лукаша-чоловіка, якого мати «виколисала» собі ж для продовження роду. У будь-якій ритуальності необхідним елементом є жертва, - додатково, але не менш важливо, що ще й такою Мавка постає у сценічній картині.

Вишуканість Килини не сумісна тут із органічною Мавчиною дикою Українкою щодо «беззавітного кохання», «радості жертвопринесення», бо Мавка (сама Українка) волить жити в ілюзіях ефемерних надій ідеального, лісового світу. Тому й поетизація довкола вибудованого світу Мавки так різючо контрастує з реаліями, де панують такі, як сварлива, скупа й самовладна Лукашева матір і Килина, виліплена з тієї ж плоті. Вона розмахує сокирою на нерішучого Лукаша, тож той покірно адаптується до існування в примусі й неволі. Відтак, стрижневий класичний наратив втілюється на сцені таким чином.

Ритуал переродження завершується стосунками Лукаша й Килини. Ми приходимо до аристотилівської трагедійної кульмінація вистави. Лукаш уже навколішки служить химерній сирені-Килині. А Мавка опиняється в умовах пасивного споглядача: її біль і безпорадність сценічно вирішені через надривний крик, тоді як Килина в черговий раз, фінальний, заспіває свій переможний вокаліз.

Усі події опісля рухаються за вертикаллю втрати, нанизуючи ніби череду осмислення помилкових виборів. Гілки верболозу, за котрими Мавка на початку вгиналася, уже тоді немовби під кістками померлих предків, тут обертаються в простір, витіснений Килиною. Втім образ стосунків Мавки й Лукаша, метафоризований дошкою на циркулярці, розгортається аж до фіналу.

Варто зауважити, що живі міфологічні образи в першому акті створюють ритм, вони співіснують як єдиний механізм, тому маємо чіткий ритм. Натомість у другому акті дія розвивається за плинним сомнамбулічним станом. Тому задана в драмі «світла печаль» у виставі не виникає, дерев'яний бар'єр непробивно лишає передування трагедійності, ба навіть безнадійності. Напевно, це ще й тому трапилося, що у другому акті посилено втручання режисера у текст, перестановкою сюжетних елементів, тож впливає на переосмислення «вербального» змісту, помітною стає хаотичність, простір для акторської імпровізації.

У сценічних лабіринтах вистави моментами відбуваються ґрунтовні трансформації плоских речей у поетичні, аби побачити світ Мавчиними очима. Тож негучні голоси, експресивна пластика разом з іншими компонентами дії оформлюються у чіткі індивідуалізовані образи.

Тож підсумуємо. Вистава театру ім. Івана Франка «Verba» свою дію вилаштувала на грандіозному переході у «Лісовій пісні» від національно-етнографічного до першооснов західноєвропейської екзистенції.

«Verba» має свої особливі художньо-моральні коди, котрі оприявлено насамперед у витворенні самотутніх ритуалів, що наче народжені спонтанно. Ці ритуали спрацьовують тут і зараз, через взаємодію із глядачем. Така актуалізація драми-феєрії Лесі Українки, важливим чином, через переосмислення елементів прадавньої пам'яті, крізь архетипні жести, своєрідне шаманство на сцені витворює нову, своєрідну енергію смислів навколо першопочаткових Українчиних, закладених у «Лісовій пісні». Багаторівнева архітектура спектаклю завдячує ще й кінематографічній поетиці, зокрема через динамічну, «живу» сценографію, а також прийому тиши у деяких мізансценах, втім без втрати сутнісності, і зрештою, дивовижним чином здобутим сценічними засобами «крупним планом» у сюжетно ключових виходах Мавки.

У виставі послідовно текст, режисуру, сценографію, костюми, музику, акторську гру утримано в нерозривній сутнісно-смісловій єдності. Відтак, «Verba» абсолютно виправдано залучена в культурний контекст європейського театру.

Це вистава-парадокс, що все-таки дистанціюється від традиційного осмислення Лесі Українки, однак, завдяки цьому, пропонує нове розуміння драми-феєрії у напрямку такого естетично-інтелектуального мосту, котрий поєднує українське народництво з усім «світознавством».

Наскрізна риса вистави Сергія Маслобойщикова – узгодженість. Хоча він і представник постдраматичного театру, що було доведено в аналізі, втім, посилаючись до концепції Стайна Джона, режисер є прибічником «Театру як такого». Тож витримані усі ключові приписи стосовно структурності, сюжетності, «не втручання» у сам текст (він вдався лише до перестановок й усічень). До того ж, витримавши неоромантичне спрямування драми-феєрії, Маслобойщиков обирає для сценічного вираження мелодраму, втім абсолютно її видозмінює. А через поетичну форму, він переймає сценічні прийоми Метерлінка. Наостанок, можна припустити, що все-таки базисом для підходів втілення вистави послугувала система Курбаса (зокрема через сценографічне рішення).

Вистава лаконічно вписується в мейнстримний плин світових театральних процесів, які саме за допомогою особливого візуально-опосередкованого наближення філософських категорій до глядацького сприйняття виголошують класику.

3.2 «Кассандра» Давида Петросяна: сценічний погляд на однойменну драму Лесі Українки

*«Знов правда і неправда!
Лишім оці слова, нема в них глузду.
Ти думаєш, що правда родить мову?
Я думаю, що мова родить правду» [46]*

Леся Українка «Кассандра»

Сім років Леся Українка працювала над своєю драматичною поемою «Кассандра», аж поки у 1907 році вона не явилася на читацький загал. Після публікації драми серед критиків були закиди у бік драматургині в тому, що вона геть зовсім відірвалася від тодішніх реалій реалій та й узагалі українського народу, бо аж надто захопилася екзотичними сюжетами. Але ж насправді це історія про злам епох, про еллінсько-троянську війну. Серед облоги постає трагічна доля пророчиці, на якій широчіє кара богів; її пророцтвам не вірять, ба більше, свій же народ, родина звинувачують у всіх бідах. А тепер звернімо увагу на те, що Леся Українка пише свою поему від 1901 до 1907 року, на

власному зламі епох, відчуваючи невідворотне, тому-то і вкладає у свою пророчицю багато автобіографічних елементів, проте геть не претензійно [57].

У листі до Ольги Кобилянської письменниця так опише свою героїню: *«Хтось і Кассандру, тому взяв за героїню (хоч вона не жидівка), що ся трагічна пророчиця, з своєю ніким не признаною правдою, з своїм даремним пророчим таланом, власне, такий неспокійний і пристрасний тип: вона тямить лихо і пророкує його, і ніхто їй не вірить, бо хоч вона каже правду, але не так, як треба людям...Троя загине, і родина, і все, що їй миле, і мусить сказати те вголос, бо то правда, і, знаючи ту правду, не робить нічого для боротьби, а коли й намагається робити, то діла її гинуть марне, бо — діла без віри мертві суть, а віри в ратунок у неї нема і не може бути; вона все провидить, вона все знає, але не холодним знанням філософа, тільки інтуїцією людини, що все постерігає несвідомо і безпосередно («нервами», як кажуть в наші часи), не розумом, а почуттям, — тому вона ніколи не каже: «Я знаю», а тільки: «Я бачу»...Її ніхто не каменує, але вона гірше мучиться, ніж мученики віри і науки. Така моя Кассандра»* [35; с. 432]. Вона справді добре відчувала свою героїню, адже саме в той час жила й творила серед палкої дискусії, в яку безпосередньо була залучена, стосовно того, яка правда таки потрібна українському люду. Вона переосмислювала націоналізм, тяжіла до філософських запитів часу, питань політичного вибору позиції. Леся справді хвилювало багато, особливо ж доля української культури, письменниця зокрема цією поетичною драмою, як і всією своєю літературною спадщиною, прагнула утвердити українське серед світового, залучити «своє» до найвищого ешелону мистецької вартісності.

«Кассандра» — на правду геніальний текст драматургині. В українській класичній літературі мало авторів бралися за античну міфологію, і майже ніхто більше не позирав на події України крізь призму міфу. Леся не писала про греків чи про троянську війну. Вона звідти увібрала ключове: знання нічого не вартують без дій, без руху і рішень, а саме таке вона спостерігала серед

української інтелігенції, що здійснювала розлогі декламації, а втім майже нічого не робила задля відродження своєї країни.

Нині Україна (Троя) все ще стоїть на зламі, серед війни. Тому «Кассандра» звучить вкрай злободенно. Давид Петросян у своєму прочитанні «Кассандри» це відчув і здійснив морально-естетичну переоцінку подій міфу. Він аналізує конфлікт пророка й народу, війни і правди, та й інші побіжні загальнолюдські універсалиї. *«Поема «Кассандра» Лесі Українки є одним із найзагадковіших творів української літератури. Історія пророка, який не потрібен своєму народові, породжує багато запитань. Хто є пророком у наш час і чи приймуть його люди? — таке першочергове питання ставить перед собою режисер Давид Петросян і продовжує: — Твір дуже сучасний. В еру комп'ютерних технологій дуже легко втекти до світу ілюзій. Чи здатні ми почути гірку правду? Чи потрібна нам подібна людина? Яка сама не вірить. А безвір'я не спроможне подарувати надію іншим. Знання без віри призводить до хаосу»* [15].

І справді, нині, у зв'язку з останніми подіями, коли пророкування набрали нової актуальності, питання про те, хто їх пророчить і як багато прибічників він має вкрай злободенне. *«Але людина говорить про те, що буде в майбутньому, — як ми до цього поставимося, як її сприйматимемо?.. І якщо ми цю людину не розуміємо — то якими повинні бути наша реакція, наші дії? Раптом її слова нас злякають настільки, що ми запанікуємо і втратимо контроль над собою... Правда народить слово чи слово народить правду? Цей конфлікт, закладений у «Кассандрі», трансформується в недовіру: чи справді провидиця бачить те, про що говорить, чи лише уявляє, ніби так може статися?..»* [15] Наразі ми всі активно гортаємо новинну стрічку, так чи інакше, у певний момент виникає питання, чи насправжки то так, як нам подають, а втім більшість таки піддається приречено інформаційному впливу. Тож знову повертаємося до утвердження необхідності перепрочитання «Кассандри».

Леся Українка багатожарова, складна, інтелектуальна, а тому працювати з адаптацією її творів укр. складно. Ми вже згадували той факт, що з утвердженням поетичної драми серед театральних діячів постала понадзадача щодо їхнього втілення, поскільки в таких символістських текстах укр. мало просторової дії, все зведено до внутрішньої динаміки, до сили жесту, слова. І Петросяну треба було добре подумати щодо шляху сценічної реалізації, аби не опинитися у пастці перемоги слова над дією, а відтак, літератури над театральним дійством.

Петросян не пішов шляхом адаптування поетичної драми крізь горизонтальний зріз конкретних подій сучасності. Натомість він віднайшов горизонталь історичну, вздовж століть й епох, відтворює постановник ті самі загальнофілософські універсалиї на історичному зрізі, як у першоджерелі це витворила Українка. Тобто Петросян пішов шляхом актуалізації класичного матеріалу, утверджуючи думку, що *«класика – це не нафталін»* [15].

Добре зорієнтований у творчості Лесі Українки, Давид Петросян навряд усвідомлював впливи Гауптмана й Ібсена на матеріал письменниці, отожд, пробуючи «зрівнятися» з її «Кассандрою» він залучив драматичні підходи згаданих персоналій у роботу, таким чином не примітивізує зображення жінки-пророчиці, за Ібсеном, і насичуючи дію містифікацією, за Гауптманом. Також він відчув тяжіння Українки до новоромантизму, модерністський глибокий психологізм, і завдяки сценічним можливостям, полишив цей стильово-настрійний вектор в адаптації. Тобто він послідовно до Лесі, культивує ту ж культурну спадщину, не апелює до письменниці, а радше в діалозі з нею, з її «дозволу» виводить дію над словом за законами сцени.

Загалом в адаптації не відбулося композиційних змін. Петросян чітко слідує за драмою, таким чином, ускладнивши собі роботу. Зазначимо, що все-таки Петросян у сюжетну канву залучає побіжно вірші Лесі Українки з останнього періоду життя, зокрема, в останньому монологі Кассандри лунають

рядки поезії «слово, чому ти не твердая криця». Втім це не порушує ні структури дії, ні сенсуальності, а досить вдало вписується у суцільну канву драми.

До того ж, очевидним стає той факт, що «Кассандра» відсилає нас до грецького театру, аристотелівської концепції. І це якнайвдаліше Петросян застосував у постановці: наприкінці вистави всі жіночі образи, окрім ключового – Кассандри, переходять від персоналізації до масовізації. Вони постають хором, а відтак, індивідуальність втрачається, і героїні стають єдиюцієм втіленням маси, відтак, він утворює позицію, що коли вплив пророцтва нарощується, слова стають значущішими, то й люди стрімкіше втрачають себе, кучкуються і стають стадом, яке лиш шукає «того самого» Мойсея. Репліки деяких героїв виголошуються хором. Отже, хор виникає як наслідок впливу слова на людину.

У виставі відсутні що конкретний час, то й місце дії. Територія геть абстрактна задля утвердження універсальності заданого сюжету. Тож, прагнучи віднайти сучасні відтінки, Петросян не вдався до простого шляху і не переніс події в актуальний наразі локус. Точки дотику він пробував у деталях. Наприклад, форма солдатів виглядає на манір сучасної військової форси (штани з кількома парами кишень, майки, бронежилети, підтяжки берці, шапки). Цікаво, що жіночі костюми втім обрані універсальні (світлі, короткі й довгі сукні-балахони).

Взагалі, режисерське рішення Петросяна більшості мізансцен, а також сценографії, елементів декору яскраво звертаються до біблійних притч. Зокрема, яблука, розкидані зі сцени, - посилення на Едемський сад і перших людей, котрі спокусилися з'їсти заборонений плід. Також вони є й символом краси, пізнання, божественного дару (є ключовими у сцені сватання Ономая до провидиці). Драбини – це першорядно алюзія до сну Якова, де вона злучала небо і землю, а також це й про розп'яття Христа (пророка, піднімаючись

драбиною, апостоли знімали з хреста). Палиці, що ними спершу пробивають Долону (той був у розвідці ворожого табору), а тоді й Кассандру у фіналі, - як спис, котрим Ісуса на хресті кололи. Книги, що здавна символізують знання, правду, наявні по-різному майже в кожній сцені, таким чином, герої вистави вишукують у них підтримку, надію на краще, а тоді вже істину. Наголосимо, що ці символічні акценти цілком цілісні, вони не перевантажують сценічне рішення, а, навпаки, майстерно виділяють основні концепти Лесиної думки.

Режисер урухомлює механізм вистави, посилаючись на сценографічне рішення Даниїли Колот. Основним сценографічним рішенням було обрано нагромадження драбин у складні конструкції (див. дод. Б, фото 2.1), що від перестановки, змінювали вигляд, а тому й смислове навантаження, та зауважимо, що саме тому, таке рішення обернулося у гнучкий, максимально функціональний сценічний простір. Як уже згадувалося, драбина є досить поліфонічним символом, він існує в багатьох культурах, міфологіях тощо. Почнімо з того, що завдяки ним все-таки ми бачимо не конкретизовану Трою. Про біблійне трактування ми вже зазначили, але є й інші шляхи. Відтак, у міфах - це певний зв'язок між світами, що пов'язує богів і людей. Сходінки ж створюють деяку ієрархію богів. Відповідно, рух донизу - божественне сходиться до земного, або ж це низхідне сходження пророчить випробування різного характеру. Рух догори - новий життєвий етап, зокрема, так нагору у виставі підіймалася Кассандра напередодні злочастивого одруження.

Вона мовбито поєднує різні рівні буття: людей і богів, небо і землю, а також нижчий світ демонічних сутностей і мерців. Якщо ж враховувати контекст того, що маємо справу з психологічною драмою, то першорядним буде розуміння духовної драбини у ролі засобу сублімації духу. Однак насправді упродовж вистави помітно, що кожен значеннєвий підхід тут втілюється у різні моменти дії. Проте повноцінна конструкція на повну розкриває призначення у двох кульмінаційних точках вистави. Спершу це Троянський кінь, а тоді наче Голгофа для Кассандриноного духу.

Петросян зауважив, що для нього драбина – *«це – Ерос і Танатос, а між ними – шлях людини від земного, смертного до божественного»* [15].

Світло тьмяне, колір сірий. Петросян славиться любов'ю до монохромних рішень, він справді їх чудово реалізував у тут: переважає на сцені тьмяне світло і сірий колір, але й пастельна беж. На такому фоні ще разючіший мають вигляд червоні квіти: ними на початку вистави завітчують Гелену, винуватицю Троянської війни. Завважимо, що це, знову ж таки, навернення до тексту, бо в драмі Українки цей колір є важливим психологічним елементом.

Варто згадати і про музичне рішення спектаклю, позаяк музика тут – це настроєва основа дії, а надто це й неочевидний, однак потужний зшивок всієї конструкції вистави. Тут лунає що класична музика, наприклад, композиції сучасника Лесі Моріса Равеля, то й сучасна, написана естонським композитора Арво Пяртою, а ще залучені Бах, Вагнер, Гендель тощо. Це створює поетичний фон із домішками сухої бароковості. Режисер навіть у підборі музичного оформлення, відповідно, не відходить від вектора оприяти класику, занурити читача у світ Лесин.

Та цим Петросян не обмежився, він також додав живі звучання, природні, як-от дзенькіт, стукіт палиць, хлопання книжок, пташині зойки, металевий гуркіт тощо. Це значно оживлює сценічну дію, створює суєтливий звуковий фон, котрий контрастує із центральною героїнею, оконтурюючи її настрій, психологічний стан. Тож можемо стверджувати, що звук став немов окремим персонажем вистави, а це знову ж наводить нас до курбасівської системи.

Уже зрозуміло, що постановник ставить понадзадачу для актора – віднайти погодженість між акторським втіленням поетичної мови, пластикою або ж психофізикою грецького героя. Цей складний механізм таки спрацьовує точно, реконструкція міфологічних образів якнайвдаліша.

Кассандра (Ксенія Баша) у виставі за пластикою, мімікою манерою сценічної гри перегукується то з Марією Магдалиною, то з Дівою Марією, то й із самою Лесею Українкою (на сцені моментами вона справді фізично недужа, та попри це духом незламна). Вона, через дар провидиці, послідовно до тексту безумно знемагає: її не поважають, переслідують, ображають за пророчість. Пластично це вирішено тим, що героїня вже не з поставою цариці, вона цілком не схожа на одну з найкрасивіших дочок Пріама, котру покохав сам Аполлон. Це вигнанниця. Кассандра Баші від початку налякана, розгублена, ходить на похилених ногах, очікуючи на каміння від загалу. Лише у фіналі, де її розп'яли, наче Хреста, на драбинах, у героїні раптом виринає блаженна усмішка і тут же декламує «Слово, чому ти не твердая криця...».

Кассандра - особлива, вона обрана. Усі жінки простоволосі, а вона в підсмиканій шапочці. Всі ефектно жіночні, а героїня ніяково сутулиться (див. дод. Б, фото 2.2). І перманентно у її очах відчай. Інші троянки режисером задані як голубки, вони навіть видають характерні звуки між реплікам, тривожно воркочуть поміж собою, пурхають по драбинах і пластично тріпочуть руками, ніби крилами. Петросян позбавив цих героїнь індивідуальності, залучаючи до адаптації знову ж античний театр, задля того, аби увиразнити те, що вони не прагнуть осмислювати небезпеку, вони амбівалентні.

Трагедія Кассандри є багаторівневою. Уже суто пророчий дар виявляється приреченням, вироком. Кассандра нічого не може змінити. У виставі упродовж усієї дії прослідковується такий факт: героїні від початку на сцені у стані відчаю і дієвої пасивності, адже дія вирує у ній (надемоційність), тож хоча вона й відчайдушно сповіщала про загибель Трої, однак сама таки наближала її загибель.

Героїня не сходить зі сцени протягом всієї вистави, вона буквально зав'язує на собі нитки, і виявляється потім, що відтак з'єднує всі інші образи. Саме тому ми розглянемо пари таких вузлових взаємодій.

Кассандра – Гелена. Це дух і плоть, некрасива правда і краса, що віщує війну. У виставі власне Гелена завершує будівництво Троянського коня символічним елементом – квіткою, котра від початку вистави була в неї на волоссі. Тільки вона у виставі подібна до цариці (див. дод. Б, фото 2.3) за пластикою і мімікою. За рішенням режисера, Гелена тінню існує майже в кожній сцені, виконує ще й роль пасивного, бездіяльного свідка. Героїня як уособлення фатуму, усюди й без втручань існує. Саме нею вистава починається і закінчується.

Кассандра – Долон. Ключовий символ втрат героїні, саме з нього вони починається. Однак зауважимо, що це дуже побіжна, не сказати б, що акцентована лінія.

Кассандра – Гелен. Певно що найбільш наближений до сучасності образ, адже виступає як маніпулятор, пропагандист, а відтак дуже доцільно утверджує контрверсійну до Кассандри істину: саме слово таки родить правду, відтак Гелен проголошує точно описану маніпулятивну стратегію, навертаючи до себе прибічників і наближуючи «опонентку» до кари. Його атрибут – це книга, втім напівпорожня, адже з неї Гелен вириває усі сторінки з тим, що йому не потрібно, - так само легко він позбувається і людей. Але цей лжепророк не завжди далеко вивищується, бо задля необхідних цілей він і блазнювати не цурається. Тобто такий образ – це повна опозиція Кассандриному положенню.

Кассандра – Ономай. Образ деспотичної маскулінності, марносластва. Тут вже Кассандрі доводиться боротися в межах шлюбу, відстоювати свободу й оборонятися від рабської покори. Концепція шлюбу у якості вигідного контракту для Кассандри є абсолютно безглуздою. І тут простежується біографізм. Адже у листах до сестер письменниця не раз категорично висловлювалася з цього приводу.

Кожна з пар виявляється насправді кроком Кассандри до самозречення, до трагічної відповіді на питання місця пророка, особливо бездієвого. Давид Петросян насамкінець вивів на сцену тезу про те, що сліпому народу куди легше бути як сестри Кассандри, тобто безтурботними голубами, а тому їй не потрібні їм пророка із далеко не завжди приємною правдою; він волить облесливої брехні, а от вісників лихої правди тисячоліттями посилатиме на Голгофу, там же й опиняється Кассандра постановника.

Отже, Давид Петросян у черговий раз довів, що класика може бути актуальною, цікавою, модернізованою. Що у біблійних притчах читачі шукають істину, то й вистава режисера послідовна до тексту Лесі Українки підбиває до філософських розмислів, котрими ця історія пронизана.

Вистава не про актуальне, вона про утвердження філософських універсалій, закодованих або й прямо виголошених Лесею Українкою у поетичній драмі.

Зауважимо, що наразі «Кассандра» Петросяна – це єдина адаптація однойменної поетичної драми, що легко пояснити, адже це поетичний театр, і є ризики стрімко відхилитися від закладених сенсів, втратити стрижень, якщо обрамляти літературний такий текст у певний сценічний жанр. Та й на загал поетика цього тексту потребує, деякою мірою, ірраціонального підходу.

По-друге, ця драма має масштабну архаїчно-історичну площину, про яку герої майже не оповідають, - це складно для театрального втілення. Або ж потрібно рухатися постдраматичним шляхом. Проте Петросяну вдалося надпотужно адаптувати «Кассандру» все-таки іншим шляхом, гадаємо, що тут спрацювала йому на допомогу обізнаність у творчості Лесі Українки і розвідки не одного року в її світ.

В Україні багато режисерів наразі послідовно підпорядковують свою творчість постдраматичному театру, відповідно, вони не обмежені у своїм

сюжетних і формових рішеннях. Натомість Петросян, з аналізу припускаємо, що послідовник «нового реалізму» в театрі, у контексті того, як працює з текстом. Він не претендує на вилучення драматурга і місце єдинотворця. Досить документально працює з текстом, не змінюючи структура, а радше її сценічно осмислюючи. Стилю режисера властиві точність, продуманість та почуття міри, він схильний до мінімалізму. За Стайн Джоном, переконані, що Петросян – режисер священного театру, адже він переймає символістські підходи театралізації, обирає камерність на протигагу грандіозності тощо.

3.3 «Камінний Господар» Івана Уривського як сценічне переродження однойменної драми Лесі Українки

*«...той тільки вільний від громадських пут,
кого громада кине геть від себе,
а я її до того сам примусив.
Ви бачили такого, хто, йдучи
за щирим голосом свого серця,
ніколи б не питав: "Що скажуть люди?"
Дивіться, - я такий. І тим сей світ
не був мені темницею ніколи» [45]*
Лесья Українка, «Камінний господар»

«Камінний господар» Лесі Українки побачив світ у 1911 році. По закінченні роботи над драмою письменниця так опише свої враження й

очікування А. Кримському: *«Божже, прости мене і помилуй! — я написала «Дон Жуана»! Отого-таки самого, «всесвітнього і світового», не давши йому навіть ніякого псевдоніма. Правда, драма (знов-таки драма!) зветься «Камінний Господарь», бо ідея її — перемога камінного, консервативного принципу, втіленого в Командорі, над роздвоєною душею гордої, егоїстичної жінки донни Анни, а через неї і над Дон Жуаном, «лицарем волі». Не знаю, звісно, як воно в мене вийшло, добре чи зле, але скажу Вам, що в сій темі є щось диявольське, містичне, недарма вона от уже хутко 300 літ мучить собою людей. Кажу «мучить», бо писано на неї багато, а доброго написано мало, може, на те її і видумав «ворог роду людського», щоб розбивались об неї найщиріші натхнення і найглибші думки... Так чи инакше, але от уже і в нашій літературі є «Дон Жуан» власний, не перекладений, оригінальний тим, що його написала жінка (се, здається, вперше трапилось сій темі)» [38; с. 469].*

У світову літературу Лесин «Камінний господар» увійшов як перший саме жіночий погляд на історію севільського звабника. Втім цікаво, що драма стала надбанням драматургії, завдяючи першій обробці легенди іспанцем Тірсо де Молін. І в ході переосмислень з часом письменники виробили зі вславленого Дона Жуана (на початках — антилицар, брехун, переступник) втілення лицарської свободи духу, однак першопочатково у де Моліна цей чоловік з легенди поставав передусім брехуном, переступником й уособленням антилицарства [18].

У листі до сестри письменниця так оцінила пророблену роботу: *«“Кам[інний] Господарь” мені здавався першою справжньою драмою з-під мого пера, об’єктивною, сконцентрованою, не затопленою лірікою, зовсім новою супроти моєї звичайної манери» [38; с. 460].* Коли раніше в рамках цього сюжету розробляли любовну тему чи борню нових/старих ладів, то Леся Українка відходить від таких акцентів і на перший план напливає філософське осмислення різних типів влади, рефлексує авторка і над способами здобуття тої

влади в ширшому розумінні, а саме: над тілом, душею, людиною і суспільством, десь подалік і відголосок політичного питання.

Перш ніж перейти до сценічного переосмислення цього класичного сюжету, завважимо на той факт, що сам «Камінний господар» Лесі Українки дещо модифікований на розсуд авторки, вона писала Кобилянській стосовно цього так: *«хтось дійсно працював дні і ночі, працював з гарячкою в крові, а скінчивши, хорував, певно, більше, ніж хорують жінки після породу, а прийшовши ледве не ледве до здоров'я, працював знову над уже скінченою драмою — знає хтось для чого? — щоб зробити її короткою (вона була чи не двічі довша, ніж тепер), щоб сконцентрувати її стиль, наче якусь сильну есенцію, зробити його ляконічним, як написи на базальті, увільнити його від ліричної м'явості та розволіклості (комусь все здається, що він на те дуже хорує!), уняти сюжет в короткі енергійні риси, дати йому щось “камінного”»* [38; с. 457]. Щодо самих героїв, то тут вона схилилася до наміру *«не додавати щось нового до усталеного в літературі типу Дон Жуана, хіба лише підкреслити анархістичність його вдачі, він, власне, повинен був таким бути, яким його звикли собі уявляти більш-менш усі...»*. [38; с. 458] Донна Анна лишилася владною і не надто переосмисленою самою Лесею, адже та вважала, що саме заданий тип на її реаліях і так звертав до себе багато уваги й лишався надто актуальним у вже заданому ключі. Командора авторка застосувала радше символічно, і вважала, що це *«вада, тільки ж коли порівняти з тим, як обходилися з сею поважною особою інші автори, то все ж, може, я була уважніша до нього і принаймі дала йому якесь логічне поведіння і справжнє *raison d'être* в драмі»* [38; с. 458]. Особливу увагу драматургиня приділила образу Долорес (пояснити можна ціннісною спорідненістю образу до самої авторки, тож маємо, в якомусь сенсі, тяжіння до автобіографічної інтерпретації): *«...я не вміла поставити Долорес так, щоб вона не здавалась блідю супроти Донни Анни, — се не було моїм заміром, і я навіть який час вагалася, хто має бути справжньою героїнею драми... дала перевагу Анні не з*

сімпатії (Долорес ближча моїй душі), а з почуття правди, бо так буває в житті, що такі, як Долорес, мусять відходити в тінь перед Аннами і стаються жертвами — властиво не Дон Жуанів, а власної своєї надлюдської екзальтації. Се тип мучениці прирощеної, що все мусить гинути розп'ята на хресті, хоч би мала сама себе на той хрест прибиту, коли бракує для того катівських рук... над нею ніщо «камінне» не має влади, і всі ті усталені форми життя, яким нарешті таки покорилась горда Анна саме тоді, як їй здавалось, що вона опанувала своєю долею, ті форми не покорили б ніжноупертої вдачі Долорес...» [38; с. 459].

Отож ми з упевненістю можемо стверджувати, що цінність Лесиного переосмислення цього сюжету геть не лише в тім, що на нього звернено вперше увагу жіночими очима. Письменниця гідно адаптувала донжуанщину на площини сучасних їй національних реалій, вивисуючись над соціальною сатирою, в черговий раз, інтегруючи літературний твір до світових філософських площин осмислення літератури.

Адаптація «Камінного господаря» Івана Уривського – це найнаближеніше втілення сюжету, закладеного саме в драмі Лесі Українки. Адже режисер обрав саме її текст за основу вистави, на відміну від багатьох інших варіацій донжуанщини в сучасному українському театрі. Уривський, своє навернення саме до цього тексту пояснив так: *«Дон Жуан у письменниці постає не таким, як його літературні прообрази авторства Гофмана, Мольєра, Моцарта, Байрона чи Пушкіна. Адже він тримається гордо, прагне волі і йде за щирим покликом свого серця! У цій любовній пригоді кожен прагне щастя... Та якою ціною? І чий життєві принципи виявляться сильнішими?» [22]*

Для режисера відтак ця історія ніби світовий ребус, ключем до розгадки якого стає осмислення Лесі Українки: Командор уже повноцінний учасник історії, не обходиться без любовного трикутника (часто уживаний режисером мотив) і певний ритм віршованого твору як виклик для сценічного втілення.

Фокус в адаптації, великою мірою, на тому, що для Командора Дон Жуан постає як суперник, а для Донни Анни — це можливість вибору.

Уривський залучає до вистави багато інтертекстів що в самому сюжеті, то й у сценічних елементах (сценографія, звукове наповнення, реквізит). Реальність, в якій розгортається дійство, позачасова, тобто вибудовується на сцені умовний простір, метафоризований.

«Мені цікаво попрацювати у віршах, бо віршована форма – не така проста, мені хотілося спробувати для свого досвіду щось нове» [22], - зазначає режисер. Така форма вираження, уже згадувалося, складна для реалізації на сцені. Іван Уривський, на відміну від Петросяна, пішов шляхом постраматичного театру. Він лишає концепцію Українки, і далі втручається у літературний простір, застосовує «монтаж» сцен, додає комізм у чисту Лесину драму, оформлює героїв досить сатирично тощо.

Через механізоване пластичне рішення (герої рухаються дуже геометрично, обривисто, часом справді як маріонетки) Павла Івлюшкіна, яскраво-холодне освітлення (Сергій Невгадовський), і рясне власне «символописання», музичне оформлення (сучасні мотиви, що зациклюються) режисер адаптує з твору Лесі багатошарові смислові рівні та чуттєвий еротизм. Перелічені складові досить закономірно обумовлюють втілення вистави крізь залучення до частково пластичного театру, де пластика й міміка в багатьох мізансценах замінює слова і працює в єдиному сплаві, виявляючи, знову ж таки постдраматичну тенденцію.

Оксана Забужко визначала «Камінного Господаря» Лесі Українки, як «довготермінову стратегічну програму» [20]. Іван Уривський, у свою чергу, доповнив згадану програму набавними положеннями, відтак, в адаптації остаточно утверджено постдраматичну програму «смерті автора» .

П'еса, сама собою, подібна в асоціативному сенсі до скульптурної групи. Власне, Леся Українка у згаданому вже листі до Кобилянської утвердила таке сприйняття: *«Я не люблю багато мережання та визерунків на статуях, а ся драма повинна була нагадувати скульптурну групу — такий був мій замір...»* [38; с. 457]. Саме це відчув режисер Уривський, тому разом із художницею-постановницею Тетяною Овсійчук втілив на сцені атмосферу скульптурної реставраційної майстерні (див. дод. В, фото 3.1). Цікавий метафоричний момент принагідно згадав Уривський: *«Потім виникла думка, що скульптуру Командора запаковують в ящик. І в цій коробці він як у машині часу рухається з покоління в покоління. Цю скульптуру реставрують, потім вона знову рухається. Так проводимо лінію від створення образу Дон Жуана до Лесі Українки, а потім до наших днів»* [22]. Це знову ж таки підтверджує тяжіння до пошуків «розтягнення» площини тексту, і вихід режисером за його межі.

В обраному сценографічному рішенні, тобто у напівживій майстерні (гадаємо, це й вдале рішення для втілення Лесиної «міжпросторовості») скульптури оживають, ніби опинившись у Чистилиші, мають шанс повернути собі людську подобу. Саме тому, кожен герой не просто гіпсова фігура, а ще й сам собі скульптор, такою спрагою «зліпити» іншого можна й охарактеризувати стосунки персонажів вистави поміж одне одним.

Нехай навіть у виставі скульптури оживають, проте на сцені все мов позбуте всякої харизматичності, не живе насправді, а лише формально, ба навіть, механізовано оживлюється. Вони ще й позбавлені влади, впливу, та й загалом не належать ні собі, ні середовищу навколо.

Персонажів загалом поділено на два табори «олюднення». Перші — скульптори, майстри (Командор, Долорес, Сганарель), решта - статуї, котрі оживають (Дон Жуан, донна Анна). Можемо припустити, що це алюзії до міфів

про Пігмаліона чи Голема (глиняний велетень, що періодично ставав неконтрольованим).

Чотири персонажі, долею фатуму опиняються в одному місці, співіснують за допомогою цікавого прийому – візуальної деталі-склейки. Темний, переважно чорно-сірий простір змонтовується за допомогою глини. І вона у виставі повсюдно: у відрах, на руках й одязі, вона розлітається на світлових променях прожекторів тощо.

Тепер розберемося у втіленні й розкритті героїв. По-перше, Дон Жуан у виконанні В'ячеслава Довженка геть не Казанова. Уривський відмітив: *«В координатах нашої п'єси він іноді слабкуватий, іноді піддатливий до жіночих маніпуляцій. А в якісь моменти жінка починає ним керувати»* [22]. Тож герой не женеться суто за любов'ю та пристрастями. Його мета більше: утвердити владу над людськими серцями, до того ж, очевидно, що способи набуття тієї влади неблизькі до лицарства. Він стверджує повсякчас, що є лицарем волі, та насправді постає як Корсар свавілля. І саме Донна Анна стане вперше рівним опонентом на його шляху.

Ми вже наголошували, що Уривський досить гротескно зображає головних героїв, тож Дон Жуан досить послідовний у поведінки подібністю до Остапа Бендера. Такий самий «закам'янілий», що втратив здатність мислити розлого й чітко, герой тут з фрагментарним мовленням.

Він з'явиться закутий в ланцюгах дротяних людей-макетів для ліплення скульптур, його слуга розставить жестові акценти, і тільки тоді, у змодельованому положенні він «оживає» й починає свою дію на сцені. Згодом, за його макетом, Анна і Долорес удвох ліпитимуть скульптуру героя. Це насправду відсилає нас до пробудованих у драмі зв'язків героїв і їхніх загальних функцій.

Дон Жуан, котрий раніше «ламав волю» усіх чоловіків і жінок (звичайно, заперечуючи хоч якусь відповідальність), відтак, сам стає жертвою вольової Анни, яка радить йому щось перспективніше за прості втіхи. До того ж, домінує вона над ним упродовж вистави дуже переконливо, вона ж таки насаджує йому поклоніння лише одній жінки, послідовно до тексту драми. І, піддаючись героїні, пристрасть затьмарює Дон Жуана до того, що він врешті трансформується в гіпсову фігуру (така собі ламка квінтесенція міці).

Далі розгляньмо Донну Анну. Саме на ній зафіксовано головний акцент що у тесті Лесі Українки, то й у виставі. В останньому втіленні помітний, певним чином, прототип - леді Макбет. Однак, так само, як і Дон Жуан, вона дещо гротескна. До прикладу, яскраво це ілюструє мізансцена, де героїня імпульсивно терзає на тертушці морквину, а згодом ця ж тертушка опиняється на голові Командора. Морква – ключовий її атрибут у виставі. Це і засіб комічного, і, як на наше припущення, у її руках стає ще й символом далекоглядності, а тому владності. Донна Анна насправді вправний маніпулятор. Акторка Даша Малахова грає Анну холоднокровно і пристрасно водночас, що теж врешті виходить гротескно. Героїня також постає втіленням шляху у провалля Дона Жуана, утверджуючи «захід» лицарської культури.

Загалом, Донна Анна – це концентрований образ жінки-хижачки (ще від прекрасної Єлени, що спричиняла війни). Тому, врешті решт, саме Анна стає камінною господинею, перевернувши традиційний хід подій. Насправді, лінію Донни Анни режисер ледь не достменно передав із Українчиного літературного тексту.

Долорес Катерини Рубашкіної – це прямий антагоніст до Анни. Вона цілком позбавлена хоч якогось інструменту впливу. У виставі це екзальтована натура, не від світу цього, котра цілком відповідає за проявами своєму імені (у перекладі, Долорес означає скорботу, смуток). Вона ніби прагне здобути владу

над Жуаном, але з позиції почуттів (на відміну від Донни Анни), добути хоч не любов, то принаймні його вдячність. Вона приносить навіть себе у жертву заради того, аби повертаючи «лицарю волі» чесне ім'я в суспільстві. Вочевидь, сам Жуан зовсім не переймався з того. Тож Долорес змушена нести таку свою ношу, і цікаво, що у вистави це вирішено таким чином: вона весь час воліче по землі важкі дротяні крила (як смиренний браслет), котрі ніколи не дадуть їй відчуття польоту почуттів, а тому й себе як Людини. На сцені вона сублімує несправджені поцілунки, немов беззуба комаха, то за його одяг, то торкаючись обличчя, у той час, як він до неї упродовж усієї дії – непорушний камінь, неотесана кам'яна форма. Зауважимо, що подібний жіночий образ самозреченого кохання наскрізь проходить повз драми Лесі Українки, ми вже згадували Мавку, це й Кассандра в якомусь сенсі, проте сама Долорес, подарувавши відновлене ім'я (у виставі чистий одяг) Жуану, спустошена, зрікається себе в монастирі, волочачи по землі вже до Бога свої крила, тобто вона подібно до вже аналізованих героїнь самовільно рушає на Голгофу. Тому-то остання сцена із Дон Жуаном, де вони сидять суцільно в чорному на її каркасних крилах (див. дод. В, фото 3.2), має особливе символічне навантаження. Принагідно додамо, що саме Долорес є в цій драмі Лесі Українки автобіографічним елементом.

Й останній персонаж, що замикає чотирикутник – Командор (у виконанні Романа Халаїмова). Він інфернальний від самого початку вистави, часом моторошний (безумний) майстер тут по суті єдиний, хто впливає на Донну Анну через авторитет в суспільстві, зразкову для неї самої владністю. Командор, немов Пігмаліон не полишає спроб виліпити Галатею, він щораз утверджує саме таку мотивацію коригувальника свого творіння транслює на Донну Анну, навіть у тих моментах вистави, де здавалося б пропускає зворушливий, поетизований любовний момент. Тож він завжди над нею, до того ж, буквально (їхня взаємодія розгортається довкола сходів). Побачивши на початку його за спиною в майстерні, Анна підіймає над головою праву руку

скульптури в характерному жесті, і впродовж вистави вона побіжно не раз його повторюватиме. Навернення на послідовність своєї владності, Командор вчинить через певний симфолічний обряд ініціації Анни на сцені. Він обмазує її ногу, глиною, і тая потім скам'яніє, і в той же момент почне справджуватися її бажання владарювати на вершині. Натомість тоді ж вона ув'язнила власне «Я» у камені, в якомусь сенсі почала шлях самозречення заради більшої мети. Насамкінець, Командор практично закінчив свою Галатею, однак лишив єдине порожнє місце - праве підребер'я.

Взагалі-то вистава починається майже з весілля Командора й Анни. Саме тому, аби розгортання фабули було менш очікуваним для глядача, режисер запропонував новий погляд на їхню взаємодію, а саме: здійснив її крізь любов, пристрасть, шалені стосунки творця й музи, аби уцікавити любовний трикутник.

Останню сцену вистави вирішено Уривським шляхом складання усіх фрагментів вистави воєдино. Ми опиняємося на дуже викривленій Тайній вечері, де по центру столу серед скривавлених манекенів (уподоб людей) сидить замазана кров'ю Донна Анна (див. дод. В, фото 3.2), в руках у неї її ж печінка, що привид Командора вклав (алюзія до Прометея). Саме, печінка, до речі, стане привіском скульптури Камінної Галатеї. А далі режисер лишає питання відкритим: чи печінка як символічна серцевина життя оживить камінь, або ж таки лишиться давньогрецьким уособленням центру людських бажань і пристрастей. Донна Анна в цей час у характерному чоловічому камзолі підніме врешті таки підійме праву руку у владному Командоровому жесті. Тобто вона утвердить свою владу.

Режисер пояснив, що фінал *«ми навмисно зробили прямим у плані подачі, він децю перевертає п'єсу, він більш грубий, зроблений, щоб усвідомити – що взагалі відбулося»* [22].

За всіма аналізованими ознаками, адаптація «Камінного господаря» у виконанні Івана Уривського є успішним переосмисленням класики. Це є приклад постдраматичного інтерпретування, тому моментами спорідненість тексту й вистави випадає, зокрема через переважання в багатьох сценах візуального й пластичного над сценічною мовою. Тому режисера ми поправу можемо залучати до представників символістського підходу.

В інтерпретації п'єси режисер скульптурно унаочнює акцентований Лесею Українкою принцип співіснування, де кожен індивід доконечно прагне зламати волю іншого.

Варто зазначити, що єдиним програшним моментом цієї адаптації є невинувато спрощений образ Долорес, що з центральної фігури переніс героїню на периферію історії. У п'єсі вона є альтер-его самої Лесі Українки (однак у виставі такий вибір режисер пояснив тим, що письменниця на сцені повсюдно, як творець історії, а тобто ґрунту, на який вже він нашаровує власні сенси), насправду єдине справжнє втілення істинного лицарства. Натомість у виставі Долорес незріла, простодушна, часом аж до гротескного істерична закохана юна дівчина.

Над усіма тілами людськими у сценічному «камінному» світі вистави панують гіпс, пісок, метал, з чого споруджують скульптури особистостей, котрі наче вже відійшли, проте навіть у неживій подобі продовжують нав'язувати свої цінності. Їхній поклик виявляється напрочуд сильним.

Відзначимо також той факт, що у формальному аспекті, Уривський вдався до прийому театральної інтерпретації Курбаса, а саме: віднайденою останнім гру «живого» і «застигло-скульптурного», їхні взаємотрансформації в означеному просторі. Наскрізна метафора конфлікту «камінного та живого» в адаптації відтак втілена у всіх можливих елементах сценічної дії, та й форми.

Крім цього, режисер якось сказав: *«Насправді класика – це круто, це частина і нашої, й світової історії. Я намагаюсь не ділити – чи то українська, чи то німецька – є класичний текст. І якщо ми, сучасні люди, беремо його зараз, значить він є і сучасним. Нехай складно, та я вірю в театального Бога, в те, що він існує і може допомогти»* [22]. Перш за все, це твердження засвідчує той факт, що в роботі з адаптацією «Камінного господаря» режисер послуговувався на обмежене право втручання в площину готової драми. По-друге, пояснює сприйняття театру, за Стайн Джоном, як Священного. Тому він велику увагу приділяє насиченню вистави глибоким психологізмом, розлогими символами, однак головне, невербальному діалогу із глядачем.

Наостанок, Іван Уривський у своєму баченні «Камінного господаря» препарує почуття, іспитує героїв прямо на очах у глядача, а тому, переосмислюючи драму, активно долучає до інтерпретацій і самого глядача.

ВИСНОВКИ

Отже, нами було здійснено ґрунтовне компаративне дослідження драматургічної спадщини Лесі Українки в аспекті її адаптації у сучасному українському театрі.

У першому розділі ми з'ясували, яким чином модерністські тенденції вплинули на драми письменниці задля того, аби стати на шлях розуміння того, яким чином режисери могли б працювати з її матеріалом.

Виявилося, що Леся Українка не лише інспірувала вивчення, а тоді й утвердження основних естетичних та філософсько-світоглядних орієнтирів неоромантизму, вона ще й сформувала своєрідну систему теоретичних та історико-літературних поглядів на напрям. Особливості й характер неоромантичного мислення спонукали Лесю Українку до того, що вона змістила

свою художню увагу з реально-видимого фактажу, подій, явищ життя, яке її оточувало, на фантастично-візійні, віддалені в історико-конкретному і хронологічному вимірах ситуації. Вона насичувала свій літературний доробок психологічними колізіями, конфліктами, переважно екзотичними сюжетами і, що для нас дуже важливо, письменниця в більшості випадках ігнорувала або «затемнювала» звичні для української класичної реалістичної драми, етнографічно-побутові, сценічні ефекти. Специфіку неоромантичного мислення Українки визначала переважно саме *інтелектуальна, філософсько-історична українська романтична драма у ролі драми ідей*. До того ж, вона висловила настанову на постійне новаторство як стрижень митця.

Порівняння драматичних творів Лесі Українки і п'єс Гауптмана, Гофмансталя, Виспянського засвідчує загалом, що неоромантичний тип мислення української авторки, який поглиблювався саме національними рисами, не лише ставив її в один ряд із названими європейськими письменниками-модерністами, але й водночас виводив її на тоді ще не бачені висоти.

Згодом, як послідовниця символістської драми, Леся Українка ставила перед собою завдання відтворити абстрактну реальність вловими матеріальними засобами на сцені. Тому у її драмах, змістом і формою наголошено на суб'єктивізмі, та й індивідуалізмі, з цією метою вона активно зверталася до сюжетів легенд, міфів, казок.

Надбання класичної драми Леся Українка також залучає до своїх розробок. Відтак у неї будується що географічний, то й віртуальний простори з переважанням другого. Одним із авторських проявів візуалізації простору у її драмах є переміщення героїв з одного простору в інший, у своєрідне міжсвіття.

Підсумуємо тим, що досі феномен «театру Лесі Українки» малодосліджений. І нині драматургія письменниці шукає своїх гідних режисерів, акторів-інтерпретаторів та вдумливих, інтелектуально і філософськи підготовлених читачів, глядачів.

У другому розділі ми проаналізували безпосередньо зв'язок драматичного тексту із театром, зокрема зі сценічною дією, а також розглянули

питання теоретичного й практичного аспектів театру, тенденції вираження у сучасному театрі.

Класичні драматичні твори, канонізовані, досі так актуальні в театрі саме завдяки тому, що є взірцями полісемантичності і взірцевої оформленості. Драматургія загалом, до яких би пошуків і рішень не вдавалися режисери, все ще виступає ключовим посередником між творцем і глядачем, а також потужним рупором ідей, закликів, висвітлення вічних і злободенних проблем.

Причини втручання режисера в літературну першооснову вистави обумовлені бажанням постановника підсилити певні моменти дії, змінити трактування персонажів або цілих сцен, привести їх у відповідність до власного розуміння і концепцією сюжету та сенсу витвору, що під час роботи над матеріалом оформився, а також задля того, аби додати дії необхідну форму спектаклю, динаміку і видовище. Цю тенденцію режисерської зміни літературного тексту цілком можна було б визначити саме як художню адаптацію літературного твору до театральної вистави.

Модерний театр, аби пірнути до глибин психіки, послуговувався нереалістичними набутками експресіонізму, символізму чи неоромантизму. Саме таким шляхом пішла Леся Українка, досконало увібравши найважливіші уроки від своїх сучасників, котрі були згадані в роботі.

Розглянуті концепції театру, який, з урахуванням аргументів, що переважають, проти аристотелівської драми, може бути названий і фігурує в сучасному театрознавчому дискурсі як постдраматичний, та можна говорити і про тенденційність «нового реалізму».

У третьому розділі ми власне проаналізували три різних підходи до адаптації драм Лесі Українки «Лісова пісня», «Кассандра», «Камінний господар» сучасними українськими режисерами у виставах «Verba» Сергія Маслобойщикова, «Кассандра» Давида Петросяна, «Камінний господар» Івана Уривського. Ми отримали такі результати:

- «Verba» свою дію вилаштувана на грандіозному переході у «Лісовій пісні» від національно-етнографічного до першооснов західноєвропейської

екзистенції. Вистава має свої особливі художньо-моральні коди, котрі оприявлено насамперед у витворенні самобутніх ритуалів, що наче народжені спонтанно. Така актуалізація драми-феєрії Лесі Українки, важливим чином, через переосмислення елементів прадавньої пам'яті. У виставі послідовно текст, режисуру, сценографію, костюми, музику, акторську гру утримано в нерозривній сутнісно-смісловій єдності. Відтак, «Verba» абсолютно виправдано залучена в культурний контекст європейського театру. Це вистава-парадокс, що все-таки дистанціюється від традиційного осмислення Лесі Українки, однак, завдяки цьому, пропонує нове розуміння драми-феєрії у напрямку такого естетично-інтелектуального мосту, котрий поєднує українське народництво з усім «світознавством». Наскрізна риса вистави Сергія Маслобойщикова – узгодженість. Хоча він і представник постдраматичного театру, що було доведено в аналізі, втім, посилаючись до концепції Стайна Джона, режисер є прибічником «Театру як такого». Тож витримані усі ключові приписи стосовно структурності, сюжетності, «не втручання» у сам текст (він вдався лише до перестановок й усічень). До того ж, витримавши неоромантичне спрямування драми-феєрії, Маслобойщиков обирає для сценічного вираження мелодраму, втім абсолютно її видозмінює. А через поетичну форму, він переймає сценічні прийоми Метерлінка. Наостанок, можна припустити, що все-таки базисом для підходів втілення вистави послугувала система Курбаса (зокрема через сценографічне рішення).

- Давид Петросян у «Кассандрі» довів, що класика може бути актуальною, цікавою, модернізованою. Вистава не про актуальне, вона про утвердження філософських універсалій, закодованих або й прямо виголошених Лесею Українкою у поетичній драмі. Наразі «Кассандра» Петросяна – це єдина адаптація однойменної поетичної драми, що легко пояснити, адже це поетичний театр, і є ризики стрімко відхилитися від закладених сенсів, втратити стрижень, якщо обрамляти літературний такий текст у певний сценічний жанр. В Україні багато режисерів наразі

послідовно підпорядковують свою творчість постдраматичному театру, відповідно, вони не обмежені у своїх сюжетних і формових рішеннях. Натомість Петросян, з аналізу припускаємо, що послідовник «нового реалізму» в театрі, у контексті того, як працює з текстом. Він не претендує на вилучення драматурга і місце єдинотворця. Досить документально працює з текстом, не змінюючи структуру, а радше її сценічно осмислюючи. Стилю режисера властиві точність, продуманість та почуття міри, він схильний до мінімалізму. За Стайн Джоном, переконані, що Петросян – режисер священного театру, адже він переймає символістські підходи театралізації, обирає камерність на протигагу грандіозності тощо.

- За всіма аналізованими ознаками, адаптація «Камінного господаря» у виконанні Івана Уривського є успішним переосмисленням класики. Це є приклад постдраматичного інтерпретування, тому моментами спорідненість тексту й вистави випадає, зокрема через переважання в багатьох сценах візуального й пластичного над сценічною мовою. Тому режисера ми поправу можемо залучати до представників символістського підходу. В інтерпретації п'єси режисер скульптурно унаочнює акцентований Лесею Українкою принцип співіснування, де кожен індивід доконечно прагне зламати волю іншого. Варто зазначити, що єдиним програшним моментом цієї адаптації є невинправдано спрощений образ Долорес, що з центральної фігури переніс героїню на периферію історії. У п'єсі вона є альтер-его самої Лесі Українки (однак у виставі такий вибір режисер пояснив тим, що письменниця на сцені повсюдно, як творець історії, а тобто ґрунту, на який вже він нашаровує власні сенси), напавду єдине справжнє втілення істинного лицарства. Натомість у виставі Долорес незріла, простодушна, часом аж до гротескного істерична закохана юна дівчина. Відзначимо також той факт, що у формальному аспекті, Уривський вдався до прийому театральної інтерпретації Курбаса, а саме: віднайденою останнім гру «живого» і «застигло-скульптурного», їхні взаємотрансформації в означеному просторі. Наскрізна метафора конфлікту «камінного та живого» в адаптації відтак

втілена у всіх можливих елементах сценічної дії, та й форми. У роботі з адаптацією «Камінного господаря» режисер послуговувався на обмежене право втручання в площину готової драми. По-друге, пояснює сприйняття театру, за Стайн Джоном, як Священного. Тому він велику увагу приділяє насиченню вистави глибоким психологізмом, розлогими символами, однак головне, невербальному діалогу із глядачем. Тож Іван Уривський у своєму баченні «Камінного господаря» препарує почуття, іспитує героїв прямо на очах у глядача, а тому, переосмислюючи драму, активно долучає до інтерпретацій і самого глядача.

Як бачимо, Леся Українка стимулює молодих режисерів до вистав, означених гуманізмом. Письменниця донині продовжує впливати на розвиток режисерської мови, розширюючи межі театротворення через долучення своїх поціновувачів до формального поєднання щонайменше трьох видів мистецтва (драми, кіноприйомів, музики, скульптури) в єдине смислове ціле, філософського зближення різнохарактерних проблем, осучаснення етнічних елементів тощо.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

- 1 Агеєва В. Неоромантичне двосвіття „Лісової пісні” // „Їм промовляти душа моя буде”: „Лісова пісня” Лесі Українки та її інтерпретації / Упор. В. Агеєва. К.: Факт, 2002. (Літ. проект „Текст + контекст”. Знакові літ. доробки та навколо них). С. 7–24.
- 2 Агеєва В. Передмова. Повне академічне зібрання творів: у 14 томах. Том 11. Листи. 1876–1896 / ред. С. Кочерга; передм. В. Агеєва; упоряд. В. Прокіп (Савчук); комент. В. Прокіп (Савчук), В. Агеєва. — Луцьк: Волинський національний університет імені Лесі Українки, 2021. С. 19-53
- 3 Агеєва Віра. Поетеса зламу століть. Творчість Лесі Українки в постмодерній інтерпретації. - К.: Либідь, 1999. 264 с.

- 4 Агеєва, В. (1999). Проблема комунікативного розриву в драматичній поемі "Кассандра". URL:
http://ekmair.ukma.edu.ua/bitstream/handle/123456789/10309/Aheyeva_Problem_a_komunikatyvnoho_rozryvu.pdf?sequence=4 (дата звернення: 1.06.2022).
- 5 Арістотель, Поетика. К,К Мистецтво, 1967. С. 47.
- 6 Бойко Ю. Естетичні погляди Лесі Українки та її стильові шукання // Бойко Юрій. Вибрані праці. С.1 10-160.
- 7 В. Петров. Драматична поема Лесі Українки "Кассандра" . Вісник АН УРСР. 1991, № 2. С. 67.
- 8 Веретельник Р. Боротьба з легендою: «Камінний господар» // Леся Українка. Драми та інтерпретації. С. 824-830. іпківська А. Світ у дзеркалі драми. Київ: Кий, 2007. С. 18.
- 9 Веретельник Р. Козачка в теремі. Слово і час. Київ, 1992. № 6. С. 46–50.
 Демська Л. Проблема індивідуальної свободи в драматургії Лесі Українки : дис. ... канд. філол. наук : 10.01.01 / Ін-т л-ри ім. Т. Г. Шевченка. Львів, 1999. 179 с.
 Забужко О. Notre Dame d'Ukraine: Українка в конфлікті міфологій. Київ : Комора, 2014. 648 с.
- 10 Вороний М. Театр і драма (1913) // Вороний М. Театр і драма. К., 1989. С. 126-140.
- 11 Вороний М. Театральне мистецтво і український театр. // Твори. К., 1989. С. 336.
- 12 Гром'як Роман. Роль літературної критики кінця ХІХ - початку ХХ ст. в утвердженні престижу українства // Роман Гром'як. Давнє і сучасне: Вибрані статті з літературознавства. Тернопіль: Лілея. 1997. С.191-200.
- 13 Грушевський Михайло. Пам'яті Лесі Українки // ЛНВ. К., 1913. Кн.Х.
- 14 Гундорова Тамара. Неоромантичні тенденції творчості О.Кобилянської // Рад. літературознавство. 1998. №1 І. С.32-37.

- 15 Давид Петросян: «У людини має бути природне бажання до розширення і поглиблення своєї творчої ерудиції». URL: <https://theukrainians.org/davyd-petrosian/> (дата звернення: 28.06.2022).
- 16 Донцов Дмитро. Поетка українського рiсорджiмента (Леся Українка). Львів, 1922. 35 с.
- 17 Єрмоленко, А. (2021). Сократичний діалог у поетично-практичній філософії Лесі Українки. Філософська думка, 2, 20—36. URL: <https://doi.org/10.15407/fd2021.02.020> (дата звернення: 14.06.2022).
- 18 Єрмоленко, В. (2021). Леся Українка, Дон Жуан та Європа: ідеологія та ерополітика «Камінного господаря»: Філософська думка, 2, 49 с.
- 19 Забужко, О. (2007). Notre Dame D'Ukraine. Українка в конфлікті міфологій. Київ: Факт.
- 20 Забужко, О. (2016). Забужко про Лесю: Видатнішої жінки в європейській літературі не було. URL: <https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/1972174-zabuzko-pro-lesu-vidatnisoi-zinki-v-evropejskij-literaturi-hh-st-ne-bulo.html> (дата звернення: 13.06.2022).
- 21 Зеров М. Леся Українка: твори у 2 т. Київ : Дніпро, 1990. Т. 2. С. 359–401.
- 22 Іван Уривський: «Єдиний шанс режисерові щось зрозуміти — поставити». URL: <https://theukrainians.org/ivan-uryvskiy/> (дата звернення: 28.06.2022).
- 23 Івашина Т. Закономірності еволюції образу Дон Жуана в європейській літературі XVII–XX ст.: Автореф. дис. канд. ... філол. наук.– Т., 2002. 18 с.
- 24 Косач-Кривинюк О. Леся Українка: хронологія життя і творчості. НьюЙорк : Вид. спілка «Гомін України», 1970. 926 с.
Клековкін О. Ю. THEATRICA / АРХІТЕКТУРА ДРАМИ: Історико-термінологічний конспект / Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України. — К.: Арт Економі, 2012. 88 с.
- 25 Лесь Курбас. Система і метод. Протокол станції фіксації і систематизації досвіду 22.03.1925 / Передм. і публ. О. Клековкіна // Український театр. 1998. № 4. С. 12.

- 26 ЛЕСЯ УКРАЇНКА ТА УКРАЇНСЬКА ІДЕНТИЧНІСТЬ В. Єрмоленко, Т. Гундорова, Т. Огаркова, О. Забужко, В. Волковський, Т. Кононенко, К. Зборовська (укладач) Опитування «Філософської думки». Філософська думка. 2021. № 2. URL: http://ekmair.ukma.edu.ua/bitstream/handle/123456789/22900/Lesia_Ukrainka_ta_ukrainska_identychnist.pdf?sequence=1&isAllowed=y (дата звернення: 16.06.2022).
- 27 Мамонтов Я. Театральна публіцистика. Київ: Мистецтво, 1967. С. 40.
- 28 Моренець, В. (2003). Український літературний канон: міфи та реальність. URL: http://ekmair.ukma.edu.ua/bitstream/handle/123456789/10392/Morenets_Ukrayinsky_literaturnyy_kanon.pdf (дата звернення: 6.06.2022).
- 29 Наливайко Дмитро. Стан і завдання українського порівняльного українознавства // Літературознавство: (Матеріали IV конгресу Міжнародної асоціації українців): Доповіді та повідомлення. К.: Обереги, 2000. С.42-50.
- 30 Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі. К., 1997. С. 320.
- 31 Панченко В. Честь у «подлі» часи: максими Лесі Українки. Український
- 32 Пелешенко, Н. (1998). Театр Леся Курбаса як модель українського експресіонізму. URL: <http://ekmair.ukma.edu.ua/handle/123456789/10589> (дата звернення: 12.06.2022).
- 33 Повне академічне зібрання творів: у 14 томах. Том 11. Листи. 1876–1896 / ред. С. Кочерга; передм. В. Агеєва; упоряд. В. Прокіп (Савчук); комент. В. Прокіп (Савчук), В. Агеєва. — Луцьк: Волинський національний університет імені Лесі Українки, 2021. — 600 с., 8 с. іл.
- 34 Повне академічне зібрання творів: у 14 томах. Том 12. Листи. 1897–1901 / ред. О. Полюхович; упоряд. В. Прокіп (Савчук); комент. В. Прокіп (Савчук), В. Агеєва. — Луцьк: Волинський національний університет імені Лесі Українки, 2021. — 608 с., 8 с. іл.
- 35 Повне академічне зібрання творів: у 14 томах. Том 13. Листи. 1902–1906 / ред. Ю. Громик; упоряд. В. Прокіп (Савчук); комент. В. Прокіп (Савчук), В.

- Агеєва. — Луцьк: Волинський національний університет імені Лесі Українки, 2021. — 616 с., 8 с. іл.
- 36 Повне академічне зібрання творів: у 14 томах. Том 14. Листи (1907–1913) / ред. С. Романов; упоряд. В. Прокіп (Савчук); комент. В. Прокіп (Савчук), В. Агеєва. — Луцьк: Волинський національний університет імені Лесі Українки, 2021. — 616 с., 8 с. іл.
- 37 Повне академічне зібрання творів: у 14 томах. Том 7. Літературно-критичні та публіцистичні статті / ред. В. Агеєва; передм. М. Моклиця; упоряд., комент. М. Моклиця, Н. Колошук, Т. Левчук. — Луцьк: Волинський національний університет імені Лесі Українки, 2021. — 680 с., 8 с. іл.
- 38 Саїд Е. Орієнталізм. Київ : Основи, 2001. 511 с.
- 39 Свербілова, Т. (2007). Образ «іншої країни» як новоромантична утопія в східнослов'янській драматургії модерну (Леся Українка, І. Анненський, М. Гумільов). В: Леся Українка і сучасність (т. 4 (1), сс. 441–452). Луцьк: Вежа.
- 40 Сергій МАСЛОБОЙЩИКОВ: «У мене є жадібність до життя». URL: <https://theukrainians.org/ivan-uryvskiy/> (дата звернення: 26.06.2022).
- 41 Соловей Е. Передмова. Повне академічне зібрання творів: у 14 томах. Том 1. Драматичні твори (1896–1906) / ред. Т. Левчук; передм. Е. Соловей; упоряд., комент. О. Вісич, С. Кочерга, Р. Тхорук. — Луцьк: Волинський національний університет імені Лесі Українки, 2021. С. 11-39
- 42 Стайн Джон: Сучасна драматургія в теорії та театральній практиці. Книга 1. Реалізм і натуралізм/Modern drama in theory and practice. Volume 1. Realism and Naturalism. Переклад з англ. Львів: 2003. 56 с.
- 43 тиждень. URL: <http://tyzhden.ua/Columns/50/669> (дата звернення: 10.06.2022).
- 44 Турган О. Дискурс пластичних мистецтв у творчості Лесі Українки. URL:<http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/17772/12Turgan.pdf?sequence=1> (дата звернення: 24.06.2022)
- 45 Українка Л. Камінний господар. Повне академічне зібрання творів: у 14 томах. Том 4. Драматичні твори (1912–1913) / ред. С. Кочерга; упоряд.,

- комент. М. Моклиця, В. Соколова. — Луцьк: Волинський національний університет імені Лесі Українки, 2021. С.67-151
- 46 Українка Л. Кассандра. Повне академічне зібрання творів: у 14 томах. Том 2. Драматичні твори (1907–1908) / ред. М. Моклиця; упоряд. С. Кочерга, О. Вісич; комент. В. Агеєва, О. Вісич, С. Кочерга. — Луцьк: Волинський національний університет імені Лесі Українки, 2021..С. 311-354
- 47 Українка Л. Лісова Пісня. Повне академічне зібрання творів: у 14 томах. Том 3. Драматичні твори (1909–1911) / ред. Т. Данилюк-Терещук; упоряд. С. Романов, Н. Колошук, О. Кицан; комент. С. Романов, І. Щукіна, В. Агеєва та ін. — Луцьк: Волинський національний університет імені Лесі Українки, 2021.С.241-330.
- 48 Українка Леся (Володимир Винниченко) // Історія української літературної критики та літературознавства. Хрестоматія: В трьох-книгах. Книга друга. К.: Либідь, 1998. С.319-337.
- 49 Франко І. Старе й нове в сучасній українській літературі // Т.35. К.: Наукова думка, 1982. - С.84-96.
- 50 Хороб С. Драматургія Лесі Українки та тлі європейської модерної драми / / Обрії. - №2. - Івано-Франківськ, 1998. №2. С.46-49.
- 51 Хороб Степан. Джерела і самоусвідомлення українського неоромантизму // Українознавчі студії. - Івано-Франківськ. 2000. Вип. 2. С.65-84.
- 52 Шерех Ю. Лесь Курбас і Харків. // Сучасність, 1993, № 12. С. 51.
- 53 Wójtowicz S. Kategoria sacrum w dramacie Orgia Lesi Ukrainki // Sacrum i Biblia w literaturze ukraińskiej. Pod redakcją Ihora Nabytowycza. Lublin: Ingvarr, 2008. S. 185–186.
- 54 Driver Tom F. Romantik Quest and Modern Query. New York, 1970. P. 9.
- 55 Dufiet J.-P. Approche linguistique des textes dramatiques. Paris: Classique Carnier, 2013. P, 429-432.
- 56 Fischer-Lichte, E. (2004). Ästhetik des Performativen [The transformative power of performance: a new aesthetics]. Frankfurt a. M.: Suhrkamp / Insel. Fuchs, E. (1996). P. 68-83.

- 57 Grotowski J. Towards a Poor Theatre // A Theatre Arts Book, published by Routledge
- 58 Lehmann H.-Th. (1999). Postdramatisches Theater. Frankfurt a. M.: Verlag der Autoren. 510 p.
- 59 Musil R. Theater. Kritisches und Theoretisches. Hamburg, 1965
- 60 Nicoll A. The Theatre and Dramatic Theory. London, 1962. P. 199.
- 61 Schröder J. «Postdramatisches Theater» oder «Neuer Realismus»? Drama und Theater der neunziger Jahre // Geschichte der deutschen Literatur von 1945 bis zur Gegenwart. München, 2006
- 62 Taylor & Francis Group. / New York, 2002. 264p.
- 63 Transformationen - Theater der neunziger Jahre: Recherchen zum Theater der Zeit / Hrsg. E. Fischer-Lichte, D. Kolesch, Ch. Weiler. Berlin, 1999.
- 64 Ubersfeld A. Reading Theatre. University of Toronto Press, 1999. P. 115-149.
- 65 Williams R. Modern Tragedy. Stanford, 1966. P. 15.
- 66 Köhler H. Symbolist Theater. Balakian A. The Symbolist Movement in the Literature of European Languages. Amsterdam/Philadelphia : John Benjamins Publishing Company, 1974. P. 413-424.
- 67 Brook P. The Empty Space. Scribner; / Reprint edition (December 1, 1995). 144 p.



Фото 1.1. Вистава «Verba»

URL: http://ft.org.ua/content/performances/3/gallery/_418.jpg



Фото 1.2. Вистава «Verba»

URL: http://ft.org.ua/content/performances/3/gallery/_414.jpg



Фото 1.3. Вистава «Verba»

URL: https://static.ukrinform.com/photos/2019_03/1553704166-226.jpg



Фото 2.1. Вистава «Кассандра»

URL: http://ft.org.ua/content/performances/122/gallery/_1119.jpg



Фото 2.2. Вистава «Кассандра»

URL: http://ft.org.ua/content/performances/122/gallery/_1104.jpg



Фото 2.3. Вистава «Кассандра»

URL: http://ft.org.ua/content/performances/122/gallery/_1116.jpg



Фото 3.1. Вистава «Камінний господар»

URL: https://theatreonpodol.com/wp-content/uploads/2019/12/DSC_9028.jpg

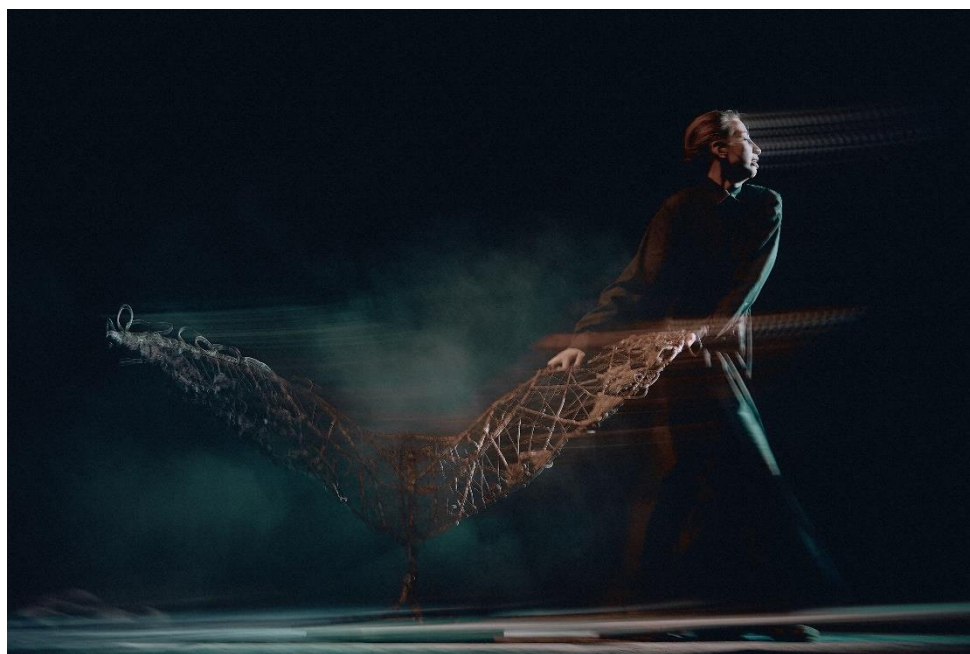


Фото 3.2. Вистава «Камінний господар»

URL: <https://theatreonpodol.com/wp-content/uploads/2019/12/10.jpg>

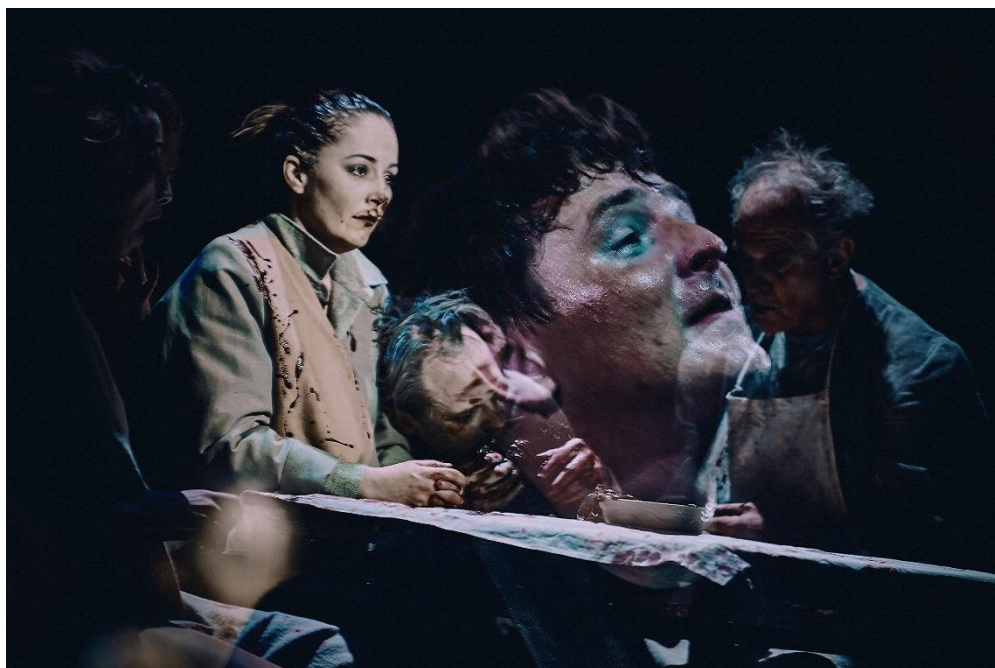


Фото 3.3. Вистава «Камінний господар»

URL: <https://theatreonpodol.com/wp-content/uploads/2019/12/2.jpg>