

Наталія Малютіна

**ФЕНОМЕН ДРАМАТИЧНОЇ ПОЕМИ ЮРІЯ ЛИПИ
В КОНТЕКСТІ ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКОЇ ЛІРИЧНОЇ
ДРАМИ (до проблеми театру поета)**

Феномен драматичної поеми Юрія Липи розглядається у контексті жанрової традиції романтичної драматичної поеми А. де Мюссе як драматизація поетичної візії світу, театралізація словотворення. Зіставлення з драматичними поемами Г. фон Гофманстала та польських модерністів (Я. Лещинського, Я. Каспровича) дозволяє простежити вписуваність одноактних поем Ю. Липи у контекст західноєвропейської сецесії.

Ключові слова: драматична поема, візія світу, балада, метаморфоза, містерія, ауто сакраменталь, лірична драма.

The phenomenon of Y. Lipa's dramatic poem is examined here in the genre tradition of A De Musse's romantic poem as the dramatization of the poetical world, word building comparison with polish modernists (I. Leschinskiy, I. Kasprovich) and Gofmanstal's dramatic poems. And this lets to see the oiganity of Y. Lipa's one act plays in the context of Westeuropean secession. Keywords:dramatic poem, ballad, metamorphosis, miracle-play, autosacramentality, lyric drama.

Драматичні поеми Юрія Липи “Троянда з Єрихону”, що ввійшла до збірки “Світлість” (1925), а також видрукувані поза збірками “Корабель, що відпливає”, “Слово в пустині”, “Бенкет”, “Поєди-

© Н. Малютіна, 2008

нок”, “Вербунок” (у антології Л. Залеської-Онишкевич згадується те “Мотря” і “Пісня” (1927)), виявляють органічний зв’язок з поетикою його лірики, а також балад, легенд, поем. Театр поета визрівав на літературних засадах поетичної візії світу та образотворення, відносно замкнених у власне літературних і культурологічних формах утворення фікції, що виявляла інтертекстуальну природу. Не випадково, характеризуючи складники липинського стилю, Є. Маланюк у статті “Юрій Липа - поет” наголосив на словництві, яке дозволяло йому “так автентично передавати дух історизму і середньовіччя” [7, 479]. Думається, цю оцінку можна розуміти розширювально, передусім як явище міжтекстовості. Використання відомих літературно- культурних моделей (досить часто романтичних прийомів і кліше) виявляло засади поетизації і водночас метатеатралізації ліричного висловлювання. Драматична гра виникла у міжжанровій площині інтертекстуальних референцій, артикульованих крізь драматургію слова, словесної дії, дії як словотворення. Через словесне дійство ілюзія дійсності у драматичних поемах Юрія Липи трансформувалась у театр поетичної уяви.

Грі смислами й культурними кодами сприяв зв’язок між лірикою, зокрема між поетичними перекладами з Г. Мопассана, Р. М. Рільке, Ф. Гельдерліна, А. Мюссе, парнасців, і драматичними поемами. Переклад поезії А. де Мюссе “Венеція” можна сприймати як своєрідну вказівку на діалог із жанровою традицією (відомо, що на жанрову специфіку драматичної поеми А. Мюссе, націленої на риторичне піднесення філософської сентенції, афоризмів, парадоксів, орієнтувалась й Леся Українка, одним з улюблених поетів якої був А. Мюссе). Драматичні поеми Лесі Українки та Юрія Липи виявляють той тип драматичної дії, що відповідає поетичному кредо Мюссе, сформульованому у його драматичній поемі “Чаша та уста”: “Дія не може бути нічим іншим, окрім форми для думки”. Поряд з тим назва поезії “Венеція” містить знаковий для творчості Ю. Липи топос особливого міста Карнавалу, куртуазної культури, що утворює кронотоп драматичної поеми “Поєдинок”. Відтворюючи атмосферу розпусного міста Карнавалу, автор у двоплощинній візії світу закладає риторично піднесене уявлення про ідеал шляхетності, честі, уславлення якого і організує, подібно до ліричного твору, словесну дію.

власне, вона розгортається за параболічним принципом. Так, у драматичній поемі “Троянда з Єрихону” моделюється середньовічна легенда, послідовно витримується баладна структура, в основі якої метаморфоза, яка увиразнюється крізь стилізовану пісню рибалки що є куртуазним зізнанням у коханні, модель світського кохання де переважала пристрасть, про яку і розповів молодий наємник уявлення про ушляхетнене кохання старшого наємника, нарешті розпач-плач ув'язненої дружини Моріньоля, прагнення Марграфа зламати її і невпізнання графа Моріньоля. Різностильовий характері висловлювання, насиченого інтертекстуальними агнозіями, виявляй текстологічність мислення Ю. Липи, що і створювало драматична напруження у розвитку дії.

Метаморфоза у п'єсі означена поверненням графа і невпізнанням своєї змарнілої у в'язниці дружини. У функції чарівного знаряддя для омолодження використано образ троянди з Єрихону:

Іфаф... Це є троянда, квіт чудесний Півдня.
Троянда з Єрихону — то її ім'я.
Вона суха і сіра, коли ж візьме хто До рук і гляне,
повен віри,
І серцем чистим гляне, — зацвіте.
Закучерявиться троянда пелюстками [7, 319].

Перетворення графині Моріньоль, подібно троянді, відбувається як символізація творчої сили подружньої єдності. Останній фінальний епізод дещо втрачає драматичну напругу, натомість, посилюється вплив авторського пафосу, що зливається з риторикою останнього монологу графа:

І знову — Ми. Ми — знак і зміст життя [7, 320].

Баладні драматичні поеми Ю. Липи цілком вписуються у тогочасну європейську традицію ритуалізації дійства у драматичних поемах-містеріях, мораліте Е. Лещинського, Е. Зегадловича, Я. Каспровича, О. Вайлда (Саломея), Г. фон Гофмансталя. Очевидно, можна виявити і стильову спорідненість, що означена, характерними для сецесії ознаками поетики. Зрозуміло ж, у 20-ті роки деякі рефлексії сецесії (культ естетизму, декоративні ефекти, сугестивність, затемнення смислів мовлення, еkleктика) сполучались з риторичністю й піднесенням духу середньовіччя, що переконливо довів у своїй статті Є. Маланюк [7, 478-479].

За докладною аргументацією П. Шонді, ліричні одноактівки Г. фон Гофмансталя утворилися на основі його ж рольової лірики, яка зберігає діалогічну форму, ознаки удаваного театру словесної дії Драматизацію дії викликає у ліриці Гофмансталя об'єктивізація пережитого як щось відсторонене поетичного Я. Попри тематичну і стильову різноплановість ранніх драм Гофмансталя (“Безумний та Смерть”, “Жінка у вікні”, “Імператор і Відьма”, “Весілля Зюбейди”), дидактизм і тезова форма яких виявляють внутрішню спорідненість з середньовічною містерією і передусім *autos sacramentale* [1, 59], жанра алегоричної міфо-релігійної одноактної драми, що зародилась у XVI—XVII ст. в Іспанії. Жанрова прагматика *autos* націлена на піднесення моральних та релігійних істин у формі параболічної структури літургійних сцен переважно на теми Святого Причастя [1, 257]. Ю. Цветков виявляє також органічний зв'язок ліричних драм Г. фон Гофмансталя з поетикою барокового австрійського театру у особливому принципі драматичної колізії — протиставленні зв'язку, що характеризується двосвіттям реального і символічного бачення, що увиразнює ідею безупинної змінювальності всього сушого [10, 64]. У ліричних драмах Г. фон Гофмансталя А. Карельський простежив наслідування жанрової традиції драми прислів'я А. де Мюссе [4, 29], яка у нього трансформується у жанр мораліте, дидактично спрямованої притчі, в якій засуджується аморальність естетизму та егоїзму.

А. Карельський наводить записи самого Гофмансталя до його нереалізованої драми “Учень жреця”(1919), у яких доводиться ілюзорність містичного досвіду, не підкріпленого зв'язком з дійсністю [4, 50]. Причому дихотомію реально-ірреального світів автор трактує у площині зіткнення земної дійсності з царством слів, літературної візії [4, 50]. Це викликає цікаві аналогії з драматичною поемою Ю. Липи “Бенкет”, написаною у формі діалога середньовічного Мага з Учнем, що розгортається як пізнання і (у театральному сенсі) програвання сентенції “Немає смерті - скрізь вітає життя” [7, 365]. Запрошення Магом мертвих на бенкет реалізується як театральна актуалізація його слова, слова життя. Не випадково Маг у ритуальному заклинанні проголошує себе Словом, яке втрачає зв'язок зі світом.

Маг (непорушний закамений):

— Ох серце, ти криваво б'єшся в грудях,
 Як ранене звір'я, сліпе й безсиле.
 Печалі сіть задушує мене,
 Риданнями я зв'язаний з землею,
 Прокльонами вона до мене мовить.
 Хай зламані життєвосте закони —
 Рву вас, тенета, сіті підлі, рву вас,
 Рву доволішнє. Сам — я сам стою.
 Я — сам. Я — блискавка. Я — Слово.

 Ти утікаєш, світе?.. Світе!..

Берло випадає із рук Мага. На глухий стук берла розкриваються! двері, а вогонь свіч блідне. Довкола — тисячі затамованих віддихіві [7, 375].

Крізь візії минулого Маг пізнає у собі “нерозірвальність” зі світом, “...що був завжди той самий і завжди змінний” [7, 378].

Хор мертвих у містерійній атмосфері прозріння, *anagnorisis*, звеличує закони Ритму, що пов'язують теперішнє з минулим, сліди якого даються знаки. Сцену завершує апофеоз (гімн воскресіння! натовпу, що віншує перемогу християнського логосу) і духовного пробудження Мага, який переживає відчуження від себе.

Ознаки візійної ліричної драми спостерігаємо у драматичній поемі “Слово в пустині”, в уяві героя — Пастуха виникають постаті, що по суті є комплексом виголошених, потрансформованих у слові переживань, уявлень, асоціацій. Образи набувають смислу лише у процесі сприйняття (так виникає у свідомості героя діалог з трьома шейхами, у якому розгортається візійне драматичне дійство, суб'єктами і об'єктами якого є персоніфіковане поняття Влади). Одне з його образних втілень — три уявні постаті Смерті — навіює ідею невідворотності кінця шуканню істини. Виникає асоціативний зв'язок з одноактною драмою Г. фон Гофмансталя “Безумний та Смерть”, у якій візійний діалог Клавдію зі Смертю виявляє відносність сприйняття життя і смерті та почуттів, які вони викликають. На порозі смерті Клавдію пізнає справжні цінності життя, усвідомлює хибність власних переживань і тому відчуває духовне пробудження (“В избытке чувств проснулся я теперь от сна всей жизни к новой жизни в смерти”) [2, 50].

Метаморфоза героя у драматичній поемі Юрія Липи відбувається завдяки перемозі в його уяві імперативної сили слова, яке перетворює його духовну сутність у містичну іпостась “огнистого корабля”. Офірування життя боротьбі переживається у заключному монолозі як момент істини, вищого смислу життя.

Рефлекси хору виявляють внутрішню органіку класичних форм трагедії (містерії) у драматичних поемах Ю.Липи. З формою класичної трагедії постійно експериментував і Г. фон Гофмансталь (він адаптує драму Т. Отвея 1682 р. “Врятована Венеція”), пише трагедію у 4 д. “Едіп і Сфінкс”, драму “Електра”, “Аріадна на Наксосі”, що слугували лібрето для опер Ріхарда Штрауса, кілька містерій і мораліте для Зальцбургського театрального фестивалю [10, 55].

Стилізацію вимог класичної традиції виявляють дослідники і у драматичних поемах-містеріях польських модерністів. Аналізуючи драматичну поему Е. Лещинського “Юланта”, А. Гжеляк спостерігає стилізацію архітектоніки античної драми у атональній структурі дії, яка передає конфлікт світоглядів (Юланти і безіменного Його, що утворюють протистояння сонце-темрява, визволення-поневолення) [6, 184]. Зберігаються ознаки риторичної декламації, хор в першому випадку увиразнює молитву старців, у другому - виявляє колективне переживання (“Якийсь давній, незабутній жаль”) у сцені прибуття до замку Юланти [6, 186].

Поступово акція у драматичній поемі Е. Лещинського переноситься з хронопомічних ознак середньовічної легенди до ества сучасної психіки, що утворює театралізацію “внутрішньої психоматії сучасного Поета” [6, 187]. Причому постать Поета цілком відчутна у поетиці тексту, у цьому також неважко виявити подібність зі структурою драматичних поем Ю. Липи, яка передусім підпорядковується риторичі вирізьбленого у пластиці мовлення магічного слова, потужного до дії. Очевидно тому у текстах поета мінімалізовані пресупозиції, які вказують на час і місце дії. Загалом його драматичні сцени (епізоди) найчастіше нагадують фрагмент дії і тому мають ситуативно окреслену назву “Бенкет”, “Поединок”, “Вербунок”, яка вказує на метафоричне значення ситуації як процесу, що набуває значення трансформації свідомості, духу героя або спільноти. Фрагментарність, епізодичність умовно завершених ситуацій і абсолютна розімкненість словесної дії характеризують ряд драматич-

них поем Я. Каспровича “Легенда ночі на Івана Купала”, пролог на честь відкриття театру у Львові а також, одноактну мініатюру “Ніч” що стала епілогом до великої драми В.Оркана.

Польський дослідник Я. Цимерман зауважив, “що театральні прологи і епілоги, з їх специфічною поетичністю і пафосом, а також схильністю до алегоризації, складають важливе і нерозпізнане джерело способу вираження “метафізичного” змісту молодопольських одноактівок” [6, 72]. Називаються ще “Пролог на відкриття театру в Кракові” і “Епілог урочистої вистави у театрі Краковським на честь Адама Міцкевича” Л. Ріделя та ін.

Драматична сцена Юрія Липи “Вербунок” також сприймається як фрагмент (епілог) драми, в основі якої розпізнається жанрова матриця пісенно-апологетичного характеру, що вбирає ознаки гіміна, дифірамбу, оди, панегірика. Тричасність композиції зумовлена типово пісенним способом організації поетичного змісту, в основі якого — рефлекс паралелізму та зворотно-поступального руху. У першій частині своєрідним ситуативним зачином є діалог господаря з морцем, що відмовляється від будь-якого спілкування з вигнанцями-українцями. Друга частина означена пафосом спонукально-величального єднання у діалозі-унісоні двох давніх приятелів-морців. Імперативно-риторичного характеру набуває підхоплення тостів.

1-й морець: - Ще різні долі, брате, будуть нам служити,
Не смутьмось дуже з того, сил своїх питомні,
За путь для кожного чи злу, чи добру — пиймо!

1 і 2 морець: — За путь для кожного чи злу, чи добру-пиймо! [7, 405].

Єдність думки, оформлена двома мовцями, посилює риторику висловлення, що подавляє драматичну дію. Третя частина, у якій голодний підліток-юнак приєднується до пошукувала “суворих правд” - 1-го морця, набуває ознак гімну, заклику до боротьби. Авторський пафос безпосередньо втілюється у сентенціях, умовно означений персонаж використовується лише як провідник авторського голосу.

У драматичній поемі “Корабель, що відпливає” особливістю висловлювань у ремарках є ліризована суб’єктивність, ритмізованість. Структура висловлювання свідчить про помітну присутність оповідача, індивідуалізованого у мовленні. Оскільки ремарки розчиняються |

у голосах натовпу, авторський голос сприймається як один з юрби. Навіть у синтаксичному оформленні два дискурси зливаються:

Оглушливі, тривожні рокоти сурм прокотилися над містом, берегом, морем. У далеких місті рух дивний і гуканина: “Благайте його!” ревіння зіп’ялось і впало. І - небо заповнили білі осяйні крила”.

- Голуби жертovní.

Здригнувся молодий воїн і раптом ірве троянди, одкидає вінок і біжить, не дивлячись ні на кого, біжить, простягаючи руки, до корабля. Жах у його очах. З плачем розтікаються дівчата. Голуби і сурми... [7, 347].

Висловлювання персоніфікується і відтворюється у драматичній поемі “Корабель, що відпливає” як феноменологічна сутність.

Тихо виблискує мова **молодшого воїна**. Грає в мене голос повноквітен. Бачу я танець серед заспокоєних левад! Не колихай головою, брате! Се - хмарка мислі, відгомін п’яний... Бачу я ряди білих усміхнених; темне, велике серце тремтить, сховане у їх хороводі... [7, 347].

У тексті фактично зруйновано діалогічну структуру. Друга репліка не стає відповіддю на першу. Вона сприймається як відгук першої. Так повторення - підхоплення репліки іншим персонажем створює ефект стереоскопічного мовлення, що за принципом хвилі розходить у просторі. Це водночас впливає на ритмізацію висловів: повторення лексем дає можливість поліфонічно вибудувати структуру полілога, що складається з окремих, коротких реплік, які, нашаровуючись одна на одну, утворюють вертикальний акорд з дисонансним акцентом.

Старець Дихавичний. А втретє випустять жертovníх...

Старець із скрипкою. ...жертovníх...(Перестає грати)

Старець Дихавичний. ...жертovníх голубів, що укохав король за білосніжність [7, 347].

У драматичній поемі Юрія Липи “Корабель, що відпливає” лінійна (аналітична) будова драматичного висловлювання трансформується у образно-метафоричне зростання думки, яке відповідає ліричному розгортанню мовлення, закодованого знаковою символікою корабля, що вбирає семантику божественної сили духа, яка перебуває у храмі.

Артикуляція культурологічних кодів, що несли у собі знаковість традиції, в тому числі і жанрової, традиції близької до магічного ритуалу слово-дії, явленої у містерії, створює особливу драматичну напругу, що сприяла навіюванню пафоса авторської сентенції вираженої у гномічній формі. Отож літературизація і поетизація ху-1 дожного бачення у драматичних поемах Юрія Липи створюють метатеатральну фікцію поета у контексті європейської ліричної драми початку ХХ ст.

Література

1. *Ветаскі М., Pawlus M.* Słownik gatunków literackich. — Bielsko — Biała, 2002, 1 Wyd. I. - 705 s.
2. *Гофмансталь Г.* Драмы. - М., 1906. — 185 с.
3. *Ищук-Фадеева Н.* Памятник одного терминологического недоразумения! к вопросу о лирической драме // Искусство поэтики - искусство поэзии. - Тверь: Лилия Принт, 2007. — С. 370—384.
4. *Карельский А.* Хрупкая лира. Метаморфозы Орфея. Беседы по истории западных литератур. Лекции, статьи по австрийской литературе ХХ века. - М.: РГГУ, 1999.- 303 с.
5. *Kasprowicz J.* Dzieła poetyckie. T. II. Obrazy dramatyczne. - Lwów, 1912. - 302 s.
6. *Krótkie formy dramatyczne. Z problematyki literatury i sztuki Młodej Polski*, T. 1. - Toruń: WNUMK, 2007. - 273 с.
7. *Луна Ю.* Твори: В 10 т. — Львів: Каменяр. — Т. 1. Поезія. — 2005. — 543 с.
8. *Микрина Е.* Классическая красота и экспрессионистические диссонансы; поэзия Гуго фон Гофманстала и Георга Трапля // Модерн. Модернизм. Модернизация: По материалам конференции “Эпоха и модерн”. Нормы и казусы в европейской культуре на рубеже XIX-XX веков. Россия, Австрия, Германия, Швейцария”. - М.: РГГУ, 2004. - 526 с.
9. *Shondi P.* Das lyrische Drama des Fin de siècle. — Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1975.
10. *Цветков Ю.* Синтез лирического и драматического в раннем творчестве Гуго фон Гофманстала // Национальная специфика произведений зарубежной литературы XIX—XX веков. Проблемы повествовательных форм. - Иваново: Иванов, гос. ун-т, 1992. — С. 55—65.
11. *Юрій Луна:* голос доби і приклад чину. - Львів: Львів, нац. ун-т, 2001. - 408 с.