
ПРОБЛЕМИ ТЕОРІЇ І КОМПАРАТИВІСТИКИ

Наталія Малютіна



ВІДЛУННЯ ЗАХІДНОГО КАНОНУ У ДРАМАТУРГІЇ ЛЕСІ УКРАЇНКИ ТА КАРОЛЯ РОСТВОРОВСЬКОГО

У статті проаналізовано особливості відлуння шекспірівського канону у драматичній поемі Лесі Українки “На полі крові” та у релігійній драмі в формі драматичної поеми польського драматурга-модерніста К. Ростворовського “Іуда з Каріоту”. Увага фокусується на інтроспективному характері дії в обох драмах.

Ключові слова: канон, інтроспективна дія, дискурс “іншого”, візія, релігійна драма.

The article analyzes the features of the influence of Shakespeare’s canon in Lesya Ukrainka’s dramatic poem “The field of blood” and in the religious drama in the form of a dramatic poem by the Polish modern playwright Karol Rostvorovsky “Judas from Kariot”. Attention is focused on the introspective nature of both the drama.

Key words: canon, introspective action, discourse of “other”, action-vision, a religious drama.

Визначивши В. Шекспіра центром західного канону, Г. Блум передусім виявив його оригінальність у способах творення персонажів і володіння мовою. Простежуючи вплив прийомів драматургії Чосера, Г. Блум виявляє здатність шекспірівських персонажів вслухуватися у “мову свого внутрішнього “я”, що забезпечує їм можливість змінюватися. На думку Г. Блума, “Шекспір переважає усіх інших у зображенні мутацій людської психіки” [1, 56]. “Справжня сила Шекспіра у тому, як він зображує людські характери та змінність людської природи” [1, 72]. “Яго, Едмунд чи Гамлет об’єктивно усвідомлюють себе завдяки даному їм інтелекту, а тому розуміють, що є драматичними персона-

жами й естетичними конструктами. Отож, вони стають митцями, що творять самих себе, тобто вони можуть переписати себе, спонукати свою особистість змінюватися. Вслухаючись у власну мову і обдумуючи кожну зі своїх фраз, вони змінюються, усвідомлюючи всередині власного “я” певну іншість чи можливість такої іншості [1, 81].

Г. Блум доводить, що справжня драматична дія розігрується у свідомості шекспірівських персонажів: “...розум Гамлета сам є п’єсою всередині п’єси, оскільки він більшою мірою, ніж будь-який інший герой Шекспіра, є вільним творцем самого себе. Його екзальтованість і його сраждання кореняться у постійній медитації над власним образом. Шекспір є центром Канону, бодай частково, тому що Гамлет є його центром” [1, 84].

Інтроспективна свідомість Гамлета стає ареною п’єси в п’єсі, яка не лише сформувала канон. Шекспір, за логікою мислення Г. Блума, містив усю попередню й наступну західну культуру (“Він заставляє вас відчувати себе анахронічними щодо нього, бо він уже містить вас; і його неможливо співвіднести ні з ким іншим”) [1, 31].

Шекспірівський Гамлет у мовленні виявляє здатність до розігрування на сцені тої дії, яка постала перед ним у його збудженій уяві, більше того, свої подальші вчинки (наприклад, сцену з підміною королівського листа, у якому йому було оголошено смертний вирок) він інтерпретує через ті мовні коди, які властиві міркуванню автора чи режисера п’єси. Дія ця, як виявляє відповідь Горацію, розгортається у свідомості.

Гамлет

Опутаний тенетами підлоти,
Я ще не встиг звернутися до мозку,
Щоб склав пролог він до моєї п’єси,
Як він негайно перейшов до дії... [14, 289].

Риторика монологів Гамлета спрямована щодо власних думок, прояви яких набувають перформативного характеру: сцена четверта четвертої дії завершується майже фізичним уявленням про дієву силу думки, активного суб’єкта дії.

Гамлет

...Просякни кров’ю, думко, а як ні —
То й зовсім не потрібна ти мені! [14, 257].

Хоча проблема вписуваності Лесі Українки у західний канон не розглядається предметно, хочу наголосити лише на можливих підходах до цієї проблеми, як в аспекті виявлення певного впливу традиції, так і особливої напруженості літературоцентризму Лесиної творчості, згущення різноманітних художніх ремінісценцій, асоціацій, літературних відгуків, що актуалізує план художньої умовності в суто літературному контексті.

Ця думка нав'язана спостереженнями російських формалістів над проблемою літературності, коли прийом (в тому числі і художня умовність, така як, наприклад, інтроспективний характер внутрішньої дії і її крайня суб'єктивізація) у літературному колооберті доходить стадії автоматизації.

Враховуючи правомірність і результативність обох підходів, можна, скажімо, проаналізувати безпосередньо вплив шекспірівської драматургії чи його послідовників. Доречно було б розглянути, скажімо, питання впливу гетеанського сцієнтизму на поетику Лесиної драми (сама проблема посутнього впливу Гете як найближчої ланки Шекспірівського канону на творчість Лесі Українки дослідниками доведена і простежена у певних аспектах). У монографії Г. Блума "Гетеанський сцієнтизм" представлено крізь призму фрейдівської концепції: "...Фрейд осягнув те, до чого Фауст підходить лише наприкінці поеми — свідомість, насправді, реверсивна: "Де було моє я, там тепер воно" [1, 270]. Проблеми реверсивності свідомості притягує увагу майже містичними перевтіленнями в особистісному просторі, драматизацією процесів особистісного сприйняття і виявлення, увага до яких особливо характерна для доби кінця XIX — початку XX століття, яка відповідала, за термінологією Д. Віко, Естетичній ері, складному перехідному періоду між Демократичною та Хаотичною епохами.

Відсторонюючись від думки про безпосередній вплив шекспірівської драматургії на творчість Лесі Українки, одразу ж зауважимо зв'язок її драматичних поем з традицією інтроспективної дії, що йде ще від античної трагедії, концентрувати дію в межах свідомості і підсвідомості героїв таким чином, що мовлення стає водночас ареною і суб'єктом агону.

Креативну силу мовлення підносить Леся у монолозі Гелени з однойменної драматичної поеми "Кассандра":

Гелен

Ти думаєш, що правда родить мову?
Я думаю, що мова родить правду.
А чим же нам таку назвати правду,
Що родиться з брехні? Чи ти ніколи
не бачила такого народження?
Я бачив безліч разів. Слово плідне
і більше родить, ніж земля-прамати [11, 62].

Усвідомлення глибинних традицій інтроспективної драматургії у творчості Лесі Українки частково пояснює органічність форми драматичної поеми, мінімізованої іноді у драматичних діалогах (сценах).

Драматична поема відкриває простір для всебічного виявлення авторського “я”. За спостереженнями К. Латавець, її “герої” функціонують як маріонетки, що беруть участь у проекті їх творця” [6, 46]. “Форма передачі домінує над комунікаційним і прагматичним аспектами, що у драмі, яка спирається на засади дії, може вести до ослаблення напруги, нейтралізації конфліктів” [6, 47]. На думку дослідниці, у драматичній поемі постає образ світу, детермінованого через мову, поетичне значення формується у площині вторинної моделюючої системи. Предметом референції стає не дійсність, зовнішня по відношенню до літератури, але зібрання умовностей, літературних словесних кліше, стереотипних ідей [6, 47].

Вже перше агональне зіткнення пророчиці Кассандри з Геленою виявляє помітну персоніфікацію мовлення як феноменального явища у структурі мислення і бачення героїв. Згадуючи прибуття Гелени з Парісом, Кассандра виявляє пророче бачення:

Кассандра

Я бачила: Паріс на нас не глянув,
устами тільки привітав троянців.
Я бачила, **як на його думки**
(Підкреслення моє. — Н. М.).
Сандалія червона наступила [11, 15].

У діалозі з Андромахою Кассандра вдається до метафоричної персоніфікації прокльонів (“...на голові моїй вже й так прокльони тяжать, немов залізна діадема...”). Показово, що ці слова прокльонів спрямовані на руйнування свідомості Кассандри (“...шиплять вороже, трують, глушать розум...”) [11, 37].

У вже згадуваній суперечці з Геленом мовлення Кассандри представляє агональний простір в межах свідомості героїв: особистісний розум набуває тут властивостей дійової особи:

Кассандра
Ти переміг. Ти вбив мене сим словом,
Мій розум зламаний, твій піде в світ... [11, 91].

Феномен пророчого слова екстеріоризується в останньому монолозі Кассандри і виявляє властивості до перевтілення у вогонь, субстанцію творення. Таким чином осягається коло інтроспективного руху свідомості, що і утворює театр феноменології Лесі Українки.

Естетичні засади виявлення “іншого” в мовленні героя реалізуються у драматичній поемі “Кассандра” через відчуження пророчиці від власного слова (спочатку в агональних зіткненнях з оточенням і собою), а потім і від власної постаті (“Колись була пророчиця Кассандра, вона згоріла на пожежі в Трої”).

Присутність дискурсу “іншого” у висловлюванні героя сприяє драматургізації дії у творах Лесі Українки, передусім, як видається, у її драматичному діалозі “На полі крові”, який доречно розглянути у контексті ще одної драматичної поеми польського драматурга доби модернізму Кароля Ростворовського “Іуда з Каріоту” (1912 р.). Обидві драматичні поеми написані майже одночасно — Лесин твір датовано 1910 р. У драматичному діалозі “На полі крові” діалог-впізнавання набуває скоріше формального характеру, дія фокусується на внутрішньому діалозі Юди з уявлюваною постаттю Христа.

В уяві збудженого Юди виникає образ Христа, і з цієї миті він визначає висловлювання героя. У репліках Юди постійно відчутна дискурсивна присутність Христа. Звідси — внутрішнє подвоєння, розщеплення свідомості персонажа. Питання Прочанина лише загостріюють внутрішню полеміку Юди з Христом.

Так, твердження Прочанина “він був таки великий чоловік” підштовхує Юду до відповідної сповіді-опору.

У монологах Юди його особистість розпізнається внаслідок присутності “іншого”. “Цей інший є запереченням “я”, яке, у свою чергу, заперечується процесом самореалізації, через який “я” дістає можливість побачити себе в іншому” [3, 20]. Слово Христа живе в свідомості

Юди не як слід, пам'ять, тінь (у постмодерному значенні тих слів), а як живий Голос.

Отже, візійна актуалізація Христового слова свідчить про полемічне зіткнення двох антагонічних дискурсів у свідомості і підсвідомості Юди.

Внутрішній діалог озвучується Юдою саме у кульмінаційні моменти його особистісного вибору. Наприклад, у процесі визрівання рішення віддати все бідним і пристати до Христової громади, причому уявлюваний діалог з Христом набуває характеру своєрідного торгу. Це свідчить про те, що Юда занурений у дискурс профанного.

Як я знайшов його, я запитався,
що маю я робити, щоб придбати
для себе царство боже. Він спитав,
чи я закон сповняю й не грішу.
Я мовив: "Так", бо се ж була і правда.
"І все ще царства божого не маєш?" —
спитав він, якимось дивно усміхнувшись.
"Як бачиш, ні", — сказав я, і досада
уперше ворухнулася у мене в серці
супроти нього — я її стлумив.
"Ну, то роздай усе, що маєш, бідним
і йди за мною", — мовив він. Я мовчки
від нього відступив. Тяжким здалося
мені те слово... [11, 147].

Цю особливість Лесиного заглиблення в омовлену свідомість героя вдало використав у своїй виставі режисер львівського театру імені Леся Курбаса Володимир Кучинський. Образи Юди та Прочанина в його інтерпретації представлені кожен одночасно трьома акторами, причому образ Прочанина грають три жінки. Ймовірно, цей режисерський хід пов'язаний з уявленням про розщеплення авторської (отже, жіночої) свідомості на три візійні іпостасі, які вбирає у себе постать Прочанина.

Думається, образ Юди містить значно більше актуалізованих у мовленні нашарувань: це не тільки спотворене Боже Слово, але і висловлювання Юди від узагальненого "ми" апостольського гурту.

Леся Українка не раз у ремарках підкреслювала характер Юдиної промови. Наприклад, на запит Прочанина: "Ну, то як же, як саме ви-

дував він в тебе статок?” — Юда “мовчить якийсь час, поглядаючи на Прочанина, мов вагаючися звіритись йому; далі не видержує, і мова його проривається прудким, часто безладним потоком” [11, 144]. Розповідь Юди про Христа сприймається як великий монолог, що переривається репліками (зауваженнями) Прочанина. Заперечуючи вчення і саму особистість Христа,

(“Він не казав про те виразним словом —
він ні про що не говорив виразно...
Ні, він не був великий! То велика
Була його жадоба і пиха!
А він не вмів нічого довершити” [11, 149]).

Юда, по суті, долає відчуження від себе, оскільки себе і весь світ він сприймає крізь призму zdeформованого уявлення про Христа.

Юда, у такий спосіб руйнуючи справжній сенс Христового Слова, зберігає самототожність, непорушність власної особистості. Як відомо, Леся Українка свідомо відмовилась від канонічної інтерпретації покаяння Юди, отже, для неї концептуально важливим стало викривальне заперечення Юдою Христа, всього християнського світу і себе включно. Негація вочевидь стає формою збереження та виявлення екзистенції героя.

Упродовж діалогу ми спостерігаємо, як візія “іншого” у мовленні Юди витісняє власний дискурс героя. Слід підкреслити ще раз, що індивідуальне “я” Юди встановлюється в процесі мовленнєвої реакції двох дискурсів, у співвіднесеності з уявлюваним образом Христа. Монологічні висловлювання героя можуть слугувати своєрідними ілюстраціями до психоаналітичних спостережень Ж. Лакана: “Для суб’єкта дезінтеграція його ставлення до іншого призводить до варіювання, відсвічування, коливання образу власного Я, створює і руйнує цілісність цього образу” [5, 240]. Внаслідок цього мовлення стає тим виміром, завдяки якому бажання суб’єкта (його інтенції, прихильність, наміри) включаються у площину символічного.

Водночас цей перенос сприяє ідентифікації суб’єкта висловлювання крізь “топіку уявлюваного”.

У спогадах Юди про несприйняття Христових промов, про його невдоволеність своїм статусом в апостольському гурті проступає справжнє “я” героя:

“...День у день промови,
якісь темно-прозорі, наче прірва, —
аж світ макітрився мені від них!
Я їм не бачив ні кінця, ні краю...
Уже я знав, чого ті речі варті:
“Я заспокою вас... я вас потішу...”
Аякже, сподівайся! Він здалека
спокоем і потіхою манив,
а скоро хто було розвісить вуха
і справді піде з ним, як я, дурний,
тому таке ярмо він клав на шию,
що аж додолу гнуло [, 151].

Символічний характер внутрішньої драми Юди дозволяє уявити цілий ряд контекстів, в тому числі і контекст протистояння сакрального і профанного, реалізований у драматургії польського модерну, зокрема у так званій “релігійній драмі” Кароля Ростворовського.

Кароль Губерт Ростворовський (1877–1938) — продовжувач традицій польської драматичної поеми, зокрема традицій Ст.Виспянського, у найвідоміших творах “Юда з Каріоту” (1912) і “Кай Цезар Калігула” (1917).

У драмі “Юда з Каріоту” Ростворовський шукав шляхи до створення християнської трагедії. Це драма ідей, ускладнена випадковостями характеру: у п’єсі розгортається трагедія людини, яка усвідомлює хиби власного сприйняття Христових ідей. Психологічні особливості мовлення і поведінки Юди передають гру суперечних інтересів, інтриг і мотивацій, що ведуть його до власного засудження і присуду Іудейської влади. Роздвоєння свідомості Юди виявляється у імпульсивному чергуванні суто побутової мотивації діяльності Христа та ірраціональних позасвідомих переживань.

У діалозі з глибоко віруючою в Христа Рахіллю, його дружиною, Юда то згадує про склепик у Галілеї і вимагає переконливого дива від Ісуса, то переконує жінку у надзвичайній силі, навіть чарах Христа:

“W nim jest jakaś moc ukryta... Jakiś czar...” [, 195].

За спостереженнями Г. Філіпковської, К. Ростворовський наблизився до концепції Юди К. Тетмайера, причому для обох драматургів характерна неможливість поєднання умовності психологічного театру з умовністю містерії: містерійне завершення драми грішить до-

вгими діалогами, браком драматургічної напруги і темпу, але розширює враження про зраду Юди [10, 283]. Загалом, вважає дослідниця, мотивація зради зумовлена зневірою Юди: драма розігрується в межах його совісті між страхом перед терпінням та смертю під загрозою покарання Синедріону і втратою довіри до Христа [10, 284]. Показово, що більшість дослідників вважають зраду Юди Ростворовського “трагедією міщанської душі” [13, 248]. Поряд з тим у свідомості Юди відбувається містерійне дійство перевтілення: після виказання Юдою Христос з’являється у відкритих дверях, і це явлене Богом диво перероджує уяву Юди. Апостол Юда, який бачить готового до офіри Христа, визнає диво одкровення.

Judasz

(słaniając się i czyniąc ruch, jak gdyby bronił się przed widmem).

I zamieszka... między wami [9, 271].

В. Качмарек спостерігає у п’єсі К. Ростворовського ознаки модернізму: занурення героя в світ екзистенції, що відкриває його слабкість по відношенню до екстремальних ситуацій, якими є терпіння і страх перед смертю [4, 276].

Монологи Юди дослідник розглядає як автопрезентацію (вони містять екзистенційний неспокій і прагнення стабілізації). “Всі вчинки Юди динамізує провокація Вчителя до відкриття своєї природи” [4, 282]. Образ Месії присутній у свідомості Юди в ситуації боротьби у його душі Бога і Сатани. Можна погодитись з міркуванням Я. Попеля, що драматург прагнув у своїй драматичній поемі реалізувати концепцію трагедії у межах психологічного реалізму (моделі психологічної драми волі), він вважає особистість цілком відповідальною за життя і, поряд з тим, шукає мотивацію вчинків героя у сфері ірраціональній [4, 285]. Варто взяти до уваги і застереження Т. Дворака, що “Іуда з Каріоту” є релігійною драмою, патетично-натуралістичною з моментами гротеску і ауру трагізму всупереч відсутності засад трагедії (маються на увазі очевидно естетичні засади). Є також моралітетом, що нав’язується до традиції пасійних містерій [2, 55].

В основі дії, за думкою дослідника, боротьба ідей (власне, однієї ідеї), яка уособлюється в постаті Христа, з позицією Юди і ворожого Синедріону [2, 56].

Роль сумління Юди виконує Рахель, її постать надає драмі візійного характеру: образ дружини присутній в свідомості Юди, з ним він входить у суперечку, а після отруєння Каїфою Рахелі ця присутність “іншого” проявляється в мовленні. У фінальній сцені перед зрадою Юда повторює докори Рахелі у боягузстві і вступає з цим голосом дружини у суперечку.

Judas

Mam pozory
(po chwili z rosnącym lękiem)
Tchurz! — Tchurz! — przed tchurzem niech ucieka
sam Bóg! — To zdrajca dziwnie chory,
co jesli męka go zaskoczy,
to wstrzyma.
Ale spojrzeć męce
(po chwili skupienia)
Nie! Nie potrafi! Brak mu siły!... [3, 259].

Вдаючись до прийому учуднення, драматург в цьому монологі (а, власне, внутрішньому діалозі) звертається до прийому переведення суб’єкта на об’єкт: Юда говорить про себе (“не зможе!” “забракне йому сили!”) як про “іншого”, іншого у собі.

Зрештою Юда зізнається у тому, що він зрадить, і завершує монолог, згадуючи ім’я Рахелі твердженням, що його знищено.

Варто наголосити на тому, що в обох драматичних поемах зберігається центричність суб’єкта мовлення (Юди), в мовленні розпізнається протиставлення “іншого”/ “я” героя (“в іншому “я” впізнає себе поза собою”). Юдою проговорюється ситуація бачення себе зі сторони (цікаво, що в обох драматичних поемах ситуація нереалізованого бажання героя репрезентується через візію своєї особи на троні поряд з Христом. У драматичній поемі К. Ростворовського більш виразним є теологічний контекст екзистенційної ситуації (що розпізнається як традиція польської релігійної драматургії). Юда в творі Ростворовського розпізнає у собі водночас голос Бога і Диявола. Присутність Христа у свідомості виявляється у символічному образі крові, який виникає в монологі Юди: герой відчуває на собі кров Христа, що його “за горло душить”.

Поява образу Христа у містерійному видінні Юди в останній сцені очевидно свідчить про акт Божої Волі, фінальна репліка Юди

(“i zamieszka... miedzy wami”) оформлює нарешті реалізоване диво, яке позбавлене інтеріоризованого характеру. Виявляється присутність Бога поза сферою свідомості і його існування в іпостасі Бога-Людини. Таким чином, драматична колізія в драматичній поемі К. Ростворовського реалізує етапи трансформації містерійної ідеї Бога, що виходить за межі людської екзистенції у ситуації присутності “іншого”, боротьби Бога і Диявола в свідомості Юди.

Інтроспективний характер драматичної дії у драматичному діалозі Лесі Українки “На полі крові” виявляє символістську площину існування і перевтілень слова попри суто побутову тематику подій, про які згадує Юда. Відбувається ситуація пізнання себе через дистанціювання від “іншого”, яка, поряд з тим, не набуває аксіологічного звучання.

Список використаних джерел

1. Блум Г. Західний канон на тлі епох / Гарольд Блум; [пер. з англ. під загальною редакцією Р. Семківа]. — К.: Факт, 2007. — 720 с. (Висока полиця).
2. Dworak T. Karol Hubert Rostworowski/ Tadeusz Dworak. — W-wa: Książka Polska, 1996. — 204 s.
3. Енциклопедія постмодернізму/ За ред. Вінквіст Ч. Е., Тейлор В. Е.; Пер. з англ. Шовкун В. — К.: Основи, 2003.
4. Kaczmarek W. Złamane pieczęcie Księgi. Inspiracje biblijne w dramaturgii Młodej Polski / W. Kaczmarek. — Lublin: RWRUL, 1999. — 346 s.
5. Лакан Ж. Семинары: в 2 кн.: Работы Фрейда по технике психологизма (1953/54) / Жан Лакан; [пер. с фр. М. Титовой; ред. Ж.-А. Миллер]. — М.: Логос, 1998. — Кн.1. — 428 с.
6. Latawiec K. Dramat poetycki po 1956 roku / Krystyna Latawiec. — Kraków: WNAPK, 2007. — 206 s.
7. Малютіна Н. П. Структура діалогу в драматичній поемі Лесі Українки “На полі крові”/ Н. П. Малютіна // Проблеми сучасного літературознавства. — 2003. — Вип.12. — С. 95–102.
8. Медведев П. Н. Формальный метод в литературоведении. Критическое введение в социологическую поэтику / Павел Медведев. — М.: Лабиринт, 2003. — 192. — (Бахтин под маской).
9. Rostworowski K. H. Judasz z Kariothu. Kajusz Cezar Kaligula / Karol Hubert Rostworowski. — Kraków: WL, 1967. — 437 s.
10. Filipkowska H. Aspekty chrześcijańskie dramatu epoki Młodej Polski // Drama i teatr religijny w Polsce / Halina Filipkowska. — Lublin, 1991. — S. 265–285.

11. Українка Леся. Зібрання творів у 12 т. / Леся Українка. — К.: Наукова думка. — Т. 4. Драматичні твори (1907–1908), 1976. — 348 с.
12. Historia literatury Polskiej w 10 t., T. VII. Młoda Polska, Cz.II. — Bochnia-Kraków. — W-wa: SMS, 2004. — 428 s.
13. Hutnikiewicz A. Młoda Polska. — W-wa: WNR, 2002. — 483 s.
14. Шекспір В. Твори / Вільям Шекспір / [пер. з англ. М. Рильського, Г. Кочура]. — К.: Молодь, 1969. — 471 с.