

2. Забужко О. Жінка-автор у колоніальній культурі, або знадоба до української гендерної міфології // О. Забужко. Хроніки від Фортінбраса. Вибрана есеїстика 90-х. Київ: Факт, 1999. С. 152–193

3. Русова С. Наші визначні жінки. Літературні характеристики-силуети. Вінніпег: Накладом Союзу Українок Канади, 1945. 107 с.

4. Теліга О. Якими нас прагнуть? // О. Теліга. Вибрані твори. Вид. 2-ге, доп. / упор. О. Зінкевич. Київ: Смолоскип, 2008. С. 88–102.

УДК 792; 821.181.2.: 347.172 (477.8)

Ольга Слоновьська

кандидат педагогічних наук, доцент,
ДВНЗ «Прикарпатський національний
університет імені Василя Стефаника»

**ТИПОВО МЕТАФОРИСТИЧНИЙ МОНОКУЛЯР, ПЕРЕВАГИ Й
ПОХИБКИ (НОВАТОРСЬКИЙ ПІДХІД ДО АНАЛІЗУ ЛЕСІ
УКРАЇНКИ ДІАСПОРНИХ ЛІТЕРАТУРОЗНАВЦІВ Д. ДОНЦОВА
ТА Ю. ШЕРЕХА)**

У статті зроблено огляд специфічного метафористичного монокуляру Д. Донцова та Ю. Шереха в застосуванні до аналізу драматургії Лесі Українки. Також розглянуто драми «Одержима», «На полі крові», «Йоганна, жінка Хусова» як літературні тексти суто для прочитання і п'єси для постановки на сцені.

Ключові слова: драми Лесі Українки на львівських підмостках 1943 року, актори Віра Левицька, Володимир Блавацький, Єлизавета Шашаровська, літературознавці Дмитро Донцов, Юрій Шерех (Юрій Шевельов).

Sloniovska Olga. TYPISCH METAPHORISCHES MONOKULAR, VOR- UND NACHTEILE (MODERNE HERANGEHENSWEISE DER LITERATURWISSENSCHAFTLER AUS DIASPORA D. DONZOW UND JU. SCHERECH AN DIE ANALYSE VON LESSJAUUKRAJINKA).

Zusammenfassung: im vorliegenden Beitrag wird das spezifisch metaphorische Monokular von D. Donzow und Yu. Scherech in Bezug auf die Analyse der Dramaturgie von Lessja Ukrajinka betrachtet. Es werden die Dramen «Odershyma» («Besessene»), «Na poli krowi» («Auf dem Blutfeld»), «Johanna, shinka Chussowa» («Johanna, die

Frau von Chus») als literarische Texte für das Lesen und als Theaterstücke für die Bühne behandelt.

Schlüsselwörter: die Dramen von Lessja Ukrajinka auf Lemberger Bühnen 1943, die Schauspieler Vira Levyzka, Wolodymyr Blawazkyj, Elisabeth Schascharowska, Literaturwissenschaftler Dmytro Donzow, Jurij Scherech (Jurij Scheweljow).

Ні для кого не секрет, що художня література – не тільки домінуючий вид мистецтва, а й мистецтво над мистецтвами, адже засобами красного письменства можна найдетальніше передати враження від музики, малярського полотна, кінокартини, балету, чого не вдається зробити жодному іншому виду мистецтва стосовно літературного тексту в такій повноті й цілісності. Крім цього, художні засоби в літературно-художніх творах задіюють різноманітні органи відчуттів світу: виявляються тактильними, термічними, слуховими, зоровими, кінетичними та ін.

Якщо ж визнаємо широку сферу впливу як особливість художнього слова, то мусимо брати до уваги, що й літературознавство може використовувати значно різноманітніший інструментарій досліджень, аніж той, яким користуються точні науки і навіть науки гуманітарного циклу, не кажучи про цикл культурологічних дисциплін і мистецтвознавство. Тим часом вважається, що науковий стиль є непохитною нормою для усіх, без винятку, досліджень, інакше те ж таки літературознавство вже нібито не виявиться повноцінною наукою, бо стане публіцистикою чи науково-популярним викладом літературознавчого матеріалу, адресованим не вченим-професіоналам, а дилетантам.

Проте певна частина дослідників художніх текстів таки вдавалася до метафоричних трактувань, тобто до майже літературного стилю, якщо виявлялося неможливим увібгати власні думки у прокрустове ложе сухого стилю наукового. У такому випадку авторське письмо як творча манера чи суто авторський стиль як самодостатня система неодмінно домінували над усіма заборонами чи обов'язковими для втілення на практиці постулатами. Найяскравішими «порушниками» академічних норм в українських мово-,

літературознавчих й ідеологічних та філософських працях виявилися Олександр Потебня й Дмитро Донцов. Ведучи мову про мислеформу й міф, О. Потебня виокремив саме метафору як той основний фрагмент, з допомогою якого різниця і між образом і значенням сказаного реципієнтами почала виразно диференціюватись [6]. У наукових мово- й літературознавчих працях цього вченого відсутня термінологічна скрутість, нав'язана, власне, догмами «сухого» в категоріях і поняттях наукового стилю. Після О. Потебні цей умовно кажучи метафоричний монокуляр, як своєрідний підхід, а як ми припускаємо – й підстиль наукового викладу, у літературознавчих студіях досить успішно апробував Д. Донцов. Саме таке явище виразно проглядається у книзі «Туга за героїчним» та праці виключно про Лесю Українку – «Поетка українського Рісоджементо», в яких автор при допомозі надзвичайно влучних метафор зумів розкрити суть того, що досі не вдавалося висловити точними науковими формулюваннями нікому іншому. Як не дивно, Д. Донцов не висловлював жодних аргументацій стратегії пояснення потреби такого стилю, а лише пропонував власний інструментарій. Проте навряд чи комусь із його сучасників-науковців вдалось би сказати влучніше про особливості доби становлення Лесі Українки, коли геніальну авторку не було кому не те що визнати, а й навіть зрозуміти: *«Коли б Леся Українка прийшла пізніше, коли й безжурних огортав переляк або радісний трепет надії на грядучу катастрофу, її скоріше зрозуміли б. Та майже ніхто з її сучасників не відчував бурі, що надходила, і яку з страхом і радістю прочувала її поетична візія... Картаючою мовою пророків, відслонювала вона перед мирною громадою цю будучину – нашу сучасність, яку вона – в своїй візіонерській уяві – оглядала, мов живу»* [2, с. 8]. Закономірно, що виклад із рясним застосуванням метафор (їх ми виокремлюємо курсивом) не міг не обурити прихильників усталених у літературознавстві норм. Уперше про неправомірність подібних закидів певної когорти літературознавців стосовно Д. Донцова заговорив Юрій Шерех (Юрій Шевельов) у статтях «На риштованнях історії літератури» і «Донців ховає Донцова». За Ю. Шерехом, «народницька історія літератури», яку творили українські

критики й оглядачі десятиліттями, і яка в основному зводилась до «підпорядкування літературних вартостей суспільним» [8, с. 539], розуміння літературного процесу «як простого родоводу, зміни батьків і дітей без конфліктів і заперечень» [8, с. 558], що на перетворювало історію літератури лише в «риштовання для неї» [8, с. 555], не може вважатися літературознавчим поступом. Навіть такі відомі радянські науковці, як Євген Кирилук і Семен Шаховський, нічого не змінили, хіба що замість терміну «народ» почали вживати «пригноблені народні маси» [8, с. 539], неухильно сповідуючи класовий підхід. І тільки в «Історії літератури від початків до доби реалізму» (1956) діаспорний науковець Дмитро Чижевський спромігся розгорнути те, що в Миколи Зерова вже певною мірою збулося як науковий факт значно раніше у літературознавчих працях «Нове українське письменство» (1924), «Леся Українка» (1924) й «Від Куліша до Винниченка» (1929): *«У книжці Чижевського, нарешті, є українська література, а не ходіння навколо неї. Але... ще нема історії літератури... Це ще не фільм, а виставка вирізаних кадрів із кінострічки»* [8, с. 549]. Таке, до речі, також метафоричне, зауваження Ю. Шереха цілком слушне, адже й чимало нинішніх «Історій української літератури» сучасних авторів більше скидаються на слабко пов'язані між собою змістовно-смісловими петлями «кадри».

Врешті, в нашому дослідженні йдеться аж ніяк не про історію української національної літератури в цілому, а тільки про зміни інструментарію дослідження літературних текстів, умовно кажучи, метафоричний монокуляр, оскільки саме з допомогою телескопічного способу наближення й проникнення в живу тканину художнього тексту, викладу на основі там відкритого власних думок і гіпотез окремі тогочасні діаспорні літературознавці намагалися здійснити перехід від досі українському літературознавству притаманного вибіркового аналізу художніх засобів твору й переповідання фабул до «розкодування» прихованих смислів і змістів художніх текстів, упритул наближаючись до методології міфологізму, але ж ані М. Зеров, ні Д. Чижевський, ні Д. Донцов, ані навіть Ю. Шерех у силу відомих причин в двадцятих-сорокових роках ХХ ст. нею користуватися не могли.

Рясне використання українськими діаспорними вченими метафор робило їхні наукові тексти зрозумілими широкому загалу, легкими для сприймання, власне, такими, що реалізували, крім суто наукової, ще й розвивальну й виховну функції. Залишалося тільки довести, що методичний монокуляр не є профанацією і справді заслуговує на увагу, тобто, крім певних недоліків (своєрідного «славословія», не завжди оправданої переваги «емоціо-» над «раціо-»), має чимало суттєвих переваг, які здатні вивести літературознавство на вищу орбіту обсервації.

Оскільки метод, образно кажучи, метафоричного монокуляру, найчастіше використовував у своїй науковій практиці Д. Донцов, то є потреба розглянути насамперед Леся Українку в його досить оригінальному трактуванні. Для цього діаспорного літературознавця «дочка Прометея» – не просто належно не зрозуміла й не визнана сучасниками поетка, а пророчиця, піфія, українська Кассандра початку ХХ ст.: *«Вона майже фізично відчувала цю „тяжку лапу” потвори, занесену над її нацією...»* [2, с. 9]. Іншими словами, Леся в моменти натхнення, нібито перебувала не у своєму часі. Подібно, на думку Д. Донцова, судилося пережити й рано погаслій художниці – Марії Башкирцевій. Обидві геніальні українки тяжіли до античних часів, Стародавньої Греції і Древнього Риму, і змушені були вчити національно рідних сучасників вловлювати вічні істини на рівні підтекстів своїх художніх творів. Але якщо М. Башкирцева майже постійно перебувала в Західній Європі і залишалась поза межами досягання грубо налаштованих і нав'язливих у висновках українських ура-патріотів, то Леся Українка сповна відчула всі «принади» відповідних повчань: *«Її любі земляки... дивувалися, чому замість рідних тем вона пише вона про Грецію, Рим, Вавилон, про перші часи християнства?»* [2, с. 9]. Як відомо, вперше спробував навести кладочку порозуміння між поеткою і «народом» М. Зеров, зауваживши, що *«вступивши в... „дебрі всесвітніх тем, куди земляки... за виїмком двох-трьох одважних, воліють не вступати”»* [3, с. 372], Лесі Українці мимоволі доводилося зумисно звертатися до всесвітньо адаптованих сюжетів, до апріорі не українських образів і типово не українського середовища. Метафорично висвітлюючи

ситуацію, цей літературознавець писав: «...Ось і розташовувались у її полі зору юдеї часів Вавилонського полону і перші християни, обложена Троя і всесвітній владар Рим... І ще дві зауваги, щоб покінчити з питанням про „екзотизм” Лесі Українки... Невже ми до такої міри відчужені од їх (греків і римлян – прим. О.С.) світогляду, мистецтва, суспільних інтересів та громадських традицій, щоб не побачити в них корінь нашого? По-друге, наскільки ми можемо бути впевнені, що Леся Українка справді відбивала психологію чужих народів і далеких епох?» [3, с. 389]. Питання риторичні, хоч водночас для української еліти й полемічні. Але М. Зеров ставить їх для утвердження власної виваженої думки, а не висловлювання сумнівів, причому для увиразнення досить вдало послуговується метафоричним монокуляром.

У літературознавчих працях Д. Донцова дискусійний стиль, на противагу М. Зерову, відсутній. Переважно маємо констатацію фактів, афористичні висновки, аксіому, без доведень і аргументацій. Метафоричний монокуляр автора праці «Поетка українського Рісоджементо» (1922) і збірника літературознавчих і мистецтвознавчих досліджень «Туга за героїчним» (1953) про Лесю Українку («Поетка-пророчиця»), Марію Башкирцеву («Звихнена слава»), Т. Шевченка («Ідеї Шевченка про Бога і націю») й Івана Франка («Душевна драма І. Франка і його сучасників» та «„Мойсей” Івана Франка») пропонує побачити те, щó незброєним оком далеко не завжди видно, точніше, не помітно взагалі, щó залишається поза увагою і пересічних реципієнтів, і дипломованих науковців, щó потребує особливого ракурсу обсервації для висвітлення й осмислення. Про Лесю Українку є навіть такий висновок: «Її філософія життя нагадувала філософію Данте, Гете, Стендаля...» [2, с. 18–19], – і далі: «Навіть сама техніка фрази виміряна свідомо на те, що тепер звуть сугестією. Кожний образ, кожна імперативна фраза... силоміць западають у пам'ять» [2, с. 26]. Д. Донцов небезпричинно наголошує, що Леся Українка ввела «ідею неминучої катастрофи... в наш націоналізм» [2, с. 21]. Але це аж ніяк не витворений поеткою занепадницький авторський міф, адже в Лесі йдеться про явище, тотожне біблійному Страшному

Суду, а це відчайдушна спроба розрубати гордіїв вузол української бездержавності, це ідея «великого визволення» [2, с. 22], остаточної свободи й справедливості. Правда Лесі Українки – жорстока, як і страшне остаточноє визнання правоти її античної пророчиці поневоленим ворогами Геленом у іншій віршованій драмі: «Радій, Кассандро, ти перемогла!» [7, с. 493].

Ю. Шерех про інструментарій метафоричного монокуляра в застосування до сказаного на рівні підтексту Д. Донцовим веде мову неодноразово, цитуючи найвдаліші місця, безпосередньо, аналізує наповнення фраз, визнаючи насамперед те, що літературознавчі студії науковця суттєво відрізняються стилістично від його сучасників й неабияк дратують багатьох діаспорних літературознавців, які, як і політологи чи ідеологи, постійно звинувачують Д. Донцова не тільки в «хаотизації загалу», а насамперед у тому, що, власне, якраз він у своїх дослідженнях завжди стає носієм «анархії думки, волі і почуття» [8, с. 770]. Ю. Шерех не тільки обстоює правомірність метафоричного монокуляра як різновиду інструментарію літературознавчого аналізу й визнає його за похвальний результат продуктивної спроби ліквідації «білих плям» [8, с. 104], а й сам його апробує. Для підтвердження надаються чимало цитат із літературознавчих праць Ю. Шевельова, але з причини приуроченості конференції саме Лесі Українці, обмежуємося в основному працею «Театр Лесі Українки чи Леся Українка в театрі?»

Ю. Шевельов детально аналізує постановку драматичної поеми Лесі Українки «Одержима», яку було сценічно зреалізовано в Літературно-мистецькому клубі, та «Йоганна, жінка Хусова», яка йшла в Львівському Оперному театрі, як і Лесина драма «На полі крові». Всі ці драматичні твори Лесі Українки були поставлені в Львові в роки війни, і в цих високоамплітудних художніх текстах гостро звучала тема зради, душевних мук і моральних шукань, особистісного вибору людини в екстремальній ситуації. Стаття Ю. Шереха «Театр Лесі Українки чи Леся Українка в театрі» появилася у 1943 році, отже, народжувалася на емоційному заряді свіжих вражень.

Мусимо зауважити, що йдеться не стільки про мистецтвознавчу статтю, скільки про типову рецензію, що

завжди передбачає науково-популярний стиль, а також уточнити, що це сукупна рецензія на театральну постановку трьох різних драм Лесі Українки різними львівськими режисерами й силами різних театральних труп. Доречно також наголосити, що сценічні інтерпретації творів Лесі Українки в окупованому німцями Львові в 1943 році засвідчували не лише про намагання галицьких театралів довести «вищій расі» окупантів (чи «визволителів від совітів», як це в Західній Україні вважалося) високу національну культуру галичан, а й реальну спробу висловити повагу до Лесі Українки. Факти свідчать, що на початку 1941 року в честь Лесі Українки було перейменовано одну з найкращих у середмісті вулицю – Скарбковську. Щоправда, німецькій владі така ініціатива львів'ян категорично не сподобалась і назву Lesia Ukrainka Gasse отримала нинішня вулиця Балабана, тому тільки починаючи від 1944-го року Скарбковська стала вулицею Лесі Українки.

У Львівському Оперному Театрі в 1943 році відбулося майже півсотні прем'єр. Із них 12 опер переважно композиторів світового значення: «Мадам Баттерфляй» Дж. Пуччіні, «Кармен» Ж. Бізе, «Аїда» Дж. Верді, «Викрадення з Сералю» В.-А. Моцарта, «Травіята» Дж. Верді, «Летючий голландець» Р. Вагнера), «Пер Гінт» Е. Гріга), «Дон Кіхот» Л. Мінкуса. Було запропоновано глядачам 20 різножанрових п'єс, у тому числі «Батурин» (за повістю Б. Лепкого), «Маруся Богуславка», «Ой, не ходи, Грицю...» і «Ніч під Івана Купала» М. Старицького, «Украдене щастя» І. Франка, «Земля» (за новелістикою В. Стефаника), «Камінний господар» Лесі Українки, «Мина Мазайло» М. Куліша. Актор В. Блавацький зіграв 16 ролей, Йосип Гірняк – 6.

Окупаційна влада дбала про львівську театральну діяльність. С. Максименко небезпідставно резюмує: «Міська управа... виділила 11/2 мільйона злотих (грошова одиниця – прим. С. М.) на розвиток театру» [5, с. 69], а газета «Краківські вісті» подала вражаючу статистику: «Всіх вистав у Львові за два роки було 612, крім того було 11 симфонічних концертів... Відвідало театр 471 881 платних глядачів (стільки продано квитків), але... нема сумніву, що насправді понад півмільйона глядачів» [1, с. 4]. А Григорій Лужицький у газетній статті зазначав, що на кінець 1943 р., тобто за два з половиною роки, театр поставив «750

вистав» [4, с. 4]. Стосовно рецензій на львівські постановки Лесиних віршованих драм, то Ю. Шевельов під псевдонімом Григорій Шевчук виявився найкомпетентнішим театрознавцем. За всіма ознаками його рецензія виявилася глибокою науковою статтею.

Ю. Шерех звертає увагу на важливі особливості театральної рецензії, зумисно іронізуючи, що журналіст-глядач має обов'язково відштовхуватись від театральної програмки ще й роздати «на кожного актора по епітету» [8, с. 247]. Цього він принципово не робить, зате пробує всі три постановки аналізувати паралельно, що притаманно хіба що для наукових праць. Автор не бере до уваги сценічні декорації, не називає поіменно художників-оформлювачів сцени, як і, з іншого боку, не розцінює відсутність декорацій як своєрідну театральну знахідку. Також Ю. Шевельов ніяк не відзивається про майстра костюмів і роль саме цього театрального реквізиту в розкритті характерів дійових осіб. А тим часом бодай драматичний текст Лесиної «Йоганни, жінки Хусової» вимагає насамперед уважного ставлення режисера і майстра театральних костюмів як до інтер'єру приміщень на сцені, так і до належно продуманого одягу дійових осіб як важливого засобу характеротворення.

Врешті, саме цей твір Лесі Українки, на противагу драматичному етюдю «На полі крові» й драматичній поемі «Одержима», має ознаки не стільки релігійного сюжету, скільки етичного вирішення проблеми домінування матеріальних цінностей над мораллю чи особистісний вибір відмови від обтяжуючих атрибутів уявного щастя. Римська матрона Марція нібито відмовляється гостювати в Хуси лише з тієї причини, що його законна дружина бездумно покинула дім, а сам Хуса, вельможний уповноважений Ірода Антипи, тетрарха галілейського, готовий одружитися з власною рабинею Сабіною, – не настільки порядна людина, якою себе штучно демонструє. Насправді дружина знатного римлянина Публія – живе уособлення власниці, ненаситної примножувачки матеріальних благ. Підступна й хитра, вона зуміла виманити в Хуси (Хузана) й віллу, і заставити його ж опосередковано через Йоганну подарувати Марції жіночі старовинні прикраси свекрухи – Мелхоли, хоч сама нібито своїм зовнішнім виглядом показує

зневагу до золота і коштовностей, адже появляється на сцені, як зазначено в ремарках, із гладенькою зачіскою на голові, яку увінчує лише тоненька діадема, у темній шовковій сукні. Глядач або читач має можливість переконатися, що саме з допомогою Марції (представниці родини цезаря) Хуса сподівається отримати вигідну посаду при римському дворі. Така звістка обурює матір Хуси, яка сприймає римлян за варварів, але її материнська реакція не зупиняє пристосуванця. Йоганна ж – одна з багатьох жінок, які супроводжували Ісуса Христа, який у драмі фігурує вже як страчений син теслі. Оскільки витрати на дорогу її харчі для багатотисячного натовпу Христових прихильників потребували великих коштів, Йоганна благородно віддала на цю справу власне придане, не залишивши собі навіть більш-менш добротного одягу, а страту Месії пережила дуже тяжко і повернулася до законного чоловіка лише тому, що Христос забороняв руйнувати сімейні стосунки. Роль, яку силоміць нав'язують уже зламаній непосильними життєвими випробуваннями Йоганні її законний чоловік Хуса, її рабиня-коханка Хуси – Сабіна, її Марція – незavidна її неймовірно тяжка для цієї жінки, бо гостро суперечить Христовим настановам і духовній суті самої Йоганни. Закономірно, що драматичний етюд завершується тим, що дає зрозуміти глядачам: вік цієї людини недовгий: *«Йоганна (сама. Падає на коліна і здимає руки) / Ой Господи! Чи довго сеї муки? / Учителю! Нащо мене покинув?.. / Коли ж те царство Боже? Де ж воно? / Чи доживе душа моя до нього?.. // Мовчазне, здавлене ридання без сліз потрясає все її тіло. Вона встає і, хитаючись, мов билина од вітру, виходить із світлиці»* [7, с. 695]. Аналізуючи постановку «Йоганни, жінки Хусової», Ю. Шерех визнає саме цю театральну постановку особливо невдалою, оскільки «і психологія, і побут у Лесі Українки не допомагають акторові, а затрудняють його працю» і на сцені акторці Вірі Левицькій не вдалося створити ні «образу х р и с т и я н к и перших років християнства, ні загального образу рабині обов'язку», а тільки образ «порядної» жінки в міщанському середовищі» [8, с. 255]. Тим часом у Лесиній драмі узагалі йшлося не про це. Отже, театр знівелював задум авторки повністю не тому, що не виявилось достатньо кваліфікованих акторів (та ж таки В. Левицька прекрасно зіграла у 1936 р. роль

Марії Магдалини (драма Григорія Лужницького «Голгота», в 1942 – донну Анну у «Каміннім Господарі» Лесі Українки та роль королеви Гертруди в першій українській постановці трагедії «Гамлет» (режисер Йосип Гірняк)), а виїмково з тієї причини, що сам жоден тогочасний театр не міг узгодити на підмостках «високе» із «земним». За висновком Ю. Шереха, львівські театральні колективи не спромоглися «поєднати те і те., сполучити їх., матеріалізуючи (бо театр не може не матеріалізувати літературний твір із самої своєї природи!), не відсунути або навіть не знищити ідеальних первнів драматичного твору» [8, с. 255].

Також мусимо зауважити, що драматургія Лесі Українки взагалі потребувала (і потребує досі!) абсолютно іншого підходу, ніж його пропонують численні театри, які бралися раніше й досі беруться за інсценізацію написаних віршами драматичних поем. Лесині драми набагато краще надаються для індивідуального (причому обов'язково неодноразового!) прочитання високо ерудованими реципієнтами, ніж для їх перегляду зі сцени пересічними глядачами. Причина такого явища, як справедливо вважає Ю. Шерех, не тільки в тому, чи «театру Лесі Українки» «нема і невідомо, чи може він бути», є тільки «Леся Українка в театрі» [8, с. 258], а й у тому, що навіть найкращі актори найдосконалішим перевтіленням на сцені витісняють не стільки окремо взятого Лесиного персонажа як такого, скільки саму Лесю Українку, її авторський спосіб художнього втілення теми і проблеми. Всі образи дійових осіб Лесі Українки містять у собі «неможливість вибору одного з кількох тлумачень», бо кожен з них «подається в кількох планах зразу... У Лесі Українки всі плани твору якимось химерно співіснують. Її образ завжди абстрактніший, загальніший» [8, с. 253], як об'єктивно наголошує Ю. Шевельов. Переходячи до аналізу зіграних ролей на львівських підмостках, рецензент не творить ілюзій, що взагалі можливо ідеально передати змістовно-сміслові нюанси драматичних творів Лесі Українки на сцені. Чому? Режисер бачить драматичний твір у власному деміургічному вирішенні, актор обирає окремий ракурс трактування психотипу дійової особи, а не всебічне висвітлення героя, що притаманне літературному тексту значно об'ємнішою і рельєфнішою мірою,

а отже, кожна постановка й роль актора вносить у розуміння Лесиного героя інший колорит.

Наприклад, Ю. Шерех наголошує на добротній грі Володимира Блавацького, який починаючи з 1945 очолював Ансамбль Українських Акторів, а у 1949 році – й так званий Український театр, сформований ним із колишнього Ансамблю Українських Акторів, з яким у еміграції переїхав з Німеччини до США й осів у Філадельфії. На матеріалі драматичної поеми «На полі крові», поставленій у Львові в 1943 році, Ю. Шерех концентрує свою увагу насамперед на жестах актора, феноменальній «діалектиці» його пальців («... Це багатство гри рук і пальців., що стискаються й розгинаються за ходом, ні, не за ходом, а за летом до межі напруженої думки – цього образу не забути» [8, с. 250]). Але водночас рецензент ловить себе на думці, що, виявляється, на сцені Юда зовсім не Лесин і навіть аж настільки унікальне сценічне виконання ролі «заглушило» художній твір, адже й театр, і актор запропонували глядачам їм доступні засоби, а в Лесиному тексті існували засоби інші, зведені на підмостках до нуля: «...Захопитися теперішнім Юдою означає не подати яскраво минулого і тим звести нанівець увесь конфлікт; а захопитися давнім Юдою означає збіднити сам образ, бо ж образ живе кожної хвилини цією хвилиною» [8, с. 256]. Більше того, через образ Юди читач або глядач повинен ще й обов'язково відчути образ Христа, й зовсім не в тому розумінні, як пародіює чи відтворює у власній мові Месію біблійний зрадник, іронізуючи, що риbam Ісус радив уподібнитися птицям небесним: «Жий, рибонько! Нащо тобі вода? / Глянь на пташки небесні у повітрі! / Чи ж їм не добре там?» [7, с. 671]. Ю. Шерех справедливо констатує, що на сцені актор на публіку грати міг тільки Юду, а тому слова прочанина: «Ти лепсько вмієш вдавати тую мову», – «повисають у повітрі» [8, с. 256]. Інша річ, що Юда різних моментів життя персонажа (навернений Христом, прийнятий до апостольського кола як скарбник, Юда, завбачливо попереджений Месією про свій можливий переступ, врешті, Юда-зрадник і користолюбець) сприймається як цілісність, єдине перехрестя кількох площин, а під час перегляду в акторському виконання образ відступника родом із Іскаріоту подається як тяглість зради і її наслідків, між ключовими

моментами яких відчуваються нічим не заповнені зіяння. Отже, в драмі ідей, яку задає художній текст Лесі Українки, навіть позалаштунковий Христос, а не тільки сценічно відтворений Юда, постають рельєфніше, опукліше, а в драмі характерів, яку тільки й можуть запропонувати театральні підмости у найвдалішій постановці, розглядається особистісний конфлікт у несподіваній сув'язі демонстрації глибокої психології персонажа. Іншими словами, вдала сценічна постановка може спричинитися до певного ефекту, але йому далеко до амплітуди вражень, які здатні отримати читачі Лесиного твору.

Розкриваючи тонкощі сценічної гри акторки Єлизавети Шашаровської в ролі Міріам, Ю. Шевельов наголошує, що «Шашаровська «грає тему виключності кохання» і на сцені бачимо «пристрасть, і тільки пристрасть» [8, с. 248]. Іпостась цієї актриси в «Одержимій» саможертвна, самогубна, вертерівська, але ж у драматичній поемі Лесі Українки йдеться не про любовний шал екзальтованої жінки: «Що взагалі грати в п'єсах Лесі Українки: боротьбу почуттів чи боротьбу думок? Змагання ідей чи змагання емоцій?.. Коли про поезію сказано, що *вона повинна бути трошки дурнувата*, то далеко більше це стосується театру,.. Хіба що Шекспір умів сполучити філософську мудрість з оцією театральною „дурноватістю“. Цього іспиту на „дурнуватість“ п'єси Лесі Українки явно не можуть скласти» [8, с. 249]. До того ж, актор сучасного театру не повинен грати на користь власної ролі. Гра в «супрязі» з іншими акторами (ансамбль) набагато вагоміша. Якщо Є. Шашаровська демонструвала емоційну земну жінку з властивим їй нерозумінням жертви надлюдини во ім'я обмежених, примітивних і далеко не чесних навіть із самими собою людей, то актор М. Дендяк грав Месію як особистість вищого складу розуму й сили, проте обоє в усій повноті так і не відтворили задуму Лесі Українки: «Тим часом *Леся Українка, мабуть, починається там, де говорить пристрасть мислі*. Чи може наш театр відтворити це?.. Чи відповідає це природі театру взагалі?» [8, с. 250]. Метафоричний монокуляр висновків Ю. Шереха дає всі підстави схилитися до його ж прикінцевого у цій статті умовиводу: «...*Те, що ми бачимо на сцені, є Леся Українка в театрі*. Театр с в о ї м и з а с о б а м и, традиційними,

притаманними йому, виставляє «тривожні», мовляв Зеров, твори геніальної поетки. Але це ще не той театр, який би поетка собі скорила, поставила собі на службу» [8, с. 258]. Як бачимо, яскраві метафоричні висновки Ю. Шереха представляють собою щось набагато вагомніше від типового аналізу пересічним рецензентом театрального дійства, власне, раціонального підходу до театрального мистецтва і літературної драматургії. Метафоричний монокуляр, на нашу думку, виявляється своєрідним телескопом, у якому постає Космос Справжнього Мистецтва.

Література

1. Два роки праці Українського театру у Львові // *Краківські вісті*. – 1943. – 3 липня. – Ч. 141(879). – С. 4.
2. Донцов Д. *Туга за героїчним: Постаті та ідеї літературної України*. – Лондон, 1953. – 158 с.
3. Зеров М. *Українське письменство ХІХ ст. Від Куліша до Винниченка: Лекції, нариси, статті*. – Дрогобич: Видавнича фірма «Відродження», 2007. – 568 с. – (Содіо: навчальна класика).
4. Лужницький Гр. 750 вистав Українського Театру у Львові // *Краківські вісті*. – 1944. – 1 січня. – Ч. 1 (1034). – С. 4.
5. Максименко С. *Український театр у Львові у період німецької окупації: 1941–1944 рр.* // *Театральне мистецтво: Наукові записки*. – Серія: Мистецтвознавство, 2008. – С. 67–84.
6. Потебня А. *Из записок по теории словесности* // Потебня В. *Теоретическая поэтика*. – Москва: Высшая школа, 1990. – С. 300–311.
7. Українка Л. *Усі твори в одному томі / Упорядники В. Т. Бусел, Г. В. Латник, М. І. Литвинець; передмова «Славетна дочка Прометей» М. І. Литвинця*. – Київ; Ірпінь: ВТФ «Перун», 2018. – 1376 с. (Поет. полицка «Перуна»).
8. Шевельов Ю. *Вибрані праці: У 2 кн. Кн. II. Літературознавство / Упоряд. І. Дзюба; передмова «Юрій Шерех – літературознавець і культуролог І. Дзюби*. Київ: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. – 1151 с.