

Українська мова і література в школах України

Щомісячний науково-методичний та літературно-мистецький журнал

№ 2 (131) ЛЮТИЙ 2014

Видається з 1999 року. До січня 2012 р. журнал виходив під назвою «Українська мова і література в середніх школах, гімназіях, ліцеях та колегіумах». До січня 2014 р. журнал виходив під назвою «Українська мова і література в сучасній школі»

Свідоцтво про державну реєстрацію: серія КВ № 20009 – 9809 Р від 25. 06. 2013 р.

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ДІВП ВИДАВНИЦТВО «ПЕДАГОГІЧНА ПРЕСА»
Головний редактор – Станіслав Караман,
доктор педагогічних наук, професор

РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ:

Олександр Авраменко,
старший науковий співробітник

Зінаїда Бакум, доктор педагогічних наук, професор

Микола Барахтян, кандидат педагогічних наук

Алла Богуш, академік НАН України

Олена Бондарєва, доктор філологічних наук, професор

Анатолій Висоцький, кандидат філологічних наук

Валентина Векшина, учитель-методист

Ніна Голуб, доктор педагогічних наук, професор

Катерина Городенська, доктор філологічних наук, професор

Олена Горошкіна, доктор педагогічних наук, професор

Анатолій Гуляк, доктор філологічних наук, професор

Наталія Дика, кандидат педагогічних наук, доцент

Тамара Донченко, доктор педагогічних наук, доцент

Лідія Кавун, доктор філологічних наук, професор

Ольга Копусь, кандидат філологічних наук, доцент

Галина Корицька, кандидат філологічних наук

Лідія Корякіна, учитель методист

Олена Кулик, кандидат педагогічних наук, доцент

Галина Мазепа, доктор філологічних наук, професор

Любов Мацько, академік НАН України

Людмила Овсієнко, кандидат педагогічних наук, доцент

Віктор Огнєв'юк, академік НАН України

Сергій Омельчук, кандидат педагогічних наук, доцент

Марія Пентилюк, доктор педагогічних наук, професор

Ірина Приліпко, кандидат філологічних наук,
доцент

Володимир Різун, доктор філологічних наук, професор

Олександра Савченко, академік НАН України

Василь Сергієнко, соціолог, поет

Григорій Семенюк, доктор філологічних наук, професор

Тетяна Симоненко, доктор педагогічних наук, професор

Ольга Слоньовська, кандидат педагогічних наук

Лариса Соловець, кандидат педагогічних наук

Олександр Стишов, доктор філологічних наук, професор

Катерина Таранік-Ткачук, кандидат педагогічних наук

Іван Хом'як, доктор педагогічних наук, професор

Зоя Шевченко, кандидат педагогічних наук

Галина Шелехова, кандидат педагогічних наук

Неоніла Шинкарук, заслужений працівник освіти України

ІНТЕГРОВАНІ РОЗВІДКИ**ІНТЕГРОВАНА МІСТЕРІЯ СЛОВЕСНИКА****Олена БОНДАРЕВА**

Леся Українка – міфологічний концепт і актуальний дискус української драматургії кінця ХХ – початку ХХІ століття

Ярослав ПОЛІЩУК

Осмислення трагічного у драматургії Лесі Українки



**Наталія СПОРИШ,
Анастасія ТАРАНІК**

Каліграми як пошук нової поетичної форми

38

ІНТЕГРОВАНА МІСТЕРІЯ СЛОВЕСНИКА

**Марія МАРТИНОВА,
Олена КУЧЕРЕНКО**

«Місто» В. Підмогильного – книга життя, шляхи долі і життєва іронія міста
Урок-досьє для пізнання істини

40

Катерина СКОРИК, Марія ЦУРКАН

Творчість Тараса Шевченка.

До 200-річчя від дня народження
Великого Кобзаря.

Інтегрований урок – українська література
і математика, 6 клас



53

ІНТЕГРОВАНЕ ЧИТАННЯ

Олена ГОЛИК

Людська душа, розкрита тонко майстром
До 150-річчя від дня народження Бориса Грінченка. Урок позакласного читання, 6 клас

59

**І. ЗОЗЮК,
Г. БЛОТІЛ,
О. КАБАНЕЦЬ**

«Слово єднає різні людські береги»
Мистецьке ревю

62

ІНТЕГРОВАНЕ ЧИТАННЯ

Василь СЕРГІЄНКО

Слово про слово

71

На 1 с. обкладинки: портрет Лесі Українки, експонат Колодяжненського літературно-меморіального музею Лесі Українки – філіалу Волинського краєзнавчого музею

23

ІНТЕГРОВАНЕ ЧИТАННЯ

Олена СЕМЕНОГ

Цінності учительської праці
в рефлексіях Івана Павла II

33

ЛЕСЯ УКРАЇНКА - МІФОЛОГІЧНИЙ КОНЦЕПТ І АКТУАЛЬНИЙ ДИСКУРС УКРАЇНСЬКОЇ ДРАМАТИРГІЇ КІНЦЯ ХХ - початку ХХІ століття

Олена БОНДАРЕВА, директор Гуманітарного інституту Київського університету імені Бориса Грінченка,
доктор філологічних наук, професор

Драматургічні популки наших сучасників на теренах біографічних сюжетів про Лесю Українку можуть бути цікавим матеріалом для позакласного читання у старших класах. Сучасний український дослідник драматургії С. Хороб у своїх монографічних студійних присвяченіх драматургічному процесу межі XIX – XX ст., вводить творчість Лесі Українки у контекст європейської модерної драми і переконливо засвідчує, що повнота цього контексту неможлива без її драматичних поем. Це дає змогу справедливо говорити про світовий рівень її драматургії, про те, що її модерна драма набула вищості над етнографічно-побутовими та національно-романтичними тенденціями і саме тому сягнула великих філософських узагальнень (на прикладі цієї драматургії вченій розмежовує категорії «конфлікт характерів» / «конфлікт світоглядів»). По суті, С. Хороб переосмислює міф «tragédie Lesi» – фізично хворої жінки (офіційний міф акцентує саме на її пожиттєвій фізичній хворобі), яка через творчість морально долає власний хворобливий стан. У сучасному літературознавстві вже йшлося про інерцію сприйняття Лесі Українки у подібному заміфологізованому вигляді: «Саме такої інерції зазнала у нас рецепція Лесі Українки, одного з найцікавіших і найскладніших українських поетів... Пересічний читач якщо й сприймає образ Лесі Українки, то переважно у проекції її Мавки, а не Кассандри, частіше ж, власне, не в літературній творчості, а в біографічній тотожності, мученицькому образі пожиттєвого борця, тобто популярному белетристичному міфові Лесі Українки». (До речі, інерція ототожнення образу Лесі з образом Мавки теж виразно проявилася в драматургії 70-х років: так, у вже згадуваний п'єсі «Леся Українка» Я.Мамонтова паралель Леся – Мавка є ключовою) [15, 6]. Але не лише пересічним читачем ця емблематична постаття національної культури сприймалася у міфологічно спрощеному ракурсі. Олесь Гончар, наприклад, до сторіччя поетеси зауважував: «А понад усе, ніби наперекір фізично кволому тілу, ніби виклик судьбі, таке дуже здоров'я духовне, що кипить у її поезіях, сила мужності, що дозволила тому ж Франкові одразу виділити молоду поетесу над натовпом літературних плаксів, назвавши її хвору дівчину "трохи не одиноким мужчиною на всю новочасну соборну Україну"» (О. Гончар). З іншого боку, О. Гриценко намагається аналітично пояснити, через що нечисленних «геройнь» нашої культурної міфології, явлених у красному письменстві, заражували до

категорії «м'ягкежних інтелігентів», і доходить узагальнень іншого змісту: на його думку, саме в українських умовах «у самого типі гербя-літератора є чимало рис стереотипно-жіночого геройзму», оскільки «політичну, суспільно-майнову чи й фізичну слабкість, ба навіть маргінальність такий герой (героїня) компенсує силою духу та мистецьким генієм; ідучи до мети попри всі, здавалося б, неподолані перешкоди (*dum spiro, spero*), протиставляючи себе й свою святу ідею переважаючим силам грубого, «бездуховного», профанно-меркантильного (так і проситься – «чоловічого») світу» [6, 53].

Із середини ХХ ст. стало ознакою філологічного етикуту в будь-який великий чи локальний розвідці щодо творчості Лесі Українки наголошувати на фізичній хворобі як на найвищому щаблі трагедії авторки. Не лише у літературознавстві і літературній критиці постатъ Лесі майже ніколи не була образом передусім геніальної поетеси, видатного драматурга європейського рівня, поза її фізичними стражданнями, або ж просто психологічно неординарної літературної геройні: перше, що асоціювалося з її ім'ям на емблематичному рівні, – це була її хворобливість. Навіть Леся як літературний образ, як персонаж не позбулася залежності від своєї горезвісної хвороби. С. Хороб, по суті, розвиває кульурологічний «антиміф Лесі», оскільки у своєму дослідженні «Слово – образ – форма» наголошує: «Трагедія нашої геніальної поетеси не лише в тому, що вона часто писала знесилена фізично, перемагаючи підступну хворобу. Трагедія її в тому, що вона як самобутній художник слова, феноменальний митець, якому немає рівня у світовій драматургії, через брак перекладів не могла дійти до європейського читача та глядача вчасно, як не могла «доступатися» і до українського читача чи глядача головним чином через непідготовленість їх до сприйняття естетики театру Лесі Українки» [22, 27 – 28]. У драматургії останніх десятиліть біографічна «хвороба» Лесі стає неодмінним локусом, у якому покликана бути загратованою людська і поетична свідомість протагоністки. З іншого боку, драматурги останньої третини ХХ ст. переосмислюють концепт «хвороба» у контексті, наближеному до модерністської рецепції та неухильної естетизації цього образу. (Наприклад, С. Павличко розглядає хворобливість Лесі Українки як одну з імпульсивних передумов естетизації божевільля, реалізованої в її «Блакитній троянді», і звертає увагу на дослідження хвороби як літературно-худож-

нього образу, здійснене С. Зонтаг у праці «*Illness as metaphor*» (N.-Y., 1979), і на те, що у ХХ ст. численні метафори асоційовані раніше винятково з туберкульозом як символом граничної духовності, витонченості, чуттєвості і навіть певною мірою еротизму, розділились між туберкульозом, божевіллям і раком, причому саме божевілля стало «носієм секулярного міфу про вихід за межі власного ества» (С. Зонтаг), а за С. Павличко – і ключовою метафорою літератури ХХ ст.)

Ю. Щербак у п'єсі «Сподіватись» відтворює образ Лесі Українки, з одного боку, у документально-біографічний тотожності, з іншого боку – у символіко-алегоричній проекції співочої Мавки, що, за Я. Поліщуком, однаковою мірою відповідає цілісному канонові популярного белетристичного міфа Лесі Українки, а згідно з логікою О. Грищенка, навпаки, стоять найближче до уподобаної самою письменницею міфологічної моделі «справжньої» жінки-митця. (Очевидну подібність міфологізованих постатей самотнього «пionera з сокирою тяжкою» Куліша та «одинокого мужчини в українському письменстві» – Лесі Українки (з її «словом – єдиною зброєю») – О. Грищенко називає власне чоловічою міфотворчістю, напомістить доводить, що «сама поетка в «Лісовій пісні» створила іншу експlicitно міфологічну й водночас суттєво жіночу «бінарну опозицію» – її геть непрактична, але духовно багата Мавка противстановлена Килині – традиційному чоловічому ідеалові «домашньої» жінки – вправної господині, до всякої роботи беручкої, а головне – доброї куховарки...») [6, 243 – 244].

Драматургічна творчість Ю. Щербака досі адекватно не проаналізована, а його драматургічні нововведення, на жаль, належним чином не осмислені, хоча не буде перебільшенням зазначити, що «нова хвиля» в українській біографічній драматургії експериментує з чималою кількістю прийомів і текстових стратегій, наявних уже в новаторських для свого часу п'єсах Ю. Щербака, ще надто далі від постмодерністських та необарокових впливів. Логічно зіставити його п'єсу «Сподіватись» з іншими творами синхронного і діахронічного поля, у яких намічено зруйнування офіційного канону «біографічної» драми постмодерністськими та необароковими стратегіями драматургічного «біографізму». Для синхронного порівняння пасує п'єса «Завистник» (1979) російського драматурга М. Арбатової (знаної більше як прозаїк та есеїст, хоча п'єси її з успіхом побачили сцену і видавалися чималими науковими видавництвами), для діахронії – драматична імпровізація Н. Нежданої «І все-таки я тебе зраджу...» (90-ті рр.).

Драму «Сподіватись» (1976) Ю. Щербак присвятив життю і творчості Лесі Українки і фактично приурочив до 105-річчя від дня народження геніальній українській поетесі, працюючи при цьому в параметрах популярного у радянській драматургії кліше «біографічної» («ювілейної») п'єси. Драматичний твір

«Завистник» М. Арбатова приурочила до днів пам'яті Ю. Олеші; як свідчить дата її створення, текст теж писався саме як «ювілейний», тобто на честь 80-річчя від дня народження Маестро російської метафорики Ю. Олеші. І Ю. Щербак, і М. Арбатова назви своїх п'єс запозичують із першоджерел, що належать прототипам головних драматургічних персонажів. У М. Арбатової це не тільки довільна інтерпретація назви відомого твору Ю. Олеші («Зависть»), а й уламкова цитата з концептуального поля прототексту (у тексті Ю. Олеші І. Бабічев разом з іменем Миколи Кавалерова формулює Слідчому цей вербалізований концепт як «почуття, носієм якого він є»); Ю. Щербак же цитує без змін та інтерпретацій ключове слово з поетичного рядка Лесі Українки «без надії таки сподіватись» (хрестоматійна поезія «Contra spem spero!»).

Згадаймо, що саме середину 70-80-х рр. ХХ ст. можна вважати вістрям документалізму в різних національних традиціях тодішнього СРСР. Ані російській, ані українській драматургії тих років не судилося обминути масивний потік документальних джерел, що вкорінювалися в саму тканину п'єс і суттєво змінювали при цьому і тип драматургічного персонажа, і відповідно – принцип драматургічної оповіді, що, безумовно, відбилося й на жанровій специфіці тодішньої драматургії. Так «ювілейна» або «біографічна» п'єса, давно відома у східнослов'янських національних традиціях, несподівано для всіх опинилася в епіцентрі різнопланових жанрових експериментів завдяки інтенціям драматургів, пов'язаним, по-перше, з обґрунтуванням нових принципів документальної драматургії, по-друге, з активізацією озвученого «чужого слова» у різних його інтертекстуальних вимірах, і по-третє, з намаганнями психологічно ускладнити або ж навпаки депсихологізувати і представити у новому драматургічному амплуа ключового героя, вільнисти його від стереотипів винятково біографічної шаблонності або ж однолінійної офіційно-міфологічної проекції заштампованої біографії. Ці процеси, важливі для жанрового моделювання в подальшій і українській, і російській драматургії, сьогодні не отримали належних літературознавчих інтерпретацій. Утім, мистецтво в будь-якій конкретній іпостасі «залежить від свого часу не тільки змістом висвітленої в ньому дійсності, а й віднайденими в процесі втілення цього змісту специфічними для кожної епохи формами» [3, 179], тож спробуємо насамперед з'ясувати, яким саме чином на жанрову специфіку біографічної п'єси вплинуло вторгнення в її текстову фактуру активного документального (пізніше – інтертекстуального) матеріалу і оформлення принципово нових амплуа біографічних героїв драматургічних творів. Т. Потніцева підкреслює, що документ у біографії «більше ніж доказ», він керує уявою письменника [6, 300], але ретроспективний ракурс його активізації інколи мікшує кордони між біографічною правдою та біографічним вимислом.

Почнемо з індивідуального авторського варіювання документального принципу драматургами діаметрально різних (не стільки за віком, скільки за стилюзовими уподобаннями міметичного і неміметичного спрямувань) письменницьких поколінь – традиціоналістами і новаторами (активізація документалізму в літературах тодішнього Союзу припадає саме на 70-ті рр. ХХ ст.); власне тоді багато хто з літераторів прагне оновити характерну для соцреалізму та екстрапольовану на теорію безконфліктності концепцію героя, що руйнується на очах; з цією метою вони шукають драматизму ситуацій і характерів у «річці на ім'я факт». Випереджаючи літературні попушки 70-х, Я. Явчуновський наголошував, що драматургія не є винятком у своїх документальних «симпатіях», що вона лише бере участь у загальному русі літератури «від мистецтва до документалізму» (Я. Явчуновский), а у 1980 р. А. Гулига констатував, що «документальні драми заполонили театральні конці» [7, 220]. Пропонуємо ілюструвати маркери майже сформованого у 70-ті роки біографічного драматургічного канону можна на прикладі п'єси Якова Майстренка «Леся Українка» [12]: припасування персонажної спрямованості п'єси до тієї чи іншої ювілейної дати, що само по собі передбачає «уславлення» протагоніста (у випадку з цією п'єсою Я. Майстренка йдеться про 100-річний ювілей від дня народження Лесі Українки); ряснє використання художніх прототекстів як суттєво ілюстративного матеріалу до драматургічної біографії їхнього автора; потенційно конфліктну драматургічну архітектоніку підміняє ілюстративна хронікально-епізодична фактура, конститутивний для драматургії поділ тексту на яви, дії та акти усунено, натомість уже в жанровому маркуванні зазначено кількість «епізодів», розташованих за кумулятивним принципом «нанизування»; впадає в око лінійність, хронологічна послідовність драматургічної колії; у дусі соцреалістичного постулату «безконфліктності» драматург прагне відтворити відсутнє у прототипа «цілісність», несуперечливість, «неколізійність» драматургічного характеру протагоністки, і це спрацьовує на його суттєве спрощення, практично на примітивізацію; відтак більшість драматичних моментів родинного та особистого життя головної героїні підпадає ідеалізації та схематизації (наприклад, гранично естетизовані та апологізовані родинні стосунки у сім'ї Косачів, так само як і шлюб Лесі та Клемента Квітки); надто велика кількість персоніфікованих дійових осіб (у п'єсі Я. Майстренка їх понад двадцять) значно ускладнює розуміння основної колії та створює закономірний рецептивний бар'єр: навіть читачеві важко зорієнтуватися, хто є ким для протагоністки, годі вже говорити про глядача; за обов'язковий елемент канону править перенесення конфлікту з психологічної або внутрішньої у зовнішню, зазвичай, соціально-політичну площину – революційний пафос та беззастережна публіцистичність окремих епізодів надто загострені, і розчарована

ний читач/глядач знову натрапляє на центральний персонаж, біографічно стереотипізований, «заяложений», стандартизований, індивідуально невиразний. До того ж у драматургічних біографічних текстах 70-х рр. відчутним є жанромодулятивне протиріччя між власне авторськими інтенціями (показати засобами драматургії непересічну історико-літературну постать, заговорити «її голосом», за допомогою документальних джерел спробувати подивитися на світ очима протагоніста) і каноничною хронікально-документальною формою, обраною для втілення цих задумів («Леся Українка» Л. Забашти, 1973; «Зустріч з Мавкою» А. Турчинської, 1978). Основа цієї суперечності має досить глибоке підґрунтя у теорії двох універсальних типів сюжетних схем – циклічного та кумулятивного [19, 276 – 297]. Перший тип, як доведено авторами «Георетичної поетики», ілюструє «міф творіння» і репрезентований центральною постатью «культурного героя», тобто в ідеалі – це саме той літературний тип, якого силкувалися досягти драматурги, застосовуючи діаметрально протилежну сюжетну стратегію – кумулятивну. При цьому майже не бралося до уваги, що кумулятивна сюжетна схема лише травестує міф творіння, а «нанизування» епізодів є ілюстрацією стану тимчасового, непевного і спричиняє «катастрофу розпаду», а також що цей різновид сюжетної схеми може бути представлений лише таким типом героя, як трикстер (за Є. Мелетинським – «демонічно-космічний дублер»), а у подобізні трикстера, навіть при найменшій прихильності до соцреалістичного канону, за часів його панування не може бути репрезентована видатна постать національної культури, особливо коли урочисто святкується її ювілей. Відповідно, перед драматургами нових мистецьких уподобань постало завдання насамперед усунути це протиріччя, яке гальмувало розвиток і перспективні трансформації жанрового модусу біографічної п'єси.

Ю. Щербак, будучи, попри всі новації у його творах, частково зорієнтованим на літературну традицію соціалістичного реалізму, у прагненні селекціонувати її конструктивні знахідки та пошуках шляхів її «удосконалення», з одного боку, переростає її вузькі рамки й експериментує за межами її канону, розчищаючи поле активних шукань для своїх послідовників – драматургів «нової хвилі» (наприклад, образ його головної героїні у драмі «Сподіватись» має три незалежні істоти, Леся Українка одночасно постає і як поет, і як лірична героїня, і як Мавка, вертепні сцени реанімують художній прийом «вистави у виставі» та апелюють до оновлення етнодраматургічної традиції), а з другого боку неминуче залишається у фарватері «магістрального» річища тодішньої драматургії, що випливає передусім із його підходів до опанування «чужого слова» в п'єсі «Сподіватись» (до речі, Н. Мірошниченко помилково приписує українським біографічним п'єсам 80-х «елементи постмодернізму»,

проявлені, на її думку, використанням цитат і колажних принципів [13, 165], – у цьому випадку дослідниця приймає зрілий драматургічний документалізм за постмодерну інтертекстуальність; порівняймо з офіційною (далеко не постмодерністською) позицією тогочасного літературознавства: «документально-біографічна драма являє собою монтаж реплікованих документів» [Л. Борисова]. Ця драма рясніє цитатами із творів Лесі Українки, епістолярія її близького оточення, а також численними документами епохи – імператорськими наказами, тайними повідомленнями жандармського управління, розпорядженнями департаменту поліції тощо, тож її жанр визначається драматургом як «п'еса про Лесю Українку в монологах, документах та віршах», а основному тексту передує авторське слово: «Неважко помітити, що п'есу витримано в умовно-метафоричному дусі, хоча й на основі жорсткої документальності. Принцип цей покладено як у побудову п'еси та відбір матеріалу для неї, так і в спосіб трактування герой». При такому підході не залишається місця для натуралістичної ілюзорності п'ес побутових. Актори, висловлюючи погляди історично реальних осіб, зовсім не повинні переконувати глядача в тому, що перед ним – «справжні» Леся Українка, Іван Франко чи Ольга Кобилянська (тобто більш-менш вдало загримовані під великих людей актори) [23, 81]. Але насправді реального рівня умовної метафоричності драматургові вдалося досягти далеко не в усіх епізодах, не кажучи про п'есу загалом.

Свого часу дослідники радянського історичного роману виділили два ключові прийоми використання документа як засобу художньої типізації: перший прийом лишав власне документ за межами твору, а видобутий із нього факт при цьому ставав елементом композиції і перевтілювався у розгорнуті картини життя відтворюваної доби; у другому випадку документ у чистому вигляді або з незначним домислованням уводився до твору, перебираючи на себе функцію композиційного елемента [1, 71]. Немає сумніву, що Ю. Щербак віддавав перевагу композиційному навантараженню справжніх документів, якщо, скажімо, як документальні цитати сприймати й безпосередні фрагменти поезій Лесі Українки. Отже, всупереч свідомій і задекларованій інтенції на модерністський колаж із вимислу і документальних джерел, Ю. Щербак створює радіше сценарій, аніж драму: в окремих епізодах домінує враження, що авторський текст вийнято з ремарки і репліковано серед персонажів, а в персонажному ряді є такі дійові особи, котрі взагалі перебувають поза ситуацією гри і лише озвучують цитати (наприклад, Батько і Мати). Серед неминучих ускладнень, що виникають перед драматургом-документалістом, Б. Бугров називав найперше добір та узагальнення реальних фактів, які не дозволяють «перетворити драму на документальні засадах на сухий протокол подій, на історичну довідку, написану за системою «живих картин» [Б. Бугров]. Це

ускладнення в окремих епізодах Ю. Щербак так і не зміг подолати.

Як бачимо, драматург у цьому випадку виходить з дещо одноманітного сприйняття документа як дієвого індикатора вірогідності відображеніх у п'есі подій – принципу, багатократно обґрунтованого літературознавством 70-х. Так, Л. Аріштейн стверджував, що одним із найсуттєвіших чинників достовірності, яка відповідає новим суспільним критеріям, «стає документалізація художнього твору – точніше, документалізація його „зовнішнього“ плану» [2, 50]. Я. Явчуновський акцентував переваги «нової стилістики» драматургії, базованої на прямому цитуванні документів [24, 228]. А. Баканов звертав увагу на те, що аналізований період завдяки новим підходам до історичного матеріалу позначений суттєвими жанровими зрушеннями: «У жанрах, що мали колись суворі змістові й композиційні параметри, колишні нормативні кордони стають усе більш розмитими. За норму править змішання, взаємопроникнення різних жанрових ознак» [4, 21]. На жаль, із поля зору драматургічного експерименту Ю. Щербака випадає та обставина, що будь-який документ уже на емпіричному рівні «обтяжується» інтерпретацією, на чому акцентував А. Гулига: «Не тільки очевидці, а й самі учасники подій дають їм подеколи різне тлумачення. Джерело, як правило, містить і оцінку подій» [7, 13], і тільки послідовне зняття багатьох напашувань інтерпретацій, що стали традицією, наближає документ до вірогідності.

Щоправда, Ю. Щербаку таки вдається частково деміфологізувати образ Лесі Українки саме за рахунок нових образних ресурсів його розробки в межах традиційного біографічного сюжету (згадаймо, що у 30-ті рр. ХХ ст. саме так деміфологізує образ Мольєра М. Булгаков у драмі «Кабала святош» – один із найкращих «біографічних» п'ес того періоду) [25, 101 – 104]. Навзагал 70-ті роки позначені прискіпливою увагою до жанру біографічної п'еси, причому не тільки «ювілейної»: «якщо історична хроніка тяжіла раніше переважно до героїчної драми чи трагедії, то відтепер можна й у п'еси-біографії відшукати нахил і до гострої, подеколи сатиричної акцентації, і до драми психологічного гатунку, і до жанру п'еси-проблеми» [8, 51]. На тлі основних досягнень біографічної драматургії 70-х літературознавцями усвідомлювався і той факт, що «особистий документ» віднайшов шляхи у «психологічну п'есу-біографію» [24, 228].

Як бачимо, Ю. Щербак ще вдовольняється напрацьованими жанровими канонами, намагаючись підсилити їх за рахунок документалізму і створити своєрідний «театралізований документальний портрет» героїні. Поступово біографічна драма розширює своє інтертекстуальне поле за рахунок спочатку документальних масивів і «сценарних» цитат із першоджерел, які у новостворених драматургічних текстах

виступають майже у тій самій семантичній функції, що й у прототекстах, а згодом, із кінця 80-х, – за рахунок нових акцентів рецитування прототекстів, що істотно впливають на жанрову природу біографічних драм.

П'еси Ю. Щербака «Сподіватись» і Н. Нежданої «І все-таки я тебе зраджу...», по суті, тематично і сюжетно споріднені, що дає можливість дослідити типологію обробки реального біографічного матеріалу та шляхи його «трансплантації» у драматургічний сюжет на прикладах двох різних форм літературного мислення – оновленого реалістичного [Ю. Щербак] та симультанного – неосимволічного/необарокового, активізованого на тлі загальних постмодерністських інтенсій [Н. Неждана]. Навіть назви п'ес уже програмують, моделюють їх світоглядні засади і декларують авторські позиції вдумливого свідка Ю. Щербака і відстороненого ляльковода Н. Нежданої [14], хоча обидва драматурги намагаються переплести морталізм та віталізм як рамки, якими була означувана психічна сфера модерного митця.

Дестабілізація традиційної структури художнього тексту, що зафіксував смерть як мить, образ чи процес, сьогодні досягається у рецензіях завдяки новим, відсутнім у системі модернізму конотаційним матрицям психічного шоку дзен-буддизму, трансперсональних переживань, різноманітних описань на вколосмертного досвіду, феноменів нірвані й проекцій-факторів Врятування Духа, а також у новій для літературознавства проблематиці співпадіння мотиву смерті і кордонів тексту [Ю. Лотман], пошукув письменниками найвищої довершеності, якою виявляється смерть [Г. Чхартишвілі]. М. Еліаде наголошує на «духовній функції смерті», на тому, що «смерть трансформує людину у форму духа»: «такі духовні трансформації виражаються через образи і символи, пов'язані з народженням, відродженням, воскресінням, тобто з новим і іноді всесильнішим життям» [М. Еліаде]. У подібних контекстах метафізичний досвід конкретної людини й окремого літературного персонажа є важливим не сам по собі, а лише як можливість усвідомити якісь інші речі. Варто також пригадати, як органічний для епохи культурного помежів'я феномен смерті потлумачений модерністами: він описується у полі «переплетіння епістемологічного азарту і благоговіння перед Книгою Життя» [21, 12]. У сучасних філософських і культурофілософських інтерпретаціях життя і смерть івліфікуються не як полярні, амбівалентні виміри, а як два складники одного логічного процесу: смерть постає близнюком життя, що визволяє від матерії безсмертний дух [9, 58]. Народження і смерть розглянуті як негативні типологічно споріднені відчуття в концепції «травми народження» О. Ранка, як позитивні типологічно близькі складники одногого стану в трансперсональній концепції С. Грофа. Смерть як частину процесу переродження на інші рівні буття потрактовує Т. Лобсанг Рампа; І. Ульріх

наслідує давньоєгипетську метаісторичну концепцію, відповідно до якої смерть є «роботою на інших полях» [І. Ульріх]. Серед представників ментального европейського мислення, позначеного глобальною недовірою до езотерики, у тлумаченні природи життя і смерті дещо оригінальним видається Г. Фехнер: «Не один раз, але *тричі* живе людина на землі. – пише він. – Перший ступінь її життя – то постійний сон, другий – переплетіння бодрствування і сну, а третій – суцільне бодрствування. У самотності й темряві перебуває людина на першому ступені, на другому ж – живе, хоч би й спілкуючись з іншими, проте відокремлено від них, при світлі, що не відбиває усієї глибини буття. На третьому ступені спілтається її життя з життями інших душ в єдине спільне життя найвищого Духу, і дістасе вона суті викінчених речей» [Г. Фехнер]. У п'есах Ю. Щербака «Сподіватись» і Н. Нежданої «І все-таки я тебе зраджу» мотив смерті дисбалансує первинний рівень текстових референціалів та активізує есхатологічну затекстову інформативну структуру [Ю. Лотман, аналізуючи категорію текстів із немаркованою категорією «початку» та вираженою відмінністю «кінця», пропонує таку семіотичну модель: «есхатологічні тексти» певної спрямованості «оповідають про загибель усього найціннішого і передбачають, що сам факт загибелі стверджує цінність явища»]. Здається, що обидва драматурги, розмірковуючи над скроминуцістю життя, передусім життя геніальної людини, що неодмінно приречена до передчасної смерті («бідолашна жінка приречена, її залишилося жити відсили два роки. Ich halte nichts fr Лариса Косач. Так пише професор Бергман» – «Сподіватись» Ю. Щербака), свідомо нагнітають та концентрують танатологічні мотиви, розгалужують паралелі між смертю та іншими проявами буття [Р. Красильников] – тобто актуалізують поняття мотиву смерті для надтекстових і внутрішньотекстових характеристик своїх п'ес.

У Ю. Щербака спектр цих паралелей досить широкий: від смерті як жахливої фізичної реальності у сцені розстрілу під час листопадового повстання 1905 року в Києві (відтворений у монології Гімназиста: «Там... там... Там лежать вбиті, діти і жінки... Козаки стріляли по натовпу без попередження... Це була мирна демонстрація, пішли вниз, ...біля четвертої гімназії нас чекали три сотні козаків... з нами був оркестр... Оркестр грав так гарно, і поруч з музикантами йшли діти, я запам'ятав хлопчика в пелерині і матроському костюмчику, такий смішний – рудий і конопатий... потім три залпи... все скінчено... (Дивиться на свої руки). Кров... Це його кров... Я хотів витягти його звідти... нас тогтили в паніці... це його кров... а може, моя?.. Вбивці!») до «вбивства» як художнього образу зовсім протилежної, метафізичної конотації (у сцені буковинської зустрічі Лесі з Ольгою Кобилянською йдеється про прагнення «вбити душу» як про панацею від душевних страж-

дань, при повному самоусвідомленні геройнею недосліжності такого «визволення». Так, О. Кобилянська звертається до Лесі з питанням високого ступеню емоційної риторичності: «Скажіть, що робити, аби скам'ялти, аби вбити душу свою, заморозити чувство своє – і стати людиною розумною, котра має що істи і піти і котрій не слід нічого більше?». Але драматург заглиблюється у ще парадоксальніші паралелі. Знову ж таки у зв'язку з О. Кобилянською виникає паралель **любов – смерть**, яку варто проілюструвати її реплікою з уявного діалогу, зверненою до Лесі: «**Кобилянська**. Я знаю любов. Але я її страшне поважно трактую. *I в любові я поважна і глибока, як смерть.* Прощайте» (курсив мій. – О. Б.).

Ніби граючи конотаціями, Ю. Щербак поєднує в одному семантичному полі урочистий «Весільний марш» Мендельсона (у сцені описання весілля Лесі з Квіткою) та інтертекстуальний дисонанс йому – цитату з раннього Лесиного доробку:

*«I за кожним тим сплеском яскравим
Серце кидалось, розпачем билось,
Завидало в тяжкій боротьбі.
Я змаганням втомилася кривавим,
І мені заспівати хотілось*

Лебедину пісню собі...» (курсив мій. – О. Б.).

Інтенсивне нагнітання необарокальній колізії смерті як тла, підґрунтя, на якому пунктирною лінією, спектаклем, миттю, спалахом віdbудеться життя геройні, спостерігаємо в п'есі Неди Нежданої «І все-таки я тебе зраджу». Перше інтонаційне рішення на початку Прологу – це порожнеча, сутінки, ефект туману, розгубленість, яку відчуває головна геройня, дистанційованість її від сцени, задекларована драматургом у ремарці: «Пролог міг би віdbуватися перед завісою чи просто перед сценою» [14, 277]. Першою реплікою Дівчини (чище трохи згодом дізнаймося, що її звать Леся), акцентацією на словах-відчуттях «заблукала», «страшно», «темно», «холодно» інтонаційне рішення самотності, приреченості, жахливості посилюється. Навіть апеляція до засобів *dell' arte* й виведення на сцену таких персонажів, як Арлекін і Г'єро, не спростовує цього ефекту. Навпаки, яскрава євангельська паралель мовби програмує швидкоплинний месіанський шлях геройні, її неминучу хресну смерть через хресний шлях та хресні муки:

Дівчина. Хто ви?

Арлекін. А тобі кого треба?

Дівчина. Не знаю, мені все одно.

Арлекін. Тоді все одно, хто ми.

Дівчина. А ви часом не знаєте дороги?

Г'єро. А куди прямуюеш?

Дівчина. Я йшла на світло, а потім загубила.

Г'єро. Тоді ходи сюди. (Відводить убік і показує десь униз). Оно, бачиш, там, унизу, мріє...

Дівчина. Так... Як там гарно!.. Мабуть, якийсь благословенний край.

Арлекін. Бог з тобою, це занапашена, Богом за-бута земля.

Дівчина. Але чому? За віцо?

Арлекін. Не шануються. Хто шанувався, тих майже всіх повбивали, а ті, що залишилися, ходять, як тіні, бо зреється навіть імені своє.

Дівчина. Бідолаши... І що, я теж буду без імені, коли піду туди?

Г'єро. Ні-ні, ти піднімеш його з пороху, як перлину, і понесеш...

Арлекін. I буде воно важким, як хрест.

Дівчина. Ім'я хіба буває важким?

Обидві п'еси наче структурує Лесина хвороба: про її причину і наслідки драматурги говорять ще на початку драм; творчість поетеси описується як процес, наблизений до хворобливого стану (у Ю. Щербака: «Юба образів не дає мені спати вночі, мучить, як нова недуга, і тоді приходить демон, лютіший над усі недуги, і наказує мені писати... А потім я знову лежу, як порожня торбина...»; у Н. Нежданої: «Вона істерично смеється, вибігає... За мить Леся повертається, оцирається її слухає, чи не йде хтось, щось пише, виймає кінджаля і говорить...»). Як бачимо, обидва драматурги образом протагоністи апелюють до постфрейдістських психічних теорій геніальної особистості, з позицій яких у творчій людині «архетип» домінує над стереотипами «нормальної» людської поведінки. Наприклад, Е. Нойманн стверджує, що навіть зовнішня несхожість творчої особи на так званих «нормальних» людей є наслідком превалювання архетипу всередині її самої, і через це, власне, індивідуальна історія непересічної творчої людини ледь не завжди балансує над прірвою хвороби: адже, на відміну від решти людства, творча особистість «не скильна загоювати особистісні рани, надбані у ході розвитку...», її рани лишаються відкритими, але страждання від них сягає глибин, з яких здіймається інша цілюща сила», а такою силою повнокровно виступає творчий процес. Любов і біль драматургами взагалі ототожнюються, а любовні розчарування геройні перетворюють витончене почуття закоханості на хворобу, релевантну мистецькому самоспаленню і творчій кризі водночас (у Ю. Щербака: «Леся-1. Немислимий розгляд, думки, що не піддаються словам, дивні нав'язливі ідеї – все це змушило мене страшенно. Моя істерія загострилася, з'явилася непереборна апатія, нездатність до роботи...»; у Н. Нежданої: «Леся зупиняється, заносить кінджаля над собою, безсило опускає, відкидає геть, переглядає написане, рве, піднімає кінджаля, ховає, гасить свічку і йде», а через кілька рядків авторка вустами Арлекіна повідомляє нам, що до Лесиного «туберкульозу» через нерозділене кохання додається «істерія». Знову звертаємо увагу на корелятивність концептів «туберкульоз» і «божевілля». У цьому випадку «істерія» геройні маркує саме її близькість до ледь не божевільної хворобливості) і на рисці, які в літературній рецетці XX століття поступово відходять від першого концепту до другого (образ стражданьця як сухотної,

необачної особи, скілької до екстремів пристрасті, особи надто чутливової, щоб витримувати жахи вульгарного щоденого світу» – С. Зонтаг [С.: Павличко]. Ю. Щербак немов «протоколює» численні операції, які роблять лікарі його геройні, а Н. Неждана на наших очах здійснює метафізичне перетворення, і дорога її протагоністки з «дороги додому» перевтілюється на «дорогу на цвінттар».

Арлекін. Ясновельможна панночко, купіть квіточок!..

Леся (розглядає його квіти). Та ж вони якісь прив'ялі, аж осипаються.

Арлекін. А ви отак у жменьку затисніть, а як прийде час – розкидаєте по дорозі...

Леся. Який час, про що ви?

Арлекін. Самі знаєте. Є час збирати квіти і час розкидати...

Леся. Який абсурд! (Відходить від Арлекіна, підбігає П'єро).

П'єро. А ви подивітесь на мій товар! Дешевше не знайдете.

Леся. Якісь вони як нежизні. (Торкається). Та ж вони сухі!

П'єро. Туди, куди ви йдете, тільки таких і треба.

Леся. Я взагалі додому йду.

Арлекін (підходить, смеється). Ну й панночка, ну й хитрує. Та ця ж дорога на цвінттар.

Леся. Я, мабуть, помирилася. А ця дорога?

П'єро (теж смеється). І ця дорога на цвінттар.

Леся (сахається). Тоді я назад...

Арлекін. І там теж. Тут усюди цвінттар! (курсив мій. – О. Б.)

Барокальнє бачення світу як театру, вертепу, ілюзії контрастує у п'єсах із постмодерністським сприйняттям цього ж світу як лікарні або цвінттаря. Справді, у найяскравіших сценах, пов'язаних із коханням геройні до Мержинського або до Клемента Квітки, повсюди йдеться про смертельну хворобу Лесі та її обранця: у п'єсі Н. Нежданої романтичну сцену в Ялті супроводжує, як сумний акомпанемент, діалог про сухоти, Лесиним здоров'ям опікується Сергій Мержинський у листі, який протонує Ю. Щербак, в цій же п'єсі стан Лесиного здоров'я вельми непокоїть Квітку: хвороба Квітки є суттєвим каталізатором подій у романтичний лінії «Леся – Квітка». Так, у драмі «Сподіватись» Леся обурено звертається у листі до батька: «Мені неприємно, що ви пишете про нього так, ченасе він божевільний чи заразний, що вже з ним в одному городі жити не можна...», а п'єса «І все-таки я тебе зраджу» взагалі вміщує Квітчину «ідею фікс»: він говорить Лесі, що впевнений у своєму подальшому житті лише за умови їхнього шлюбу:

«Леся. Трагедія повторюється фарсом...

Кльоня. Най буде так. Але вислухай мене. Не знаю, може, це божевілля... Але останнім часом у мене якась ідея фікс: що ти **врятуєш** мене, коли ми поберемося, я **виживу**...

Леся. Кльоню, милий, прости. (Кидаеться до нього, обнімає). Обніми мене міцно. Я **не віддам тебе ні кому, навіть смерті** (курсив мій. – О. Б.).

Сцену вінчання Лесі і Кльоні, про яке геройня резюмує: «все, як у тумані, як не з нами», – в цій п'єсі теж свідомо завершено різким приступом хвороби нареченого...

Тому не дивно, що в обох текстах, де хвороба і цвінттар – це повноцінні ракурси світосприйняття, смерть виступає лейтмотивом життя протагоністки: про неї розмірковують як основні, так і другорядні персонажі, сентенцію про неї Н. Неждана вкладає навіть у вуста Драматурга:

Драматург. Чимало вмирає надто пізно, а дехто – надто рано. Ще незвично звучить повчання: «Вмирай своєчасно!»

Вільний для смерті і вільний у смерті, він каже священне «ні», коли вже не залишається часу промовити «так».

Друзі мої, нехай ваша смерть не стане прокляттям людині і світові.. У вашій смерті має горіти ваш дух і ваша чеснота, як вечірня заграва над видноколом... (Віходить).

Найвищим, кульмінаційним моментом обох п'єс є сцени перебування Лесі біля смертельно хворого Сергія Мержинського, його смерть та Лесина реакція на неї. Історична варіативність ставлення до власної гіпотетичної смерті у багатьох культурних парадигмах протиставлена константному ставленню до реальної смерті близької людини як до сповідної фізичної та психічної трагедії, котра розсуваве чи спресовує (але в остаточному підсумку деформує) суб'єктивне сприйняття об'єктивованих часопросторових координат. Подібні відчуття описує у трансперсональному психологічному дослідженні Г. Померанц: «Коли мені сказали, що помирає дуже близька людина, я побачив, як небо розтрощилося і падає на землю. Я розумів, що воно не падає (фізично), проте я бачив це не увісні, а суцільно наяву... Скоріш за все сталося так: не встиг я подумати – подумати словами, – що, коли станеться щось лиховісне, то воно буде для мене на кшталт того чи іншого, як безпосередньо побачив це – як метафору. У стані душевного сум'яття, потрясіння з людьми подібне трапляється. І те, що вони бачать, – це істина, яка у свідомості виражена образно, метафорою» [Г. Померанц]. Саме таким потрясінням для геройні Ю. Щербака і Н. Нежданої є в обох п'єсах смерть С. Мержинського. Наслідуючи біографічний матеріал, обидва драматурги в цьому сюжетному вузлику вдаються до жанрологічного кліше ліричної драми як «досвіду-меж» [І. Фоменко], аби відтворити оголений трагізм нерозділеного кохання Лесі. Закономірне для драми моделювання текстових фрагментів як одкровень від першої особи дає можливість письменникам оголосити театральність жестів, насамперед внутрішніх, і розглянути модус існування протагоністки у стані, «коли існувати вже несила»,

як граничний театральний модус «часо-просторової моделі лабіринту розсіювання суб'єкта», коли драматична особистість отримує змогу сценічно «розіграти себе» [18, 30]. В обох п'есах драматурги наполягають, що ставлення Сергія до Лесі не виходить за межі дружніх стосунків, приятельської турботи, інакли легкій закоханості. Ю. Щербак подає й експозицію цього кохання: Мержинський приносить Лесі читати Маркса, цікавиться її «блакитною трояндою», і його «найвищий прояв» з боку С. Мержинського, коли, «турбуєчись» у листі про Лесин поопераційний стан, обранець спонукає її до жалості і самопожертви: **«Мержинський. Пишу з Міська, хвялююсь за ваше здоров'я. Як почуваєтесь по операції? Сподіваюсь, що ви одужали. У мене нічого веселого. Я вкрай знесилів, і мені важко самостійно написати навіть кілька рядків. Я зовсім самотній – майже всі мої друзі або заарештовані, або на засланні, дехто відвернувся від мене, батько безпомічний та розгублений...»** (курсив мій. – О.Б.). Ставлення ж Лесі до Мержинського, за документальними джерелами тлумачиться обома драматургами як велике й глибинне, безкорисливе й безмежне кохання протагоністки, сповнене болю, ліризму, трагічної неминучості. Саме такий ракурс уможливлює доведення ліричного інтертексту до граничної межі романтичного монологізму, театрального у своїй основі. Здатність геройні на таке почуття звеличує постати хворої, знесиленої жінки до рівня духовного велетня і водночас до яскравої моногеройні «драми граничної межі». Чи варто порівнювати щойно процитований лист С. Мержинського до Лесі зі зворушливими і молитовно-високими словами, які вона адресувала йому? Цю інтертекстуальну ремінісценцію про вишість «неземного» кохання протагоністки над «прохолодним лаконізмом» листів її обранця наводять обидва драматурги (якщо Н. Нежданою при цьому з позиції літературознавства 90-х років ХХ століття дехто міг би звинуватити у «фемінізмі», то щодо Ю. Щербака подібний закид нелогічний узагалі, тож тут ідеться скоріше про різну природу кодів символізму, ґрунтованого на декларативній трансплантації реального біографічного матеріалу у тканину художнього тексту, коли цитування можна розглядати саме як аспект текстового полікодування, оскільки відсидання до іншого тексту виступає як самостійний елемент смислу тексту за межами тієї частини його структури, котра програмується відповідним основним кодом [11, 17]), щоправда, цитація Н. Нежданої є більш повною і має абсолютно іншу символічну проекцію:

«Твої листи завжди пахнуть зов'ялими трояндами, ти, мій біdnий, зов'ялий квіт! Легкі, тонкі пахощі, мов спогад про якусь любу, минулу мрію. І ніщо так не вражає тепер мою серця, як ці пахощі, тонко, легко, але невідмінно, невідборонно нагадують вони мені про те, що мое серце віщує і чому я вірити не хочу, не можу. Мій друге..., створений

для мене, як можна, щоб я жила сама тепер, коли я знаю інше життя? О, я знала ще інше життя, позне якогось різкого, пройнятого жалем і тухою щастя, що палило мене, і мучило, і заставляло заламувати руки і битись, битись об землю, в дикому бажанні згинути, зникнути з цього світу, де щастя і горе так божевільно сплелись... а потім і щастя, і горе обірвались так раптово, як дитяче ридання, і я побачила тебе... я пішла до тебе... як сплакана дитина іде в обійми того, хто її жалує... тільки з тобою я не сама... Тільки ти вмієш рятувати мене від самої себе. Все, що... тъмарить мені душу, ти проженеш променем твоїх блискучих очей – ох, у тривких до життя людей таких очей не буває! Се очі з іншої країни..

Мій друге, мій друге, нашо твої листи так пахнуть, як зів'ялі троянди?.. Візьми мене з собою... Я створю тобі світ, новий світ нової мрії... Я ж для тебе... **вмерла і воскресла...** Візьми... ми підемо тихо посеред цілого ліса мрій і згубимося помалу, вдалині. А на тім місці, де ми були... нехай троянди в'януть, в'януть і пахнуть, як твої любі листи, мій друге...» [14, 89] (курсив мій. – О. Б.).

Листи, що пахнуть «зов'ялими трояндами», при символічно-денотативному декодуванні можна розглядати як вішування скорої неминучої смерті (порівнямо з наскрізним символом «нездивих троянд» у п'есі Н. Нежданої). Відповідно, один і той самий прототекст драматурги використовують по-різному, нівелюючи або навпаки – загострюючи потенційну мультиакцентивність образу «зов'ялих троянд»: Ю. Щербак як кореспондований з прототекстом цитування (збереження смислу знака – задокументованого листа Лесі Українки) – у такому контексті «зов'ялі троянди» сприймаються як романтичне нерозділене кохання непересічної жінки, Н. Неждана як метафору (трансформація смислу знака, підпасування цього смислу під символічну ідею п'еси). Водночас у кожному з цих процесів реалізуються й зворотні тенденції: «при цитуванні знак потрапляє у новий мовленнєвий та прагматичний контекст і, підпорядковуючись його «конструктивному принципу», певною мірою модифікує своє значення або конотацію» [11, 15]. Ми бачимо, як ідентичне цитування у різних контекстуальних площинах супроводжується елементами семантичної деривації, що у контексті новостворюваного цілісного тексту Н. Нежданої набуває ознак розгорнутої метафори «мертвих квітів» за рахунок переважно другорядних, периферійних семантичних плаїв що-йно цитованого фрагмента у першотексті (саме вони виділені курсивом) та їх кореляції з концептосферою даного драматургічного твору загалом. Тут починають активізуватися символічні резерви «вторинної мови», оскільки за словниковими значеннями слів контекстуально відкриваються інші, плурально-варіабельні семантичні плаї. Ще раз звернімо увагу на цей курсив у наведеному вище інтертекстуальному

фрагменті, використованому обома драматургами: всі підкresлені образи пов'язані з танатологією, і Н. Неждана обіграє цю конотаційну матрицю на різних рівнях своєї драматургічної текстівки, у тому числі за рахунок переосмислення непрітчевого тексту у прітчевому ключі, відповідно біографічна драма жанрово перетворюється на символіко-алегоричну.

Свого часу критика таки вловила в цій п'єсі «лінію рафінованої інтелектуальності», але загалом драма Н. Нежданої несправедливо здобула невисоку оцінку. Так, В. Заболотна закинула авторіці, що вона «висвітлює суб'єктивним поглядом сучасної молодої жінки постаті трьох мужчин у житті поетеси, у геній якої глядачі мають вірити, зважаючи не на драматургічний текст, а на шкільні підручники» [В. Заболотна]. Але не тільки недетермінованість характеру протагоністки дратівливо прокоментована у цитованому огляді В. Заболотної. Критик вельми засмучена тією обставиною, що всі три чоловіки, чий образи змодельовано з реальних прототипів, але в традиціях інтелектуальної драми представлено здебільшого через мовленнєву поведінку, введені у драматургічний текст у сумнівній, на її думку, якості: вони виявилися «або миршавими обивателями, або фанатиками-революціонерами, бо не помітили поруч і не оцінили високого поетичного кохання». Важко сказати, чи усвідомлювала критик у цьому випадку своє озвучене бажання натомість індивідуалізованих «версій» драматизованого життя емблематичних людей нашої культури бачити знову стандартизований шерег майже однакових п'єс, «укомплектованих» нав'язливими «мармуровими двійниками», але оптимістично сприймається вже те, що подібні закиди не стали на заваді публікації та театральним версіям п'єси.

З відносно нових драматургічних версій «життя» Лесі Українки, як бачимо, зникає революційна пафосна тональність, якою, наприклад, було інспіровано зовищий конфлікт у п'єсі Я. Мамонтова. Натомість сферами конфлікту стають внутрішня складність, унікальність, суперечливість самої протагоністки, її роздвоєність між фізичною хворобливістю і колосальним духовним потенціалом, непорозуміння з найближчими людьми, болючі закоханості, творче самостпалення тощо. Нівельовано й досі так ревно обстоювані театральною критикою однозначно позитивні конотанти головних образів у подібних текстах. Образ людини культури поляризується, ускладнюється, виявляє барокальну внутрішню роздвоєність і вимагає пошукув тих нових художніх ресурсів, які дадуть змогу розгерметизувати застиглі та замкнені офіційно-міфологічні версії її «драматургічного життя».

Водночас головна геройня п'єс Н. Нежданої і Ю. Щербака – не проста пересічна жінка, не абстрактний витвір авторської уяви, а біографічно реальна емблематична письменницька особистість, що тривалий час уособлювала Україну. В. Руднев слушно зауважує, що початок і кінець у реальності і в тексті

симетрично міняються місцями, що для людини, яка свідомо побудувала своє життя як повідомлення, як текст, смерть є скоріше народженням, наближенням до метафізичного народження через етичне релігійне осяння. Більш того, стосовно «людини-тексту» вченій-структураліст витлумачує народження як явище ентропійно-негативне, як наслідок гріха (як показовий момент, що може проілюструвати це тлумачення, наведемо монолог Олени Пчілки-Косач, Лесинії матері, з п'єси Ю. Щербака «Сподіватись»: «По-моєму, невелику прислугу роблять надто недолугим дітям, коли силою їх затримують при житті. Принаймні я, дивлячись на Лесю, не раз і не два винуватила себе, що врятувала її, коли вона дуже слабувала на першому році життя. О, моральні слабості! Чи ж смерть її не була б кращою долею, ніж теперішнє її життя, котре в неї, і у всіх найприхильніших до неї людей будить тільки тяжкий жаль... О боже, як я могла так подумати?»); смерть же такої людини у семіотиці трактується як глибоко позитивне інформативне явище, як належне воскресіння для інтенсивного ахронного життя: «Адже кінець будь-якого тексту, кінець його створення і сприйняття, його «фізіологічна смерть» означає початок його життя як семіотичного явища. У цьому, мабуть, і полягає ідея культурного безсмертя. У ту мить, коли людина культури вмирає, вона повною мірою народжується як текст культури, розпочинається її справжнє ахронне життя, яке спочатку читатиметься як дещо телеологічне» [17, 22–23]. Це, напевне, усвідомлювала сама Леся Українка, прогнозуючи власне посмерття (Н. Неждана на інтертекстуальному рівні прямої цитатії послуговується цим самоусвідомленням Лесі: «Як я умру, на світі запалає / Покинутий вогонь моїх пісень...»). Ю. Щербак декларує те ж саме сентенцією своєї головної геройні: «Леся-2. ...У нас писатель, коли хоче, щоб про нього говорили, мусить вмерти. Тоді його з великим гуком поховають і почнуть кричати по усіх усюдах, що «вся Україна плаче» за свою дитиною...».

Фінали своїх п'єс Ю. Щербак і Н. Неждана змодельовують як проекції навколосметрного досвіду. (Зауважимо, що у єгипетських містеріях Ієрофант наєчав неофітів, що мить, коли все стає видимим, часто приходить лише після смерті) [7, 64]. У документальній п'єсі Ю. Щербака, як у кращих модерністських драмах ХХ століття, передсмертний стан Лесі наче розсував межі однолітньої свідомості глядача/читача. Барокальна зміна освітлення переносить по-заматеріальну субстанцію геройні, її внутрішнє ество у казково-фееричний язичницько-пантеїстичний світ **її тексту** – «Лісовій пісні», душа геройні почувается Мавкою, яка буде «вічно жити», бо в серці має «те, що не вмирає», а фізичне тіло хворої знесиленої жінки готовиться відйти у потойбічний світ: «**Квітка**. Стан здоров'я Лесі різко погіршав. Приїздіть негайно. Годуємо штугою. Робимо все, що в наших силах. Всяку

надію втратили». Зовсім в іншому, символічному напряму вилучається інтертекстуальний рефрень Лесиної підсвідомості: «умерти, як летюча зірка», а далі кілька сторінок п'єси присвячено суті смерті, причому танатологія гранично загострена, майже апокаліптична: **«Мати... Нащо так ведеться в світі? І як люди можуть вірити в вишій мудрий смисл якоїсь всеорудної сили? Кому, нащо потрібна дочасна згуба цієї прекрасної людини, і серед таких муск?»**. Потім у п'єсі Ю. Щербака вступає в силу невмілимий закон семіотики: смерть людини культури торе безсмертя людини-тексту, фізіологічна смерть тіла уможливлює філологічне народження духовної спадщини. Саме тому фінальним акордом п'єси стає строката цитатія з Лесі Українки: «Без надії таки сподіватись, / Буду жити! Геть думи сумні».

Епілог п'єси Н. Нежданої взагалі ґрунтуються на трансперсональних засадах «навколосмертного досвіду»: Леся показана присутньою на власному похороні. Вона спостерігає це «видовище» як відсторонена людина й усвідомлює, що фізична смерть не стала її долею, адже її дарована посмертна позахронотопна вічність: **«Леся. Досить, тут все чуже: могила, похорон, бенкет... Нарешті я одна, наодинці з собою і світом. Я відіграла свою роль. Порожня сцена. Чому ж завісу не опускають?»**. Відкритість фіналу п'єси «І

все-таки я тебе зраджу» – це не лише химерний прийом техніки сучасного драматурга, це спроба авторки подолати старі стереотипи міфологізації біографічного образу Лесі Українки, вкорінені у читацькій свідомості, а натомість запропонувати індивідуалізований художній образ, наділений окремими властивостями біографічного, але переважно символічний або навіть символіко-алегоричний – як образ Генія, чий рівень важко збагнути у раціоналістичних рецептивних координатах.

Принципи опрацювання прототексту і створення інтертекстуального поля в аналізуваних п'єсах зовсім різні: ми бачимо струнку логіку цитат у Ю. Щербака (реалістичний документалізм) та деконцептуалізацію цитат першотексту в драмі Н. Нежданої (постмодерністський інтертекст з необароковим присмаком). Таким чином, реальний біографічний матеріал у прочитанні та реінтерпретаціях драматургів принципово різних творчих методологій у цьому випадку спричиняється в п'єсах до цілої низки типологічних схожостей, формуючи певну драматургічну традицію, що руйнує заміфологізовані образи письменників, скажімо, узвичаєний образ Лесі Українки, який майже упродовж всього ХХ століття панував у історії національної культури.

ЛІТЕРАТУРА

- Александрова Л. П. Советский исторический роман (Типология и поэтика). – К. : Вища школа, 1987. – С. 71.
- Аринштейн Л. М. Достоверность как эстетическая категория // О художественно-документальной литературе. Сб. 1 / Под ред. П. В. Куприяновского. – Иваново, 1972. – С. 50.
- Афасиев М. Н. Системно-исторический анализ искусства // Актуальные вопросы методологии современного искусствознания. – М. : Наука, 1983. – С. 179.
- Баканов А. Г. Современный зарубежный исторический роман. – К. : Вища школа, 1989. – С. 21.
- Бондарева О. Е. Драматизм міфи і міфологізм драми [Текст] : монографія / О.Е. Бондарева. - Херсон : Персей, 2000. - 188 с. - Б. ц.
- Гриценко О. А. «Своя мудрість»: Національна міфологія та «громадянська релігія» в Україні... – С. 53.
- Гулаг А. В. Искусство истории... – С. 220.
- Египетские мистерии. Символика Таро: Путь Посвящения. Ямвлих Халкідський. Пер. с англ. – К.: Софія, 1997. – С. 64.
- Энциклопедия символов, знаков, эмблем / Сост. В. Андреева и др. – М. : Локид; Міф. – 1999. – С. 58.
- Киклевич А. К. Язык – личность – диалог (некоторые экстраполяции социоцентрической концепции М. М. Бахтина) // Диалог. Карнавал. Хронотоп : Научный журнал. – 1993. – № 1(2). – С. 17.
- Киклевич А. К. Язык – личность – диалог (некоторые экстраполяции социоцентрической концепции М. М. Бахтина) ... – С. 15.
- Майстренко Я. Леся Українка : Історична драма-хроніка (Дев'ять епізодів з життя великої поетеси). – К. : Мистецтво, 1971.
- Мирошниченко Н. Передвісник переходу : українська драматургія 80-х років ХХ століття в контексті розвитку діалогічної моделі «автор-театр»... – С. 165.
- Неждана Н. І все-таки я тебе зраджу // У чеканні театру. Антологія молодої драматургії / Упоряд. та післямова Н. Мірошниченко. – К. : Смолоскип, 1998. – С. 277.
- Поліщук Я. Туга за читачем і міф автора (До проблеми сприйняття творчості Лесі Українки) // Дивослово. – 1998. – № 4. – С. 6.
- Потніцева Т. М. Літературна біографія... – С. 300.
- Руднев В. П. Прочь от реальности : Исследования по философии текста. – М. : Аграф, 2000. – С. 22 – 23.
- Серова М. В. Философско-онтологические основы лирической драмы // Драма и театр : Сб. науч. тр. – Тверь : Тверской гос. ун-т, 2005. – Вып. 5. – С. 30.
- Тамарченко Н. Д., Тюпа В. И., Бройтман С. Н. Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. – С. 276 – 297.
- Фоменко И. В. Лирическая драма – миф или реальность? // Драма и театр : Сб. науч. тр. – Тверь : Тверской гос. ун-т, 2002. – Вып. 3. – С. 23 – 28.
- Хоменко Г. Михайло Коцюбинський: «Книга життя» як феномен модерністської танатології... – С. 12.
- Хороб С. І. Слово – образ – форма : у пошуках художності (Літературознавчі статті і дослідження)... – С. 27 – 28.
- Щербак Ю. Сподіватись // Ю. Щербак П'єси. – К. : Радянський письменник, 1988. – С. 81.
- Ячуновский Я. И. Документальные жанры : Образ, жанр, структура произведения... – С. 11 – 228.
- Ячуновский Я. И. Драма вчера и сегодня: Жанровая динамика. Конфликты и характеры. – Саратов : Изд. Саратовского университета, 1980. – С. 101 – 104.
- Ячуновский Я. И. Алгебра фактов и гармония вымысла : О документализме в современном искусстве // Театр. – 1970. – № 1. – С. 51