

Етико-естетичні основи категорії трагізму в Лесі Українки та Василя Стефаника

У статті творчість Лесі Українки та В. Стефаника досліджено з огляду на сутність трагічного як основи художньо-світоглядної концепції митців. Сприйняття реальності (насамперед у її темних регістрах) напряму визначало особливості реакцій на світ. Найпосутніше це позначилося в оприявленні глибин людського падіння, де з неймовірною різючістю та переконливістю показано безодні душі й водночас її (душі) піднесення, виявлене домежною самовідданістю, цілісністю, жертвністю людини. І тому філософія «трагічного оптимізму» постає однаково близькою й плідною для духовного-творчого розвою письменників-сучасників.

Ключові слова: інтуїція, почуття, світогляд, людина, Бог, вічність, смерть, воля.

Постановка наукової проблеми та її значення. Надформа освоєння світу й художньої організації матеріалу, яку означають концептом «трагічного», а ще точніше – «трагізму», має в життєтворчості Лесі Українки та В. Стефаника безпосереднє увиразнення. І до фронтального розгляду проблеми варто узяти як світоглядно-філософські (онтологія, антропологія, аксіологія), так і літературно-художні (жанр, конфлікт, герой) виміри явища. Та, однак, у межах порівняльної студії обґрунтувати концепцію трагізму, а тим паче пропонувати якусь її теоретичну модель було б не зовсім доречно. Найцікавіше тут – співвіднесеність поглядів, оцінок, реакцій авторів (і їхніх героїв) на світ.

Виклад основного матеріалу й обґрунтування отриманих результатів дослідження. Якщо вдається до основ світогляду Лесі Українки та В. Стефаника, то на емоційно-чуттєвому й навіть інтуїтивному рівні виразно постануть, сказати б, свідомо трагічні його складники. Органічність такої своєї внутрішньої сутності визнавали також письменники. Зрештою, це переконливо засвідчує і їхня художня спадщина. Але таке, здавалося б, очевидне твердження потребує певних уточнень. Перше з них стосується самих митців, котрі усе ж не були ані темними постатями, замкнутими на якійсь похмуро-грандіозній ідеї, ані заручниками спліну, меланхолії абощо. У спогадах рідних і близьких, навпаки, непоодинокі запевнення, що їхні великі сучасники мали спокійну, але не понуру, приязно-врівноважену вдачу. «Я свідомо засвоїла собі трагічний світогляд», – дізнаємося із самоатестації Лесі Українки. Але завершення цього вислову не менш промовисте, аніж початок: «Він (трагічний світогляд – *Р. С.*) такий добрий для гарту», – і для світо- й себепізнання, можемо додати ми, подумки охопивши життєтворчий шлях авторки.

Друге із пропорованих уточнень стосується саме химерного, важковловимого зв'язку поміж свідомістю / особою митця і його творінням. Характерною тут видається заувага, котрою Леся Українка супроводила запрошення О. Кобилянській відвідати її в родинному маєтку Зелений Гай. «Я не буду наганяти на Вас сум, – запевняла вона товаришку, – бо я в житті більша оптимістка, ніж в своїй літературі. Се залежить від того, що я пишу найбільш тоді, коли в мене в душі йде дощ, а він же таки не щодня йде, при Вас, гадаю, він не йтиме зовсім» [6, с. 495]. Образ душевної негоди як креативного стану, який далеко не завжди можна викликати штучно, а то більше контролювати, цікавий не тільки сам собою. Поза прямим контекстом він ще й означає наявність своєрідного захисного механізму, що дозволяє митцеві вберегти власну психіку від жаху нововідкритих істин світобудови. І цим порятунком, а водночас і мукою, постає творчість.

Трагізм людського існування, так рано прийнятий обома письменниками, спонукав до ненастанних рефлексій, а отже, і пошуку найвідповідніших форм та засобів вираження осягнутого. «Маленькі селянські *трагедії*», як пропонував називати свої новели Стефаник, чи не повністю відповідали цій меті. Безсумнівно, що і «драматична поема» Лесі Українки теж тяжіє до виокремленого жанру. А сучасний «Словник театру» робить дуже важливе розрізнення поміж драмою, де конфлікт випадковий, а тому може бути розв'язаним, і трагедією, конфлікт у якій неминучий і розв'язки, по суті, не має [7, с. 541].

Саме до свідомого переживання світоглядного конфлікту апелює у своїй теорії двох форм трагізму російський філософ Б. Вишеславцев. Дискурс нижнього (античного) трагізму мислитель окреслює через першу кантівську антиномію свободи й необхідності, сущого й належного. Тут акцентовано на актуалізованій реальності, де й відбувається «зіткнення автономії принципу зі сліпою необхід-

ністю» [2, с. 104]. Матерія (зовнішній, об'єктивний світ) противиться ідеї (особистості), що й стає джерелом нещастя та зла. І попри увесь свій розум і дух, людина приречена на поразку в змаганні з цією неосяжною потугою, котра з неусвідомленою безжальністю просто знищує будь-який опір.

Другу (вищу) форму трагізму Вишеславцев розгортає в християнському ідейно-чуттєвому континуумі. Тут також визначальним постає «зіткнення, але зіткнення сваволі з царством цінностей, зіткнення волі людини з волею Божою. І це, – підкреслює автор, – Боголюдська проблема» [2, с. 105]. «Звівши» в єдиному просторі людину й Творця, філософ виявляє можливість діалогу, але, що дуже важливо, не компромісу. Бо ж за останньої умови на поступки повинні піти обидві сторони, а це неможливо за визначенням. Ми здатні або прийняти, або відкинути Божу волю, але не в силі її змінити. Отже, «конфлікт у сфері цінностей і безвихідь (апорія) у знайдених рішеннях – ось сутність трагічної ситуації» [2, с. 104]. Очевидно, що було б цілком виправдано співвіднести творчість Лесі Українки та В. Стефаника саме з вищою формою трагізму. Проте зовсім зігнорувати його нижчий відповідник теж не випадає, і то навіть не тільки через вплив античного мистецтва на становлення письменників. У виокремленому контексті надзвичайно близькою їм видається ідея спротиву (хай навіть абсурдного) невмолимій долі, принципове прагнення в протистоянні з фатумом таки зберегти, утвердити автономію власного «Я». Адже ж міг господар Гьоргій («Злодій») покарати злодія в інший спосіб, не беручи на себе гріха смертовбивства. Але не вчинив так. Як і Міріам («Одержима») не схотіла змиритись із розп'яттям Месії, а потім разом з усіма тихо радіти його воскресінню.

Щодо концепції протагоніста, то варто відзначити майже послідовне дотримання авторами т. зв. золотого правила драматурга, за яким головна дійова особа оповіді постає ні надто винною, ні абсолютно невинною. Але іноді здається, що деякі герої в письменників переходять усі межі моралі й навіть здорового глузду. І тому ситуація виглядала б цілком натуралістичною, якби конфлікт не було переведено у «сферу цінностей», у площину моральної дилеми. А тут, за Вишеславцевим, діє уже зовсім інший рівень понятійно-сенсових та емоційних зв'язків. Убивство Грицем Летючим («Новина») доньки, а Антеєм («Оргія») дружини можна розуміти як спротив зовнішнім обставинам, безжалісному фатумові, що повністю пояснюється риторикою «нижчого» трагізму. Однак у його вищому вимірі цей жахливий учинок, як не парадоксально, обертається актом (і доказом) любові й порятунку найближчих людей від ще більшого зла. Віла-посестра з однойменної поеми, відбираючи життя в побратима, таким єдином приступним способом повертає йому набагато більше – майже стерту роками рабства й зневіри тожсамість, свідомість і сутність.

Людина у своєму існуванні майже від початків поставлена в безвихідну, трагічну «ситуацію буття». Проте далеко не всі здатні й можуть це визнати, не кажучи вже про те, щоб прийняти. Розп'ята поміж природою суцього (реального) і належного (ідеального, особистість приречена на одвічну боротьбу із тим, що є, заради того, що мало би бути. І майже завжди це обертається борнею із собою за себе. Не менше ніж велич змагання митців приваблює тут велич або, точніше, пафос поразки (перемога ж неможлива), страждання. У відомому листі до І. Франка, де йшлося про жахливу повинність вітчизняного письменника «топити своїх дітей» (творчі задуми) заради громадського обов'язку, Леся Українка несподівано згадує євангельську історію праматері Рахілі. Цей сюжет асоціативно виводить її на ідею краси й поетичності трагічного, його здатності протистояти ілюзорності світу, долаючи байдужість зниклості і навіть непам'ять вічності. «Рахіль плаче і не хоче потішитись по дітях своїх, бо їх немає... – цитує поетеса відомий біблійний вірш. Хто була та Рахіль? – починає вона власні міркування. – [...] Які були її діти? Які були б вони, коли б виростили здорові? Чи пам'ятали б їх люди досі, їх і матір? І чим би їх пом'янули нащадки? Хто-знає... Але тепер вони безсмертні, бо туга їх матері безсмертна, а вони живуть в її тузі. Що було б з їх безсмертя, якби їх мати по них не тужила, якби вона схотіла потішитись, власне, тим, що їх все одно “вже не вернеш”, що їх немає? – скільки матерів потішаються тим! Але ж «Рахіль плаче і не хоче потішитись по дітях своїх, бо їх немає...» [9, 12, с. 16].

Безмірну тугу матері «по дітях своїх» Леся Українка опоетизує в ліричному апокрифі «Прокляття Рахілі». Приблизно в цей же час з'являється одна з найкращих новел В. Стефаника «Кленові листки». У ній цей вічний мотив, що, попри наявність ніби виразніших ідейно-сюжетних центрів, виступає провідним. І артикульовано його з якоюсь неймовірною – не чоловічою й, може, навіть нелюдською чутливістю та чулістю. Особливо разючим видається фінал оповіді, коли смертельно хвора мати прощається з дітьми й починає співати останню свою пісню, котра водночас є

колисковою для немовляти. «У слабім, уриванім голосі виливалася її душа і потихоньки спадала між діти і цілувала їх по головах. Слова тихі, невиразні говорили, що кленові листочки розвіялися по пустім полю, і ніхто їх позбирати не годен, і ніколи вони не зазеленіють. Пісня намагалася вийти з хати і полетіти в пусте поле за листочками...» [8, с. 151].

«Поетизація трагічного» як ситуативний робочий концепт потребує додаткових пояснень. Адже для обох митців таке сприйняття й зображення дійсності – це не замилювання та не захоплення нею з метою художньої стилізації. Ітися тут повинно про особливу, властиву небагатьом «форму» переживання чи співпереживання того, про що пишеться. Щоб, як Леся Українка ствердити, що «Завжди терновий вінець, буде кращий ніж царська корона» і «Завжди величніша путь на Голгофу, ніж хід тріумфальний», мало загальнолюдського досвіду, потрібно усвідомити це особисто. Як зазначав Хвильовий, «треба вірити, треба знати». Саме дух животворить справжнє, прозоре, переконливе слово.

Незадовго до смерті матері й за кілька місяців до початку роботи над «Кленовими листками» Стефаник, рефлексуючи, як сам пише, над «сумними і високими настроєм» сільськими похоронами та «нездарністю попа, що незграбно говорить», робить дуже характерне зауваження. Потрібно підкреслити, що звертається письменник до майбутньої дружини, котра в цей час також утратила близьку людину – дідуся, а отже, могла, як ніхто, краще все мовлене зрозуміти: «Таж се вічний трагізм людський, его треба відчутти і сказати, але его не треба декламувати (курсив мій – Р. С.). Бо кождий бесідник надгробний все смішний, а бесіду над гробом тата повинен говорити син, над гробом дитини – мама, над гробом жінки – чоловік. Тоді почули би-м не одно слово, що лишило би ся нам, як поезія людського смутку» [8, с. 444].

А от для природного, повноголосого мистецького звучання усе відчуте й пережите, щоб не залишитися на рівні приватно-індивідуальному, близькому тільки комусь одному, повинно отримати додаткове підсилення, резонування через людське – на загальнолюдське. І письменник тут мусить працювати не лише, так би мовити, на прийом і фіксацію, але й на передачу, подальше поширення обробленого «сигналу». Чи залишається митець за цих обставин собою, чи розчиняється, зникає у витвореному ним же світі? Цю дилему Н. Бердяєв визначав і як «творчий подвиг», і, що не менш прикметно, як «моральний парадокс», своєрідну апорію. «Творчіть, – писав він, – має напружено-особистий характер, і водночас вона є забуттям особистості. Творчість завжди пердбачає жертву. Творчіть завжди є самовизначенням, виходом з меж свого замкненого приватного буття. Творець забуває про спасіння, він думає про цінності надлюдські» [1, с. 120]. Оскільки ідею митця як надлюдини філософ не розглядає, як не розглядали її і Леся Українка та В. Стефаник, то потрібно визнати, що абсолютним володарем свого творіння автор бути не може. Але не є він і фантомом, якимось додатком до осягів власного генія, адже здобувся на максимальне напруження, розвиток дарованої йому «первородної свободи».

Шляхи ж виходу на універсальне й світове в Лесі Українки та В. Стефаника і близькі, і водночас відмінні. Своєрідна ціннісно-смілова ретрансляція, про яку йшлося вище, розгорталася найперше через реальних (міфологічних, історичних) або максимально прототипізованих героїв та їхні власні, відомі більшій або меншій частині загалу історії (сюжети). Та коли із формально-наративної точки зору рух Лесі Українки відбувався від загального до конкретного, індивідуального, то у В. Стефаника спостерігаємо зворотний процес. Він, оповідаючи про своїх односельців чи інших знайомих, а то й незнайомих селян, якось неймовірно «замикає» їхні долі на духовний досвід, колективне минуле всього людства.

«Камінний хрест», наприклад, можна сприймати як ще одну правдиву розповідь про бідування стражденного українського народу. Але разом із тим хіба історія Івана Дідуха і його вимушеного виїзду із родиною за кордон – це не глибока й упізнавана контамінація міфу Сізіфа та міфу Мойсея? І навіть у порівняльному контексті хіба внутрішні осягнення прірви буття в Кассандри не співмірні з моторошними візіями-відкриттями самогубців Басарабів? «Таже лише треба подивитися на їх очі, – запеняє автор в однойменній новелі. – То не очі, то така чорна рана в чолі, що жие і гние. У одного таке око, як пропасть, погляне та й нічо не видить, бо то око не до відіння. А в другого воно одно лише жие, а решта коло него камінь – чоло камінь, лице камінь, все. А цей Тома (урятований самогубець – Р. С.), ніби він дивився на чоловіка коли як варт? Око ніби на тебе справлене, а само дивиться десь у себе, десь у глибінь безмірну» [8, с. 157].

Одним із ключових, зокрема для читача Лесі Українки та В. Стефаніка, постає ефект катарсису, до якого всім розвитком дії свідомо чи несвідомо веде авторська воля. Згадане явище, як відомо, через доглибне збурення почуттів (найчастіше це жалість і страх) призводить до такого необхідного емоційній, мислячій істоті духовного очищення. Важливими також постають потреба й вимога ідентифікації себе з героєм. Щодо останнього «критерію», то специфічно українській аудиторії того часу дотриматися його було природніше та, сказати б, простіше у випадку Стефаніка, аніж його волинської колеги. Але потрібно пам'ятати, що ні впізнавані, «свої» персонажі-сучасники, ні навіть з усією ретельністю змодельовані трагічні ситуації ще не гарантують тексту й / чи його постановці катарсичної розв'язки. Має бути ще щось особливе та особисте, пов'язане зі світовідчуженням самого письменника. Розумінню цього може суттєво посприяти обґрунтований Дж. Джойсом концепт трагічного в житті й мистецтві. «Трагічність, – проголошує він устами Стівена Дедалуса, – це наче обличчя, що дивиться у два боки – в напрямку жаху і внапрямку жалю, що є її фазами. [...] Жаль – це почуття, яке зупиняє душу при зустрічі з чимось серйозним і незмінним у людських стражданнях і єднає її зі страждальцем. Жах – це почуття, яке зупиняє душу при зустрічі з чимось серйозним і незмінним у людських стражданнях і єднає її з таємною причиною їх» [3, 210].

Співчуття й співпереживання, які Джойс означає поняттям «жалю», виявляються тільки одним із ликів того Януса, що називається сприйняттям і реакцією на світ. Наважитися глянути й в інший бік, у найтемнішу прірву буття – ось, мабуть, одне з найвеличніших звершень людського духу. Здавалося б, зовні цілком буденна, спокійна розмова матері з умираючою донькою про її, доньки, похорон, благання в Бога перейняти на себе бодай часточку страждань недужої дитини («Катруся») з дивовижною ясністю та глибиною являє нам очевидну єдність життя й смерті, котрі так тісно переплетені, що між ними вже немає різниці. Цю ж колізію (а може, закон?) існування вже в інших часах та обставинах оприявнює й доля добровільної московської бранки Оксани («Бояриня»).

Однак стверджувати, що в цих та й інших творах письменники ставили метою вишукувати й розкривати таємниці світу, було б усе ж надмірним спрощенням. Намагання зрозуміти тут, очевидно, невіддільне, а можливо, й похідне від бажання допомоги. Навіть у найтемніших і сюжетом, і тональністю своїх візіях вони утримуються від коментарів та морально-дидактичних роз'яснень. Хисткий баланс поміж загальною, глибинною засторогою та прямим, ситуативним напучуванням утримувався спрямованим формуванням вражень, які цілковито заповнюють уяву читача, не лише збагачуючи, очищаючи його духовно, але й спонукаючи до роздумів та власних висновків. Увесь жах буття, із такою пронизливою очевидністю розкритий у «Новині» та «Святому вечорі», «На полі крові» та «Камінному господарі», таки справді «зупиняє душу» межі полюсів темряви й світла, добра та зла, відчаю й надії. Альбер Камю писав: «Мистецтво належить до тих явищ, котрі одночасно підносять і заперечують. [...] Творчість – це потяг до єднання і у той же час заперечення світу. Але вона заперечує світ за те, чого йому бракує, в ім'я того, чим він хоча б інколи постає» [5, 316].

За неспішним плином подій, часто авторами зумисне заземлених, опобутовлених, прозирає хід вічності – одвічне тривання й боротьба, народження та смерть – усе те, що називасмо трагедією існування. Що відчуває особистість у ту коротку, мов спалах, мить прозріння, коли усвідомлює цю істину як долю, усвідомлює себе й свою присутність у світі, свою причетність до всього та своє безсилля? За відповідь може правити крик душі простого селянина Івана Дідуха: «Озміть та вгатить ми сокиру отут у печінки, та, може той жовч пукне, бо не вітримаю! Люди, такий туск, такий туск, що не пам'ятаю, що си зо мнов робить» [8, с. 80]. Переживаючи з героєм такі «моменти осяяння», духовного інсайту, читач навіть мимоволі адаптує, робить художню реальністю реальністю конкретною, зримою, себто такою, що спроможна змінити і його самого, і його простір.

Здатними на такі внутрішні перевороти виявляються тільки твори особливого крою й енергетики, рівною мірою потужні і силою ідейного впливу, і формально-мистецькою довершеністю. Недарма ж у своєму розумінні катарсису Ф. Шиллер наполягав на його подвійній ціннісно-смысловій природі, чи то пак скерованості спонукати глядача як до усвідомлення моральної свободи, так і до захоплення естетичною піднесеністю й красою розгорнутого автором дійства. Прикметним тут видається вкрай негативний відгук загалом не схильної до різких висловлювань Лесі Українки на оповідання М. Коцюбинського «Цвіт яблуні». Імовірно, дразливість сюжету цього твору, надмірний, якийсь навіть провокативний натуралізм його епізодів та сцен знечулював письменницю. Адже в літературі вона вбачала не засіб приголомшити читача, «вибиваючи» з нього емоцію всіма

доступними (часто найпростішими) прийомами, а насамперед спосіб через делікатно-владний, притаманний тільки справжньому мистецтву, першопочтових запусити в людині роботу її душевного механізму. Тому, думаємо, багато в чому суголосною «Цвітові яблуни» була б реакція Лесі Українки й на «Діточку пригоду» – новелу, якою після тривалої перерви відкривався другий період творчості В. Стефаника.

Натомість оцінка письменницею ранньої прози покутського колеги, відома з перших уст, вирізняється особливою проникливістю та теплотою. Ще до підготовки реферату про трьох найвідоміших митців Буковини вона через О. Кобилянську дякувала авторові за передану «Синю книжечку». Зауваживши невідповідність назви збірки її обкладинці, котра чомусь виявилася зеленого кольору, Леся Українка, не спадаючи з узятого іронічно-довірливого тону, звирялась у своїх враженнях: «Гарні його (Стефаника – Р. С.) нариси, тільки сумні невимовно... врешті, вся наша література веселістю не відзначається, часом як начитаюсь її (не виключаючи і власних творів), то так і хочеться сказати з розпачем Гамлета: “Най диявол носить смуткове убрання, а я надіну ясні кармазини!” і, певне, я се зроблю, тільки ще не зараз, потроху звикатиму, оце ж почала червоні капелюхи носити...» [6, с. 499]. У статті, що незабаром постане на основі згаданого реферату, буде фактично продубльовано (але вже без автопаралелей) подану в листі ключову думку. У частині, де виконується розбір персонажної сфери, указано, що «всі герої д. Стефаника мають однакову психологію, міняються тільки обставини, що впливають на неї; головні риси цієї психології – пасивність поруч із стихійним рухом по інерції. Ні один з діячів Стефаника не здіймається вище загального рівня маси» [9, с. 8, 280].

Коли з твердженням про єдність психотипу протагоніста і його співвіднесеність з оточенням варто загалом погодитися, то інші потребують додаткових роз'яснень і, можливо, корекції. Зокрема, акцент на пасивності персонажів може бути слухним лише стосовно надзвичайно актуальної на тоді сфери соціальної взаємодії й боротьби, де вони справді себе майже не виявляють. Натомість таку зовнішню, громадську обмеженість самовияву з лишком рекомпенсовано бурхливим внутрішньо-духовним розвоєм, чого Леся Українка, звісно, не могла не помітити. Також буквально не слід сприймати й тези про нібито загалом похмурий, сумний пафос новелістики Стефаника, як і, за власним зізнанням, творчості самої авторки. Темні реєстри й тони в цьому випадку зовсім не виявляють занепадницьких, безнадійно-розпачливих настроїв, якими, ніде правди діти, позначено тогочасну вітчизняну літературу. Згадати хоча б крилаті слова І. Франка про «трохи чи не єдиного мужчину...», котрими він вирізняв дебютну збірку юної волинської поетеси з-поміж «м'яких та рознервованих або холодно резонерських писань» її молодих колег.

Також відома чи не загалом суголосна і тональність, і навіть риторикою подана 1904 р. Каменярева характеристика прозового доробку В. Стефаника. В огляді нового українського письменства Франко з особливою наполегливістю заперечує молодим критикам, які основу художнього світогляду покутського новеліста визначали тотально песимістичною. (До речі, у цитованій статті Лесі Українки це поняття навіть не актуалізовано). «Я не бачу у Стефаника ані сліду песимізму, – переконано заявляє автор. Навпаки у многих із його оповідань віє сильний дух енергії, ініціативи, а у всіх бачимо велику любов до життя й до природи – речі зовсім суперечні песимізму. Певно, коли когось болить, то він кричить, стогне, але хіба ж се песимізм?» [10, 35, с. 108–109].

Важливо знати, що проти такого потрактування власних художніх здобутків виступав і сам письменник. Що характерно, говорив він про це і публічно, і в приватному листуванні, і тим, про кого писав (музикам), і тим, кому найперше адресував свою творчість (інтелігенції). У подячній промові з наголи влаштованого селянами свята його 55-річчя Стефаник емоційно, але й виразно конкретно дав по суті квінтесенцію тих імпульсів і прагнень, що рухали ним і як людиною, і як митцем: «Кажуть, що я песиміст. Але це не правда, – відразу й упевнено заявляє оратор. – Я представив ваше темне життя і представив ваш настрій. І все те страшне, що є в ньому а що так болить мене, писав я, горіючи, і кров зі сльозами мішалася. Але коли я найшов у ваших душах такі слова, що можуть гриміти, як грім, і світити, як зорі, – то це оптимізм. Більше описати не можу, бо руки трясуться і кров мозок заливає. Приступити ще ближче до вас – значить спалити себе» [8, с. 490]. Цей пафос «антипесимізму» був одним із провідних лейтмотивів і тогорічного виступу митця перед «освіченою людністю» Львова.

Такий рішучий та послідовний опір усталеній громадській opinio в Стефаника, вочевидь, визначався тією самою причиною, що й у Лесі Українки – нерозумінням, несприйняттям сучасниками глибин і сенсів адресованого їм художнього послання. Мабуть, із великими в нас завжди так. За холодно-строгим, довершеним («екзотичним»?) фасадом так легко прочити головне й справжнє. Цитуючи братові кілька строф із, як згодом виявилось, програмного вірша «*Contra spem spero!*», поетеса називає його, як і інші такі свої поезії, «безнадійно-надійним»: «Я на гору круту крем'яную / Буду камінь важкий підіймать / І, несучи ту ношу страшную, / Буду пісню веселу співать» [9, 10, с. 116].

Чому тут, кажучи загальніше, воліли відчитувати лише біль, розпач і безплідні зусилля Сізіфа, пояснити, імовірно, може психологія епохи, точніше, тогочасної української людини. А от наблизитися до адекватного, сказати б, поліфонічного прочитання, розгледіти й інший лик Сізіфа – запал, бунт, творчість, спромоглися, по суті, лише наступні покоління. «Я вам ніколи не дарую того, – писав 1924 р. Стефаник у Львів історикові літератури В. Дорошенкові, – що Ви мене зробили поетом трупа – “умираючого села”. Ви переборщили зі всіма селянськими орієнтаціями так тут, як і на Великій Україні. Я Вам колись подарую, та критики, які прийдуть після вас, назвуть мене здоровлям України» [8, с. 471]. І сподівання письменника таки виправдалися ще навіть за його життя. Через три роки після цитованого листа у відомому львівському виданні «Літературно-науковий вістник» з'являється ґрунтовна розвідка редактора часопису Дмитра Донцова з промовистою назвою «Поет твердої душі». Із-поміж багатьох цікавих спостережень і висновків слід виокремити, як думаємо, ключове: «В тім, що Стефаник здобувся на [...] трагічну концепцію життя, – запевняє автор, – і є велике в нім. В нас плутають два різні поняття: трагічність і сум. Звідси, між іншого, і говорення про песимізм Стефаника. Але він далекий від нього, як далекі від правди ті, що плутають трагізм зі смутком» [4, с. 180].

У час появи названої праці Д. Донцов пропагував концепцію «трагічного оптимізму», актуальну, на його думку, для вітчизняного письменства й загалом культури та свідомості доби міжвоєнної. Провісниками чи навіть провідниками нової для загалу українців парадигми мислення й світопочування він уважав великих попередників свого буремного покоління. Зрозуміло, що обстоювана редактором «ЛНВ» теорія далеко не у всьому виявляла феномен життєтворчості Лесі Українки й В. Стефаника. Та з-поміж іншого вона потверджувала головне – ідею тяглості, впливу і зв'язку двох – попередньої й наступної – епох національної культури, національної традиції. А наявність стрижневих, консолідуючих постатей і явищ – це конститутивна основа для будь-якого поступу, морально-духовна величина, до котрої можна апелювати й рівнятися. Зрештою, це найпереконливіше свідчення спроможності, опірності національного організму, його здатності повноцінно функціонувати та розвиватися, навіть попри глобальні історичні виклики й загрози.

Висновки й перспективи подальших досліджень. Знівелювати одвічну антибуттєву потугу спроможна лише сама людина. Слабка та дчасна, вона, здавалося б, приречена жити очікуванням поразки, маскуючи свою беспорядність мріями, ілюзіями й оманливими буденними зверненнями. Власне, світ так жив і живе. Зокрема й український. Але чи означає це, що так і повинно бути? Що альтернативи немає, а коли і є, то вона невиразна, важка й ще більш безнадійна, аніж усе попереднє? Можливо. Але потрібно спробувати; завжди варто пробувати та намагатися. Навіть коли ніхто не вірить, коли всі байдужі або й ворожі, слід, як Стефаник, «стояти собі самому», услід за Лесею Українкою промовляючи: «Убий, не здамся». Ось такі вони, українські діогени, котрі серед білого дня зі смолоскипом у руці уперто шукають людину, дорівнявши свої пошуки сенсу й істині. Хоча доречна тут й інша спроба «архетипізації». Василь Стефаник – Сізіф, Леся Українка – Кассандра. Приділення обох – у самотині й безнадії вергати на гору камінь, доводячи своє право та свою правду. Крик у порожнечу? Можливо. Але також у вічність... А чи багато тих, чий крик відлунує у вічності?

Джерела та література

1. Бердяев Н. Экзистенциальная диалектика божественного и человеческого / Н. Бердяев // О назначении человека. – М. : Республика, 1993. – С. 254–357.
2. Вышеславцев Б. Этика преображенного Эроса / Б. П. Вышеславцев. – М. : Республика, 1994. – 368 с.
3. Джойс Дж. Портрет митяя замолоду / Дж. Джойс ; [пер. з англ. М. Прокопович]. – Львів : ВНТЛ-Класика, 2005. – 272 с.
4. Донцов Д. Літературна есеїстика / Д. І. Донцов. – Дрогобич : ВФ «Відродження», 2009. – 688 с.

5. Камю А. Бунтующий человек. Философия. Политика. Искусство. / А. Камю ; [пер. с фр. И. Волевич, Ю. Денисов и др.]. – М. : Политиздат, 1990. – 415 с.
6. Косач-Кривинюк О. Леся Українка. Хронологія життя і творчості : репринт. вид. / О. П. Косач-Кривинюк. – Луцьк : ВАТ «Волин. обл. друк.», 2006. – 928 с.
7. Паві П. Словник театру / П. Паві ; [пер. з фр. М. Якуб'як] – Львів : ЛНУ ім. Івана Франка, 2006. – 640 с.
8. Стефаник В. Твори / В. С. Стефаник. – Київ : Дніпро, 1964. – 552 с.
9. Українка Леся Зібрання творів : у 12 т. / Леся Українка. – Київ : Наук. думка, 1975–1979.
10. Франко І. Зібрання творів : у 50 т. / І. Я. Франко. – Київ : Наук. думка, 1976–1986.

Романов Сергей. *Этико-эстетические основы категории трагизма в Леси Украинки и Василя Стэфанька.* В статье творчество Леси Украинки и В. Стэфанька рассматривается сквозь призму сущности трагического как основы художественно-мировоззренческой концепции писателей. Восприятие реальности (в первую очередь, в её темных регистрах) напрямую выявляло особенности реакций на мир. Наиболее ощутимо это проявилось в отображении глубин человеческого падения, где с потрясающей остротой и убедительностью показаны бездна души и одновременно её взлеты, выраженные максимальной самоотдачей, цельностью, жертвенностью человека. И поэтому философия «трагического оптимизма» является одинаково близкой и плодотворной для духовно-творческого развития писателей-современников.

Ключевые слова: интуиция, чувства, мировоззрение, человек, Бог, вечность, смерть, воля.

Romanov Serhiy. *To the Problem of the Psychotype Lesya Ukrainka's and Vasyl Stephanyk's Characters.*

This article deals with the main aspects of creation by Lesya Ukrainka and Vasyl Stephanyk of the literary characters on the basis of those works in which first of all difficult and contradictory psychological world of the man is reproduced. The ethical and spiritual aspects of Lesya Ukrainka's plays and Vasyl Stephanyk's stories are compared, typological and related comprehension of ontological problems are observed. The author analyses tragic process of human's birth by ordeal and suffering. In this context focuses on the main existences, such as: problems of love and hate, life and death, freedom and slavery, faith and reason, truth and lie, underlining the main motif to the both writers faith in the man.

Key words: plot, hero, existence, martyr, equitor, soul, God, mind.

Стаття надійшла до редколегії
25.11.2016 р.

УДК 821.161.2-3.09

Оксана Савенко

Різдвяний сюжет у вертепній драмі

У статті простежено, як євангельський різдвяний сюжет трансформується в образи українського лялькового театру, що має назву «вертеп». Вертепна драма – специфічна адаптація різдвяного сюжету до виражальних засобів лялькового театру. Ідеться про своєрідний «переклад» євангельської події на мову традиційних і вигаданих персонажів. Незважаючи на всю серйозність трансформації різдвяного сюжету у вертепі, відбулося травестування теми, яка, з одного боку, приурочена святкуванню Різдва, а з іншого – обігрування за допомогою євангельських образів важливих для українців морально-етичних, громадських, соціальних тем, причому в комічному стилі.

Ключові слова: різдвяний сюжет, трансформація, Євангеліє, вертепна драма, ляльковий театр.

Постановка наукової проблеми та її значення. Аналіз досліджень цієї проблеми. Вертепна (вертеп – печера, де, за Євангелієм, народився Ісус Христос) драма – гра, у якій ролі виконували ляльки, різновид українського лялькового театру. Походження вертепу та його функціонування в українській культурі XVII–XVIII ст. досліджували І. Франко, М. Тихонравов, О. Веселовський, М. Петров, П. Житецький, В. Перетц, М. Возняк, П. Морозов, В. Резанов, Й. Федас. Більшість науковців указує на спорідненість вертепу зі шкільною драмою (різдвяного циклу). Зокрема, І. Франко зазначав: «Ставшия особливо власністю школи, вертеп прийняв ту подвійну форму, котру