

9. Скупейко А. “Суверенна особистість” як парадигма неоромантизму: в рецепції Лесі Українки // *Біблія і культура*. – 2009. – №11. – С. 184-190.
10. *Українка Леся*. Драматичні твори // *Українка Леся*. Збір. тв.: У 12 т. – К.: Наук. думка, 1976. – Т. 4. – 352 с.
11. *Українка Леся*. Листи (1903–1913) // *Українка Леся*. Збір. тв.: У 12 т. – К.: Наук. думка, 1979. – Т. 12. – 694 с.
12. Шпенглер О. Закат Європи. Очерки морфологии мировой истории / Пер. К. А. Свасьяна. – М.: Мысль, 1993. – Т. 1. Гештальт и действительность. – 663 с.

Отримано 22 вересня 2011 р.

м. Ялта



Олександра Вісич

УДК 82.0:821.161.2.09

НОН-ФІНІТО У ДРАМАТУРГІЇ ЛЕСІ УКРАЇНКИ

У статті сформульовано поняття нон-фініто як естетичної категорії, систематизовано його художні прийоми у драматичному доробку Лесі Українки. Ключовою для еволюції мистецької манери письменниці визнано фантастичну драму “Осінь казка”, де виробились основні ознаки нон-фініто, що дістали розвиток у наступних творах Лесі Українки.

Ключові слова: нон-фініто, відкрита / замкнена форма, завершене / незавершене, психологія творчості, фінал, інтенціональність.

Oleksandra Visych. Non finito in Lesia Ukrayinka's dramatic works

This article establishes the notion of “non finito” as an aesthetic category and codifies its literary representations in Lesia Ukrayinka’s dramatic works. The author treats the fantastic drama “The Autumn Tale” as a key text which puts forward the basic features of “non finito” technique and thus prepares the way for Lesia Ukrayinka’s later dramas.

Key words: non finito, open / closed form, complete / incomplete, psychology of creativity, dénouement, intentionality.

Модерне мистецтво сформувало естетичні моделі, кардинально відмінні від канонів попередніх епох, насамперед античності та класицизму. Саме в цей період спостерігається тяжіння до нових форм кристалізації творчих інтенцій, що призводить до порушення структурної повноти художнього тексту, руйнації цілісності та органіки, ігнорування прямих логічних зв’язків тощо. Поряд з новими образами, тематикою, риторикою виявляється чітка закономірність відходу від сюжетності і, як наслідок, уникання завершеності текстів. Модерні письменники ніби втратили здатність доводити свої твори до кінця. Це явище, що стало симптоматичним, могло бути викликане складністю проблем, які ставили перед собою митці, та їх підсвідомою (або свідомою) потребою ухилитись від прямих відповідей. Водночас це своєрідний протест щодо попередньої традиції класичного мистецтва з його триєдиною структурою тексту: початок – кульмінація – кінець. З огляду на загальнокультурний характер тенденція незавершеності в літературі потребує точного визначення. Універсальний у цьому плані термін нон-фініто, яким сьогодні активніше послуговуються мистецтвознавці.

Поняття нон-фініто стало предметом дискусії в середині ХХ століття. Найбільш послідовні теоретики П. Міхеліс та Й. Гантнер обґрунтовували концепцію, суть якої зводилась до того, що “митець далеко не завжди доводить свій твір до повної “логічної” завершеності <...>. Цим активізується психіка реципієнта, збуджується його фантазія, підвищується рівень його співпраці в акті естетичного сприйняття” [1, 321]. Згодом дефініція нон-фініто коригувалась:

акцент переміщувався з рецептивної естетики на проблему цілісності незакінчених творів (О. Піралішвілі) та на стратегію втілення незавершеного в тексті (О. Абрамовських). Очевидно, що поза увагою дослідників залишалась психологічна та історична зумовленість появи незавершених творів.

Необхідність уведення терміна нон-фініто в літературознавчий ужиток пояснюється тим, що поняття “незавершений твір” та “відкритий твір” (У. Еко) не здатні не лише вповні окреслити результат чи процес творення, а й означити їх психологічно-авторські та культурно-історичні витоки. Таку функцію виконує категорія нон-фініто. Варто зазначити, що в тексті цей феномен має низку конкретних ознак та прийомів, вивчення яких потребує залучення текстологічних і структуралістських методів, а також аналізу психології творчості автора.

Яскравим прикладом творчості нон-фініто постає доробок Лесі Українки. Більшість її драматичних творів зазнала суттєвих переробок, і робота над ними розтягувалась на тривалі роки. Власне, незакінчених драматичних творів у спадщині письменниці нараховується сім. Причинами їх нереалізованості стали руйнівна для модерного тексту реалістично-народницька тенденція ([Дімна Грачиха]), біографічні алюзії (“Родина Бажаїв”), фізична виснаженість письменниці (“Сафо”, “В неділю рано зілля копала...”, “...Яка ж дивна, яка ж дивна оця щаслива сторона!..”, “На передмісті Олександрії живе сім’я грецька...”). Однак важливо й те, що деякі мотиви, котрі лишились нерозкритими в цих творах, частково реалізувались в інших драмах Лесі Українки.

Зазвичай письменниця особливо відповідально ставилась до фіналів своїх драматичних поем. Сумніви та вагання часто змушували її змінювати кінець, а подекуди саме наприкінці твору вона розпочинала якісно інший, неочікуваний рух сюжету. Для Лесі Українки у фіналі важливо було зберегти потенціал розвитку, а не остаточно його замкнути. Тому навіть її закінченим творам властива художня цілісність без внутрішньої завершеності. Письменниця зарекомендувала себе надзвичайно вимогливою до емоційно-інформативної завершальної ноти своїх творів, оскільки саме вона здебільшого дає імпульс для прикінцевої ретроспекції всього ходу думки і сприяє остаточно розумінню авторського художнього коду.

Своєрідне кружляння навколо фіналу – іманентна риса творчого стилю Лесі Українки. Навіть уже підготувавши твір до друку, вона могла повертатись до кінцівки і вносити в неї певні зміни. Прикладом такого реформування може слугувати драматична поема “В катакомбах”. Працюючи над редагуванням твору, авторка спочатку викреслила п’ять рядків, а згодом – усю фінальну частину. Натомість вона дописала гномічну кінцівку, перейняту бойовим духом:

А я піду за волю проти рабства,
я виступлю за правду проти вас! [4, 262].

Викреслений фінал твору містить низку змістових повторів, невластивих стилістиці Лесі Українки. На образному рівні продубльовано тези характеристик персонажів із незначним їх поглибленням (старий раб, єпископ). Натомість в остаточно фіналі драматичної поеми головний герой із притаманною йому категоричністю видається більш цілісним, хоча варіант, на якому врешті зупинилась письменниця, не містить фіксованого завершення, а закінчується проголошенням наміром.

Один із прийомів нон-фініто у творчості Лесі Українки – так зване “усікання” фіналу. Він використовується задля увиразнення, кристалізації основної

концепції авторського задуму. Прикладом “усіченого” твору в доробку Лесі Українки слід уважати драматичну поему “Кассандра”, де “усікання” епілогу унеможлиблює однозначне трактування як кінця драми, так і загальної ідеї. Авторка свідомо відмовляється від завершальної частини твору, однак загалом його цілісність від цього рішення не постраждала.

Прийому “усічення” використано й у драматичній поемі “На полі крові”, де завдяки йому докорінно змінюється концепція твору. Причиною реформування первинного, більш розлогого варіанта поеми стала зміна письменницького задуму. Відмова від значної частини тексту може трактуватись як механізм перетворення “закритого” тексту на “відкритий”, завершеного – на незавершений. Варто наголосити, що траєкторія нон-фініто виявляється в загальній структурі тексту. Драматична поема “На полі крові” фактично позбавлена жорстких композиційних меж “початок – кінець”. Таким чином, інтерпретаційний потенціал драми стає невичерпним.

Навіть поверховий лінгвістичний аналіз завершальних реплік і ремарок більшості драм Лесі Українки засвідчує чітку тенденцію, спрямовану на незавершеність творів та формування відкритого темпорального модусу, що знаходить реалізацію на різноманітних граматико-семантичних рівнях. Яскравою ознакою “незакритих” фіналів слугують експресивно забарвлені риторичні питання на кшталт: “Нащо мені жити?” (“Блакитна троянда”), “Коли ж те царство Боже? Де ж воно? / Чи доживе душа моя до нього?” (“Йоганна, жінка Хусова”) та ін.

Не менш ефективним чинником відкритого фіналу постає прийом мовчання, що трапляється в низці драматичних творів Лесі Українки. Тотальною ознакою мистецтва слід визнати природну недомовленість твору, що втягує глядача в коло ідейно-творчих задумів творця. “Умовчання” неминуче в будь-якому витворі мистецтва, адже глядач сам повинен розвинути, “співзавершити” у своїй уяві ідею автора. Мовчання в кінці твору подвоює ефект нескінченності та багатозначності, що виразно ілюструє фінал драматичного діалогу “Айша та Мохаммед”.

Чимало творів письменниці закінчуються закликами, зверненнями одних героїв до інших зі спонуканням до дії, які не реалізуються в межах тексту, а подекуди їх утілення неможливе, що створює додаткові концептуальні лакуни. Водночас спостерігається певна градація: від конкретних прохань, скажімо, у драматичному етюді “Три хвилини” (Конрад: “Ладнуйте, мамо, нам харчі в дорогу!” [4, 239]), до закликів продовжувати розпочату справу, що, зокрема, звучать у драматичній поемі “Оргія”: “Товариші, даю вам добрий приклад!” [7, 218].

Закликом закінчується і драма-феєрія “Лісова пісня”. Прикінцевий монолог Мавки концентрує в собі потужну енергетику попереднього дійства й містить проєкцію в майбутнє. Уважне прочитання дає змогу побачити, як фінальна сцена “Лісової пісні” стає чинником незавершеного, що дало підстави Абраму Гозенпудові поставити драму-феєрію в один ряд з “Осінньою казкою”. Славнозвісний монолог Мавки несе в собі модус відновлення (“стане початком тоді мій кінець”), а остання її репліка “Грайте же, коханий, благодію!” містить спонукання до продовження дій. Окреме значення має розлога завершальна ремарка з утопічними мотивами щастя єднання закоханих. Просторові ознаки в цій сцені маргінальні, засадничими виступають часові зміни. Однак циклічність як фундамент основного тексту драми поступається перед блаженною вічністю: “Лукаш сидить сам, прихилившись до берези, з сопілкою в руках, очі йому заплещені, на устах застиг щасливий усміх. Він сидить без руху. Сніг шапкою наліг йому на голову, заפורошив усю постать і падає, падає без кінця...” [6, 293].

Інший прийом нон-фініто в кінці драм – очікування або проектування близького та віддаленого майбутнього. У завершальному монолозі драматичної поеми “У пущі” один за одним виникають образи смерті: душа, що лишає тіло, мертворожденна статуя, яку намагається знищити скульптор Айрон, звуки реквієму тощо. Розпач героя сягає апогею, і він, готовий у вічну путь, чує “сурму янгола” та “поклик з неба”. Однак типове для композиційної структури драм Лесі Українки те, що смерть не відбувається в межах твору. За винятком правлять хіба що “Одержима” та “Оргія”. Трагічну остаточність у решті текстів заступають евфемістичні сцени очікування кінця. Так, в епілозі поеми “Кассандра” Клітемнестра тільки збирається вбити пророчицю та Агамемнона:

Клітемнестра
(до Егіста пошепки)
Нам треба два мечі. Ти нагостри.
Ти бий його, а я її потраплю [6, 99].

Проте сценічно їй на заваді стає “сильний перун і раптова злива”.

Ще один тип завершення драм Лесі Українки – кінцівки-пророкування (“На руїнах”) або кінцівки-інтенції, що втілюються, зокрема, за допомогою використання дієслів майбутнього часу недоконаного виду, котрі несуть семантику наміру дії: “пиду за нею” (“Блакитна троянда”), “пиду за волю проти рабства” (“В катакомбах”).

Окремої уваги заслуговує феномен художньої интенції у драмах Лесі Українки, що не лише втілений у низці кінцівок творів, а й постає прикметним чинником поведінкової структури персонажів. Як відомо, “запорукою появи на світ відкритого твору стає специфічна інтенціональність художника, наявність у нього своєрідної “відкритої” свідомості” [3, 21]. Важливо, що поза авторськими інтенціями, які виявляються, за Р. Бартом, на рівні змістової структури, особливу функцію виконують интенції персонажів, які виступають домінуючими чинниками їхньої саморепрезентації.

На прикладі драматургії Лесі Українки стає очевидним, що саме багатозаровість художніх світів, з одного боку, ініціює зародження численних интенцій, а з другого – унеможлиблює їхню однозначну реалізацію та призводить до трагічного розколу особистості. Саме на конфлікті интенцій побудована драма “Адвокат Мартіан”. До того ж интенції героїв у творі тільки вербалізуються, а питання щодо їх реалізації залишається поза межами тексту. Власне, твір завершується лише початком роботи над обіцяною промовою. Якою вона вийде, чи матиме успіх у суді, чи допоможе визволити Єпископа – усе це залишається у проекції відкритого фіналу.

Зразком постійного руху за интенціями в доробку Лесі Українки постає драма “У пущі”. У середовищі, де хліба потребують більше, ніж мрій, скульптор втрачає свій запал, але його творчими задумами “інфікований” Деві. У цілому драми Лесі Українки можна поділити на ті, що завершуються крахом интенцій, або ж із перспективою їх імовірної реалізації.

Найяскравішим та багатогранним утіленням нон-фініто у творчому доробку письменниці виступає фантастична драма “Осінь казка”. За цим текстом закріпилась репутація “затемненості”, що зумовило відсунення його на маргінеси наукових досліджень. Факт неопублікованості та явної невичитаності тексту не завадив академічним виданням зарахувати “Осінь казку” до повноцінних завершених творів письменниці. У ХХ столітті опубліковано різні варіанти “Осіньної казки”. Попри всі намагання впорядкувати рукопис, на сьогодні залишається очевидним, що авантекст – а саме в такому вигляді

реалізується в культурі фантастична драма Лесі Українки – продовжує конфліктувати з редакторською інтерпретацією.

Однак феномен незавершеного в “Осінній казці” привернув увагу науковців та отримав різнобічні тлумачення. У передмові до шостого тому зібрання творів Лесі Українки видавництва “Книгоспілка” (1929) Б. Якубський наполягав на його незавершеності, пояснюючи цим статусом і специфіку композиції, і не до кінця розкрити “соціально-реалістичну ідею”. Інше бачення “Осінньої казки” зафіксовано у праці “Поетичний театр” А. Гозенпуда (1947). Незвична форма не завадила науковцю підійти до драми як до завершеного твору з багатозначним фіналом.

Сучасні літературознавці не менше, ніж їхні попередники, приділяють увагу статусу закінченості “Осінньої казки”, проте кардинальна зміна теоретичного мислення дає можливість абстрагуватись від категоричних визначень. Така позиція дозволяє зосередитись на художньому та концептуальному потенціалі тексту, акцентувати увагу на способах балансування між завершеним та незавершеним у творі.

Безперечно, у випадку з “Осінньою казкою” йдеться про глибинну модифікацію канону, що виявляється в особливостях структури драми. Застосовуючи один із варіантів трактування фабули У. Еко, доречно прийняти за вихідну ситуацію намагання ув’язнених Принцеси та Лицаря здобути волю, що в ході дій переростає в масові безчинства, у результаті яких з’являється новий соціальний прошарок, спраглий свободи, – майстри та робітники. Слід наголосити, що власне мета (досягнення волі) у творі повноцінно не реалізується й до кінця лишається інтенцією, яка зумовлює нерозв’язаність фабули.

Очевидна й розбалансованість архітекtonіки, викликана непропорційністю дій. Твір можна умовно поділити на дві частини. Перша складається з трьох дій, які навіть у сумі не дорівнюють обсягу другої частини (четверта дія). Її характеризує ретроспективність, відносна сповільненість динаміки, обмежена кількість персонажів. Сцена четвертої дії, навпаки, заповнена людьми. Авторка не фіксує зникнення окремих груп персонажів, а лише переводить фокус від одних до інших. Відтак реципієнт тримає в полі зору великий натовп, котрий складається з робітників, підпaskів, майстрів, бидла, що увиразнює хаотичність драматичної ситуації. Поза тим у драмі наявні численні змістові лакуни, фрагментарність персонажів, часова та просторова невизначеність, що ускладнюють чітке розуміння підтекстів і створюють виклик для читацького горизонту очікування.

Водночас текст містить міцні механізми, що скріплюють його тканину в художнє ціле. Насамперед “Осіння казка” – це сюжетний твір, хоча її сюжет має дещо пунктирний характер. Проте це компенсується архетипним мотивом, який дозволяє читачеві змодельювати типову казково-лицарську ситуацію і спостерігати, як авторка раз у раз порушує її стереотипи.

На рівні системи персонажів відбувається важлива перефігурація, котра зумовлює хисткість усієї структури тексту: вихідна ситуація антагоніста та протагоніста не відповідає кінцевій ні кількісно, ні ідейно. На початку тексту сформований традиційний для казкового дискурсу трикутник: жорстокий Король – ув’язнена Принцеса – нещасний Лицар. У результаті розвитку сюжету протагоніст мав би стати переможцем, а другорядні герої – допомагати/заважати головним. Проте наприкінці твору Лицар перестає бути Королевим опонентом, його місце займають робітники. “Трикутник” змивається стихійною хвилею сюжету, а канонічне сходження героя на трон не відбувається.

Важливе значення у драматургії Лесі Українки, зокрема в “Осінній казці”, мають герої-фантоми, тобто персонажі, які не присутні на сцені, але поза

тим чинні і впливають на перипетії. Основний герой-фантом у фантастичній драмі “Осінь казка” – Король. Він жодного разу не з’явився в дії, не виказав себе опосередкованим учинком, окрім листа, написаного ніби ним. Попри те, Король присутній у риторичі кожного з персонажів, до того ж у різних іпостасях: безжального тирана, “безумця боязкого”, справедливого володаря тощо. На нього чекають, як на беккетівського Годо: хто зі страхом, хто з надією. Незважаючи на відсутність, він постає концентром у системі координат сюжету. Власне, саме цей персонаж – ключовий у створенні художнього конфлікту твору. У драмі з відкритою формою, а саме такою є “Осінь казка”, протагоніст не має аналогічного контргравця; конфлікти, у яких персонажі виграють або програють, відбуваються не між супротивниками, а між окремою особистістю та його долею, світом. Характерна для закритої драми ситуація дуелі між аналогічними противниками поступається заплутаній глухій боротьбі з окремим анонімним противником, боротьбі з усім світом [див.: 8]. Таку ситуацію можна спостерігати в “Осіній казці”, де жоден з героїв не має реального супротивника і практично кожен (Лицар, Принцеса, майстри) рано чи пізно протиставляють себе Королю. Проте його емоційно узагальнений образ набуває ознак трансцендентності, а протест проти нього може бути прирівняний до протесту проти Світу. Контroversійність методів та намірів, які обирають герої, не дає можливості однозначно оцінити перспективи їхнього руху; боротьба, якій вони віддаються, позбавлена іншого сенсу, як просто рухатись у напрямку, що видається єдиною можливим.

Знакова фрагментарність образу Блазня, котрий з’являється в тексті один раз, однак, як і фантом Короля, реалізує принципи нон-фініто на рівні образності.

Система головних персонажів складає основну інтерпретаційну проблему, особливо у випадку, якщо дослідник намагається визначити носія основної концепції та сюжетобудови. Образ Принцеси наймінливіший з усіх персонажів “Осіньої казки”: “недомовленість”, численні алюзії та продуковані ними конфліктні сенси спонукали найрізноманітніші тлумачення (Україна, культура, мова, воля, успіх, мистецтво тощо). Непослідовність її вчинків, здатність до зміни рішення з урахуванням нових обставин викликають певне недовір’я і до прикінцевого її вибору. Усе це зумовлено структурою самого образу героїні, яка доволі легко опановує простір, адаптується в ньому. Але водночас Принцеса постійно піддає аналізу доцільність перебування в тому чи тому просторі, що провокує відчуття відчуження, яке призводить до остаточного розриву. Здатність до екзистенційних рефлексій, притаманна Принцесі, конфліктує з непереконливою довірливістю. Пізнавши “неволю” на вершині гори, вона все ж починає підкорювати її в товаристві, повіривши в можливість ефемерної “волі вкупі”. Таким чином, Принцеса, що в казково-лицарському дискурсі завжди асоціюється з винятковістю, приймає верховенство колективістського начала й піддається доволі загальним гаслам товариства, у якому вона абсолютно неорганічна.

Варто зазначити, що в особі Лицаря викривається все лицарство, він найчастіше стає об’єктом іронії та пародії у творі. Водночас цей образ слугує підтвердженням того, що у творчості Лесі Українки важко знайти схематичних однозначних героїв. Лицар, справді, не переживає ініціації, що зумовила б духовне вивіщення, а його злам та деморалізацію переконливо засвідчують обережні пропозиції після безславного падіння: “сісти тут на першому уступі і чекати”. Попри те, він речник культурних та гуманістичних цінностей. Невипадково Т. Мейзерська вважає, що це єдиний “зрячий” персонаж, котрий виступає “носієм головної концепції драми” [2, 45]. Значуща здатність Лицаря “розхитати” систему лише словом (промовами), хоча він виявився

неспроможним як опанувати хаос, який розпочав, так і залишитися відданим своїм ідеалам.

Отже, неоднозначність і фрагментарність структури тексту виразно відбиваються на рівні образу Лицаря. Це дає підстави дослідникам стверджувати, що “в даній п’єсі авторка не реалізує достатньої системи аргументації”, а Лицар – це лише теза, яку треба розгорнути [2, 45].

Фантастична драма “Осінь казка” стала віхою у творчості Лесі Українки, оскільки в ній зафіксовані художні прийоми нон-фініто, що будуть плідно розвиватись у наступних драмах і складуть основу її індивідуального почерку. Очевидні непропорційність архітектоніки, порушення стереотипів казково-лицарського дискурсу; розмиті межі між другорядними та головними героями; наявність героїв-фантомів, фрагментарних персонажів; поліфонічність поглядів та контрверсійність еволюції образів, синтез мовних стилів тощо. У сукупності ці фактори свідчать про відкритість структури твору та готовність авторки експериментувати, не боячись розбалансувати цілісність його системи. З “Осіньної казки” починається нова естетика Лесі Українки із прикметним синкретизмом раціонального та емоційного начал, що відкриває новий етап у творчій еволюції письменниці, де нон-фініто стає принциповим.

Таким чином, творчий доробок Лесі Українки постає прикладом художньої реалізації нон-фініто, який був притаманний численним представникам літератури модернізму. У процесі модифікації художнього мислення епохи *fin des siècle* нон-фініто посідає важливе місце поряд із іншими ознаками модернізму. Відтак доцільно означити схильність автора до нон-фініто в парадигмі модернізму серед тих його рис, які нині вважаються усталеними в теорії літератури.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Лексикон* неонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века / Под ред. В. В. Бычкова. – М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2003. – 607 с. – (Summa culturologiae).
2. *Паньков А.* Поетичні візії Лесі Українки: онтологія змісту і форми / А. Паньков, Т. Мейзерська. – Одеса: Астропринт, 1996. – 76 с.
3. *Ступин С.* Феномен открытой формы в искусстве XX века: Автореф. дис.... канд. филол. наук: спец. 09.00.04 “Эстетика”. – М., 2008. – 26 с.
4. *Українка Леся.* Драматичні твори (1896–1906) // *Українка Леся.* Зібр. тв.: У 12 т. – К.: Наук. думка, 1976. – Т. 3. – 397 с.
5. *Українка Леся.* Драматичні твори // *Українка Леся.* Зібр. тв.: У 12 т. – К.: Наук. думка, 1976. – Т. 4. – 352 с.
6. *Українка Леся.* Драматичні твори (1909–1911) // *Українка Леся.* Зібр. тв.: У 12 т. – К.: Наук. думка, 1976. – Т. 5. – 336 с.
7. *Українка Леся.* Драматичні твори (1911–1913). Переклади драматичних творів // *Українка Леся.* Зібр. тв.: У 12 т. – К.: Наук. думка, 1977. – Т. 6. – 416 с.
8. *Klotz Volker.* Geschlossene und offene Form im Drama. – München, 1992. – 228 p.

Отримано 20 вересня 2011 р.

м. Ялта

