

КОНТЕКСТ ТРАДИЦІЇ І ТРАГЕДІЙНИЙ ЖАНР ЛЕСІ УКРАЇНКИ

У статті аналізується творчий досвід Лесі Українки в жанрі трагедії на тлі української та світової літературної традиції. Автор доводить унікальність цього досвіду в національній культурі, засвідчує співзвучність естетичних пошуків Лесі Українки засадам античної трагедії та тенденціям раннього модернізму.

В історії літератури еволюція жанрових структур симптоматична з точки зору її включеності в ціле, у систему. Через активність чи пасивність окремих жанрів, їх запотребованість чи, навпаки, автаркічну замкнутість можна виявити сутнісні ознаки літературної творчості в багатьох аспектах. Принаймні, самоочевидним є та істина, що через систему жанрів проявляється характер письменства – національний, ментальнісний, філософський, соціальний, іманентно-естетичний.

Як пояснити той очевидний факт, що певні жанри опиняються в епіцентрі літературного життя, причому утримують такий статус надовго, незважаючи на зміну культурних епох та критеріїв творчості? Інші ж художні форми, навпаки, засвідчують пасивність в історії письменства і не виходять за рамки другорядних, хоч якими б цінними властивостями вони не володіли та якими б перспективами не приваблювали. Зрозуміти таку нерівномірну запотребованість різних жанрів непросто. Прийнятно, без осмислення якихось глибших закономірностей, які дають ключ до розуміння не лише ролі окремих жанрів, а й загальнолітературних тенденцій.

Відтак дослідження діяхронної функціональності окремого жанру може привести нас до висновків куди глибших, аніж часткові зауваження про природу побутування цього жанру. Надто – в тих випадках, коли йдеться про жанри не випадкові, провідні, дискурсивні.

При досить багато представленої шкалі комічних жанрових модифікацій в українській літературі звертає на себе увагу відносна незреалізованість трагедії. Трагедія – цей найскладніший і найважчий драматургічний жанр – протягом багатьох часів лишалася мало розвиненою, рудиментарною в нашому національному письменстві. Ця риса послідовно простежується у тривалому історичному часі та впевнює у її невідповідності, в заданій тенденційності.

Питання дефіциту трагедії і – ширше кажучи – *модусу трагічного* в українській літературі тим більше варте уваги, що у класичній поезії ця художня форма корелює із найвишуканішою літературною майстерністю. Ідея про переваги трагедії над іншими формами була обґрунтована ще Арістотелем. Він доводив, що трагедія “значніша і достойніша” за інші роди поезії [1:28], а в кінці знаменитої праці навіть поставив її вище за епопею [1:70]. Між тим, в українському письменстві ані трагедія, ані епопея не розвинулися повною мірою, їх історичне становлення (зокрема, у плані стилю, відповідної “високої” мови, якої вони неодмінно потребують) завше натикалося на вагомі перешкоди. Оцінюючи проблему в контексті нашої літератури, слід говорити про цілий комплекс факторів, що пов’язані з глибинними закономірностями національної культури в цілому.

Таким чином, проблема трагедії означається в широкому контексті не лише як проблема *генологічна* (недорозвиненість окремого жанру) чи *історико-літературна* (дефіцит осягнення трагічного в межах певних культурних епох). Вона виявляється значно ширшою та масштабнішою, оскільки неспроможність трагедії взагалі засвідчує приховану із поверхового погляду внутрішню ураженість нашої національної літератури, її неготовність утримуватися на високих реєстрах естетичного мислення, які неодмінно корелюють із модусом трагічного. Мимоволі напрошується аналогія із тезою Дмитра Чижевського про “неповну” літературу, незважаючи на численні ініціативи заповнити лакуни [2:458].

Між тим, спроби трагедії чинилися українськими письменниками неодноразово. Проте їх аналіз свідчить, що з тих або інших причин такі спроби були непослідовними, суперечливими, половинчастими. Це, вочевидь, мало свої передумови з обох сторін літературного життя: і з боку письменника, який не мав спроможності створити по-справжньому трагічну драму, і з боку реципієнта, який не потребував чи не сприймав трагізму, а тяжів більшою мірою до драматургії розважально-викривального та соціально-побутового характеру. До жанрової моделі трагедії уперше звернувся Феофан Прокопович у драмі “Владимир”. Наступним кроком була трагедія романтичної літератури, оприявлена у драмах Миколи Костомарова. У руслі реалізму художнє втілення трагедії стало можливим у п’єсі “Сава Чалий” Івана Карпенка-Карого. Однак ці та подібні твори реалізували трагічний пафос задуму лише частково. На те складалося кілька причин. Першою можна вважати невиробленість художньої мови трагедії, а врешті – високого стилю в нашій літературі. Це провокувало недокривність власне художнього осмислення категорії трагічного. Відсутність в естетичному арсеналі наших письменників відповідних кодів, із допомогою яких матеріалізується трагічне, щоразу виштовхувало спроби трагедії поза маргінеси літературного життя в сенсі дискурсу, тобто активного тривання, запотребованості тих або інших жанрів.

Навряд чи можна було б нарікати на брак трагічного в сюжетах чи образах нашої літератури. Ідеться, проте, про вибірккову, неповну, спотворену його репрезентацію.

У зв’язку із цим не можна оминати аспекту національно-ментальнісного сприйняття трагічного. Він настільки важливий, що мав би бути одним із ключових аргументів нашої проблеми. Ідеться про те, що українська ментальність не схильна до *естетизації трагічного*. Попри те, що трагедій і в минувшині України, і в її культу-

рі не бракувало, вони або не акцентувалися літературою, або зводилися у її естетичній проекції до спрощених епічних чи комічних наративів. Цю властивість проникливо спостеріг свого часу Євген Маланюк. Він писав: “Українській душі бракує почуття трагічного, не вважаючи на всю об’єктивну трагічність української історії. Найбільшу трагедію українець спростить, сплосчить і зведе до степеня “кумедії” [3:13].

Це – власне ментальнісний чинник. Можна означити також похідний від нього – чинник літературного канону і його тяжіння. Слід ураховувати, що в новій українській літературі трагічне принаймні від Котляревського стійко витіснялося комічним та сентиментально-мелодраматичним. “Енеїда”, а слідом за нею котляревщина надовго утвердили в нашому письменстві домінуючі позиції бурлескування, “низького” стилю. Так, Д.Чижевський відзначав “небезпеку травестійної традиції” не тільки для XIX, а й для XX століття [2:353]. Еволюція модусу комічного в реалізмі засвідчує його перевтілення в соціальну сатиру. Досить характерною із цього погляду є драматургія театру корифеїв: на тлі численних соціальних та соціально-побутових комедій, водевілів тощо трапляються лише поодинокі спроби трагедії, вони є хіба тим винятком, котрий має підтверджувати правило.

Часи розквіту народницької реалістично-побутової драми, зрештою, й не могли дати нашій літературі справжньої трагедії. Адже в такій драмі основна увага зосереджувалася на побутовому, соціальному планах, а не на самовідчутті героя, його екзистенційній приреченості, роздвоєності поміж волею та рокованістю долі. Відтак модус трагічного звужувався до суспільно-побутової детермінативності долі і нещастя героїв, натомість загальна, родова сутність проблеми фатуму залишалася неосягнутою.

Умови для реалізації жанрового модусу трагедії складаються лише на переломі XIX-XX віків, у добу обнадійливої зміни естетичних орієнтацій та переходу від побутописання й натуралізму до модерністичної естетики з характерними для неї темами та мотивами самотності, обраності, конфлікту ідеалу й реальності, розчарованості суспільною практикою та втечі в ірреальне, у містику, в міф. Можна стверджувати загальну закономірність: нові естетичні тенденції сприяють утіленню модусу трагічного. Адже літературна творчість упритул підступає до проблем філософського, екзистенційного порядку.

Окремо випадає відзначити пошуки стилю. Ще в 70-90-х роках XIX століття символісти, а слідом за ними декаденти й імпресіоністи заклали засади переосмислення художньої мови. Утверджувана ними парадигма наративу передбачала звільнення від загальників та проникнення углиб людської душі, пошук на межі допустимого в мистецтві, а то й за межею його (психічні відхилення, хвороби, аномалії, соціальне дно, богемність, циганерія тощо). Так, Ш.Бодлер вважав вартими естетизації будь-які людські пристрасті, принципово відстоював потребу розширення сфери зображення мистецтва, звільнення її від шаблону та формалізму [4:127, 137, 138]. Так вироблявся дуже вартісний досвід для подолання канону комічного, для ствердження в естетиці нового часу трагічного світовідчуття.

Коли оглянути під цим кутом зору весь масив української літератури кінця XIX – початку XX ст., то стає очевидним: найбільша заслуга у становленні трагедії належить Лесі Українці. Конкретніше це стосується Лесиної поетичної драматургії. Правда, в її поезії також можна знайти трагізм особливого, сказати б, драматичного штибу. Проте повновартісно, ґрунтовно він втілювався у драмах, де характери героїв розкривалися на тлі тривалої, багатоступеневої дії.

Власне, поетеса не називала своїх драм трагедіями. Проте трагічне начало в них становить важливий чинник художнього задуму, а нерідко стає чинником домінуючим. Часто воно, вдало й глибоко втілене, виявляє філософський, загальний, родовий, уселюдський, інтертекстуальний пласт творчості Лесі Українки.

Дослідники традиційно вказують на межу віків [5:375] як програмний вододіл Лесиної творчості. Цікаво, власне, не те, що поетеса остаточно обирає драматургічні форми (це лише зовнішній вияв цікавого процесу внутрішнього розвитку творчої особистості), а те, що мислення в категоріях драми оформлюється в її індивідуальний стиль. Такий вибір був свідомою позицією. Адже саме на зламі віків поезія Лесі Українки набула нової якості і не містила ознак творчої вичерпаності, швидше, навпаки, своїм відчайним оптимізмом прозраджувала силу, а не слабкість. До того ж, не можемо не враховувати, що в тогочасного українського читача поезія мала значно більший успіх, аніж велика проза чи драма. На межі століть поетичні твори Лесі Українки змушують говорити про них критиків і читачів: це збірки “Думи і мрії” (Львів, 1899) та “Відгуки” (Чернівці, 1902). Палко привітав цю поезію Іван Франко, найавторитетніший критик і літературний діяч тієї доби. Його оцінки надто любили і досі люблять у нас цитувати, останнім часом – критично, з приводу “одинокого мужчини на всю новочасну соборну Україну”, як було названо Лесю Українку, щоб підкреслити мужню, енергійну домінуючість її лірики.

Таким чином, важко спостерегти якісь радикальні причини, що спонукали б “перевербуванню” Лесі Українки з поезії у драму. Очевидно, ці причини виникали з логіки еволюції її творчої особистості, яка в цей час уже виразно демонструє певну автономність у принципах та засадах художнього письма. Принаймні, в цьому випадку схвальні і патетичні оцінки критики аж ніяк не завадили Лесі Українці занедбати свою ліричну музу. Мабуть, так само й вагу Франкової оцінки не варто перебільшувати, як це роблять літературознавці-феміністки (С.Павличко, В.Агеева, Н.Зборовська): вона характерна передусім як рецепція Лесиної творчості, яка хіба що зі зворотнім ефектом вплинула на вибір подальшого творчого шляху, тобто на принципову відмову від народницько-громадського пафосу.

Межа поміж лірикою і драмою не була різкою, радикальною. Багато віршів названих вище збірок прораджували драматичні конфлікти і драматичну напругу пристрастей. Характерна й така деталь. У виданні “Відгуків” Леся Українка зважилася поряд із поетичними творами подати драматичну поему “Одержима”, написану на початку 1901 року. Тобто, вона свідомо відкривала перед читачем себе як драматурга, не пориваючи з образом поета, засвідчувала потребу поєднання двох іпостатей, їх суголосність на новому рівні художнього письма, визрівання якого вже відчувала в собі.

Класична Лесина трагедія твориться в період 1907-1912 років (“Кассандра”, “У пуші”, “Камінний господар”, “Лісова пісня”). Це час, коли були втілені в життя провідні драматичні проекти, час, який знаменує вершину творчої майстерності письменниці. Та при більш уважному погляді його межі доведеться дещо розширити, визнавши також певний попередній етап, протягом якого Леся Українка осмислювала естетику трагічного, шукала властивих художніх засобів утілення трагедії. Значення цього етапу також непроминальне в еволюції жанру.

Мова, власне, про добу від 1896 до 1907 року. Перша дата пов’язана з написанням “Блакитної троянди”, дебютної Лесиною драми, в якій, проте, оприявнився трагічний у сутності конфлікт. Але не тільки. Саме в цей час було задумано драму про скульптора Річарда Айрона, а перші начерки її з’явилися 1897 року [6:5:301]. Так само давніше виник задум “Кассандри”: перша згадка про цей твір трапляється у листі до Ольги Кобилянської від 14.III.1903 року і дає зрозуміти, що поетеса не від учора взялася за тему, що характер героїні вже досить добре, філігранно осмислений. Так само й Климент Квітка свідчив, що протекст драми був створений не 1907 року, а “кілька літ перед тим” [7 :240]. Можна здогадуватись, що аналогічним чином реалізувалися ідеї інших Лесиних трагедій: вони не поставали одразу, а потребували тривалого осмислення, визрівання, вирафінування. Це цілком узгоджується із родовими вимогами трагедії як найвищого та найдосконалішого літературного жанру, який потребує не лише таланту, а й уміння концептуалізувати задум у реєстрі трагічного.

Евентуально, модус трагічного у творчості Лесі Українки кінця XIX та перших років XX століття ще не був репрезентований настільки потужно, що можна було б говорити про постання трагедійного жанру, попри безумовно трагічні мотиви Лесиних драматичних поем цієї доби. Жанр драматичної поеми та драматичного етюда проявлював трагічне як зародок більшого і глибшого сюжету. У таких творах (“Одержима”, “Вавилонський полон”, “На руїнах”) дія не має принципового значення; за цією ознакою вони більше статичні, ніж динамічні. Зате основна авторська увага кладеться на дві речі: *характери* персонажів та *загальний стан*, обставини, в яких вони діють. Щодо першого слід зауважити, що Лесині характери – то її програмні моделі персонажів, “ходячі ідеї”, як іноді висловлювалися критики. Трагізм героїв зумовлюється від початку закладеним конфліктом між особливим призначенням, надзвичайними здібностями та неможливістю реалізувати особистісний потенціал: Міріам – екзальтовано-бунтівлива, Елеазар – елітний співець, Тірца – пророчиця. Обставини їх дії створюють враження драматичної невідповідності, якій залишається тільки розвиток у трагічну розв’язку. Щоправда, для повноцінної трагедії тут іще бракує простору, розвитку, дійства. Слабкість дії авторка приховувала за жанровими ознаками драматичної поеми, в якій повнозначним лишається лірико-нарративний чинник.

Інша справа – драми 1907-1912 років. У них письменниця дбала про належну *організацію дії*, усвідомлюючи це як вимогу цільної трагедії. Скажімо, “Кассандра” будується з низки мізансцен, кожна з яких розвиває й поглиблює враження безвиході та приреченості; сцени драматичної поеми поступово дезавуюють останні ілюзії Кассандри і виявляють відчайдушну безнадійність її бунту. Подібна архітектоніка характерна і для “Камінного господаря”: трагічна маска Дон-Жуана відкривається як зворотна проекція легковажно-грайливого образу коханця. Наповненість простору й часу дії дає ефект повноцінності трагедії, глибини переживання, без якої неможливий був би катарсис.

У зрілій творчості Леся Українка, отже, наближається до еталону класичної трагедії. Домінантою тут стає *дія, а не характери*. Дія оприявнює глибину трагічного. Між іншим, саме в дії, а не в характерах чи, тим більше, видовищності, Арістотель вбачав мету трагедії [1: 30, 31, 32, 33].

На який досвід спиралася Леся Українка у творенні жанру трагедії? Питання це видається дуже важливим, оскільки досвіду вітчизняної літератури в цьому випадку було явно замало, лише із ним письменниця не могла б вирватися з порочного кола недокривності трагічного своїх попередників у національному письменстві. Тим часом уже в ранніх творах Лесі Українки відчитується прагнення осмислювати трагічне, вдаючись до світових тем та мотивів і моделюючи вироблені іншими літературами відповідні засоби трагічного. Добре, класичного взорування літературне навчання тут, очевидно, пішло на користь молодій авторці, дало їй сили вдатися до таких пластів мистецької метамови, до яких її попередники й нерідко сучасними боялися підступатися.

Таким чином, в осмисленні трагічного Леся Українка зверталася передусім до традиції класичних та західних літератур. Особливе місце належить відтак урокам античної трагедії, яка виявилася в постановці глобальної проблеми людського буття, незахищеності людини від сліпого фатуму дуже співзвучною вимогам часу *fin de siècle*. Доречно зауважити, що назагал література раннього модернізму багато черпає з античної драми, вдаючись до її “перечитування”. У рамках цієї традиції випадає оцінити “неокласицизм” Лесі Українки.

Прикладом трагедії, модельованої за кращими античними взірцями, є “Кассандра”. Стилізація в темі тут вдало поєднується із жанровою стилізацією. Провідні теми “Кассандри” розвиваються у площині трагічного. Як стверджував В.Петров, це “історіософічна тема “загибелі Трої” та “гносеологічна тема “пізнання”, “правди”, “пророцтва”, “пізнаного майбутнього” [8:61]. Це поєднання фаустівської теми знання із прометеєвською темою

покари за бунт, страждання стає органічною дихотомією. В обох випадках *трагізм* виявляється внутрішньою сутністю зовні *героїчної* оболонки. Та саме в трагічному реалізується властивий зміст кожної із цих глобальних тем. Справжнє пізнання обертається драматичним і трагічним актом життєствердження людини. Розгортається у трагедію й бунт-кара-покута, спровоковані волею Кассандри до вираження власної ідентичності, попри все, незалежно від наслідків.

Категорії трагічного у драмах Лесі Українки належить особнє місце. І хоча трагізм не є абсолютно переважаючим чинником, проте він нерідко просочує усю сценічну дію, наближаючи власне драму до трагедії. Таке враження виникає у “Кассандрі”, “Боярині”, “Одержимій”, “Вавилонському полоні”. Модус драматичного стремить до трагізму не в сенсі скерованості до розв’язки, а через відкриття глибинної сутності життя, яка несе на собі печать трагедії.

А “Лісова пісня”? Унікальність цієї драми, власне, полягає в органічному поєднанні трагізму та романтики, у винятковій взаємопроникності трагічного, патетичного (героїчного) та комічного. В такий спосіб Леся Українка уникнула площинності та епічної монотонності трагедії, зумівши поєднати непоміжне, втілити амбівалентність людських духу і душі в буттєвому соціумі.

Складність становлення трагічного в тому, що воно, власне кажучи, не могло бути запозиченим. Запозичення тут можуть виконувати лише допоміжну роль, допомагати кшталтуванню специфічно національних засад трагічного. Адже система засобів, з допомогою яких виражається трагічне, є національною, вона залежить не лише від виробленості художньо-образної мови, але й від особливостей національної ментальності, відчуття світу та буття. Тим-то були приречені на невдачу ті літературні проекти, які базувалися на формальному перенесенні на національний ґрунт світових (переважно класичних) трагічних сюжетів, тобто твори Миколи Костомарова, Людмили Старицької-Черняхівської тощо.

Незамінність саме національного досвіду, національної практики для вироблення канону трагедії в літературі оприявнюється передусім на рівні рецепції. Трагедія мусить стати камертоном відповідних відчуттів та переживань конкретного реципієнта. Тільки акт її рецепції конституалізує трагедію як повноцінний літературний жанр. До речі, подібна ситуація неспіввідносності склалася на межі XIX-XX століть у багатьох літературах. Рання модернізм, котрий назагал “виріс” із ситуації культурної кризи, морально-психологічного дискомфорту, колапсу вартостей, означив як принципово важливе осмислення трагічних тем та образів. Натомість у царині рецепції трагічне найчастіше зазнавало естетичних аберацій. Публіка не мала ані досвіду, ані традиції, що уможливили б повноцінне сприйняття трагічного. Відчувався розрив між національно-традиційним культурним досвідом, з одного боку, та експериментаторським художнім дослідженням трагічного, з іншого. Саме про це писав М.Волошин, спостерігаючи за непростими потугами трагедії в російській літературі “срібного віку”: “Вироблених західним театром форм було достатньо для російської комедії. Натомість форми трагедії можуть виникнути тільки із органічного розвитку театру” [9:183].

Щодо театру Лесі Українки ця думка слушна не меншою мірою. Осмислюючи неуспіх її драм, передусім звернемо увагу на неготовність тогочасного українського театру і його глядача до власне трагедії, відсутність літературно-естетичного ґрунту сприйняття трагічного.

Що означає модус трагічного в Лесиних драмах, якщо співвіднести їх з класичною трагедією? Типова трагедійна ситуація виявляє проблему особи і вищих сил, волі й рокованості, порядку і хаосу. Протягом драматичної дії з’ясовується, що, окрім самої людини і вищого закону, вищого порядку над нею, існують сили непрогнозовані, “сліпі”, руйнівні, котрі унеможливають нетрагічну розв’язку людського буття та змагання. Така класична ситуація загалом поширюється на драми Лесі Українки. Проте якщо в античних авторів герой змушений був підкоритися рокові, фатуму, хаосові, то Лесині персонажі бувають сильнішими й активнішими. Відповідно, трагізм їх ситуації зростає: чим більшою силою гармонізувати життя вони володіють, тим драматичнішим є їх зудар із фатумом.

До речі, в трактуванні трагічного Леся Українка ближча до класичної традиції, ніж до модернізму. У модерністичному мистецтві трагізм виникає з індивідуалістичного бунту проти загалу, суспільства, натовпу, увага художника зосереджується на неможливості індивідуальної свободи, індивідуальної інтенції. В індивідуалізмі ж прочитується, через нього оприявнюється одвічний бунт людини.

Не так у Лесі Українки. Її герої змагаються, цілком свідомі загального обов’язку: морально-етичного (Міріам з “Одержимої”, Раб-неофіт, “У катакомбах”), національного (Оксана в “Боярині”), творчості-покликання (Річард Айрон, “У пущі”, Елеазар з “Вавилонського полону”), хоч, звісно, не можна скидати з рахунку їх яскраво виражену особистісно-персоналістичну природу. У плані їх благородного, морально свідомого виклику силам хаосу вони близькі до героїв класичної трагедії. Так, О.Лосєв, досліджуючи давньогрецьку трагедію, визначав у ній “таку життєву ситуацію, яка створюється завдяки неможливості тих або інших надособистих сил реалізуватись у людському житті без суттєвої катастрофи” [10:183].

Нарешті, діалектика трагедії проявляється в її життєстверджуючій наснаженості. Сила такої драми – не в трагічності, а в трагічному оптимізмі. Повноцінна трагедія засновується на змаганні людини з хаосом, що передбачає рівновеликість обох чинників: страшні й могутні сили фатуму, але й людина виявляє могутню волю та одважно бунтує проти стихії. Відтак цей змаг засвідчує торжество особистості, яка кидає виклик долі.

Повною мірою ця властивість трагічного характерна для Лесиної “Лісової пісні”. Життєствердний характер трагічного у драмі-феєрії оприявнюється через означення трагічних суперечностей, у контексті яких розвива-

ється дія. Отже, трагедія локалізується не у розв'язці драми, вона супроводжує дію й виникає з неї. Людське життя виявляється втягнутим у трагедію – кохання Мавки й Лукаша, смерть дядька Лева та розладнання стосунків із Лісом, марна спроба Мавки примирити два ворожі світи, стосунки в родині Лукаша тощо. Разом із трагічністю буття Леся Українка сугестіює оптимізм свідомого вибору, жертви, і цей оптимізм стає можливим і неповторно-характерним саме завдяки постійній ситуації переживання трагедії. Подібний ефект зауважував О.Лосев у Гомера, коли “трагізм дивовижним чином ототожнюється ... з повнокровним життєствердженням, з глибокою любов'ю до життя, з невтомною бадьорістю та оптимізмом” [10:197].

“Лісову пісню” випадає вважати пуантом, апогеєм Лесиного осмислення трагічного. Ця драма постала на трагедійному досвіді попередніх текстів, оприявнивши той досвід у філософській рефлексії, в моделюванні постійної включеності сильної особистості в ареал трагічного світовідчуття. Тут діалектика трагізму виявляється особливо яскраво і переконливо. Трагічний оптимізм же є характерною ознакою, квінтесенцією усього твору, а не лише фіналу чи окремих епізодів.

Творчий досвід Лесі Українки в утвердженні трагедії на національному ґрунті має надзвичайно важливе значення. По-перше, він демонструє поворотний пункт в історії української літератури, засвідчений принциповим, концептуальним осягненням “повноти” національного письменства (у сенсі Д.Чижевського). По-друге, цей досвід поширює свою актуальність на всю нашу літературу кінця XIX – початку XX століть, виразно позначається на кшталтуванні інших драматичних і недраматичних жанрів, на становленні стилів, виробленні нової естетичної мови доби модерну. По-третє, Лесині трагедії мали далекосяжний вплив на драму 1920-30-х років (М.Куліш, І.Кочерга) та наступних часів. По-четверте, це була жива, ефективна інтеграція у світову культурну традицію, зокрема класичної трагедії, актуальна тим більше, що український театр протягом тривалого часу лишався ізольованим від цієї традиції. По-п'яте, відкриття Лесею Українкою глибин трагічного засвідчило освоєння нового естетичного пласту, доти незапотребованого в національному мистецтві. Ідеться про осягнення глибокого переживання буття, яке неодмінно породжує рефлексію трагічного. Недаремно О.Лосев розумів життя особистості і її найвище вираження – пізнання – як трагедію [11:256].

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Аристотель. Поэтика. Риторика. – СПб: Азбука, 2000. –348 с.
2. Чижевський Дмитро. Історія української літератури (від початків до доби реалізму). – Тернопіль: МПП “Презент”, ТОВ “Феміна”, 1994. – 480 с.
3. Маланюк Євген. Книга спостережень. Фрагменти. - К.: Атіка, 1995. – 236 с.
4. Бодлер Ш. Об искусстве. Пер. с фр.- М.: Искусство, 1986. – 138 с.
5. Точніше, 1901-1902 роки, за М.Зеровим, який аналізує різні періодизації Лесиної творчості, але віддає перевагу саме цій. Див.: Леся Українка // Зеров М. Твори:У 2 т. – Т. 2. – К.: Дніпро, 1990. – 435 с.
6. Українка Леся. Зібрання творів: У 12 т. – Т. 5. - К.: Наукова думка, 1976. – 331 с.
7. Спогади про Лесю Українку. – К.: Дніпро, 1971. – 483 с.
8. Петров Віктор. Драматична поема Лесі Українки “Кассандра” // Вісник АР УРСР. – 1991.– № 2. – С. 61.
9. Волошин Максимилиан.Лики творчества. 2-е изд.. стереотип. – Л.: Наука, 1989.–363 с.
10. Лосев А.Ф. Гомер.– М.: Учпедгиз, 1960.– 1960.– 183 с.
11. Лосев А.Ф. Дерзание духа.– М.: Политиздат, 1988.– 256 с.

Матеріал надійшов до редакції 16.11.2000 р.

Полищук Я.А. Контекст традиции и жанр трагедии Леси Украинки.

В статье анализируется творческий опыт Леси Украинки в жанре трагедии в контексте украинской и мировой литературной традиции. Автор доказывает особую ценность этого опыта для национальной культуры, а также констатирует созвучность эстетических поисков Леси Украинки ключевым принципам античной трагедии и тенденциям раннего модернизма.

Polishchuk Ya. A. Context of Tradition and Genre of Tragedy in the Works of Lesya Ukrainka.

The article dwells upon Lesya Ukrainka's creative experience in the genre of tragedy in the context of Ukrainian and World literary. The author proves its special value for our national culture. The consonance of Lesya Ukrainka's aesthetical experiments to the principles of antique tragedy and to the tendencies of early Modernism have been claimed.