

„Врешті се (перекладене) оповіданнячко типічне для мене, бо воно наскрізь ліричне, його б можна поемою в прозі назвати, а я ж, власне, лірик *par excellence*” [8, 132].

Ліризм домінував у всіх жанрах Лесі Українки, а його поєднання з масштабними філософськими інтенціями зумовило появу драматичних творів у її доробку. Очевидно, що найбільшу увагу Леся Українка приділяла саме драматургії, і ставилась до неї найвідповідальніше. Підготовка та написання одного драматичного твору могли тривати кілька років, а то й десятиліть. Такими ж кропіткими були і пошуки відповідного оригінального жанру. Цей процес можна назвати „шляхом до драми”. Поезія, ліро-епос, драматичні поеми, деякою мірою проза були „недожанрами” по відношенню до драми, підготовчим матеріалом (що, звичайно, слід розглядати не як типологічне узагальнення, а виключно як індивідуальну особливість творчої еволюції Лесі Українки). Варто підкреслити, що перелічені жанри слугували тренувальним майданчиком для письменниці-драматурга, і то не в змістовому, а формальному плані. Йдеться про пошуки структури, органічного балансу між однаково потужними раціонально-іраціональними тенденціями.

Знаковим є те, що дві перші драматичні спроби закінчились провалом. Причина невдачі з „Іфігенією в Тавріді” полягає у внутрішній творчій кризі, що в свою чергу зумовлена, по-перше, природною неготовністю письменниці до драматичного жанру, по-друге – спротивом матеріалу (не вдався сам експеримент накладання строгих класицистичних жанрових рамок на романтичну, якщо не неоромантичну свідомість авторки). Цю незавершеність слід віднести до „проблеми росту”, з чим легко справилась і сама Леся Українка, змінивши детермінацію жанру „Іфігенії” на драматичну сцену. Інша ситуація з „Блакитною трояндою”, драмою в 5 діях – твір зустрів неадекватну зовнішню оцінку, що зародило невпевненість письменниці у власних силах. Невипадково наступний твір, який Леся Українка визначить як драму, написано за десять років. Це „Руфін і Прісцилла”, причому знову – драма в 5 діях. Ці десять років стали періодом шукань, міжжанрових експериментів, результатом яких стали драматичні сцени, етюди, діалоги, фантастична драма. Однак не буде перебільшенням стверджувати, що в подібних шуканнях Леся Українка знайшла себе як автора-драматурга, витворивши оригінальний жанр драматичної поеми.

Існує маса різночитань чи не по кожному з драматичних творів письменниці щодо його жанрової приналежності. Проте вихідною позицією слід обрати визначення самої Лесі Українки, і не через абстрактну повагу до волі авторки, а насамперед через очевидну невинуватість того чи іншого вибору, його ретельну зваженість. Підтвердження того знаходимо в епістолярії письменниці, в якому частково зафіксована історія авторського визначення жанру.

Так, жанр більшості текстів з остаточним означенням „драматична поема” піддавався сумніву чи варіювався. У своїх листах поетеса пише про „Вавилонський полон” то як про „невеличку драматичну поему”, то як про „маленький драматичний етюд до пари „Міріам” [8, 305], то просто як про „етюд”. В листі до І. Франка відшукуємо ще одне визначення жанрової природи такого типу творів: „Свою „поему” я вже скінчила, вийшла то властиве не поема, а лірико-драматична сцена а la „Одержима” [9, 19] „На руїнах” письменниця іменує „маленькою драматичною поемою”, „На полі крові” – „невеликим драматичним етюдом”, „В катакомбах” – „невеликою драматичною поемою”. Цікавою є детермінація власне драм Лесі Українки. На означення „Руфіна і Прісцили” письменниця використовує слово „драмища”, щодо „Камінного господаря” авторка писала, що „ся драма повинна була нагадувати скульптурну групу”. Визначення жанру „Лісової пісні” теж супроводжувалось сумнівами: в листі до А. Кримського письменниця зізнається, що орієнтувалась на термінологію Гауптмана (Marchendrama – драматика), бо не знала, „як би се могло по-нашому зватися” [9, 373].

Прискіпливе ставлення до визначення є цілком закономірним з огляду на загальну особливість творчого процесу, який носив двоякий, іраціонально-раціональний характер. Індивідуальну парадигму написання твору Лесі Українки можна умовно означити в таких етапах: задум – підготовча робота (збирання/накопичування матеріалу), – етап „забування” – „атака” образів – „несамовите” писання – етап ретельного редагування.

Спогади про Лесю Українку та її епістолярій засвідчують характерну рису творчого методу письменниці: чи не кожен її твір мав значний підготовчий етап збирання історико-культурної інформації, джерелом якої ставали наукові й художні матеріали, та життєві спостереження. Так, захищаючи ідею свого оповідання „Жаль” в листі до М.І. Павлика авторка пише: „...мені здається, що тема не єсть так далека для автора, як Ви думаєте, бо таких людей, як героїня повісті, він знає чимало і бачить дуже зблизка” [7, 91]. У своїх спогадах Агатангел

Кримський називав Лесю Українку „справжнім ученим, дослідником”, який „не може „тільки розвідкою обмежитись”, щиро дивуючись тому обсягу матеріалу, який опрацювала письменниця, „щоб написати дві коротесенькі одноактові драми” [2, 689].

В спогадах Климента Квітки знаходимо питоми характеристики творчої лабораторії Лесі Українки: „Не раз казала, що як писати з якої історичної епохи, то треба її добре простудіювати по джерелах, а потім забути, і аж тоді почати писати що з того життя. Інакше вийде музейність і нахил до дріб'язково точних описань в ушкобок суті писаної речі” [6, 234]. Слід підкреслити, що це „забування” є етапом творчості, коли письменниця відкладала отриману інформацію, активізуючи підсвідомість з її інтуїцією та кодами.

Після цього наставав етап натхнення, стан творчого екстазу, настільки відмінний за своєю емоційною насиченістю від попередніх, що не раз Леся Українка вдавалась до аналізу пережитого досвіду. В листі до М. Драгоманова з приводу завершення повісті „Одинак” письменниця зізнається: „Я, власне, семи днями скінчила одну свою повість. Кінчала її несамовито (я сливе завжди коли що кінчаю, то несамовито), сиділа над нею до 4-ї, а то й до 5-ї год. ночі, бо вдень нема часу і настрою” [7, 217].

Парадигма створення „Одинака” відповідає вищезазначеній схемі: життєвий матеріал отриманий під час перебування в Луцьку 1890-1891 рр., а період написання затягнувся на кілька років – з 1892 по 1894 рр. Слід підкреслити, що в авторських коментарях закладені три ключові характеристики креативного процесу: „несамовитість”, настроєність та „нічна” робота. Аналіз цих ознак як вирішальних для творчості Лесі Українки пропонує Анатолій Макаров у своїй праці „П'ять етюдів. Підсвідомість і мистецтво”. Науковець стверджує, що Лесі Українці було притаманно творити на межі сновидіння та фантастичних галюцинацій. На прикладі поезії „На човні” А. Макаров констатує схильність письменниці фіксувати „особливий стан сприйняття, коли все реальне постає в якомусь незвичайному хвилюючому світлі і коли емоція то „поглинає” думку, то загострює її, то веде незвіданими шляхами” [3, 109]. Сама Леся Українка не раз описувала такий свій стан, при якому ірраціональні потоки („якось непереможна сила” [9, 394]) оволодівали нею вповні, відсуваючи на задній план не тільки роботу раціонального, але й фізичні недуги. Найбільш яскраво про це письменниця пише в листі до Л.М. Старицької-Черняхівської: „Юрба образів не дає мені спати по ночах, мучить, як нова недуга, – отоді вже приходять демон, лютіший за всі недуги, і наказує мені писати” [9, 394]. Подібний тип образів А. Макаров називає „візуальними образами дрімоти”, що „за силою свого впливу на людину в окремих випадках здатні конкурувати з реальними враженнями” [3, 122]. Наявність та домінанта цих образів є ознакою такого типу творчості, який М.В. Моклиця визначає як психологічний тип символіста [4, 82-88], причому той його варіант, що утворюється „внаслідок взаємодії інтуїції з розумом” [4, 84].

Анатолій Макаров зазначає, що „згідно з теорією сприйняття й обробки інформації одночасно на двох рівнях можна припустити, що поет, втілюючи в словах образи своїх гіпнагогічних галюцинацій, здійснює своєрідний творчий (проте не завжди точний) переклад величезної інформації дологічного, правопівкульного сприйняття на повільну „словесну мову” [3, 136]. Очевидно, що саме під час цього „перекладу” формується жанр, а художній матеріал набуває структури.

Контроверсійні раціонально-ірраціональні тенденції творчого процесу Лесі Українки вплинули на процес модифікації драматичного жанру її текстів, які є переважно зразком відкритої форми, що в свою чергу зумовлено кількома факторами. Письменниця творила в контексті світових літературних тенденцій, де відбувалось перенесення акценту з дієвого конфлікту, як в класичній драмі, та психологічно-персоніфікованого, як в романтичній, на конфлікт ідей. Однак найсуттєвішу роль у оформленні жанру відіграв своєрідний синтез етапів її творчого процесу: підготовчого, з його накопиченням великого масиву інформацій, та етапом безпосереднього творіння, під час якого активізувалось підсвідоме. Таким чином формувалась специфіка художнього мислення Лесі Українки, що на рівні форми втілювалось у спротив жанровій сталості та вироблення індивідуального драматичного формату.

Отже, проблема жанру була надзвичайно важливою для Лесі Українки. Його визначенню вона приділяла не менше уваги ніж назві твору та його редагуванню. Подвійна природа творчості письменниці відбилась на формуванні жанру, зокрема драматичного, і спричинила застосування відкритої форми, що в свою чергу модифікувало структуру текстів.

ЛІТЕРАТУРА

1. Копистянська Н.Х. Жанр, жанрова система у просторі літературознавства: Монографія. – Львів: ПАІС, 2005. – 368 с.
2. Кримський А.Ю. Твори в 5 т. –Т. 2. К.: Наукова думка, 1973. – 689 с.
3. Макаров А.М. П'ять етюдів. Підсвідомість і мистецтво: Нариси з психології творчості. – К.: Радянський письменник, 1990. – 285 с.
4. Моклиця М.В. Модернізм як структура: Філософія. Психологія. Поетика: Монографія. Вид. 2-ге. – Луцьк: Ред.-вид. Від. „Вежа” Волин. держ. ун-ту ім. Лесі Українки, 2002. – 390 с.
5. Овчаренко С.В. Проблема жанру у класичній та некласичній естетиці // Автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня доктора філософських наук. – Київ, 1999. – 36 с.
6. Спогади про Лесю Українку. Вид. 2-е, доповнене. – К.: Дніпро, 1971. – 483 с.
7. Українка Леся. Зібрання творів у 12 т. – Т.10. Листи (1876-1897). – К.: Наукова думка, 1978. – 546 с.
8. Українка Леся. Зібрання творів у 12 т. – Т.11. Листи (1898-1902). – К.: Наукова думка, 1976. – 480 с.
9. Українка Леся. Зібрання творів у 12 т. – Т.12. Листи (1903-1913). – К.: Наукова думка, 1979. – 606 с.

Ольга ВОЗНЮК

© 2008

СТЕРЕОТИП ЯК ЧИННИК ФОРМУВАННЯ ВІЗІІ ІНШОГО

Проблема рецепції образу Іншого є ключовою проблемою досліджень імагології, що становить дискурс відношень літературних образів Свого та Іншого. Імагологія, оскільки перебуває на помежів'ї наук, оперує методами дослідження як з рецептивної естетики, так і з теорії інтертекстуальності, спрямовує увагу на дискурс, який відбувається між рецепцією Іншого та самоусвідомленням Я.

Образ Іншого завжди був у полі зацікавлення письменників, науковців як засіб пізнання не лише того ж Іншого, але як віддзеркалення власного Я в очах Іншого. Осмислення Я та Іншого виникає ще у міфологічні часи, оскільки рецепція світу безпосередньо перебувала тоді у силовому полі протиставлення Я та Інший. На основі екстраполяції та конфронтації Я та Інший/Чужий створювалася відповідна міфологічна картина світу. Інший розрізняється за “правом крові” та “правом ґрунту” [2; с. 123]. Таким чином ще на архетипному рівні можна простежити існування образів Я та Чужого/Іншого [5; с. 91].

Проблеми рецепції Іншого підіймалися у працях Д. Наливайка, Г. Касянова, В. Хорева, Ю. Кристеві, Д. Лірсена, М. Беллера та інших українських та зарубіжних учених. У пропонованій статті розглянемо аспект рецепції образу Іншого з перспективи стереотипу, опираючись на досвід українських та зарубіжних учених.

Людина сприймає лише те, що їй зрозуміле, а зрозуміле ґрунтується на Своєму, тому Інше, не-зрозуміле, може засвоюватися у міфічному сприйнятті або ж у негативному баченні. Дуже часто нерозуміння та незнання культури і традицій Іншого призводить не лише до хибного уявлення про Нього, а й до витворення системи знань про Іншого у викривленому ракурсі, до сприйняття Його у залежності від певних приписаних Іншому властивостей у стереотипах. Тоді інформація про Іншого закріплюється у розумінні того, як “ми її знаємо” [7; с. 48]. У результаті чого може виникнути навіть ціла дисципліна знань, яка не відповідатиме фактичній ситуації, що й зазначає у книзі Е.В. Саїд “Орієнталізм”, де автор зосередив увагу на сприйнятті Іншого (орієнтальної людини, культури) Західною культурою. Слід наголосити, що система рецепції близькоспоріднених культур (наприклад слов'янських) та расово далеких культур суттєво відрізняється, на нашу думку, оскільки близькоспоріднені культури мають спільну культурну основу. Звідси взаємне сприйняття цих культур, а на основі них й образу Іншого, відбувається, так би мовити, простіше, без помилкового розуміння Іншого на тлі культурних цінностей. Сприйняття Іншого ж на ґрунті далеких культур вимагає особливо ретельного вивчення культурних цінностей та способу їх розуміння власне Іншим, а тому відзначається складністю даного дослідження.

Сприйняття та розуміння Іншого є кроком до порозуміння та діалогу. Розуміння Іншого відкриває нові грані власного Я, сприяє глибшому розумінню Себе та нової оцінки чи переоцінки Свого. Пізнання Іншого перебуває у силовому полі Я, при цьому слід врахувати, що Інший/Чужий не сприймається як протиставлення Я, а знаходиться у прямій залежності від Я, оскільки