

„Одержима” Лесі Українки крізь призму теорії експресіонізму.

У статті зроблено спробу розширити стильову парадигму творчості Лесі Українки, вмотивувавши наявність експресіоністичного складника на основі аналізу драматичної поеми „Одержима” і, таким чином, поповнити національні інгредієнти світового літературного експресіонізму українським компонентом, змістивши хронологічні межі.

Ключові слова: експресіонізм, моральний максималізм, екстаз, криза, розпач, ірраціоналізм, фанатизм, динамічність, Леся Українка.

Галина Яструбецькая

„Одержимая” Леси Украинки сквозь призму теории экспрессионизма.

В статье сделано попытку расширить стилевую парадигму творчества Леси Украинки, вмотивировав наявность экспрессионистической составляющей на основании анализа драматической поэмы „Одержимая” и, таким образом, пополнить национальные ингредиенты мирового литературного экспрессионизма украинским компонентом, сместив хронологические границы.

Ключевые слова: экспрессионизм, моральный максимализм, экстаз, кризис, отчаяние, иррационализм, фанатизм, динамичность, Леся Украинка.

Halyna Яструбецька

"Obsessed" Lesias Ukrainians through the prism of theory of expressionism.

An attempt to extend the stylish paradigm of work of Lesia Ukrainian is done in the article, explaining the presence of component of expressionism on the basis of analysis of dramatic poem "Obsessed" and, thus, to fill up the national

ingredients of world literary expressionism the Ukrainian component, to displace chronologic limits.

Keywords: expressionism, moral maximalism, ecstasy, crisis, despair, ірраціоналізм, fanaticism, dynamic, Lesia Ukrainian.

Коли більш, ніж 4 роки тому терміном „експресіонізм” було сигніфіковано „Одержиму” Лесі Українки, це викликало неочікувану надто бурхливу реакцію (йдеться про Міжнародну наукову конференцію „Леся Українка і європейська культура”, що відбувалась у м. Луцьку 14-16 вересня 2006 року, зокрема, про повідомлення „Одержима” Лесі Українки крізь призму теорії експресіонізму”).

Причина такого спротиву, вочевидь, у силі стереотипів. Якщо за автором з чистіть легкої руки (або й самого письменника) закріпилась певна стильова „репутація”, то змінити напрям літературознавчої думки не так і просто, навіть коли в дослідницькій парадигмі існують поодинокі спостереження, що не узгоджуються із загальноприйнятими. Ще в 1922 році Д. Донцов у статті „Поетка українського рідорджіменту” зауважив, що Леся Українка проклала шлях „тому „Entsubstantivierung” поетичної мови, яку кладуть в голову своєї творчості молоді німецькі експресіоністи” [6,146]. Д. Донцов одним із перших, незважаючи на свою ідеологічну заангажованість, виокремив суттєві ознаки естетики Лесі Українки, які згодом повторили і продовжують у різних формах повторювати лесезнавці. До таких ознак належить, передовсім, ірраціоналізм, моральний максималізм, автобіографізм.

Пізніше термін „експресіонізм” щодо творчості Лесі Українки прозвучить у оцінці Ю. Шерехом постановки „Одержимої”, здійсненої 1943 року в Літературно-мистецькому клубі у Львові: „Ми ладні вітати, коли дія „Одержимої” відбувається не в оформленні, вказаному авторкою, а на умовно-експресіоністичному настроєвому тлі... це полегшує завдання режисера й актора” [цит. за 4, 178].

З цього твердження виділимо дві тези: 1) експресіоністичне тлумачення сценічного простору драматичної поеми; 2) невідповідність (на думку Ю. Шереха) режисерського прочитання запропонованому Лесею Українкою оформлення дії „Одержимої”. З’являється дилема: або Ю. Шерех „не бачить” експресіоністичного ферменту в естетиці твору; або режисура цілковито самодіяльно-експериментальна.

Мета цієї статті – аргументувати правомірність (і максимальну результативність) застосування експресіоністичних критеріїв для виявлення і найповнішого охоплення змістів „Одержимої”, а також для встановлення естетичної справедливості щодо українського літературного експресіонізму та його місця й ролі в історії європейської літератури. Адже дата створення (1901 рік) і художня цінність драматичної поеми Лесі Українки ставлять її перед енциклопедично визнаними творами драматургів-експресіоністів Г. Кайзера, Ф. Верфеля, Е. Толлера, В. Газенклевера, з чиїми іменами в історії напрямів і стилів пов’язують появу експресіонізму і чиї твори прийнято вважати експресіоністичним драматургічним каноном. „... в „Одержимій” Леся Українка виходить на принципово новий рівень не лише власної драматургічної майстерності, а й загалом розвитку європейської драми ХХ століття, випереджаючи новації багатьох пізніших авторів” (підкреслення моє – Г. Я.) [4, 169].

У завдання статті не входить полеміка з лесезнавцями, зокрема, сучасними, з приводу неоромантичного статусу творів Лесі Українки і того факту, що стильова самоідентифікація – не остаточний естетичний присуд і не єдино можлива точка зору, навіть якщо врахувати глибину і широту обізнаності Лесі Українки з європейськими мистецькими процесами і здобутками. Така полеміка не має підґрунтя, найперше, тому, що, як і все талановите, а тим більше геніальне, творча концепція Лесі Українки загалом і окремих творів не можуть бути одновимірними, аргументацію чого знаходимо, практично, в усіх дослідженнях. Романтичні, неоромантичні, реалістичні,

символістичні, імпресіоністичні тенденції – загально визнана стильова парадигма творчості Лесі Українки (поетичної, прозової, драматургічної).

Рецепція Лесі Українки, дискусія з приводу визначення неоромантизму, його місця, змісту, формальних ознак і можливостей взаємодії з іншими естетиками подана в роботах Т. Гундорової, В. Агеєвої, Романа В. Кухаря, В. Гуменюка. Окремо і детально розглядають це питання Л. Демська-Будзуляк, Л. Скупейко. Властиво, кожен дослідник, особливо в жанрі монографії, включає в свою книгу систему оцінок і аналізує зміст тлумачень своїх попередників з приводу посталої наукової проблеми.

У нашому випадку це – проблема стильової ідентифікації, яка сьогодні достатньо аргументовано розроблена. Випущено, як на мою думку, один суттєвий стильовий складник художнього світу Лесі Українки – експресіоністичний. Точніше кажучи, випущено власне термін, бо дослідницька парадигма „Одержимої” з самого початку освоєння феномену Лесі Українки характеризується апелятивами до експресіонізму: „надмірний індивідуалізм” (Б. Якубський); „розпука і захват” як ґрунт „Одержимої” (М. Євшан); особистісне начало, яке сягає рівня „тотального автобіографізму” (Л. Скупейко, А. Гозенпуд) особлива роль світлотіней, „світляні контрасти” (Д. Донцов, О. Шпильова) „монументальна масштабність проблем” (В. Гуменюк); „фанатична відданість”, надрив (Юрій Шерех); „моральний максималізм” (І. Бетко); „граничний лаконізм” (В. Гуменюк); „максималістська пристрась” (І. Дзюба); „мотив свободи і несвободи у Лесі Українки звучить у найширшому реєстрі” (І. Дзюба); „точиться боротьба двох рівносильних свобод” (Л. Демська-Будзуляк). Найбільшу кількість експресіоністичних апелятивів містить дослідження О. Забужко: „межова ситуація” („ніч „Одержимої”); „трагічний бунт Психеї /Лесі Українки/ Міріам проти самої серцевини християнської чуттєвості – проти всепрощення на ґрунті синівського й дочірнього послууху волі Бога-Отця” [7, 87]; „богоборство”, пороговий „орфічний” досвід духовного переродження; внутрішня трансформа героїні внаслідок її „ініціації смертю”

(це не про Міріам, а про Лесю Українку – Г. Я.) [7, 96]; духовна криза; проблема людської самотності перед лицем смерти; контекст двох онтологічних екстремумів (кохання і смерти); досвід проживання смерти, естетика смерти, екстатичний гін-до-смерти (про Лесю Українку); система вартостей Лесі Українки як „життєсмертний” масштаб пристрастей і почувань”, „ціннісний максималізм” [7, 146-147].

Окремо варто наголосити на надзвичайно високій емоційній напрузі „Одержимої”. Це той рівень екзистенції тексту, який стосується, якщо переходити на фізичні кваліфікативи, квантових полів (енергетично-вібраційна, „промінна”, світлова характеристика).

„Одержима”, можна припустити, має синергетичну природу, пропонує квантово-релятивну картину художньої дійсності, виходячи з її потужної світлоенергеї. „Термін „синергетика” вказує на узгоджену дію енергетичних потоків, впливів” [12, 24]. Синергетика – „наука, що вивчає загальні закономірності, які є основою відкритих самоорганізованих систем” [9, 396].

„Щоб наочніше показати, наскільки несподівані зв’язки, що їх встановлює синергетика між явищами, на перший погляд вочевидь різнорідними, поставимо перед собою кілька питань.

Чи є щось спільне між:

а) течією рідини і людським мисленням або між тим і другим і роботою серця;

б) процесом теплопередачі і творенням художнього тексту;

в) явищем конвекції у воді і феноменом культури;

... Мабуть, ще півстоліття тому найбуйніша уява не могла б тут знайти якогось хоча б віддаленого зв’язку.

Зараз ми такий зв’язок бачимо, і це сталося перш за все тому, що вдалося виробити систему надзвичайно загальних і разом з тим досить чітко окреслених понять, які здатні охопити те спільне у глибинному механізмі явищ світу, яке існує попри наявну різницю їхніх зовнішніх проявів.

Центральним поняттям, яке об'єднує перелічені явища, є поняття самоорганізації, тобто підвищення структурованості, впорядкованості системи і водночас збагачення її поведінки, можливих реакцій на зовнішні впливи” [12, 29-30].

Розлогість цитати виправдана аналогією, яку можливо провести між процесами, що відбуваються в так званому реальному світі і в сфері творчості, тим більше, що автор висловленої думки – учений міжнародного масштабу фізик-теоретик, культуролог, націолог, а творчість – експресіоністична, де діє принцип максималізму на всіх рівнях цієї естетичної структури. Відповідно, і дія зовнішніх чинників, і реакція внутрішніх вузлових точок творчої субстанції доведена до оптимального, критичного стану вияву. Під час контакту свідомості автора, яка перебуває в точці емоційно-почуттєвого максималізму, зі світовим, який завдяки емоційному обвалу в свідомості відкривається до дна, до «самості» речей, відбувається біфуркація, міняється режим енергопередачі від звичайного до конвекції. У випадку творення художнього тексту конвекційний потік – потік творчої енергії. Циркулювання цих потоків у результаті „тепла” експресіоністичної свідомості стає надзвичайно інтенсивним і призводить до виникнення „комірок Бонара” – естетичних утворень зі властивостями самоорганізації – художніх текстів експресіоністичної природи.

Будь-який талановитий твір наділений такими властивостями, але той, який або імпліцитно, або виражено експресіоністичний, особливо яскраво їх демонструє. Тим більше, коли вступає в дію ще один зовнішній фактор – свідомість реципієнта.

„При належній інтерпретації результатів синергетики ми можемо розглядати **виникнення сенсу** як виникнення нової якості системи, або, інакше кажучи, як **самопородження сенсу**” (Герман Гакен) [цит за 12, 29].

Відчитування смислів тексту, особливо тексту неміметичного, яким є експресіоністична художня структура, справа непроста. Текст вимагає адекватного собі реципієнта. В. Поліщук у „Міфологічних горизонтах

українського модернізму” говорить про читача-індивідуальність, читача-особистість, читача-суверена, „який по-справжньому оцінив би можливості рецепції творів Лесі Українки як **відкритого**, багатозначного, нескінченного процесу, того „імпліцитного читача” (В. Ізер), завдяки якому, власне, літературний текст і стає артефактом” [10, 287].

„Прочитати” „гностичні сліди” (О. Забужко) „Одержимої” Лесі Українки може той, хто знає зміст „Євангелія Істини”, „Євангелія Філіпа”, „Євангелія Фоми”. Зрозуміти можливість гносису (внутрішнього одкровення), увійти в його енергетичне поле може той, для кого такі речі не є словесною еквілібристикою. Однією з основних ідей автора „Євангелія Філіпа” є ідея про те, що люди, котрі володіють внутрішнім знанням істини, „такі, які вони з самого початку”, саме ці вибрані творять інших істинних людей. Чи не нагадують експресіоністичні постулати про справжню людину, природню, не розкряну, не розкричену, не понівечену технократичною цивілізацією оця гностична теза? Очевидно сліди гностицизму варто шукати не тільки в «Одержимій», але і в експресіонізмі, і в екзистенціалізмі, бо „досконалість людини для автора Євангелія Філіпа позбавлена моральних характеристик: досконала людина – це та, котра буде уряджена в шати довершеного світла і сама стане світлом. Але, ставши світлом, людина перестає бути особистістю. У цьому вченні надмірний індивідуалізм (підкреслення моє – Г. Я.), виражений у зверненні до внутрішнього світу ізольованої людини, поєднувався з фантастичним стремлінням подолати ізольованість таким самим крайнім способом поєднання людського духа зі всезагальною божественною духовною сутністю” [11, 154]. Цілком імовірно, що Міріам як особистість з усвідомленою „іскрою Божою” (Екгарт), з компонентою пневми в своїй сутності впадає у розпач, нашттовхуючись на стіну несприйняття її Христом як утіленням „плоду знання про Отця” (за Євангелієм Істини), Слова Отця, тобто від неможливості здолати бар’єр між нею і верховним, абсолютним божеством з якихось причин, можливо, через гординю. Цей конфлікт виявляє себе і на рівні функціональних полів мови

(крайні прояви „виладуваності”, емоційної і лексичної врівноваженості та емпатичності, конотативності), і на енергетично-структуруючій функції світла (я б сказала, що тут не контрастують світло й темрява, тут зустрілись дві світлоносні субстанції з дещо відмінними енергоджерелами). По-різному трактують семантику конфлікту літературознавці: християнська покірливість і войовнича активність (Д. Донцов); два типи волі: воля розуму і воля фанатичної відданості одній ідеї (Ю. Шерех); „колізія духовної свободи (Месія: свобода в любові до людини) і несвобода (Міріам: підвладність абсолюту пристрасті)”[5, 16]; боротьба двох рівнозначних свобод (Л. Демська-Будзуляк); „ситуація зіткнення світоглядів Міріам та Месії прочитується не лише як зіткнення чоловічого і жіночого, а й культурних площин Старого та Нового Завітів” [14, 80-81]. Л. Скупейко драматичну колізію „Одержимій” розуміє як суперечність між носієм, або символом, вищої свідомості як знання і відання чогось іншого, крім відомого сьогодні й тепер, рівнозначної самотності в світі, і докільням, що його оточує [13, 174].

Внутрішня драма Міріам визначається як „драма божественності й людяності” (Л.Скупейко).

Наведені формулювання виявляють ту амплітуду ідейних коливань, яка може бути артикульована як експресіоністична глобалізація. Взагалі все в „Одержимій”, починаючи з обраного сюжету і закінчуючи силою та змістом ліризму, який сягає апогею – трагізму, що, „освітлений крізь призму релігійно-християнського досвіду, набуває вселенських розмірів і постає як феномен (підкреслення моє – Г. Я.) незавершеності духовного й культурного розвитку людства загалом.” [13, 177]. Експресіоністичний масштаб проблематики крізь експресіоністичну призму – одержимості, фатуму, міфологічності, „надмірного індивідуалізму”, реінкарнованого в архетипну колективну свідомість, – все це постало з експресіоністичного ситуативного контексту з відповідною естетичною мораллю і експресіоністичним етичним кодексом: криза свідомості, вже згадуваний орфічний досвід, надмір болю, безвихідь, що протікає у творчість, моральний максималізм – все знаходить

підтвердження в листах, причому без жодної афектації й пози. Скрізь і всюди повторювані слова Лесі Українки про те, що вона з того всього створила драму, про „страшний фатум”, який „змінює діла в слова” – це класичний експресіоністичний „зачин” твору, свідчення того, що слово виступає як самостійна одвічно існуюча сутність, – слово таке, яке з самого початку.

Експресіонізм „Одержимої” Лесі Українки починається з назви. „Заголовок п'єси відрізняється від заголовка наукового трактату, роману, новели і будь-чого тим, що він надзвичайно чутливий” [8, 208]. Ключ до інтерпретації (У. Еко), первинний ідейно-смісловий сигнал (А. Нямцу), компонент, що довершує твір (В. Мержвинський), – „Одержима” (в розумінні заголовку) – експресіоністичний першоімпульс, що його посиляє читачеві твір Лесі Українки. Одержимість як стан, одержимість як образ із супровідними больовими, „життєсмертними” конотаціями, як переживання й проживання себе і світу, причім возведеного в ранг психоемоційного й морально-етичного досвіду людства, стає провідним структуруючим принципом, який задає естетичну тональність твору. Можна припустити, що саме завдяки одержимості створюється така різниця „температур” у тексті – так званий „керуючий параметр”, який, сягнувши критичного значення (кульмінаційний момент) спричиняє експресіоністичну „біфуркацію” – зміну режиму енергопотоків. Одержимість абсолютизується і абстрагується, здобуваючись на естетичну суверенність. „Енергетична мотивація волі”, „відповідність стилю і світогляду”, „повний брак об'єктивности”, „інші оперували переважно ідеями і поняттями, з якими лучаться звичайно певні емоції, певні переживання душі; Леся Українка малювала нам **самі сі переживання**. Не те, як вони виявлялися в словах і поступках показує вона нам, лише, сугтерує читачеві стани душі на межі між свідомим і підсвідомим; не втискає своїх ідей в вузькі рамки трафаретних і ясних понять, лише спускається в ті рембрантівські темноти, де формуються контури почувань і родяться містичні суті річій... сугтерує вона нам лише її (емоції – Г. Я.) рід і ступень (підкреслення моє – Г. Я.)” [6, 140]. Д. Донцов характеризував

поезію. Щодо „Одержимої” такі спостереження правдиві теж, бо й твір авторкою природно включався до поетичної збірки „Відгуки”, тим самим підкреслюючи їх внутрішню спорідненість.

Твердження теоретика експресіонізму К.Едшміда, що експресіоністи пишуть не про тих, хто страждає, а самі страждання, вже стали надбанням не лише апологетів експресіонізму.

Одержимість і велика ідея – поняття одного емоційно-психологічного ряду. Міріам, – як висловився І. Дзюба, – адепт великої ідеї. Христос – також. У Міріам – врятувати Ісуса. У Ісуса – врятувати людство. Христову ідею, очевидно, перейняли експресіоністи, трансформували її на ідеалістичний утопічний лад. „Експресіоністичний проект оновлення людини ввібрав античну ідею катарсису, соціальні, апокаліптичні й універсалістські візії християнства, а також просвітницьку концепцію, яка саме перебувала в глибокій кризі і з якою експресіонізм вів полеміку” [2, 133].

Одержимість сублимує ітеративність експресіоністичних апелювань у драматичній поемі Лесі Українки (крику, надриву, максималізму, духовної кризи, болю, муки). Міріам – трагічна, розірвана особистість. Розірваність експресіоністичної віри („між інвестицією в Бога й інвестицією в людину, хоч по суті, одне не заперечує іншого” [1, 87]), про яку говорить Т. Гаврилів, у „Одержимій” дещо видозмінена: це віра любові. Любов – один зі змістових складників одержимості, поруч з ненавистю, поруч з іншими моральними і почуттєвими імперативами: „... мов на жар пекучий, наступати я буду на слова твої огнисті, – сліди мої од них криваві будуть” [15, 130]; „ніколи не скінчиться темна туга і вічно буде жаль палити серце” [15, 140]; душа „чорніша, ніж хата-пустка, що після пожежі чорніє порожнею” [15, 131]; „Ви – сонне кодро! Світло опівночі не будить вас. Вам заграва кривава очей лівих не здола розплющить?” [15, 138]. Власне, монолог Міріам – цілісний екстатичний потік, очищений від історичного й соціального компоненту, це спроба налагодити перервану трансцендентну розмову. Через півтора століття після Лесі Українки таку спробу зробить В. Стус, засвідчивши, по-

перше, негасаючу потребу в знанні божественного слова й дотику до божественної сутності, по-друге, неперервність експресіоністичної традиції (яка сьогодні представлена в книзі „Кайфологія” одного з наймолодших репрезентантів української поезії Павла Коробчука).

Ірраціоналізм, як джерело і принцип („постулат самовистарчальності ірраціональної волі” (Д. Донцов), відсутність філістерської логіки, бунт проти розуму („її страждання не має й не може мати жодного сенсу, жодного обґрунтування чи пояснення”(Л. Скупейко), „віра в таємничу єдність, тожсамість усього існуючого”, „енергетична мотивація волі” (Д. Донцов) – антиномічні блоки крик-безслов'я, видющість-сліпота, віра-розпач, кров-вода, страждання-спокій – усі ці структурні елементи забезпечують зовнішню і внутрішню динаміку твору.

Хрестоматійна істина: драма водночас є основою театрального мистецтва і одним із літературних родів.

Існує також і драма для читання, де розрахунок – не на сценічне втілення.

„Одержима” Лесі Українки – твір сценічний чи для читання? Дослідницька парадигма свідчить про перевагу останнього. Цьому сприяє факт жанрової дифузії („інтелектуальна драма”, „драматичний етюд”, „драматична поема”).

„Театральна” призма зумовлює акцентацію на сценічних параметрах твору (організація простору, зміст, кольорова, світлова палітра) – наскільки ці характеристики відповідають емоційно-психологічному потенціалу (одержимості) Міріам як об'єктивованої експресіоністичної свідомості – тобто який стосунок до сценічних трансформацій, здійснених на початку модерністичної епохи має заданий Лесею Українкою драматургічний ландшафт.

Для поважної аргументації дозволимо широке цитування М. Гнатишака: „... радикальне бурення старих цінностей, повне зірвання з мистецькими традиціями натуралізму та найближчої його консеквенції:

новоромантизму. Звернено бачну увагу на чисто духову сторінку драматичного твору, відкинено сценічний перепих і ансамблеву зіграність театру передвоєнного, до голосу прийшов знова актор-декламатор, в новому, цілком відмінному середовищі. Повстав експресіоністичний театр. Зміна тикалася в першу чергу сцени. Відкинено декорації як елемент, що забавляє око та відвертає увагу від актора” [3, 267], було витворено „... теоретичні закони цілком безбарвної, немальованої, виключно архітектонічної сцени, зложеної з котар, сходів, тяжких квадратів, по яких перебігають комбіновані снопи рефлекторного світла.

У таке середовище поставили експресіоністи своїх акторів – патетичних декламаторів модерного типу ...” [3, 268].

Ремарки „Одержимої” виказують аскетичний простір, на якому розгортається драма:

– „Берег понад озером Гадаринським. Далеко на горизонті ледве мріють човни коло берега і [15, 126] чорніє люд, що хмарою заліг далекий берег” (світла смуга озера й темна люду й човнів).

– Міріам, „одержима духом”, в глибокій тузі блукає поміж камінням понад берегом, далі зіходить на шпиль скелі і дивиться не на берег, а в глибину пустелі, вона бачить там когось удалині” [15, 126] (камінь, шпиль скелі як алегорія концентрованого болю і безмежний безживний простір).

– „Гефсіманський сад. Дванадцять учеників сплять непробудним сном. Месія молиться. Міріам нишком крадеться попід садовим муром, стає в найглибшій тіні, звідки їй видко Месію в місячному світлі” [15, 137] (статика – рух).

– „На Голгофі. Ніч. Три хрести з розп’ятими, вже мертвими. Віддалік варта, інших людей нема, тільки Міріам сама під хрестом Месії” [15, 139]. („розп’ятий” простір, гора).

– „Темрява огортає все більше гору, і хрест, і жінку під хрестом” [15, 141].

– „Майдан в Єрусалимі. Перебігають люди, оглядаючись боязко, часом сходяться малими гуртами... потім знов розходяться. Міріам повагом переходить майдан...” [15, 141] (простір, мерехтіння тіней, чітка постать жінки).

Остання ремарка подає інформацію про такий самий майдан, де градом каміння закидають Міріам.

Підкреслення, зроблені в процитованих ремарках, виявляють просторові доміанти „Одержимої”: одна – безмежжя (берег, пустеля), друга вказує на обмежений, контурований простір (скеля, камінь, мур, хрест).

Окремо варто в цьому контексті наголосити на квантитативній природі твору і пов’язаному з нею культот енергії й світла („апостол культу енергії” – Д. Донцов про Лесю Українку) Тут формальні чинники, сценічні ефекти і внутрішньо-структурні характеристики знаходяться в цілковитій гармонії.

Виокремимо три позиції простору: 1) освітлення; 2) точку, з якої спостерігається дійсність; 3) використання прямих ліній.

У тексті матеріальний світ важкий, затемнений, нерухомий. Світло, якщо є, розрізає речі на частини, воно ламається на камені, скелях, мурі, хрестах. Це не магічне світло символізму, це світло-надсада, уламки світла, в якому темніє фігура Міріам і Месії й метушаться-мелькають тіні людей. Таке світло – це алегорія одержимої Міріам, що спливає криком від болю. Це не „перспектива” сцени, а деформована дійсність, бо вона постає крізь призму одержимої духом жінки. Можна сказати, що саме така просторова характеристика – це „непротяжна субстанція” (дух за Декартом), яка знайшла втілення в означених вище об’ємно-просторових образах, котрі апелюють до алегоризму (про алегоризацію, а не символізацію тексту говорить і Л. Скупейко [13, 169]).

„Безбарвна, немальована, архітектонічна сцена”, ламані лінії, гострі кути, шпиль гори, квадрати хрестів, що ділять напівтемний простір, „геометрична координатна площина” (Декарт) „Одержимої” з експресивним сегментуванням горизонталі й вертикалі сцени, де метається одержима

Міріам з мукою на обличчі, видає генетичний зв'язок з експресіоністичним розумінням художнього простору. Пов'язаний з ним час характеризується експресіоністичною спресованістю, інтенсивністю („три вічності в три ночі”).

І час, і простір драматичної поеми видовжуються, трансформуються у вічну самотність – „людську самотність перед лицем смерти” (О. Забужко).

Не можна лишити за „експресіоністичним” кадром і **тотальну присутність смерти**, що разом з одержимістю, автобіографізмом творять експресіоністично-поетикальний трикирій.

Таким чином, перші паростки експресіонізму виявили себе в драматичній практиці не тільки митців Німеччини, Австрії, Польщі, Росії, а й України.

У 1901 р., коли лише починав фіксуватися термін „експресіонізм” після появи серії картин художника Ж. А. Ерве „Expressionismes”, Леся Українка написала драматичну поему „Одержима”, художні параметри якої підпадають під категорію „поетика експресіонізму”.

Література

1. Гаврилів Т. Експресіонізм: страх непристосованої свідомості // Експресіонізм: Зб. наук. праць / упор. Т. Гаврилів. – Львів: ВНТЛ – Класика, 2002. – С. 72 – 93.
2. Гаврилів Т. Зацитована апокаліпса: апокаліптичні ігри та візії експресіоністичного авангарду в Німеччині // Експресіонізм: Зб. наук. праць / упор. Т. Гаврилів. – Львів: ВНТЛ – Класика, 2005. – С. 131 – 151.
3. Гнатишак М. Сучасне положення європейського театру // Дзвони: Літературно-науковий місячник. – 1931. – Ч. 4 – 5. – С. 265 – 269.
4. Гуменюк В. Шлях до „Одержимої”. Творче становлення Лесі Українки-драматурга: Монографія. – Сімферополь: Таврія, 2002. – 232 с.
5. Дзюба І. У світі думки Лесі Українки. – Луцьк: РВВ „Вежа” Волин. держ. ун-ту Лесі Українки, 2006. – 44 с.
6. Донцов Д. Поетка українського рiсорджiмента (Леся Українка) // Літературно-науковий вісник. – Річник XXI (1922). – Т. XXV(I). – С. 28 – 44, 135 – 150.
7. Забужко О. Notre Dame d'Ukraine: Українка в конфлікті міфологій. – 2-е вид., виправл. – К.: Факт, 2007. – 640 с.
8. Кржижановский С. Пьеса и ее заглавие // Новое литературное обозрение: Теория и история литературы, критика и библиография. – 2001. – №52. – С. 207 – 208.
9. Літературознавча енциклопедія: у 2 т. / авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. – К.: ВЦ „Академія”, 2007. – 608 с. – (т.1).
10. Поліщук Я. Міфологічний горизонт українського модернізму: Монографія. – 2-е вид., доповн. і перероб. – Івано-Франківськ: Лілея – НВ, 2002. – 392 с.

- 11.Свенцицкая И. Тайные писания первых христиан. – М.: Политиздат, 1980. – 198 с.
- 12.Свідзинський А. Синергетична концепція культури. – Луцьк: ВАТ „Волинська обласна друкарня”, 2009. – 696 с.
- 13.Скупейко Л. Постаті і тексти (з історії української літератури): Зб. статей. – К.: Фенікс, 2007. – 204 с.
- 14.Тхорук Р. До питання інтертексту „Одержимої” Лесі Українки // Український модернізм зі столітньої відстані. Актуальні проблеми сучасної філології. Літературознавство: Зб. наук. праць. – Рівне, 2001. – Вип. X, спеціальний. – С. 77 – 90.
- 15.Українка Леся. Зібрання творів: у 12 т. – К.: Наукова думка, 1976. – 396 с. – (Драматичні твори; т.3).