

МАРІЯ МОКЛИЦЯ

БЛАКИТНА ТРОЯНДА ЯК ПЕРША СИМВОЛІСТСЬКА ДРАМА ЛЕСІ УКРАЇНКИ

Першій великій драмі Лесі Українки *Блакитна троянда* (1896) судилася неслава. Дві невдалі постановки цієї п'єси посилили підстави для її негативної оцінки нібито з цілком зрозумілих причин – як першої спроби у такому жанрі. Водночас театральна історія цієї драми сприяла виникненню ще однієї інтерпретаційної легенди: про те, що драматургія Лесі Українки – загалом несценічна, що це драми для читання, жанр теж поважний і навіть популярний в літературі ХХ століття.

Несприйняття сучасниками *Блакитної троянди* Оксана Забужко пояснила так: „Дружно визнана критикою „невдача” першої драми Лесі Українки полягає тільки й виключно в невідповідності *ідеї та матеріалу*: на сучасному („фен-де-сьєклівському”), по-хронікерськи конкретному матеріалі, серед проваджених „по-малоросійському” (що й виявилось для тодішньої російської критики найбільшим „екзотизмом”!) дискусій про жіночу емансипацію, Краффт-Ебінга та Вайсмана, скільки-небудь адекватно презентувати таку „релігію любови” вже неможливо, це не епоха Данте”¹. Невідповідність *ідеї і матеріалу* (безвідносно до конкретного наповнення) – це і є художня

¹ О. Забужко, *Notre Dame D'Ukraine: Українка в конфлікті міфологій*, Київ 2007, с. 168.

невдача. Оксана Забужко, стверджуючи думку, що відповідність Леся знайшла на матеріалі світових міфологій, фактично погодилася з критикою кінця ХІХ – початку ХХ ст. Отже, думка про художню слабкість *Блакитної троянди* (останнім часом вона, щоправда, вже не наголошується) є одним із стереотипів лесезнавства.

Критика першої драми, її провал на сцені спонукали Леся Українку шукати інший матеріал для своїх ідей – це очевидно. І все ж варто подивитись на *Блакитну троянду* в контексті сучасних їй естетичних пошуків. Чи насправді існує у цьому творі дисонас між ідеєю і матеріалом?

При всіх акцентах сучасного контексту (найперше Ібсена і модної теми спадкової фатальності), які містить текст *Блакитної троянди*, впадає в око виразний мотив Данте (фактично проігнорований дослідниками в інтерпретаціях драми). Данте не міг не вплинути на Леся – інакше вона б не взялася до перекладу *Пекла*, інакше не виникло б таких яскравих характеристик власного стану через алюзії до *Божественної комедії*, як у листі до М. П. Косача: „Після тижня масажної курації нога моя розстроюндилась так, що й ступить було годі. Тоді я покинула його. Першу ніч я провела тоді, як тінь в Дантовому пеклі, – з плачем і скрежетом зубовним”². Ім’я Данте позначає важливу для естетичних пошуків рубежу століть епоху – Середньовіччя.

Визначаючи „трьох китів” Західного канону (Данте, Шекспір, Сервантес), Г. Блум окреслив чіткою формулою головну заслугу кожного. „Шекспір – це кожен і ніхто, а Данте – це Данте. ... Данте викарбував себе у кожному рядку *Комедії*. Його головний герой – це Данте-пілігрим, а Беатріче тут вже не дівчина з *Нового життя*, а ключова фігура у небесній ієрархії. ... Все ж таки, у поетичному (а не теологічному) розумінні Дантів міф Беатріче

² Леся Українка, *Лист до М. П. Косача від листопада 1889 р.*, т. 10, Київ 1976, с. 36-37.

ближчий до гностицизму, аніж до християнства”³. І далі: „Беатріче, а не Христос, є суттю поеми; а творцем є Данте, а не Августин. Це не скасовує Дантової духовності, але вказує, що самотність не є власне християнською чеснотою, і що Данте набуває значимості саме завдяки своїй оригінальності”⁴.

При всій неканонічності Дантового християнства сьогодні зрозуміло, що цей поет вивершив собою саме християнську епоху, Середньовіччя. Водночас нагадаємо собі, що символізм кінця XIX ст. актуалізував безліч середньовічних образів і мотивів, починаючи з філософії символу, який вже у ранній герменевтиці мав статус мови про божественне.

Стаття Лесі Українки *Два напрямлення в новейшій італійській літературі* присвячена сучасникам, двом дуже різним поетам, Аді Негрі і д’Анунціо. Леся Українка вважає їх продовжувачами найглибшої національної традиції, тенденційної літератури, тієї, що бере участь у вирішенні наболілих, зокрема, і національних, питань, а започаткував її Данте. Через десять років, у статті *Утопія в белетристиці* Леся Українка знову згадає про Данте: „Описи пекла підземного, де мучаться душі грішників, хоча стрічаються часто в давній літературі, але мають уривчастий характер і не даються поєднати в одну цільну картину. Типічні елементи: суд на «тім світі» і відплата «кожному по ділам його» всякими муками дочасними або вічними. Найбільше розвила цю тему література християнська і то головню в середні віки (найтипічніше – Дантове *Пекло в Божественній комедії*)”⁵. Тут чітко пов’язані три елементи: християнство – середні віки – міфологія потойбічного світу.

³ Г. Блум, *Західний канон: книги на тлі епох*, пер. Р. Семківа, Київ 2007, с. 104.

⁴ Ibidem, с. 105.

⁵ Idem, *Утопія в белетристиці*, т. 8, с. 163.

Перекладові Лесі Українки з *Божественної комедії* складає високу ціну Ігор Качуровський, поет, авторитетний медієвіст, поліглот, перекладач: „Малесенький уривок з П'ятої пісні переклала Леся Українка; її переклад – для свого часу – блискучий”⁶.

При пошуках, на сьогодні цілком зрозумілих, гностичних джерел, ересей, апокрифічних чи лицарських сюжетів, які могли служити поштовхом для ідеї драми, випадає з поля зору дослідників чітке авторське відсилання до першоджерела: „*Любов*. Ви забуваєте другу любов, наприклад, любов Данте до Беатріче, а я, власне, таку мала на думці. *Милевський*. Ну, знаєте, *Любов* Олександрівно, сі приклади непевні! У трубадурів часом трудно одрізнити блакитну квітку від адюльтера. А Данте, може, якби мав щастя познайомитися з своєю Беатріче ближче, то теж, може, попросив би її руки, щоб приміряти на неї шлюбний перстень. Тоді б ми мали не «*Божественну комедію*», а просто комедію під назвою «*Як у людей, так і у нас*». *Саня сміється. Любов (дивиться на Милевського й хитає головою)*”⁷.

Мовчазний осуд і незгода Люби Гощинської надзвичайно красномовні. Данте і Беатріче – втілення того ідеального кохання, про яке мріє дівчина. Крізь цей концепт і варто розглядати драму *Блакитна троянда*. Це Дантів мотив, але без оптимістичного продовження у вічності. Ідеалізм на тлі прагматизму і міщанської обмеженості. Ідеалізм, який не скидає з себе шат християнської віри у досконалість платонічного кохання. Це значно важливіший мотив, аніж тема спадковості, досить іронічно позначена як „а Іа' Ібсен”. У зв'язку з темою кохання виринає і мотив „пекло / рай”: „*Орест (до Люби)*. Любо, для вас я хотів би вірити, що в наші часи можлива така

⁶ І. Качуровський, *Генерика і архітектоніка*, кн. 1, Київ 2005, с. 36.

⁷ Idem, *Блакитна троянда*, т. 3, с. 30.

любов, як у Данте до Беатріче. *Любов*. А ви не вірите? *Орест*. Часом вірю, часом боюсь вірити! *Любов*. Чого боїтесь? *Орест*. Знаю, що все-таки се непевна, ненормальна любов, вона якась безвихідна... *Любов*. Зате ж і безко-нечна. Ненормальна, ви кажете, а що ж робити тому, для кого нормальне щастя недоступне? *Орест*. Чи дає така любов щастя? Адже Данте не був щасливий; написав *Пекло*. *Любов*. Беатріче не знала нічого про Данте. Через те і щастя не було! А втім, Данте ж і *Рай* написав!⁸

Розуміння, що умовні пекло і рай супроводжують будь-яке справжнє кохання, вчувається у кожному слові Люби Гошинської. Пекло – ціна раю.

Ідеальне платонічне кохання, з його раєм і пеклом, невдовзі судитиметься самій Лесі Українці. У вірші *Забута тінь*, де йдеться про забуту, безіменну в історії, дружину Данте, Леся Українка зводить в один образ дві долі, ставить поняття „жертва” поруч з поняттям „ідеал”.

Принципова риса *Блакитної троянди* – відсутність трагедії нерозділеного кохання. Кохання палке і взаємне. Але трагедія – ще очевидніша, яскравіша, не за сценою, а на очах глядача, зі свідомим рухом, але без романтичної пози. Яка причина цієї трагедії? Справжня причина, адже „ібсенівська” версія, сюжет спадкового божевілля, якого боїться Люба, – це поверхневий сюжет, який слугує скоріше для заперечення, аніж пояснення. Тонка іронія щодо Ібсена, точніше, ібсенізму, моди на Ібсена, свідчить, що авторка не наслідує, а долає авторитетного драматурга. Її яскраво трагічний фінал – це опозиція до мляво щасливих фіналів Ібсена (в *Норі* Лесі здалися непереконливими і навіть смішними метаморфози героїні у фіналі: Ібсен вочевидь не є знавцем жіночої психології). Трохи пізніше, в листі до Ольги Кобилянської, Леся висловиться стосовно Ібсена ще різкіше, але маючи на думці той самий „гріх”: „Бачила

⁸ Ibidem, с. 31-32.

я недавно Ібсенову *Нору* тут на сцені, і – страх подумати! – вона мені не сподобалась. Ся Нора таке наївне звірятко, що я надивуватись не можу, як могла вона вкінці обернутись у Frau Ibsen. Але ж таки обернулась, при божій та авторо-вій допомі, бо остатню сцену була такою проповідницею, що аж злість на неї брала – es klang ganz zu erbaulich und es goch nach ÖI”⁹.

Саме тут витoki специфічно Лесиних фіналів: смерть закоханих. Щоправда, драма Лесі Українки – це не трагедія в класичному сенсі, це іменно драма, серединний жанр, на рубежі століть саме він визначає театральне життя, зокрема, це одна з новаторських рис драматургії знаменитого сучасника Лесі Українки Антона Чехова. Але Чехов і Леся Українка „гасять” трагедію по-різному. Чехов – сатирик, тому йде до трагедії від комедії, надає сценічній дії щось від одного і щось від протилежного. Леся Українка рухається від лірики, від романтизму в поезії, тому трагедія у *Блакитній троянді* чіткіше виявлена.

Отже, перед нами історія палкого взаємного кохання без жодних перешкод, окрім надуманої небезпеки. Причина страждань фантастична як для реального життя, надто відверто і демонстративно називається, аби бути справжньою причиною. „Любов (звертається, але суворо). М-г Острожин, се розмова серйозна, хоча теж moderne, коли хочете. (До інших, напружено всміхнувшись.) Справді, панове, розмова наша виходить а la’ Ібсен. Що ж робити? Наше бідне покоління стільки вже ганьби прийняло за необачність, егоїзм, що нарешті задумало поправити свою репутацію і поставило ребром питання про спадковість. Се, панове, варто давньої християнської філософської моралі. Закон причинності, спадковість, виродження – от наші нові боги...”¹⁰. Отже, про спадковість Люба знала і говорила

⁹ Idem, *Лист до О. Кобилянської від 30.01, 3.02.1900 р.*, т. 11, с. 162.

¹⁰ Idem, *Блакитна троянда*, с. 17.

не раз ще до того, як виникло кохання. І формула „от наші нові боги” засвідчує досить іронічне ставлення до суто матеріалістичних пояснень стосунків між людьми.

Можливо, Люба не здогадується про справжні витoki своїх вчинків у стосунках з коханим, але авторка роздумує саме над ними. Головна героїня драми – це спосіб опосередкування власного Я, варіант дзеркала для душі, несвідомого її боку. За модною темою успадкованого божевілля проглядає авторське страждання з приводу власного тілесного каліцтва, яке вже вповні окреслилось. Це контекст і сімейного (що дуже важливо), і суспільного канону. Чи судилося велике кохання такій от Любі, наділеній тяжким спадком, катастрофічною хворобою? І якщо судилося, то яким йому бути в цих обставинах? За тих часів бути не одруженою у двадцять п’ять років – це майже ганебний статус старої дівки, а Леся тимчасом шукає формулу любові. Вона не може відмовитись від цього почуття, вона мріє і чекає. Контекст європейської культури, яка саме захопилась символізмом і містикою, підказав шлях пошуку: ідеальне, тобто платонічне кохання. Таке, як було у перших християнок до Ісуса. Міріам жевріє в Любі Гощинській, бракує лише біографічних обставин.

Ідеальне кохання, містичне служіння Прекрасній Дамі – це не лише усталена тема лицарського Середньовіччя, це така ж поширена тема європейського декадентства і символізму. Власне, дискурс Середньовіччя, за посередництвом (з додатком) романтизму – це і є головна ознака декадентства, що розгорталось під іменами Бодлера і Шопенгауера на мистецьких прапорах. Культ Прекрасної Дами та ідеального кохання, особливо характерний для російських молодших символістів (Андрей Бєлий, Олександр Блок, Сергій Соловйов, В’ячеслав Іванов), постав в російській культурі дещо раніше, у 90-і роки, а саме у філософії Володимира Соловйова (через племінника якого, Сергія Соловйова, відбувалось поширення ідей філософа у мис-

тецькому середовищі). „Всі, – пише Ніна Берберова, – захоплювалися ідеями Соловйова, любили сучасну поезію і боготворили Любов Дмитрівну. „Аргонавти” бачили в ній Світову Душу”¹¹. Соловйов зіграв для молодших російських символістів ту ж саму роль, що й Артур Шопенгауер для зачинателів символізму, французьких „проклятих” поетів. Найбільш пристрасно філософує Соловйов над поняттям Софії, вищої божественної премудрості. „Вона – світлолика небесна істота, відокремлена від тьми земної матерії. Вона одна боголюдська істота, центральне і цілком персональне виявлення якої є Ісус Христос, жіночне доповнення – Свята Діва і вселенське поширення – Церква”¹². Саме цей образ і вилився в знамениті *Стихи о Прекрасной Даме* О. Блока.

Листування Блока і Белого показує, що всі перипетії людських взаємин були наслідком пристрасних, напружених шукань і духовного голоду. До речі, глибока, віддана дружба поетів через суперництво не зруйнувалась, а ніжність та інтимні ноти у спілкуванні нагадують епістолярний роман Лесі Українки і Кобилянської. Ба більше: лірики і палких зізнань у взаємній любові в чоловічому романі значно більше. Але ніхто не шукатиме тут ухилу від нормальної орієнтації: і Блок, і Белий – послідовні і щирі шанувальники протилежної статі. Головна тема листування – містика пошуків Софії і Світової Душі, поетична ілюстрація до філософії Соловйова.

Але така містика, особливо з додатком виразного декаденства, відштовхувала Лесю Українку від символізму. Песимізм і сентиментальні плачі на теми близької смерті – це варіант не для неї, бо він напевне буде сприйнятий як

¹¹ Н. Берберова, *Александр Блок и его время. Биография*, пер. А. Курт, А. Райской, Москва 1999, с. 65.

¹² С. Соловьев, *Владимир Соловьев: Жизнь и творческая эволюция*, Москва 1997, с. 261.

прозоро автобіографічний. А от в темі кохання все інакше. Образ блакитної троянди – це символ, який багато більше, ніж раціональні пояснення, говорить нам про ідеалізм Лесі Українки. У своїй першій п'єсі Леся Українка знаходить формулу містичного кохання, освяченого вищою місією позаземного життя. Саме ця формула і заслуговує найбільшої довіри, оскільки підтверджена реальним життям. Містичний шлюб (з Сергієм Мержинським) справді невдовзі відбудеться. Не можна не сказати – у згоді з містичним часом рубежа століть: мистецтво визначило хід життя. Або: своєю історією кохання, пережитою віртуально, Леся наклікала історію справжню. Люба Гоцинська і Орест переживають кохання, яке згодом довелось пережити Лесі з Мержинським.

Ще до того, як між Любою й Орестом спалахнуло почуття, Люба визначилась з життєвими пріоритетами: покинула політичну діяльність і шукає реалізації в мистецтві. Захоплюється малюванням і музикою (у згоді з часом читає також філософську і психологічну літературу, що підтверджує: шукає свідомо), але поки що результат її не задовольняє. Ось показове зізнання на початку п'єси: „Любов. Куди там «школи»! Я малюю якраз настільки, щоб повіситись. Орест. Як се? Любов. А так, пам'ятаєте, в одному романі Золя маляр вішається з розпачу, бо не може барвами змалювати свій ідеал. Отож, я знаю, що треба малювати, та не знаю як, хисту бракує!”¹³. Формула прозвучала, в ній два складники (пізніше, в п'єсі, і пізніше в творчості Лесі Українки, виявиться: це складники кардинальні): „смерть з розпачу” і „брак ідеалу”. Не випадково при першій же серйозній розмові на тему кохання окреслюється середньовічний контекст. Але варто зауважити, що спалах Любиної відвертості спровокований Милевським, який альтернативу любові, що не веде до вінця, бачить

¹³ Idem, *Блакитна троянда*, с. 29.

лише у так званих „вільних” стосунках: „*Любов*. А ось як. Єсть же інша любов, ніж та, що веде до вінця, я от що думаю. *Милевський*. От се то правда! Перший раз бачу у молодій дівчини таку смілість думки! Вашу ручку. *Любов дає*. Він цілує. Шлюб – се кайдани, хоч і золоті, а кохання не любить кайданів. Хатне багаття гарне тільки на картинах, і то не завжди. По-моєму, Рубенсові картини на тему – *Wein, Weib und Gesang* кращі куди, ніж ті всякі „медові місяці”, „первенці”, „молоді матері”... Любов – се балерина; одягніть її в візитову призвоїту сукню або, не дай боже, в капот, і вона стратить всі свої чари!”¹⁴. Орест, який збиває розмову із заданого Милевським тону грайливої двозначності і скеровує її у русло середньовічної містики, очевидно, збігається з Любою в мріях про ідеальне кохання, але Орестові не вдавалося досі з’єднати містику Середньовіччя і хворобливі містичні пошуки сучасних декадентів. Натомість Люба дивиться глибше і вірить сильніше, минаючи сучасний скепсис, такий звичний для неї в інших питаннях: „*Любов*. Ви забуваєте другу любов, наприклад, любов Данте до Беатріче, а я, власне, таку мала на думці..?”¹⁵. Ця розмова свідчить, що мрія Люби про ідеальне кохання укорінилась на зневірі у можливості високих почуттів для себе особисто, через життєві, грубо матеріалістичні обставини, але водночас про незгоду змиритися з цим фактом.

Вертаючись до дискурсивно і ретроспективно присутнього в драмі Середньовіччя, згадаємо про його ставлення до хвороб загалом і до божевілля зокрема. Віра в зовнішнє походження психічного розладу не дозволяє протистояти йому самій людині. Відчуття фатальності тих чи інших хвороб – фрагмент світогляду, скерованого на безумовне підпорядкування себе волі вищих сил. Людині дано лише

¹⁴ Ibidem, с. 23.

¹⁵ Ibidem, с. 30.

терпіння й аскетизм. Хвороби тісно узгоджені з розумінням смерті.¹⁶

Дослідники переважно звертають увагу на використання авторкою тогочасної медичної літератури і наголошують, що Леся Українка досить ретельно врахувала симптоматику божевілля, описану в *Учебнику психіатрії* Краффта Ебінга, книзі, що була в її бібліотеці. Але це не означає, що у трактуванні образу Люби Гощинської вона переймалась лише достовірністю симптомів. Все значно глибше, адже не випадково мотив божевілля у творчості Лесі Українки стане наскрізним.

У другій половині ХХ століття деконструктивіст Жак Дерида, полемізуючи з Мішелем Фуко, автором книги *Божевілля та безум, історія божевілля в класичну добу* (1961) щодо взаємин розуму і божевілля (опозиційних у системі Фуко) слушно зауважив: „Зв’язок між розумом, божевіллям і смертю – це економна структура, структура відмінюваності, неминучу первісність якої треба шанувати”¹⁷. У містичній свідомості божевілля, особливо якщо воно є в роду, – це відкрита брама смерті. Розум не спроможний втриматись від бажання зазирнути по той бік життя.

Коли Люба й Орест усвідомили взаємне почуття, Люба, замість кинутись у вир нових переживань, продовжує перебувати у колі тих непевних страхів, які визначали її натуру й досі. Вона по-різному пояснює свої стани, але страх, що мрія приречена на загибель і муку, виявляється визначальним. „Любов. Мені **страшно** за тебе, тільки за тебе! Чи стане у нас сили для такого непевного кохання? Що, коли наша блакитна квітка – мрія? Скільки горя, скільки муки тоді?” Орест не до кінця розуміє Любу. Він більш послі-

¹⁶ Див. про це детальніше: П. Одарченко, *До генези Блакитної троянди Лесі Українки*, Київ 1994, с. 72-89.

¹⁷ Ж. Дерида, *Cogito та історія божевілля* [в:] Ж. Дерида, *Письмо та відмінність*, пер. О. Шевченка, Київ 2004, с. 122-123.

довний і цільний у почутті: „Чого жахатись мого слова? Я кохатиму тебе так, як ти того схочеш. Наше кохання буде чисте, як та чарівна троянда. Ти можеш мені одібрати моє життя, моє світло, але мого кохання не можеш одібрати, його вже ніхто не вирве з мого серця, навіть ти”¹⁸. Але ні докази глибини і вірності кохання з боку Ореста, ні тверезий глузд не здатні подолати Любиних страхів. „*Любов*. Ні, окрім того, так мені якось було не то сумно, не то **страшно**, трудно розказати. Сиділа я вчора в своїй хаті, писала листи довго, тіточка вже спала, і чогось мене такий **острах** взяв. От не вірю я в жадні пречуття, але так все здавалось, немов щось має статись недобре у нас, чи з тіточкою, чи що... Я пішла собі понад річку. От сама не **боялась** іти, бо я не того **боялась**, що навколо мене, а якось самої себе **страшно**, того, що в мені. Мені здавалось, що от-от я мушу чогось закричати не своїм голосом і всіх **вжахнути**. Я довго стояла над річкою, було так темно, і в ній немов щось ворухилось, росло... і раптом мені подумалось: ах, се ж зо мною самою буде нещастя... Я стояла, аж поки став біліти день; тоді я пішла спати. І таке мені снилось недобре... Мені снився **страх**, почуття **страху без причини**”¹⁹ [виділення наше – М. М.]. Страх перед божевіллям – лише надводна частина айсберга. Боїться Люба не стільки ймовірних страждань Ореста (на нього зміщується почуття жалю до нещасного батька, який, як переконана Люба, помер з горя, через материне божевілля), скільки бруду, який втопить блакитну квітку кохання. Власне, Люба накликає і приступ психічного розладу, і зневагу та пересуди оточуючих, якоюсь мірою провокує настання того, чого найбільше боїться. Люба фактично не вірить Орестові і нехтує його почуттями, хоча запевняє себе, що все робить для його блага і щастя. Люба стрімголов мчить до смерті.

¹⁸ Idem, *Блакитна троянда*. с. 53-54.

¹⁹ Ibidem, с. 59.

Прозірлива материнським інстинктом Груїчева поставила Любі діагноз: „Що ви винні? Ви можете ще питати? Ви знали все **наперед** [виділення наше – М. М.] і грали якусь божевільну гру, ставили на карту щастя, життя Орестове. Ви труїли його щодня, щогодини, потім кинули його, отруєного, на моїх руках, а самі пішли собі геть, просто рішили справу! І ви ще смієте питати, що ви з того винні?”²⁰. Це жорстокий присуд, але в ньому прозирає велика частина правди. От тільки Груїчева не здатна збагнути, яка ж божевільна гра може виправдати таку поведінку. Насправді гра відчайдушна, божевільний колорит – це тільки її відблиск. Люба збагнула, що в житті немає місця для блакитної троянди, а якщо хтось понад міру запраг її, мусить заплатити єдино можливу ціну – віддати за неї життя. Спадкова хвороба, завдяки якій Люба змогла відчутти зіткнення мрії і дійсності і його жахливі наслідки, допомогла збагнути: ідеальне кохання – це смертельне кохання. Або ж: нездоланна за життя відстань (Данте – Беатріче), що фактично одне і те ж. Останні слова Люби: „Мовчи... і ти мусиш... за мною... Беатріче твоя... квітка... троянда блакитна... так треба... (Вмирає)”²¹ свідчать, що саме такого фіналу вона хотіла, бо це дає їй надію на продовження кохання після смерті, тобто на вічне кохання.

Починаючи з *Блакитної троянди*, всі історії кохання Лесі Українки (йдеться найперше про драми) закінчуються смертю. Це ключ до розуміння глибинних законів буття, яке для людини, водночас тілесної і духовної, підтверджує факт трагічної розірваності на межі двох світів. Саме в смерті дає про себе знати вибір людини між земним і небесним.

Блакитна троянда – річ вочевидь етапна в світоглядному плані. Це перехід від романтичного ідеалізму, який

²⁰ Ibidem, с. 95.

²¹ Ibidem, с. 110.

легко корелювався з соціалізмом, комунізмом і народництвом, до середньовічної (і символістської) філософії двох світів. Ще кілька років напружених пошуків – і Леся Українка знайде авторську (водночас – національну) версію символістської драми. Після *Кассандри* (з нею включно) всі її драми – глибоко й усвідомлено символістські за змістом і формою. Але роль *Блакитної троянди* важко переоцінити. Це єдина драма на сучасному для авторки матеріалі, перша повноформатна драма, єдина прозова драма, одна з двох, поставлених за життя драматурга: про унікальність цього твору можна сказати багато. Головне ж, що це та перша міцна сходинка, з якої Леся Українка піднялась на вершину світової драматургії.