

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ «КИЄВО-МОГИЛЯНСЬКА АКАДЕМІЯ»
Факультет гуманітарних наук
Кафедра літературознавства

Магістерська робота

освітньо-науковий ступінь – магістр

на тему: **«АНТИКОЛОНІАЛІЗМ У ТВОРЧОСТІ ЛЕСІ УКРАЇНКИ»**

Виконала: студентка 2-го року навчання
спеціальності: *035.01 Філологія*
(українська мова та література);
освітньо-наукової програми:
Теорія, історія літератури та
компаративістика

Муравська Богдана Леонідівна

Керівник: Агеєва В. П.,
доктор філологічних наук, професор
Рецензент:

Магістерська робота захищена
з оцінкою «_____»
Секретар ЕК _____
«_____» _____ 2020 р.

Київ – 2020

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. Анти- й постколоніальні стратегії в українському та світовому літературознавстві.....	8
РОЗДІЛ 2. «Кассандра»: шлях опору у слові та мовчанні.....	19
РОЗДІЛ 3. «Оргія»: митець в умовах поневолення.....	29
1.1. Творець і соціум: проблема вибору та діалог з сучасниками.....	29
1.2. Стосунки колонізатора й колонізованого як дихотомія чоловічого і жіночого.....	37
РОЗДІЛ 4. «Бояриня»: шлюб як колоніальне ув'язнення.....	42
ВИСНОВКИ.....	53
СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ.....	57

ВСТУП

Актуальність дослідження

Тоді як постколоніальні студії доволі поширені серед українських літературознавців і чимало текстів розглядаються крізь призму цього підходу, антиколоніальна наукова риторика досі обмежується окремими дослідженнями і поки далека від цілісності й системності. Обрані нами драматичні п'єси Лесі Українки «Кассандра», «Оргія» та «Бояриня» увібрали в себе головні тези письменниці, спрямовані на подолання імперського панування в українському культурному просторі. Про свою відверту неприязнь до росіян Українка неодноразово писала в листах до рідних, колег та однодумців, не раз порушувала питання українсько-російських стосунків у своїх художніх текстах. Важливо те, що для поетеси антиколоніалізм не обмежується лише осмисленням стосунків колонії та метрополії. Цей напрям її творчості відкриває набагато ширші горизонти, торкаючись проблем недалекоглядності нації та хибного вибору її провідників, ролі митця в умовах бездержавності, стосунків творця й соціуму, взаємовідносин у сім'ї, що підпорядковуються політичній ситуації в країні, тощо. Письменниця сміливо й новаторськи поєднує антиколоніалізм із фемінізмом, вибудовує власний український лицарський міф, виступає проти народництва, активно залучає античні сюжети, повсякчас вводячи читача в лабіринт інтелектуальних роздумів, вихід з якого лежить як через особисту інтерпретацію, так і через глибоке й вдумливе прочитання біографії авторки та розуміння культурного контексту. Отже, антиколоніальне спрямування творів Лесі Українки, зокрема досліджуваних нами драм, становить багат шаровий пласт художніх прийомів і смислів, відшукування яких лише починається в українському літературознавстві.

Вагомий вплив на становлення антиколоніальних поглядів письменниці мали факти з її біографії. Звернення до античних сюжетів ніколи не були для письменниці способом екзотизації текстів, віддалення їх від читача. Навпаки –

через аналогії з історіями інших країн авторка розповідала історію власної нації, а звертаючись до загальновідомих мотивів і образів актуалізувала українську літературу в світовому контексті. Змальовуючи в «Оргії» історію митця Антея Українка прагнула показати, як в період відсутності державності музиканти, поети й художники повинні взяти відповідальність за долю народу на себе. Цей постулат особливо актуалізується зараз, у період широкого розповсюдження тези «культура поза політикою». Драми Лесі Українки не лише розвінчують цей міф, але й демонструють, як творці художнього слова можуть стати моральними, а інколи й політичними авторитетами в період національної кризи.

Драма «Кассандра» розгортає такі важливі для письменниці теми як конфлікт провидця і народу, небажання чути гірку правду про самих себе, поклоніння лжепророкам і недалекоглядність нації, що врешті приводить до її загибелі. В образі провидиці Кассандри авторка втілила концепт мовчання, прирівнюваного до свободи. Визволення від колоніального підпорядкування Кассандра, як і багато інших героїв Українчиних драм, знаходить в добровільній загибелі, що і символізує остаточну, єдино можливу перемогу.

У драмі «Бояриня» знайшли відгук факти з біографії письменниці, що наразі також є малодослідженою. У шкільних підручниках творчість авторки досі подається в контексті радянської риторики «слабосилої хорої дівчини», «Дочки Прометея» і «співачки досвітніх огнів». Натомість життя Українки не лише виходило далеко за рамки побивання над гіркою долею і скарг про хворобу, але й містило чимало ключів-підказок до розуміння її творчості. Так, у листах до різних адресатів Українка не раз висловлює різке, несхвальне ставлення до народницьких творів Нечуя-Левицького, Карпенка-Карого, Єфремова, Кониського, Чайченка тощо. Відомо також, що прапрадіди письменниці з гетьманської старшини перейшли в дворянство при імператорі, тож окремі твердження з «Боярині» можна вважати і реакцією авторки на життєві вибори своїх родичів і предків.

Отже, наше дослідження спрямоване на створення цілісної літературознавчої картини антиколоніального дискурсу в драмах Лесі Українки та покликане стимулювати подальші дослідження цього напрямку.

Огляд літератури

Через призму антиколоніалізму творчість Лесі Українки досліджували в окремих публікаціях науковці О. Юрчук, І. Руснак, С. Романов. У книзі Л. Масенко «У Вавилонському полоні» виділено деякі аспекти інтерпретації ключових драм Лесі Українки, частково розглянуто антиколоніальне спрямування п'єс. Знакові в постмодерному українському літературознавстві роботи С. Павличко, В. Агеєвої, О. Забужко, дали початок новітнім інтерпретаціям творчості письменниці, зокрема крізь призму фрейдівського психоаналізу, феміністичного дискурсу та із застосуванням автобіографічного підходу. Новаторськими можемо вважати книгу «Феміністичне прочитання драматургії Лесі Українки» та публікацію «Козачка в теремі: Бояриня Лесі Українки» авторства Р. Веретельника. Цікавою є також стаття А. Матусяк «Україна як колоніальна танцівниця», опублікована в збірнику «Леся Українка. Драми та інтерпретації» (упорядник – В. Агеєва). Не можемо оминати увагою цінну для літературознавчого процесу статтю В. Петрова, присвячену драмі «Кассандра», а також публікації М. Євшана про творчість Лесі Українки. Спогади про свою видатну сучасницю нам залишили сестра Лесі Українки О. Косач-Кривинюк, її чоловік К. Квітка та інші.

Теоретичною основою дослідження стали головні світові, зокрема й українські літературознавчі праці, присвячені антиколоніалізму. Серед них: «Орієнталізм», «Культура й імперіалізм» Е. Саїда, «Нація і нарація» Г. Бгабги, «Чи може підпорядковане промовляти» Г. Ч. Співак, «Трубадури імперії» Е. Томпсон, а також роботи українських науковців М. Павлишина, М. Шкандрія, Т. Гундорової.

Структура роботи

Детальний огляд теоретичних праць поданий у першому розділі дослідження.

Практичні розділи, як було зазначено вище, присвячені трьом драмам Лесі Українки, «Оргії», «Кассандрі» та «Боярині». Вважаємо, що саме в цих п'єсах погляди авторки на питання українсько-російських стосунків сягнуло найвищих проявів і втілюється у різних ситуаціях, персонажах і мотивах, які при цьому органічно доповнюють одне одного. Так, зокрема, в другому розділі, присвяченому «Кассандрі», порушене питання можливості жити і висловлювати правду в умовах поневолення. В образі провидиці Кассандри поетеса втілює власні морально-етичні засади стоїчного опору, співчуття до слабшого, вміння визнати помилки свого народу й необхідності вчасно про них попередити. Антиколоніальний дискурс п'єси оформлений в античному сюжеті та знаходить своє логічне продовження в драмі Лесі Українки, якій присвячено наступний розділ дослідження.

«Оргія» є не лише одним із визнаних вершинних драматичних творів авторки, а ще й багатоплановим і по досі актуальним втіленням антиколоніальних інтенцій Українки. В образі непоступливого й стійкого Антея Українка акумулювала власні сподівання на відродження української нації та визволення її з-під панівного імперського гніту. Драма також стала літературною відповіддю Українчиним сучасникам, зокрема В. Винниченку, на його рішення переходу в російську літературу. Цікавою з точки зору антиімперського дискурсу постає у драмі дихотомія «чоловіче – жіноче», яку можемо розглядати в аналогії «колоніальне – підпорядковане».

Врешті в драматичній поемі «Бояриня» письменниця подає власне розуміння частини української історії через оповідь про козачку Оксану, замкнену в просторі ворожої країни. Будучи сильною жіночою героїнею, готовою до виважених, рішучих кроків, Оксана, проте, не має фізичних можливостей і морально-емоційної підтримки від оточення, навіть найближчого, аби провадити активні дії. Будучи втіленням української лицареси, головна

героїня залишається до останнього вірною присязі, даній чоловікові, а задля збереження свободи готова свідомо піти на смерть – як єдино можливий вихід із ситуації. Через бінарну опозицію «зовнішній колонізатор – внутрішній ворог» авторка демонструє неоднозначність зображуваної ситуації й наголошує на необхідності здобути свободу як від Росії, так і від «чужих панів в ріднім краю».

Мета і завдання дослідження

Мета роботи – визначити антиколоніальні аспекти у творчості Лесі України, зокрема в драматичних поемах «Кассандра», «Оргія» та «Бояриня». Досягнення цієї мети передбачає виконання низки *завдань*, а саме:

- дослідити теоретичні напрацювання в площині антиколоніального літературознавчого дискурсу;
- визначити антиколоніальне спрямування драм «Кассандра», «Оргія» та «Бояриня»;
- простежити новаторські підходи Лесі Українки до висвітлення антиколоніальних питань, зокрема її внесок в антинародницький та феміністичний аспекти дискурсу;
- послуговуючись обраною методологією, дослідити творчість Українки в розрізі світової літературно-критичної спадщини.

Об'єктом дослідження є драми Лесі Українки «Кассандра», «Оргія» та «Бояриня», а також окремі факти з життя письменниці.

Предмет дослідження: антиколоніалізм у творчості Лесі Українки.

У роботі було використано герменевтичний **метод дослідження**, який опирається на антиколоніальний підхід із залученням постколоніальних стратегій. Також були використані окремі елементи автобіографічного й гендерного підходів.

РОЗДІЛ 1.

АНТИ- Й ПОСТКОЛОНІАЛЬНІ СТРАТЕГІЇ В УКРАЇНСЬКОМУ ТА
СВІТОВОМУ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВІ

У 2020 році, здається, не залишилося жодної філологічної кафедри у провідних світових університетах, де б не вивчали постколоніальні студії. Художні тексти та літературна критика, спрямовані на подолання імперського культурного (і не лише) панування, надання голосу тим, хто раніше мовчав [див. 27] стали повноцінними об'єктами дослідження вчених-літературознавців, завоювавши чільне місце у світовому літературному дискурсі. Україна тут не є винятком. Враховуючи політичну ситуацію, в якій перебуває наша країна із часів незалежності, а також історичні процеси багатьох минулих століть, дослідження української літератури різних періодів із ракурсу анти- й постколоніального дискурсу є більш ніж актуальним.

На жаль, антиколоніальна літературна критика в Україні подосі перебуває у стані самозамовчування, який вона за інерцією перейняла із всуціль цензурованої радянської науки. Досліджень, які б переосмислювали українську літературу XIX-XX століть із точки зору її антиімперської риторики можна перелічити на пальцях однієї руки. Об'єктом нашого дослідження стали драми Лесі Українки «Кассандра», «Оргія» та «Бояриня», в яких антиколоніальний пафос виявився чи не найяскравіше з усієї творчості письменниці. У модерній літературній критиці однією з найкращих розвідок про драматичну поему «Кассандра» є однойменна стаття В. Петрова. Дослідник прозріливо відчув сутність головної героїні й подав доволі вичерпний аналіз її візіонеризму. Дослідник справедливо зазначає, що дар провидиці – це великою мірою вміння аналізувати й робити висновки із уже наявних фактів, раціоналізм, гострота розуму і сміливість. Важливими є також літературознавчі розвідки М. Євшана, Д. Донцова та М. Драй-Хмари. Проте зі зрозумілих причин жоден із них не розглядає творчість письменниці в межах антиколоніального дискурсу. Про те,

як письменниця ставилася до Російської імперії, ми можемо дізнаватися хіба що із епістолярної спадщини Українки (яка тільки нещодавно була видана в повному обсязі без купюр) або ж зі спогадів сучасників, зокрема сестри Ольги Косач-Кривинюк і чоловіка Климента Квітки.

Важливою і переломною для розгляду творчості Лесі Українки крізь призму антиколоніального дискурсу стала робота Р. Веретельника «Козачка в теремі» [4]. Дослідник не лише торкнувся теми українсько-російських стосунків, але й започаткував феміністичний аналіз Українчиних драматичних поем, що отримав продовження в його книзі «Феміністичне прочитання драматургії Лесі Українки» [51], виданої в Оттаві у 1989 році. Варто зазначити, що починаючи з 90-х років минулого століття спостерігаємо появу цілої низки книжок і помітних публікацій, присвячених творчості Лесі Українки. У статті «Une Princesse Lointaine: Леся Українка як культурно-інтерпретаційна проблема», опублікованій у збірнику «Гендер і культура» 2001 року О. Забужко висловлює думку, що «інтенсивна гальванізація лесезнавчих студій спричинена в першу чергу скасуванням у науці неявного тоталітарного “табу на гендер”, і почалася вона саме з “табору” феміністичної теорії. Висловлена Р. Веретельником у 1989-му р. думка, що поетесина проverbsіальна самотність “ніколи не розглядалася як вислід її становища жінки, яка пише в світі, де жінки та їхні проблеми не вважаються важливими” (...) ця думка за наступні десять років переконливо продемонструвала свій дійсно невичерпний евристичний потенціал: тільки-но фемінізм Лесі Українки з “маргіналій” опинився “в фокусі” дослідницької уваги, як уся сукупно філософська проблематика її творчості зненацька здобула поновлену й несподівану актуалізацію, і крізь маловиразну канонічну постать національно-героїчного пантеону проступила складна й напружена діалектика світоглядного поступу письменниці, повна внутрішніх конфліктів і суперечностей» [16, 17]. У цій статті дослідниця влучно підкреслила актуалізацію творчості Українки та звернула увагу на багатопластовість поетесиноного доробку, який виходить далеко за межі шкільної програми й вписування Українки в канонічну трійцю.

Одним зі знакових текстів на межі тисячоліть стала праця В. Агеєвої «Поетеса зламу століть. Творчість Лесі Українки в постмодерній інтерпретації». Ця монографія, вперше видана у 1999 році, подає новаторську деконструкцію драматичної й поетичної творчості Лесі Українки із залученням постмодерних методологій, зокрема концепцій феміністичної критики. В. Агеєва розглядає постать Лесі Українки в контексті її доби, вводячи письменницю в європейський дискурс періоду «fin de siècle». Дослідниця новаторсько інтерпретує драми Українки, доводячи можливість їх феміністичного трактування. Авторка торкається питань стоїцизму та морального лицарського кодексу Лесі Українки, розглядає статус митця у період модернізму, інтерпретує «Кассандру» крізь призму провіденційності Українки та комунікативного розриву персонажів. Врешті В. Агеєва подає власне, цілком постмодерне трактування християнського міфу в драматичних поемах Лесі Українки.

У контексті антиколоніального дискурсу українського літературознавства варто згадати працю О. Забужко «Жінка-автор в колоніальній культурі, або знадоба до української гендерної міфології», поміщеній у збірці есе «Хроніки від Фортінбраса» (Київ, 1999). Ця стаття стала по-справжньому переломною у тодішньому українському літературознавстві, адже чи не вперше порушила питання про незаперечний і, здавалося б, самоочевидний зв'язок гендеру з колоніальним підпорядкуванням. Як зазначає сама авторка на початку праці, у статті вона вперше в Україні означає травму нашої колоніальної історії в гендерному аспекті [18, 155]. У цій статті дослідниця виводить власне бачення чоловічого й жіночого архетипів української культури, зокрема і літератури, торкаючись драми Лесі Українки «Бояриня». Авторка подає приклад маніпуляції Степана Оксаною, коли та відмовляється цілувати в уста московського дяка, доповнюючи це прикладом з «Оргії», коли Антей обирає смерть для себе й коханої, бачачи її на ложі завойовника. Авторка підсумовує розвідку тезою С. де Бовуар: «Найбільше презирство, нахабність і агресивність щодо жінок демонструють ті, хто не певен у своїх чоловічих чеснотах», додаючи вже від себе: «а найменше певности “у своїх чоловічих чеснотах” (...) демонструє власне

син поневоленого народу» [18, 190], таким чином провівши чітку паралель між гендерною й антиколоніальними методологіями вивчення української культури.

Важливо відзначити також статтю О. Забужко «Імперія і провінція в історіософських драмах Лесі Українки», опубліковану в збірнику «Філософські студії 2000». В ній авторка звертає велику увагу на антиколоніальний аспект драм Українки, досліджує розвиток стосунків імперії та метрополії на прикладі конкретних текстів. Проте чи не найбільш знаковою роботою Забужко про творчість Лесі Українки стала книга «Notre Dame d'Ukraine. Українка в конфлікті міфологій». У цій праці О. Забужко послідовно розвінчує образ «слабосилої хорої дівчини», за яким зазвичай ідентифікують Лесю Українку школярі, починаючи знайомство з її творчістю. Авторка зазначає, що «парадигма Великої Хворої в дійсності є нічим іншим, як формою реакції колоніальної культури на “внутрішнє дисидентство” своєї дочки – своєрідною українською версією “приборкання непокірної”» [15, 83]. Окрім цього, О. Забужко стверджує, що творчий доробок Українки значно сильніший, складніший і вартісніший уваги літературознавців, ніж це звично подавалося у радянській і подекуди й пострадянській літературній критиці. Забужко деконструє драми та поезії Українки, поєднуючи їх із фактами з життя авторки. Особливо цінною вважаємо розвідку О. Забужко на тему лицарського міфу, твореного Лесею Українкою – продовження тези В. Агеєвої із праці «Поетеса зламу століть». У «Notre Dame d'Ukraine» письменниця стверджує, що творчість Лесі Українки необхідно не просто реабілітувати у належний спосіб і наново, без впливу радянської ідеології відкрити її нащадкам, але й – і це чи не найважливіше – повернути її «в приналежний їй контекст шляхетсько-лицарської культури» [15, 8]. У рік випуску книга стала справжньою сенсацією, спричинивши не лише схвальні, але й поверхово-зневажливі відгуки у літературному середовищі, а значення цієї праці має відчутний вплив на новітнє сприйняття творчості Лесі Українки і по нині. Адже, окрім уже зазначеної новизни, авторка розвінчує міф про лесбійські стосунки Лесі Українки й Ольги Кобилянської, послідовно пояснюючи їх духовно-інтелектуальну природу, надає велику увагу становленню

християнських канонів через драми Українки, подає власне бачення історії української шляхти через концепцію «масонська група проти всіх» тощо.

Праця українського дослідника М. Шкандрія «В обіймах імперії», вперше видана в Лондоні у 2001 році, дає цілісний і доволі системний аналіз українсько-російських стосунків у літературі від часів Наполеона до постколоніального періоду. На прикладах конкретних текстів, а також аналізуючи історичні обставини, що ставали передумовою літературних процесів, М. Шкандрій пише власну історію українського антиколоніального літературного спротиву, протиставляючи її історії російської імперської культурної експансії. Автор торкається в тому числі творчості Лесі Українки, зазначаючи, що авторка творила в період, коли «критика російських поглядів стала виразніша й гостріша», а в таких творах, як «Бояриня» (1910) Лесі Українки, «Хочу» (1914), «Між двох сил» (1919), «На той бік» (1919-1923) Володимира Винниченка літературний модернізм дедалі більшою мірою був пов'язаний із політичними виявами націоналізму та антиколоніалізму» [47, 279]. Також автор чи не вперше в українському літературознавстві пояснює відмінності між анти- й постколоніальними українськими літературознавчими підходами, зазначаючи: «і колоніальний, і антиколоніальний дискурс загалом трактували проблеми формування імперської або національної ідентичності на основі бінарної опозиції. Для обох дискурсів було характерне бажання не змішувати ідентичності, а утверджувати їх, визначати межі між ними і здійснювати радикальні культурно-політичні поділи. Натомість постколоніальна теорія зосередилася на двозначностях, часто припускаючи не просто неминучість певного ступеня культурного переносу, а і його позитивні наслідки. Такі терміни, як міграція культури, гібридність та синкретизм, що їх запропонувала постколоніальна теорія, посприяли значно прихильнішому дослідженню маргінальних, порогових та полікультурних ситуацій» [47, 412]. М. Шкандрій підсумовує відмінності між двома схожими дискурсами так: «якщо колоніальний дискурс заперечував погляди, які відображували в літературі колоніальну гегемонію та імперський голос, постколоніальна теорія часто висувала

припущення, як можна трансцендувати полярність імперіалізму і націоналізму» [47, 412].

Дослідник влучно зазначає, що у творчості Лесі Українки «дискурс національного визволення доповнюється двома важливими чинниками: фемінізмом та бунтом проти народницьких поглядів. Ці обидва “іконоборчі” аспекти її творчості кидали виклик і традиції українського контрдискурсу, і російському колоніальному дискурсові [47, 308]. М. Шкандрій звертається також і до епістолярію письменниці, наводячи цитати з листів, які підтверджують її негативне ставлення до російського врядування [47, 311]. На його думку, у п’єсах Українки «здебільшого зображено героїню, що опинилась у пастці між двома патріархальними спільнотами – усталеним ладом і опозиційною групою. Вона змушена відмовлятися від своїх потреб, щоб задовольнити вимоги, які ставлять перед нею обидві спільноти» [47, 309]. А подаючи власну інтерпретацію драми «Бояриня» крізь призму антиколоніалізму дослідник виводить головну, на його думку, морально-етичну настанову п’єси: «розвиток національної свідомості та опозиційної політики можна здійснювати навіть в украй деморалізованому середовищі, вдаючись до “негероїчної” діяльності» [47, 313].

У праці мовознавиці Л. Масенко «У Вавилонському полоні» (Київ, 2002) авторка здійснила спробу комплексного філологічного аналізу ключових тем, мотивів та образів драматургії Лесі Українки. Дослідниця розглядає національну й соціальну проблематику головних драматичних поем Українки в контексті боротьби ідеологій націоналізму, соціалізму та лібералізму. В окремих розділах авторка побіжно торкається антиколоніального спрямування текстів, вписуючи їх, проте, в суспільно-ідеологічний дискурс і менше торкаючись глобальної теми українсько-російських стосунків.

У 2011 році вийшов друком збірник «Леся Українка. Драми та інтерпретації», де поміж інших статей поміщено інтерпретацію А. Матусяк драми «Оргія» під назвою «Україна як колоніальна танцівниця». Польська науковиця розглядає «Оргію» як сукупність антиколоніальних дискурсів,

проводячи паралелі між філософією Лесі Українки та Ніцше, торкаючись опозиції аполонійного й діонісійського в драмі, а також деконструє мотив танцю. А. Матусяк зосереджується на образах Неріси та Терпсіхори, розглядаючи кожну крізь метафору країни як колоніальної танцівниці й подає надзвичайно цікавий і по-своєму новаторський аналіз драматичної поеми з точки зору її антиколоніального спрямування. Стаття А. Матусяк є важливим свідченням зацікавленості творчістю Лесі Українки поза межами українського літературознавства.

Серед сучасних дослідників творчості Лесі Українки можна виділити О. Юрчук, І. Руснак, А. Вісич, О. Головій, Т. Качак, С. Романова. Віховою подією у дослідженні біографії та творчості письменниці останніх років стало видання тритомника її листів, що вперше за період незалежності України побачили світ без радянського цензурування. Епістолярій є важливим джерелом розуміння антиколоніальної спрямованості творчості авторки, адже засвідчує однозначно негативне ставлення Українки до всього, пов'язаного з пануванням Російської імперії на теренах України. Зневажливо-сміливі означення росіян «кацапами», колоніально-солідарна дружба з Нестором Гамбарашвілі, численні роздуми й конкретні плани щодо діяльності «Плеяди», гострий сарказм стосовно «народовців», пасажі на кшталт «нам, українцям, не щастила доля ніколи в тій Московщині» [43, 94] – це засвідчує не лише зацікавленість Українки політичним становищем нації, але і її чітку, послідовну антиімперську позицію – як у житті, так і в творчості.

Окрім уже згаданих текстів українських науковців, на полі антиколоніального літературознавчого дискурсу варто згадати роботи:

- М. Павлишин «Канон та іконостас» (1997): збірник науково-критичних статей; в одній із них автор ділиться своїми враженнями про анти- й постколоніалізм, висловлюючи думку, що перший метод є лише перехідним етапом до другого;
- О. Гнатюк «Прощання з імперією» (2003): українські дискусії про ідентичність»: авторка простежує літературу 90-х років і робить

висновок, що українські автори поступово відходять від імперських уявлень; вважає наочним підтвердженням свого твердження роман Ю. Андруховича «Московіада»;

- Т. Гундорова «Транзитна культура. Симптоми постколоніальної травми» (2013): збірник есеїв, в якому авторка висвітлює новітні підходи до переосмислення постколоніалізму.

Під час написання дослідження ми опиралися і на світову літературну критику. Одними з найвпливовіших праць із постколоніальної теорії вважаються книги Е. Саїда «Орієнталізм» (1978) і «Культура й імперіалізм» (1994). У першій книзі автор розвінчує традиційні, стереотипні уявлення Заходу про Схід, тоді як праця «Культура й імперіалізм» дає ширше уявлення про історію імперського культурного панування. В «Орієнталізмі» Е. Саїд висуває чітку тезу: панівне живе у світі стереотипів щодо пригнобленого. Тоді як у праці «Культура й імперіалізм» ця теза переосмислюється в дещо іншому ракурсі: завойовник теж перебуває в ситуації непевності; він знає, що стереотипи не завжди відповідають дійсності і постійно боїться, що підкорене вийде з-під контролю. Автор справедливо зазначає, що стереотипи стосовно колонізованого виникають через нерозуміння колонізатором природи підкорених народів. При цьому усталений набір стереотипів часто буває настільки стійким, що колонізована культура і сама починає сприймати себе в концептах, заданих культурою-колонізатором.

Е. Саїд наголошує, що колоніальний дискурс є формою імперського впливу на «малі» культури, а антиколоніальний, в свою чергу, відображає стратегію протистояння цьому тиску [37]. У праці дослідник аналізує ключові художні тексти, написані європейськими авторами про Африку, Індію, Далекий Схід, Австралію та Кариби. У своїй розвідці Е. Саїд орієнтується на висвітлення імперського культурного панування британської, французької й американської імперій, при цьому не торкаючись Російської імперії. Проте у вступі до книги сам автор пояснює такий вибір, прагнучи уникнути хибного трактування панування Російської імперії в метрополіях як більш милостивого. Е. Саїд

пояснює своє зосередження лише на трьох імперіях особистою приналежністю до їх силового поля, а також привілейованим статусом їх ідеї заморського панування і широкомасштабної територіальної експансії. Все ж справедливо зазначити, що головні теоретичні концепти й аналітичні висновки «Культура й імперіалізм» можна застосовувати до деконструкції будь-якого антиімперського дискурсу.

Так, наприклад, аналізуючи роман Р. Кіплінга «Кім», Е. Саїд висловлює власне бачення художніх знахідок і ходів Кіплінга, які допомагають йому створити імперський міф роману. У Саїда читаємо: «точний збіг британського контролю над Індією (“великої гри”) та прихованого бажання Кіма бути з Індією одним цілим, а пізніше *прагнення зцілити її, осквернену* [курсив мій – Б.М.], – очевидно не виник би без британського імперіалізму. Слід читати цей роман як оприявлення великого кумулятивного процесу, який у завершальні роки ХІХ сторіччя сягнув свого останнього піку перед індійською незалежністю; з одного боку, нагляд і контроль за Індією, з другого – *любов і зачароване замилювання кожною дрібничкою* [курсив мій – Б.М.]. Сам британський імперіалізм уможливив такий збіг політичного впливу й естетичного та психологічного задоволення» [37, 237]. У діалозі Префекта й Мецената із драми Лесі Українки «Оргія» Префект висловлює власну, навдивовижу прозріливу оцінку греко-римських стосунків: «Все ж друг наш мав рацію: є шкода. / Замилування наше до чужинців / до того довело, що ми самі / на варварів якихсь перевернулись, / навчившись “африканської латині” / від чорновидих “римських громадян”» [46, 411-412]. Про «замилування до чужинців» частково говорить і Е. Саїд, лише ілюструючи ці процеси іншими текстами. Леся Українка точно відчувала глобальні культурні настрої й напрямки, в яких рухаються світові держави. А можливість довести загальновизнані теоретичні постулати на прикладі її драматичних поем лише підтверджує органічну належність творчого доробку письменниці до світової спадщини.

Також варто згадати знакову працю Гаятрі-Чакраворті Співак «Чи може підпорядковане промовляти?». Її авторка, індійська літературна критикиня,

торкається зв'язку постколоніалізму й фемінізму, підтверджуючи тезу П. Берка [27] про певні загальні риси тих, хто протягом довгих років був позбавлений можливості говорити, в політичному й культурному дискурсах. Як ілюстративний матеріал авторка обирає реальну історію індійської дівчини Бхуванешварі Бхадурі. Дівчина обирає самогубство як єдиний можливий вихід із ситуації неможливості перебування в тих умовах, заручницею яких вона є. Будучи членкинею одного зі збройних угруповань у боротьбі за незалежність Індії, Бхуванешварі не змогла виконати політичного доручення вбити ворога, через що прийняла рішення повіситися. Задля уникнення хибних трактувань своєї смерті дівчина навмисно дочекалася менструації, яка унеможлиблювала підозри в її таємній вагітності і виключала трактування самогубства як такого, що стало причиною порочного кохання. Цією історією Співак підтверджує головну тезу свого есе: підпорядкований суб'єкт не може вільно висловлюватися і бути почутим. А представляти голоси тих, хто залишається приниженим і непочутим, повинні інтелектуали, в тому числі жінки-інтелектуалки.

Важливою теоретичною працею також є книга Е. Томпсон «Трубадури імперії: російська література і колоніалізм» (2000). В ній авторка створює картину російського імперіалізму через погляд сучасного американського літературознавства. Для українського читача монографія цінна перш за все тим, що дозволяє поглянути на власне минуле і наш зв'язок із сусідами під зовсім іншим ракурсом. Дослідження Е. Томпсон ґрунтується на аналізі російського імперського контексту із очевидним згадуванням і аналізом українського, польського та інших культурних площин як невід'ємних частин колонізаторської політики імперії. У практичному розділі праці авторка зосереджується на імперських інтенціях класичних російських текстів. Наприклад, лермонтовські «Кавказький бранець» і «Герой нашого часу», на думку дослідниці, належать до початкового етапу постання імперського дискурсу, вони агресивні й відверті у прагненні виправдати російську присутність на Кавказі і не лише там. Тоді як, наприклад, улюблена росіянами «Війна і мир» Л. Толстого (яка ще донедавна вивчалася в курсі «Зарубіжна література» в українських школах!) аналізується

Е. Томпсон як вибудовування Толстим імперського міфу Росії з позиції «свій серед своїх». Письменник декларує приналежність росіян до титульних народів Європи, що – наголошує Е. Томпсон – було притаманно Толстому не лише як сюжетний хід роману, але і як свідомо світоглядна позиція. «Трубадури імперії» є фактичним прикладом того, як постколоніальна теорія Е. Саїда застосовується до аналізу слов'янського контексту.

Врешті вважаємо за необхідне звернутися до одного із найяскравіших представників новітнього покоління постколоніальних літературних критиків, Гомі Бгабги. Фундаментальною його працею є книга «Нація і нарація» (2008). В ній дослідник розглядає окремі твори як форму текстуальної самоідентифікації нації і висловлює власну думку про націю як неоднозначний та потужний конструкт. За Бгабгою, «нації під тиском часу загубили своє коріння» [50], а повністю окреслити усі межі нації можна тільки теоретично. Вчений вважає, що сьогодні «нація позиціонується як потужна політична ідея: і не треба заперечувати намагання націоналістичних дискурсів постійно створювати ідею нації як постійного прочитання національного прогресу, нарцисизму самозародження та первісності певного народу» [50, 10]. Врешті Бгабга приходить до висновку, що нація як формування сьогодні є дещо застарілим і недосконалим суспільним устроєм, а люди, які належать до певної нації «є ані початком, ані кінцем національної нарації. Вони зображають той центр діяльності, що знаходиться між силами, які об'єднують суспільство, та силами, що виявляють більш специфічне звернення до спірних, нерівних інтересів та правд у межах населення» [50].

Отже, стратегії анти- й постколоніальної літературної критики зараз перебувають у стані активного розвитку. Переосмислення багатовікового імперського панування почалося у світовому інтелектуальному дискурсі лише кілька десятиріч тому, а отже має широкі перспективи для віднайдення нових, оригінальних способів надати голос тим, хто довгий час був пригнобленим.

РОЗДІЛ 2.

«КАССАНДРА»: ШЛЯХ ОПОРУ У СЛОВІ ТА МОВЧАННІ

У листі до матері від 21.03.1908 р. Леся Українка писала: «Ах, сміхота була мені читати рецензії на мою “Кассандру”! Люди, очевидячки, прийняли її за побутову п’єсу “з троянського життя”!» [45, 375]. Проблема поверхневої рецепції «Кассандри» критиками була суттєвою для авторки. Адже вибір античної теми, до того ж централізація в ній традиційно другорядної героїні – для Лесі Українки не просто стилізація чи гра із сюжетами. До давньогрецьких мотивів авторка звертається і в багатьох поезіях, вони відіграють важливу роль у формуванні її художнього світовідчуття. Модерністське усвідомлення *fin de siècle* й «убогості часу», кінця історії сьогодення понукають авторку шукати простору для втілення творчих задумів у спадщині попередніх епох. Як зазначає В. Агеєва, «інтерес до світових сюжетів був пов’язаний (...) і з духом часу (чи духом міжчасся), який спонукав до пошуків удаліших, принагідніших історико-культурних моделей» [2, 42]. Проте саме в «Кассандрі» оформлення дії в античних декораціях – свідомий вибір авторки саме цього простору для проведення аналогії між Троєю та Україною. Через переінтерпретацію давньогрецької історії про загибель Трої від рук сусідських ворогів Українка намагалася простежити причини багатовікової колонізації України Російською імперією. Не менш важливим для авторки було дослідити причини як такого становища, так і загалом історії поразок українського народу перед завойовниками. В іншому листі до Л. Старицької-Черняхівської Українка зазначає: «Що се є справді дерзость з мого боку, се я й сама тямлю, але вже, певне, “то в высшем суждено совете”, щоб я mit Todesverachtung кидалася в дебри всесвітніх тем (як, наприклад, з Кассандрою своєю), куди земляки мої, за виїмком двох-трьох одважних, воліють не вступати...» [45, 593]. Отже, звертання до тем світової спадщини для поетеси не випадкове. Вона вбачала обов’язком сміливих – заходити у ті простори, в яких українську літературу

бачити не звикли, цим самим актуалізуючи її та вводячи в контекст європейської літературної традиції.

В одній зі своїх статей про Лесю Українку, М. Євшан так пише про рішення поетеси писати драми на античні сюжети: «її, переважно античні і чужі, теми, особливо в останні роки, не відчужували від України; вглиблюючись в душу старинного грека чи гебрея, вона думала про Україну, серцем була при нас, писала навіть про наш час і паші обставини. А що вибрала такий, власне, екзотичний одяг для своїх творчих задумів — то не тому, щоби відчалуватися від нас, а потому, що так їй було краще, мала більше внутрішньої свободи» [14, 160]. Дослідник наголошує на тому, що «екзотичні», чужі сюжети допомагали Українці краще зрозуміти становище рідної країни, переосмислити власну культурну й історичну спадщину. Така втеча в античність означала для авторки ще й більшу творчу свободу. За М. Євшаном, «приймаючи ціле насліддя культури і його заряд, вживаючись у вартості, установлені давнішими культурами, людина має тим кращу змогу розвивати вповні інтенсивно духове життя, тим краще виплекати свої природні почування» [14, 155].

Окрім цього, вписування героїв драм в античний контекст дає можливість Лесі Українці працювати в антиколоніальному дискурсі й у цьому аспекті переосмислювати історію України. Про це пише дослідник М. Шкандрій у праці «В обіймах імперії», зазначаючи: «дія творів Лесі Українки, яка відбувається здебільшого в історичному й дуже часто в біблійному контексті, унеможлиблюють будь-яку просту алегоризацію та інтерпретацію цих творів у зв'язку з тогочасною політикою (...). Вибір таких тем давав їй змогу зосередитися на питанні, яке передбачало існування і колоніального дискурсу, і національного контрдискурсу» [47, 309]. Науковець наголошує на важливості й не випадковості вибору авторкою античних мотивів і неможливості їх простого, поверхневого трактування. Літературознавиця О. Юрчук зазначає, що потреба «чужого» простору – невід'ємна складова тих текстів Лесі Українки, в яких присутній антиколоніальний дискурс [48]. На думку дослідниці, це допомагає поетесі краще «утвердити власне національне “я”» [48, 165]. Про схоже пише й

літературна критикиня Т. Гундорова, наголошуючи, що у створенні національної нарації важливу роль належить «сакральному витлумаченню минулого, що стверджується в той чи інший спосіб і добудовує сучасне, найчастіше профанне, соціальне диференційоване буття» [7, 235]. Одним із найяскравіших втілень антиколоніального дискурсу, переосмисленого крізь призму античного сюжету, є драматична поема Лесі Українки «Кассандра».

Л. Масенко вважає, що цю драму присвячено зображенню початкового етапу втрати національної незалежності внаслідок поразки у збройній боротьбі з ворогом [24, 10]. На думку дослідниці, в основі п'єси – алегоричне перепрочитання поразки України в національно-визвольній війні 1648-1654 рр. та, як результат, підписання Переяславської угоди й поступове поневолення країни Російською імперією [24, 81]. Вважаємо, проте, що не варто звужувати інтерпретацію авторки до конкретного періоду в історії України. «Кассандра» – драма про невизнаних пророків, які обирають мовчання замість брехні, про втрату нацією своєї сили через небажання побачити загрозу і, звісно ж, про переможців і переможених. Та гадаємо, що, задумуючи драму, Леся Українка планувала екстраполювати трагедію Трої на всю історію українського народу, в тому числі і на сучасний їй період, не обмежуючись конкретною епохою.

Все ж дослідниця справедливо зазначає, що в «Кассандрі» авторка намагається знайти відповідь на запитання «чому в конфліктному зіткненні двох народів одні перемагають, а інші зазнають поразки?» [24, 81] та наблизитися до онтології переможеності української нації. Першою причиною такого становища Українка вважає *втрату пильності*. Яскравим епізодом-підтвердженням є сцена із прийняттям троянцями подарунка від ворога – дерев'яного коня. Повіривши запевненням Гелена про щирість намірів ахейців, довірливі троянці наразили самих себе на вірну смерть. Неспроможність розпізнати підступ і брехню, засліпленість перед загрозою, на думку Лесі Українки, і є причиною поразки Трої. В момент, коли Гелен оспівує дарунок ахейців, радіючи тому, що військо покинуло околиці міста («Ахейці відплили від нас по волі / своїх і всіх богів, а дар лишили / на знак пошани й згоди» [42, 143]), лише Кассандра розуміє

істинний стан речей. Пророчиця відповідає на захоплений вигук юрби «Ахейцям честь!» проникливим «За кров, за смерть, за сльози!» [42, 143].

Недалекоглядність і неможливість відрізнити правду від нехай солодкої, але брехні, втілюється і в несприйнятті троянцями Кассандри й симпатизуванні Геленові. Саме його громада вважає істинним пророком, «прозорливцем» і «нашим оком ясним». Кассандру ж натомість сприймають як божевільну, її пророчий дар трактується як прокляття, набуваючи різних оцінок в устах героїв: співчутливих («Не винна ж ти, що хвора, / що бог тобі так затуманив думку, / що скрізь лихе ввижається тобі» [42, 96]), звинувачувально-агресивних («ти, наче п'яна, помішала в купу, і правду, й вигадку» [42, 102]), просто констатуючих («те се ж безумная Кассандра» [42, 165]) [2, 145-146]. Троянці не бажають чути правди, вони втомлені й байдужі до власної долі, а отже найкращими пророцтвами для них є ті, що віщують таке ж безтурботне й мирне життя, без воєн та турбот.

У статті «Драматична поема Лесі Українки “Кассандра”» В. Петров наголошує, що Кассандрин дар провидіння – ніщо інше, як логічні судження із дійсного стану речей: «за тим, що є, вона сприймає те, що буде» [33, 69]. Дослідник вважає Лесю Українку радше раціоналісткою, ніж містиком, підтверджуючи це, зокрема, словами самої Кассандри із п'єси: «Я не знаю нічого, окрім того, що я бачу» [42, 91]. Схожої думки дотримується і критик О. Білецький, зазначаючи, що «передбачення долі Кассандрою – просто історична неминучість, логічний висновок з аналізу осіб і подій» [3]. І справді, всі пророцтва Кассандри засновані на реальних подіях, які трапляються у теперішньому і матимуть неминучий наслідок у майбутньому. Вона робить висновки зі спостережень за людьми та подіями, знаючи про них те, що вони самі в собі побачити неспроможні. В. Петров наголошує, що Кассандра не є хворою, як часто говорять про неї інші, «вона не є ні медіум, ані візіонерка» [33, 71]. Дослідник вважає, що у випадку пророчиці йдеться радше про інтуїтивний розум, який є нічим іншим, як «спостережливість, помножена на ясність думки» [33, 71]. Таким же розумом володіє вочевидь і Гелен. Проте його пророкування

мають конкретну ціль: здобути визнання в очах троянців, а отже говорити лише те, що вони хочуть від нього почути.

Його «пророцтва» – ретельно продумані та вивірені. Опираючись, як і Кассандра, на аналітичний розум, він, проте, лише імітує пророкування, прагнучи здобути прихильність в очах суспільства, а з цим і особистих привілеїв для себе. В. Агеєва наголошує, що Геленова «причетність до знання означає причетність до влади, це – “корисно” і “почесно”. Кассандрині ж знання, її прорив, наближення до істинного стану речей не пов’язані з прагненням добути з цього якісь особисті переваги» [2, 138-139]. Дослідник О. Білецький також наголошує на різниці між пророцтвами Гелена й Кассандри. Він вважає, що Гелен, так само наділений гострим розумом, «міг би зробити цілком такі самі висновки, як і Кассандра; але вони йому некорисні, він знає, що вони неприємні були б і іншим» [3]. Натомість Кассандрі не потрібне схвалення інших, аби продовжувати пророкувати, вона, на відміну від брата, не маніпулює громадою заради власної користі. Неможливість же самих троянців відрізнити справжнього пророка від демагога, врешті призводить їх до болючої поразки у війні з ахейцями і втрати не лише своєї землі, але й власної ідентичності.

Тема непочутого пророка, якому в час громадянської кризи потрібно взяти на себе роль державотворця, – ще одна провідна ідея драми. Бунт Кассандри та її бажання вивести Трою із загибелі полягає, проте, не в активних діях. **Вона обирає зброю слова**, це, за визначенням В. Агеєвої, «філософія стоїчного сізифівського бунту» [2, 152] без надії на перемогу. Будучи заручницею простору й перебуваючи в комунікативному розриві із соціумом, Кассандра розуміє неминучість долі й неможливість їй протистояти. Вона і не намагається змінити те, що призначено Мойрами, все, що їй залишається – констатувати незворотність майбутнього, і цим самим протистояти волі богів: «Їх сила в карі, а моя в змаганні» [42, 90]. В цьому ще одна різниця між Кассандрою і Геленом: тоді як пророчиця послуговується словом як зброєю в боротьбі за правду, для Гелена мова – це навпаки спосіб маніпулювати людьми та спотворювати факти. За спостереженням Л. Масенко, Гелен трактує мову «не як засіб ословлення

правдивого знання, а як зброю в боротьбі з ним, як знаряддя маніпуляцій, за допомогою яких він видає олжу за правду» [24, 94].

Кассандра свідомо обирає шлях невизнаної пророчиці, якій судилося бути чужою серед своїх. Проте такий вибір лежить в основі філософської ідеології провидиці. Вона обирає правду над комфортом, мовчання над неволею, а страждання над щастям. Як зазначає О. Білецький, «її [Лесі Українки – Б.М.] Кассандра не плакатиме, що не можна жити з ілюзіями; її Кассандра – одна з духовних дочок Прометеевих – завжди дасть перевагу життєвій боротьбі над особистим щастям і спокійним сном» [3]. На неможливості обрати спокій і щастя в моменти кризи нації та соціуму, в якому перебуває Кассандра, наголошує і В. Агеєва. Дослідниця зазначає: «на противагу Гелені, Кассандра уособлює неспокій, тривогу, рух, сум'яття, зрештою – нещастя. Бо щастя – це лише сліпота, сон душі, байдужість до всього на світі» [2, 134-135]. Науковиця дає влучні характеристики троянцям, які обирають щастя, та, проте, залишаються сліпими, чи то пак глухими та байдужими до правдивого стану речей. Глухота до слів своєї пророчиці, блаженне щастя у незнанні і провокують комунікативний розрив між Кассандрою і соціумом.

Врешті *провидиця обирає свободу в мовчанні*, у фіналі драми безмовно йдучи поруч із Агамемноном на вже відому їй смерть. У діалозі з Агамемноном Кассандра відказує на прохання напророкувати йому долю: «Тепер для сих розмов немає місця / на цілім світі. Краще нам мовчати» [42, 173]. Її прагнення мовчання та сліпоти («Я не кажу, нічого не кажу, / нічого не віщую... Тільки бачу!! / Осліпніть ви, зловісні очі!...» [42, 104]; «Осліпнути я хтіла б, зааніміти... / Ох, се було б таке велике щастя!» [42, 106]), проте, протилежне до сліпоти громади – для Кассандри це означає вихід у простір остаточного звільнення, це свідомий та вибір у ситуації неспроможності змінити дійсний стан речей. Врешті цей вибір приводить героїню до смерті як абсолютного вияву свободи. Як зазначає О. Юрчук, «єдиним варіантом вирішення проблеми для головної героїні (...) стає смерть/мовчання як містичний простір бажаної свободи (...). Смерть через самогубство обирає Антей (драма «Оргія»), не бажаючи, щоб його хист

служив імперській системі, смерть через мовчання – Кассандра з однойменної драми, не маючи змоги врятувати свою Батьківщину» [48, 165]. У своїй монографії «Проблема індивідуальної свободи в драматургії Лесі Українки» літературознавиця Л. Демська також порушує проблему свободи через смерть. Ставлячи драму «Кассандра» у ряд таких, де описана ситуація «примирення героя із дискомфортною зовнішньою ситуацією», дослідниця зазначає, що естетична свобода у випадку Кассандри поєднується із полонем фізичним, а «вихід з цього замкнутого кола полону бачиться авторці в смерті» [10].

Кассандра не може бути вільною в оточенні, яке саме є ув'язненням у полоні марних ілюзій і сподівань. Вона розуміє неспроможність донести до троянців правду й переконати їх, проте, здається, і не прагне цього. Адже її завдання у тому, щоб пророкувати, бо ж не пророкувати вона не може: «Проклін на мене, я мовчать не вмю!» [42, 167]. При цьому героїня постійно наголошує на тягарі дару пророкування, якого вона б радше зреклася як прокляття, і була б «радніша прясти білу вовну, / ніж віщувати всім нам чорну долю» [42, 119]. На думку Л. Масенко, розрив Кассандри із соціумом втілюється ще й у родинній відчуженості, яка у свою чергу провокує розділеність усієї нації.

Мотив чужості власній родині неодноразово виявляється у репліках самої Кассандри. Так на початку драми в діалозі Кассандри з Геленою читаємо: «Гелена: Сестрице, радуйся! / Кассандра: Радій, Гелено, – бо ми не сестри» [42, 87]. Таке свідоме відмежування себе Гелени свідчить про усвідомлення Кассандрою представників троянського народу, навіть найближчих, як чужих, інших. Не може вважати рідним Кассандра і брата Паріса. У розмові з Геленою вона впевнено стверджує: «Для мене він давно вже не живе» [42, 89]. Поруч із цим найбільшим злочином Кассандра вважає руйнування найтісніших сімейних стосунків, матері й доньки, через вбивство. Зустрічаючись віч-на-віч із Клітемнестрою, Кассандра нагадує їй про готовність вбити доньку Іфігенію, принесену в жертву задля перемоги над Троєю. Коли на запитання Агамемнона «Чи все гаразд у нашій домі?» Клітемнестра відповідає: «А що ж би мало

трапитись лихого?», Кассандра кидає іронічну фразу: «Так мати Іфігенії питає» [42, 173-174].

У контексті сімейних стосунків важливим є феміністичний мотив драми «Кассандра». Для багатьох текстів із антиколоніальною спрямованістю характерними стають мотиви боротьби й інших пригноблених верств за свої права. Так, у творчості Лесі Українки, за М. Шкандрієм, дискурс національного визволення доповнюється чинником фемінізму [47, 308]. На цьому наголошує і В. Агєєва, зазначаючи про безсумнівну важливість феміністичної проблематики в «Кассандрі». Дослідниця стверджує, що в поемі визначальними є жіноче сприймання, жіночий погляд на речі, врешті, жіночий голос [2, 158]. Так, Кассандра займає особливе місце і щодо жіночого, і щодо чоловічого просторів. Ієрархія цінностей патріархального чоловічого соціуму для Кассандри неприйнятна. Адже це модель, аналогічна колонізаторській. Патріархальність завжди пов'язана із завоюваннями, привласненнями, для функціонування патріархального простору завжди необхідний фактор опанування зовнішнього атрибуту – жінки, території, матеріальних скарбів чи трофеїв, здобутих у бою. Кассандра ж не приймає тої суспільної моделі, в якій невід'ємною умовою збереження влади й сили є необхідність жертви. Вона не вважає «крадену Гелену» вартою людських життів, які за неї мають бути покладені. В розмові з Ономаєм пророчиця наголошує: «...коли твій люд готов своїх жінок / лишити вдовами, аби цареві / здобути наречену, – добре, згода» [42, 128].

Відмова приймати патріархальні цінності втілюється у п'єсі також в епізоді діалогу Кассандри з Ономаєм. На зауваження Деїфоба про те, що пророчиця заручена з лідійським царем і мусить «слухати родини», незалежно від того, рабиня вона чи царівна, Кассандра відповідає: «Я, брате, й не рабиня, й не царівна, / а більше й менше, ніж вони обидві» [42, 120]. Небажання коритися волі родини без щирих почуттів – етична настанова Кассандри. Шлюб за розрахунком для неї неможливий. Чи ж не тому в момент загибелі Трої Кассандра воліє бачити троянських жінок радше мертвими, ніж полоненими у ворога: «Троянки у неволі і – живі! / Обходять кросна, розділяють ложе / дітей годують еллінам на втіху...»

[42, 167]. Л. Масенко слушно зазначає, що такий шлюб у розумінні Кассандри – підкорення колонізатору й продовження його родинної тяглості. Адже «діти, котрих народять троянки в полоні, продовжать не їхній рід, примножать не їхню етнічну спільноту, а чужу спільноту переможців» [24, 122]. Такі ж думки в Кассандри і щодо власного шлюбу з Ономаєм. Для неї він рабський, підневільний, а отже неможливий у тій естетичній парадигмі, в якій існує героїня. В діалозі з майбутнім нареченим головною перешкодою на шляху до їх єднання Кассандра вважає неможливість духовного взаєморозуміння: «Як можеш ти мене бажать за жінку? / Ти ж бачиш, я душею не твоя» [42, 125]. Цим самим пророчиця, за визначенням В. Агеєвої, «демістифікує облудність патріархального уявлення про духовний союз як неминучий додаток до тілесного» [2, 162]. В її уявленні шлюб можливий лише у випадку спільності духовних цінностей та ідеалів, і точно неможливий із тим, хто прагне лише підкорювати та володіти. Шлюб з Ономаєм для Кассандри «ненависний, мов смерть» [42, 141], вона розуміє і бачить, що союз, збудований на примусі й холодному розрахунку, не приведе до добра, та «жаліє, але й ненавидить юрбу покірних рабів, що готові покласти голову, здобуваючи куплену, присилувану наречену для царя» [2, 149]. Рабство, жіноча покірність, слідування патріархальним цінностям, а отже і введення себе у ситуацію підпорядкованого – це неприйнятні для Кассандри стани. Будучи відчуженою від соціуму, опинившись у ситуації несприйняття і відторгнення, вона все ж залишається вірною своїм принципам й етичним настановам, навіть якщо вони ведуть її до загибелі.

Отже, проаналізувавши драму Лесі Українки «Кассандра» можемо виділити кілька основних рис антиколоніального дискурсу в тексті. Перш за все, він втілюється в комунікативному розриві пророчиці й соціуму, несприйняття другим гіркої правди, яку Кассандра бачить і про яку вважає за необхідне попередити народ. Причину поразки Трої Леся Українка розуміє як неготовність нації протистояти ворогу, її незрілість та байдужість, яка призводить до засліпленості й втрати пильності. Окрім цього, в «Оргії» втілюються

екзистенціалістські мотиви творчості Українки. Троя гине через гріхи Пріама, що символізує жорстокий, але справедливий фатум. Сама пророчиця оперує словом як зброєю. Її єдиний можливий спосіб опиратися – говорити правду, навіть якщо суспільство до неї не готове. Бачачи безсилість своїх пророцтв, Кассандра обирає мовчання і смерть – як єдиний можливий простір звільнення. Врешті зв'язок Кассандри з родиною, чи, точніше, відсутність цього зв'язку становить третій аспект антиколоніальної проблематики п'єси. Пророчиця не сприймає бажання рідних взяти шлюб з лідійським царем Ономаєм, адже вважає неможливим шлюб за розрахунком. Погодившись на такий союз, Кассандра опинилася б у ситуації переможеної жертви, чию долю вирішили за неї. Вона протистоїть традиційним устоям патріархального соціуму, а отже і відкидає колонізаторську політику ворога. В цьому проявляється феміністичний аспект драми, що тісно пов'язаний з антиколоніальною проблематикою.

В листі до М. Павлика Леся Українка емоційно зізнається: «сором і жаль за мою країну просто гризе мене (се не фраза, вірте), і я не думала, що в душі моїй є такий великий запас злості. Я не знаю, що буду робити, вернувшись в Росію, сама думка про се тюремне життя сушить моє серце. Не знаю, як хто, а я не можу терпіти мовчки під'яремного життя» [43, 350]. Неможливість миритися з умовами підневільного втілилися в одній із найяскравіших героїнь драматургії Українки Кассандрі, ставши основою для її морально-етичних засад. Антиколоніальний дискурс, оформлений в античному сюжеті, знайде логічне продовження в іншій драмі Лесі Українки «Оргія».

РОЗДІЛ 3.

«ОРГІЯ»: МИТЕЦЬ В УМОВАХ ПОНЕВОЛЕННЯ

1.1. Творець і соціум: проблема вибору та діалог з сучасниками

Відомо, що Леся Українка була ґрунтовно обізнана зі світовою історією, свідченням цьому є хоча би підручник «Стародавня історія східних народів», авторкою якого була письменниця. Вона не раз зверталася до світових історичних сюжетів у написанні власних драматичних поем. Проте важливо розуміти, що за історіями античних держав завжди приховувалися аналогічні події з історії України. Так, зокрема, аналіз української ситуації крізь призму античного простору поданий в одній із найпотужніших драм Лесі Українки «Оргія».

Дослідники творчості Українки, серед яких В. Агеєва, О. Забужко, Л. Масенко, М. Жарких, наголошують, що у драмі явно простежується аналогія «Греція – Рим» із Російською імперією та колонізованою Україною. Вочевидь авторка драми мала на меті не лише зобразити індивідуальну історію митця Антея, замкненого в чужому просторі, але й розгорнути контекст драми до сучасних читачам реалій. Такі творчі наміри можемо вважати виправданими ще й зважаючи на епістолярну спадщину Українки. У своїх листах вона неодноразово висловлювала ставлення до українсько-російських стосунків, прямо вказуючи на неприйнятні для себе речі. Недаремно В. Агеєва визначає громадянську позицію Лесі Українки одним із маркерів її модерної національної ідентичності [1, 11].

Радянська цензура старанно вилучала з друкованих видань листів Українки всі можливі згадки про росіян, яких адресатка не соромлячись часто називала «кацапами». Ретельно конструйований радянською владою образ старшого брата, якому всі підлеглі народи за замовчуванням мусять бити поклони, ішов врозріз із риторикою Українчининих листів. Письменниця завжди наголошувала на безпідставності претензій Росії на роль старшого брата, адже це «Рим ходив у Грецію до школи», а Петро I ще б довго не міг прорубати для Росії вікно в

Європу, якби свого часу саме випускники Києво-Могилянської Академії не розбудовували московське культурно-освітнє життя. В листі до матері Українка не добираючи слів пише: «Так оце ми з тобою і в Московщину поїдемо!.. Гай-гай!.. “Не к добру это!” так чогось мені здається: нам, українцям, не щастить доля ніколи в тій Московщині. “Срежут” вони мене ще там добре» [43, 94]. І вже у пізнішому листі: «(...) я ніколи не згожуся вступитися з дороги перед усякими перевертнями і покутними борзописцями з чужої літератури, – *dafür ich bin mir doch zu gut!* Та пора вже й публіку нашу привчити (не говорячи про самих редакторів), щоб не біла поклонів перед усякими nullite’s через те тільки, що вони вряди-годи удостоюють нам “в хату плюнути” (раніше “наплювавши” на неї), забрівши знічевья з розкішних сусідських палат до нашого вбогого куріня. Адже і в курінях на покуті сиділо виборне отамання та чесне товариство, а не якісь заволоки-потурнаки» [45, 656].

Останній уривок особливо цікаво розглянути в контексті історії написання «Оргії». Приводом до створення драми стало в тому числі ставлення поетеси до рішення Володимира Винниченка перейти в російську літературу. Знову звертаючись до епістолярію Українки, в її листі до матері від 19 лютого 1913 року читаємо: «Я не буду загрожувати переходом в чужу літературу, як то роблять інші, бо то “себе дороже стоит”, але я можу зробитись учителькою європейських мов і прожити без тих “гонорарів”, за які треба стільки зневаги приймати» [45, 644]. Вочевидь у цьому листі письменниця реагує на прийняте за кілька років до цього й озвучене в публічному просторі рішення В. Винниченка писати й друкуватися для російського читача. Цьому передували суспільний тиск на письменника, неприйняття деяких його творів в українських редакціях, загалом – неможливість реалізуватися у площині української літератури. Винниченко нелегко переживав такий стан речей, і рішення перейти в чужу літературу було не спонтанним. Так, у кількох листах, зокрема до М. Коцюбинського, Винниченко висловлює бажання писати на російський літературний ринок, а у листі до Чикаленка прямо стверджує про загрози з боку співвітчизників, зокрема і Лесі Українки, які слідували за його рішенням: «Біда

мені, Євгене Харлампійовичу, з “щирими” нашими... Українські патріоти хвилюються від благородного гніву на мене, що я “переходжу до росіян”. А, мабуть, ні один не спитав ні себе, ні мене, чи я маю що їсти... Та що казати про “рядових”, коли Леся Українка і та накинулась була на мене за це. Я їй вияснив, і вона зрозуміла. Може, вияснити і іншим, хай не псують собі крові по-дурному?» [31, 18]. Дослідник В. Панченко, аналізуючи цей фрагмент Винниченкового листа, вважає, що письменник перебільшував вплив на Українку власних переконань. Якщо вона і прийняла Винниченкові аргументи, «то з мовчазним висновком: ну що ж, *suum cuique*, кожному своє» [31, 18].

Сама ж Леся Українка, за спогадами сучасників, добре знала не лише про рішення Винниченка, але й про те, які в нього існували альтернативи. Письменниця вважала позицію переходу не просто в чужу, але й у першу чергу ворожу літературу неприйнятною за будь-яких обставин, на що і відреагувала створенням п'єси «Оргія», стрижневий персонаж якої – *митець, який за будь-що не спроможний творити на угоду ворогу*. Хоч би які привілеї та матеріальні статки не вабили у Римі, Антей не може переступити через власну національну гідність. Адже творити для Мецената – це не лише зрадити власний народ, це ще й у першу чергу зрада самому собі, а єдине і найбільше визнання творчості для Антея – це «признання в ріднім краю / без помочі ласкавих переможців» [46, 401]. Концепт «переможець / переможений» був особливо важливим для Українки. В поезії «Мрії» письменниця чи не найточніше висловлює свої погляди на жертовність і співчуття: читаючи про вік лицарства, маленька Леся звертала увагу не на принців чи гордих королів, а тих хто завжди був нижче від них, «розпростертий, до землі прибитий списом», тобто переможений. В. Агеєва зазначає, що Українка деконструє, часто парадоксально, лицарський кодекс чеснот [2, 167] і бачить у лицарських переказах і легендах перш за все «брак етики співчуття» [2, 168-169]. Вочевидь саме ці застанови стали основою для подальшого створення персонажів Кассандри й Антея. Сильний герой, який не бажає підкорюватися сам і карати

невинних переможених – один із найретельніших і головних образів у творчості Лесі Українки.

Антеї готовий не лише відстоювати своє право творити на рідній землі, попри несприятливі для цього обставини, але й зректися себе заради служіння мистецтву і нації. Попри зраду найближчого оточення, серед якого дружина Неріса, неприйняття такого рішення соціумом, Антей залишається вірним собі і Греції й відмовляється вступати на службу до Мецената. Для співця *погодитися прислужувати в колонізатора – це не лише зрадити батьківщину, це ще й зрада власного таланту*. Адже у такому випадку його участь у Меценатовому хорі означала б необхідність асимілюватися зі збіговиськом неуків, принизити мистецький дар до рівня аматорів, закопати не лише громадянський обов'язок, але й свій талант. Тож у випадку Антея зрада батьківщини передбачає і зраду мистецтва як такого. Як зазначає В. Агеєва, «для Антея втрата самоідентичності – це не лише (може, й не перш за все) втрата громадянських чеснот, а злочин проти хисту, коли творець, позбавлений свободи самовияву, робиться “творивом” у чийхось руках» [2, 72]. Продовжуючи роздуми про вагомість істинного мистецтва у відчутті творчої й особистої незалежності, дослідниця влучно зазначає, що «Оргія» «чи не вперше співвідносить опозицію “народництво / чисте мистецтво” з опозицією “колоніальна культура / імперська культура”» [2, 69].

За спостереженнями В. Панченка, деякі з творів Українки стають у пряму опозицію до рабства («я проклинаю кров ледачу...», «прокляття рукам, що спадають без сили...», «будь проклята кров ледача...»), в окремих вона відповідає на виклики долі власною стоїчною альтернативою («щоб не плакати, я сміялась», «без надії сподіваюсь», «буду сіяти квітки на морозі», «я вийду сама проти бурі»). В «Оргії» Леся Українка частково будує оповідь навколо конфлікту між максималістським прагненням до самостійності й вигідним служінням колонізатору, таким чином відповідаючи на Винниченкову тезу про необхідність писати для масового читача й доносити думки до широкого загалу. Адже саме такий шлях обирає дружина Антея Неріса. Вона теж творець, але зовсім іншого,

ніж Антей, мистецтва. Дослідниця Ю. Левчук стверджує, що мистецтво Неріси масове, «яке подобається всім, але, на жаль, нетривке» [23]. Натомість Антей свідомо прирікає себе на мовчання. Його максима втілюється у відмові творити на догоду ворогові, а отже й творити узагалі. Адже для Антея «підневільний статус, (...) підсилений низьким рівнем власної гідності (як національної, так і загальнолюдської), спричиняє виникнення низькопробної творчості, яка надовго у свідомості людей не затримується і так би мовити кане у лету» [23]. На думку В. Агєєвої, Українка добре розуміла, що «у сусідських наймах не здобудеш тої повноцінної слави, якою винагороджують геніїв» [43, 12]. Адже творення на догоду комусь – це не лише зрада культурної ідентичності, це ще й втрата внутрішньої свободи й права самому володіти своїм талантом. Леся Українка усвідомлювала, що служіння народові часто не узгоджується зі служінням таланту – і навпаки. Її Антей розуміє: перехід на службу до Меценета означатиме зречення власного хисту і розуміє, що в Римі митця очікує лише доля ремесляра. Замість того, щоб творити самому, доведеться стати лише матеріалом, інструментом в руках вибагливого господаря.

Молодий скульптор Федон, учень Антея, один із персонажів «Оргії» намагається доводити вчителю правильність свого рішення служити римлянам. На що у відповідь чує від Антея єдино справедливе: «Ти не продався, – гірше! Ти віддався / У руки ворогу, як мертва глина, / З якої кожне виліпить, що хоче. / Та хто ж тобі натхне вогонь живий, / Коли з творця ти творивом зробився?» [46, 397]. На думку Л. Масенко, і в цьому діалозі Антея з Федоном Леся Українка висловила свої думки щодо переходу українських літераторів у російську літературу [24, 104]. В уста Антея вона вкладає своє ставлення до тих, хто почав писати на догоду чужій культурі, а отже скоїв як творче, так і громадянське самогубство. Як зазначає Л. Масенко, «художній час “Оргії” належить добі, коли боротьба за національне буття переходить з поля бою на ниву культури, коли доля нації залежить від того, чи вдасться їй зберегти свою мову й культуру, коли завойовник міняє тактику і його рука простягає не меч, а гроші, він прагне не вбити а купити» [24, 73]. Ситуація, коли поети чи художники стають на місце

державних діячів, є не новою для української історії. І в цьому контексті ще більше актуалізується неможливість зрадити батьківщину і творчість – адже в умовах загарбання батьківщини колонізатором, в яких і опинився Антей, ці дві зради стають тотожними. ***Віддати свій талант на службу ворогу – отже, позбавити свою націю єдиного інструменту опору й боротьби, який у неї залишився.***

Діалог Антея з Федоном, на думку польської дослідниці А. Матусяк, є зразком також асиміляції та інтеграції в культуру колонізатора. Адже добровільно продаючи мармурову Терпсіхору і приймаючи за неї гроші Федон стає «таким самим “добровільним” рабом, тобто співником влади, як і Неріса» [25, 886], яка танцює для Мецената оргіастичний танок, таким чином вписуючи себе у ворожу культуру. В. Агеєва підсумовує: «в “Оргії” знов варіюється опозиція честі / слави: краще вже без слави й хвали з ворожих уст, аніж без честі й самоповаги» [43, 13].

О. Забужко, аналізуючи полеміку Лесі Українки з Винниченком, влучно зазначає, що пишучи «Оргію» письменниця дає Винниченкові «добрий приклад», як треба вмирати, коли твоя культура тебе не годує [15, 560-561]. «Товариші, даю вам добрий приклад», – саме цими словами Антей запечатує своє публічне самогубство, що є і символічною мистецькою смертю – із смертю фізичною Антей «легітимізує грецьке мистецтво» [34] і разом із цим і вчиняє «акт протесту проти будь-якої форми поневолення – митця, мистецтва чи нації» [25, 889]. Самогубство для нього – це єдина можлива перемога у ситуації перебування в лігві «благородного» і «добросердного» ворога, це єдиний можливий спосіб ствердити свою правоту. ***Смерть Антея означає непокору і небажання миритися зі становищем підневільного.*** Недаремно О. Забужко наголошує, що «Леся Українка – все-таки поет не *поразки*, а *опору*» [15, 370]. Як і в «Кассандрі», смерть головного героя в кінці драми означає його остаточне звільнення й утвердження свого існування в єдиній можливій формі. «В “Оргії” Антей убиває себе й Нерісу власне в мить, коли та подається на владче ложе з

наміром здобути для них обох “добро”: таким чином він рятує себе од куди страшнішої, “духовної” смерті» [15, 363].

Отже, як і в «Кассандрі», у драмі «Оргія» бачимо важливість концепту як символічної, так і реальної фізичної смерті для звільнення героя. Вчиненням вбивства і самогубства Антей не лише протестує проти нав'язаних колонізатором правил, а ще й доводить оточенню власну творчу самотність. В. Агеєва вважає смерть Антея «останнім словом (чи останнім твором) митця, який у цьому контексті може найбільше прислужитися подоланню комунікативного розриву між художником і його аудиторією» [2, 75]. Ще одним можливим поясненням фіналу драми є *інтерпретація смерті як переродження*. В контексті українсько-російських стосунків, ймовірно, авторка саме так вбачала можливий шлях повернення Україною незалежності – відродження нації через її занепад. У дослідженні про творчість Лесі Українки ще Д. Донцов висловив думку про розуміння смерті Антея як символічного відродження: «Чи в сім образі, як в образі Кармен, що волить згинуту, як зігнути свою волю, не вказана велика ідея *відродження через смерть* [курсив мій – Б.М.]? Ідея безсмертності волі через добровільну смерть тих, що її носять у собі?» [11]. Вже у сучасних дослідженнях цю думку підхопила літературознавиця А. Матусяк, наголошуючи, що «смерть Неріси, самопожертва Антея і його парадоксальна “свобода в смерті” відкривають перспективу для відродження людини в новій сутності і в новому вимірі існування: незалежної України, відродженої подібно до міфічного Фенікса» [25, 891-892].

Не лише факт із біографії Винниченка перегукується з основним мотивом «Оргії». Адже в українській літературі за всю її історію було чимало письменників, які обирали творення в літературі російській задля власної вигоди чи зручності. Так, В. Агеєва доречно порівнює антиколоніальну позицію Антея із протилежною їй історією творчості Миколи Гоголя. Посилаючись на дослідження Є. Маланюка, науковиця зазначає, що пишучи свої найвидатніші тексти Гоголь змінював не лише мову, йому йшлося про «перехід у ворожу культуру, яка вимагає не лише асиміляції, але й зради, зречення генетичної

історичної пам'яті» [2, 69]. У роздумах Є. Маланюка щодо переходу Гоголя в російську літературу читаємо: «ворожа цивілізація вимагала, кажучи конкретно, *моральної смерті* (“усмертнення цілого себе”), або розриву з *органічною* цілістю, а одночасно – механічно розплистися в аморфній неокресленості “Росії”, отже – культурно-національного самогубства. Це був найжахливіший фаустівський варіант “продажу душі чортові”» [цит. за 2, 70]. Щодо Гоголевої позиції висловлювалася і сама Леся Українка. Так, у листі до матері від 09.03.1911 р. вона згадує свій вірш «На роковини», написаний напередодні до відзначення 150-річчя із дня смерті Т. Шевченка. У ньому авторка висловлює роздуми на тему любові до України й зради цієї любові, маючи на увазі саме постать Гоголя: «ще з нагоди юбілею Гоголя хотілось щось подібного написати, але що нехвалебна частина антитези приходилась саме на долю Гоголя, а на юбілеях (хоч би й покійників) якось не випадає казати “не амінь і не Господи помилуй” – то так сей вірш залишався ненаписаним до слушного часу» [45, 514-515]. Тут ідеться вочевидь про уривок «Вкраїна бачила не раз, / як тії закоханці / надвечір забували все, / про що співали вранці, / і, взявши дар від неї, йшли / до іншої в гостину; / вони не знали, що то є / любити до загину» [13].

Отже, очевидним є те, що в драмі «Орґія» Леся Українка реагує на рішення Винниченка й інших письменників українською літератури писати для літератури російської та переосмислює російсько-українські стосунки крізь призму опозиції «Греція – Рим». Аби уникнути хибного «подвійного колонізаторства», вважаємо за важливе наголосити, що цікавість письменниці до чужих культур мала в основі аж ніяк «замилування до інакшого, далекого, в корені одмінного», а була, за спостереженнями М. Зерова, навпаки, формою пошуку за питомо «своїм» [20, 133]. Як зазначає О. Забужко, лінія стосунків Росії та України, перенесена в античні декорації, не нова для української літератури. Перейнята Українкою з барокової традиції, вона продовжує забутий антиколоніальний наратив, актуалізуючи його в нових історичних умовах. За спостереженнями О. Забужко, ця «підхоплена нитка» дала авторці можливість розвести Грецію й Рим, незаслужено «накритих» у тогочасній європейській

культури «одною шапкою». Дослідниця наголошує, що Українці вдалося показати різність культури й цивілізації, зокрема, на антитетичності грецької та римської оргій. «Саме Лесі Українці першій у європейській культурі належить відкриття, що “римляни були варварами”», згодом розвинуте й продовжене в «Занепаді Європи» О. Шпенглера [15, 376]. Така прозорливість не лише виступає ще одним аргументом на захист Українчини провіденційної чутливості історії й сьогодення, але й засвідчує органічність української літератури в контексті європейської літературно-філософської думки.

1.2. Стосунки колонізатора й колонізованого як дихотомія чоловічого і жіночого

У контексті антиколоніальної проблематики «Оргії» важливо проаналізувати, як по-різному втілюються гендерні ролі персонажів і як вони по-своєму відображають стосунки колонізатора й колонізованого.

Так, польська дослідниця творчості Лесі Українки А. Матусяк вважає, що *взаємодію чоловічого і жіночого начал в драмі «Оргія» можна цілком ототожнити із взаємодією імперії з колонізованим*. Літературознавиця вважає, що в «Оргії» «“чоловічість” і “жіночість”, “духовність” і “тілесність” стикаються з вимогами актуальної історичної ситуації, а патріархальний кодекс – із догмою патріотизму» [25, 880]. Дослідниця наголошує, що героїнею, яка у драмі об’єднує в собі земне, тілесне з духовним і піднесенням, є Неріса. Авторка пояснює це тим, що на античних оргіях, учасницею якої і стає Неріса, тілесні насолоди поєднувалися з піднесенням духу, а варварська дикість – із божественною святістю. На думку А. Матусяк, образ Неріси – це «примарна метафора цінності і значення, яка зводить у конфронтації культуру з натурою (...) та колонію / Україну з колонізатором / Російською імперією» [25, 880].

Дружина Антея практично ототожнюється зі статуєю грецької богині танцю Терпсіхори в діалозі Антея і Федона: «Антей. Ти продав Нерісу?! / Федон. Ні, статую богині Терпсіхори» [46, 392]. Таке порівняння не випадкове, адже, на думку А. Матусяк, *танець відіграє ключову роль у розуміння антиколоніальної*

спрямованості драми. Саме через танець Неріси «відбувається еротизація культури і нації: тіло Неріси = тіло колонізованої України» [25, 882]. На *ставленні до колонізованого як до еротичного об'єкта* наголошували й інші дослідники. Так, Е. Томпсон у праці «Трубадури імперії», присвяченій дослідженню імперського пафосу російської літератури, пише про фемінізацію й еротизацію захоплених територій у романі Михайла Лермонтова «Герой нашого часу» та книзі «Діти Арбату» Анатолія Рибаківа [40]. У дослідженні «В обіймах імперії» М. Шкандрій вважає сексуальне поневолення колонізованих і завойованих жінок одним із репрезентативних факторів відносин між імперією та завойованою територією й аналогічно ілюструє це прикладами з романів Лермонтова [47, 89]. У контексті драми «Оргія» також важливою є думка Шкандрія про те, що еротизм імперського завоювання не лише у силуванні, але й у спокушенні нею підкореного [47, 107] – чи не завдяки спокусі Мецената Неріса погоджується танцювати на його оргії? Дослідниця Л. Масенко також інтерпретує стосунки Мецената й Неріси через підкорення й об'єктивізацію, вважаючи «метафоричне порівняння підкореної країни з образом наложниці як символічне вираження принизливості, нерівноправності стосунків, що перетворюють залежного партнера на пасивний об'єкт для використання» наскрізним символом драматургії Лесі Українки [24, 106]. А. Матусяк врешті підсумовує порівняння стосунків колонізатора й підпорядкованого з еротичним підкоренням жінки чоловіком, наголошуючи на фетишизації влади, втіленої в образі Мецената: «стать і підлегле їй тіло як джерело значень є суть політичними інструментами, ключовим простором здійснення влади» [25, 882].

Концепт влади є не менш важливим для розуміння антиколоніальності «Оргії», ніж гендерний дискурс. Про безпосередні зв'язки еротизму, влади й підкорення пише у своїй праці «Культура й імперіалізм» американський дослідник Е. Саїд. Простежуючи створення «Аїди» Верді, літературознавець помічає, що в написаному у XIX ст. лібрето до опери виникає тема орієнталізованого Єгипту. Описуючи зміни, які вніс у канву твору Верді, Саїд зазначає: «за звичною європейською практикою перетворення орієнтальних

жінок на центр будь-якого екзотичного ритуалу він міняє кількох жерців на жриць. Функціональні еквіваленти його жриць – танцівниці, рабині, наложниці й гаремні красуні-купальниці, популярні в європейському мистецтві середини XIX сторіччя, а близько 1870 року і в розвагах» [37, 186]. Цитуючи статтю дослідників Кінні та Целіка, Саїд наголошує, що такі «демонстрації жіночого еротизму *à l'orientale* “виражали владні стосунки і виявили бажання посилити вищість завдяки репрезентації”» [цит. за 37, 186]. А. Матусяк, розвиваючи концепт влади у своєму дослідженні «Оргії», наголошує: «владання на практиці полягає в нав'язуванні колонізованому суспільству негативних стереотипів, які мають на меті втовкмачити йому, що воно є носієм “варварського хаосу”, а прибулець-колонізатор – донатором “цивілізованого ладу”» [25, 886]. Цю думку підтримує і Л. Масенко, стверджуючи, що Меценат понад усе прагне знищити національну духовну своєрідність поневоленого народу і злити його в єдину спільноту з народом-переможцем [24, 76]. Дослідниця зазначає і про еротизм у тактиці колонізатора, акцентуючи на спокушуванні Неріси Меценатом: «здатний оцінити її [грецької культури – Б.М.] красу, він дивиться на неї оком завойовника, що прагне загарбати чужі скарби для своєї країни. Він хоче звабити грошима і славою самих творців чужого мистецтва і навернути їх до праці задля збагачення імперської культури» [24, 76].

А. Матусяк виділяє кілька стадій підкорення Неріси Меценатові. Першим етапом є епізод, коли Меценат одягає на Нерісу намисто. Опісля він пропонує більш інтимну й тісну форму «розплати / узалежнення» – поцілунок в уста (між іншим, провідний символічний мотив для багатьох драм Лесі Українки). Остаточним виявом підлеглості А. Матусяк вважає прийняття Нерісою запрошення Мецената лягти разом з ним на одному ложі. На думку дослідниці, всі ці жести «показують ступінь залежності, затаврованості, влади й панування, символізують колоніальну практику підпорядкування, яка полягає у виробленні податливого й підлеглого тіла, яке – як йому здається – потребує колонізатора для повноцінного функціонування» [25, 885]. Через ставлення Мецената Неріса втрачає не лише приналежність до своєї національної ідентичності, але й

особисту незалежність. Дозволяючи Меценатові себе підкорити, вона втрачає себе як індивідуальність, повністю розчиняючись-асимілюючись у ворожій культурі. Як зазначає польська дослідниця, асиміляція та інтеграція з цивілізацією колонізатора є симптоматичною «вершиною прагнень колонізованого народу» [25, 886]. Неріса, на думку Матусяк, – це колоніальна країна Малоросія, яка покохала свого колонізатора і, гірше того, добровільно йому віддалася / піддалася [25, 885].

Невипадковим є і порівняння Неріси із богинею танцю. Тут, на думку дослідниці, Леся Українка відсилає читача не лише до ключового моменту оргії – танцю Неріси, але й до *образу танцівниці як країни*, що не може визначитися із тим, на чий бік їй все-таки схилитися – колонізаторського протекторату чи власної незалежності, а тому «нагадує “розхристану” танцівницю» [25, 882], постійно балансуючи-танцюючи між двома культурами. В модерністичній Європі, за спостереженням А. Матусяк, стаття функціонує як стереотип. «Чоловіче» пов’язується із вищими креативними здібностями, а «жіноче» підлягає деградації до ролі пасивної природи, яка асоціюється з біологічним механізмом розмноження [25, 879]. На думку дослідниці, сама Леся Українка приходить до висновку, що тільки «автентично “чоловічий” митець, думка якого не підлягає жодним впливам, крім своєї власної волі (...) витворює безсмертне мистецтво, яке має силу перетворювати дійсність» [25, 888]. Як було зазначено вище, представником такого безсмертного мистецтва у драмі є Антей, який на протигагу Неріси, твердо відстоює власну позицію і впевнений у неможливості служіння чужій культурі, а отже і єдиний у драмі уособлює «чоловічий» вибір. Натомість Неріса «створює особливий вираз несталості й непостійності» [25, 888], що й ставить під сумнів будь-яке її рішення. За твердженнями А. Матусяк, загалом «в таврі «жіночності» треба вбачати багато проблем культури, а відтак і української нації», яка все ще не може здійснити однозначного «чоловічого» вибору між своїм і ворожим [25, 882]. Продовжуючи роздуми у площині «танцювальності» української культури, її неспроможності міцно встояти на ногах й утримати свої позиції, науковиця стверджує, що «конфронтація двох

танцівниць: мармурової Терпсіхори й живої Неріси (...) символізує амбівалентну, “хімерну” структуру українського мистецтва і культури, яка втілює трагічну двоїстість української нації, а також властиву їй неспроможність однозначного сконкретизування своєї національної свідомості й самототожності» [25, 889]. Повертаючись до праці Саїда «Культура й імперіалізм», натрапляємо на цікаву думку в контексті танцю як ознаки колоніалізму. Як один із доказів наявного в «Аїді» орієнталізму дослідник наводить саме ритуальний танок жриці у другій дії.

Драма Лесі Українки «Орґія» безумовно є не лише одним із вершинних драматичних творів авторки, а ще й багатоплановим і по досі актуальним взірцем втілення антиколоніальних інтенцій самої авторки. В образі непоступливого й стійкого Антея Українка акумулювала власні сподівання на відродження української нації й визволення її з-під панівного імперського гніту – нехай і шляхом символічної смерті. Драма також стала літературною відповіддю Українчиним сучасникам, зокрема В. Винниченку, на його рішення переходу в російську літературу. Цікавою з точки зору антиімперського дискурсу постає у драмі дихотомія «чоловіче – жіноче», яку можемо розглядати в аналогії «колоніальне – підпорядковане».

РОЗДІЛ 4.

«БОЯРИНЯ»: ШЛЮБ ЯК КОЛОНІАЛЬНЕ УВ'ЯЗНЕННЯ

Єдиною драмою, сюжет якої Леся Українка взяла безпосередньо з української історії, є «Бояриня». У радянський період твір зі зрозумілих причини цензурували, п'єса довгі роки не виходила друком. Це і не дивно – адже в «Боярині» постколоніальна спрямованість виражена чи не найяскравіше, а на російсько-український конфлікт вказано з такою прямоотою, що навіть сама авторка називала п'єсу «якоюсь елементарною, schwarz und weiss» [45, 395], невдоволена її одноплановістю. Проте ця драма не така проста, як видається на перший погляд. Адже в історії нещасливого шлюбу української козачки з омосковленим боярином криється набагато глибше й довше історичне протистояння.

Головна героїня «Боярині» – Оксана, молода жінка з козацького роду, яка не по своїй волі потрапляє до Росії. Коханий Оксани із «проклятим для української літератури» [15, 377] іменем Степан – український парубок, що став московським боярином і забрав дружину до себе в Москву. На перший погляд «не така вже й чужа країна» [41] стає для Оксани справжньою в'язницею. Росія нав'язує свої правила та звичаї, що докорінно змінюють життя Оксани – як на зовнішньому рівні, диктуючи чужий жінці стиль одягу, так і на рівні сімейних традицій, змушуючи Оксану цілувати в уста дяка, який приходить до терему. Врешті не витримавши неволі в чужому краї, героїня гине.

Дослідник М. Шкандрій вважає не випадковим те, що колоніальну залежність у драмі втілено в образі дружини московського боярина. На думку науковця, новаторство Лесі Українки було в тому, що *антиколоніальну проблематику письменниця доповнила феміністичними роздумами*. Так, чи не найбільше в російських реаліях Оксану вражає ставлення до жінки як до підпорядкованої, підневільної чоловікові. Епізод з дяком, коли, за традицією, жінка повинна цілувати гостя в губи, остаточно розставляє все по полицях і

дозволяє Оксані щонайяскравіше усвідомити своє рабське становище. На думку О. Забужко, в цій сцені втілюється «мотив сексуального визиску жінки чоловіком, “комплексу Авраама” – “щоб добре було через тебе мені”» [15, 363]. Дослідниця зазначає, що цей мотив є в Лесі Українки одним із наскрізних «гендерних маркерів» чоловічого падіння, і сцена з «Боярині» перегукується зі схожим епізодом з «Оргії», коли остаточним поштовхом для Антея вбити себе і Нерісу стала зрада останньої на ложі з Меценатом з наміром здобути «добро» для них обох [15, 363]. Отже, як і в «Оргії», у драмі «Бояриня» спостерігаємо колонізаторське підпорядкування території через еротичне підкорення жінки чоловіком, примушуванням її до сексуального служіння чоловікові, представникові нації-завойовника.

Феміністичні мотиви проявляються і на рівні спротиву Оксани зовнішнім змінам. Однією з перших вимог, яка зачіпає Оксану, стає необхідність змінити козацький жіночий одяг на російські «шарахвани». Недаремно в неї з'являється асоціація із турецьким звичаєм вкривати жінкам обличчя – як влучно зазначає Л. Масенко, російська неволя для Оксани схожа на «деспотичний азіатський спосіб життя, котрий Московщина неминуче накинє й упокореній Україні» [24, 123]. Московське вбрання для Оксани не лише чуже за стилем і некомфортне за покроєм («Такий бахматий, / та довгий-довгий, мов попівська ряса! / Аж сумно, як се я його надіну?» [41]) – жінка перш за все хвилюється про те, як сприйме її в ньому Степан: протиріччя естетичні поєднуються з внутрішніми страхами. За спостереженнями О. Забужко, зміна одягу на російський несе тут ще й «антиеротичний “месідж” – умисне приниження жіночої тілесної краси» (...). Молодь вищих класів на Москві не “гуляє”, не співає й не веселиться (“Такого тут і зроду не чували, – / співати по гаях!”), зовсім не знає культури залицяння й флірту (побачення молодят до весілля – це “сором”, “не звичай”); і взагалі, головне, чого до розпуки бракує нашій козацці в московському житті (як Гоголеві бракувало і в ХІХ ст.!), як кисню, без якого вона помирає з душевної задухи (“Я гину, в’яну, жити так не можу!”), — то “в е с е л о с т и” (одне з ключових слів у драмі!), тієї розкутої, радісно-святкової – не мережковської

“страшної”, “на розрив”, а творчої, ігрової с в о б о д и (sic!) душевних і фізичних сил, що єдина здатна гармонійно сполучити водно “красу” і “благо” [15, 532-533]. Через зміну одягу Оксана змінює й ідентичність, перетворюючись з козачки на московську «бояришню» і водночас віддаляючись від роду і чоловіка – як фізично, так і символічно. На думку Л. Масенко, «перехід Степана на службу до завойовника, відчуження його від рідного краю має наслідком і руйнацію родинних прив’язаностей. Колаборантство Степана із самого початку його знайомства з Оксаною отруює стосунки молодих з її ріднею, зокрема спричиняє конфлікт з Оксаниним братом. У Москві ж Степан, переслідуваний постійним страхом, змушений заборонити Оксані підтримувати будь-які зв’язки з ріднею в Україні» [24, 122]. Відлучена від як від традицій роду, так і від безпосередньо спілкування з рідними людьми, Оксана відчуває себе заручницею становища і бранкою на чужій території.

Проте жінка не готова миритися з таким станом речей, тож намагається переконати Степана у правоті власної думки й необхідності виїхати з Москви. В цьому полягає ще один аспект фемінізму в антиколоніалізмі драм Лесі Українки – авторка не боїться критикувати чоловіків і протиставляти їм сильних жіночих персонажів. Як зазначає М. Шкандрій, «образ жінки як зрілого, прозрілого, тямущого тактика, готового зазнати страждань і зіткнутися з поразкою в боротьбі за справедливу справу, – один з великих внесків Лесі Українки до літературної портретизації. Цей образ, звичайно, спростовує деякі традиційні уявлення й зображення літературних героїнь» [47, 314]. Оксана справді виступає жінкою, готовою принаймні на вербальному рівні відстоювати свої права на рівні з чоловіком, а то й сильніше й переконливіше, ніж він. Так, на розгублене Степанове «Так що ж робити, люба?» вона з усією рішучістю й упевненістю відповідає: «Втікаймо всі! Мій батенько допоможе / прожити якось, поки ти придбаєш. / Хай їм абищо, сим московським добрам! / Втікаймо на Вкраїну!» [41]. Оксана не лише не готова коритися московським звичаям і, на відміну від Степана, і в підневільних умовах зберігає національну ідентичність, але й спроможна на активні дії й пошуки виходу із кризової ситуації. Жінка виступає

рушієм спротиву й ініціатором їхнього зі Степаном виїзду з Росії – якщо не в Україну, то в Польщу чи на Волощину. На це Степан їй відказує контраргументом: «сусідську ласку», мовляв, доведеться заслужити «зрадою проти Москви» і порушенням присяги, що для нього є найвищою цінністю. Проте Оксана як ніхто розуміє важливість дотримання присяги – і якщо для Степана зрада присязі означає духовне самогубство, Оксана бачить єдино можливий вихід у смерті фізичній, її екзистенційна криза настає майже відразу, в її репліці «...Не говорімо більше / про се ніколи». Цікаве спостереження щодо мотиву вірності присязі висловила Л. Масенко. Дослідниця припускає, що в “Боярині” вірність присязі, даній ворогові, «має ту ж семантику, що й мотив прийнятого від ворога подарунка в “Кассандрі”». Цар і його бояри використовують дану їм козацькою старшиною присягу подібно до троянського коня, призначеного на те, щоб одурити й перемогти суперника. Присягу вони трактують виключно у своїх інтересах, як дозвіл безкарно грабувати українців неспомірними податками» [24, 84-85].

На думку О. Забужко, головна героїня «Боярині» є *втіленням української лицареси* і протиставляється безвольному й боягузливому Степанові. Як зазначає дослідниця, «з точки зору лицарського кодексу честі не тільки Оксані, а й Степанові нема чим дорікнути: “збій” дала виключно “ідеологічна” матриця, похибка була закладена “в теорії”, котра й завела українського лицаря в глухий кут» [15, 366]. Змушений вибирати між вірністю і відвагою, Степан обирає таки вірність і цим втрачає дух лицарства. Як зазначає О. Забужко, «поступившись вірністю, він утратив би його [лицарства – Б.М.] форму, але в обох випадках лицарем бути б перестав» [15, 367]. Цього ж не можна сказати про Степанову дружину. Протягом всього перебування в Москві Оксана шукає і не може знайти внутрішньої свободи – того, чим головню російська культура від української і відрізняється. Вона не може зрозуміти тамтешніх жінок, які сидять замкнені по теремах, виходячи лише до церкви, та й то «замість молитися, людей все гудять» [41]. Оксана перебуває в тотальній неволі не лише на рівні поведінкових шаблонів, але й позбавлена свободи пересувань, думки, слова. Врешті вона

опиняється заручницею суспільства на всіх його рівнях – від формально-зовнішнього до ідейного. Окрім зміни одягу, Оксана не може прийняти ще однієї культурної асиміляції, а саме мовної. Зміна форм власного імені з українських «Ганнуса», «Івась» на російські «Аннушка» і «Ванька» є ще одним знаковим виявом переходу в іншу культуру і, на думку Л. Масенко, «початковою стадією зміни ідентичності» [24, 103].

Попри несприйняття Степанового колаборантства й вперте бажання виборювати право на власну національну ідентичність, Оксанине лицарство врешті стає неможливим в умовах абсолютної несвободи. Водночас із цим неспроможність Степана стати справжнім «лицарем» О. Забужко вважає «архетипальним Українчином сюжетом “лицаря в темниці”» [15, 366-367]. Дослідниця також влучно наголошує, що Оксанин вибір судженого не випадковий: «як і Мавка, і як усі головні героїні Лесі Українки, вона “іншого б не покохала”!))» [15, 367], адже «моральний ценз чоловіка в Лесі Українки всюди вимірюється жінкою, яка його кохає» [15, 367]. Подібно до того, як Степанове падіння виглядає закономірним у контексті Українчиної драматургії, фінальне рішення Оксани також стоїть у парадигмі аналогічних фіналів «Оргії» та «Кассандри». Не в змозі далі боротися в завідомо програшній битві, але й не спроможна асимілюватися, Оксана врешті гине, свідомо обравши *смерть як єдиний можливий вихід* із екзистенційної пастки.

Подібно до Кассандри й Антея, для Оксани смерть фізична є логічним наслідком смерті духовної, що настала від моменту переїзду до Москви. Окрім цього, як вірна шлюбній присязі лицареса, Оксана не може відділити свою душу від Степанової і, як зазначає О. Забужко, «гине не стільки “з ностальгії”, як то з легкої руки М. Драй-Хмари повелось вважати, скільки все ж таки з любови до чоловіка, чий шлях колаборанта на практиці виявився духовною смертю, – з неможливості відділити «свою душу», а отже й долю, від його пропащої» [15, 230]. У фіналі п'єси Оксана озвучує ситуацію, в якій опинилася Україна, й відповідає на Степанову наївність своєю холоднокровною раціональністю: «Як ти кажеш? / Утихомирилось? Зломилась воля, / Україна лягла Москві під ноги, /

се мир по-твоєму – ота руїна?» [41]. Степан намагається заспокоїти дружину, обіцяючи повернення до України, проте Оксана бачить єдиний можливий шлях повернутися на батьківщину – «Хіба умру? Тоді запевне / душа полине...» [41]. Смерть для Оксани є не лише можливістю порятунку й омріяного повернення на батьківщину, нехай духовного, якщо не фізичного, але й протестом проти Степанового колаборантства. Вона не може бути бранкою в шлюбі з чоловіком, який зрадив рідну землю, так само як і не може бути заручницею в загарбницькій країні. В розумінні Оксани «треба вмерти» їм обом, тільки Степанові необхідно прожити довше, аби передати Оксанин заповіт братчикам. На думку О. Забужко, смерть означає в цьому випадку і оприявлення перед історією глухого кута вибору, засвідчення екзистенційної фатальності колаборантства [15, 230].

Як і Антееве самогубство, «трагічний акт протесту проти будь-якої форми поневолення – митця, мистецтва чи нації» [25, 889], смерть Оксани означає остаточне визволення з-під колоніального гніту. На думку А. Матусяк, «Антей поставлений у ситуацію вкрай екстремального або-або: перемогти або загинути – це “сократична людина”» [25, 889]. Таке ж визначення сократичної героїні можемо застосувати і до Оксани: опинившись на чужій території і не маючи змоги, а врешті і бажання повернутися на батьківщину, вона обирає іншу крайність – духовне відродження й визволення через смерть фізичну. Цікавим також є спостереження А. Матусяк щодо гендерного аспекту смерті Антея. Дослідниця зазначає, що самогубство Антея можна розглядати також і «як символ тієї генетичної немочі, тієї “нечоловічості” і слабкості, яку кожна “типова українська жінка” передає з покоління в покоління своїм дітям на власну згубу» [25, 890-891]. Якщо розглядати п'єсу «Бояриня» з точки зору втілення, за Є. Маланюком, «прокляття українського народу», це підводить до ще одного аспекту антиколоніальної спрямованості драми – ***протесту Лесі Українки проти народництва***.

На антинародницькі настрої нерідко натрапляємо в епістолярній спадщині письменниці. Вона не боїться різко висловлюватися про погляди Нечуя-Левицького, Карпенка-Карого, Єфремова, реагує на окремі висловлювання

Франка. Так, в листі до дядька 1891 р. Українка гостро пише: «Мені тільки жаль, що наша бідна українська література отак поневіряється через різних Нечуїв, Кониських, Чайченків і т. п. “корифеїв”» [43, 157]. На Українчину критику народництва вказує і в своєму дослідженні «Поетеса зламу століть» В. Агеєва. З урахуванням цих автобіографічних аспектів п'єсу «Бояриня» можемо цілком вважати органічним продовженням антинародницьких поглядів її авторки.

Як стверджує О. Забужко, «“Бояриня” – це розгорнутий на терені індивідуального духа життєсмертний конфлікт двох культур: московської, державно-деспотичної – і української, бездержавно-індивідуалістичної, у висліді якого остання попадає в каталепсію бездіяльності, приречена на поглинання [“варіант Степана”] і загибель [“варіант Оксани”]» [17, 11]. І справді, антиколоніальні прояви драми бачимо не лише в загрозі з боку Москви, яка прагне знищити українську самодержавність, але й всередині самої України, яка переживає період Руїни і внутрішніх розбратів. Недаремно на початку п'єси Оксана ділиться зі Степаном переживаннями, що руки лицарів, які вернулися з походів, здаються їй «червоними від крові, від крові братньої» [41]. Наприкінці п'єси, проте, жінка усвідомлює, що уникання “розливу крові” – це не відповідь чи то на політичні, чи то на особисті труднощі. Кров на руках змінює іржа, а стосунки зі Степаном стають схожими на «шаблю з піхвою... навіки... обоє ржаві» [41], причому це шабля, що вже не виймається з піхов. На думку М. Шкандрія, «цей образ свідчить і про політичну, і про сексуальну імпотентність» [47, 313]. Як вважає дослідник, незрілість і слабкість чоловіків у «Боярині» (як Степана, так і Оксаниного брата Івана, чия войовничість теж видається незрілою), критика лідерів-чоловіків українського руху та їхнього опортунізму є одним із аспектів антинародницької критики Лесі Українки [47, 314]. Цю ж думку підтримує й А. Матусяк, стверджуючи, що, на відміну від Т. Шевченка, Українка заперечує канон підлеглої «жіночості» народників і, на відміну від Ніцше, стає на бік одного з божеств. «Вона знецінює діонісійське (неконструктивні цінності) і підносить аполлонійність, віддаючи данину модерністській ідеї аристократизму духу» [25, 881]. Народництву письменниця

протиставляє голос української еліти, творячи історію й міфологію українського лицарства. Її «Бояриня» – це в першу чергу маніфест лицарського обов'язку української шляхти, пізніше сформульований у вірші «Граф фон Ейнзідель»: «Ми світочі свого народу. / За нами спокійно жили орачі, / Бо ми боронили і вдень і вночі / Плоху гречкосійську породу» [13]. Оксана є саме такою лицаресою «без догани й страху», покликаною стати в опозицію не лише до загарбницької політики Росії, але й до українських «гречкосіїв». Недаремно у фіналі п'єси вона покладає на Степана важливий обов'язок: після смерті передати її заповіт братчикам до України.

Малодослідженою в цьому контексті є автобіографічна складова написання драми «Бояриня», а саме історія роду Лесі Українки. Вибір імені для головного героя Степана не випадковий. Степанами по обох лініях, косачівській і драгомановській, звали двох прапрадідів Лесі Українки, які в час Катерининської дворянської реформи були в лавах гетьманської старшини. Їх історію подає у своїй розвідці О. Забужко, зазначаючи, що «по “полтавській” лінії, так само як і по “чернігівській”, предки Лариси Косач кооптувалися в імперське дворянство коли не серед перших, то принаймні в основному потоці “всіх порядочних людей” – власне “при Рум'янцеві-Задунайському”, – а вже покоління Лесиноного діда в повному складі подалося до Петербурга “на ловлю счастья и чинов”» [15, 349]. Ретельне вивчення історії свого роду сприяло Українчиним роздумам на початку «Боярині», висловленим через діалог Степана й Івана. Іван заявляє, що присяга московському цареві – це зрада України, і що «вкраїнська справа» не була б така «сутужна», «якби таких було між нами менше, / що, дома чесний статок протесавши, / понадились на соболі московські» [41]. Натомість Степан відказує, що його батько подався до Москви не для того, аби служити тамтешньому цареві, а першочергово «чужим панам служити в ріднім краю / він не хотів», натомість «волів вже на чужині / служити рідній вірі» [41]. Таким чином Українка нібито виправдовує рішення Степанового батька, а згодом і його самого вирушити до Москви. Воно не зрадницьке, а цілком дипломатичне в умовах братовбивчої війни. Як зазначає О. Забужко, для

розуміння Степанової мотивації важливі два аспекти: перший – все ж наявна в нього лицарська гідність, небажання «чужим панам служити в ріднім краю». Другий аспект, концептуально важливий для цілої Українчиної філософії духовного лицарства, – відмова проливати кров «своїх», брати участь у внутрішній, *ab definitio* братовбійчій війні і надання переваги «перу та щирому слову» перед «мушкетом і шаблею» [15, 352-353]. Таким чином, на думку дослідниці, в «Боярині» Леся Українка здійснила обернене повторне «ушляхетнення» своїх предків «малоросійської» орієнтації [15, 382]. Родова історія перетворилася на національну драму, що розгортається як у межах конфлікту родинних інтересів, так і на ширшому, міжнаціональному рівні.

Окрім цього, М. Шкандрій зазначає, що «Боряиню» можна тлумачити і як «разючу хроніку власної боротьби Українки за визволення від великих сподівань, які покладали на неї її родина й “національно-визвольне” середовище» [47, 317]. Таким чином антинародницьке спрямування п'єси висвітлює її антиколоніальний аспект в іншому, внутрішньому ракурсі, як боротьбу проти колонізатора не лише зовнішнього, але й такого, який загрожує в межах країни.

Насамкінець варто зауважити ще один важливий символічний мотив, який об'єднує кілька драм Лесі Українки антиколоніального спрямування – **мотив танцю**. Як зазначає А. Матусяк, «в танці людина оперує первісними руховими символами і таким чином у найбільш автентичний спосіб віддзеркалює здобуті нею знання і дійсність її культури» [25, 882]. Як уже було зазначено раніше, у випадку з ритуальним танцем Неріса на оргії Мецената йдеться про еротизацію тіла, а отже й культури і нації. Неріса відображає цілковиту підкореність жінки-території колонізатору-завойовнику – як духовну, так і фізичну. В «Боярині» Оксана танцює козацьку санжарівку, попри застереження матері й чоловіка про неналежну поведінку, адже «бояриня гуляє!». Цей момент можемо вважати показовим у поведінці Оксани: перебуваючи у відчаї чужоземної неволі вона висловлює свою родову й культурну приналежність до України через музику й танці. За А. Матусяк, музика підпорядковує тіло того, хто танцює, прихованим

на дні свідомості інстинктам [25, 887], а отже видобуває з підсвідомості ті потаємні бажання і страхи, які досі пригнічувалися. У випадку з Оксаною танець відіграє комунікативну функцію – його мовою жінка повідомляє про своє небажання коритися московським правилам традиційної жіночої поведінки та виражає свою національну ідентичність. На думку О. Забужко, «танець у Лесі Українки завжди знаковий, у її дискурсі він відіграє ту саму роль, що жест-*signum* у лицарсько-середньовічній культурі, – він так само “комплементарний” до слова (самого слова замало!) і так само промовисто вказує на “ритуалізовану тілесність” (...), точніше – на родову культурну приналежність танцюючого тіла [15, 178]. В «Оргії» важливою є також різниця між танцями Неріси й Терпсіхори, чию «стихію» вона уособлює. Тоді як хаотичний танець менади Неріси символізує поневолення «жіночої» України, впорядкований танець музи Терпсіхори стає символом визволеної «чоловічої» України [25, 892]. А. Матусяк також зазначає, що оксюморонність образу Терпсіхори як «каміння, яке танцює» вносить до п'єси опозицію абсурду життя і смерті, «яка, будучи піднесеною до рангу центрального символу, абсолютизується й замикає весь твір у концепцію відновлення через смерть» [25, 891]. Танець Оксани з «Боярині» також можемо вважати відправною точкою до її загибелі – її сміх переходить у кашель, а вже в наступній дії, що відразу слідує за сценою з танцем, ми бачимо Оксану слабкою і хворою, знесиленою боротьбою за власну свободу на чужій території.

Отже, на прикладі п'єси «Бояриня» бачимо, як антиколоніальний дискурс доповнюється в Лесі Українки двома важливими чинниками: феміністичним та антинародницьким. Перший втілюється у протиставлені слабких чоловічих персонажів і сильної жінки-лідера, готової до активної боротьби та здатної на виважені політичні рішення. Головна героїня Оксана є уособленням жіночого варіанту лицарського міфу. Вона залишається до останнього вірною присязі, даній чоловікові, а задля збереження свободи готова свідомо піти на смерть – як єдино можливий вихід із ситуації. Критика народництва відображається в п'єсі на ідейному рівні: через бінарну опозицію «зовнішній колонізатор – внутрішній ворог» авторка демонструє неоднозначність зображуваної ситуації й наголошує

на необхідності здобути свободу як від Росії, так і від «чужих панів в ріднім краю». Вагому роль у цьому контексті відіграють і факти з біографії письменниці, зокрема належність її предків до царських дворян. Окрім мотиву смерті як визволення, об'єднувальним фактором для «Боярині» й «Оргії» виступає також символ танцю як ритуалу й свідчення жіночої підпорядкованості колонізатору-чоловікові. В «Боярині» танець виконує також комунікативну функцію, втілюючи родову й культурну приналежність Оксани, та в обох п'єсах є перехідним етапом між поневоленням і визволенням через смерть.

ВИСНОВКИ

Маючи за плечами багато століть історії політичного й культурного імперського панування, ми, будучи де-юре незалежними, де-факто все ще значною мірою залишаємося у просторі російського впливу. Росія, здається, єдина з колишніх світових імперій, досі вважає, що може і мусить відновити свої колонізаторські амбіції, а «пробу пера» здійснює на територіях незалежних, суверенних країн, першою з яких є Україна.

Враховуючи це, дослідження української художньої літератури, що має в основі опір імперському російському пануванню, ще довго залишатиметься актуальним і необхідним напрямом літературознавства. Попри те, що анти- й постколоніальний дискурси в українській літературній критиці ще потребують якісних, потужних досліджень, перші кроки вже було здійснено. Праці Р. Веретельника, М. Шкандрія, В. Агєєвої, М. Павлишина, О. Забужко, Л. Масенко, Т. Гундорової створили сильне підґрунтя для подальших наукових розвідок в анти- й постколоніальних напрямках. При аналізі творчості Лесі Українки ми також опиралися на дослідження світових літературознавців, зокрема Е. Саїда, Е. Томпсон, А. Матусяк, Г. Бгабги, Г.-Ч. Співак. Стратегії анти- й постколоніальної літературної критики протягом останніх кількох десятиліть продовжують цікавити дослідників по всьому світу. Переосмислення багатовікового імперського панування, попри вже наявні дослідження, має широкі перспективи для розвитку й віднайдення нових, оригінальних способів надати голос тим, хто довгий час був пригнобленим.

В аналізі антиколоніалізму у творчості Лесі Українки ми зосередилися на трьох її фундаментальних драмах: «Кассандра», «Оргія» та «Бояриня». Перша з них зображає ставлення акторки до української ситуації, вписаної в античні декорації. Через образ пророчиці Кассандри Українка зображає кілька важливих для України аспектів площини боротьби з колонізатором; серед них:

- втрата національної незалежності;

- втрата нацією пильності і недалекоглядність її лідерів;
- неможливість відрізнити правду від нехай солодкої, але брехні;
- мотив слова як зброї, що уособлює Кассандрин стоїчний сізифівський бунт;
- шлях невизнаного пророка;
- свобода в мовчанні;
- мотив чужості власній родині, що переплітається з феміністичною проблематикою драми.

«Кассандру» вважаємо однією з найсильніших драматичних поем Лесі Українки, в якій відображено антиколоніальні інтенції авторки. Діалоги Кассандри й Гелена, що висловлюють ставлення народу до своїх пророків, Кассандрин пророчий дар, що, за Петровим-Домонтовичем є нічим іншим, як вмінням аналізувати наявні факти, вибір між смертю й служінням переможцям на користь першого – все це характеризує п'єсу як багатоплановий і складний художній текст, інтерпретувати й аналізувати який ще належить не одному поколінню літературознавців.

Антиколоніальний дискурс, оформлений в античному сюжеті, знайде логічне продовження в іншій драмі Лесі Українки «Оргія». В образі непоступливого й стійкого Антея Українка акумулювала власні сподівання на відродження української нації. Головний герой драми виступає митцем, на долю якого випало бути державотворцем в період відсутності реальної політичної еліти. Антей – це ще й і, можливо, в першу чергу митець, який за будь-що не спроможний творити на догоду ворогу. Зрадити талант для нього рівноцінне зраді державі, зраді самому собі.

Серед провідних мотивів у полі антиімперського дискурсу в «Оргії» можемо виділити:

- втрата самоідентичності митця і нації;
- самозречення во ім'я таланту й служіння власному народу;
- служіння митця ворогу як позбавлення нації інструменту опору й боротьби;

- добровільна смерть як небажання миритися зі становищем підневільного;
- смерть як символічне переродження у свободі;
- взаємодія чоловічого і жіночого начал як взаємодія імперії з колонізованим;
- ставлення до колонізованого як до еротичного об'єкта;
- танець як символічне підпорядкування колонізатору.

Важливим є також розуміння генези написання драматичної поеми «Оргія». Ми пов'язуємо її в тому числі з полемікою з В. Винниченком, зокрема його прагненням реалізувати себе в російській літературі. Леся Українка висловлює категоричне невдоволення таким рішенням, сперечається щодо можливості балансування між громадянським обов'язком та особистою вигодою. Драма «Оргія» – це реакція на тих письменників, які зрікаються рідного заради ласого чужого. Винниченко за рік відповідає колезі по цеху романом «Хочу!», в якому висловлює власні внутрішні переживання й трансформації. Розвиток образу Андрія Халепи віддзеркалює події з життя самого автора, адже перед нами розгортається шлях повернення російського поета до утвердження на рідній землі.

Врешті драматична поема «Бояриня» є єдиною драмою, сюжет якої Леся Українка взяла безпосередньо з української історії. В історії козачки Оксани, яка проти своєї волі потрапляє до ворожої Москви, авторка втілила власне розуміння жіночої версії лицарського міфу. Леся Українка доповнює антиколоніальне спрямування п'єси феміністичними й антинародницькими чинниками. Перший втілюється у протиставлені слабких чоловічих персонажів і сильної жінки-лідера, готової до активної боротьби та здатної на виважені політичні рішення. Оксана до останнього залишається вірною присязі, даній чоловікові, а задля збереження свободи готова свідомо піти на смерть – як єдино можливий вихід із ситуації.

Критика народництва відображається в п'єсі на ідейному рівні: через бінарну опозицію «зовнішній колонізатор – внутрішній ворог» авторка

демонструє неоднозначність зображуваної ситуації й наголошує на необхідності здобути свободу як від Росії, так і від «чужих панів в ріднім краю». Вагому роль у цьому контексті відіграють і факти з біографії письменниці, зокрема належність її предків до царських дворян. Окрім мотиву смерті як визволення, об'єднувальним фактором для «Боярині» й «Оргії» виступає також символ танцю як ритуалу й свідчення жіночої підпорядкованості колонізатору-чоловікові. В «Боярині» танець виконує також комунікативну функцію, втілюючи родову й культурну приналежність Оксани, та в обох п'єсах є перехідним етапом між поневоленням і визволенням через смерть.

Зараз дослідження творчості Лесі Українки набуває нової актуальності. Адже лише нещодавно було видане повне нецензуроване зібрання листів письменниці, яке засвідчує в тому числі її різке й відверто негативне ставлення до росіян і їх панування в Україні. Також до видання готується академічне 14-томне видання творів Лесі Українки під керівництвом групи авторитетних науковців і провідних дослідників творчості письменниці. Цією розвідкою ми висловлюємо сподівання, що антиколоніалізм творчості Лесі Українки і надалі ставатиме об'єктом зацікавлення філологів-літературознавців, а творча спадщина письменниці нарешті знайде правильний відгук та гідну інтерпретацію у сучасників.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Агеєва В. Жіночий простір: феміністичний дискурс українського модернізму. Київ : Факт, 2003. 320 с.
2. Агеєва В. Поетеса зламу століть. Творчість Лесі Українки в постмодерній інтерпретації: монографія. Київ : Либідь, 1999. 264 с.
3. Білецький О. Трагедія правди. *Леся Українка. Твори в 12 т.* Київ : Книгоспілка, 1927. Т. 6. С. 129-151.
4. Веретельник Р. Козачка в теремі. *Слово і час*. Київ, 1992. № 6. С. 46–50.
5. Винниченко В. Щоденник : у 2 т. Едмонтон, Нью-Йорк : В-тво Канадського Інституту Українських Студій, 1980. Т. 1. 500 с.
6. Гнатюк О. Прощання з імперією: українські дискусії про ідентичність. Київ : Критика, 2005. 528 с.
7. Гундорова Т. Проявлення Слова. Дискурсія раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація. Львів : Літопис, 1997. 289 с.
8. Гундорова Т. Транзитна культура. Симптоми постколоніальної травми: статті та есеї. Київ : Грані-Т, 2013. 548 с.
9. Гендер і культура : зб. статей / упоряд.: В. Агеєва, С. Оксамитна. Київ : Факт, 2011. 222 с.
10. Демська Л. Проблема індивідуальної свободи в драматургії Лесі Українки : дис. ... канд. філол. наук : 10.01.01 / Ін-т л-ри ім. Т. Г. Шевченка. Львів, 1999. 179 с.
11. Донцов Д. Поетка українського рісорджімента (Леся Українка). Львів : В-тво Донцових, 1922. 35 с.
12. Драй-Хмара М. Твори. Київ : Наукова думка, 2015. 711 с.
13. Енциклопедія життя і творчості Лесі Українки. URL: <http://www.l-ukrainka.name/> (дата звернення: 07.06.2020).
14. Євшан М. Леся Українка. *Критика. Літературознавство. Естетика*. Київ : Основи, 1998. С. 153–160.

15. Забужко О. *Notre Dame d'Ukraine: Українка в конфлікті міфологій*. Київ : Комора, 2014. 648 с.
16. Забужко О. *Une Princesse Lointaine: Леся Українка як культурно-інтерпретаційна проблема*. *Слово і час*. Київ, 2001. № 2. С. 6–18.
17. Забужко О. Імперія і провінція в історіософських драмах Лесі Українки. *Філософські студії 2000*. Київ, Генеза, 2000. С. 6–23.
18. Забужко О. Жінка-автор у колоніальній культурі. *Хроніки від Фортінбраса: вибрана есеїстика 90-х*. Київ : Факт, 2006. С. 152-193.
19. Зеров М. Від Куліша до Винниченка: нариси з новітнього українського письменства. Київ : Культура, 1929. 192 с.
20. Зеров М. Леся Українка: твори у 2 т. Київ : Дніпро, 1990. Т. 2. С. 359–401.
21. Косач-Кривинюк О. Леся Українка: хронологія життя і творчості. Нью-Йорк : Вид. спілка «Гомін України», 1970. 926 с.
22. Кочерга С. Культурно-мистецька концепція драми Лесі Українки «Орґія»: субкод танцю. *Науковий вісник МНУ ім. В. Сухомлинського*. 2012. № 49. С. 89–100.
23. Левчук Ю. Трагування свободи митця у драматичній поемі Лесі Українки «Орґія». *Esnuir*. URL: http://esnuir.eenu.edu.ua/bitstream/123456789/4701/1/pershyi_krok_lugansk2011.pdf (дата звернення: 07.06.2020).
24. Масенко Л. У Вавилонському полоні: теми національної та соціальної неволі у драматургії Лесі Українки. Київ : Соняшник, 2002. 152 с.
25. Матусяк А. Україна як колоніальна танцівниця. *Леся Українка. Драми та інтерпретації* / упоряд. В. Агеєва. Київ : Книга, 2011. С. 879–892.
26. Мікрюков О. Національна ідентичність у контексті проблем постколоніалізму: компаративний вимір (на прикладі праці Г. Бгабги «Нація і нарація»). *Наукові записки Харківського національного педагогічного університету ім. Г. С. Сковороди. Серія: Літературознавство*. 2012. № 1 (2). С. 115–120.
27. Нові підходи до історіописання / за ред. П. Берка. 2-ге вид., уточн. й випр. Київ : Ніка-Центр, 2010. 368 с.

28. Основи теорії гендеру : навч. посіб. / за ред.: В. П. Агеєвої, Л. С. Кобелянської, М. М. Скорика. Київ : К.І.С., 2004. 533 с.
29. Павличко С. Дискурс українського модернізму. 2-ге вид. Київ : Либідь, 1999. 447 с.
30. Павлишин М. Канон та іконостас: літературно-критичні статті. Київ : Час, 1997. 447 с.
31. Панченко В. Дзеркало: драматична поема Лесі Українки «Оргія» і роман Володимира Винниченка «Хочу!» / упоряд. В. Панченко. Київ : Факт, 2002. 320 с.
32. Панченко В. Честь у «подлі» часи: максими Лесі Українки. *Український тиждень*. URL: <http://tyzhden.ua/Columns/50/669> (дата звернення: 07.06.2020).
33. Петров В. Драматична поема Л. Українки «Кассандра». Рідне слово. Київ, 1946. С. 69–76.
34. П'єса Лесі Українки «Оргія» і сьогодення. *YouTube*. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=uml3dG-zKuI> (дата звернення: 07.06.2020).
35. Руснак І. Проблеми культурного колоніалізму в драматичній поемі Лесі Українки «Оргія». *Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка*. 2001. № 7. С. 126–128.
36. Рябчук М. Від Малоросії до України: парадокси запізненого націєтворення. Київ : Критика, 2000. 303 с.
37. Саїд Е. Культура й імперіялізм. Київ : Критика, 2007. 608 с.
38. Саїд Е. Орієнталізм. Київ : Основи, 2001. 511 с.
39. Співак Г.-Ч. Чи може підпорядковане промовляти? *Вперед*. URL: <https://vpered.wordpress.com/2009/02/04/spivak-subaltern/> (дата звернення: 07.06.2020).
40. Томпсон Е. Трубадури імперії: російська література і колоніалізм. Київ : Основи, 2006. 368 с.
41. Українка Л. Бояриня. *Леся Українка. Енциклопедія життя і творчості*. URL: <https://www.l-ukrainka.name/uk/Dramas/Bojarynja.html> (дата звернення: 05.06.2018).

42. Українка Л. Кассандра. *Леся Українка. Твори в 4 т.* Київ : Дніпро, 1981. Т. 2. С. 85-177.
43. Українка Л. Листи: 1876-1897 / упоряд. В. Прокіп (Савчук). Київ : Комора, 2016. 508 с.
44. Українка Л. Листи: 1898-1902 / упоряд. В. Прокіп (Савчук). Київ : Комора, 2017. 544 с.
45. Українка Л. Листи: 1903-1913 / упоряд. В. Прокіп (Савчук). Київ : Комора, 2018. 736 с.
46. Українка Л. Оргія. *Леся Українка. Твори в 4 т.* Київ : Дніпро, 1982. Т. 3. С. 365-428.
47. Шкандрій М. В обіймах імперії: російська і українська літератури новітньої доби. Київ : Факт, 2004. 496 с.
48. Юрчук О. Антиколоніалізм у творчості Лесі Українки (за драматичною поемою «Бояриня»). *Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка*. 2011. № 55. С. 163–166.
49. Юрчук О. До проблеми постколоніального прочитання української літератури. «Бояриня» Лесі Українки / *Леся Українка і сучасність: до 130-річчя від дня народження Лесі Українки* : зб. наук. пр. / ред. кол.: М. Жулинський, М. Сулима, Л. Скупейко. Луцьк : Волин. обл. друк., 2003. С. 149–158.
50. Bhabha H. *Nation and Narration*. London: Routledge, 2008. 334 p.
51. Weretelnyk R. *A Feminist Reading of Lesia Ukrainka's Dramas: Doctoral Thesis*. uO Research. URL: <https://ruor.uottawa.ca/handle/10393/5736> (дата звернення: 05.06.2018).